

*minorit*Art

Revue de recherches décoloniales

COLONIALITÉ ESTHÉTIQUE ET ART CONTEMPORAIN



ANTE SCRIPTUM

ANTE SCRIPTUM OU L'AVANT PAROLE

Le groupe de recherche Minoritart est fier de vous présenter le numéro 2 de sa revue éponyme. Deux éléments ont changé, le format et le multilinguisme.

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 ses textes en tout temps et depuis votre ordinateur. Minoritart 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 enfermant les acteurs des différentes scènes dans des structures imposées par les grands modèles dominants (de force ou tacitement) . Ce format libre qui combat la "colonialité du sensible" oblige cependant à 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 première. Néanmoins, 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 "propret" 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.

Porté à l'incorrection (jusque dans le texte), Minoritart 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. Minoritart, 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 Minoritart nous pensons que l'équilibre et le partage ne s'édicent 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 Minoritart :

Cécilia Bracmort
Mildred Cabrejas Quintan
Karla Cynthia Garcia Martinez
Géraldine Entiope
Eddy Firmin
Claude Bourguignon Rougier
Sarah Tchou

MINORITART

Comité de lecture :

Cécilia Bracmort
Mildred Cabrejas Quintan
Karla Cynthia Garcia Martinez
Géraldine Entiope
Eddy Firmin
Claude Bourguignon Rougier
Sarah Tchou

Coordination et comité de rédaction

Géraldine Entiope
Eddy Firmin
Sarah Tchou

Direction de publication

Géraldine Entiope
Eddy Firmin

Traduction

Mildred Cabrejas Quintan
Sarah Tchou

Mise en page et design graphique

Géraldine Entiope

CONTACT

Facebook

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

Réseau d'études décoloniales

admin@reseaudecolonial.org

Email

minoritart.info@gmail.com

SOMMAIRE

Ante scriptum	p. 2
Editorial	p. 6
Renvoyer le regard : La photographie coloniale africaine anthropométrique et <i>les Demoiselles d'Avignon de Picasso</i>	p. 9
<i>Janie Cohen</i>	
Staring Back: Anthropometric-style African Colonial Photography and Picasso's <i>Demoiselles</i>	p. 26
<i>Janie Cohen (version anglaise)</i>	
L'esthétique coloniale au Brésil et son projet d'aliénation culturelle	p. 49
<i>Fabianna Ex-Souza</i>	
L'art chez Deleuze.....	p. 61
<i>Mildred Cabrejas Quintana</i>	
Arte al estilo Deleuze	p. 66
<i>Mildred Cabrejas Quintana (version espagnole)</i>	
Remettre en scène la colonialité aux Amériques	p.71
<i>Frédéric Lefrançois</i>	
Re-staging colonialty in the Americas	p. 88
<i>Frédéric Lefrançois (version anglaise)</i>	
La question des nouveaux médias dans l'art caribéen : Potentialités décoloniales d'un outil empreint de colonialité	p. 101
<i>Marvin Fabien</i>	
Peau noire, médias blancs. Stigmatisation des Noirs et de l'Afrique dans la presse belge et française	p. 107
<i>Mambu Dija</i>	
Vision diasporique : Créer (dans) une communauté transnationale.....	p. 111
<i>Collectif DVCAI</i>	
Décoloniser la Vénus : un corpus esthétique-politique	p. 115
<i>Raisa Inocêncio</i>	
Remerciements.....	p. 121

CHANGER LES TERMES DU DÉBAT

Ce numéro 2 correspond à un moment important dans la vie de notre groupe de recherche, ainsi que dans celui des sociétés occidentales actuelles (notamment francophones). En s'interrogeant sur le phénomène de colonialité en art, notre groupe tout comme la société bute malgré lui sur la question de l'appropriation culturelle. Ainsi, avant de présenter la teneur des textes, il convient de présenter l'agora. Depuis peu, le nouveau continent tente de sensibiliser l'ancien avec insistance sur le fait que l'art comme toute activité humaine charrie avec lui des cadres coercitifs. Sous la jouissance esthétique et les champs de coquelicots se cache un terrible champ de bataille. Comme nous le fait remarquer l'artiste chercheuse brésilienne **Fabiana Ex-Souza**, il y a là un "art de la violence coloniale" qui passe par un système "d'endoctrinement totalitaire, d'aliénation psychologique et culturelle" permettant de désigner chez le dominé un manque coupable (d'historiens d'arts et d'artistes), un vide d'arts tel qu'il a été défini par l'Occident. Dans son texte, *L'esthétique coloniale au Brésil et son projet d'aliénation culturelle*, Ex-Souza interroge la violence d'une matrice qui prévient l'émergence d'un "quelque chose" qui emprunterait à un autre réseau d'organisation des savoirs.

Nos cinq sens sont ainsi dressés à sous catégoriser les pratiques issues de peuples "sans histoire et sans artistes". Subséquemment, penser la globalisation de la colonialité de l'art contemporain comme un référencement des différentes "manières" de sentir le monde sous l'égide d'une même politique impériale de partage du sensible paraît cohérent. Il y a un

"Seigneur des anneaux" et sa bague tend à imposer partout son modèle. Pour l'espace francophone, d'aucuns pensent que la France est lente à amorcer ce débat parce que contrairement à l'Amérique du Nord, elle est en discontinuité territoriale avec ses anciennes et actuelles colonies. Cependant, l'agora mondialisée de l'art actuel ne s'embarrasse plus de l'impréparation des uns et des autres. Pour preuve, c'est la culture populaire qui ouvre le débat. Il y a peu, les chanteurs Beyoncé et Jay-Z avec la vidéo "Apushit" (péter sa coche ou péter une durite) interrogent cette lutte entre modèles de partage du sensible. Dans ce clash visuel, l'invisibilité et "l'objectification" du corps noir dans les récits maîtres de l'art occidental font face à la surreprésentation de ce même corps dans la musique "Pop". Le Louvre, lieu où est tourné ce clip propose alors un dialogue strident entre le "corps" d'une sous-culture afro-américaine et le corpus d'une culture "maître" française. Ce baiser visuel souligne avec gravité qu'il y a au cœur de toute politique du sensible un champ de bataille. Jay-Z en chantant sous *Le radeau de la méduse* de Géricault, soit un lieu visuel où le corps noir trône au-dessus de corps désespérés, à la dérive et en voie de pourrissement ne nous incite-t-il pas à revoir les termes du débat ? Plus récemment, le spectacle *Kanata* du québécois Robert Lepage ayant comme trame de fond l'horrible passé colonial des peuples amérindiens, exporte lui aussi les problématiques liées à la colonialité de l'art vers l'ancien monde, *Le théâtre du soleil*. Alors que la presse canadienne s'interroge de manière enflammée sur la possible violence qu'il y aurait à s'appropriier "les larmes" d'un peuple à qui l'on a déjà tout pris au

cours de 450 ans de colonisation, de l'autre côté de l'Atlantique, la conscience collective laboure le silence. Signe qui ne trompe pas, le jour même où est remis cet éditorial au comité de lecture, le spectacle est annulé. Si on peut regretter une rupture sèche du dialogue, force est de constater qu'au Québec la colonialité de l'art est un réel sujet de société. Ce qui n'est pas le cas partout. En d'autres termes, le dialogue autour de cette question n'en est qu'à ses balbutiements. Dès lors, dans les cris comme dans le silence, comment lire la colonialité et tout particulièrement l'appropriation ?

Si les textes présentés ici évitent la question de l'appropriation, ils nous amènent à saisir les principes qui l'articulent. À dessein, l'équipe de Minoritart a traduit le texte de **Janie Cohen**. Tout comme chez **Frédéric Lefrançois** ou encore Fabiana Ex-Souza, l'appropriation n'est pas abordée de manière frontale et paraît même se dissoudre dans une multitude de données factuelles. Néanmoins, traduit pour la première fois en français le texte, Renvoyer le regard : La photographie coloniale africaine anthropométrique et *les Demoiselles d'Avignon* de Picasso, donne à lire l'envers de l'art actuel. En effet, de l'époque moderniste pétrie d'une pensée raciale à l'avènement de l'art contemporain (l'après 1945), Picasso est le témoin des mutations sociales et Cohen s'interroge sur les influences de ce génie. En effet, ce dernier voit la société occidentale se transformer en société post-raciale avec l'après-Deuxième Guerre mondiale. Si cette péremption du modèle raciale s'est écrite par et avec le sang des juifs, leur déportation et l'appropriation de leurs biens,

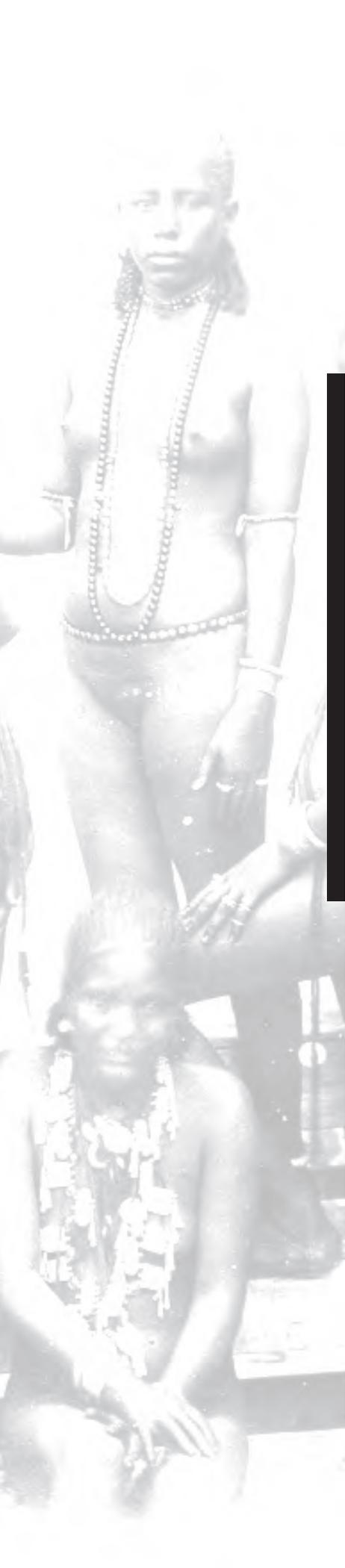
la révolution que propose Picasso est antérieure à ce moment. Le génie de ce texte, comme ceux qui lui font suite, est de différer la posture autonomiste de l'art : l'artiste et son œuvre majeure sont remis dans le contexte social politique et scientifique du début des années 1900. Cohen se tourne vers l'esthétique anthropométrique et il est possible de lire entre les lignes cette double question : Picasso n'est-il pas la victime d'un modèle de partage du sensible raciale ? Tenter de cacher cette possibilité sous le tapis de l'art contemporain, ne serait-ce pas nous priver d'une meilleure compréhension des luttes qui agitent le monde de l'art ?

La conservatrice du musée Flemming fait rouler une grenade dégoupillée dans le monde des musées en montrant de manière convaincante que l'artiste synthétise aussi les valeurs peu glorieuses de son temps. Minoritart salue ici son courage. Selon la formule de Fabiana Ex-Souza, il est difficile «de changer les termes d'un argument (ou du regard) du "sens commun" parce que la répétition et l'habitude créent les motifs de nos aliénations.

En conséquence, il est de notre devoir de combattre la morgue du discours "commun", tout en refusant d'organiser le crépuscule des idoles. Du reste, l'intérêt de ce numéro n'est pas de fournir des réponses à la question de la colonialité esthétique en art contemporain mais de poser l'amorce d'un dialogue sur un phénomène mal connu.

Eddy Firmin

2 COLONIALITÉ ESTHÉTIQUE ET ART CONTEMPORAIN



RENOYER LE REGARD : LA PHOTOGRAPHIE COLONIALE AFRICAINE ANTHROPOMÉTRIQUE ET LES DEMOISELLES D'AVIGNON DE PICASSO

Janie Cohen
Traduction : Sarah Tchou

RÉSUMÉ : Cet article explore le rôle de la photographie coloniale en Afrique dans le développement de l'œuvre *Les Demoiselles d'Avignon* de Picasso (1907). La recherche est basée principalement sur ce que l'on sait de l'usage de photographies par l'artiste comme matériel source pour plusieurs de ses œuvres dans la même période. Je propose la considération du rôle d'un type particulier de photographie coloniale qui n'a pas été discuté dans le contexte de cette œuvre : les photographies anthropométriques à personnages multiples de sujets africains destinées aux marchés européens au tournant du 20^{ème} siècle. J'explique la diffusion de ces photos à travers les capitales européennes et leur ubiquité dans le Paris de l'époque, démontrant ainsi que Picasso y a puisé de nombreuses caractéristiques que l'on retrouve dans *Les Demoiselles* : une trame pour sa composition finale, des poses spécifiques, des éléments qui ont contribué à son intérêt nouveau pour les perspectives multiples simultanées, un affect expressif fondamental dans la nature transgressive de l'œuvre en son temps et une volonté d'africaniser ses prostituées. Enfin, j'examine l'importance fondamentale des sources de photographie coloniale Africaine en tant qu'instruments décisifs - au même titre que les masques et sculptures du Trocadéro - dans l'altération radicale des *Demoiselles* à l'été 1907.

MOTS CLÉS : *Les Demoiselles d'Avignon*, photographie anthropométrique, Picasso et photographie, Picasso et colonialisme, Picasso et Afrique.

L'un des aspects les plus inhabituels de la pratique artistique de Picasso est la façon dont il absorbe, combine et transforme un éventail multiple de sources dans le développement de ses travaux. La chaîne souvent élaborée de sources qui inspirent ses peintures incluent des œuvres issues de différentes périodes de l'Histoire de l'art qu'il a vues en personne aussi bien qu'en reproduction¹, des images de la culture populaire ainsi que des objets, des gens et des circonstances de la vie quotidienne. Parmi ses œuvres les plus reconnues, *Les Demoiselles d'Avignon* possèdent un héritage riche de sources dont la plupart ont été identifiées par le recherche des 50 dernières années. Celles-ci incluent notamment les sculptures ibériques anciennes et les masques tribaux ainsi que des peintres tels que Le Greco, Rubens, Titien, Ingres, Delacroix, Manet, Cézanne, et Gauguin². Dans les *Demoiselles* tout comme dans les autres œuvres majeures de Picasso, il n'y a pas de source dominante mais plutôt un amalgame de références

diverses et de leurs sens respectifs. Ce dialogue à travers des périodes et des lieux différents avec des contenus variés voire contradictoires attachés à leurs sources contribue à la profondeur et à la résonance continue du tableau.

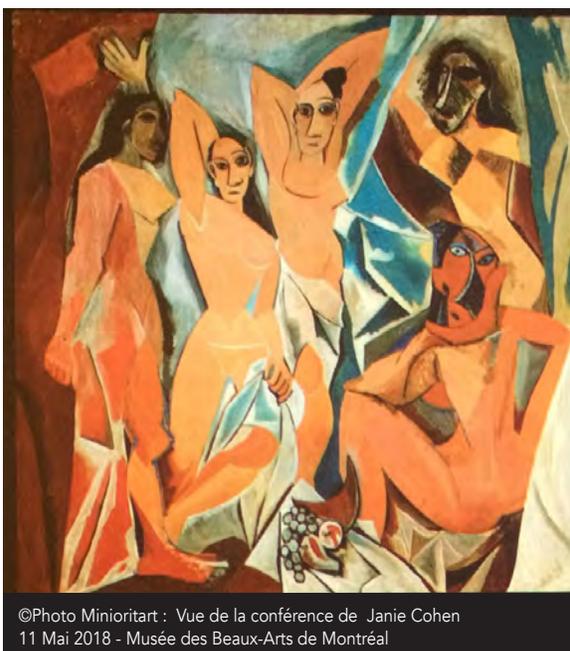
La recherche de ces dernières décennies n'a eu de cesse de développer le contexte dans lequel cette œuvre complexe est étudiée³. De nombreux contributeurs ont introduit des sources de photographies contemporaines dans leurs discussions des évolutions au niveau social, culturel et scientifique qui ont changé la perception et la réception des *Demoiselles*⁴. Dans cet article, j'examine un genre spécifique de pratique photographique coloniale pas encore exploré dans ce contexte : la photographie anthropométrique à personnages multiples de sujets Africains faite pour les marchés Européens et distribuée à travers des plateformes aussi diverses que des cartes postales, des livres et des revues au tournant

1. Se référer à Baldassari et Bernadac pour une vue d'ensemble récente de la littérature.

2. Pour un aperçu approfondi de la recherche sur *Les Demoiselles*, voir William Rubin (1994) et les contributions d'Elizabeth Cowling (2002 : 171) et Christopher Green (2005 : 46).

3. En particulier l'exposition de 1988 et le catalogue qui l'accompagne (Seckel 1988) "Les Demoiselles d'Avignon", Musée Picasso pose les bases d'une nouvelle vague de recherche.

4. Anne Baldassari (1997), Christopher Green (2001, 2005), Michael Leja (1985) et David Lomas (1993)



©Photo Minoritart : Vue de la conférence de Janie Cohen
11 Mai 2018 - Musée des Beaux-Arts de Montréal

Fig. 1 Pablo Picasso, Les Femmes d'Alger (O. J.), Paris, juin-juillet 1907.
Huile sur toile, 243,9 × 233,7 cm
Acquise par Lillie P. Bliss. © Domaine de Pablo Picasso/Artists' Rights Society (ARS), New York, The Museum of Modern Art, New York. Photo : Digital Image © The Museum of Modern Art/Sous licence SCALA/ Art Resource, NY.

du 20^{ème} siècle. Je me base sur des indices visuels et contextuels pour démontrer que Picasso a puisé dans ce genre de nombreuses caractéristiques que l'on retrouve dans *Les Femmes d'Alger* : une trame pour sa composition finale, des poses spécifiques, des éléments qui contribuent à son intérêt nouveau pour les perspectives multiples simultanées, un affect expressif fondamental dans la nature transgressive de l'œuvre en son temps et une volonté d'africanisation de ses prostituées. Ce sujet requiert une analyse formelle des photographies de style anthropométrique, un procédé qui objectifie ses sujets et ignore la facette coercitive et exploitante de l'obtention de telles images. Je souhaite que mes recherches aident à limiter leur reproduction et leur traitement.

La rencontre de Picasso avec les sculptures et masques Africains et Océaniques au musée Ethnographique Place du Trocadéro pendant le développement des *Demoiselles* a été longtemps considérée comme un événement décisif qui a mené à sa "seconde campagne" sur la peinture : les changements radicaux des trois figures en bordure à l'été 1907⁵. Anne Baldassari dans son catalogue de 1997, *Picasso and Photography: The Dark Mirror*, introduit une source supplémentaire d'imagerie africaine ayant affecté son art à cette période : un ensemble de 40 cartes postales dans la collection personnelle de Picasso, prises par le photographe et ethnographe Edmond Fortier en Afrique de l'Ouest entre 1905 et 1906. Baldassari a montré que les poses de figures spécifiques dans nombre de ces cartes postales sont présentes dans le tableau majeur de Picasso de 1906⁶, *Deux Femmes*, ainsi que dans des peintures de figures féminines individuelles datant de l'hiver 1906-1907, l'été 1907 et le printemps 1908⁷. Elle suppose (de façon moins convaincante) qu'une carte postale de Fortier dans la collection de Picasso pourrait être une source photographique des *Demoiselles*⁸. L'image représente neuf femmes photographiées de face, debout ou accroupies, avec plusieurs contenants, une chèvre et un enfant⁹. Toutes ont les yeux fuyants, quatre ont un sourire léger. Tandis que certains liens proposés par Baldassari entre cette photo et les études préparatoires des figures individuelles du tableau semblent raisonnables, la ressemblance avec le produit fini est moins évidente¹⁰ au-delà de la configuration de base de l'image: la représentation de neuf figures fixant

5. Ces formes d'art étaient connues de Picasso ; il avait vu de tels objets dans les collections de ses amis. Aucun masque spécifique ne lui a servi de modèle (Rubin 1994). Il rapporte à André Malraux (La tête Obsidienne 1974 : 116-117) que son expérience immersive ce jour-là a été fondamentale dans la recherche de solutions formelles pour son tableau.

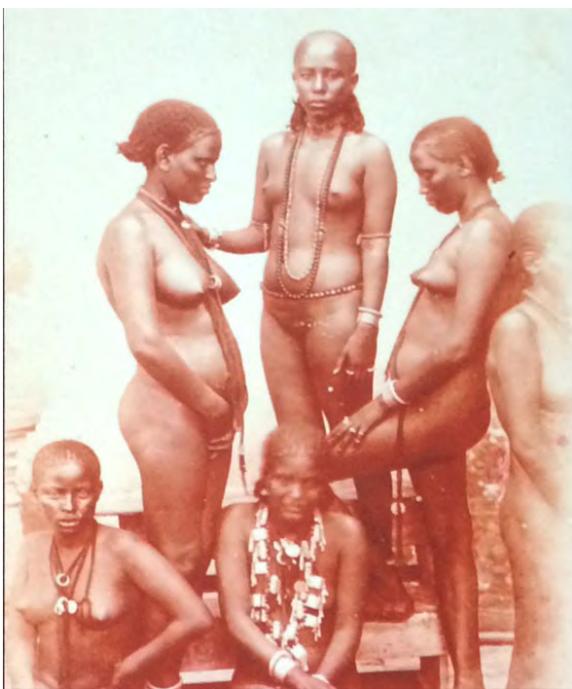
6. On ne sait pas quand et où l'artiste est entré en possession de ces documents mais Baldassari prouve en 2002 que Picasso y aurait eu accès dès 1906.

7. Baldassari 1997 : 45-53, figure 45, Profil de femme, huile sur toile, collection privée ; figure 54, Nu avec mains derrière le dos, crayon et aquarelle sur papier, Musée Picasso, Paris ; figure 55, Tête et épaules de femme, huile sur toile, Musée national d'art Moderne, Paris.

8. Afrique occidentale Française/1072. Soudan—Types de Femmes." (Baldassari 1997, Figure 57), prise au marché à Bamako (Baldassari 2002 : 342).

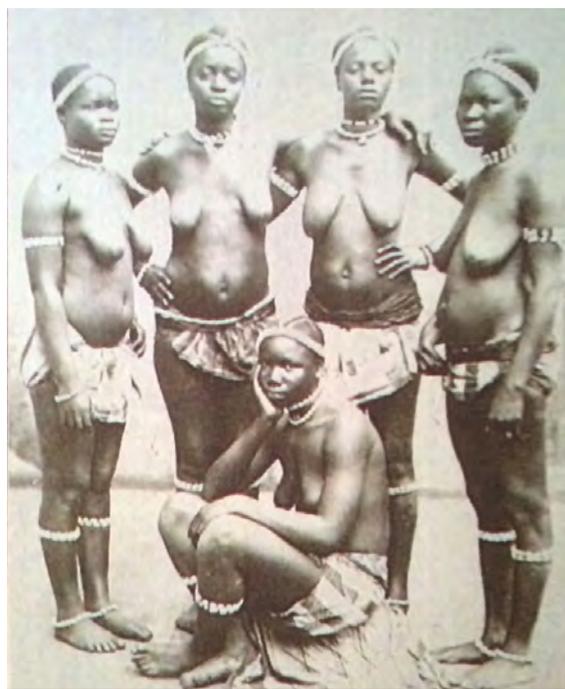
9. J'ai vu une image similaire tirée de la même session dans la collection de cartes postales africaines dans la collection de cartes postales du Musée d'Afrique, d'Océanie et des Amériques au Metropolitan Museum (Postcards: Africa 10/Rwanda—Senegal), "211. Afrique Occidentale—Types de Femmes Malinkés, Toucouleurs et Bambaras," qui inclut 10 femmes et 5 enfants. Six des sujets regardent directement l'objectif, aucun ne sourit et plusieurs ont le visage fermé. Bien qu'hors-sujet pour cet article, les deux photos suggèrent qu'une étude plus approfondie des méthodes de Fortier serait intéressante à mener.

10. Je partage l'avis de Natasha Staller (2001 : 403, note de bas de page 275) que le point principal de Baldassari concernant le « hiératisme et la frontalité » reposent sur les regards détournés des femmes et j'y ajoute leurs postures variées et détendues.



©Photo Minoritart : Vue de la conférence de Janie Cohen
11 Mai 2018 - Musée des Beaux-Arts de Montréal

Fig. 2 Attribuée à Luigi Naretti, Prostituées, Érythrée, circa. 1885, courtoisie de Nicolas Monti/Monas Hieroglifica, Milan



©Photo Minoritart : Vue de la conférence de Janie Cohen
11 Mai 2018 - Musée des Beaux-Arts de Montréal

Fig. 3 Non-attribuée, Garde-du-corps du roi de Dahomey, Exposition Internationale. Hambourg, 1890. Lieu inconnu.

directement leur audience était alors une rare occurrence en peinture mais commune en photographie¹¹.

LA PHOTOGRAPHIE ANTHROPOMÉTRIQUE ET LE STYLE ANTHROPOMÉTRIQUE

Elaborée à la fin des années 1860 par le biologiste Britannique Thomas Henry Huxley et le photographe John Lamprey, l'anthropométrie juxtapose un sujet photographié nu, de face et de profil avec une tige de mesure ou une trame. Parfois, le corps entier du sujet est représenté, parfois seulement sa tête, toujours d'une façon qui le dépersonnalise et l'objectifie avec pour but de quantifier les caractéristiques physiques humaines. De tels systèmes anthropométriques étaient utilisés par

les anthropologistes européens et les ethnographes du dernier quart du 19^{ème} siècle et du début du 20^{ème} siècle en grande partie pour documenter "scientifiquement" une hiérarchie des races et renforcer du même coup la supériorité et la légitimité du système colonial¹². Les anthropologues français du début du 20^{ème} siècle s'en servent également dans leurs études de criminalité pour identifier les marqueurs de "dégénérescence" au sein de la population, notamment pour l'identification d'une "physionomie prostitutionnelle" (Lomas 2001)¹³.

Tandis que les formes les plus strictes de méthodologies en anthropométrie ont été vite abandonnées, largement dû au manque de coopération des sujets coloniaux

11. Plusieurs chercheurs reconnaissent l'aspect photographique de la composition des Demoiselles. Michel Leja (1985) dans son investigation du thème de la prostitution dans l'œuvre de Picasso de 1899 à 1907, reproduit deux photos de prostituées de la fin du 19^{ème} siècle dans des maisons closes françaises. Waltraud Broderson (1986) suggère un lien plausible avec la photographie coloniale sans toucher à des images spécifiques ; voir aussi William Rubin (1988, 1994). Theodore Reff (1976) cite les photos de troupes de cirque en tant que source de la transition dans la composition de la Famille de Saltimbanques de Picasso entre 1904 et 1905. Un dessin par exemple montre une famille de saltimbanques dans un contexte avec des rideaux similaires à ceux présents dans Les Demoiselles ; un autre montre une image similaire accrochée sur un mur derrière un jeune couple d'artistes de cirque qui portent un enfant, juxtaposant deux modes de portraiture.

12. Tandis que la photographie anthropométrique était un instrument fondamental dans l'avancement du racisme scientifique, il est important de noter que l'anthropologue Franz Boas (1911) s'en sert pour questionner et finalement réfuter les idées de l'ère coloniale sur le déterminisme racial. Voir aussi Gravlée (2003).

13. Dans son étude sur Les Demoiselles et l'anthropologie physique, Lomas (2001 : 111) suggère un lien entre les mesures anthropométriques et des dessins de Picasso entre avril et mai 1907 sur lesquelles l'artiste a appliqué ce qui paraît être un système de mesure indéterminé.

(Edwards 2001), les juxtapositions formelles et informelles de poses de face, de profil, de dos, accroupies ou assises sont devenues lieu commun en photographie de groupes par les photographes coloniaux travaillant sur le terrain et dans leur studio. Ce mode de représentation est désigné en tant que "style anthropométrique" (Corbey 1989, MacDougall 2005). Des exemples de ce style sont omniprésents dans les archives de photographies africaines provenant de l'Afrique du Sud, du Congo Belge, du Congo Français, de Madagascar, de l'Erythrée et du Sénégal entre autres lieux¹⁴ à partir de la fin du 19^{ème} et du début du 20^{ème} ainsi que dans des photos de troupes de performance africaines en tournée ou en exposition à travers l'Europe. Voici trois exemples qui traduisent différents contextes : une image tirée d'un album intitulé *Prostituées, Erythrée*, circa 1885 (figure 2)¹⁵ attribué à Luigi Naretti, un des premiers photographes commerciaux arrivé en Erythrée suite à la colonisation de Massawa par l'Italie. Le deuxième exemple est une impression argentique intitulée *Le Garde-du-corps du roi de Dahomey, Exposition internationale*, prise par un photographe anonyme à Hambourg en 1890 (figure 3). Le dernier exemple est une carte postale montrant des "Jeunes filles Yakoma" prise par Jean Audema au Congo français en 1904-5 (figure 4).

L'image de Naretti représente six femmes nues ornées de colliers de perles, situées sur des marches de fortune faites de bois dans ce qui ressemble à un studio de photographie¹⁶. Il y a une colonne de style classique en haut des marches sur la gauche et on devine

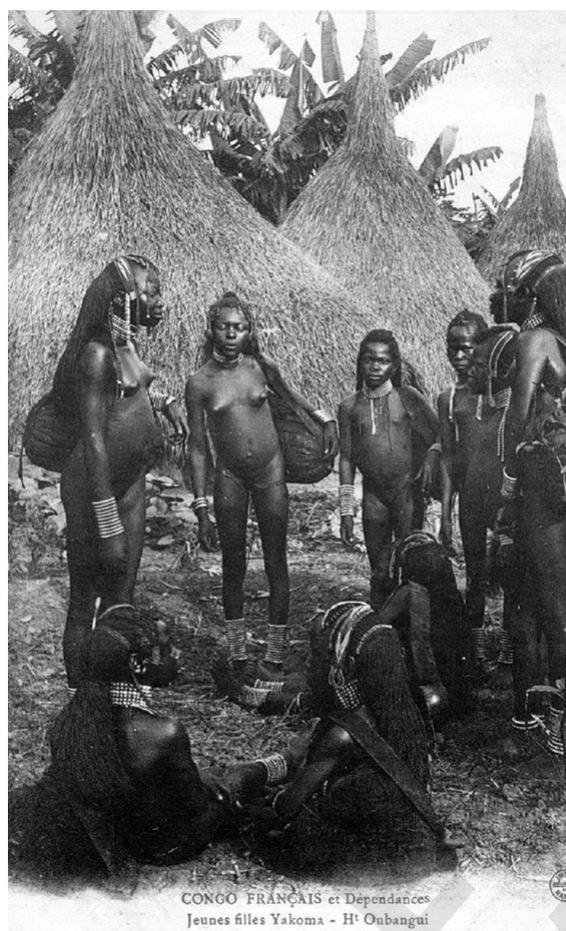


Fig. 4 Jean Audema Congo Français et Dépendances—Jeunes filles Yakoma—Haute Oubangui. Carte postale, circa.1905, 14 × 9 cm. EEPA 11985-140085-01, Archives photographiques d'Eliot Elisofon, National Museum of African Art, Smithsonian Institution.

une toile de fond peinte. Trois d'entre elles posent de face, incluant deux qui sont assises et trois sont de profil. On peut déduire que la position et la posture de ces femmes a été dictée par le photographe ; leur nudité l'a certainement été et leurs bijoux le sont peut-être (leurs gestes de pudeur sont fort probablement les leurs)¹⁷.

14. Basé sur mon étude préparatoire des collections du Musée du quai Branly ; des archives photographiques Eliot Elisofon au national Museum of African Art, Smithsonian Institution, Washington DC ; et des collections de photos et cartes postales du département des arts de l'Afrique, de l'Océanie et des Amériques (AAOA) du Metropolitan Museum of Art. Voir par exemple les travaux de l'explorateur et photographe Claude-Joseph Désiré Charnay à Madagascar en 1863 dans la collection du quai Branly ; les travaux de Jean Audema au Congo Français en 1904-05 au National Museum of African Art et les photos d'Edmond Fortier en Afrique de l'Ouest en 1901-1910 avec un échantillon large d'autres photographes anonymes dans les collections de l'AAOA.

15. Cette photo apparaît dans deux publications du 20^{ème} siècle sous deux titres différents : *Prostituées, Erythrée* (Favrod 1989 : figure 29) et *Madame* (Monti 1987 : 139). Ce dernier titre réfère possiblement à la pratique du madamismo, commune parmi les officiers Italiens : la cohabitation avec des femmes de l'Erythrée (Iyob 2000).

16. Voir les photos de Naretti dans une conférence donnée par Alison Nordström, mon amie et ancienne curatrice supérieure au George Eastman House dans les années 1990, a déclenché ma recherche pour cet article. Je suis reconnaissante à Alison pour sa consultation réfléchie et généreuse dans le développement de ce travail. Son but était alors de montrer les parallèles entre ces photos et la photographie criminalistique moderne, notamment les portraits judiciaires de plus en plus communs dans les stations de police européennes à la même période grâce à Alphonse Bertillon. La ressemblance forte dans le sujet et la forme de ces photos avec *Les Dames d'Alger* de Picasso m'a frappée à l'époque : la photo et la toile montrent un groupe de prostituées nues arrangées de façon hiératique ; un groupe Africain et un groupe « africanisé ».

17. Corbey (1989 : 25, 29, 30) note que pendant que la majorité des photographies prises en Afrique Occidentale étaient prises à l'extérieur, certaines étaient prises en studio et que l'embellissement avec des vêtements et des bijoux exotiques prenait place dans les deux cas, tout comme les requêtes de nudité de la part des photographes. De plus, les femmes dans les photos de Naretti de rassemblements sociaux, commerciaux et religieux à Massawa sont constamment habillées (Boston Public Library). Ceci dit, Alison Nordström (communication personnelle, 28 juillet 2013) suppose qu'elles ont retiré leurs vêtements en échange d'un (meilleur) paiement ou parce qu'elles pensaient devoir le faire.

Les caractéristiques principales du style anthropométrique montrées dans cette photo incluent une juxtaposition idiosyncratique des poses : de face, de profil, trois-quarts, assises ou accroupies au premier plan ; une forte densité de figures dans un espace confiné, des regards latéraux et vers l'extérieur et la primauté d'un focus extérieur aux dépens de toute connexion entre les femmes. L'architecture de la composition et l'angle aigu des bras des femmes et des contours de leurs corps contribuent à l'aspect succinct, symétrique et géométrique de cette image stylisée.

Prise sous des circonstances différentes, la photo *Garde du corps du roi de Dahomey*, 1890, possède des caractéristiques similaires. Elle représente des membres d'une troupe de performance, les amazones Dahoméennes, qui a tourné dans les villes d'Europe et d'Amérique de 1890 à 1900 avec notamment des parutions à Paris en 1891 et 1893 (Blier 2002)¹⁸. Ces groupes étaient gérés par des promoteurs européens exploitant la curiosité du public face aux rapports d'actualité sensationnels de la campagne française de Dahomey en 1890-92 et le rôle hautement médiatisé des guerrières dans l'armée Dahoméenne. Des photos et des cartes postales souvenirs montrent la troupe entière d'hommes et de femmes, habillée de costumes élaborés en coquillages, tenant des couteaux, des lances et des percussions; les femmes sont en jupes et en corsage. Ici, cinq femmes posent à moitié-nues dans un studio Hambourgeois, peut-être une salle de spectacle, enveloppées seulement de shorts et de bijoux, encore fort probablement sous la direction du photographe¹⁹. Arrangées

dans le style anthropométrique, elles sont dissociées du contexte de la performance et placées sous un regard pseudo scientifique. Dans ce cas aussi, on retrouve une juxtaposition de poses de face, assises et de trois-quarts, ainsi qu'un espace étroit dans lequel les figures sont présentes. En accord avec les codes de la photographie anthropométrique, la densité et l'efficacité de l'information prennent le pas sur la composition générale. Simultanément, la composition elle-même légitimise la nudité imposée sous le couvert de la "science".

Jean Audema, le photographe prédominant qui travaille sur la côte Africaine au tournant du 20^{ème} siècle²⁰, utilise un style anthropométrique distinct dans ses images. Ses photographies de petits groupes d'hommes et de femmes sont prises dans des champs plutôt que dans un studio et sont typiquement composées de figures debout et de face au centre de la composition, de figures de profil sur les côtés, dirigées vers l'intérieur ou l'extérieur et de figures assises au premier plan regardant de face ou occasionnellement ailleurs que vers l'objectif, tel que dans l'exemple montré ici. Certaines des compositions d'Audema, particulièrement celles comprenant des guerriers armés, sont presque sculpturales dans leur configuration en groupes serrés qui suggèrent une adaptation esthétique intentionnelle du style anthropométrique. En tant qu'administrateur colonial du Congo Français, Audema a produit de nombreuses photographies en 1904-05 dont beaucoup furent publiées en cartes postales en France en 1905 et hautement diffusées et collectionnées²¹.

18. Tel que noté en premier par Patricia Leighton (1990), Picasso a pu voir le « village » Dahomey reproduit avec ses habitants natifs au cours d'autres expositions ethniques au Trocadéro pendant l'Exposition Universelle de 1900. Il a voyagé à Paris pour assister à l'évènement comme le prouve une peinture accrochée au Pavillon Espagnol. Il est probable qu'il ait aussi eu connaissance des troupes en tournée à Paris avant ce voyage. Sept ans plus tôt, un groupe de 150 Amazones de Dahomey s'est installé au Champ-de-Mars au pied de la Tour Eiffel pendant quatre mois, attirant 2.7 millions de visiteurs (Blier 2002 : 138).

19. Dans le texte qui accompagne une photo similaire (figure 5), il est écrit que « deux femmes ont mis de côté leurs costumes ostentatoires destinés à leurs performances européennes » (Stratz 1903 : 127). Corbey (1995 : 09) note que les indigènes coloniaux apparaissaient typiquement devant les sociétés anthropologiques et ethnographiques des villes dans lesquelles des prestations étaient données, souvent dans des salles qui y étaient dédiées.

20. Geary (1998 : 150) note qu'Edmond Fortier au Sénégal et Jean Audema au Congo Français étaient tous deux « des commanditaires internationaux majeurs » de production photographique. Voir MacDougall (2005) sur Audema.

21. Les images d'Audema ont été publiées en cartes postales par l'éditeur Français majeur de cartes postales Imprimeries Réunies basé à Nancy, dont la production annuelle avoisinait 90 millions de cartes (Prochaska, 1990a : 376).



©Photo Minoritart : Vue de la conférence de Janie Cohen
11 Mai 2018 - Musée des Beaux-Arts de Montréal

Fig. 5 Carl Günther, "Six femmes Ashanti" (Amazones Dahomey), Berlin, 1893. Lieu inconnu. C. H. Stratz, *Die Rassenschönheit des Weibes* (Stuttgart: Verlag von Ferdinand Enke, 1903), p.127, Figure 64.

DISTRIBUTION DES IMAGES

Le développement de la photographie de carte postale en 1869 et l'avènement de l'industrie de la photographie dans les colonies européennes aux 19^{ème} et 20^{ème} siècles -- sous l'impulsion de photographes commerciaux, officiers coloniaux, missionnaires, anthropologues et autres-- ont convergé dans la création d'un marché actif dans les capitales européennes, spécialement à Paris (Edwards 2001). Dans ce marché, les photographies et cartes postales de "nus coloniaux"²² réussissent à passer à travers les mailles de la censure stricte sur la pornographie active dans de nombreux pays dont l'Italie et la France. Les femmes n'étant pas européennes, les images bénéficiaient d'un statut " anthropologique "

ou "ethnographique" (Corbey 1989). Ce type d'images était collectionné non seulement par des particuliers mais aussi par des institutions d'archives coloniales, des musées²³, et des bibliothèques²⁴ entre autres. Elles étaient également distribuées dans des livres populaires tels que *The Racial Beauty of Women*, par Carl Stratz (1903), exemple d'un genre populaire d'éditions à travers l'Europe à la fin du 19^{ème} et au début du 20^{ème} siècle. De telles publications étaient prétendument destinées à partager des résultats de recherche anthropologique visant à analyser les attributs physiques relatifs aux femmes de races et de cultures différentes²⁵. L'ouvrage de Stratz inclut une image de six femmes identifiées dans le texte comme des amazones dahoméennes photographiées par Carl Günther²⁶ à Berlin en 1893 (figure 5)²⁷. Ce type de publications servait bien-sûr à appuyer les idéologies racistes de l'entreprise coloniale. Simultanément, ils offraient une source de matériel érotique permettant la circulation d'innombrables images de nus et de semi-nus de femmes anonymes de cultures du monde entier - colonisées et colonisatrices. Des individus seuls, des paires et des groupes de "nus coloniaux" sont apparus dans d'autres publications pseudo ethnographiques telles que le journal hebdomadaire illustré *L'Humanité féminine*. Publié par Amédée Vignola à Paris en 1906-07 (précisément la période à laquelle Picasso travaille sur *Les Demoiselles*), la couverture intérieure du journal lit "dédié à l'étude de la forme féminine, aux costumes et aux ornements utilisés dans tous les pays et à l'étude des manières, des coutumes et des pratiques de toutes les races." La majorité des numéros sortis au cours de la courte durée de vie de la publication étaient dédiés à la "Femme d'Afrique".

22. Terme utilisé par Corbey (1988) et d'autres

23. Edwards (2001 : 27-50) discute des réseaux d'échanges entre les archives et les musées dès les années 1870.

24. Il est intéressant de noter qu'en 1891, Naretti correspond avec Ernesto Farina de la Società Africana de Naples à propos de la volonté de la bibliothèque d'acquiescer des images pornographiques de sa part (Palma 2002 : 100).

25. Cette publication a été rééditée plusieurs fois avec des images supplémentaires sur une période de quarante ans. (Corbey 1989 : 33). Des livres de ce genre furent publiés en Allemagne, aux Pays-Bas, en Angleterre, en France et aux Etats-Unis par des anthropologues, des théoriciens de la race, des gynécologues à la fin du 19^{ème} siècle et au début du 20^{ème}. Un autre exemple, *Das Weib im Leben der Völker* (Albert Friedenthal 1910) a vendu plus de 35 000 copies avec ses trois premières éditions ; la première et la seconde comportant chacune plus de mille images (Corbey 1989 : 91).

26. Roslyn Poignant (2004 : 117) note que certaines photos prises par Carl Günther à Berlin se trouvaient dans la collection renommée du Prince Roland Bonaparte à Paris. Elle écrit que « l'échange de photographies, particulièrement de membres de troupes d'indigènes en tournée, était une part importante de ce réseau transnational d'échange de savoir anthropologique nouveau. »

27. Suzanne Preston Blier (2014) confirme que la légende de la photo « Six Femmes Ashanti » est une erreur d'identification du sujet. Je suis enchantée que son essai, dont la publication suit celle de cet article, corrobore le rôle potentiel de l'image des Amazones Dahoméennes et d'autres photos de la même période telles que celles de Carl Stratz (1903) dans le développement des *Demoiselles d'Avignon*.

La circulation de photographies coloniales et de cartes postales au tournant du 20^{ème} siècle implique un échange international intense (Edwards, 2001; Poignant, 2004)²⁸ : la documentation provenant d'une colonie d'une puissance européenne était volontiers partagée à travers les frontières nationales tant dans les milieux académiques que marchands. En plus de leur présence dans les collections -- publiques aussi bien que privées, académiques et lascives -- les photographies produites par les pouvoirs coloniaux européens dans leurs colonies avec leurs sujets coloniaux étaient montrées dans les expositions coloniales et dans les pavillons nationaux des expositions internationales dès les années 1860 (McCauley 1994; Poignant 2004). Des cartes postales de sujets coloniaux exposés étaient en vente dans les boutiques de souvenirs dans les lieux d'exposition (Gilbert 1994)²⁹ et des cartes postales de troupes donnant des prestations telles que "les amazones Dahoméennes" étaient produites spécifiquement pour apparaître dans des expositions et autres performances et vendues par les sujets eux-mêmes³⁰. Du fait que les photos étaient largement circulées, collectionnées et publiées, ce sont ces cartes postales qui ont contribué le plus à leur reconnaissance à grande échelle par le public. On estime qu'au moins 7 210 différentes cartes postales ont été produites dans les colonies d'Afrique de l'Ouest de 1901 à 1918 et que 60 millions de cartes postales ont été imprimées en France pour la seule année 1902. Ce chiffre atteint le double en 1910 (Prochaska 1990a 1991). La collection personnelle de cartes postales de Picasso, dont la plupart ont été acquises à Paris, inclut des images prises par

des photographes exerçant en Egypte, au Sénégal, en Hollande, au Laos et en Nouvelle Zélande entre autres lieux.

Au début du 20^{ème} siècle, le style anthropométrique à figures multiples est ainsi un lieu commun bien établi chez les photographes européens de sujets Africains et facilement accessible par le biais des photos, cartes postales, livres et journaux illustrés et autres formes de publications populaires disponibles à Paris. Même dans l'éventualité où Picasso ne possédait pas ce genre d'images³¹, il y aurait certainement été exposé. L'ubiquité de ce style est rendue évidente par sa présence dans un ensemble hétéroclite particulier de photos apparu en une de l'hebdomadaire *L'illustration* datant

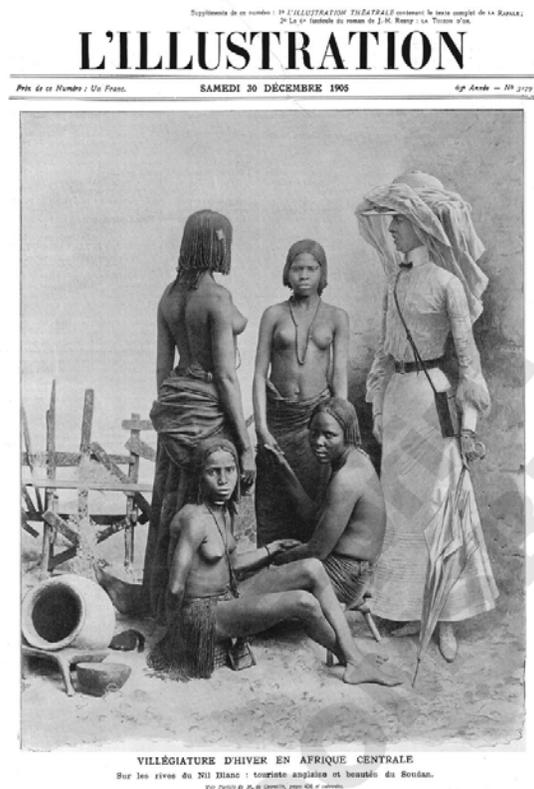


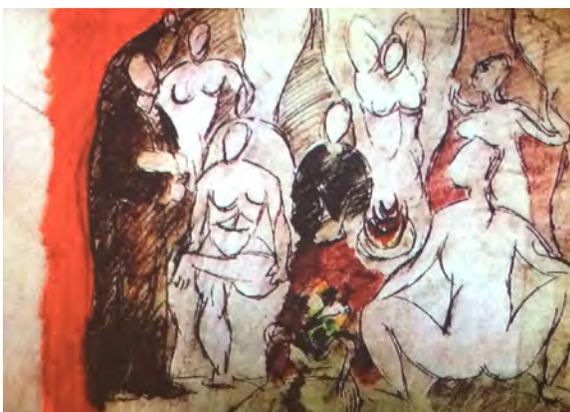
Fig. 6 "Villégiature hivernale en Afrique Centrale", Couverture de *L'illustration*, Paris, 30 décembre 1905. Courtoisie de *L'illustration*.

28. Par exemple les photos de Carl Günther prises à Berlin exposées dans la section anthropologique de l'Exposition Internationale à Paris en 1889 (Poignant 2004 : 193—94, figure 67) et des photos de sujets asiatiques montrées à l'Exposition des Colonies Françaises à l'Exposition Internationale à Paris en 1867 (McCauley 1994 : 90, figure 36). A l'Exposition de Paris en 1878, vingt à vingt-neuf pays étrangers ont inclus des photos dans leurs démonstrations. Des « indiens du Nicaragua », « Spécimens anthropologiques » et « Types et scènes raciaux » sont mentionnés dans les catalogues (McCauley 1994 : 91).

29. Une exposition coloniale tenue de mai à octobre 1907 au Jardin d'Agronomie tropicale du Bois de Vincennes dans l'est de Paris, avec des « villages » montés et « habités » de personnes importées des colonies françaises. On ne sait pas si Picasso y était mais il est possible que l'évènement ait engendré une vague nouvelle de photographies et de cartes postales coloniales sur le marché.

30. Les revenus engendrés étaient ensuite réinvestis dans le groupe d'acteurs. Cette information figure dans l'exposition « L'invention du sauvage » tenue au Musée du quai Branly du 29 novembre 2011 au 3 juin 2012. Elle n'apparaît pas dans le catalogue d'accompagnement.

31. Du fait de la fermeture du Musée Picasso pour rénovation et expansion, je n'ai pas été en mesure de voir les cartes postales des archives de Picasso au-delà de celles reproduites par Baldassari qu'elle considère comme les plus pertinentes dans son travail à l'époque et qui n'incluent pas de photos de style anthropométrique. Violette Andres, du Musée Picasso a confirmé (e-mail, 13 mars 2014) qu'il n'y a pas d'image par Audema, Charnay, Günther ou Naretti dans ces archives. Picasso a utilisé de nombreuses sources qui ne lui appartenaient pas. John Richardson (1996 : 14) note que « plus sa source était cruciale, plus il détournait l'attention de celle-ci. » dans le contexte des Demoiselles. Baldassari (2002 : 342) que les photos de Fortier que Picasso collectionnait comportaient principalement « des femmes, photographiées avec les bras derrière le dos ou par-dessus la tête ». Celles-ci comptent parmi les images les plus "artistiques" de Fortier en ce qu'elles sont conformes aux conventions européennes dans leurs poses.



©Photo Minoritart : Vue de la conférence de Janie Cohen
11 Mai 2018 - Musée des Beaux-Arts de Montréal

Fig. 7 Pablo Picasso, Étude pour Les Demeiselles d'Avignon, mars-avril 1907. Crayon noir et pastel sur papier Ingres, 47.7 x 63.5cm. Inv. 1967. 106, Kunstmuseum Basel. Kupferstichkabinett, Photo : Martin P. Bhuler, 2014. © Domaine de Pablo Picasso/Artists' Right Society, New York



©Photo Minoritart : Vue de la conférence de Janie Cohen
11 Mai 2018 - Musée des Beaux-Arts de Montréal

Fig. 8 Pablo Picasso, Cinq Nus (étude pour Les Demeiselles d'Avignon), 1907. Aquarelle sur papier Vélín couleur crème, 17.5 x 22.5 cm. Philadelphia Museum of Art : Collection A.E. Gallatin, 1952. © Domaine de Pablo Picasso, ARS, New York.

du 30 décembre 1905 publié à Paris (figure 6). La légende, "Villégiature hivernale en Afrique Centrale" accompagne un article qui promeut le tourisme intitulé "Les comforts du 20^{ème} siècle en Afrique centrale" par l'écrivain voyageur Amédée Baillot de Guerville³². À noter ici que la touriste anglaise vêtue de Blanc provient en fait d'une image empruntée d'une autre source et superposée sur une photo de quatre femmes soudanaises placées dans une configuration maintenant familière³³. La pose de profil de la touriste et la position qu'elle occupe dans la composition complète l'image de style anthropométrique. Elle est associée ici à une opportunité de vacances africaines "exotiques" et utilisé pour promouvoir l'Afrique dans une industrie du tourisme grandissante.

LES DEMOISELLES ET LES PHOTOS DE STYLE ANTHROPOMÉTRIQUE

Il est clair que dès 1906, Picasso regarde des photos coloniales Africaines (Baldassari 1997) alors qu'il cherche à créer un genre nouveau de nu féminin qui tranche avec la tradition européenne. Il est aussi évident que jusqu'à

l'été 1907, les sources autour desquelles il gravite étaient des figures individuelles, voire un maximum de deux personnages. On sait depuis longtemps que Matisse a utilisé une photographie de deux femmes identifiées comme Touaregs dans l'édition du 5 janvier 1907 de *l'Humanité Féminine* en tant que model pour sa sculpture en bronze *Deux Nègresses* datant de 1908 (Elsen 1972 ; Hebert 1992)³⁴ et possiblement d'autres photos publiées pour informer ses œuvres majeures et ce à un moment où lui et Picasso se scrutaient l'un et l'autre³⁵. Il est hautement improbable que Picasso n'ait pas cherché des sources dans la photographie coloniale Africaine pour sa composition à personnages multiples. Il y avait en effet beaucoup en jeu lors de la création des *Demoiselles*. À l'âge de 25 ans, faisant partie d'une cohorte de jeunes peintres aventuriers cherchant à gagner l'attention, Picasso cherchait à développer une œuvre qui lui permettrait de se démarquer. A la suite de la mort de Cézanne à l'automne précédent, Picasso voit une opportunité en ce sens et cherche à s'installer à la pointe de l'avant-garde.

32. Cette image est reproduite par Christopher Green (2005 : 40—59, figure 23) et traitée comme un original, non manipulé et un exemple de photo qui pousse à « une confrontation directe entre colons et colonisés », dans un argument qui démontre que la collection de Picasso n'inclut pas d'Européen.

33. L'historien de la photographie Nääki Gorenin (communication personnelle, printemps 2011) suggère que la photo de la touriste a possiblement été reproduite maintes fois et redéfinie au crayon et en lithographie au cours du temps.

34. Je suis reconnaissante envers Claude Cernuschi de m'avoir rappelé ce fait.

35. Isabelle Monod Fontaine (Matisse 1999 : 118) suggère qu'en 1906-1910, Matisse regardait des publications telles que *l'Humanité Féminine* et une autre revue de Vignola, *Mes Modèles*, comme sources de motifs pour ses toiles dans le but de « changer radicalement les stéréotypes de la peinture occidentale » et inclut *Nu Bleu* (Souvenir de Biskra), 1907, dont Picasso se sert dans la création des *Demoiselles*.

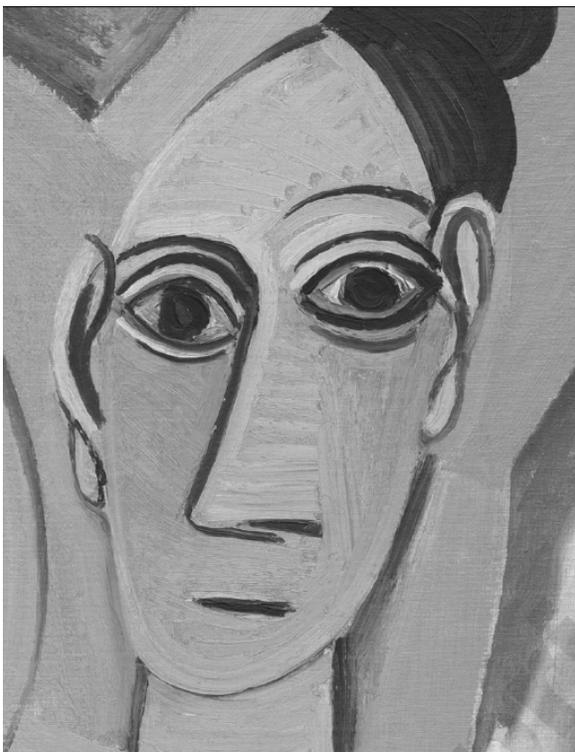


Fig. 9 Pablo Picasso, *Les Femmes d'Alger (O. J.)* (detail), Paris, juin-juillet 1907, Huile sur toile, 243,9 × 233,7 cm Acquis par Lillie P. Bliss. © Domaine de Pablo Picasso/Artists' Rights Society (ARS), New York, The Museum of Modern Art, New York. Photo : Digital Image © The Museum of Modern Art/Sous Licence SCALA/ Art Resource, NY.

Certains éléments clés de la composition finale du tableau sont déjà en place dans les études préliminaires de Picasso : les figures qui apparaissent proches des rideaux de chaque côté, les figures centrales de face et une figure accroupie ou assise sur la droite -- même au moment où la composition incluait deux protagonistes masculins, l'un entrant par la gauche et l'autre assis au centre (figure 7). Entre les études préliminaires et le dessin préparatoire final (figure 8), la composition évolue de façon significative : d'une scène de maison close qui raconte un récit à une scène frontale, statique et stylisée ; d'une configuration de l'espace conventionnelle à un espace compressé qui désoriente le spectateur ; et d'une composition horizontale à une configuration où les éléments verticaux résignent. Quand Picasso prépare la toile et y couche ses personnages, il met l'accent sur ces aspects de la composition. Tous sont des caractéristiques visuelles identifiées par William Rubin (1983), dans



Fig. 10 Non-attribuée "Congo Belge" (Bangala), Carte Postale. ©The Metropolitan Museum of Art. Source de l'image : Art Resource NY.

son étude charnière des *Demoiselles* en tant qu'œuvre pivot marquant le changement d'un mode de présentation axé sur le récit à une configuration iconique dans les œuvres de Picasso de 1905 à 1909. Toutes ces caractéristiques décrivent aussi de près le style anthropométrique. On retrouve ce parallèle dans les mots que Rubin utilise dans cet article pour discuter de l'expérience de Picasso au musée de l'ethnographie à l'été 1907 quand il décrit "l'immobilité, la symétrie, la frontalité et les principes dignes des sculptures primitives" qu'il désigne comme étant de "nature iconique". L'œuvre de Picasso suggère qu'il était attiré par les caractéristiques partagées par les sculptures et les photos africaines ; il y a des exemples dans ses études où il semble confondre les deux³⁶. Des exemples de ce cas sont présents dans l'œuvre, tel que démontré plus loin.

Les changements apportés par Picasso à la toile après qu'il y revient lors de sa

36. Baldassari (2008 : 25) note des études pour *Les Femmes d'Alger* dans lesquelles Picasso combine une image de femme indigène porteuse Calabash avec la stylisation d'un statuaire africain. Dans un carnet de notes de 1906, un dessin de jeune femme de profil avec un visage noir est juxtaposé avec une femme plus mûre posée de face. Ce dernier dessin semble mélanger des références de photos anthropométriques d'ânés Africains. Staller (2001 : 318) désigne ce personnage comme un « fétiche africain ».

“deuxième campagne” à l’été 1907 sont transformateurs; ils altèrent totalement la dynamique de la composition et l’impact général du tableau. Avec l’ajout de masques sur les deux personnages qui entrent par les rideaux des deux côtés du tableau, il intensifie les aspects symétriques et iconiques de la composition, l’enserrant entre deux personnages puissants qui se font face à travers l’espace. Il crée simultanément un regard latéral fort à l’intérieur de l’espace et renforce le regard vers l’extérieur grâce à la tête pivotée de la figure accroupie et au camouflage radical de son visage. La demoiselle accroupie forme désormais son regard sur le spectateur tandis que trois des personnages regardent directement et intensément à travers le tableau, changeant profondément l’élan directionnel de l’image. En effet, l’un des aspects les plus radicaux des *Demoiselles* est le regard de confrontation et le bris du “quatrième mur” de Diderot. Plutôt que de décrire une

action observée par le spectateur -- tel que c’était le cas dans les études préliminaires de Picasso -- les personnages engagent ce dernier directement³⁹. L’utilisation du regard vers l’extérieur dans une composition à figures multiples introduit une non-connectivité entre les figures, chose rare dans la peinture de l’époque à l’exception des portraits de groupe. La dissociation des personnages les uns par rapport aux autres est une caractéristique fondamentale de la photographie de style anthropométrique en ce qu’elle fait appel avant tout à la relation entre les sujets individuels et le photographe ou le spectateur ; créant ainsi une tension entre le groupe et les sujets qui le composent. Peut-être se font-ils face, voire se touchent d’une main pour se conformer à une directive du photographe ; cependant leurs interactions sont régies par des considérations “scientifiques”.

Certains aspects des visages des *Demoiselles*,



©Photo Miniortart : Vue de la conférence de Janie Cohen 11 Mai 2018 - Musée des Beaux-Arts de Montréal

Fig. 11 B. W. Carney, Jeunes Femmes Zoulous. ©The Metropolitan Art Museum. Source de l’image : Art Resource NY.



©Photo Miniortart : Vue de la conférence de Janie Cohen 11 Mai 2018 - Musée des Beaux-Arts de Montréal

Fig. 12 Edmond Fortier, 1118—Afrique Occidentale—Sénégal—Jeunes Diolas. Collection Générale Fortier, Dakar. Collection privée.

37. Elizabeth Cowling (2002 : 170) note qu’à la période où Picasso peint *Les Demoiselles*, *L’Olympia* de Manet et *La Grande Odalisque* d’Ingres, qui présentent toutes deux un nu qui regarde directement le spectateur, sont exposées côte à côte au Louvre. Elle suggère qu’elles ont joué un rôle dans la décision de Picasso de faire de « l’acte de regarder » le thème central de sa toile.

38. La tension spécifique présente dans le tableau est discutée largement dans la littérature et notée en premier par Leo Steinberg (1972).



©Photo Minoritart : Vue de la conférence de Janie Cohen
11 Mai 2018 - Musée des Beaux-Arts de Montréal

Fig. 13 Non-attribuée, Types féminins du Botswana de la Colonie du fleuve Orange, avant 1910. Lieu inconnu. Albert Friedenthal, *Das Weib im Leben des Völker*, 2 Vols., (Berlin : Verlagsanstalt für Litteratur und Kunst, 1910), p. 281, Figure 446.

masqués et visibles, suggèrent des références aux photos et sculptures africaines. On peut présumer que la palette de couleurs plus sombres sur les masques des demoiselles aux extrémités et autour de ceux-ci est inspirée par les travaux et les pigments que Picasso a vu au musée ethnographique³⁹. Cependant, les teintes gris-marron semblent aussi être des références à la palette monochromatique photographique⁴⁰, tout comme la période rose de Picasso de l'année précédente (tel que noté par Baldassari, 1997) était inspirée par les tons sépia des albums d'estampes d'Egypte qui lui ont servi de sources à l'époque. Les stries sur les nez des deux personnages masqués sur la droite imitent les marques présentes sur des sculptures africaines telles que la sculpture reliquaire de Kota provenant du Congo Français que Picasso aurait pu voir au Musée Ethnographique à ce moment (Leighten 1990). Elles sont aussi probablement inspirées des scarifications corporelles : un thème qui se répète dans la photographie africaine de cette période, reflet de leurs attraits auprès des Européens qui les perçoivent comme à la

fois "exotiques" et preuves de la "sauvagerie" que le colonialisme se donne comme mission d'éradiquer⁴¹. Picasso semble référencer cette marque de l'Afrique chez sa demoiselle Ibérique au centre de la composition (figure 9) : la ligne de points au-dessus de son sourcil mimique un motif caractéristique de scarification faciale qui peut être vu dans une photo non attribuée prise à Bangala dans le Congo Belge (figure 10).

La femme abaissée en bas à droite de la toile est le personnage que Picasso altère le plus quand il revient à sa peinture en 1907. Tous les aspects de ce personnage appellent un examen plus approfondi du contexte de photographie anthropométrique. Des études de personnages individuels de Picasso pour le tableau (par exemple celles d'avril et mai 1907) révèlent qu'il conçoit les poses de chaque personnage à partir d'angles multiples, souvent dans une séquence qui les montre de face, de dos et de profil (Seckel 1988)⁴². En pivotant la tête de ce personnage du côté opposé à son corps (pour la première fois sur la toile), Picasso présente ce qui deviendra une de ses marques au cours de sa vie et un principe central du cubisme : une figure montrée simultanément sous différentes perspectives. Cette contorsion physique contribue à la force viscérale que la peinture possède encore aujourd'hui⁴³. En plus des photos de groupes de femmes telles que discutées plus haut, une autre configuration commune du style anthropométrique consiste en la juxtaposition d'une figure de face avec une figure de dos ou de profil dans un espace restreint. Cette configuration est hautement répandue dans les photos et les cartes postales provenant des espaces d'échanges de l'Afrique coloniale et ce pendant plusieurs

39. William Rubin (1983 : 629, 644) a été le premier à identifier le masque de la demoiselle entrant par la gauche comme étant plus océanique qu'africain, citant le visage de l'esprit vêtu d'une cape noire dans le *Manao tupapau* (L'Esprit des morts veille) de Gauguin en tant que source possible.

40. André Salmon dans *Histoire anecdotique du Cubisme* (2005[1912]) réfère à la palette de Picasso quand il revient aux *Demoiselles* à l'été 1907 en tant que « palette riche de couleurs chères aux académiciens d'antan : ocre, bitume et sépia... » qui de façon intéressante fait écho aux couleurs des procédés photographiques du 19^{ème} siècle.

41. MacDougall (2005 : 181) réfère à la popularité de ce sujet parmi les photographes coloniaux qui engendre « presque un sous-genre » de cartes postales coloniales en Afrique.

42. Voir Seckel (1998, vol. 1 : 170-72), *Carnet 4*, dessin 3—10.

43. Le 18 février 2011, un jeune guide touristique parle devant le tableau au MoMA à propos de la description des *Demoiselles* de Picasso comme de sa "première toile d'exorcisme" et fait un parallèle entre la tête pivotée du personnage et le film d'horreur *L'exorciste* (1973).

44. Dans les deux cas, le photographe a pris au moins une photo supplémentaire des deux femmes dans des poses différentes ; dans la photo de Carney, de face et de profil et deux fois de face chez Fortier.

décennies comme le montre une photo de *Jeunes Femmes Zoulous* prise par B. W. Caney en Afrique du Sud en 1880 (figure 11) et une carte postale d'Edmond Fortier prise au Sénégal entre 1905 et 1910 (figure 12)⁴⁴. Cependant, la figure accroupie de Picasso incarne davantage que les perspectives de face et de dos : son visage combine les vues de face et de profil⁴⁵, imitant les mêmes formes de juxtaposition anthropométriques que les personnages derrière elle dont les poses préparatoires sont accentuées dans la dernière version du tableau. L'intérêt de Picasso pour les corps vus sous plusieurs angles était alors grandissant (Steinberg 1972). À la lumière de sa voracité visuelle et de ses méthodes de travail, une source nouvelle ou négligée jusqu'ici qui s'incorpore dans ses intérêts formels a pu contribuer à fournir des solutions ou à renseigner un programme déjà existant dans son esprit lorsqu'il retourne à la toile à l'été 1907⁴⁶.

Des aspects supplémentaires de la femme accroupie reflètent le contexte des archives de la photographie anthropométrique. L'angle aigu du bras du personnage avec une main sur la hanche est une position que Picasso associe au corps Africain aussi tôt qu'en 1905 dans un dessin trouvé dans un de ses carnets qui ressemble de près à la sculpture reliquaire Kota mentionnée plus haut (Leighten 1990). Il s'agit aussi d'une pose fréquemment retrouvée chez les personnages assis et debout dans les photos anthropométriques (voir figures 2, 3 et 5)⁴⁷. On note aussi que la position de sa tête, posée dans sa main est une pose que l'on retrouve dans les photos coloniales de groupes de personnages assis et baissés telles

que les troupes de performance Africaines vues plus haut (Figure 3 et 5). La tête et la main de ce personnage de Picasso forment une entité sur laquelle l'artiste s'attarde dans nombre de dessins et peintures en juin et juillet 1907. Bien que cette pose puisse être une position naturelle de repos, une photo particulièrement dérangement de deux femmes du Botswana (figure 13) publiée dans une revue allemande de classement de femmes de plusieurs cultures (Friedenthal 1910)⁴⁸ suggère autre chose. Il est clair ici que la pose des femmes assises avec leur menton reposé dans leurs mains répond à une directive du photographe, tout comme leurs mains gauches sur leurs genoux avec les mains des femmes derrière elles reposant sur leurs épaules⁴⁹.

EMOTION ET RÉPONSE

La photographie anthropométrique et la pornographie ethnique commerciale qui en découle impliquent une nudité routinière forcée et une objectification des gens d'Afrique (surtout des femmes) par les pouvoirs coloniaux sous la forme d'hommes avec des appareils photo. Dans de nombreux cas, les visages des sujets de photos anthropométriques et de style anthropométrique sont impassibles (figures 3 et 5), peut-être sous l'ordre du photographe pour mieux rendre service à leur mission "scientifique". Cependant, fréquemment, leurs expressions trahissent un certain inconfort ou un air de défiance (figures 2 et 10), fort probablement dû aux directives et aux atteintes qui entrent en jeu dans la création d'un corps d'images comme celui-ci⁵⁰. On peut voir à la fois

45. André Malraux (1974 : 116-17) se rappelle une conversation avec Picasso en 1937 au cours de laquelle il aurait reporté à propos de la figure accroupie : « J'ai peint un nez de profil sur un visage de face. (J'ai dû le mettre de côté pour pouvoir le nommer, pour l'appeler « un nez »). »

46. Comme toujours dans la pratique artistique de Picasso, il avait plus d'une source d'inspiration pour son œuvre. Voir la juxtaposition de poses dans la carte postale *Les trois Grâces* (1535) de Lucas Cranach sur une saillie directement au-dessus de la tête de Picasso dans une photo prise en 1906 par Joan Vidal Venfosa, *Portrait de Fernande Olivier, Pablo Picasso et Ramón Raventós*, dans la collection du Musée Picasso (Kosinski 1999 : 286).

47. Il est important de noter que cette pose est bien-sûr éminemment présente dans l'histoire de la portraiture occidentale, plus communément dans la représentation de sujets masculins.

48. Les 1 084 photos présentes dans le livre publié à Berlin en 1910 viennent de la collection personnelle de Friedenthal, provenant d'autres collections et de publications antérieures.

49. La pose est possiblement une directive visant à stabiliser la tête du sujet assis pendant la période d'exposition prolongée requise à l'époque, bien qu'on ne la voie que chez les personnages assis.

50. Raymond Corbey (1989 : 31) interprète la variété d'émotions affichées par les sujets de nus coloniaux en tant que « timidité, inconfort, honte, rire nerveux, de ceux qui posaient clairement contre leur volonté... fierté, assurance et défiance. » Elizabeth Edward (2001 : 6) désigne « la douleur et l'âpreté » de telles images, leur « véricité dans le récit, leurs performances d'histoires. » Je reconnais cependant le risque d'erreurs dans l'interprétation d'émotions à partir d'expressions faciales présentes dans des images photographiques.

un manque d'émotions et des émotions défiantes sur les visages masqués ou non chez les *Demoiselles*. Les visages des figures "Ibériques" de Picasso, les deux personnages centraux non masqués, sont impassibles : elles ne sont ni "invitantes", ni accueillantes ou tentatrices. Elles semblent simplement esquiver le désir. Les figures qui entrent dans l'espace de chaque côté sont d'autant plus effacées émotionnellement : leurs visages sont cachés derrière leurs masques qui eux-mêmes sont sans expression et elles n'engagent pas directement le spectateur. L'effet général de l'image est scellé chez le personnage accroupi masqué. De façon implicite, lui aussi dissimule et cache son expression ; cependant, dans le contexte de la peinture, il montre une expression intense de résistance, voire d'hostilité. Cette expression est abstraite mais elle est inflexible et impénétrable, donnant ainsi le ton général de l'image. La figure accroupie, avec son expression et sa posture contractée, son menton dans sa main, devient menaçante et défiante, une différence marquée par rapport aux photos de style anthropométrique.

Les expressions faciales des *Demoiselles*, aussi inédites qu'elles étaient malvenues, ont vraisemblablement contribué à la réception forte et uniformément négative des personnes proches de l'artiste ayant vu la toile dans son studio. En 1912, André Salmon, dans le premier compte-rendu publié du tableau par un témoin oculaire note les expressions dès le début de sa critique : "Cette toile n'a jamais été exposée au public. Il y a six [sic] larges nus féminins, dessinés avec une obscénité crue. Pour la première fois, les expressions des visages dans l'œuvre de Picasso ne sont ni tragiques ni passionnées. Ce sont des masques presque dépourvus de toute humanité." Salmon de continuer de sa prose fleurie : "la difformité des nus est peu surprenante étant donné que nous y avons été préparés par Picasso lui-même, Matisse, Derain, Braque Van Dongen et, avant eux,

Cézanne et Gauguin. C'est la laideur des visages qui glace avec horreur celui qui est à moitié converti. Privé du Sourire, on ne pouvait reconnaître que la Grimace" (Gersch-Neslic 2005). Les amis "à moitié convertis" de Picasso et ses associés répondent avec un niveau de choc et d'outrage qui correspond à l'agression de la peinture, accusant Picasso d'être devenu fou, de ridiculiser le mouvement moderne, d'orchestrer un canular audacieux, de créer un tableau dévaluant l'art français et de peindre des femmes monstrueuses, révoltantes, effrayantes, horribles, grotesques et hideuses pour ne citer que quelques épithètes qui accueillirent le tableau. L'ami et compétiteur de Picasso, le peintre André Derrain fait alors la prédiction qu'"un beau matin, on retrouverait Picasso pendu derrière sa grande toile" (Seckel 1994).

IMPLICATIONS

Picasso est intentionnellement et fortement transgressif dans sa manière de briser le quatrième mur grâce aux regards vers l'extérieur de trois de ses personnages et aux expressions au mieux impassibles et au pire hostiles. Si comme je le fais ici on admet une relation causale entre les photos anthropométriques à personnages multiples et *Les Demoiselles*, une implication immédiate surgit. En introduisant dans sa scène de maison close le regard direct impassible des sujets coloniaux en réponse à l'œil envahissant du photographe et de son objectif, Picasso détourne la direction de l'assujettissement visuel à 180 degrés, contribuant sans doute aux réponses outrées de ses pairs et de ses collègues. Il dérange effectivement les archives, pour emprunter le langage des anthropologues et des historiens visuels contemporains⁵¹. La nudité forcée et les poses prescrites dans les photographies coloniales, particulièrement celles qui mettent en scène des femmes, les privent de leur autodétermination. *Les Demoiselles* de Picasso participent d'un autre monde : leur

51. Et ce faisant a anticipé les stratégies d'artistes contemporains tels qu'Andrew Putter, Zanele Muholi et d'autres engagés dans des travaux inspirés par les archives coloniales et présentés dans le texte *Distance et désir : Rencontres avec les archives Africaines* par Tamara Garb (2013).

pouvoir d'autodétermination est palpable et se reflète dans les réactions acrimonieuses de son cercle artistique. Il est cependant important de noter que le pouvoir qu'il leur donne sert lui sert à des fins strictement personnelles : il sert à le catapulte à la proue de l'avant-garde et agit comme médiateur pour le protéger de ses démons personnels dans ce qu'il appelle plus tard sa "première toile d'exorcisme". Au cours de l'été 1907, ces démons sont les femmes et sa peur reportée de la syphilis⁵².

Les discussions dans la littérature sur Picasso et l'africanisation de sa peinture commencent avec Leo Steinberg (1972), qui défend l'idée dans un langage encore empreint de colonialisme que "la raison [de Picasso] de les rendre sauvages est identique à sa raison... d'en faire des prostituées" : pour "projeter une sexualité détachée de tout accroissement de culture." Dans les années qui suivent, les académiciens suggèrent certains mouvements culturels et cadres opérationnels intellectuels qui ont possiblement influencé la pensée de Picasso (Chave 1994 ; Leighten 1990, 2001 ; Lomas 1993, 2001), certains reconnaissant les points de vue racistes du 19^{ème} siècle qui associent les femmes Africaines à l'hypersexualité (Gilman 1985). Cette conception était un trope sans cesse promu par les cartes postales coloniales non seulement pour en accroître les ventes sur le marché mais aussi pour exalter les exploits de l'Europe colonial en Afrique. La photo de Luigi Naretti de *Prostituées de l'Erythrée* est intéressante dans le contexte de cette discussion en ce que le sujet n'est pas apparent sans cette légende⁵³. Comparée à d'autres photos de style anthropométrique de groupes de femmes Africaines, cette image ne montre rien de différent : dans chaque cas, les sujets

sont sommés de retirer leurs vêtements par le photographe qui les arrange dans une pose spécifique à l'intérieur d'un cadre stylisé. Si Picasso avait regardé des photos de ce genre, il y aurait vu son sujet dans plusieurs d'entre elles.

Il y a 25 ans, Patricia Leighten (1990) écrit ce qui reste l'étude principale des *Demoiselles* dans le contexte politique, culturel et populaire de la présence de l'Afrique à Paris à un moment de relations chargées entre la France coloniale et l'Afrique lors de la création de la peinture. Leighten identifie des images diamétralement opposées des Africains tels que montrés dans les médias qui couvrent les relations entre la France et l'Afrique ainsi que les réponses culturelles qu'elles engendrent. D'un côté, elle note que les Africains sont présentés comme des agresseurs barbares sur la base des rapports sensationnalistes des guerres Franco-Dahoméennes tandis que de l'autre, ils sont décrits comme des victimes (sur la base d'un exposé publié en 1905-06 dans *L'Humanité*) d'abus de pouvoir perpétrés dans les Congos Belge et Français. Leighten cite la fusion de ces stéréotypes à la fois dans la satire politique d'Alfred Jarry de 1901, *Ubu colonial*, et dans *Les Demoiselles*, arguant que Picasso fait référence à la sauvagerie autant qu'à la victimisation sans son tableau. Elle assigne aux formes africaines de ses œuvres une "présence accusatrice" globale pour cette période (1990 : 629). Bien que je n'adhère pas à cette généralisation, cela constitue cependant un aspect significatif des *Demoiselles* ; un qui je pense est immédiatement tiré des sources de style anthropométrique et des regards défiants des figures de femmes Africaines que l'on retrouve dans ces photos, plutôt que provenant de "l'indignation politique" de Picasso comme le suggère Leighten. Picasso

52. La relation de Picasso avec son amante, Fernande Olivier, était troublée cet été là ; son biographe, John Richardson (1996 : 18), spéculé que le peintre aurait repris une de ces vieilles habitudes de visiter des maisons closes. Rubin (1994) discute de sa peur de la syphilis, étroitement liée à la prostitution. Voir aussi Michael Leja (1985). Il est important de le noter ici, à cause de l'omniprésence des expériences personnelles de Picasso à travers ses œuvres au cours de sa vie, qu'il n'y a aucune mention dans ses écrits personnels ou dans la littérature biographique, de rencontres entre l'artiste et des femmes Africaines à Paris à cette période, qu'elles soient prostituées, actrices, femmes d'expositions coloniales ou camarades bohémiennes.

53. Des correspondances entre le thème, la composition globale et les détails de ces photos et les *Demoiselles* sont considérables, spécialement à la lumière des pratiques spécifiques de Picasso et de ses interactions avec les sources de ses œuvres (Cohen 2000). À la fin du 19^{ème} siècle, Naretti a déjà publié certaines de ses photos représentant des « us et coutumes » indigènes en cartes postales mais elles n'ont pas été cataloguées (Silvana Palma, correspondance personnelle, 21 décembre 2010). Une recherche plus poussée de la distribution des photos de Naretti pourrait donner une idée plus précise du niveau de la probabilité que Picasso ait été exposé à ces images, à Paris ou ailleurs.

aurait vu dans les photographies de style anthropométrique une solution artistique pour combler ses besoins à ce moment ; tel que c'est souvent le cas avec ses sources, offrant non seulement une solution formelle mais introduisant aussi une signification servant à ses objectifs. Je ne partage pas la vision de Leighton selon laquelle Picasso crée *Les Demoiselles* en tant qu'œuvre critique du colonialisme ou même en tant que réponse visuelle aux impulsions idéologiques et politiques partagées par son cercle mais il aurait volontiers reconnu que l'utilisation de telles sources à ce moment participent de son intention fervente de choquer.

Bien qu'étant une construction européenne, la photographie de style anthropométrique et son enracinement dans la méthode scientifique (aussi biaisée qu'elle soit) l'éloigne largement de la tradition du langage visuel artistique européen. Le style de la composition, ayant été utilisé sur le terrain et dans les studios de photographie coloniale pendant plusieurs décennies avant 1907, servait en tant que mode de représentation

de corps "exotiques" destinés à une audience Européenne. À Paris en 1906-07, il aurait été étroitement lié à l'Afrique. Dans ses efforts de briser ses liens avec la peinture européenne, Picasso y aurait trouvé un cadre de composition associé au "primitif" détaché des traditions visuelles européennes, faisant ainsi apparaître les scènes de maisons closes peintes par ses prédécesseurs (Manet, Degas, Forain, Toulouse-Lautrec et Matisse) comme bourgeoises et accueillantes en comparaison.

La continuité artistique européenne est enfouie profondément dans la structure des *Demoiselle d'Avignon* mais la charge que Picasso apporte à la toile à l'été 1907 est ancrée dans l'Europe contemporaine. C'est en grande partie les modes de représentation ayant voyagé à travers les routes commerciales coloniales entre l'Afrique et l'Europe qui ont permis à Picasso de réinventer le nu féminin d'une façon si violente et radicale qu'elle a changé le cours de l'art occidental.

REMERCIEMENTS

Je suis reconnaissante à Yaëlle Biro, Michael Fitzgerald, Beth Gerth-Nesic et Alison Nordström pour leurs apports aux ébauches préparatoires de cet article.



.....
Janie Cohen est la directrice du Flemming Museum of Art, University of Vermont. Son travail sur Picasso a été publié et distribué à l'international pendant plus de quarante ans. Au cours de sa carrière muséale, elle a été curatrice d'expositions et de projets artistiques et a publié sur des sujets variés, autant historiques que contemporains.

.....
 jcohen@uvm.edu

RÉFÉRENCES

- Baldassari, Anne. 1997. *Picasso and Photography: The Dark Mirror*. Houston, TX: Flammarion/Museum of Fine Arts Boston.
- Baldassari, Anne. 2002. "Corpus ethnicum: Picasso et la photographie coloniale." In *Zoos humains, XIX et XX siècles*, 340–48. Paris: Éditions la Découverte.
- Baldassari, Anne. 2008. *Picasso & His Collection*. Sydney: Art Exhibitions Australia/Queensland Art Gallery.
- Baldassari, Anne, and Marie-Laure Bernadac. 2008. *Picasso et les Maîtres*. Paris: Réunion des musées nationaux.
- Blier, Suzanne Preston. 2002. "Les Amazones à la rencontre de l'Occident." In *Zoos humains, XIX et XX siècles*, 136–41. Paris: Éditions la Découverte.
- Blier, Suzanne Preston. 2011. "Les Amazones, un mythe occidental." In *Pascal Blanchard et al. (eds.), Exhibitions: L'invention du sauvages*, p. 126. Arles: Actes Sud; Paris: Musée du quai Branly.
- Blier, Suzanne Preston. 2014. "Africa and Paris: The Art of Picasso and His Circle." In *David Bindman and Henry Louis Gates, Jr. (eds.), The Image of the Black in Western Art*, vol. 5, part 1: *The Twentieth Century, The Impact of Africa*, pp. 77–98. Cambridge, MA and London: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Boas, Franz. 1911. *The Mind of Primitive Man*. New York: Macmillan.
- Broderson, Waltraud. 1996. "Medienreflexion als Methode künstlerischer Arbeit: Pablo Picasso, von der Blauen Periode bis Guernica." In *Absolut Modern Sein; Culture Technique in Frankreich 1889–1937*, pp. 341–50. Berlin: Staatliche Kunsthalle.
- Chave, Anna C. 1994. "New Encounters with Les Femmes d'Alger: Gender, Race, and the Origins of Cubism." *Art Bulletin* 76(4): 596–611.
- Cohen, Janie. 2000. "Picasso's Dialogue with Rembrandt's Art." In *Etched on the Memory: The presence of Rembrandt in the Prints of Goya and Picasso*, pp. 80–122. Blicum, Netherlands: V+K Publishing/Inmerc.
- Corbey, Raymond. 1988. "Alterity: The Colonial Nude." *Critique of Anthropology* 8(3): 75–92.
- Corbey, Raymond. 1989. *Wildheid en beschaving: De Europese verbeelding van Afrika*, pp. 23–39. Baarn, Netherlands: Ambo.
- Corbey, Raymond. 1995. "Ethnographic Showcases, 1870–1930." In *Jan Nederveen Pieterse and Bhikhu Parekh (eds.), The Decolonization of Imagination: Culture, Knowledge, and Power*, pp. 57–80. London: Zed Books.
- Cowling, Elizabeth. 2002. *Picasso: Style and Meaning*, pp. 160–80. London: Phaidon.
- Daix, Pierre. 1977. *La vie de peintre de Pablo Picasso*. Paris: Seuil.
- Edwards, Elizabeth. 2001. *Raw Histories: Photographs, Anthropology and Museums* 6, pp. 27–50, 131–55, 214–15. Oxford: Berg.
- Elsen, Albert E. 1972. *The Sculpture of Henri Matisse*, p. 83. New York: Abrams.
- Favrod, Charles-Henri. 1989. *Étrange Étranger: Photographie et Exotisme, 1850/1910*. Paris: Centre National de la Photographie.
- Friedenthal, Albert. 1910. *Das Weib im Leben der Völker*. 2 vols. Berlin: Hermann Klemm.
- Garb, Tamar (ed.). 2013. *African Photography from the Walther Collection. Distance and Desire: Encounters with the African Archive*. Göttingen: Steidl Publishers.
- Geary, Christraud. 1998. "Different Visions?" In *Delivering Views: Distance Cultures in Early Postcards*, pp. 147–77. Washington, DC: Smithsonian Institution Press.
- Geary, Christraud. 2002. "Central Africa in Popular Imagery." In *Christraud M. Geary and Virginia-Lee Webb (eds.), In and Out of Focus: Images of Central Africa, 1885–1960*, pp. 24–57. Washington, DC: National Museum of African Art, Smithsonian Institution.
- Gersh-Nešić, Beth (ed.). 2005. *André Salmon on French Modern Art*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gilbert, James. 1994. "World's Fairs as Historical Events." In *Robert W. Rydell and Nancy Guinn (eds.), Fair Representations*, pp. 13–27. Amsterdam: Vrije Universiteit Press.
- Gilman, Sander. 1985. *Difference and Pathology: Stereotypes of Sexuality, Race, and Madness*, pp. 76–108. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Gravlee, Clarence C., H. Russell Bernard, and William R. Leonard. 2003. "Heredity, Environment, and Cranial Form: A Reanalysis of Boas's Immigrant Data." *American Anthropologist* 105(1): 125–38.
- Green, Christopher (ed.). 2001. *Picasso's Les Femmes d'Alger*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Green, Christopher. 2005. *Picasso: Architecture and Vertigo*. New Haven, CT: Yale University Press.
- de Guerville, Amédée Baillet. 1905. *L'illustration* 3279: 438–43.
- Herbert, James D. 1992. *Fauve Painting: The Making of Cultural Politics*, pp. 146–83. New Haven, CT: Yale University Press.
- Iyob, Ruth. 2000. "Madamismo and Beyond: The Construction of Eritrean Women." *Nineteenth-Century Contexts: An Interdisciplinary Journal* 22(2): 217–38.
- Kosinski, Dorothy M. 1999. *The Artist and the Camera: De-gas to Picasso*. Dallas, TX: Dallas Museum of Art.
- Leighton, Patricia. 1990. "The White Peril and L'Art nègre: Picasso, Primitivism, and Anticolonialism." *Art Bulletin* 73(4): 609–30.
- Leighton, Patricia. 2001. "Colonialism, l'art nègre, and Les Femmes d'Alger." In *Christopher Green (ed.), Picasso's Les Femmes d'Alger*, pp. 77–103. Cambridge: Cambridge University Press.
- Leja, Michael. 1985. "'Le Vieux Marcheur' and 'Les Deux Risques': Picasso, Prostitution, Venereal Disease, and Maternity, 1899–1907." *Art History* 8(1): 66–81.
- Lomas, David. 1993. "A Canon of Deformity: Les Femmes d'Alger and Physical Anthropology." *Art History* 16(3): 424–46.
- Lomas, David. 2001. "In Another Frame: Les Femmes d'Alger and Physical Anthropology." In *Christopher Green (ed.), Picasso's Les Femmes d'Alger*, pp. 104–27. Cambridge: Cambridge University Press.
- MacDougall, David. 2005. *Film, Ethnography, and the Senses: The Corporeal Image*, pp. 176–209. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Malraux, André. 1974. *La Tête d'Obsidienne*. Paris: Gallima
- Matisse, Henri. 1999. *Le Maroc de Matisse: exposition présentée à l'Institut du monde arabe du 19 octobre 1999 au 30 janvier 2000*, pp. 112–23. Paris: Institut du monde arabe, Gallimard.
- McCauley, Elizabeth Anne. 1994. *Industrial Madness: Commercial Photography in Paris 1848–1871*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Monti, Nicholas. 1987. *Africa Then: Photographs 1840–1918*. New York: Knopf.
- Palma, Silvana. 2002. "Fotografia di una colonia: l'Eritrea di Luigi Naretti." *Quaderni storici* 109, 37(1): 83–147.
- Poignant, Roslyn. 2004. *Professional Savages: Captive Lives and Western Spectacle*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Prochaska, David. 1990a. "The Archive of Algérie Imaginaire." *History and Anthropology* 4: 373–420.
- Prochaska, David. 1990b. *Making Algeria French: Colonialism in Bone, 1870–1920*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Prochaska, David. 1991. "Fantasia of the Photothèque: French Postcard Views of Colonial Senegal." *African Arts* 24(4): 40–47, 98.
- Reff, Theodore. 1976. "Picasso and the Circus." In *Larissa Bonfante (ed.), Essays in Archeology and the Humanities: In Memoriam Otto J. Brendel*, pp. 237–48. Mainz: von Zabern.
- Richardson, John. 1996. *A Life of Picasso, vol. II: 1907–1917*. New York: Random House.
- Rosenblum, Robert. 2001. "Les Femmes d'Alger and Picasso's Erotic Theatre." In *Picasso Érotique*, pp. 94–99. Munich: Prestel-Verlag/Musée des Beaux-Arts du Canada.
- Rubin, William. 1983. "From Narrative to 'Iconic' in Picasso: The Buried Allegory in Bread and Fruit Dish on a Table and the Role of Les Femmes d'Alger." *Art Bulletin* 65(4): 615–49.
- Rubin, William. 1988. "La genèse des Femmes d'Alger." In *Hélène Seckel (ed.), Les Femmes d'Alger*, pp. 367–487. Paris: Musée Picasso.
- Rubin, William. 1994. "The Genesis of Les Femmes d'Alger." In *Les Femmes d'Alger, Studies in Modern Art* 3, pp. 13–144. New York: MoMA/Abrams.
- Salmon, André. 2005. "An Anecdotal History of Cubism." *André Salmon on French Modern Art*, translated by Beth S. Gersh-Nešić, pp. 50–60. New York: Cambridge University Press.
- Seckel, Hélène (ed.). 1988. *Les Femmes d'Alger, 2 vols.* Paris: Musée Picasso.
- Seckel, Hélène. 1994. "Anthology of Early Commentary on Les Femmes d'Alger." In *Les Femmes d'Alger, Studies in Modern Art* 3, pp. 213–56. New York: MoMA/Abrams.
- Staller, Natasha. 2001. *A Sum of Destructions: Picasso's Cultures and the Creation of Cubism*. New Haven, CT and London: Yale University Press.
- Steinberg, Leo. 1972. "The Philosophical Brothel." *Art News* 71(5): 22–9 (Part 1); and *Arts News* 71(6): 38–47 (Part II). Revised 1988, October 44: 7–74.
- Stratz, Carl Heinrich. 1903. *Die Rassenschönheit des Weibes*. Stuttgart: Verlag von Ferdinand Enke.
- Vignola, Amédée. 1906–7. *L'Humanité féminine: revue hebdomadaire universelle illustrée*. Paris: Librairie Documentaire.
- Woody, Howard. 1998. "International Postcards: Their History, Production, and Distribution (Circa 1895 to 1915)." In *Christraud M. Geary and Virginia-Lee Webb (eds.), Delivering Views: Distance Cultures in Early Postcards*, pp. 13–45. Washington, DC: Smithsonian Institution Press.

Photography &
Culture

Volume 8—Issue 1

March 2015

pp. 59–80

DOI:

10.2752/175145215X14244337011162

Reprints available directly from
the publishers

Photocopying permitted by
licence only

© Bloomsbury Publishing Plc
2015

Staring Back: Anthropometric-style African Colonial Photography and Picasso's *Demoiselles*

Janie Cohen

Abstract

This article explores new ground regarding the role of colonial African photography in the development of Picasso's 1907 painting *Les Demoiselles d'Avignon*, building on our knowledge of his use of photographs as source material for other paintings at the time. I offer consideration of the role of a specific type of colonial photographic practice that has not previously been discussed in the context of this painting: multi-figural, anthropometric-style photographs taken of African subjects for European markets in the years prior to and following the turn of the twentieth century. I discuss the distribution of such photographs in European capitals and their ubiquity in Paris at the time, proposing that Picasso found in this genre a number of solutions for *Demoiselles*: a framework for its final composition, specific poses, elements that contributed to his nascent interest in simultaneous multiple perspectives, an expressive affect fundamental to the transgressive power of the painting at the time, and impetus for the Africanization of his prostitutes. Finally, I examine the significance of colonial African photographic sources serving as catalytic prompts—along with the masks and sculpture at the Trocadéro—for Picasso's radical alteration of *Demoiselles* in the summer of 1907.

Keywords: *Les Demoiselles d'Avignon*, anthropometric photography, Picasso and photography, Picasso and colonialism, Picasso and Africa

One of the most unusual aspects of Picasso's artistic practice is the way in which he absorbed, combined, and transformed a vast range of visual sources in the development of his work. The often elaborate chain of sources that informed his paintings includes work from throughout the history of art that he had seen in life or in



Fig 1 Pablo Picasso, *Les Femmes d'Alger (O. J.)*, Paris, June–July 1907. Oil on canvas, 8 ft. × 7 ft. 8 in. (243.9 × 233.7 cm). Acquired through the Lillie P. Bliss Bequest. © Estate of Pablo Picasso/Artists' Rights Society (ARS), New York, The Museum of Modern Art, New York. Photo: Digital Image © The Museum of Modern Art/Licensed by SCALA/ Art Resource, NY.

reproduction,¹ images from popular culture, and the people, objects, and circumstances observed in his daily life. Among his most celebrated works, *Les Femmes d'Alger* (Figure 1) possesses a particularly rich lineage of source material that has been identified in the literature over the past fifty years, ranging from ancient Iberian sculpture and tribal masks to the paintings of El Greco, Rubens, Titian, Ingres, Delacroix, Manet, Cézanne, and Gauguin.² In *Demoiselles*, as in most of Picasso's major works, there is no dominant source, but, rather, an accretion of diverse references and their attendant meanings. This dialogue across centuries and locales, with variant or even oppositional content inherent in the source material, contributes to the depth and the continuing resonance of the painting.

Scholarship in recent decades has significantly expanded the contextual arena in which this

complex painting is understood.³ A number of contributors have introduced contemporaneous photographic sources in their discussions of social, cultural, and scientific developments that may have helped to shape the evolution, or the reception, of *Demoiselles*.⁴ In this article, I examine a specific type of colonial photographic practice that has not been explored in the context of this painting: multi-figural, anthropometric-style photographs of African subjects made for European markets and distributed through postcards, books, and journals in the years prior to and following the turn of the twentieth century. Based on visual and circumstantial evidence, I propose that Picasso found in this genre a number of solutions for *Demoiselles*, including a framework for its final composition, specific poses, elements that contributed to his nascent interest in simultaneous multiple perspectives, an

expressive affect fundamental to the transgressive power of the painting at the time, and impetus for the Africanization of his prostitutes. This topic requires formal analysis of anthropometric-style photographs, a process that further objectifies their subjects and ignores the coercive and exploitative experiences that resulted in these images. I hope that my findings might mitigate their reproduction and treatment here.

Picasso's encounter with African and Oceanic masks and sculpture at the Ethnographic Museum at the Trocadéro Palace while at work on *Demoiselles* has long been understood as the catalytic event that resulted in his "second campaign" on the painting: the radical changes to the three outlying figures carried out in the summer of 1907.⁵ Anne Baldassari, in her 1997 catalog *Picasso and Photography: The Dark Mirror*, introduced another source of African imagery that affected his art at that time: a group of forty postcards in Picasso's own collection, taken by photographer and ethnographer Edmond Fortier in West Africa in late 1905 or early 1906.⁶ Baldassari has convincingly shown that poses of specific figures in a number of the postcards are reflected in Picasso's major painting of 1906, *Two Women*, as well as in paintings of individual female figures dating from the winter of 1906–7, the summer of 1907, and the spring of 1908.⁷ Less convincingly, she also proposed a Fortier postcard in Picasso's collection as a possible photographic source for *Demoiselles*.⁸ The image presents nine women photographed frontally, standing or squatting, with numerous vessels, a goat, and an infant.⁹ All have averted their eyes and four of the women are smiling slightly. While some of the linkages Baldassari proposes between this photograph and preparatory studies for individual figures in the painting are sound, links to the final painting are not readily evident¹⁰ beyond a basic photographic presentation: the configuration of multiple figures gazing directly out at the viewer occurred rarely in painting at the time, but was common in photography.¹¹

Anthropometric Photography and the Anthropometric Style

Devised in the late 1860s by British biologist Thomas Henry Huxley and photographer John Lamprey, anthropometrics involved photographing a nude subject frontally and in profile against a measuring rod or a grid. Subjects were photographed either full body or head only, in a depersonalized, objectifying manner with the goal of quantifying human physical characteristics. Anthropometric systems were used by European anthropologists and ethnographers from the last quarter of the nineteenth century well into the twentieth, in large part to document "scientifically" the racial hierarchies that ostensibly reinforced imperialist ideas of European superiority and legitimized colonial rule.¹² Anthropometrics were also used by early twentieth-century French anthropologists to study criminality and "degeneracy" in their own populations, including efforts to identify a "prostitutional physiognomy" (Lomas 2001).¹³

While the strictest forms of anthropometric methodologies were soon abandoned, largely due to the lack of cooperation on the part of the colonial subjects (Edwards 2001), the formal and informal juxtaposition of frontal, profile, rear, and squatting or seated poses became a common trope used in *group* photographs by colonial photographers working both in the field and in the studio. This representational mode has been referred to by visual anthropologists as "anthropometric style" (Corbey 1989; MacDougall 2005). Examples of it are ubiquitous within the African photographic archive, showing up in late nineteenth- to early twentieth-century photographic production in South Africa, the Belgian Congo, the French Congo, Eritrea, Madagascar, and Senegal, among other locations,¹⁴ as well as in photographs of African performing troupes on tour or on exhibit in Europe. Shown here are three examples reflecting varied contexts: an albumen print titled *Prostitutes, Eritrea, ca. 1885* (Figure 2),¹⁵



Fig 2 Attributed to Luigi Naretti, *Prostitutes, Eritrea*, ca. 1885. Albumen print. Courtesy of Nicolas Monti/Monas Hieroglyphica, Milan.

attributed to Luigi Naretti, one of the first commercial photographers to arrive in Eritrea following Italy's seizure of Massawa; a silver gelatin print titled *Bodyguard of the King of Dahomey*, *International Exhibition*, taken by an unidentified photographer in Hamburg in 1890 (Figure 3); and a postcard bearing an image identified as "Jeunes filles Yakoma," taken by Jean Audema in the French Congo in 1904–5 (Figure 4).

The Naretti image presents six nude women wearing beaded necklaces, posed on shallow, makeshift wooden steps in what appears to be a photography studio.¹⁶ There is a classical-style column at the top of the steps on the



Fig 3 Unattributed, *Bodyguard of the King of Dahomey, International Exhibition*. Hamburg, 1890. Location unknown.

left, and the suggestion of a painted backdrop. Three of the women are posed frontally, including two who are seated, and three are in profile. We can assume that the placement and postures of the women were prescribed by the photographer; their nudity most certainly was, and their jewelry may have been as well (their gestures of modesty were likely their own).¹⁷ The chief characteristics of the anthropometric style exemplified in this photograph include the idiosyncratic juxtaposition of poses—frontal, profile, three-quarter; and seated or squatting in the foreground; the highly compressed spatial relationship among the figures; the gazes both lateral and outward; and the primacy of an outward focus at the expense of any connection among the women. The architecture of the composition and the angularity of the women's



Fig 4 Jean Audema, *Congo Français et Dépendances—Jeunes filles Yakoma—Haute Oubangui*. Postcard, ca.1905, 5½ × 3½ in. (14 × 9 cm). EEPA I 1985-140085-01, Eliot Elisofon Photographic Archives, National Museum of African Art, Smithsonian Institution.

arm positions and body contours contribute to a hieratic, symmetrical, geometric, stylized image.

Taken under very different circumstances, the photograph of members of the so-called *Bodyguard of the King of Dahomey*, 1890, has similar characteristics. It presents members of a performing troupe, the Dahomey Amazons, that toured European and American cities from 1890 to 1900, with appearances in Paris in 1891 and 1893 (Blier 2002).¹⁸ These groups were managed by European promoters exploiting public

curiosity in response to the sensationalized news reports of the French campaign in Dahomey in 1890–92, and the highly publicized role of female warriors in the Dahomean army. Photographs and souvenir postcards show the entire troupe of men and women attired in elaborate cowrie-shell costumes holding knives, spears, and drums; the women wear skirts and bodices. Here, however, five women are posed seminude in a Hamburg studio or perhaps in the performance venue, wearing only wrapped shorts and jewelry, again, most likely at the behest of the photographer.¹⁹ Arranged in the anthropometric style, they are dislocated from the performance context and placed under a pseudoscientific lens. Here, too, is a juxtaposition of frontal, seated, and, in this case, three-quarter poses, as well as a compressed space in which the figures are posed. Reflective of the history of anthropometric photography, information density and efficiency trumped other compositional considerations. At the same time, the composition itself carried license for imposed nudity under the guise of “science.”

Jean Audema, the preeminent photographer working in the central African coast at the turn of the twentieth century,²⁰ used a distinctive anthropometric style in his images. His photographs of small groups of men and women were made in the field rather than the studio, and were typically composed of standing figures facing forward in the center of the composition and in profile on the sides facing either in or out, and seated figures in the foreground facing forward, or occasionally facing away from the camera, as in the example shown here. Some of Audema’s compositions, particularly of male warriors holding weapons, are almost sculptural in their tight groupings, suggesting an intentional aesthetic adaptation of the anthropometric style. A colonial administrator in the French Congo, Audema produced numerous photographs in 1904–5, many of which were published as postcards in France in 1905 and widely distributed and collected.²¹

Distribution of Images

The development of the photographic postcard in 1869 and the burgeoning photographic industry in Europe's colonies in the late nineteenth and early twentieth centuries—carried out by commercial photographers, colonial officers, missionaries, field anthropologists, and others—converged to create an active market in European capitals, Paris foremost among them (Edwards 2001). Within that market, photographs and postcards with images of “colonial nudes”²² managed to bypass the strict censure on pornography that existed in a number of countries, including

Italy and France, because the women were non-European and the images passed as “anthropological” or “ethnographic” (Corbey 1989). This type of image was collected not only by individuals, but also by colonial archives, museums,²³ and libraries,²⁴ among others. They were further distributed in popular books such as Carl Stratz's *The Racial Beauty of Women*, 1903, an example of a publication genre popular throughout Europe in the late nineteenth and early twentieth centuries. Such books purported to share the results of anthropological research analyzing the relative physical attributes of women of different races



Fig 5 Carl Günther, “Six Ashanti Women” (Dahomey Amazons), Berlin, 1893. Location unknown. C. H. Stratz, *Die Rassenschönheit des Weibes* (Stuttgart: Verlag von Ferdinand Enke, 1903), p.127, Figure 64.

and cultures.²⁵ The Stratz publication includes a photograph of six women identified in the text as Dahomey Amazons, photographed by Carl Günther²⁶ in Berlin in 1893 (Figure 5).²⁷ This type of publication served, of course, to expound the racist ideologies of the colonial enterprise. At the same time, it offered a venue for erotica, enabling the circulation of countless images of anonymous nude and seminude women from cultures around the world—colonized and colonizers alike. Individuals, pairs, and groups of “colonial nudes” appeared in other pseudo-ethnographic publications such as the weekly illustrated journal *l'Humanité féminine*. Published by Amédée Vignola in Paris in 1906–7 (precisely the period Picasso was working on *Demoiselles*), it noted on the inside cover, “Devoted to the study of the female form, costumes and ornaments used in all countries, and to the study of manners, customs and practices of all races.” The majority of issues in the brief life of the publication were dedicated to the “Femme d’Afrique.”

The traffic of colonial photographs and postcards at the turn of the twentieth century included an extensive international exchange (Edwards 2001; Poignant 2004); the documentation of a European power’s colonies was eagerly shared across national borders in both scholarly and commercial contexts. In addition to their presence in collections—public and private, academic and prurient—photographs made by European colonial powers in their colonies, and of colonial subjects in Europe, were exhibited in colonial expositions and in the national displays at international expositions from the 1860s onward (McCauley 1994; Poignant 2004).²⁸ Postcards of colonial subjects on exhibit were sold in souvenir shops on the grounds of the expositions (Gilbert 1994),²⁹ and postcards of performing troupes, such as the “Dahomey Amazons,” were produced for specific exposition appearances and other occasions and sold by

the performers themselves.³⁰ While photographs were widely circulated, collected, and published, it was through picture postcards that these images readily made their way to the general public. It is estimated that at least 7,210 different postcards were produced in colonial West Africa from 1901 to 1918 and that 60 million postcards were printed in France in 1902 alone, this figure doubling by 1910 (Prochaska 1990a, 1991). Picasso’s own postcard collection, most or all of which he presumably purchased in Paris, included images made by photographers shooting in Egypt, Senegal, Holland, Laos, and New Zealand, among other locales.

By the beginning of the twentieth century, the multi-figure, anthropometric style was a well-established trope in Western European photographers’ images of Africans, and was readily accessible in photographs, postcards, illustrated books and journals, and other forms of popular publications available in Paris. Whether or not Picasso owned any photographs that most exemplify it,³¹ he would certainly have encountered this type of imagery. The ubiquity of the style is evidenced by its presence in an unusual composite photograph that appeared on the cover of the December 30, 1905 issue of the popular weekly *L’Illustration*, published in Paris (Figure 6). Bearing the caption “Winter Resorts in Central Africa,” it heralds an article promoting tourism titled “The Comforts of the Twentieth Century in Central Africa,” by travel writer Amédée Baillot de Guerville.³² Of note here is that the British tourist, bedecked in white, is actually an image taken from another source and superimposed onto a photograph of four Sudanese women in a by now familiar configuration.³³ The profile pose of the tourist and the position in which she has been placed within the composition complete the anthropometric-style image, associated here with an “exotic” African vacation opportunity and used to market Africa to a growing tourism industry.

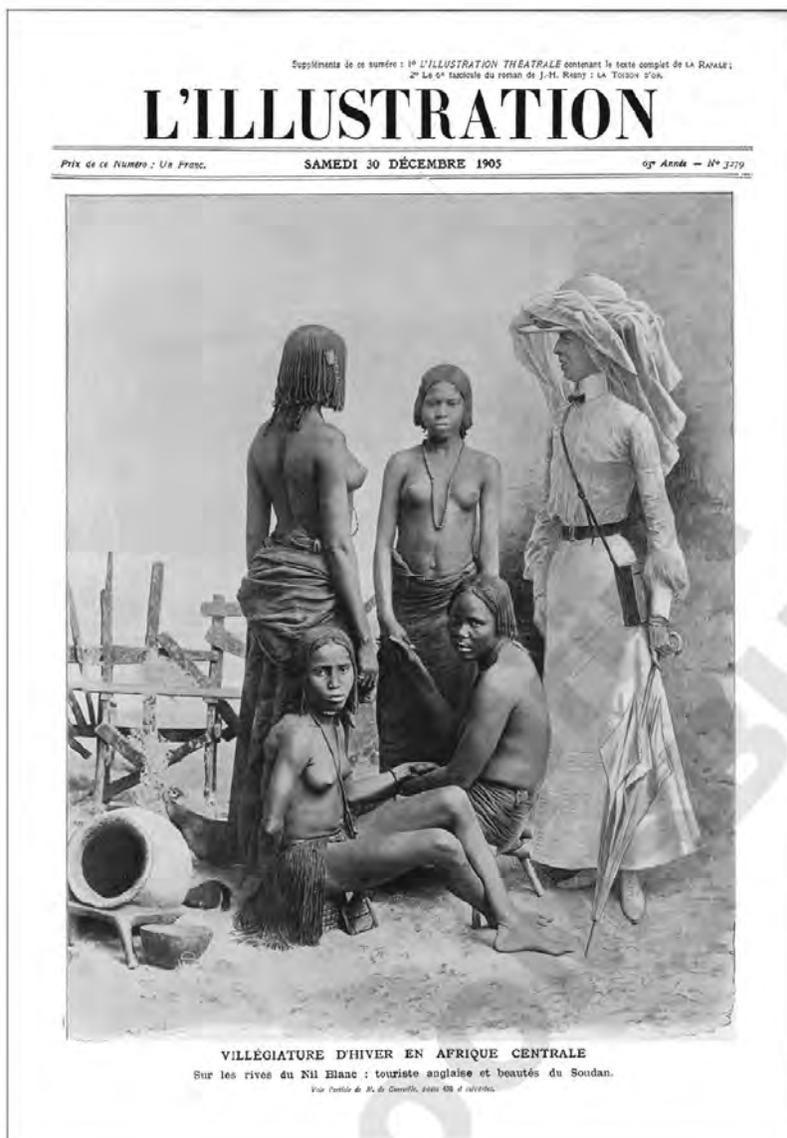


Fig 6 *Winter Holiday in Central Africa*, cover image, *L'Illustration*, Paris, December 30, 1905. Courtesy of *L'Illustration*.

Demoiselles and Anthropometric-style Photographs

It is clear that, from 1906 through the spring of 1908, Picasso was looking to specific colonial African photographs (Baldassari 1997) in his creation of a new female nude and his search for a radical alternative to the European tradition. It is also evident that up until the summer of 1907, the sources he gravitated to were individual figures, or at most two figures together. It has long been known that Matisse used a photograph of

two women identified as Tuareg in the January 5, 1907 issue of *l'Humanité féminine* as a model for his 1908 bronze sculpture *Two Negresses* (Elsen 1972; Herbert 1992),³⁴ and possibly other published photographs as sources for major works, at a time when he and Picasso were watching each other's every move.³⁵ It is highly unlikely that Picasso would *not* have sought out sources in colonial African photography for the multi-figure composition of nudes with which he was doing battle. The stakes were high for

Demoiselles. At the age of 25, and part of a cohort of young, adventurous painters competing for attention, Picasso was looking for a breakout painting. With the death of Cézanne the prior fall, Picasso saw his opportunity; he had his eye on nothing less than the mantle of the avant-garde.

Key elements in the final composition of *Demoiselles* were in place from Picasso's earliest studies: figures entering through curtains from both sides, central figures facing forward, and a crouching or seated figure on the right—even when the composition still included two male figures, one entering from the left and one seated in the center (Figure 7). Between the earliest studies and the final preparatory drawing (Figure 8), the composition evolved significantly: from a narrative brothel scene to a stylized, static, frontal presentation; from a conventional spatial configuration to a disorienting, compressed space; and from a horizontal composition to one in which vertical elements prevail. When Picasso prepared the canvas and laid down his figures, he emphasized these aspects of the composition. All are pictorial characteristics identified by William Rubin (1983), in his landmark study of *Demoiselles*, as marking a transition from a narrative to an

“iconic” presentation in Picasso's major paintings of 1905 to 1909. They are all characteristics that closely describe anthropometric-style photography, as well. So too are the descriptors that Rubin uses, in the same article, in his discussion of Picasso's experience in the Museum of Ethnography in the summer of 1907, when he points to the “stasis, symmetry, frontality, and hieraticism of most primitive figure sculptures,” which he describes as “paradigmatically iconic.” Picasso's work suggests that he recognized and was drawn to the characteristics shared by African sculpture and photographs; there are examples in his studies for *Demoiselles* in which he appears to conflate the two.³⁶ As noted below, there are also instances in the painting itself.

The changes that Picasso made to the *Demoiselles* canvas when he returned to it for his “second campaign” in the summer of 1907 were transformative, altering the dynamic of the entire composition and the overall affect of the painting. With the addition of masks to the two figures entering through curtains on either side of the painting, he intensified the symmetrical, hieratic aspect of the composition, bracketing it with two forceful figures facing



Fig 7 Pablo Picasso, *Study for Les Femmes d'Alger (O.J.)*, March/April 1907. Black crayon and pastel on Ingres paper, 18¾ × 25 in. (47.7 × 63.5 cm). Inv. 1967.106, Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett. Photo: Martin P. Buhler, © 2014 Estate of Pablo Picasso/Artists' Rights Society (ARS), New York.



Fig 8 Pablo Picasso, *Five Nudes* (study for *Les Femmes d'Alger*), 1907. Watercolor on cream wove paper, 7 × 9 in. (17.5 × 22.5 cm). Philadelphia Museum of Art: A. E. Gallatin Collection, 1952. © Estate of Pablo Picasso/Artists' Rights Society (ARS), New York.

each other across the space of the painting. At the same time that he created a strong lateral gaze within the space, he strengthened the outward gaze through the swiveled head of the crouching figure and the radical masking of her face. With the crouching demoiselle now training her gaze on the viewer, three figures look directly and intensely out of the painting, profoundly shifting the directional thrust of the image. Indeed, one of the most radical aspects of *Demoiselles* is the confrontational gaze and the aggressive breaking of Diderot's "fourth wall," in that, rather than depicting action observed by the viewer, as was the case in Picasso's earlier studies for the painting, the figures now directly engage the viewer.³⁷ The use of the outward gaze within a multi-figural composition introduces a disconnectivity among the figures that was rare in painting at that point,³⁸ with the exception of group portraits. It is a fundamental characteristic of anthropometric-style photography that the figures are disassociated from one another, yielding to the primary relationship between each subject and the photographer or viewer, thus creating a tension between group and

individual. They may face one another, and even place a hand on another's body in response to a photographer's directive, but interactions among them are precluded by the "scientific" enterprise.

Aspects of the demoiselles' faces—masked and unmasked—suggest references to both African sculpture and photographs. We could assume that the darker palette on and around the masks of the two demoiselles entering on either side of the painting was inspired by the materials and pigments of objects Picasso had seen at the Ethnographic Museum.³⁹ At the same time, however, the gray-brown tonalities seem also to reference the monochromatic photographic palette,⁴⁰ just as Picasso's Rose Period paintings of the year before, as Baldassari notes (1997), were likely informed by the warm sepia tones of the albumen prints of Egypt that served as sources for his work at that time. The striations on the noses of the two masked figures on the right reference markings on African sculpture, such as Kota reliquary sculpture from the French Congo that Picasso could have seen at the Ethnographic Museum at the time (Leighten 1990). But they also likely refer to body scarification: a subject



Fig 9 Pablo Picasso, *Les Femmes d'Alger (O.K. Version)* (detail), Paris, June–July 1907. Oil on canvas, 8 ft. × 7 ft. 8 in. (243.9 × 233.7 cm). Acquired through the Lillie P. Bliss Bequest. © Estate of Pablo Picasso/Artists' Rights Society (ARS), New York, The Museum of Modern Art, New York. Photo: Digital Image © The Museum of Modern Art/Licensed by SCALA/Art Resource, NY.

that appears repeatedly in African photography of this period, reflecting its appeal to Europeans both as “exotic” and as evidence of the “savagery” that the colonial enterprise sought to eradicate.⁴¹ Picasso seems to have referenced this mark of Africa in his Iberian demoiselle in the center of the composition (Figure 9): the line of dots above her eyebrow reflects a characteristic dot-pattern facial scarification that can be seen in an unattributed photograph taken in Bangala in the Belgian Congo (Figure 10).



Fig 10 Unattributed, “Belgian Congo” (Bangala). Postcard. © The Metropolitan Museum of Art. Image source: Art Resource, NY.

The crouching woman on the lower right of the canvas is the figure that Picasso altered most radically when he returned to the painting in the summer of 1907. All aspects of this figure warrant further examination in the context of anthropometric-style photography. Picasso’s individual figure studies for *Demoiselles*, for instance from April and May 1907, show that he conceptualized the poses of the figures from multiple perspectives, often in sequential frontal, rear, and profile studies (Seckel 1988).⁴² By swiveling this figure’s head in the opposite direction from the rest of her body, for the first time on canvas, Picasso presents what would become a stock-in-trade throughout his life and a tenet of cubism: a figure depicted from different perspectives simultaneously. This

physical contortion contributes a visceral force to the painting that remains potent today.⁴³ In addition to photographs of groups of women in various poses as discussed above, another common configuration in anthropometric-style photographs is that of two figures closely juxtaposed in frontal and rear, or frontal and profile poses. These are ubiquitous in photographs and postcards from colonial outposts throughout Africa over a period of decades, as exemplified by a photograph taken by B. W. Caney in South Africa in 1880 identified as *Young Zulu Women* (Figure 11) and a postcard by Edmond Fortier with an image taken in Senegal between 1905 and 1910 (Figure 12).⁴⁴ Picasso's croucher embodies



Fig 11 B. W. Caney, *Young Zulu Women*. © The Metropolitan Museum of Art. Image source: Art Resource, NY.

more than frontal and rear perspectives, however; her face combines frontal and profile views,⁴⁵ embodying the same anthropometric juxtaposition as the figures behind her whose hieratic counterposes are emphasized in the final iteration of the painting. Picasso's interest in multiple views of the body was just taking hold at this time (Steinberg 1972). In light of his visual voracity and his working methods, a new or freshly viewed source that mapped onto his formal interests would have suggested possible solutions, or informed a program already in mind, when he returned to the canvas for the final changes in the summer of 1907.⁴⁶



Fig 12 Edmond Fortier, *1118—Afrique Occidentale—Sénégal—Jeunes Diolas*. Collection Générale Fortier, Dakar. Private Collection.

There are additional aspects of the crouching figure that bear mention in the context of the anthropometric photographic archive. The sharp angle of the figure's arm with her hand on her hip is a pose that Picasso had already associated with the African body in a 1905 notebook drawing, and one that has a close visual correspondence to the Kota reliquary sculpture mentioned above (Leighten 1990). It is also, however, a pose found frequently in standing and seated figures in anthropometric-style photography (see Figures 2, 3, and 5).⁴⁷ Also notable is the position of her head resting in her hand: a pose seen in crouching or seated figures in colonial group photographs, including both photographs of the African performing troupes above (Figures 3 and 5). The head and hand of Picasso's croucher form a unit that the artist worked out in a number of drawings and paintings in June and July of 1907. While this pose may be a natural resting posture, a particularly disturbing photograph of four Botswanan women (Figure 13) published in another German publication cataloging women of various cultures (Friedenthal 1910)⁴⁸ suggests otherwise. It is clear from the photograph that the seated women's posture with the chin

resting in the hand was a stock pose directed by the photographer; along with their left hands in their laps, and, resting on their shoulders, the hands of the women standing behind them.⁴⁹

Affect and Response

Anthropometric photography, and the commercial ethno-pornography that developed from it, involved routine forced nudity and the objectification of African people—chiefly women—by colonial powers in the form of European men with cameras. In many cases, the expressions of subjects of anthropometric and anthropometric-style photographs are without affect (Figures 3 and 5), perhaps directed to do so in the service of a purportedly scientific enterprise. Frequently, however, their expressions suggest emotional responses, discomfort, or defiance in particular (Figures 2 and 10), presumably to the directives and violations that shaped this corpus of images.⁵⁰ Both a lack of affect and an affect of defiance can be seen on the faces, masked and not, in *Demoiselles*. The faces of Picasso's so-called Iberian figures—the two central standing women who are not masked—bear a flat affect; they



Fig 13 Unattributed, *Female Types of the Botswana of the Orange River Colony*, prior to 1910. Location unknown. Albert Friedenthal, *Das Weib im Leben der Völker*, 2 vols., (Berlin: Verlagsanstalt für Litteratur und Kunst, 1910), p. 281, Figure 446.

do not beckon, welcome, or tempt, but seem to simply deflect desire. The figures entering the space from either side are at a further emotional remove: their faces are concealed behind masks that are themselves without affect, and they do not engage the viewer directly. It is in the masked face of the crouching figure that the overall affect of the painting is sealed. Implicitly, it too conceals and masks expression, but in the context of the painting, it reads as a strong expression of resistance, even hostility. It is abstracted, but it is unyielding, impenetrable, tipping the overall affect of the painting. With the croucher's expression and wrenched posture, her chin resting in her hand becomes a menacing, challenging posture, quite different from those in anthropometric-style photographs.

The expressions on the faces of the demoiselles, as unprecedented as they were unwelcoming, likely contributed to the strongly and uniformly negative responses from those close to the artist who saw the painting in his studio. In 1912, André Salmon, in the first published account of the painting by an eyewitness, noted the expressions at the outset of his description: "This canvas has never been exhibited in public. It has six [sic] large female nudes, drawn with a marked crudeness. For the first time in Picasso's work, the expression of the faces is neither tragic nor passionate. They are masks that are almost free of any humanity." Salmon goes on to write, in his florid prose, "Nudes were born whose deformation was hardly surprising given that we were prepared by Picasso himself, Matisse, Derain, Braque, van Dongen, and, before that, Cézanne and Gauguin. It was the hideousness of the faces that froze with horror the half converted. Deprived of the Smile, we could only recognize the Grimace" (Gersch-Nešić 2005). Picasso's "half-converted" friends and associates responded with shock and outrage that matched the aggression of the painting, accusing Picasso of having gone crazy, of ridiculing the modern movement, of staging an audacious

hoax, of creating a painting that was a loss for French art, and of painting women who were monstrous, appalling, frightful, horrid, grotesque, and hideous, to cite a sample of the epithets that greeted the painting. Picasso's friend and competitor, the painter André Derain, predicted that: "One fine morning we would find Picasso hanged behind his large canvas" (Seckel 1994).

Implications

Picasso was intentionally and forcefully transgressive in breaking the fourth wall with the outward gazes of three figures, and with expressions that were at best affectless, or, worse, hostile. If, as I contend, we assume a causal nexus between multi-figural anthropometric photographs and Picasso's *Demoiselles*, one immediate implication arises. In introducing into his brothel scene the direct, unsmiling gaze of colonial subjects in response to the invasive eye of the photographer and the camera, Picasso spun the directionality of the visual subjugation 180 degrees, contributing no doubt to the outraged responses of his peers and colleagues. He was, in effect—to borrow the language of contemporary visual anthropologists and photo historians—troubling the archive.⁵¹ The forced nudity and prescribed poses of subjects in colonial photographs, particularly women, strips them of their agency. Picasso's demoiselles are of a different world; their agency is palpable, and it is reflected in the rabid responses of his artistic circle. It is critical to note, however, that the power with which he invested them was intended to serve him alone: to catapult him to the apex of the avant-garde, and, as the intercessors in what he later called his "first exorcism painting," to protect him from his demons. In the summer of 1907, those demons included women, and, purportedly, his morbid fear of syphilis.⁵²

Discussions within Picasso literature focusing on the Africanization of his prostitutes began with Leo Steinberg (1972), who posited, in language that still rang of colonialism, that Picasso's "reason

for making them savage was the same as his reason ... for making them whores"; in order to "project sexuality divested of all accretion of culture." In the intervening years, scholars have suggested cultural movements and intellectual frameworks operative at the time that may have influenced Picasso's thinking (Chave 1994; Leighten 1990, 2001; Leja 1985; Lomas 1993, 2001), some acknowledging nineteenth-century racist views associating African women with hypersexuality (Gilman 1985). This was a trope relentlessly promoted by the colonial postcard market, not only to sell postcards, but also to sell Europe's colonial exploits in Africa. Luigi Naretti's photograph *Eritrean Prostitutes* is interesting in the context of this discussion, in that without the title, its subject is not apparent.⁵³ When compared to other anthropometric-style photographs of groups of African women, it differs little; in each case, the subjects were presumably directed by a photographer to remove their clothes and hold a specific pose within a stylized configuration. Had Picasso been looking at photographs of this genre at that time, he would likely have seen his subject in any of them.

Twenty-five years ago Patricia Leighten (1990) wrote what remains the primary study of *Demoiselles* in the context of Africa's political, cultural, and popular presence in Paris at the time, discussing the charged moment in the colonial relationship between France and Africa during which the painting was created. Leighten identifies diametrically opposed images of Africans that characterized the media coverage of the political relationship between France and Africa, as well as cultural responses to it. On one hand, she notes, Africans were depicted as barbaric aggressors on the basis of sensationalized reports from the Franco-Dahomean Wars, and, on the other hand, as victims, based on an exposé published in *l'Humanité* in 1905–6 that first revealed colonial abuses of power in the French and Belgian Congos. Leighten cites the conflation of these memes in both Alfred Jarry's political satire of

1901, *Ubu colonial*, and in *Demoiselles*, arguing that Picasso refers to both savagery and victimization in the painting. She assigns an overarching "accusatory presence" to the African forms in his work of this period (1990: 629). While I do not agree with this general characterization, it is indeed the defining affect in *Demoiselles*, but one that I would argue has its most immediate source in anthropometric-style photographs and the defiant gaze on African faces often found therein, rather than emanating from, as Leighten frames it, Picasso's "political indignation." Picasso would have seen in anthropometric-style photography an artistic solution that met his needs at that moment; as was often the case with his sources, it offered not only a formal solution, but a signification that served his purposes as well. I do not share Leighten's view that Picasso created *Demoiselles* as an anti-colonialist critique, or even as a pictorial response to an ideological or political impulse shared by his circle, but he clearly would have recognized that the use of such source material at the time would only have intensified the shock value he so fervidly sought.

The anthropometric-style photograph was a European construct, but its source in the scientific method, however flawed, largely removed it from the visual language of European artistic tradition. The compositional style, having been used in the field and in colonial photographic studios for several decades by 1907, had currency as a means of representing "exotic" bodies to European audiences; in Paris in 1906–7, it would have been most closely associated with Africa. In Picasso's effort to cut ties with European painting, here was a compositional framework that carried associations of the "primitive," that bore no relation to European painting and visual traditions, and that made the informal brothel scenes of his predecessors and peers—Manet, Degas, Forain, Toulouse-Lautrec, and Matisse—appear bourgeois and welcoming in comparison.

The artistic legacy of Europe lay deep within the substructure of *Demoiselles d'Avignon*, but

the changes Picasso brought to the canvas in the summer of 1907 he wrested from a contemporary Europe. It was, in large part, modes of representation that had traveled the colonial trade routes between Africa and Europe—both sculptural and photographic, African and European—that enabled Picasso to reinvent the female nude in such a violently radical manner that it would change the course of Western art.

Acknowledgments

I am grateful to Yaëlle Biro, Michael Fitzgerald, Beth Gersh-Nešić, and Alison Nordström for their input on early drafts of this article.

Notes

- 1 For the most recent overview of the literature on this subject, see Baldassari and Bernadac (2008).
- 2 For a thorough overview of scholarship on *Demoiselles* sources see William Rubin (1994), and subsequent contributions by Elizabeth Cowling (2002: 171) and Christopher Green (2005: 46).
- 3 In particular, the 1988 exhibition and accompanying catalog (Seckel 1988) “*Les Demoiselles d’Avignon*,” Musée Picasso, laid the foundation for a new wave of scholarship.
- 4 See Anne Baldassari (1997), Christopher Green (2001, 2005), Michael Leja (1985), and David Lomas (1993).
- 5 Such art forms were not new to Picasso—he had already seen African objects in friends’ collections—nor did specific masks serve as models for *Demoiselles* (Rubin 1994: 104–8). Rather, the immersive context in which he experienced tribal art that day, and the urgency of his search for affective and formal solutions for his painting, converged in the transformative experience that he later recalled to André Malraux, who recounted it in *La Tête d’Obsidienne* (1974: 116–17).
- 6 It is not known how or when the artist came into possession of the photographs, but Baldassari argues convincingly in a later publication (2002) that Picasso would have had access to them as early as 1906.
- 7 See Baldassari (1997: 45–53), Figure 45, *Profile of a Woman*, oil on canvas, private collection; Figure 54, *Nude with Hands Behind Back and Profile of a Nude*, pencil and watercolor on paper; Picasso Museum, Paris; and Figure 55, *Head and Shoulders of a Woman*, oil on canvas, National Museum of Modern Art, Paris.
- 8 “Afrique occidentale Française/1072. Soudan—Typen de Femmes.” (Baldassari 1997, Figure 57), taken in the market in Bamako (Baldassari 2002: 342).
- 9 Interestingly, I have come across another image from the same photo session in the African postcard collection in the Department of the Arts of Africa, Oceania, and the Americas at the Metropolitan Museum (Postcards: Africa 10/Rwanda—Senegal), titled “211. Afriques Occidentale—Types de Femmes Malinkés, Toucouleurs et Bambaras,” which includes ten women and five children. Six of the subjects look directly at the camera; not one of the fifteen is smiling, and several are scowling. While outside the breadth of this article, the two photographs suggest that further study of Fortier’s direction of his subjects might be worthwhile.
- 10 I agree with Natasha Staller (2001: 403, footnote 275) that Baldassari’s primary point of the “hieratic frontality” in the photograph is belied by the women’s averted gazes, and, I would also note, their relaxed and varied poses.
- 11 A number of scholars have long recognized the photographic aspect of the *Demoiselles*’ composition. Michael Leja (1985), in his investigation of the theme of prostitution in Picasso’s work from 1899 to 1907, reproduced two late nineteenth-century photographs of prostitutes in French brothels. Waltraud Broderson (1986) suggested a possible link to colonial photography without citing specific images; see also William Rubin (1988, 1994). Theodore Reff (1976) pointed to commercial photographs of circus troupes as having informed a compositional transition from Picasso’s *Circus Family*, 1904, to *Family of Saltimbanques*, 1904–5. One drawing, for instance, depicts a large circus family in a curtained setting similar to that of *Demoiselles*; another shows a similar image hanging on a wall behind a young circus couple holding an infant, juxtaposing two portraiture modes.

- 12 While anthropometric photography was a primary tool in advancing scientific racism, it should be noted that anthropologist Franz Boas (1911) used the method to challenge and ultimately disprove prevailing colonial-era ideas about racial determinism. See also Gravlee (2003).
- 13 In his study of *Demoiselles* and physical anthropology, Lomas (2001: 111) suggests a connection between anthropometric measurement and Picasso's drawing of a figure, from April–May 1907, over which the artist had laid what appears to be an unspecified proportional measurement system.
- 14 Based on my preliminary study of collections in the Musée du quai Branly; the Eliot Elisofon Photographic Archives at the National Museum of African Art, the Smithsonian Institution, Washington, DC; and the photography and postcard collections in the Department of the Arts of Africa, Oceania, and the Americas (AAOA), Metropolitan Museum of Art. See, for example, the work of expeditionary photographer Claude-Joseph Désiré Charnay in Madagascar in 1863 in the collection of the quai Branly; the work of Jean Audema in the French Congo in 1904–5 in the National Museum of African Art; and the photographs of Edmond Fortier working in West Africa 1901–10, along with a wide range of other photographers both identified and anonymous, in the AAOA collections at the Metropolitan Museum.
- 15 This photograph appears in two late twentieth-century publications under different titles: *Prostitutes, Eritrea* (Favrod 1989: Figure 29); and *Madame* (Monti 1987: 139). The latter title may reflect what was known as *madamismo*, a common practice among Italian colonial officers of cohabitating with Eritrean women (Iyob 2000).
- 16 My research into the subject of this article was triggered by seeing the Naretti image in a conference session in the mid-1990s, shown by Alison Nordström, friend and former senior curator of photographs, George Eastman House. I am grateful to Alison for her generous and insightful consultation as I developed this work. Her point in discussing the photograph was to relate the poses to contemporaneous forensic photography—the mug shots that were becoming commonplace in the police stations of Europe at this time thanks to Alphonse Bertillon. I was struck at the time by the photograph's uncanny connection, in subject and form, to Picasso's *Demoiselles*; both photograph and painting depict a group of hieratically arranged nude prostitutes: one group African, one "Africanized."
- 17 Corbey (1989: 25, 29–30) notes that while the majority of colonial photographs made in West and central Africa were taken outdoors, some were made in the studio, and that embellishment with exotic clothing or jewelry took place in both locales, as did requests on the part of the photographer that the subjects' clothing be removed. Further, the women in Naretti's photographs of social, commercial, and religious gatherings in Massawa at the time are consistently clothed (see collection at Boston Public Library). That said, Alison Nordström (personal communication, July 28, 2013) cautions that they might have removed their clothes in negotiation for (better) payment, or because they thought it was expected of them.
- 18 As Patricia Leighton (1990) first noted, Picasso may have seen the Dahomey "village," with its native inhabitants and reenactments, set up alongside other ethnographic exhibits at the Trocadéro during the 1900 "Exposition Universelle." He first traveled to Paris to attend the fair, as a painting of his hung in the Spanish Pavilion. It is likely that Picasso would also have been aware of the performing troupes that had passed through Paris in the years prior to his arrival; just seven years earlier, a troupe of 150 Dahomey Amazons was installed on the Champs-de-Mars at the foot of the Eiffel Tower for a period of four months, attracting 2.7 million visitors (Blier 2002: 138).
- 19 In the text accompanying a similar photograph (Figure 5), it is noted that the women have "stored away their ostentatious costumes designed for their European performances" (Stratz 1903: 127). In fact, Corbey (1995: 69) notes that exhibited colonial natives typically appeared before anthropological or ethnographical societies in the cities in which they performed, often at the venue of the ethnographic shows.
- 20 Geary (1998: 150) notes that both Edmond Fortier working in Senegal, and Jean Audema in the French Congo, were "major international

- sponsors" of photographic production. See MacDougall (2005) on Audema.
- 21 Audema's images were published as postcards by the major French postcard publisher Imprimeries Réunies de Nancy, whose annual production was 90 million postcards (Prochaska 1990a: 376).
 - 22 This is a term used by Corbey (1988) and others.
 - 23 Edwards (2001: 27–50) discusses exchange networks among both archives and museums beginning in the 1870s.
 - 24 It is interesting to note that in 1891, Naretti corresponded with Ernesto Farina of the Società Africana in Naples about the library's desire to acquire pornographic photographs from him (Palma 2002: 100).
 - 25 This publication was reissued in a new edition with additional images every few years for over four decades (Corbey 1989: 33). Books of this type were published in Germany, the Netherlands, England, France, and the United States by anthropologists, racial theorists, and gynecologists in the late nineteenth and early twentieth centuries. Another example, Albert Friedenthal, *Das Weib im Leben der Völker* (1910), totaled 35,000 copies in its first three editions and the second and third included over a thousand images each (Corbey 1988: 91).
 - 26 Roslyn Poignant (2004: 117) notes that some photographs taken by Carl Günther in Berlin were in the renowned collection of Prince Roland Bonaparte in Paris. She writes that: "The exchange of photographs, particularly photographs of members of the touring troupes of indigenous people, formed an important part of this transnational network of exchange of new anthropological knowledge."
 - 27 Suzanne Preston Blier (2014) confirms that the caption of the photograph, "Six Ashanti Women," is a misidentification of its subject. I am delighted that her essay, published after the submission of this article, corroborates the potential role of the image of the Dahomey Amazons and of contemporaneous publications such as Carl Stratz (1903) in the development of *Demoiselles*.
 - 28 For instance, photographs by Carl Günther taken in Berlin hung in the anthropological section of the International Exposition, Paris, 1889 (Poignant 2004: 193–94, Figure 67), and photographs of Asian subjects were on display in the French Colonies exhibition of the International Exposition, Paris, 1867 (McCauley 1994: 90, Figure 36). In the 1878 Paris Exposition, twenty of the twenty-nine exhibiting countries included photography in their exhibitions. Mention is made in catalogs of "Nicaraguan Indians," "anthropological specimens," and "racial types and scenes" (McCauley 1994: 91).
 - 29 A colonial exposition was held from May to October, 1907, in the Jardin d'Agronomie Tropicale of the Bois de Vincennes, on the eastern edge of Paris, with villages set up and "inhabited" by people brought from throughout the French colonies. We do not know if Picasso attended it, but the event was likely to have brought a new wave of colonial photographs and postcards onto the Paris market.
 - 30 The resulting revenue was reinvested in the performing group. This information was included in the exhibition "L'invention du sauvage," held at Musée du quai Branly from November 29, 2011 to June 3, 2012. It does not appear in the accompanying catalog.
 - 31 Due to the closure of the Musée Picasso for renovation and expansion, I have not been able to view the postcards in the Picasso archive beyond those reproduced by Baldassari, which she clearly considers most relevant to Picasso's work at the time, and which do not include anthropometric-style group photographs. Violette Andres, of the Musée Picasso has confirmed (e-mail March 13, 2014) that there are no images by Audema, Charnay, Günther, or Naretti in the archives. Picasso used many sources that he did not own. John Richardson (1996: 14) notes of the artist in the context of *Demoiselles*, "The more crucial the source, the more determined he was to divert attention from it." Baldassari (2002: 342) has observed that the Fortier photographs Picasso collected favored women photographed "shirtless with their arms folded behind their backs or over their heads." These constitute the more "artistic" of Fortier's images, which looked to European conventions in their poses.
 - 32 This image was reproduced by Christopher Green (2005: 49–50, Figure 23) and discussed as an original, unmanipulated image and an example of photographs that bring "colonists

- and colonized into direct confrontation," in making the point that Picasso's collection of Fortier photographs included no Europeans.
- 33 Photo historian Näkki Gorenin (personal communication, spring 2011) suggests that the figure of the tourist was most likely originally a photograph that had been copied numerous times, and enhanced with pen or lithograph along the way.
 - 34 I am grateful to Claude Cernuschi for reminding me of this fact.
 - 35 Isabelle Monod-Fontaine (Matisse 1999: 118) suggests that in 1906–10 Matisse was looking to publications such as *l'Humanité féminine* and another of Vignola's journals, *Mes Modèles*, as a sources of motifs for his canvases that would "radically subvert the stereotype of Western painting," including *Blue Nude (Memory of Biskra)*, 1907, which served as a gauntlet to Picasso for the creation of *Demoiselles*.
 - 36 Baldassari (2008: 25) notes studies for *Demoiselles* where Picasso combined an image of an indigenous female calabash carrier and the stylization of African statuary. And in a 1906 notebook drawing, a young woman in profile with a darkened face is juxtaposed with a frontally posed elderly woman. The latter seems to conflate references to anthropometric photographs of elders and African sculpture. Staller (2001: 318) refers to the figure as "an African fetish."
 - 37 Elizabeth Cowling (2002: 170) notes that at the time Picasso was painting *Demoiselles*, Manet's *Olympia* and Ingres's *Grand Odalisque*, both of which present a nude gazing directly out at the viewer, were exhibited side by side at the Louvre. She suggests that those two paintings likely played a role in Picasso's decision to make "the act of looking its focus."
 - 38 This specific tension in *Demoiselles*, discussed at length in the literature, was first noted by Leo Steinberg (1972).
 - 39 William Rubin (1983: 629, 644) first identified the mask of the demoiselle entering on the left as more Oceanic than African, citing the face of the black-cloaked spirit figure in Gauguin's *Manao tupapau (Spirit of the Dead, Watching)* as a likely source.
 - 40 André Salmon, in *An Anecdotal History of Cubism* (2005 [1912]), refers to Picasso's palette when he returned to *Demoiselles* in the summer of 1907, as "a palette rich in all the tones dear to the old academics: ocher; bitumen, and sepia . . ." which, interestingly, evokes nineteenth-century photographic processes.
 - 41 MacDougall (2005: 181) refers to the popularity of the subject for colonial photographers, resulting in "almost a subgenre" in colonial postcards of Africa.
 - 42 See Seckel (1988, vol. 1: 170–72), *Carnet 4*, drawings 3–10.
 - 43 On February 18, 2011, a young tour guide speaking in front of the painting at MoMA noted, in connection to Picasso's reference to *Demoiselles* as his "first exorcism painting," a parallel to the "Exorcist-like" swivel of the head, referring to that terrifying action in the 1973 film *The Exorcist*.
 - 44 In both cases, the photographer took at least one additional photograph of the two women in different poses: in the Caney photograph, frontal and profile; in the Fortier, both frontal.
 - 45 André Malraux (1974: 116–17) recalls a conversation with Picasso in 1937, in which the artist purportedly said of his crouching figure, "I painted a nose in profile within a full-view face. (It had to be put in sideways so that I could name it, so that I could call it 'nose')."
 - 46 As always in Picasso's artistic practice, there was more than one source of inspiration at work. See the juxtaposition of poses in the postcard of Lucas Cranach's *Three Graces*, 1535, on a ledge directly above Picasso's head in a 1906 photograph by Joan Vidal Ventosa, *Portrait of Fernande Olivier, Pablo Picasso, and Ramón Reventós*, in the collection of Musée Picasso (Kosinski 1999: 286).
 - 47 It should be noted, of course, that this pose is also found in Western portraiture, both in paintings and photographs, most commonly among male subjects.
 - 48 The 1,084 photographs in this book published in Berlin in 1910 came from Friedenthal's own collection, from other private collections, and from prior publications.
 - 49 The pose may also have been a directive intended to stabilize the sitter's head for the long exposures required at the time, although it is seen only in seated figures.

- 50 Raymond Corbey (1989: 31) interprets the range of affect among the subjects of colonial nudes as “shyness, discomfort, shame, nervous laughter, those who were clearly posing against their will ... pride, confidence, and defiance.” Elizabeth Edwards (2001: 6) refers to the “painfulness [and] rawness” of such images and to “their truth-telling, their performance of histories.” I do acknowledge, however, the risk of misinterpreting emotional state from facial expressions in photographs.
- 51 And, in so doing, anticipating the strategies of contemporary artists such as Andrew Putter, Zanele Muholi, and others involved in work inspired by the colonial photographic archive, featured in Tamara Garb (2013), *Distance and Desire: Encounters with the African Archive*.
- 52 Picasso's relationship with his lover Fernande Olivier was troubled that summer; his biographer John Richardson (1996: 18) speculates that the artist took up his old habit of visiting brothels. Rubin (1994) discusses Picasso's fear of syphilis, closely associated with prostitution. See also Michael Leja (1985). It is worth noting here, because of the ubiquitous presence of personal experience in Picasso's work throughout his life, that there is no mention, either in Picasso's own writings or in the biographical literature, of encounters between the artist and African women in Paris at the time, whether prostitutes, performers, women in colonial exhibitions, or fellow bohemians.
- 53 Correspondences in the subject matter, overall composition, and detail of this photograph and *Demoiselles* are notable, particularly in light of Picasso's specific practices in working with source material (Cohen 2000). By the end of the nineteenth century, Naretti had published as postcards some of his photographs depicting indigenous “usages and customs,” but they have not been cataloged (Silvana Palma, personal correspondence, December 21, 2010). Further research on the distribution of Naretti's images might offer insights into the likelihood of Picasso having encountered the photograph in Paris or elsewhere.

Janie Cohen is director of the Fleming Museum of Art, University of Vermont. Her work on Picasso has been published and distributed internationally

for over thirty years. In the course of her museum career she has curated exhibitions and artists' projects and has published on a wide range of topics, both historical and contemporary. jlcohen@uvm.edu

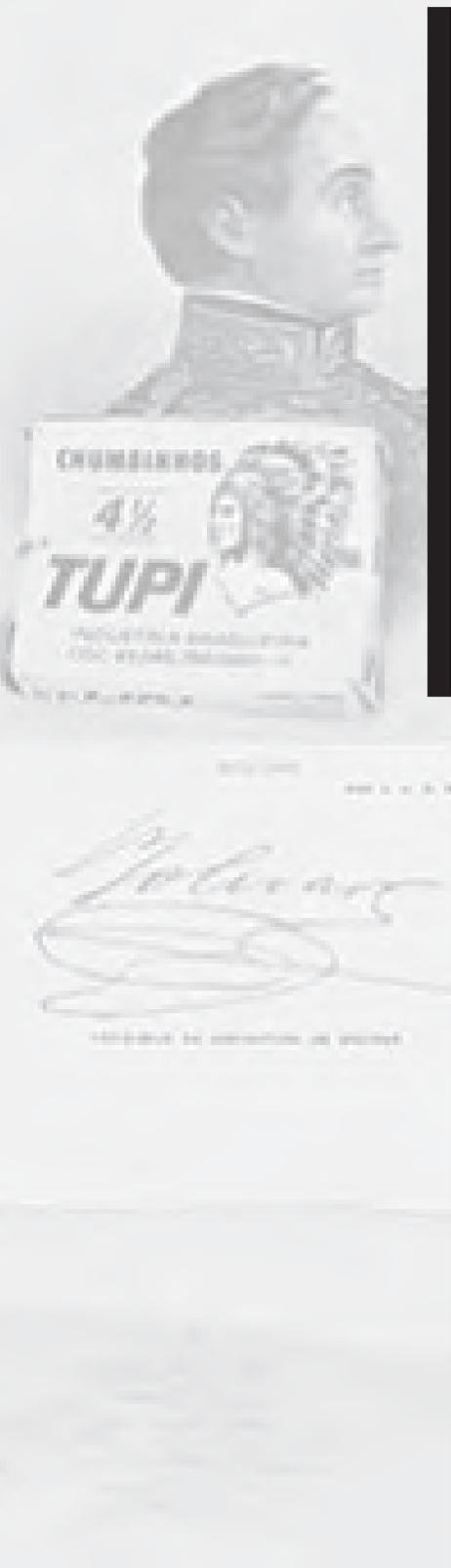
References

- Baldassari, Anne. 1997. *Picasso and Photography: The Dark Mirror*. Houston, TX: Flammarion/Museum of Fine Arts Boston.
- Baldassari, Anne. 2002. “*Corpus ethnicum: Picasso et la photographie coloniale.*” In *Zoos humains, XIX et XX siècles*, 340–48. Paris: Éditions la Découverte.
- Baldassari, Anne. 2008. *Picasso & His Collection*. Sydney: Art Exhibitions Australia/Queensland Art Gallery.
- Baldassari, Anne, and Marie-Laure Bernadac. 2008. *Picasso et les Maîtres*. Paris: Réunion des musées nationaux.
- Blier, Suzanne Preston. 2002. “Les Amazones à la rencontre de l'Occident.” In *Zoos humains, XIX et XX siècles*, 136–41. Paris: Éditions la Découverte.
- Blier, Suzanne Preston. 2011. “Les Amazones, un mythe occidental.” In Pascal Blanchard et al. (eds.), *Exhibitions: L'invention du sauvages*, p. 126. Arles: Actes Sud; Paris: Musée du quai Branly.
- Blier, Suzanne Preston. 2014. “Africa and Paris: The Art of Picasso and His Circle.” In David Bindman and Henry Louis Gates, Jr. (eds.), *The Image of the Black in Western Art*, vol. 5, part 1: The Twentieth Century, The Impact of Africa, pp. 77–98. Cambridge, MA and London: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Boas, Franz. 1911. *The Mind of Primitive Man*. New York: Macmillan.
- Broderson, Waltraud. 1996. “Medienreflexion als Methode künstlerischer Arbeit: Pablo Picasso, von der Blauen Periode bis Guernica.” In *Absolut Modern Sein; Culture Technique in Frankreich 1889–1937*, pp. 341–50. Berlin: Staatliche Kunsthalle.
- Chave, Anna C. 1994. “New Encounters with *Les Demoiselles d'Avignon*: Gender, Race, and the Origins of Cubism.” *Art Bulletin* 76(4): 596–611.
- Cohen, Janie. 2000. “Picasso's Dialogue with Rembrandt's Art.” In *Etched on the Memory: The*

- Presence of Rembrandt in the Prints of Goya and Picasso, pp. 80–122. Blaricum, Netherlands: V+K Publishing/Inmerc.
- Corbey, Raymond. 1988. "Alterity: The Colonial Nude." *Critique of Anthropology* 8(3): 75–92.
- Corbey, Raymond. 1989. *Wildheid en beschaving: De Europese verbeelding van Afrika*, pp. 23–39. Baarn, Netherlands: Ambo.
- Corbey, Raymond. 1995. "Ethnographic Showcases, 1870–1930." In Jan Nederveen Pieterse and Bhikhu Parekh (eds.), *The Decolonization of Imagination: Culture, Knowledge, and Power*, pp. 57–80. London: Zed Books.
- Cowling, Elizabeth. 2002. *Picasso: Style and Meaning*, pp. 160–80. London: Phaidon.
- Daix, Pierre. 1977. *La vie de peintre de Pablo Picasso*. Paris: Seuil.
- Edwards, Elizabeth. 2001. *Raw Histories: Photographs, Anthropology and Museums* 6, pp. 27–50, 131–55, 214–15. Oxford: Berg.
- Elsen, Albert E. 1972. *The Sculpture of Henri Matisse*, p. 83. New York: Abrams.
- Favrod, Charles-Henri. 1989. *Étrange Étranger: Photographie et Exotisme, 1850/1910*. Paris: Centre National de la Photographie.
- Friedenthal, Albert. 1910. *Das Weib im Leben der Völker*. 2 vols. Berlin: Hermann Klemm.
- Garb, Tamar (ed.). 2013. *African Photography from the Walther Collection. Distance and Desire: Encounters with the African Archive*. Göttingen: Steidl Publishers.
- Geary, Christraud. 1998. "Different Visions?" In *Delivering Views: Distance Cultures in Early Postcards*, pp. 147–77. Washington, DC: Smithsonian Institution Press.
- Geary, Christraud. 2002. "Central Africa in Popular Imagery." In Christraud M. Geary and Virginia-Lee Webb (eds.), *In and Out of Focus: Images of Central Africa, 1885–1960*, pp. 24–57. Washington, DC: National Museum of African Art, Smithsonian Institution.
- Gersh-Nešić, Beth (ed.). 2005. *André Salmon on French Modern Art*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gilbert, James. 1994. "World's Fairs as Historical Events." In Robert W. Rydell and Nancy Guinn (eds.), *Fair Representations*, pp. 13–27. Amsterdam: Vrije Universiteit Press.
- Gilman, Sander. 1985. *Difference and Pathology: Stereotypes of Sexuality, Race, and Madness*, pp. 76–108. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Gravlee, Clarence C., H. Russell Bernard, and William R. Leonard. 2003. "Heredity, Environment, and Cranial Form: A Reanalysis of Boas's Immigrant Data." *American Anthropologist* 105(1): 125–38.
- Green, Christopher (ed.). 2001. *Picasso's Les Femmes d'Alger*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Green, Christopher. 2005. *Picasso: Architecture and Vertigo*. New Haven, CT: Yale University Press.
- de Guerville, Amédée Baillot. 1905. *L'illustration* 3279: 438–43.
- Herbert, James D. 1992. *Fauve Painting: The Making of Cultural Politics*, pp. 146–83. New Haven, CT: Yale University Press.
- Iyob, Ruth. 2000. "Madamismo and Beyond: The Construction of Eritrean Women." *Nineteenth-Century Contexts: An Interdisciplinary Journal* 22(2): 217–38.
- Kosinski, Dorothy M. 1999. *The Artist and the Camera: Degas to Picasso*. Dallas, TX: Dallas Museum of Art.
- Leighten, Patricia. 1990. "The White Peril and L'Art nègre: Picasso, Primitivism, and Anticolonialism." *Art Bulletin* 73(4): 609–30.
- Leighten, Patricia. 2001. "Colonialism, l'art nègre, and Les Femmes d'Alger." In Christopher Green (ed.), *Picasso's Les Femmes d'Alger*, pp. 77–103. Cambridge: Cambridge University Press.
- Leja, Michael. 1985. "'Le Vieux Marcheur' and 'Les Deux Risques': Picasso, Prostitution, Venereal Disease, and Maternity, 1899–1907." *Art History* 8(1): 66–81.
- Lomas, David. 1993. "A Canon of Deformity: Les Femmes d'Alger and Physical Anthropology." *Art History* 16(3): 424–46.
- Lomas, David. 2001. "In Another Frame: Les Femmes d'Alger and Physical Anthropology." In Christopher Green (ed.), *Picasso's Les Femmes d'Alger*, pp. 104–27. Cambridge: Cambridge University Press.
- MacDougall, David. 2005. *Film, Ethnography, and the Senses: The Corporeal Image*, pp. 176–209. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Malraux, André. 1974. *La Tête d'Obsidienne*. Paris: Gallimard.

- Matisse, Henri. 1999. *Le Maroc de Matisse: exposition présentée à l'Institut du monde arabe du 19 octobre 1999 au 30 janvier 2000*, pp. 112–23. Paris: Institute du monde arabe, Gallimard.
- McCauley, Elizabeth Anne. 1994. *Industrial Madness: Commercial Photography in Paris 1848–1871*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Monti, Nicholas. 1987. *Africa Then: Photographs 1840–1918*. New York: Knopf.
- Palma, Silvana. 2002. "Fotografia di una colonia: l'Eritrea di Luigi Naretti." *Quaderni storici* 109, 37(1): 83–147.
- Poignant, Roslyn. 2004. *Professional Savages: Captive Lives and Western Spectacle*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Prochaska, David. 1990a. "The Archive of *Algérie Imaginaire*." *History and Anthropology* 4: 373–420.
- Prochaska, David. 1990b. *Making Algeria French: Colonialism in Bone, 1870–1920*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Prochaska, David. 1991. "Fantasia of the Photothèque: French Postcard Views of Colonial Senegal." *African Arts* 24(4): 40–47, 98.
- Reff, Theodore. 1976. "Picasso and the Circus." In Larissa Bonfante (ed.), *Essays in Archeology and the Humanities: In Memoriam Otto J. Brendel*, pp. 237–48. Mainz: von Zabern.
- Richardson, John. 1996. *A Life of Picasso*, vol. II: 1907–1917. New York: Random House.
- Rosenblum, Robert. 2001. "Les *Demoiselles d'Avignon* and Picasso's Erotic Theatre." In *Picasso Érotique*, pp. 94–99. Munich: Prestel-Verlag/Musée des Beaux-Arts du Canada.
- Rubin, William. 1983. "From Narrative to 'Iconic' in Picasso: The Buried Allegory in *Bread and Fruit Dish on a Table* and the Role of *Les Demoiselles d'Avignon*." *Art Bulletin* 65(4): 615–49.
- Rubin, William. 1988. "La genese des *Demoiselles d'Avignon*." In Hélène Seckel (ed.), *Les Demoiselles d'Avignon*, pp. 367–487. Paris: Musée Picasso.
- Rubin, William. 1994. "The Genesis of *Les Demoiselles d'Avignon*." In *Les Demoiselles d'Avignon, Studies in Modern Art* 3, pp. 13–144. New York: MoMA/Abrams.
- Salmon, André. 2005. "An Anecdotal History of Cubism." *André Salmon on French Modern Art*, translated by Beth S. Gersh-Nešić, pp. 50–60. New York: Cambridge University Press.
- Seckel, Hélène (ed.). 1988. *Les Demoiselles d'Avignon*, 2 vols. Paris: Musée Picasso.
- Seckel, Hélène. 1994. "Anthology of Early Commentary on *Les Demoiselles d'Avignon*." In *Les Demoiselles d'Avignon, Studies in Modern Art* 3, pp. 213–56. New York: MoMA/Abrams.
- Staller, Natasha. 2001. *A Sum of Destructions: Picasso's Cultures and the Creation of Cubism*. New Haven, CT and London: Yale University Press.
- Steinberg, Leo. 1972. "The Philosophical Brothel." *Art News* 71(5): 22–9 (Part I); and *Arts News* 71(6): 38–47 (Part II). Revised 1988, *October* 44: 7–74.
- Stratz, Carl Heinrich. 1903. *Die Rassenschönheit des Weibes*. Stuttgart: Verlag von Ferdinand Enke.
- Vignola, Amédée. 1906–7. *L'Humanité féminine: revue hebdomadaire universelle illustrée*. Paris: Librairie Documentaire.
- Woody, Howard. 1998. "International Postcards: Their History, Production, and Distribution (Circa 1895 to 1915)." In Christraud M. Geary and Virginia-Lee Webb (eds.), *Delivering Views: Distance Cultures in Early Postcards*, pp. 13–45. Washington, DC: Smithsonian Institution Press.

2 COLONIALITÉ ESTHÉTIQUE ET ART CONTEMPORAIN



L'ESTHÉTIQUE COLONIALE AU BRÉSIL ET SON PROJET D'ALIÉNATION CULTURELLE

Fabiana Ex-Souza

Aujourd'hui au Brésil nous rencontrons, encore que de façon minime - en effet seulement un pour cent de la population racialisée (des noirs et des indiens) ont accès à l'enseignement supérieur - une "présence" qui commence à interroger et donc déranger la colonialité du savoir instaurée au sein de ces institutions par l'économie morale de la modernité. La "découverte" du Brésil, avec la christianisation et ses missions civilisatrices, a su s'actualiser à travers plusieurs formes de domination à l'intérieur du projet moderne, s'alliant à des termes comme développement, sous-développement et globalisation. Dans ce processus, l'Autre - les barbares, les primitifs, les sous-développés, les peuples racialisés - sont des catégories créées à l'intérieur d'un processus de domination colonial cherchant à les déshumaniser pour mieux les assujettir. Une fois implantés au Brésil, ces processus ont généré des technologies de la mort, cherchant à dominer et donc contrôler les racialisés depuis sa formation. Historiquement, cela veut dire que le Brésil en tant que construction n'existe pas sans le génocide des peuples originaires ni sans les processus de deshumanisation et réduction des plusieurs milliers d'africains en esclavage. La formation de la république brésilienne n'existe pas sans ses politiques eugéniques de blanchissement de la race. L'Etat brésilien n'existe pas sans l'administration de la violence contre la propriété, faisant appel aux *bandeirantes* - des miliciens embauchés officiellement ou officieusement par lui - pour promouvoir le génocide terroriste dans les *sertões* au nom de l'intérêt privé des grands propriétaires fonciers.

D'après le philosophe argentin Enrique Dussel, l'expérience esthétique de la "Découverte" implique dans son fondement ontologique non pas la découverte d'une chose nouvelle, mais simplement la reconnaissance d'une matière ou d'une puissance, dans laquelle l'Européen

commencera à 'inventer' sa propre 'image et ressemblance'. Ce processus de colonisation en Amérique du Sud et notamment au Brésil a ainsi mis en œuvre, non seulement l'effacement systématique d'un ensemble de croyances, d'idées, d'images, de symboles ou de connaissances spécifiques, mais il a surtout autorisé la répression des modes de fabrications des savoirs et de la production des connaissances. La colonisation a remplacé également tout un ensemble d'images et des systèmes d'images, de symboles, de modes de signification. Ce processus a été suivi par l'imposition de formes d'expression des dominants, ainsi que de leurs croyances dans un ensemble d'images liées au surnaturel, qui a servi non seulement à coloniser la production culturelle des dominés, mais a aussi agi comme moyen de contrôle social et culturel très efficace. (Quijano, 2000)

Il faut donc prendre en considération cette structure de domination érigée par la colonialité du pouvoir si nous voulons comprendre de façon cohérente les productions artistiques brésiennes qui cherchant à se défaire de ces aspects phénoménologiques spéculaires de négation de l'Autre, des aspects qui mettent en évidence les processus de marginalisation, de relégation ou de négation qui ont eu lieu sous l'égide de l'approbation de "l'esthétique moderne".

L'un des renversements les plus importants pour repenser ce scénario, serait celui d'une approche nouvelle sur l'art "des ex-colonies", ici plus précisément celui produit au Brésil, capable d'aller au-delà de la relation de dépendance dichotomique qui repose sur un principe de division, entre l'art de la métropole et celui de la colonie/ex-colonie, entre le centre et la périphérie. La période artistique étiquetée d'"art colonial" par exemple, est symptomatique de ces mouvements artistiques articulés autour des "modes de faire" inaugurés par le

colonialisme et la domination. "L'art colonial" n'existe pas sans sa périphérie, une relation qui révèle l'implantation violente d'une structure de pouvoir. Pour l'historiographie artistique brésilienne par exemple, ce qui est pris en compte dans la plupart des cas, ce sont les cadres d'analyse imposés par cette colonialité du pouvoir, ce que réduit de manière considérable l'analyse de cette relation par nos théoriciens sur ce que "l'art" fait émerger.

Dans l'article "Existe-t-il un art brésilien ?"¹, Luiz Marques, ancien conservateur en chef du Museu de Arte de São Paulo déclare :

Il n'y a pas eu au Brésil des historiens d'art qui ont pu structurer le paysage intellectuel et définir ses lignes de force, tels que, par exemple, Henri Focillon en France, Roberto Longhi en Italie, Julius von Schlosser en Autriche, Erwin Panofsky et Edgar Wind en Allemagne, Roger Fry en Angleterre, etc. Bien entendu, des figures de référence s'imposent, mais ce sont en général plutôt des écrivains, des essayistes, des journalistes, qui ont parfois fait aussi – tant bien que mal – de l'histoire de l'art. De plus, avant les années 1980, l'histoire de l'art entendue comme connaissance méthodique et comme discipline universitaire décernant des diplômes de licence, maîtrise ou doctorat, n'existait tout simplement pas au Brésil – d'ailleurs, aujourd'hui encore, les cours d'histoire de l'art ne sont pas nombreux, tant s'en faut.²

L'analyse de l'extrait que nous venons de citer semble démontrer comment le colonialisme culturel³, une fois implanté, renferme tout un système d'injustices épistémiques. A l'intérieur de l'affirmation de Luiz Marques, l'ensemble de sens qui composent cette épistémè est strictement lié à la question de la circulation de l'information, vu la centralité et l'importance de "l'autorité" à la fois dans la figure de l'historien d'art

mais également dans la discipline en tant que modèle de connaissance. "Il n'y a pas eu au Brésil" relève ainsi d'un "manque", la question des absences s'impose. Cela veut dire que si les "pratiques esthétiques" que nous avons construites aujourd'hui au Brésil reposent sur ce "manque" d'historiens d'art c'est que ce "manque" fait aussi histoire et donc construction de "quelque chose". Et si, comme Luiz Marques souligne, l'histoire de l'art comme connaissance méthodique et discipline universitaire n'a pas existé au Brésil à un moment donné, c'est que nous avons utilisé d'autres systèmes et d'autres moyens pour penser, sentir et donc construire "ce qui existe". Ce que nous essayons de mettre en évidence ce sont les silences et les incapacités de penser la production artistique brésilienne hors des cadres de pensée autorisés par la colonialité du savoir. Il est indéniable que si un régime de pouvoir a pu obtenir le mérite de coloniser culturellement des imaginaires, c'est que des méthodes, des articulations et des dispositifs ont dû être conçus pour veiller à la bonne dynamique de ses structures. « L'art colonial » brésilien s'est développé pendant une période où de nombreux peuples ont été supprimés, façonnés et réduits en esclavage. Comment parler alors de "l'art colonial brésilien", ou autrement dit, comment parler d'une période historique qui a perduré plus de 300 ans⁴ - alors que le Brésil vient tout juste de fêter ses 500 ans - sans mentionner, dans l'art, les technologies de la mort, à savoir, les systèmes de déshumanisation, de surveillance et de contrôle des corps, d'endoctrinement totalitaire, d'aliénation psychologique et culturelle ? Que cachons-nous sous ces "manques" silencieux de l'histoire ?

1. Luiz Marques, Roberto Conduru, Claudia Mattos et Mônica Zielinsky, « Existe-t-il un art brésilien ? », Perspective [En ligne], 2 | 2013, mis en ligne le 30 juin 2015, consulté le 18 octobre 2017. URL : <http://perspective.revues.org/3879>

2. <https://perspective.revues.org/3879>

3. Le colonialisme culturel est un processus d'infériorisation des cultures colonisées dans lequel les colonisés étaient considérés comme des enfants, si ce n'est des barbares.

4. Le Brésil colonial correspond à l'histoire du Brésil couvrant la période allant de 1500, année de l'arrivée des Portugais dans le pays, à 1815, lorsque le Brésil constitua avec le Portugal : le Royaume uni du Portugal, du Brésil et des Algarves.

Citant Homi K. Bhabha's dans la critique de "Circa 1492 : Art in the Age of Exploration", une exposition tenue à la National Gallery de Washington en commémoration du cinq centième anniversaire du voyage de Christophe Colomb en Amérique, David Huddard met l'accent sur un problème historique majeur de l'art: "[Contrairement au récit des histoires parallèles suggéré par l'exposition] il n'y a pas de récit serein qui puisse englober les histoires embrouillées et violentes de l'art sous le colonialisme". Bhabha défend que les œuvres d'art qui ont connu la violence coloniale avant tout exigent un nouveau genre de récit historique de l'art. Ces récits, suggestifs de l'interaction entre les mondes-objets, les mondes de la vie et l'histoire de l'art, doivent s'écarter de l'écriture conventionnelle des arts occidentaux et non occidentaux en histoires parallèles ou déconnectées. La responsabilité de l'historien d'art, par conséquent, est de faciliter l'émergence de récits qui engagent des histoires *chiasmiques*⁵, travaillant avec des œuvres d'art qui ont été témoins de la violence coloniale (Bhabha, Hussart, Rycroft, 2013).

Dans ce contexte, le terme "l'art de la violence coloniale" nous semble plus pertinent à employer si nous voulons déjà, par la sémantique, remettre en cause ce "style" artistique. Considérant que les effets aliénants et violents du colonialisme culturel font partie d'un ensemble qui structure et en même temps opère pour nourrir la colonialité du pouvoir, la non prise en compte de ces effets par l'historiographie de l'art brésilien, empêche, non seulement de comprendre ce que "l'art colonial" signifie mais aussi d'analyser l'évolution et l'héritage que ce processus historique fait germer dans le territoire artistique brésilien. Daniel J.

Rycroft (page 9)⁶ parle ainsi d'un consensus de la "violence" dans lequel "les institutions académiques, les médias illustrés, les musées et les industries cinématographiques participent tous à la circulation de celle-ci tout en réinterprétant et reproduisant les ""effets aliénants" de l'empire".

Dans "les damnés de la terre", Fanon attire déjà notre attention sur les régimes mis en place pour développer les effets aliénants de ce processus, qu'il appelle "aliénation culturelle" :

(...) Quand on réfléchit aux efforts qui ont été déployés pour réaliser l'aliénation culturelle si caractéristique de l'époque coloniale, on comprend que rien n'a été fait au hasard et que le résultat global recherché par la domiciliation coloniale était bien de convaincre les indigènes que le colonialisme devait les arracher à la nuit. Le résultat, consciemment poursuivi par le colonialisme, était d'enfoncer dans la tête des indigènes que le départ du colon signifierait pour eux un retour à la barbarie, encanaillement, assimilation. Sur le plan de l'inconscient, le colonialisme ne cherchait donc pas à être perçu par l'indigène comme une mère douce et bienveillante qui protège l'enfant de l'environnement hostile, mais bien sous la forme d'une mère qui, sans cesse, empêche un enfant fondamentalement pervers de réussir son suicide, de donner libre cours à ses instincts maléfiques. La mère coloniale défend l'enfant contre lui-même, contre son moi, contre sa psychologie, sa biologie, son malheur ontologique.

Ce *malheur ontologique* ou autrement dit la négation ontologique dont parle Fanon, fut un "doute radical" jetée par l'Occident sur l'humanité de l'Autre, qui serait marqué à jamais par une forme naturelle de déficience ontologique, d'absence de rationalité. Fanon, en décrivant cette relation à travers l'expression existentielle de la colonialité à l'expérience raciale - l'expérience de son vécu en tant que colonisé a dit : "le noir n'a pas de résistance ontologique aux yeux du blanc"⁷. Il écrit encore que "lorsque le

5. Le mot « chiasme » vient de la lettre grecque khi, qui s'écrit X ; il désigne toute structure qui se figure par la croix dite de Saint-André. Il exprime donc un aspect majeur du symbolisme de la croix : une croisée, une rencontre d'axes qui répartissent une réalité en régions différenciées. Il s'agit d'une forme de base dans la « dynamique » propre à la connaissance symbolique. C'est le signe du partage, de la séparation, de l'orientation et de la mesure propre à l'humain. In Alain DELAUNAY, « CHIASMES, symbolisme », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 12 mars 18. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/chiasme-symbolisme/>

6. Word art and the legacies of colonial violence

7. Frantz Fanon, *Peau noire, masque blancs*, op. cit., p.108-110.

nègre va raisonner avec les Blancs, la raison s'enfuit et l'irrationalité s'impose dans la conversation⁸". Le manque de résistance ontologique s'explique par le manque de rationalité et inversement⁹. Pour Fanon, cela démontre *les efforts ou structures mises en place pour la domiciliation coloniale* pour que l'Autre – le colonisé - intériorise les valeurs censées fonder la suprématie du colonisateur. Cette structure de domiciliation coloniale d'aliénation instaure non seulement une forme de subalternisation humaine d'ordre épistémologique (colonialité des savoirs) ou ontologique (colonialité de l'être) mais aussi l'instauration du mécanisme de la "différence coloniale" qui du XVI^{ème} au XXI^{ème} siècle "a minorisé les connaissances non-occidentales". Nous constatons ainsi que si la colonialité du pouvoir nous renvoie respectivement au réseau constitué par les formes modernes d'exploitation et de domination, et au rôle de l'épistémologie dans la reproduction des régimes de pensées coloniaux, la "colonialité de l'être" cherche à comprendre les effets de la colonialité non pas seulement sur la mentalité des sujets subalternes mais aussi sur leurs expériences vécues.

CE QUI N'EXISTE PAS

Dans l'article "Existe-t-il un art brésilien¹⁰ ?", Luiz Marques introduit ainsi son chapitre sur la Fragilité historique de l'historiographie artistique : "Venons-en maintenant à l'historiographie artistique, c'est-à-dire, au corpus des textes qui constituent le patrimoine de réflexions sur l'histoire de l'art au Brésil, qui n'a pas existé avant le milieu du XIX^{ème} siècle¹¹". D'emblée, il faut mentionner que cette affirmation de Luiz Marques n'est pas une opinion isolée. Qu'on le veuille ou non, le Brésil a toujours eu

dans ce domaine l'Occident pour référence, développant un récit historique officiel sur l'art qui suit à la lettre la formulation occidentale. Ces récits sont, comme nous allons le voir, complètement dominés par le canon dominant, et par conséquent, par la colonialité du pouvoir, du savoir et de l'être.

Ainsi, d'après l'historien Luiz Marques il est difficile, voire impossible de réfléchir sur l'histoire de l'art au Brésil avant 1850, du fait de l'inexistence de textes sur le sujet. Voilà pour nous un enjeu crucial. Car si pour penser une époque, l'historien figé par la colonialité focalise seulement des pratiques de vie ou de gestes sociaux capables de s'inscrire et d'appartenir à une façon de "faire histoire" dans les formes de normativité du canon dominant, on assiste ici à une forme de négation, voire d'énorme incapacité d'analyser la colonialité en art. Cela semble en dire beaucoup, pas seulement sur les effets de la colonialité sur l'histoire et l'esthétique de l'art brésilien, mais surtout sur "qui peut avoir part au commun en fonction de ce qu'il fait, du temps et de l'espace dans lesquels cette activité s'exerce¹²".

Bien sûr cette "colonialité esthétique" n'est pas un enjeu que nous pouvons étudier isolément, car elle est la conséquence de "l'invention" du Brésil en tant qu'État moderne-colonial. Bien entendu, le mot colonial que nous ajoutons ici vient révéler justement ce nous essayons de mettre en lumière à travers notre réflexion sur les effets de la colonialité¹³. Mais clarifions cela et revenons au début. Indéniablement afin que "l'invention" Brésil puisse exister en tant que projet moderne/colonial, les peuples originaires vivant dans cette région de l'Amérique du Sud, les "autochtones", ont dû être supprimés. C'est difficile de

8. Ibid., p.113-115.

9. Claude Bourguignon-Rougier, Philippe Colin et Ramón Grosfoguel (dir.), *Penser l'envers obscur de la modernité : une anthologie de la pensée décoloniale latino-américaine*, Cahiers des Amériques latines, 78 | 2015, p.157.

10. Luiz Marques, Roberto Conduru, Claudia Mattos et Mônica Zielinsky, « Existe-t-il un art brésilien ? », *Perspective*, 2 | 2013, 251-268.

11. Ibid.,

12. Partage sensible,

donner des chiffres exacts, mais d'après certains auteurs le mot génocide permettrait de qualifier l'ampleur de la tuerie de masse perpétrée à cette période de l'histoire. Lemkim dénonce par exemple le caractère "intrinsèquement génocidaire" de la colonisation aux Amériques. Etant l'un des premiers à employer ce terme, il explique que ce processus de génocide a existé dans deux moments distincts, d'abord avec la destruction des modes de vie des populations natives et dans un deuxième temps avec l'imposition des modes de vie de l'envahisseur¹⁴. En effet, nous avons aujourd'hui seulement des estimations, mais d'après le *Conselho Indigenista Missionário*, plus de 1 470 peuples autochtones ont disparu au cours des 500 dernières années¹⁵. En chiffres, vers les années 1 500, ce qui est aujourd'hui le Brésil était peuplé d'environ 11 millions "d'Indiens", répartis en 2 000 "tribus"¹⁶. Durant le premier siècle du contact, 90% d'entre eux furent décimés, en majorité à cause des maladies importées par les colonisateurs, telles que la grippe, la rougeole ou la variole. Durant les siècles suivants, des milliers d'autres moururent, réduits en esclavage dans les plantations d'hévéa et de canne à sucre. Or comme nous l'avons vu, ce processus de tuerie de masse - inhérent au processus d'implantation autorisé par la loi et par la foi à tuer "les infidèles, ennemis du Christ" - du royaume portugais, met en place d'après Maldonado Torres, un régime de règles éthiques différentes de celles pratiqués dans leurs royaumes, c'est ce qu'il nomma la non-éthique de la guerre.

Cette interrogation sur l'âme ou l'absence d'âme des peuples d'Amérique serait ainsi "étroitement associée aux réflexions sur la guerre juste."¹⁷ D'ailleurs, comme nous le rappelle Maldonado Torres, si les premiers chrétiens firent la critique de l'esclavage dans l'empire romain, ceux qui suivirent légitimèrent l'esclavage pour leurs ennemis faits prisonniers lors des guerres¹⁸. Pendant la colonisation en Amérique on assiste ainsi à une transformation dans laquelle cette non-éthique de la guerre permettra la création d'un état d'exception, "une rupture avec la tradition européenne médiévale et ses codes de conduite" générant une réalité marquée par la "condamnation" envers ceux que le grand partage colonial situait du côté des "damnés". L'esclavage a été ainsi naturalisé, puis légitimé non plus seulement en raison des croyances hérétiques des peuples et des sujets colonisés, mais aussi en raison de leur prétendue infériorité biologique et ontologique, allant se figer sous les différentes formes de racisme que nous connaissons aujourd'hui :

"Concernant la conception des sujets, je suggère l'hypothèse suivante : le racisme moderne et par extension, la colonialité, peuvent se voir comme la radicalisation et la naturalisation de la non-éthique de la guerre. Cette non-éthique, en tant qu'elle fut mobilisée dans l'entreprise coloniale, permit la mise en place d'une vaste gamme de pratiques allant jusqu'à l'élimination et la réduction en esclavage de certains sujets, en particulier les Noirs et les Indiens. La colonialité dans sa forme hyperbolique, va jusqu'au génocide"¹⁹.

13. Le Brésil a abandonné son statut colonial en 1815, avant d'atteindre en 1822, son indépendance complète, reconnue en 1825 par le Portugal, se constituant ainsi comme un nouvel État-nation.

14. Forge, John (2012). *Designed to Kill: The Case Against Weapons Research*. [S.l.] : Springer.

15. *Outros 500: construindo uma nova história / Conselho Indigenista Missionário* – Cimi. São Paulo : Editora Salesiana, 2001

16. La notion de tribu est en grande partie une construction historique. Dans *Qu'est-ce qu'une tribu ?*, l'universitaire ougandais Mahmood Mamdani explique que celle-ci est « très largement un corpus de lois créées par un Etat colonial qui impose des identités de groupe sur des individus et par conséquent institutionnalise la vie de groupe ». Certes, la réalité de communautés humaines partageant, notamment, la même langue précède l'époque coloniale. Mais l'ethnie était alors un fait culturel. Les identités ethniques étaient fluides – les individus pouvaient naviguer de l'une à l'autre. Les ethnies n'étaient pas rattachées à des régions particulières ; elles n'avaient pas d'identité exclusive, ni aucune prétention de souveraineté politique. Selon Mamdani, c'est l'expérience coloniale qui a « conçu arbitrairement » la tribu au sens moderne du terme. L'historien britannique Eric Hobsbawm parle même « d'invention » : la tribu comme « unité administrative qui distingue les autochtones des allogènes n'existait certainement pas avant la colonisation, nous explique-t-il. C'est avec l'expérience coloniale que la tribu est devenue une identité unique, exclusive. Par-dessus tout, l'identité tribale a acquis une dimension politique totalisante. » En savoir plus sur http://www.lemonde.fr/afrique/article/2018/03/16/la-detribalisation-de-nos-societes-doit-etre-une-priorite-des-gouvernements-reformateurs-en-afrique_5272246_3212.html#xuy5udmcYRE1uVbi.99

17. Lors de la controverse de Valladolid, au XVIe siècle, Sepúlveda soutint, à l'inverse de Las Casas, que les Espagnols, ainsi que les Portugais, avaient le devoir de mener une guerre juste contre ceux qui, dans leur infériorité, ne se convertiraient pas de leur propre chef au christianisme. En réalité la colonisation s'inscrit dans le dessin divin. Dieu punit les Indiens de leur idolâtrie et les colonisateurs ne sont que son bras armé. Sur la controverse de Valladolid, on lira : Lewis Hanke, *All Mankind is One : A study of the the Disputation between Bartolomé de Las Casas and Juan Gines de Sepúlveda in 1550 on the intellectual and Religious Capacity of the American Indians*, DeKalb, Northern Illinois University Press, 1974.

18. Sur la conception de l'esclavage et ses rapports avec l'empire romain chez les premiers chrétiens, on pourra lire : Richard A. Horsley, *Paul and Empire : Religion and Power in Roman Imperial Society*, Harrisburg Trinity Press International, 1997.

L'invention du Nouveau Monde, et notamment du Brésil, passe ainsi par l'expérience esthétique particulière "du déjà connu" dans laquelle l'autre, l'autochtone, disparaît, donnant naissance à la colonialité de l'être, d'abord comme "invention" et ensuite en tant que "découverte". Puisque le déjà connu était l'Inde, les *Aimorés*, les *Caetés*, les *Canindés*, les *Carijós*, les *Cariris*, les *Caratiús*, les *Icós*, les *Panatis*, les *Charruas*, les *Guaranis*, les *Omáguas*, les *Tamoios* et les *Potiguars* - pour ne citer que certains peuples natifs qui existaient sur le sol brésilien - devinrent subitement une "invention" de Christophe Colomb, une projection d'un être asiatique qui existait seulement dans l'imaginaire européen de la Renaissance (Dussel, 1994, p. 29). Niés dans leur altérité, et complètement occultés, ils furent "homogénéisés, essentialisés puis assignés à un référent identitaire fantasmatique qui allait devenir la marque durable de leur infériorité sociale". Ils devinrent, et pour longtemps, l'une des principales déclinaisons de ces "peuples sans Histoire", des "Indiens"²⁰.

Comme conséquence, les génocides du projet colonial brésilien qui ont commencé en 1549 avec l'arrivée de Pedro Alvares Cabral, se développeront aussi de manière systématique pendant toute l'ère moderne. D'après Alexander Hinton, entre 1900 et 1957, une population de plus d'un million de natifs a disparu, du fait des meurtres, des maladies et du processus de déculturation²¹. Ensuite, après l'invention, suit l'expérience esthétique de la "découverte", une approche quasi-scientifique d'après Pablo Gomez : "cette relation poétique, contemplative, technique, administrative et commerciale est une autre voie de la négation de l'Autre par l'Europe. L'Amérique n'est pas découverte comme un

Autre distinct, mais comme matière, comme un écran sur lequel la similitude européenne est projetée²²".

Pour Pablo Gomez, c'est ainsi en Amérique que l'esthétique de la première modernité deviendra esthétique coloniale. D'après lui, cela s'explique en raison de la participation de l'esthétique à la colonialité de l'être, cette dernière agissant comme dimension constitutive dans la construction de la matrice coloniale de pouvoir et de l'invention du nouveau monde. Définie par Pablo Gomez comme "théo-esthétique", cette esthétique de la première modernité – qui va du XVI^{ème} au XVII^{ème} siècle – s'est développée sous l'emprise de la colonialité de l'être à travers sa participation dans la colonisation des imaginaires et de ses produits. Nous allons développer plus précisément le concept de "théo-esthétique" dans le chapitre qui suit.

De façon similaire, Anibal Quijano souligne que la colonialité esthétique est une dimension de la colonialité globale. La définissant plutôt comme colonialité culturelle (des imaginaires) il s'agira pour lui non seulement d'une dégradation culturelle des colonisés, mais aussi d'un processus de "racialisation"²³, génocide et dépossession de leurs modèles culturels, suivi par l'imposition et la séduction des modèles culturels des colonisateurs comme l'unique issue pour la connaissance et pour l'expression. On observe ainsi que la colonisation a employé différents mécanismes de domination, la colonialité de l'être se développant sur la base de la "racialisation" des individus, utilisant pour cela des catégories raciales, ethniques, anthropologiques et nationales pour catégoriser la population. L'idée de "race" a été centrale pour renforcer le lien entre culture et pouvoir. Ce lien a été créé par les Ibères pour justifier l'infériorité, à travers

19. Nelson Maldonado Torres, *Penser l'envers obscur de la modernité*, page 148.

20. Anibal Quijano, « colonialidad del poder, cultura y conocimiento en America Latina », *Geopolítica*

21. Hinton, Alexander L. (2002). *Annihilating Difference: The Anthropology of Genocide*. [S.l.]: University of California Press. ISBN 978-0520230293

22. Claude Bourguignon-Rougier, Philippe Colin et Ramón Grosfoguel (dir.), *Penser l'envers obscur de la modernité : une anthologie de la pensée décoloniale latino-américaine*, *Cahiers des Amériques latines*, 78 | 2015, p. 19.

23. Comme celui d'ethnicisation, les termes de racialisation ou de racisation renvoient, en sociologie, au processus psychologique, social, historique, politique de construction des catégories ou groupes, mais cette fois, il est question de « race ».

des déterminations raciales, naturelles, des "Indiens", "Noirs", et "Métis", cherchant à protéger la "pureté" raciale des colonisateurs. Historiquement parlant, on voit déjà une certaine distinction de "pureté" raciale à travers le prolongement du concept de *limpeza de sangue* (en portugais), qui signifie "pureté de sang", qui s'est développé en Espagne et au Portugal à partir de la fin du XV^{ème} siècle. Il renvoie à la qualité de vieux chrétien, dénué de toute ascendance juive ou maure, par opposition aux nouveaux chrétiens, juifs ou musulmans convertis (le plus souvent par la force) et dont on doutait de la réalité de la foi²⁴. L'héritage de cette idéologie religieuse allait s'exacerber avec la rencontre du "païen" dorénavant "Indien", ce qui a conduit les colonisateurs non seulement à nier leurs droit d'accès au Royaume de Dieu, mais à mettre en doute leur place parmi les humains pécheurs, malgré la reconnaissance formelle de leur humanité à travers une bulle papale²⁵. Pour les Portugais d'alors, la pureté du sang signifie que les idées, les pratiques religieuses et la culture sont transmises par le "sang". Cette idée se serait prolongée avec la colonisation. A ce propos, Aníbal Quijano souligne : *Dans l'idée de race qui apparaît après la colonisation des autochtones américains, il y a celle d'une détermination raciale qui rend inférieure la culture des "Indiens", des "Noirs" et des "Métis" et les rend incapables d'accéder aux "cultures supérieures"*. Car c'est principalement ce qui constitue la race : l'association entre biologie et culture²⁶.

Prenant ceci en considération, analysons maintenant cet extrait, tiré du livre *Arquitetura e Arte no Brasil colonial*, écrit par l'historien John Bury : "Il n'y a pas eu de contribution

artistique indigène ou africaine qui stimulait ou expliquait l'individualité brésilienne, et l'occupation hollandaise de Pernambouc (1630-1654) n'a pas eu de postérité artistique. Par conséquent, les caractéristiques originales de l'architecture et de l'art du Brésil colonial doivent être attribuées à d'autres causes. Parmi ces causes, il y a d'abord l'influence des gravures et des livres illustrés (spécialement les traités d'architecture) ; deuxièmement, les contributions personnelles des Italiens et des Européens centraux qui sont venus travailler au Brésil. (...) Troisièmement, il y a eu l'apparition tardive des styles artistiques au Brésil, qui leur a permis de se développer davantage après avoir été dépassés de mode en Europe ;"

Ce livre a été réédité en 2006 par L'IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional ou L'Institut national du patrimoine artistique et historique, un organisme public, dépendant du Ministère de la Culture et chargé de la protection du patrimoine matériel et immatériel du Brésil. Il est intéressant d'observer qu'en 2006, année de cette réédition, nous avons Luis Inácio Lula da Silva, du Parti des Travailleurs, comme président de la République, et Gilberto Gil comme ministre de la culture. Tous deux issus des classes populaires, leur gestion a été l'une des plus démocratiques au Brésil, en termes d'insertion et combat contre les inégalités raciales. Or force est de constater que malgré cela, L'IPHAN, avec des publications qui "ont toujours représenté une contribution fondamentale à la promotion du patrimoine historique et au soutien de l'enseignement de l'art et de l'architecture dans le pays", continue à perpétuer, sans distance critique, la colonialité du pouvoir

24. « Par une bulle signée le 20 janvier 1537, sous la pression du roi Charles Quint et de son épouse, le pape Paul III justifia, après beaucoup de réticence, la nécessité de produire un certificat de pureté de sang pour entrer dans une confrérie d'Alcaraz. » Pour étudier les liens entre les statuts de « pureté de sang » et l'inquisition voir : Albert A. Sicroff, Les controverses des statuts de « pureté de sang » en Espagne du xve au xviii^e siècle, Paris, Didier, 1960.

25. La bulle *Inter caetera* de 1493, au moyen de laquelle le pape Alexandre VI accorde aux rois catholiques la possession des territoires découverts à condition d'évangéliser sa population suppose que les Indiens ont une âme. En outre, l'instruction que Christophe Colomb a reçue des rois en 1497, reconnaît que l'Indien, comme tout fils d'Adam, est destiné à la salvation. Cependant, l'expérience a montré le doute sur le statut de l'humanité des colonisés, la dégradation de leur être, la guerre pour sauver leur âme et la naturalisation de l'infériorité des colonisés comme moyen de prolonger le statut colonial.

26. « Le racisme et l'ethnisme ont été initialement produits en Amérique et reproduits plus tard dans le reste du monde colonisé, comme base de la spécificité des relations de pouvoir entre l'Europe et le reste du monde. » Aníbal Quijano, « Raza, etnia y nación en Mariátegui: cuestiones abiertas », in: *Estudios Latinoamericanos*, vol.2, n°3, 1995. <http://www.revistas.unam.mx/index.php/rel/article/view/49720/44717>



Paulo Nazareth - Untitled, de Produits du Génocide [Products of Genocide] Collection, 2013.
Mixed media 22 × 28 × 8.5 cm

et du savoir dans son format le plus pur. Car affirmer qu'“il n'y pas eu de contribution artistique indigène ou africaine qui stimulait ou expliquait l'individualité brésilienne” est au mieux problématique, au pire dangereux. Surtout si nous prenons en considération que ce “manque d'individualité”, celui recherché pour déterminer une certaine expression artistique pour cette période donnée, opère manifestement sous le régime de la différence coloniale. En effet, la différence coloniale fait allusion au lieu et aux expériences de ceux qui ont été objet d'infériorisation de la part des occidentaux, qui dans le projet colonialiste se sont considérés comme supérieurs – la différence impériale. Ainsi, les connaissances, les êtres, les cosmologies et les populations colonisées sont épistémiquement, ontologiquement et socialement infériorisées par le regard colonialiste²⁷. On constate ainsi qu'à travers cette dynamique d'exclusion de la différence coloniale, l'Autre, le non européen et le non

chrétien, perçu à la fois comme “humain en devenir” et ou non/humain, s'est vu disparaître sous un ensemble d'idéologies développées par la colonialité du pouvoir, du savoir et de l'être.

Cela fait remarquer la naturalisation de cette dynamique de pouvoir dans la culture brésilienne, dans laquelle ce genre d'affirmation, retrouvé dans un livre récemment réédité ne choque pas, elle est « culturellement » acceptée. A ce sujet, Mignolo souligne que si nous partons de la double inflexion colonisation/christianisation, depuis la perspective de la Chrétienté, on verra que des différences ont été établies avec d'autres types de religions, d'écritures, de coutumes, entre autres, de telle manière qu'aujourd'hui, si nous cherchons à les étudier, nous parlerions de “différences culturelles”. Le mot “culture”, introduit au XVIIIème siècle, a servi ainsi à remplacer dans l'imaginaire séculier le mot “religion”

27. Cf. MIGNOLO, Local Histories/Global Designs : Coloniality, Subaltern Knowledges and Border Thinking. pp. 36 et suivantes



Paulo Nazareth - Untitled, de Produits du Génocide [Products of Genocide] détail, 2015 – crayon, aquarelle sur papier

à l'intérieur de l'imaginaire sacralisé comme celui de la chrétienté. Cela semble indiquer l'imbrication existante entre évangélisation et colonisation culturelle, et on se demande alors comment nier l'influence de cette relation dans le rôle joué par l'art dans ce contexte. Pouvons-nous encore aujourd'hui ne pas prendre en considération les effets découlant du nœud religion-culture-race dans une analyse esthétique/historique de l'art brésilien ? Dans ce "partage du sensible", qu'en est-il du contrôle et de la racialisation des corps, de l'évangélisation et de l'aliénation culturelle ? En dépit de ce qui "n'a pas existé avant le milieu du XIX^{ème} siècle", qu'allons-nous faire avec tout ce que le récit dominant sur l'art nie ou exclut ?

L'œuvre de l'artiste afro-brésilien Paulo Nazareth s'inscrit dans une démarche que nous pouvons considérer comme à la fois interdisciplinaire et participative, incarnant les rôles d'interprète, d'auteur et de

philosophe. Dans ces démarches, l'artiste semble non seulement questionner le regard hiérarchisant que l'art occidental porte sur le travail des artistes du Sud-global, mais s'affirme en tant que critique de ce modèle, créant une tension entre militantisme et pensée critique, et articulant de nouvelles possibilités du regard, entre savoir et création. La réinterprétation de l'histoire et la (ré)appropriation symbolique des produits du capital dans son exposition *Génocide en Amériques*, condense lucidement action et pensée, et décrit, de façon narrative, les différents modèles de génocide qui ont déshonoré l'histoire des Amériques.

Disposés et organisés sur papier blanc, les œuvres de l'exposition *Génocide en Amériques*, émanent d'une légèreté qui frappe. Elles nous font réfléchir sur la logique de l'appropriation du capital qui commercialise des produits inspirés par des identités considérées comme exotiques.



Paulo Nazareth - mocoios, de la série Cara de indio, 2015 – bouteille de cachaça et emballage de riz sur papier.

L'exposition est ainsi remplie de ce que l'artiste appelle des « Produits du Génocide » : on retrouve des produits ordinaires comme par exemple, la cachaça Tocoios, l'emballage vide du riz Sepé, l'alcool Tupi, le ballon de football Quilmes. On se confronte aussi avec des dessins réalisés par l'artiste, dans lesquelles il copie des logotypes existant dans les sociétés latino-américaines, contenant les noms des ethnies victimes du génocide du projet colonial, disposés de façon ordonnée sur une planche de bois aggloméré. Des questions s'imposent, elles nous envahissent comme des couteaux bien affinis. Où sont passées les Aymorés, Aimborés ou "Botocudos", os Tupi-guaranis, os Apaches, Tupinambás ? Qui sont les Quilmes ?

Le dessin de ces logotypes, dans la main de l'artiste, désigne une étude angoissante et réelle sur la violence du système colonial-capitaliste, dont l'objectif paraît aller à l'encontre d'une envie de pallier un manque

d'archives sur ces "occultés" de l'histoire qui, comme nous le rappelle Enrique Dussel, « ne furent pas découverts comme l'Autre, mais comme "le même déjà connu (l'Asiatique) et seulement reconnu (nié donc comme Autre : occulté)²⁸" . Cela a donné suite à une opération discursive d'une extrême violence, où Aztèques, Incas, Mayas, Aymaras, Araucans furent homogénéisés, essentialisés puis assignés à un référent identitaire phantasmatique qui allait devenir la marque durable de leur infériorité sociale, ils devinrent, et pour longtemps, l'une des principales déclinaisons de ces "peuples sans Histoire", des "Indiens"²⁹.

Ces œuvres nous montrent ce que nous ne voyons plus, la difficulté de sortir ou de changer les termes d'un argument (ou du regard) du "sens commun", quant au fil de l'usage et de la répétition – le fait de renvoyer la population autochtone à ce lieu stéréotypé - acquiert et va de pair avec une

28. Enrique Dussel, 1492, L'occultation de l'Autre, op. cit., p.5.

29. Anibal Quijano, « Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina », in Walter Dignolo (dir.), Capitalismo y geopolítica del conocimiento, Buenos Aires, Ediciones des Signo, 2000, p.120.

définition dominante³⁰. Comme une sorte de radar qui capte notre indifférence, elles nous pointent vers ce que nous avons oublié le long du chemin. Nazareth, avec son geste de "faire trace" sur une histoire occultée, remet en question l'autorité de l'archive, car l'archive, comme nous le rappelle Michel Foucault, "n'est pas non plus ce qui recueille la poussière des énoncés devenus inertes et permet le miracle éventuel de leur résurrection ; c'est ce qui définit le mode d'actualité de l'énoncé-chose ; c'est le système de son fonctionnement [...]". Entre la langue qui définit le système de construction des phrases

possibles, et le corpus qui recueille passivement les paroles prononcées, l'archive définit un niveau particulier : celui d'une pratique qui fait surgir une multiplicité d'énoncés comme autant d'événements réguliers, comme autant de choses offertes au traitement et à la manipulation. Elle n'a pas la lourdeur de la tradition ; et elle ne constitue pas la bibliothèque sans temps ni lieu de toutes les bibliothèques ; mais elle n'est pas non plus l'oubli accueillant qui ouvre à toute parole nouvelle le champ d'exercice de sa liberté ; entre la



Fabiana Ex-Souza

Artiste-chercheuse brésilienne.
Elle est actuellement doctorante à l'Université Paris VIII

30_Hall Stuart, « The Rediscovery of « Ideology ». Return of the Repressed in Media Studies », in Michel Gurevitch et al. (dir.), Culture, Society and the Media, New York, Methuen, 1982, p.81.

31. Michel Foucault, L'archéologie du savoir, Paris, Gallimard, 1969, p.171.

tradition et l'oubli, elle fait apparaître les règles d'une pratique qui permet aux énoncés à la fois de subsister et de se modifier régulièrement".

31



L'ART CHEZ DELEUZE

Mildred Cabrejas Quintana

2 COLONIALITÉ ESTHÉTIQUE
ET ART CONTEMPORAIN

La pensée décoloniale scrute le rôle que les images jouent dans la production et la reproduction de la différence coloniale. Un art visuel décolonial est celui que resignifie des images, donne visibilité aux discriminés, décompose les structures fondées sur le *sophisme* de la supériorité et réutilise des dispositifs afin de subvertir la participation inégal aux subalternes dans la production et la circulation des images.

Comme une gigantesque étagère de biens quotidiens, nous est présenté *Consommons racial*. Tous les articles ont été classés en fonction des stéréotypes raciaux auxquels ils font allusion. tout au bout de l'étagère, d'un côté la peau blanche représente la famille idéale dans sa consommation idéale. de l'autre côté, ceux à la peau noire, avec des traits raciaux exagérés dans les représentations caricaturales et une pose qui pointe vers un rôle impérialement assigné et scientifiquement justifié par l'ethnographie coloniale. La rupture est accentuée par l'absence de métis dans la représentation.

La fissure de cette distance, le hiatus qui hiérarchise apparaissent devant le regard du consommateur, assombri par le spectacle qui fournit l'image marketing.

L'épine dorsale de la colonialité a été le concept de race, instrument qui a posé comme norme des relations de verticalité entre les bûches du papier toilette Velvet Wall Street Pure White et La Negrita des sacs à ordures, transformée littéralement en une poubelle en noir dont le sommet est attaché avec une corde (qui évoque les cheveux) des yeux écarquillés, un nez, une bouche largement souriante, forcément rouge, deux pieds et deux mains gantées de blanc tenant balai et ramasse-poussière. (Boclé, 2010).

Ces relations sont perpétuées par le marché et l'industrie culturelle. Les colonisés sont présentés comme des corps dépourvus de toute spiritualité. Il suffit de citer deux exemples qui se sont produits au cours du mois de mai 2017, lorsque la presse d'outre mer a dénoncé l'apparition dans deguisetoi.



Jean-François Boclé, *Consommons racial !*, 2005 , installation, produits de consommation courante en vente de nos jours dans les supermarchés, étagère en bois, dimensions variables (ici : 700 x 24,5 x 60 cm), XXXI Biental de Pontevedra, Utrópicos, Museo de Pontevedra, Galicie, Espagne, 2010. © Jean-François Boclé /Adagp.



fr de caricatures "dégradantes et péjoratives pour "soirées à thèmes créoles ou africaines" (Triay, 2017)

Dans la même publication avait paru la veille les nouvelles d'une blague raciste dans un magazine destiné aux enfants :

Une blague du magazine Astrapi, destiné aux enfants de 7 à 11 ans a suscité l'indignation de nombreux internautes, qui ont vu du racisme dans son illustration. Ils reprochent au magazine d'avoir voulu faire rire en comparant un homme noir à un gros singe.

(La1ere.fr, 2017)



Pour Walter Mignolo, la classification des groupes et des populations fondée sur leurs fautes ou leurs excès a marqué la différence et l'infériorité par rapport à ceux qui revendiquaient l'autorité de classer. L'ethnographie a tellement contribué à donner une légitimité scientifique à cette construction. La classification du Premier Monde et du Tiers Monde fait coïncider la première avec les régions habitées par des majorités blanches. Les régions habitées par les Africains, les Afro-descendants et les Indigènes apparaissent en rouge sur la carte qui indique les zones démunies.

Depuis l'invention des moyens mécaniques de reproduction de l'image, le statut de l'attribution raciale commence à changer, "On passe du discours scientifique construit pendant les Lumières aux représentations de masse diffusées par le biais de la consommation quotidienne" (León, 2013). La vérification dans le registre visuel que suppose la photographie et le cinéma a facilité l'invisibilisation des processus de construction de la racialisation de la différence a fin de que celle-ci se convertit en une réalité axiomatique. L'occultation du sujet observateur laisse l'observé au premier plan pour brouiller la place de l'énonciation et montrer l'infériorité comme un fait incontestable. On assiste alors à une identification forcée entre la différence culturelle et le schéma épidermique corporel décrit par Fanon.

Néstor García Canclini observe que les processus de consommation, dans la mesure où ils aboutissent à une homogénéisation à l'échelle mondiale, facilitent la segmentation sociale en amplifiant les constructions établies par la modernité. Le marché, avec tous les échafaudages de communication derrière lui, nous place devant des images qui confirment la hiérarchie des cultures soutenues par une division internationale du travail où les sous-développés sont perpétuellement les

serviteurs. Les cultures "inférieures" perdent ainsi leur capacité à signifier et deviennent objet. Ce schéma est facilement observable dans différents domaines.

Si nous regardons le marché de l'art dans les "périphéries", nous remarquerons qu'il est nourri par des gens de classe aisée, des descendants d'anciens colonisateurs et des membres de la classe dirigeante d'aujourd'hui. Les subventions qui permettent la subsistance de l'art et des artistes proviennent de la même source. L'accès au marché international est limité et s'articule autour de discours conditionnés par une multiplicité d'acteurs extérieurs à l'art dont la présence explique le processus continu de dépolitisation des pratiques artistiques. Boclé, un artiste martiniquais qui vit dans l'Hexagone, est constamment confronté à la division géopolitique du marché de l'art. Pour ne citer qu'un exemple, la revue *Art Absolument*, le magazine d'art le plus lu dans les Antilles françaises, a dédié le numéro 25 du 2008 aux artistes de la Martinique en l'intitulant : *Artistes de la Martinique, méconnaissance ou occultation? Ses auteurs dissèquent la marque coloniale qui place les créateurs antillais du côté subalterne de la relation et consolide la domination occidentale sur toutes les branches du savoir et de la spiritualité.*

D'aucuns soutiennent que c'est logique puisqu'il n'y a pas d'artistes contemporains de niveau international en Martinique (remarquez que ce sont les mêmes qui, il y a peu, ont dénié ce statut aux artistes russes, chinois, indiens ou arabes...). L'Hexagone des arts plastiques semble étonnamment clos, crispé sur lui-même. Rien de nouveau sous le soleil.

(Tibi & Amel, 2008)

En effet, l'art contemporain des «îles» est examiné à travers des critères et des canons définis géopolitiquement. L'artiste caribéen est confronté à une double marginalisation: économique et anthropologique. Il est

immergé dans la contradiction géo-esthétique de pénétrer, de son statut de subalternité, un terrain capitalisé par les élites, sachant que cela ne sera possible que s'il réussit à créer à l'abri de l'imagination occidentale, avec son fardeau de stéréotypes et de frontières qui le lestent d'un exotisme particulièrement lourd, mais qui peuvent lui apporter la reconnaissance .

La publicité a naturalisé une Caraïbe exotique de la même manière qu'elle a estampillé l'image du domestique Noir ou Indien, en la rendant omniprésente, ce qui renforce les stéréotypes géo-esthétiques et raciales.

Consommons racial met en avant de nouvelles significations pour les images précédemment encodées. Ce dispositif réutilise le langage publicitaire pour dénoncer et mettre à découvert la discrimination et la hiérarchie construites de manière combinée sur des critères ethniques, raciaux, de classe et sexuels et reproduits à travers des dispositifs visuels d'impact massif. L'art de Boclé est un moyen de résistance, dans le style de ce que Deleuze appelle "l'art de la contre-information". Sa stratégie est de perturber la représentation imposée au moyen de l'exposition ouverte des rapports de pouvoir camouflés dans les images quotidiennes.

En incluant les Blancs et les Noirs de Paris, Bogotá ou Santo Domingo dans leur proposition, il les fait prendre conscience de leur expérience commune. Leurs Blancs et leurs Noirs appartiennent alors à la modernité. L'artiste pose l'opposition Occident-non Occident. Il l'y reformule en code décolonial pour démanteler les impostures et les ensembles qui dans l'occultation continuent de façonner les relations interculturelles, en marquant les différences dominants subordonnés.

RÉFÉRENCES

Boclé, J.-F., 2010. Consommons Racial. [En línea]
<http://www.jeanfrancoisbocle.com/works/installation/consommons-racial-/biennial-pontevedra.html>
[Último acceso: 5 enero 2015]

García Canclini, N., 2013. ¿De qué hablamos cuando hablamos de resistencia?. Revista de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Costa Rica, Volumen 2 - 1 (Número 03)

La1ere.fr, 2017. Le magazine Astrapi taxé de racisme après la publication d'une illustration. [En línea]
[http://la1ere.francetvinfo.fr/magazine-astrapi-taxe-racisme- apres-publication-illustration-469835.html #xtor=EPR-1-\[NL_1%E8r e\]-20170502-\[info-bouton1\]](http://la1ere.francetvinfo.fr/magazine-astrapi-taxe-racisme- apres-publication-illustration-469835.html #xtor=EPR-1-[NL_1%E8r e]-20170502-[info-bouton1])
[Último acceso: 02 may 2017].

León, C., 2013. Imagen, medios y telecolonialidad. Hacia una crítica decolonial de los estudios visuales, Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.

Mignolo, W., 2010. Desobediencia epistémica: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad. Buenos Aires: Ediciones del Signo.

Tibi, T. & Amel, P., 2008. Artistes de la Martinique méconnaissance ou occultation? Art Absolument, junio. Issue 25.

Triay, P., 2017. Racisme : et voici les «sets africains». [En línea]
<http://la1ere.francetvinfo.fr/racisme-voici- sets-africains-deguisetoifr-470275.html> [Último acceso: 04 may 2017].

Mildred Cabrejas Quintana

Diplomée de l'Université de la Havanne.
Maîtrise en études interdisciplinaires
Licence en études socio-culturelles



ARTE AL ESTILO DELEUZE

Mildred Cabrejas Quintana

El pensamiento decolonial escudriña el rol que asumen las imágenes en la producción y reproducción de la diferencia colonial. Un arte visual decolonial es aquel que resignifica imágenes, visibiliza discriminaciones, reconstruye estructuras cimentadas en la falacia de la superioridad y reutiliza dispositivos en aras de subvertir la participación desigual del subalterno en la producción y circulación de imágenes.

Como un gigantesco estante de bienes de uso cotidiano se nos presenta Consommons racial. Todos los artículos han sido ordenados en función de los estereotipos raciales a los que hacen alusión. Hacia un extremo los de piel blanca representando la familia ideal en su consumo ideal. Hacia el extremo opuesto, los de piel negra con sus rasgos raciales exagerados en caricaturescas representaciones y una pose que apunta hacia un rol imperialmente asignado y científicamente justificado por la etnografía colonial.

Aparecen también los mestizos, "indios", nativos americanos, los africanos del norte, los "samis", aquellos que en Escandinavia son peyorativamente llamados "Lapons", una "Tahitiana-hawaiana", un cliché del mexicano "Pepito" y de los asiáticos provenientes de China, Vietnam y Japón. Todos aparecen delante de la mirada del consumidor, obnubilada por el espectáculo de la imagen publicitaria.

El cliché del "Descubrimiento de América", representado por una Caravela del rey de España, la actual reina de Inglaterra y la de piratas y corsarios, marca un punto de ruptura al centro del estante.

Eje vertebrador de la colonialidad ha sido el concepto de raza, instrumento que normalizó las relaciones de verticalidad causantes de las diferencias entre los bebés Wall Street del papel higiénico Velvet Pure White y La Negra de las bolsas para basura, convertida literalmente en un cubo de basura de color



(Descargar las fotos de la instalación aquí) <https://www.dropbox.com/s/6npu34uo9xdf2ym/Consommons%20Racial%20copie.zip?dl=0>



http://la1ere.francetvinfo.fr/sites/regions_outremer/files/styles/top_big/public/assets/images/2017/05/04/deguisement_raciste-582401.jpg?itok=jQ5c-fW8

negro cuya parte superior está atada con una cuerda (que evoca el cabello), ojos abiertos como platos, nariz, una boca abierta y sonriente, obligatoriamente roja, dos pies y dos manos enguantadas de blanco, sujetando una escoba y un recogedor. (Boclé, 2010)

Estas relaciones son perpetuadas por el mercado y la industria cultural. Los colonizados son presentados como cuerpos carentes de toda espiritualidad.

Solo por citar dos ejemplos ocurridos durante el mes de mayo del 2017, la prensa d'outre mer ha denunciado la aparición en deguiseto.fr de caricaturas "dégradantes et péjoratives pour "soirées à thèmes créoles ou africaines" (Triay, 2017)

En la misma publicación había aparecido el día anterior la noticia sobre un chiste racista en una revista destinada a niños:

Une blague du magazine Astrapi, destiné aux enfants de 7 à 11 ans a suscité l'indignation de nombreux internautes, qui ont vu du racisme dans son illustration. Ils reprochent au magazine d'avoir voulu faire rire en comparant un homme noir à un gros singe. (La1ere.fr, 2017)

Para Walter Mignolo, la clasificación de grupos y poblaciones a partir de sus faltas o excesos marcó la diferencia y la inferioridad respecto a aquellos que se adjudicaron la autoridad de clasificar. La etnografía aportó su tanto dando legitimidad científica al constructo. La clasificación de Primer Mundo y Tercer Mundo hace coincidir a los primeros con las regiones habitadas por



http://www.lexpress.fr/actualite/medias/astrapi-le-magazine-pour-enfants-accuse-de-racisme_1904547.html

mayorías blancas. Las regiones habitadas por africanos, afrodescendientes e indígenas aparecen en rojo en el mapa que señala las zonas necesitadas.

A partir de la invención de los medios mecánicos de reproducción de la imagen, el estatuto de la asignación racial empieza a cambiar, “trasladándose desde las construcciones del discurso ilustrado de la ciencia a las representaciones masivas instaladas en el consumo cotidiano” (León, 2013). La constatación en el registro visual que suponen la fotografía y el cine facilitó la invisibilización de los procesos de construcción de la racialización de la diferencia a fin de que esta se transformara en una realidad axiomática. La ocultación del sujeto observador deja en primer plano al observado para desdibujar el lugar de enunciación y mostrar la inferioridad como hecho incontrovertible. Asistimos, pues, a una identificación forzada entre la diferencia cultural y el esquema epidérmico corporal que describe Fanon.

Néstor García Canclini observa que los procesos de consumo, en la misma medida en que logran una homogenización a escala global, facilitan la segmentación social amplificando los constructos establecidos por la modernidad. El mercado, con todo el andamiaje comunicativo a sus espaldas, nos coloca frente a imágenes que confirman la jerarquización de las culturas sustentada en una división internacional del trabajo donde los subdesarrollados son perennemente los servidores. Las culturas inferiorizadas pierden de esta forma su capacidad de significar convirtiéndose en objeto. Este esquema es fácilmente observable en disímiles ámbitos. Si observamos el mercado del arte en las llamadas “periferias”, notaremos que se nutre de personas de clase acomodada, descendiente de antiguos colonizadores y miembros de la clase dominante de hoy. Las subvenciones que permiten la subsistencia de

arte y artistas proceden de la misma fuente. El acceso al mercado internacional es limitado y gira en torno a discursos condicionados por una multiplicidad de actores ajenos al arte cuya presencia explica el continuo proceso de despolitización de las prácticas artísticas. Boclé, un artista de Martinica residente en el Hexágono, se enfrenta de continuo a la división geopolítica del mercado del arte. Por solo citar un ejemplo, la Revista Art Absolutement, la revista de arte más leída en las Antillas francesas, dedicó la editorial de su número 25 del 2008 a los artistas de Martinica bajo el título: *Artistes de la Martinique méconnaissance ou occultation?* Sus autores diseccionan la marca colonial que coloca a los creadores antillanos en el lado subalterno de la relación y consolida el dominio occidental sobre todas las ramas del saber y la espiritualidad.

D’aucuns soutiennent que c’est logique puisqu’il n’y a pas d’artistes contemporains de niveau international en Martinique (remarquez que ce sont les mêmes qui, il y a peu, ont dénié ce statut aux artistes russes, chinois, indiens ou arabes...). L’Hexagone des arts plastiques semble étonnamment clos, crispé sur lui-même. Rien de nouveau sous le soleil. (Tibi & Amel, 2008)

En efecto, la plástica contemporánea de “las islas” es examinada a través de criterios y cánones geopolíticamente definidos. El artista caribeño se enfrenta a una doble marginación: la económica y la antropológica. Se sumerge en la contradicción geoestética de penetrar, desde su condición de subalternidad, un terreno capitalizado por las élites, sabiendo que esto solo le será posible si acierta a crear lejos del imaginario occidental con su lastre de estereotipos y fronteras, que demandan de él una considerable carga de exotismo como visa al reconocimiento.

La publicidad ha naturalizado a un Caribe exótico de la misma forma en que ha etiquetado la imagen del indio y el negro como sirvientes domésticos, haciéndola

ubicua, reforzando estereotipos geoestéricos y de razas.

Consommons racial facilita la puesta en valor de nuevos significados para imágenes previamente codificadas. Reutiliza el lenguaje publicitario en aras de denunciar desocultar la discriminación y jerarquización que se construyen de forma combinada sobre criterios étnicos, raciales, de clase y sexuales y se reproducen a través de dispositivos visuales de impacto masivo. El arte de Boclé es medio de resistencia, al estilo que Deleuze denomina “arte de la contra-información”. Su estrategia es perturbar la representación impuesta por medio de la exposición abierta

de las relaciones de poder camufladas en las imágenes cotidianas.

Al incluir en su propuesta blancos y negros de París, Bogotá o Santo Domingo, les revela participantes de una experiencia común, global. Sus blancos y negros pertenecen, entonces a la modernidad. El artista plantea la oposición Occidente- no Occidente, reformulándola en clave decolonial para dismantelar a plena luz las imposturas y ensamblajes que en lo oculto siguen dando forma a las relaciones interculturales, marcando las diferencias dominantes-subalternos.

REFERENCIAS

Boclé, J.-F., 2010. Consommons Racial. [En línea]
Available at: <http://www.jeanfrancoisbocle.com/works/installation/consommons-racial-biennial-pontevedra.html>
[Último acceso: 5 enero 2015].

García Canclini, N., 2013. ¿De qué hablamos cuando hablamos de resistencia?. Revista de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Costa Rica, Volumen 2 - 1(Número 03).

La1ere.fr, 2017. Le magazine Astrapi taxé de racisme après la publication d'une illustration. [En línea]

Available at: [http://la1ere.francetvinfo.fr/magazine-astrapi-taxe-racisme-apres-publication-illustration-469835.html#xtor=EPR-1-\[NL_1%E8re\]-20170502-\[info-bouton1](http://la1ere.francetvinfo.fr/magazine-astrapi-taxe-racisme-apres-publication-illustration-469835.html#xtor=EPR-1-[NL_1%E8re]-20170502-[info-bouton1)
[Último acceso: 02 may 2017].

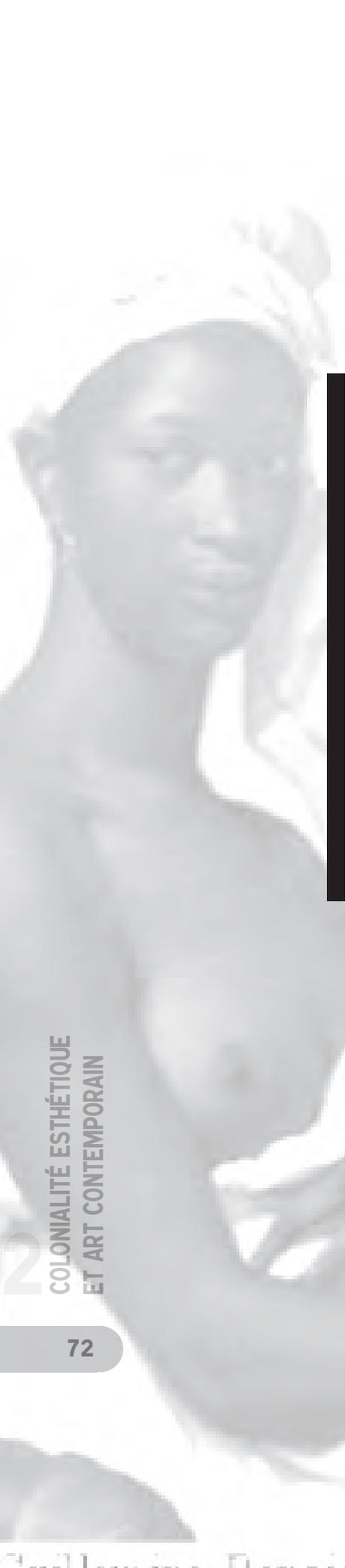
León, C., 2013. Imagen, medios y telecolonialidad. Hacia una crítica decolonial de los estudios visuales , Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.

Mignolo, W., 2010. Desobediencia epistémica: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y

gramática de la descolonialidad. Buenos Aires: Ediciones del Signo.

Tibi, T. & Amel, P., 2008. Artistes de la Martinique méconnaissance ou occultation??. Art Absoluement, junio.Issue 25.

Triay, P., 2017. Racisme : et voici les “sets africains”. [En línea]
Available at: <http://la1ere.francetvinfo.fr/racisme-voici-sets-africains-deguisetoifr-470275.html> [Último acceso: 04 may 2017].



REMETTRE EN SCÈNE LA COLONIALITÉ AUX AMÉRIQUES

Frédéric Lefrançois

2 COLONIALITÉ ESTHÉTIQUE
ET ART CONTEMPORAIN

PROLEGOMENES

1492 : année-culte, année-phare. Son rayonnement traverse une brume de plus de cinq siècles pour parvenir jusqu'à nous. Par son aura, elle impose le respect dû aux géants. Son souvenir, indélébile, reste durablement ancré dans les consciences où elle occupe toujours une fonction-charnière entre deux mondes diamétralement opposés. A ce jour, elle relaie l'écho, toujours audible, du plus grand choc culturel connu par l'humanité.

Tel un acteur patient, retenu en coulisses, ce condensé de mémoire traumatique n'attend qu'un signal du metteur en scène pour reprendre son rôle dans l'arène fantasmagorique où mille désirs insatiables se disputent le premier rôle. Dans ce tourbillon, un scénario se détache du lot : celui de la conquête des Amériques. C'est précisément cette scène du rapt, de l'irruption de la colonialité que nous nous apprêtons à revivre dans le cadre de la présente recherche. Pour aussi irréaliste qu'elle puisse paraître, sa reconstitution ne relève pas du fantasme isolé. Comme nous le verrons, tout au long de cette réflexion, la *colonialité* esthétique est une *socialité du savoir* – qu'elle soit consciente ou inconsciente – qui continue d'influencer l'*aisthesis* du Nouveau Monde.

I. ACTE UN LE CHOC DE DEUX MONDES

SCÈNE 1

3 AOÛT 1492, PALOS DE LA FRONTERA

La Pinta, la Niña et la Santa Maria déploient leurs voiles au Sud-Ouest des côtes espagnoles. Sur le pont, l'amiral génois vient de faire ses adieux à l'Ancien Monde. Il laisse derrière lui le souvenir de la *Reconquista*. Après plusieurs mois de négociation, la Couronne d'Espagne, enthousiasmée par la perspective de nouvelles conquêtes, a fini par accepter de financer son expédition. Maintenant qu'il a largué les amarres,

Colomb ausculte l'horizon, cherchant les rives du monde connu. En son for intérieur, il souhaite atteindre les Indes avec son équipage, le plus vite possible, dans l'espoir d'ouvrir de nouvelles routes commerciales avec cette contrée d'épices et de produits exotiques. Il sait bien que sa réussite dans cette entreprise risquée pourrait signifier de nouvelles richesses pour l'Espagne, tout juste débarrassée de l'occupation maure, mais aussi d'importantes retombées sur sa propre carrière. Ses mécènes sont avides de revanche et de fortune : il ne peut faillir dans sa mission, ils ne le lui pardonneraient pas. Perdu dans ses réflexions, l'amiral contemple les trois proues fendre lentement, mais sûrement, les premières lieues de l'Océan, tandis que les rideaux de l'Atlantique Noir s'écartent délicatement pour la première fois.

SCÈNE 2

12 OCTOBRE 1492, SAN SALVADOR, BAHAMAS

Au terme d'une traversée d'environ deux mois, la délivrance est enfin en vue. Une petite île au voisinage de San Salvador, dans l'archipel des Bahamas, se manifeste à la vigie. Bartolomé de las Casas la décrit en ces termes : "un îlet des Lucayes, que les Indiens appellent Guanahani dans leur langue"¹. La Pinta, la Niña et la Santa Maria accostent.

Le premier acte symbolique d'appropriation se produit alors. L'étendard aux couleurs de la couronne espagnole est planté dans le sable blanc et virginal de ces rives "païennes"²:

*L'Amiral brandit la bannière royale et les capitaines prirent deux drapeaux marqués d'une croix verte que l'Amiral avait placés à bord de chaque navire, pour faire office d'étendard. Ils portaient comme inscriptions un F et un Y [en abréviation du roi Ferdinand et de la reine Isabelle], chaque lettre étant surmontée d'une couronne de part et d'autre de la [croix]*³.

Le reste de l'histoire est bien connu. Ce récit a été adapté au cinéma et transformé en film à grand succès. L'œuvre de Ridley Scott, *1492*, a été diffusée en 1992 pour célébrer le cinq-

1. Christophe Colomb, Journal de Christophe Colomb (11-15 octobre 1492), retranscription de Bartolomé de las Casas. En ligne : <http://www.historyisaweapon.com/defcon1/diarioofchristophercolombus.html> [consulté le 30 mai 2018].

centième anniversaire de la "découverte"⁴. Ce long-métrage s'avère d'une grande utilité pour se faire une idée générale du déroulement de la conquête espagnole.

Après le premier voyage, l'Espagne renforcera sa présence en envoyant davantage de navires, la raison d'être de cette armada navale étant de sécuriser le territoire, de peur qu'il ne tombe aux mains de puissances étrangères rivales, mais surtout pour asservir les natifs et exploiter leurs terres par le biais de l'*encomienda*.

II. ACTE DEUX LA MATRICE COLONIALE : UN CREUSET TROPICAL

L'ironie du sort a voulu que l'or – un métal qui servait principalement à des fins cultuelles chez les indigènes – soit devenu la cible principale des préoccupations économiques et esthétiques des Européens, provoquant incidemment l'extermination méthodique des peuplades et cultures amérindiennes. Faisant abstraction de la beauté forestière tropicale, les conquistadores développèrent un intérêt croissant pour tout ce qui brille et flatte les sens. Cette fixation se transforma en obsession fétichiste, d'où la soif insatiable des colons voulant toujours plus d'or, de terres, de sucre, et autres articles de luxe et, conséquemment, plus de souffrance pour l'Autre colonisé.

Cette transmutation tropicale de l'humanité en matérialité, cette réification de l'essence sacrée, représente l'acte suprême de la contre-alchimie coloniale. La singulière beauté des peuples "à la peau cuivrée" eut beau remplir certains admirateurs d'admiration, elle ne put en rien empêcher l'institutionnalisation économique de la *colonialité* du goût qui se développa très vite

de part et d'autre de l'Atlantique et à travers le reste du monde.

Les expériences de la conquête et de la colonisation, puis leur narrativisation par la médiation de l'art pictural constituent l'essentiel de la scène primitive de *séduction traumatique* qui continue, jusqu'à ce jour, à façonner les rapports interhumains aux Amériques. Malgré toute la fascination que ce type de scène a pu générer au sein des consciences modernes, leur "artification" a été actualisée et remise en jeu sur la scène des marchés occidentaux, "renforçant la subalternité et la dépendance de la population au profit de la puissance de travail et de la productivité" (Dreyfus & Rabinow, 1986: 8).

SCÈNE 1

SCÉNOGRAPHER LA CONQUÊTE AUX AMÉRIQUES

Il existe une gravure célèbre qui permet de saisir le mélange d'attirance, de peur et de dégoût qui habite le "regard euro-centrique" des conquistadors. Cette estampe, qui s'intitule *America*, met en scène la première rencontre coloniale. Elle a une longue histoire. Son auteur, le peintre-dessinateur flamand Jan Van der Straet, n'a en fait jamais visité les Antilles, mais il a créé une œuvre d'art intemporelle qui a durablement imprégné la colonialité esthétique par son caractère narratif.



Fig. 1: Jan Van Der Straet, *America*, inlconpaper, 200 x 269 mm, British Museum.

2. L'expansion de la chrétienté, sous sa forme la plus conquérante et dogmatique – l'Inquisition – a considérablement influé sur la perception des Indiens par les premiers navigateurs européens. Après l'expulsion des musulmans et des juifs, la reine Isabelle et le roi Ferdinand ont commencé à éradiquer le péril « hérétique », en recourant souvent à la persécution des non-catholiques. A cette époque, l'utilisation de médecines naturelles pouvait suffire à faire condamner un voisin malchanceux du crime d'hérésie. De même, la nudité en public était généralement associée à la pratique de la sorcellerie, comme en témoignent les pages les plus intégristes et misogynes du *Malleus Maleficarum*, présenté pour la première fois en 1487 à l'Université de Cologne. Ceci peut expliquer en partie pourquoi les Taïnos furent vite traités en hérétiques, malgré leur docilité.

3. Colomb, *ibid.*, tr. F. Lefrançois.

4. Ridley Scott (dir.), 1492: Conquest of Paradise, Gaumont, 1992.

America est en effet habitée par une scénographie stéréotypée. Son expressivité dramatique s'appuie sur un usage remarquable du contraste spatial et de la perspective. Elle héberge plusieurs mondes en un seul : le monde animal, exotique, contenu dans l'espace latéral droit, l'espace des interactions humaines au premier plan, et l'axe diagonal d'opposition entre la civilisation et la barbarie qui relie les embarcations espagnoles et la portion de plage où pique-niquent les cannibales.

L'attention du spectateur est canalisée vers l'avant-scène où l'essentiel de la tension tragique est concentrée. Sur le flanc gauche, Amerigo Vespucci dans la force de l'âge, tient en sa main gauche un astrolabe, et soutient de l'autre un étendard en forme de croix. Il contemple avec dédain la jeune incarnation de l'Amérique qui se reposait sur un hamac. Elle porte un couvre-chef en plumes qui contraste fortement avec la solennité du chapeau européen de Vespucci. Le contraste est renforcé par le fait qu'il est habillé des pieds à la tête tandis qu'elle est nue. Pour intensifier la tension dramatique, un conflit larvé est suggéré par la proximité des deux univers que tout oppose. La ligne du rivage sépare l'arrière-plan en deux espaces aux antagonismes marqués : sur la gauche, une caravelle avec le vent en voile s'apprête à accoster, tandis que sur la droite un groupe de cannibales festoie autour d'un barbecue de chair humaine. Ce clivage entre civilisation et barbarie est doublé par l'opposition entre la sphère de l'humain et la sphère animale vu que cette dernière occupe une place marginale mais assez proche d'America, malgré la position excentrée des animaux sauvages qui errent aux alentours. Tous ces éléments représentent les constituants d'une réaction catalytique qui se produira dans le creuset de la stéréotypie coloniale.

SCÈNE 2

FORGER LE STÉRÉOTYPE COLONIAL

On sait aujourd'hui que le poncif du cannibalisme indigène repris par Van der Straedt est démenti par les dernières découvertes en archéologie⁵. Comme le montre Reg Murphy, à la tête d'une équipe de chercheurs enquêtant à Antigua, il est peu probable que les Caraïbes aient été ce peuple anthropophage que les chroniqueurs et artistes coloniaux se sont employé à stigmatiser. Pourtant, malgré les aspects positifs de leur mode de vie connu dès le XVI^e siècle – notamment un profond respect pour la nature – le dessinateur flamand se montre enclin à alimenter la controverse autour de l'indigénat en terre caraïbe. Les Indiens sont restés pendant très longtemps représentés comme des "sauvages", c'est-à-dire des primitifs restés à l'état de nature, vivant dans la forêt, figés dans les ténèbres de l'idolâtrie, et impropres à intégrer la marche de la civilisation.

Cela étant, la devise inscrite au bas de l'estampe porte la mention suivante: "*Americen Americus retextit, & Semel vocavit inde semper excitam*". Autrement dit, l'Amérique devrait faire preuve de reconnaissance envers l'Europe pour l'avoir extirpée de sa torpeur et tenue éveillée pour rester en contact avec les autres réalités du monde, notamment la culture du traumatisme occidental. L'Espagne venait de découvrir les charmes de la liberté après avoir chassé les derniers colons maures de son territoire.

L'attrait de la revanche et de la conquête devait se trouver une victime émissaire pour épancher les frustrations accumulées pendant sept siècles. Et voici que se présente la belle et forte Amérique, insouciant du sort qui l'attend. Le stéréotype de son ingénuité s'appuie sur des sous-entendus : avant l'arrivée des Européens, elle était endormie⁶. Dorénavant, pour se conformer au diktat de la nouveauté et de la productivité, elle

5. Voir Reid, 2009: 88-99, et Gemma Handy, "Archaeologists say early Caribbeans were not 'savage cannibals', as colonists wrote", The Guardian (online), 24 avril 2018, <https://www.theguardian.com/world/2018/apr/24/archeology-caribbean-carib-people-cannibalism-colonial-history-wrong> [consulté le 7 mai 2018].

6. Pour une critique de ce mythe, voir « The Spanish Colonists Brought "Civilization" to Native Societies in the Caribbean », in Reid :121-128.



Fig. 2: Francisco Pradilla Ortiz, *The Capitulation of Granada*, oil on canvas, 330 x 550 cm, 1881, Palace of the Senate, Spain.

se transformera en théâtre d'une colonialité sisyphéenne qui ne se repose jamais.

Dans cette économie aliénante, les Amériques se voient confinées dans diverses catégories de subalternité et de colonialité qui alimentent une pensée stéréotypée, dont voici quelques topoï : la torpeur inhérente à la nature tropicale, la dépendance de l'autochtone vis-à-vis du récit-maître, et la nécessité d'extirper l'essence du travail des sujets coloniaux par la violence.

III. ACTE TROIS LES LIMBES CONCEPTUELLES DE LA COLONIALITÉ ESTHÉTIQUE

SCÈNE 1

LA LIMINALITÉ LIBIDINALE

La rencontre inaugurale entre l'ancien Monde et le Nouveau survient sur une plage. Elle n'a pas eu lieu uniquement aux Bahamas. Elle se répétera sur chaque bande côtière des Antilles, avec les mêmes actants et les mêmes intentions, produisant les mêmes effets. Mais en chaque point du triangle de l'Atlantique Noir apparaissait une particularité différente dans le monde d'appropriation trophique reliant le bateau à la côte envahie. L'Afrique, pourvoyeuse en main d'œuvre, déverse sa force vitale qui, une fois transplantée aux Amériques sera convertie en richesse, alimentant une Europe avide de grandeur et de luxe.

Cette scène itérative acquiert au fil des siècles un caractère systémique. Les phases de pénétration, d'appropriation et d'extraction se succèdent toujours dans le même ordre et sont jouées à l'envi jusqu'à ce qu'un statut plus stable soit atteint dans le deuxième quart du XIXe siècle, quand le sucre cessera d'être un article de luxe exclusivement caribéen.

Autant dire que le moment esthétique colonial a un rôle structurant dans l'inconscient collectif des populations caribéennes. Il recèle une force symbolique susceptible de se manifester à tout instant sous une forme nouvelle et inattendue. Du point de vue du sujet caribéen, cette *aisthesis* a le potentiel de façonner les attitudes et les comportements vis-à-vis de l'espace territorial : plus on s'approche du centre, plus la densité identitaire se renforce et, *a contrario*, plus on s'en éloigne, plus le lien à l'ancestralité se distend.

Le moment esthétique de la colonialité a été capturé par Van der Straet pour scénographier le rapt de l'Amérique, grâce à une économie de moyens, en apparence simples, mais en réalité assez complexes. Dans un premier temps, cette récurrence esthétique s'infiltré dans les rouages du régime discursif occidental par le biais d'idéologèmes : ce sont d'abord les stéréotypes qui, au niveau macro-structurel prédisposent l'instance esthétique à appréhender la subjectivité coloniale à travers le prisme de la réification. Une fois cette subjectivité transformée en objectivité, l'on procède à l'étape suivante : le maintien dans l'état de liminalité des réalités autres. De cette façon, le subterfuge est double : en vidant la substance de son contenu, son enveloppe externe reste intacte, mais à l'intérieur, l'agôn de la domination peut poursuivre son cours. A l'image de la plage sur laquelle l'histoire palimpsestuelle est écrite et réécrite, l'espace liminal de la colonialité esthétique se transmue alors en hétérotopes de l'ambiguïté, biface et bifrons,

à l'image du ruban de Moebius qui se replie sur lui-même produisant à la fois du lissage et de la striation.

En quelque sorte, le désir de conquête s'arrime à cette dynamique contradictoire en produisant des effets d'étrangissement sur la beauté de l'autre tropical. Cette omniprésente paradoxalité trouve son point culminant sur le continent sud-américain où Indiens et Africains s'avèrent, en fin de compte, plutôt difficiles à dompter. L'exemple de Zumbi dos Palmares, figure mythifiée de la résistance africaine, en apporte une preuve éclatante : l'irréductible désir de liberté du subalterne colonial s'affronte toujours au besoin anxiogène de striation des espaces sociétaux. En milieu colonial, cette rivalité prend le caractère d'une lutte dont l'enjeu est le confinement et l'étiquetage de l'altérité. Il subsiste encore dans l'inconscient esthétique du Nouveau Monde une dimension compulsive, un besoin de contenir l'hybridité ethnique et chromatique qui se manifeste par des degrés divers "d'esthétique émotionnelle" dans l'art sud-américain en général, et dans l'art brésilien en particulier (Goldstein, 2003, 2009).

A l'inverse, les peuples afro-caribéens qui se sont très vite soustraits à l'emprise de l'esclavage et de la colonisation n'ont pas été très influencés par ces paradigmes. Pour asseoir notre propos, prenons le cas des communautés autonomes constituées par la rencontre d'Amérindiens et d'Africains évadés dans les trois Guyanes. Nous évoquons en particulier les ethnies Boni, Saramaka, Bushinengue et celles issues de leurs métissages. Ces peuples "marrons" ont une identité artistique propre qui se manifeste à travers un art textile et sculptural profondément ancré dans l'ancestralité comme le démontre la beauté de l'art tembé (Price, 2014 : 23-34 ; 103-117)⁷. Et leur esthétique a également infusé le patrimoine

linguistique de la région, puisque plusieurs toponymes guyanais ont conservé la marque de dialectes natifs ou africains. Il est vrai que les toponymes européens ont également laissé une empreinte considérable dans le champ de la représentation symbolique et ont ainsi façonné la spatialisation culturelle des identités locales. Cela explique en partie l'effet de défamiliarisation produit par la juxtaposition de noms à consonance européenne et d'autres à consonance amérindienne et africaine. La Guyane française, le Guyana et le Surinam sont, de ce point de vue des exemples patents du voisinage 'créole' d'héritages divers qui confine parfois au cannibalisme linguistique.

Une autre configuration des rapports d'assimilation entre colons européens et indigènes afro-amérindiens réside dans la dépendance trophique des enfants des maîtres blancs vis-à-vis de leurs nourrices de couleur. Elsa Dorlin rapporte dans *La matrice de la race* que cette promiscuité demeure absente des registres officiels, parce qu'elle suscitait le doute à propos de la pureté des Blancs originaires des colonies (Dorlin, 205-206). Étonnamment, la scène assez répandue des nourrissons blancs tétant le sein d'une ayah ou "Da" noire – ce dernier terme étant plus usité aux Antilles françaises – a été maintes fois rapportée par des chroniqueurs et voyageurs de passage aux colonies. Cette pratique, qui était censée immuniser les bébés contre la malaria valaient à ces derniers leur lot de suspicion et d'opprobre une fois



Fig. 3: A.M. Coster, *De Boschnegers in de Kolonie Suriname*, watercolour, 1866.

7. Price, Richard & Sally Price (2014). *Les Marrons*, La Roque d'Anthéron : Vents d'ailleurs.

arrivés à l'âge adulte, comme le montre le cas des Franciscains de Goa qui refusèrent d'accueillir plusieurs fils de colons brésiliens ou gyanais au motif qu'ils avaient été allaités par des nourrices non-blanches et que leur sang en avait été à jamais contaminé par leur couleur et leur lascivité (Anderson, 35 sq).

La honte et la culpabilité, mais aussi l'irrépressible désir envers la production de l'autre colonial sont, à cette époque, consubstantielles à l'incongruité des excès colonialistes. Sur le plan interpersonnel comme à l'échelle macro-structurale, les réalités sont toujours plus complexes qu'elles ne le laissent transparaître, surtout quand elles sont abordées à distance. Les caricatures faciles et les stéréotypes ethnoculturels ne sont que des moyens faciles d'éviter la question de l'interdépendance. Quand, par exemple, la France napoléonienne perdit la colonie de Saint Domingue, l'Empereur réagit comme un enfant gâté obsédé par l'idée de prendre sa revanche contre une mauvaise nourrice. Et de fait, avant l'indépendance d'Haïti, la France avait été très généreusement nourrie au sein de sa plus grande colonie. Il serait vain d'arguer que des deux partenaires, le plus dépendant n'était pas la métropole.

L'artiste française Marie-Guillemine Benoist était au fait de ces contradictions lorsqu'elle composa son *Portrait d'une négresse en 1800*. Sous ses habiles coups de pinceaux, la critique du régime colonial sévissant aux Amériques françaises s'opère dans la douceur et la subtilité. Par un traitement délicat des tonalités brunes de la peau, l'artiste se montre solidaire de la condition féminine racialisée en exécutant un portrait d'un grand réalisme, sans pour autant verser dans l'exotisme. Elle touche ainsi aux contradictions de la République qui, dans son grand élan humaniste, n'a pas étendu ses largesses aux esclaves des colonies. Cette femme noire anonyme, d'une grande beauté, au port



Fig. 4: Marie-Guillemine Benoist, *Portrait d'une négresse*, huile sur canvas, 81x 65 cm, 1800.

altier, témoigne par son regard une certaine déception. Son amertume est d'autant plus marquante que son buste dénudé est entouré de trois couleurs au symbolisme éminemment républicain : le blanc de son pagne, le bleu de la toile recouvrant sa chaise et le rouge de sa ceinture sont accentués pour signifier que la liberté et l'égalité ne sont pas encore à l'ordre du jour pour elle, ni pour ses congénères, même si un vague sentiment de *fraternité* – sans doute hérité du passé – habite encore la mémoire coloniale-républicaine d'une relation fusionnelle, lactifère, d'où la prédominance du blanc. L'allusion à ces trois idéaux de la devise républicaine tourne ici à la dérision subtile et élégante. Le parti pris anticolonial, contre-discursif de Benoist se livre à l'œil avisé du critique qui sait où situer la frontière entre l'éloge et la satire. Au centre de la toile, ce mamelon désirable au possible, n'évoque-t-il pas la succion effrénée d'un Empire dont la voracité n'aura jamais été aussi oppressante qu'en 1800, année durant laquelle Haïti livrait une guerre sans merci à la France

pour lui arracher, justement, sa liberté ? L'incompatibilité entre l'idéal du plus-de-jouir condensé dans le colonialisme et le véritable sens du républicanisme représente une pierre d'achoppement :

Les idéaux de liberté, d'égalité et de fraternité qui rejettent au nom de la morale le critère de la race ont certes été proclamés sous la Révolution mais ne seront assimilés que progressivement. A cette époque, les distinctions raciales sont minutieusement décrites et rationalisées. En parallèle, avec l'extension de l'esclavage au XVIIIe siècle s'est développée une hiérarchie des races fondée sur une classification des caractéristiques biologiques. En 1800, si la loi rejette encore moralement la race, la différenciation l'emporte. (Albigès, 2007)

SCÈNE 2

LA SCÈNE DES RÉPÉTITIONS TRAUMATIQUES

Comme le montre l'exemple précédent, l'esthétique coloniale s'ancre dans un noyau de valeurs éthiques renforcées par un ensemble de stéréotypes et de structures idéologiques. En ce sens, les procédés de défamiliarisation grâce auxquels l'altérité est transformée en une représentation codée de l'autre indigeste se dévoilent à travers un réseau resserré de métaphores et de métonymies qui visent à neutraliser une menace irrationnelle de contamination. L'hybridité, à cet égard, est synonyme de monstruosité.

Amerigo Vespucci, par exemple, pointe du regard les seins nus d'une Amérique indigénisée. Sa soif, comme celle de Colomb est perceptible, surtout après une longue traversée sillonnée de privations. Qu'y a-t-il en jeu dans leur échange de regards ? La soumission au désir de l'Un par l'Autre, ou la victoire du Tout-Monde sur l'impératif d'unicité ?

A vrai dire, les deux positions s'équilibrent. Le contact, plus intime, avec la peau, suggéré par la peinture de Benoist reste ici confiné à la périphérie, tout comme celui avec la sphère de l'animalité pourtant plus proche de l'Autre

colonial, comme le montre la distance plus courte entre les animaux et les sauvages. On voit bien comment Amerigo Vespucci garde sa peau – la peau du pouvoir, le derme de l'Etat – à l'écart de la peau de l'Autre, en se tenant sur cette troisième peau-palimpseste que symbolise la plage, proscenium des transactions liminaires. Il s'agit de rester à la bonne distance pour éviter la contamination, pourtant inévitable, voire inconsciemment souhaitée. Une fois de plus, l'ironie du sort voudra que ce soient les Européens qui contaminent les Amérindiens et non l'inverse, comme l'entend l'artiste portoricain Rafael Ferrer à travers son installation "El Gran Canibal", qui fait référence à la dualité de l'anthropophagie culturelle aux Amériques. Ainsi, dans le discours plastique de Van der Straet comme dans celui de Ferrer, la première *impression*, hypodermique, véhiculée par le fantasme ambivalent de la dévoration involontaire, se double d'une seconde réaction épidermique, allergique, suscitée par la perspective du contact avec l'autre.

D'un point de vue endogène les choses prennent une tout autre tournure. Avant le contact, les indigènes avaient leur propre système de valeurs et de croyances, leur propre régime de temporalité. Dans le domaine de la sculpture, par exemple, le totémisme des Tainos implantés dans les Grandes Antilles s'appuyait sur un sentiment de parenté archipélique. La prévalence de sculptures en bois à l'effigie des *zémis* ont retenu l'attention des archéologues qui ont réalisé des fouilles dans l'arc antillais. Ces sculptures sont similaires aux poupées Kachinas des indiens Hopi collectionnées par André Breton. S'il existe certainement une parenté entre les deux modalités de culture ancestrale, le culte des *zémis*, lui, n'aura pas survécu au traumatisme de la colonisation inauguré par le siècle d'or.

Tout au long du XVI^e siècle, la scène de séduction traumatique a été répétée sous les auspices de la soumission innocente et désirée, mais obtenue, dans les faits, par la violence militaire et symbolique. Pour revenir à la scène primitive de la conquête, selon la retranscription de Bartolomé de las Casas, les Espagnols furent accueillis par un groupe d'individus nus. Pourtant, ni leur animisme inoffensif, ni leur docilité ne leur valurent la sympathie des conquérants européens vu qu'en fin de compte, ils furent presque tous exterminés. Depuis, cette scène traumatique a été transplantée et jouée à l'envi, en intégrant à chaque répétition de nouvelles complexifications, comme l'adjonction d'autres unités de production symbolique à l'économie générale du désir colonial.

En capitaine consciencieux, Colomb tenait régulièrement un journal de bord dans lequel il consignait des observations sur le déroulement de sa première expédition. On remarquera, par exemple, la mention d'échanges commerciaux assez fréquents entre les Indiens et des piroguiers africains avec lesquels ils échangeaient des biens de valeurs diverses, parmi lesquels l'Amiral releva la présence d'objets en or. Il peut paraître surprenant en lisant le Journal de bord de Colomb qu'il fasse preuve de peu d'étonnement face à la présence d'Africains au Nouveau Monde. Manifestement, ceux-ci avaient devancé les Européens. En résumé, du point de vue des autres visiteurs venus de l'Ancien Monde – et les civilisations africaines sont, d'un point de vue strictement historique, plus anciennes que les européennes – l'Amérique n'était pas une véritable découverte, comme le montrent les découvertes archéologiques récentes⁸.

Il est aujourd'hui attesté que des "peuples à la peau sombre" pratiquaient le commerce de guanine – un alliage d'or, de cuivre et d'argent – utilisée pour confectionner des pointes de lance, réservées aux notables

indiens. Il n'en demeure pas moins que cette pratique métallurgique originaire d'Afrique occidentale a été remarquée par le roi Jean du Portugal avec lequel Colomb était en étroite relation, puisque le souverain fait mention de *pombeiros* africains qui maîtrisaient la fonte et le façonnage des métaux précieux. Le roi Jean précise en effet qu'il

(...) espérait trouver le rapport au sujet des Indiens de cette Hispaniola qui affirmaient avoir constaté l'arrivée à Hispaniola d'un peuple noir, en provenance du sud et du sud-est, qui possédait des têtes de lances coulées dans un métal qu'ils appellent « guanine » et dont il avait envoyé des échantillons à leurs majestés pour qu'ils les essaient, jusqu'à ce que l'on découvre qu'ils étaient composés sur une base de 32 parts, de 18 parts d'or, 6 d'argent et 8 de cuivre⁹.

Selon Mignolo, c'est sur de telles prémisses que reposent les fondements de la colonialité du pouvoir. Les peuples dits « païens », contraints à la soumission par l'exercice d'une violence extrême, furent littéralement effacés, culturellement et physiquement, jusqu'à ce qu'ils devinssent des pièces de bétails, ou des objets semblables à ceux qu'ils avaient eux-mêmes confectionné avec talent :

Que l'on n'oublie pas les modes du pouvoir qui naquirent avec l'invasion de la Croix et de la Couronne dans la Caraïbe et dans les terres voisines, ni le mythe selon lequel celles-ci furent alors inventées en qualité d'Amérique, puis rebaptisées du nom d'Amérique Latine. C'est cette terre qui a conféré son utilisation, sa substance et sa forme à la colonialité du pouvoir, ainsi que son système de classification sociale basé sur l'idée de race, de peuples « conquis » assujettis aux « conquérants » et son fondement structurel lié à la modernité et au capitalisme euro-centré. (Walter, in Mignolo & Walter, 2018: 16)

La première rencontre entre l'Ancien Monde et le Nouveau a eu lieu sur une plage, c'est-à-dire, dans un espace liminal où les arrivées et les départs sont fréquents. Dans la terminologie deleuzienne, cette étendue de sable pourrait prétendre au statut d'"espace lisse"¹⁰, en d'autres termes, d'espace nomadique, inaltéré par les marques de la

8. Un nombre estimable d'universitaires ont montré, à la suite de Van Sertima, que la présence africaine aux Amériques précédait l'ère colombienne de plusieurs siècles. Cf.

9. J. B. Thacher. Christopher Columbus, vol. II. New York, 1903, p. 379.

10. Deleuze et Guattari ont exposé cette conception de l'espace et la terminologie afférente dans Mille Plateaux.

civilisation occidentale moderne. Aucun bâtiment, aucune rue, aucun autre signe de division architecturale ne venait entraver la libre circulation des personnes et des biens sur les espaces côtiers insulaires, à l'époque. Et voici que par un simple geste d'appropriation mégalomane, moralement appuyé par le soutien du pape Alexandre VI Borgia, Colomb et son avatar Vespucci, accomplissent un acte de striation¹¹ au symbolisme fort dans l'historiographie coloniale en inscrivant la première marque sémiotique d'européanité en terre américaine.

Il faut pourtant se rappeler que cette prétendue découverte n'avait rien d'une trouvaille, ni d'un effeuillage, la Caraïbe n'ayant jamais été couverte, ni cachée à proprement parler. Et nous ne limitons pas ici au simple jeu de mots, par lequel on interpréterait la nudité des natifs comme une offrande ou une invitation. Ce n'est pas parce que les Taïnos occupant les îles ne portaient aucun vêtement semblables à ceux des Européens, qu'il faudrait considérer les idéologies basées sur la honte et la culpabilité comme indispensables.

Il en résulte que l'Antillanité esthétique trouve en son fondement une ambiguïté fondamentale ancrée dans un jeu de faux-semblants. Le dévoilement y joue le rôle d'un agent double investi de deux missions : recouvrir le discours identitaire et amorcer le processus cathartique de redécouverte du Moi. Ainsi, la transformation de l'exploitation brutale de l'altérité en sujet de création artistique représente un défi permanent pour des générations successives d'artistes qui ont abordé cette problématique avec des procédés plus ou moins explicites.

IV. ACTE QUATRE L'HYBRIDITE CULTURELLE : UN SITE DE RESISTANCE

11. Idem.

SCÈNE 1

L'ARTIFICIATION DE LA MATRICE COLONIALE

Si l'artification se définit comme la « résultante de l'ensemble des opérations pratiques et symboliques, organisationnelles et discursives par lesquelles les acteurs s'accordent pour considérer un objet ou une activité comme de l'art » (Heinich: 21), alors l'acte consistant à renommer les espaces des Amériques a eu un impact illocutoire puissant sur la conscience artistique caribéenne.

La redécouverte de l'Amérique, allégorisée par une femme nue aux épanchements lascifs fut attribuée à Amerigo Vespucci, un explorateur italien, à qui échut le privilège de léguer son nom aux Amériques. Cette imagerie représente la vision du monde ethnocentrique promue par le nexus impérial chrétien, comme l'observe Mignolo :

De toute évidence, les européens chrétiens occidentaux avaient le droit de se construire une image du monde, semblable à nulle autre avant la leur. Mais c'était une aberration de faire semblant et d'agir comme si leur image spécifique du monde et leur propre conception de la totalité étaient les seules connues et validées à l'échelle de la planète. Leur obstination à vouloir que l'étendue de leurs connaissances englobât tout ce qui était su du monde engendra le besoin de dévaluer, de minimiser et d'oblitérer toute autre totalité susceptible de mettre en péril le totalitarisme épistémique qui était en train de se constituer. De ces besoins émergèrent les différences coloniales et impériales (...). (Mignolo, 2018:195)

Dans le même ordre d'idées, l'ekphrasis de Van der Straet caractérise une instrumentalisation idéologique de l'art dans le but de contenir l'altérité et de la tenir à distance. Sa composition picturale est conçue de telle manière à susciter des réactions contrastées chez les observateurs européens. On pourrait en déduire qu'en contexte colonial et du point de vue du colonisateur, l'art constitue un instrument de pouvoir et de sujétion. En accord avec cette idée, les œuvres d'art ainsi orientées font l'objet d'une distribution spatiale et idéologique en vue de susciter de la sympathie pour les

conquérants et de l'exécration pour les natifs. En d'autres termes, le filet de la colonialité jeté sur le monde indigène possède une dimension performative : il transforme son écologie culturelle en une économie matérialiste dénuée de spiritualité. C'est à cette condition que la conquête fut rendue possible, mais aussi grâce à une division du travail et de l'espace, préalable à l'artificialisation des horreurs de la colonisation.

SCÈNE 2 LA STRIATION DE L'ALTÉRITÉ

La stéréotypie décrite précédemment a une dimension paradigmatique et fonctionnelle. En créant une image idéologiquement orientée de l'Autre, l'artiste colonial joue le rôle d'un agent de striation car il balise le champ de la relation en établissant des frontières entre l'humanité, la sous-humanité et la non-humanité. La perception qu'il oriente est mise en scène pour faciliter la marginalisation de la différence. Ainsi, la fabrication de l'autre subalterne est devenue une entreprise de codage esthétique qui n'a cessé d'osciller entre deux extrêmes : l'occultation et la sur-détermination. Cette artificialisation bipolaire de la caribéanité soulève alors l'importante question de savoir comment envisager sa visibilité. Nous proposons d'appréhender la complexité du phénomène en déclinant sept processus, dont le descriptif suit.

- **La miniaturisation** : l'altérité perçue comme une menace génère le besoin de réduire ses proportions. Certains navigateurs et cartographes avaient tendance à exagérer les dimensions du connu au détriment de l'inconnu, ou du moins connu¹². La carte postale tropicale – dont la gravure de Van der Straet pourrait assumer l'ancestralité – observe cette logique de simplification. On n'y voit que ce que l'on veut bien y voir. Un avantage supplémentaire est qu'elle sécurise en donnant l'impression de contenir la vaste complexité du Nouveau Monde. Elle

contient en outre des éléments d'iconicité coloniale dans un format spécifique, facile à reconnaître. Cette matérialisation de la pensée, sous un mode métonymique fait pièces aux modèles réalistes. Mais ce qui compte, ce n'est pas tant la fidélité à l'original que celle à l'orientation du fantasme collectif.

- **La marginalisation** : dans l'économie libidinale de l'observateur colonial, la relation du sujet à l'espace dépend de sa localisation et de la capitalisation symbolique du sujet culturel. Plus on se rapproche du centre de l'espace colonial, plus ce sujet gagne en densité. Sur le plan artistique, la rareté de la production endogène pendant la colonisation apparaît comme la résultante d'une carence programmée. Et lorsque quelque production culturelle parvenait à émerger, comme ce fut le cas avec Cazabon à Trinidad, ou de Guillon-Lethiers en Guadeloupe (Filleau, 2017), c'était généralement afin de reproduire des normes exotiques ou exogènes. En conséquence, la visibilité de l'art caribéen demeurait alors inféodée à la concentration de capital symbolique ailleurs, en métropole notamment.

- **La densification** : la réalité du sujet esthétique postcolonial est, en comparaison avec son homologue colonial, étalagée. Pour gagner en densité et en force signifiante,



Fig. 5: Agostino Brunias, *Market Day, Roseau, Dominica*, oil on canvas, 356x464 mm, 1780. Yale Center for British Art.

12. Voir la carte de Joannes Jansson, *Insulae Americanae in Oceano Septentrionali*, 1644, medium: plaque de cuivre, 37,4 x 51,4 cm, in Jansson, J. (1644). *Nouvel atlas, ou Théâtre du Monde*.

la production caribéenne doit passer par une série de superpositions. Sur un mode métaphorique, on pourrait dire que la plage représente un exosquelette, une sorte de membrane, voire une peau institutionnelle qui protège et cache à la fois la réalité¹³. C'est là un des aspects les plus problématiques de l'artificialité coloniale : l'œuvre d'art produite en terre caraïbe accumule plusieurs "peaux identitaires" qui peuvent soit brouiller son sens profond, soit le créoliser, à condition, dans ce cas de permettre à ces multiples couches de communiquer entre elles.

- **La reproduction** : le génome culturel de l'Occident n'aspire qu'à se répliquer aussi fidèlement que possible dans ses colonies. Cet objectif peut être atteint grâce à une organisation verticale du régime culturel dans les colonies d'outre-mer.

- **L'effacement** : cette option est la plus destructrice. La culture dominante n'accepte pas l'idée d'une cohabitation avec la culture subalterne et cherche à l'effacer en recourant à l'éradication des langues et cultures indigènes, comme ce fut le cas pour les Mayas et les Aztèques.

- **L'extraction-absorption** : il s'agit là d'un processus de cannibalisation réciproque semblable à celui décrit par Oswald de Andrade dans son *Manifeste anthropophage*.

Au fil du temps, de telles caractéristiques sont devenues paradigmatiques, en ce sens qu'elles détaillent la dynamique du transfert colonial injectée dans l'inconscient esthétique de plusieurs générations successives d'artistes, exception faite de ceux qui ont réussi à se soustraire aux filets de la colonialité en se tournant vers des formes hybrides de striation, comme celles esquissées par Agostino Brunias dans son *Jour de marché à Roseau, Dominique*, Michel Jean Cazabon avec sa *Femme Créole au Parasol* (MacLean, 118), David Boxer,

à travers ses recompositions picturales de l'histoire jamaïcaines (Lefrançois, 2018) ou encore Louis Laouchez avec ses peintures abstraites (Marie-Louise, 2009 : 15- 19).

SCÈNE 3

L'HYBRIDITÉ NÉO-CARIBÉENNE : DE LA COLONIALITÉ À LA DÉCOLONIALITÉ

Si les pires excès de la colonialité esthétique ont pour cible principale les sujets caribéens masculins, alors sa contrepartie, l'hybridité esthétique met souvent en scène des incarnations féminines. Cela étant, aborder la question de l'hybridité néo-caribéenne en ces termes soulève deux questions d'ordre pragmatique, à savoir, la qualité du site d'énonciation du sujet, et l'intentionnalité de son message. Ce questionnement se manifeste, en particulier, lorsqu'on évoque la notion de métissage. Elle n'évoque pas un processus d'hybridation unique, mais une infinité de croisements et de dénominations qui ramènent tantôt au chronotope des origines, tantôt au carrefour où s'entrecroisent des identités ataviques. Et puisqu'il s'agit aussi d'intentionnalité, il importe de souligner que les subjectivités hybrides caribéennes se retrouvent souvent dans des espaces transitionnels et transactionnels, à l'intersection de désirs multiples, qu'ils soient coloniaux, anticoloniaux, postcoloniaux, voire décoloniaux. Le polymorphisme de l'agentivité esthétique dénote ici une propension à épouser la matrice coloniale pour mieux en détourner la fonction. La décolonialité trouve ici matière à développement dans la mesure où le sujet se retrouvant face à toutes ces options peut s'affranchir du poids aliénant de la colonialité, tout en s'évitant l'absurdité de l'hypermodernité.

Tout au long de cette réflexion, nous avons cherché à souligner le caractère performatif de cette transitivité en conservant une certaine circonspection à l'égard des clichés essentialistes. Cette prudence s'infusera

13. Aux Antilles françaises, on évoque souvent à ce sujet les « cinquante pas du Roi ».

dans notre démarche et nous permettra par la suite de déclasser certains clichés qui continuent à s'infiltrer dans l'analyse du discours esthétique. Pour atteindre ce but, il s'avèrera nécessaire de se focaliser sur la temporalité de l'hybridité et de mettre l'accent sur la spécificité des cadres temporels, ou "moments esthétiques" qui peuvent avoir l'effet de déclencheurs identitaires.

Le moment esthétique de l'hybridité caribéenne peut se définir comme celui qui qualifie le sujet à une expérience cyclique "d'étrangissement". En tant que tel, il s'avère compatible avec la perspective d'un renouvellement des imaginaires esthétiques, et ceci d'autant plus qu'il s'actualise grâce à une intégration des altérités radicales. Devenir Un à nouveau, c'est donc collecter et intégrer la multitude du Divers au sein du creuset décolonial dans lequel de telles synthèses peuvent être opérées.

Sur de telles bases, à quoi l'hybridité peut-elle prétendre ? Est-elle la synthèse de différentes essences ou le simple mélange de particules biologiques et culturelles ? Le métissage sert-il à brouiller les altérités gênantes en un conglomérat magmatique, à conjurer l'irréversible perte de l'origine ? Convoque-t-il l'avènement de chronotopes mutants et polymorphes ?

Dans la mesure où ces considérations nous conduisent au cœur de notre problématique, à savoir la manière dont il conviendrait d'introduire l'instance esthétique dans une topologie dynamique, interculturelle et ré-équilibrante pour la Relation, il importe d'évaluer la portée de ce que Wilson Harris décrit comme un carrefour où la transmutation et la re-substantiation ont valeur de *kairos*, car dans cette configuration, le moment esthétique caribéen semble voué à être joué et rejoué à l'infini, conférant ainsi une densité croissante au sujet culturel antillais.

V. ACTE CINQ

LIBÉRATION: ÉVACUER LES PARADOXES DE LA MATRICE COLONIALE

SCÈNE 1

L'ÉVINCEMENT DES FAUX-COCONS

De par sa capacité à créer des socialités dupliques, la matrice de la colonialité esthétique a le pouvoir de maintenir le sujet culturel dans une posture subalterne. Pour ce faire, elle s'appuie sur l'ambiguïté du désir colonial : le système de valeurs mis en place par les colonisateurs crée l'illusion d'une sécurité procurée par la reproduction de schèmes établis. Ceux-ci s'appuient à leur tour sur une série de relations binaires, mais pas systématiquement oppositionnelles, qui mettent en jeu divers degrés de complaisance. Ainsi se renforce la matrice coloniale qui a l'apparence et la structure d'un cocon faussement protecteur et la propension à créer des fruits avortés. L'hybridité qu'elle porte en son sein a besoin pour se développer et atteindre sa maturité fonctionnelle de prendre son envol par un acte de violence symbolique : la perforation de la membrane coloniale artificielle tissée autour de l'*aesthesis caribensis*.

Certaines théories de l'hybridité renvoient à l'étymologie du terme. Dans une certaine mesure, celle-ci offre un éclairage utile sur les modalités envisageables de déconstruction du nexus colonial caribéen. Par définition, un hybride provient de l'inter-fécondation de plantes ou d'animaux de variétés, voire d'espèces différentes. Le terme est lui-même dérivé du latin et signifie "bâtard", en référence au croisement d'une truie apprivoisée et d'un sanglier. Bien que l'origine exacte du terme demeure inconnue, son sens premier est probablement emprunté à l'*hubris* des tragédies grecques. Dans cette acception, l'hybride aurait, à l'image des Titans, la mission prométhéenne d'affranchir l'humanité de la tyrannie de dieux faussement protecteurs.

En reprenant cette idée à notre compte, une des pistes à creuser pour une recherche ultérieure serait que l'art caribéen recèlerait le potentiel de désaliéner et d'émanciper le sujet culturel postcolonial. Cette métaphore s'avère utile au projet d'éviction des faux masques de pureté auquel Fanon se réfère, et que Walcott met en scène dans *Dream on Monkey Mountain*. Elle balise l'itinéraire qui conduira à l'acceptation du moment esthétique hybride, car celui-ci tisse sa toile, mais ses mailles sont si larges et lâches que l'on peut s'en extraire facilement et y revenir à volonté, contrairement à celles du cocon colonial qui condamnent à l'enfermement et à la fixité. Grâce au moment de l'hybridité esthétique, des identités artistiques polymorphes et stratifiées ont pu voir le jour et ont vocation à prendre plus d'ampleur que leurs géniteurs.

Les performances de l'artiste guadeloupéen Eddy Firmin offrent un exemple intéressant de la manière dont le détournement du nexus colonial peut être employé pour revivifier l'imaginaire esthétique. Dans sa vision créolisée de la mondialisation, Firmin montre que la colonialité s'est infiltrée dans la logique moderne du capitalisme. Sa marche du 4 mars 2017 à Montréal a d'ailleurs joui d'une couverture médiatique très appréciable, l'ironie dramatique voulant qu'il cible précisément par son acte les excès du néolibéralisme dont les nouveaux média se font le relais à leur insu. Le message de



Fig. 6 : Eddy Firmin, performance in Montreal, 4 March 2017. Photo: D. Leveau. Source: www.perspectives.org/2017/03/07/detournement-a-la-consommation-ano-caribeen-a-montreal-percolante-coloniale/

l'artiste se voit alors investi d'une fonction esthétique et politique : faire prendre conscience aux populations du monde qu'elles ont toutes un rôle à jouer dans la mutation positive des schèmes coloniaux et qu'elles ont maintenant le devoir de se séparer des vieux cocons et des masques asphyxiants avant de passer à l'étape suivante du projet émancipateur, plonger au cœur de la complaisance coloniale pour l'extirper.

SCÈNE 2

L'EXTRACTION DU NEXUS COLONIAL

L'opération quasi-chirurgicale peut être effectuée avec succès grâce à la force rotative du moment esthétique, en l'actionnant dans le sens inverse de celui suivi par la matrice pour tisser le cocon colonial. Cette gestique s'actualise souvent dans les performances artistiques de l'artiste peintre-performeur René Louise. Ce dernier exécute parfois une danse rituelle aux accents chamaniques dont le but consiste à favoriser l'inversion de la hiérarchie symbolique au sein du couple Caliban-Prospéro. Sa peinture semi-abstraite et symbolique, réalisée sur tondo, évoque l'aspect d'une spirale émancipatrice. Son homologue Christian Bertin prend aussi le parti de subvertir l'échafaudage idéologique en circulant entre les trois pôles de l'Atlantique Noir, en inversant le sens de la circulation des biens symboliques et culturels. Il impose ainsi la présence de l'altérité antillaise dans l'espace public hexagonal français, en pratiquant son art hors des circuits ghettoïsés, grâce à des performances en plein-air telles que *Diab-la*, dans des mégapoles européennes comme Paris et à Berlin, et *Sinobol* à Liverpool. *Diab-la* est une marche de 14 kilomètres ayant pour objet de relier les haut-lieux de l'architecture parisienne et de l'institution artistique métropolitaine à la puissance incantatoire et émancipatrice de la poésie césairienne. Pour ce faire, Bertin entraîne à sa suite un diable rouge dans lequel sont contenus des extraits poétiques. Son geste artistique représente

une tentative courageuse d'ouvrir une brèche dans la matrice coloniale en incisant le cocon antillais et la membrane culturelle française, afin de permettre aux énergies de l'hybridité diasporique de circuler librement entre les deux *nexii identitaires*¹⁴. Il exécute ainsi une *re-nomadisation* d'espaces culturels striés.

Où et quand, pourrait-on se demander, cette poïésis de l'hybridité fut-elle inaugurée ? Pour le philosophe Edouard Glissant, ainsi que pour les écrivains guyanéens Wilson Harris et Fred D'Aguiar, ce processus a commencé dans la cale du négrier. Dans ses *Mémoires des esclavages*, Glissant rappelle d'ailleurs que dès le commencement, le métissage et la créolisation ont joué le rôle d'agents d'harmonisation et d'actualisation, opérant dans leurs strates les plus profondes, la permutation des codes culturels nécessaires pour maintenir la cohésion du large spectre des identités socio-esthétiques.

Les résultats des métissages et des créolisations sont pourtant conduits à se fondre en tant que tels dans des normalités nouvelles, ne laissant en place que le processus lui-même, source d'équivoques et de plaisirs esthétiques, où la considération de l'autre entre comme un arôme dans un élixir complexe. (Glissant, 2007: 90-91)



Fig. 7: Christian Bertin performing *Diab-la* in Berlin. Photo: Olivier Lussac, 2010

En d'autres termes, l'espace hybride de la créolisation artistique n'est pas une entité holistique qui présente un continuum de spatialité esthétique. Il est comparable à ce que Homi Bhabha appelle le "tiers-espace de l'énonciation" à partir duquel les identités peuvent prendre de nouvelles significations et marges opératoires en fonction du contexte culturel et politique.

Il faut admettre que ce nouvel ancrage dans la mobilité requiert une part d'audace et de créativité. Concevoir l'art colonial comme un camp de concentration naval, semblable à la cale du négrier, est un préalable aux élaborations ontologiques ultérieures. En théorie, cela représente déjà un défi. Mais le passage à la pratique s'assimile à l'épreuve du feu : comment expliquer aux descendants de l'*ordre subalterne* que la créativité est un enjeu important quand les conditions matérielles de l'existence sont insupportables ? Quelle est la valeur de la récompense symbolique qui peut justifier le sacrifice d'une vie au profit d'un art émancipateur ?

Nous émettons l'hypothèse que l'artiste faisant office de passeur culturel métis deviendrait le porteur d'une dette symbolique restant à solder. Il représenterait ainsi une interface entre le désir de réification de l'entreprise coloniale et le désir libérateur des sujets subalternisés. Son rôle reste toutefois délicat à tenir, en raison de son inhérente duplicité. C'est en effet en composant avec les attentes de deux camps antagonistes qu'il peut se frayer une troisième voie lui évitant les affrontements directs. Une figure emblématique de cette nouvelle esthétique se trouve dans le portrait du Caporal Lestrade dans *Dream on Monkey Mountain* et dans l'espace polymorphe du métis culturel généré par la poïétique de l'hybridité chez Wifredo Lam.

14. Nous avons élaboré ce concept dans « The Dialectics of Orientalism and Hybridity in Salman Rushdie's World » (article à paraître).

Dans le champ des arts vivants, la performeuse cubaine Ana Mendieta a réussi à articuler sa pratique de la photo-performance avec la poursuite d'une ambition décoloniale. Ses rites de guérison savamment orchestrés témoignent de l'importance d'une réunification avec la Terre-Mère nourricière. Il s'agit pour elle de transcender le traumatisme de la conquête et de l'exploitation massive de la Caraïbe, dont son enfance transplantée porte les stigmates. Son entreprise artistique vise justement à réconcilier son hybridité ontologique avec l'ambition d'une écologie culturelle permettant au sujet créole de se reconnecter à l'héritage ancestral et de réparer les dommages du passé.

SCÈNE 3

L'INTÉGRATION DE L'ESTHÉTIQUE CRÉOLE

Le marché global créé pendant l'expansion coloniale de l'Occident aux Amériques avait besoin d'identités nouvelles, polyvalentes et évolutives en fonction d'une demande fluctuante. La capacité d'adaptation était donc la condition sine qua non de la survie. Cet objectif semble avoir été atteint aujourd'hui. Le sujet hybride caribéen, en digne héritier d'Anancy, tient à la fois de l'Européen, de l'Africain et de l'Amérindien, et toutes ces composantes font le siège harmonieux de son identité qui s'érige en site de résistance permanente.

Que l'on puisse aujourd'hui concevoir le Bassin Caribéen comme le théâtre-laboratoire d'un projet aussi ambitieux que la création d'identités nouvelles est déjà en soi une réussite. La perspective de revisiter le passé pour guérir de vieilles blessures et développer des cicatrices productives semblables aux sillons d'une terre fertile, représente un objectif atteignable qui

nécessite l'intégration globale des esthétiques créoles dans les paradigmes culturels et institutionnels de l'Ancien Monde. Cela signifie-t-il pour autant qu'il faille oublier la souffrance de l'esclave africain capturé, vendu et mis aux fers ? Sa gestation putride dans l'ancre de la matrice coloniale ? Certes, non. Ses avaries sont bien plus réelles que notre aliénation contemporaine à l'ère d'une mondialisation effrénée. Et si les liens de l'ancêtre avec son village, son art, sa langue et ses traditions coutumières nous évoquent seulement un vague sentiment de nostalgie, alors notre propre identité, actuelle, est déjà sur le déclin. Où que nous soyons, en Europe, en Afrique, ou aux Amériques, le devoir de mémoire s'impose.

La scène primitive de la conquête des Amériques et sa sujétion à l'Europe, l'écho de ce choc culturel initial est encore perceptible et doit être remémoré comme l'élément fondateur d'une esthétique du détournement, ancrée dans la diasporicité créole. Il est incontestable que les mémoires traumatiques de la colonialité ont migré et muté à travers le monde, disséminant les spores du nexus colonial dans l'inconscient des colonisateurs et des colonisés. Au cours de ce processus d'appropriation globale, de nouveaux paradigmes sont apparus, investis de fonctions novatrices : le brouillage, la surimposition, l'effacement – autant d'artefacts supposés exorciser l'obsession de la perte qui peuvent être aujourd'hui équilibrés par des modes de création assumant une décolonialité productive. L'heure de l'hybridité – de la créolisation – a sonné, ici, et maintenant.

RÉFÉRENCES

- Albigès, Marie-Luce (February 2007). "Portrait d'une négresse". Online. <https://www.histoire-image.org/fr/etudes/portrait-negresse> [Accessed on 18 February 2017]
- Anderson, Benedict (1983). *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. London, Verso.
- Bégot, Danielle (2009). "L'expression plastique en Guadeloupe du XVIIIe au milieu du XIXe siècle" in Roger Toumson (dir.), *Anthologie de la Peinture en Guadeloupe*. Paris: Hervé Chopin.
- Columbus, Christopher. *The Diario of Christopher Columbus (October 11-15, 1492)*, transcription by Bartolomé de las Casas, online resource, <http://www.historyisaweapon.com/defcon1/diarioofchristophercolumbus.html> [accessed 30 May 2018].
- Debert, G. G. & D. M. Goldstein (2001). *Políticas do corpo e o curso da vida*. São Paulo : Editora Sumaré.
- Deleuze, Gilles & Félix Guattari (1983). *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, Gilles & Félix Guattari (1988). *A thousand plateaus: capitalism and schizophrenia*. London, Athlone Press.
- Dorlin, Elsa (2009). *La matrice de la race*. Paris : La Découverte.
- Dreyfus, H. and Rabinow, P. (eds) (1986) Michel Foucault: *Beyond Structuralism and Hermeneutics*, Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf.
- Filleau, Jérôme (2017). "Guillaume Guillon-Lethière". Online. <http://www.mbasf.fr/artistes/guillaume-guillon-lethiere-1760-1832/> [accessed on December 2017].
- Glissant, Edouard (2007). *Mémoires des Esclavage*, Paris: Gallimard.
- Goldstein, D. M. (2003). *Laughter out of place : race, class, violence, and sexuality in a Rio shantytown*. Berkeley : University of California Press.
- Heinich, Nathalie & Roberta Shapiro (dir.) (2012). *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, EHESS.
- Honour, Hugh (1989). *The Image of the Black in Western Art*. Cambridge MA, Harvard University Press.
- Hooks, bell (1995) "Altars of sacrifice: re-membering Basquiat," 1993, *Art on My Mind: Visual Politics*, New York: The New Press.
- SMALLS, James (2007). *Slavery is a Woman : » Race », Gender and Visuality in Marie Benoist's Portrait d'une négresse(1800) Guide des sources de la traite négrière, de l'esclavage et de leurs abolitions*, Paris : Direction des Archives de France, La documentation française.
- Jansson, Joannes (1644). *Nouvel atlas, ou Théâtre du Monde*.
- Lefrançois, Frédéric (2018). "A la recherche de la Caribéanité : explorations du moi-peau chez David Boxer et Stan Musquer", conference paper presented at *Cartographies and topologies of identity*, March 1st, Université des Antilles.
- Lefrançois, Frédéric (2018). "The Dialectics of Orientalism and Hybridity in Salman Rushdie's World", working paper. Online abstract on Researchgate.
- Lévi-Strauss, Claude (1969) *The Savage Mind*, London: Weidenfeld & Nicolson.
- MacLean, Geoffrey (1986). *An Illustrated Biography of Trinidad's Nineteenth Century Painter Michel Jean Cazabon*. Port of Spain, Trinidad: Aquarella Galleries.
- Marie-Louise, Jean (2009). "Une vie nomade", in Louis Laouchez, Paris, Hervé Chopin.
- Mignolo, W. and C. E. Walsh (2018). *On decoloniality : concepts, analytics, and praxis*. Durham, Duke University Press.
- Price, Richard & Sally Price (2014). *Les Marrons*. La Roque d'Anthéron: Vents d'ailleurs.
- Reid, Basil (2009). *Myths and Realities of Caribbean History*, Tuscaloosa: University of Alabama Press.
- Segato, Rita Laura (2014). *L'œdipe noir*. Paris, Payot & Rivages.
- Scott, Ridley, dir. (1992). *1492: Conquest of Paradise*, Gaumont.
- Thatcher, J. B. (1903) *Christopher Columbus*, New York, vol. II.
- Van Sertima, Ivan (1976). *They came before Columbus*. New York, Random House.
- Van Sertima, Ivan (1987). *African presence in early America*. New Brunswick, N.J., Transaction Books.

Frédéric Lefrançois , Ph D.

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



RE-STAGING COLONIALITY IN THE AMERICAS

Frédéric Lefrançois

PROLEGOMENON

1492. The year looms large on the timeline of modern history. After more than five hundred years, it is still mentioned in academic circles as a pivotal moment in the long march of human evolution. Today, the echo of the biggest traumatic cultural shock in mankind's history is still audible. Its memory is not lost. Like a silenced actor, waiting in the backstage to resume its place on the wishful yearning still lurked in the corridor. Rehearsing the initial scene of conquest and forceful yoking to European desires is not a pure fancy. As we will see in this paper, *aesthetic coloniality* is a *sociality of knowledge* – either conscious or unconscious – which continues to influence New World *aesthesis*.

I. ACT ONE THE CLASH OF TWO WORLDS

SCENE 1

3 AUGUST 1492, PALOS DE LA FRONTERA

The Pinta, the Niña, and the Santa Maria set sail off the coast of Southwestern Spain. Ahead, the Genoese commander-in-chief of the fleet has bid farewell to the Old World. After months of protracted negotiation, the triumphant Spanish Crown, exhilarated by the *reconquista*, has accepted to finance his expedition. Now, that he is on board, looking out to the edge of the known world with his crew, an anxious Columbus, convoyed by a revengeful and greedy Spain, is eager to reach the Indies, the land of wealth and spices. As the three prows cross the Ocean slowly, but surely, the curtains of Black Atlantic history are gently pulled apart.

SCENE 2

12 OCTOBER 1492, SAN SALVADOR, BAHAMAS

After two months of tiresome crossing,

deliverance is finally at hand. A small island in the vicinity of San Salvador, Bahamas, described by Bartolomé de las Casas as “an islet of the Lucayos, which was called Guanahani in the language of the Indians”¹ comes into view. The Pinta, the Niña and the Santa Maria are moored on the beach. The first act of symbolic appropriation then occurs, the planting of a long staff connecting the royal banner of Spain to the white sand of these pristine, yet “heathen”² shores:

*The Admiral brought out the royal banner and the captains two flags with the green cross, which the Admiral carried on all the ships as a standard, with an F and a Y [for King Ferdinand and Queen Isabella], and over each letter a crown, one on one side of the ⚔ and another on the other*³.

The rest of the story is well known. It was turned into a major blockbuster for modern audiences. The film directed by Ridley Scott, *1492: Conquest of the Paradise*, which was released in 1992 to celebrate the 500th anniversary of the “discovery”⁴, is in this respect, quite helpful in appraising the general idea of Spanish conquest. After the first voyage, Spain will send more troops to enslave the natives thanks to the *encomienda* system, and exploit the land's natural resources at hand.

II. ACT TWO THE COLONIAL MATRIX: A TROPICAL MELTING-POT

Irony has it that gold – a metal that mainly served sacred and cultic purposes in the native's world – became the main target of economic and aesthetic interest of the Europeans, thereby causing the methodical extermination of Amerindian peoples and cultures. Leaving the beauty of the tropical forest aside, the fascination for all that glitters and pleases the senses turned into fetishist

1. Christopher Columbus, *The Diario of Christopher Columbus* (October 11-15, 1492), transcription by Bartolomé de las Casas, online resource, <http://www.historyisaweapon.com/defcon1/diarioofchristophercolumbus.html> [accessed 30 May, 2018].

2. It should be noted that the expansion of Christian faith, in its most rigorous form – the Inquisition – also played a great role in the perception of Indians by the Catholic explorers. After the expulsion of Jews and Muslims, Queen Isabella and King Ferdinand set out to eradicate the heathen peril, often by way of religious persecution. At that time, the use of natural medicine could constitute a sufficient offence to qualify an unlucky neighbour for the crime of heresy. Likewise, public nudity was generally associated with witchcraft, as the famous Malleus Malleficarum explains in its severest chapters. This may be one of the reasons why the Tainos were quickly likened to heathens, in spite of their docility.

3. Columbus, *ibid.*

4. Ridley Scott (dir.), *1492: Conquest of Paradise*, Gaumont, 1992.

obsession, hence the unquenchable thirst for possession of more lands, more gold, more sugar, and more suffering.

This tropical transmutation of humanity into materiality, this reification of the sacral essence represents the supreme act of colonial *counter-alchemy*. The luxurious nature, the wonderful beauty of the “copper-skinned” people, though being the object of admiration in colonial chronicles, had in this respect a very limited impact on the economic formation of the *coloniality* of taste which soon spread itself on both sides of the Atlantic and all over the world.

The experiences of conquest and colonization, and their subsequent narration with the help of art constitute the primordial scene of *traumatic seduction*. For all the fascination that these scenes may generate in modern consciousness, their artification has been actualized and rehearsed over and over again, making the New World a constant object of rapture and subjection by the Western markets, “increasing organisation of population and welfare for the sake of increased force and productivity” (Dreyfus and Rabinow, 1986: 8).

SCENE 1

SETTING THE STAGE OF CONQUEST IN THE AMERICAS

There is a famous engraving which expresses the mixture of attraction, fear and abhorrence which inhabits the “Eurocentric gaze”⁵ of the *conquistadores*. It is entitled *America*. The picture, which stages the first colonial encounter, has a very long history. Its author, the Flemish draughtsman and painter Jan Van der Straet actually never visited the West-Indies, but he created an artwork which for a long time impregnated the colonial aesthetic discourse by its narratival character.

America is pregnant with a powerful scenography. Its dramatic expressivity relies on a masterful use of spatial contrast and



Fig. 1: Jan Van Der Straet, *America*, ink on paper, 200 x 269 mm, British Museum.

perspective. It contains many worlds within one: the exotic animal world constrained to the right side, the space of human interaction in the foreground, and the diagonal axis of opposition between civilization and barbarism linking the Spanish vessels to the cannibals picnicking on the beach.

The viewer’s attention is funnelled towards the main stage in the foreground where tragic tension is concentrated. On the left side, an older Amerigo Vesputi holds an astrolabe in his left hand and a staff with a banner of the cross in his right hand. He scornfully looks down on a young naked female incarnation of America reclining on a hammock. Her head is topped by a feathered hat which stands in opposition with Vesputi’s Venetian outfit. He is fully clad, she is almost completely naked. To intensify the dramatic tension, an upcoming conflict is suggested by the proximity of these antithetical worlds. The shore line separates the background in two antagonistic spaces: on the left, a sailing caravel is about to anchor near the beach and, on the right, a party of feasting cannibals devour barbecued human flesh. As usual, the animal sphere occupies a marginal place evidenced by the position of wild animals who roam in the surrounding landscape. All these elements represent the constituents of a catalytic reaction which will occur in the tropical melting pot.

5. The African-American feminist bell hooks conceptualized this gaze in relation to the reception of Jean-Michel Basquiat’s art in the United States. She defines it as « the Eurocentric gaze that commodifies, appropriates and celebrates » the work of the artist and which « can value him only if he can be seen as part of a continuum of contemporary American art with a genealogy traced through white males ». Cf. hooks (bell), “Altars of sacrifice: re-membering Basquiat,” 1993, *Art on My Mind: Visual Politics* (New York: The New Press, 1995) 35–48.

SCENE 2**CASTING THE COLONIAL STEREOTYPE**

Though archaeological evidence has proven that the Tainos were anything but man-eaters, the Flemish draughtsman chose to narrate through his picture the most controversial aspects of indigenous life in the Caribbean. Regardless of their actual lifestyle, they are portrayed as mindless cannibal tribes who hardly pay attention to the distinctiveness of European civilization.

The motto included in the graving reads "*Americen Americus rexit, & Semel vocavit inde semper excitam*", a sentence which can be translated as follows: "Americus rediscovers America; he called her once and thenceforth she was always awake." In other words, America should be *grateful* to Europe for having awakened her to the reality of the Western trauma. Spain, herself, has just woken up to the charms of freedom after chasing off the last Moorish colonizers from her territory.

The appeal of revenge, conquest and possession must find an innocent scapegoat to be satisfied. And there she is: the strong, almost man-like America who just sprung from her hammock hardly has time to realize what is happening to her. She was asleep. From now on, in compliance with the diktat of novelty and productivity, she will become the stage of a Sisyphean coloniality that never sleeps.



Fig. 2: Francisco Pradilla Ortiz, *The Capitulation of Granada*, oil on canvas, 330 x 550 cm, 1881, Palace of the Senate, Spain.

In this alienating process, the Americas fall into categories of subservience and colonial topicality generating recurrent stereotypes: the inherent torpor of the tropical nature, the dependence of the native on the master-narrative, the need to wring productivity out of colonial subjects by dint of violence.

III. ACT THREE**THE CONCEPTUAL LIMBO OF AESTHETIC COLONIALITY****SCENE 1****LIBIDINAL LIMINALITY**

The first encounter between the Old World and the New occurred on a beach. It did not happen in the Bahamas only. It was repeated on each coastal area of the West-Indies with the same intentions, as it was on the West-African coast. Acquiring a systemic dimension over centuries, the iterative scene of penetration, claiming and seizure was rehearsed many times over until a somewhat stable status was reached in the second quarter of the nineteenth century, when sugar ceased to be an exclusively Caribbean luxury item.

This is to say that colonial aesthetic moment has a structuring role in the collective unconscious of Caribbean populations. It has a symbolic force. From an insider's point of view, it shapes behaviours and attitudes towards the territory and its appreciation.

The aesthetic moment of coloniality which was artfully captured by a Flemish draughtsman named Jan Van der Straet stages the rapture of America thanks to the process of encapsulating aesthetic consciousness in a liminality which is convenient for successive rehearsals. Much like the beach upon which a palimpsestic history is written and rewritten the liminal space of aesthetic coloniality is an ambiguous space, which lingers between the domain of smoothness and striation.

Yet, the desire to conquer is constantly balanced by the fearsome desire to be conquered by the magical beauty of the tropical other. This ever-present ambiguity finds its apex in on the South-American mainland where Indians and Africans prove difficult to tame and enslave. In the long term, autonomous communities of Amerindian Maroons – Boni, Saramaka, Bushinengue and other Indian-mixed tribes – carve out their aesthetic identity in *Tembe* art and sculpture, as Richard and Sally Price have cleverly demonstrated (Price, 2014, 23-34)⁶. And they have also shaped the African character of the colony's linguistic heritage. It is true that European toponyms have left a deep imprint in the field of symbolic representation, hence the effect of cultural estrangement produced by the juxtaposition of European-sounding names and Amerindian or African ones. French Guyana and the Dutch colony of Suriname are illustrative of this creole vicinity. Another surprising feature of the relationship between European colonizers and Afro-Amerindian natives is the very particular trophic dependence of the white masters' progeny upon their coloured nannies. Elsa Dorlin reports in *La matrice de la race* that this promiscuity remains absconded from official records, because it casts doubt and shame on the racial purity of white settlers born in the Caribbean colonies (Dorlin, 205-206). Interestingly, the scene of a white baby sucking on the breast of a black *Ayah* or *Da* (the latter term was commonly used in the Francophone islands) has been reported on many times by chroniclers and voyagers sojourning in the colonies. This practice, which was supposed to immunize the baby against malaria, later owed them some suspicion from the Goan Franciscans who were asked to educate them, on account of the general belief that they had been milked by these women in their infancy and that their blood had been forever contaminated by their lasciviousness or even their colour (Anderson, 65 sq.).



Fig. 3: A.M. Coster, *De Boschnegers in de Kolonie Suriname*, watercolour, 1866.

The shame and guilt secretly nurtured by the reception of the colonial other's production are consubstantial with the abnormality of imperial exaggerations. On the interpersonal level as well as on the macro-structural scale, realities are much more complex than they seem. Easy caricatures or stereotypes are but means of eluding the question of interdependency. When Napoleonic France lost the colony of Santo Domingo, the French emperor reacted like a spoilt child looking forward to take his revenge upon a bad *nourrice*. Before the independence of Haiti, France had been milked by its colony. It would be a spurious argument to state of the two counterparts the most dependent was not the metropolis.

The French painter Marie-Guillemine Benoist was aware of these contradictions when she composed her *Portrait of a Negress* in 1800. The inherent criticism in her work is transparent through the delicate brushstrokes used to execute a sensual treatment of black skin tones surrounded by the Republican blue, white and red. Here the allusion to the ideals of liberty, equality and fraternity are elegantly mocked. Her artful counter-colonial coding becomes conspicuous when the watchful eye of the critic focuses on the centre of the canvas. The bulging nipple of the *Da* reminds us that milking the voracious Empire may never have sounded as actual as in 1800, when Haiti was waging war against France to get its freedom:

Les idéaux de liberté, d'égalité et de fraternité qui rejettent au nom de la morale le critère de la

6. Price, Richard & Sally Price (2014). *Les Marrons*, La Roque d'Anthéron : Vents d'ailleurs.



Fig. 4: Marie-Guillemine Benoist, *Portrait d'une négresse*, oil on canvas, 81x 65 cm, 1800.

race ont certes été proclamés sous la Révolution mais ne seront assimilés que progressivement. A cette époque, les distinctions raciales sont minutieusement décrites et rationalisées. En parallèle, avec l'extension de l'esclavage au XVIII^e siècle s'est développée une hiérarchie des races fondée sur une classification des caractéristiques biologiques. En 1800, si la loi rejette encore moralement la race, la différenciation l'emporte. (Albigès, 2007)

SCENE 2 THE STAGE OF TRAUMATIC REHEARSALS

As the previous example shows, colonial aesthetics are built upon a core of ethical values which are reinforced by a set of ideological structures and stereotypes. In this sense, the patterns of otherization by which genuineness is turned into a coded representation of the unseemly alien, thanks to an intricate network of metaphors and metonymies that aim at neutralizing the irrational threat of contamination. Hybridity, in this respect, is likened to monstrosity.

Amerigo Vespucci, for example, keeps himself at bay so that his skin, the State's skin, the European's should not be contaminated with

the barbarity of heathenness and cannibalism. So the first hypodermic impression, conveyed by the ambivalent phantasm of an involuntary devouring, represents an allergic reaction.

From the insider's point of view, things are totally different. Before contact, the natives had their own system of values, beliefs and historicity. In the field of sculpture, for instance, the totemism of the Taino tribes living on the Greater Islands was based on an archipelagic feeling of kinship. Similar statues caught the attention of André Breton who called them dolls, though he was amazed by their sociality in the initiation rites of North American Indians.

All through the 16th century, the scene of *traumatic seduction* is rehearsed under the auspices of innocent submission and desired enthrallment, at the behest of Europe's strongest military power. As Bartolomé de las Casas records in his retranscription of Columbus' *Diario*, the Spaniards are welcomed by a group of "naked people". Since then, the scene is set and the stage will complexify itself by annexing the other production units.

As a conscientious captain, Columbus kept his logbook up to date, but he also recorded significant observations about the development of his first expedition. Among these, one may be surprised to find the report of frequent trade relationships between Tainos and African sailors, with whom they bargained precious objects. It is surprising to discover, on reading Columbus's diary, that Africans were already present in the Americas long before the Europeans discovered the region. In other words, from the point of view of Old World dwellers – and Africa is an even older than Europe in terms of civilization – the "New" World was only new to the Europeans, as archaeological evidence can testify⁷.

7. A sizable number of scholars like Van Sertima have shown that African presence in the Americas pre-dated the Columbian era by some centuries.

It is now an acknowledged fact that the presence of “black-skinned people” who traded *guanin*, a golden spear-heads with Indian tribes, a practice which is original from the West Coast of Africa. And it is on account of the report by King John of Portugal that reports of African *pombeiros* – gold casters –

(...) that he thought to investigate the report of the Indians of this Espanola who said that there had come to Espanola from the south and south-east, a black people who have the tops of their spears made of a metal which they call 'guanin,' of which he had sent samples to the Sovereigns to have them assayed, when it was found that of 32 parts, 18 were of gold, 6 of silver and 8 of copper⁸.

According to Walter Mignolo, it is upon such premises, that the foundations of coloniality were laid. The ‘heathen’ peoples subjected by means of extreme violence were culturally and humanly deleted until they became base chattel or mere tools, like the coveted objects that they had made with praiseworthy craftsmanship.

Lest we forget the modes of power that began with the invasion of the Cross and Crown in the Caribbean and in the land and/as myth invented first as America, and later baptized Latin America. This is the land that gave initiation, substance, and form to the coloniality of power, its system of social classification based on the idea of race, of “conquerors” over “conquered,” and its structural foundation tied to modernity and Euro-centred capitalism. (Walter, in Mignolo & Walter, 2018: 16)

The first encounter between the “Old World” and the “New” takes place on a beach, a liminal space, where arrivals and departures occur on a regular basis. In Deleuzian terminology, it classifies as a “smooth space”⁹, namely a nomadic space, unspoiled by the marks of modern Western civilization. No buildings, streets or any other sign of architectural division, as one could witness all over Europe, were visible. No line, or grid specific to the “striated spaces”¹⁰ had been erected when 16th Century Spain interrupted the free circulations of people and goods on

this island. By a single act of megalomaniac appropriation, supported by Pope Alexander VI, Columbus’ performs what has been publicized – from a Eurocentric point of view – as the first act of colonial historiography.

Yet, it is to be remembered that the Caribbean was not covered at all. And we mean here no wordplay for, in this respect, the first *Taino* inhabitants of the area were, according to Las Casas, truly “naked people”, in other words, natives who were neither covered by garments nor made guilty by ideologies of shame.

Depending on the context West-Indianness may therefore play the role the dual role of covering discourse of that of a cathartic agent. The transformation of brute exploitation into a subject of artistic creation represents a challenge which was taken up by the long lineage of artists who addressed the issue in more or less explicit fashions.

IV. ACT FOUR CULTURAL HYBRIDITY AS A LOCUS OF RESISTANCE

SCENE 1

THE ARTIFICIATION OF THE COLONIAL MATRIX

If artification represents the “outcome of combining practical and symbolic actions with organizational and discursive ones, thanks to which actors agree on considering an object or an activity as art” (Heinich: 21), then the act of naming Caribbean spaces has had a powerful illocutionary impact on Caribbean artistic consciousness.

Interestingly, the re-discovery of America, allegorically represented by a lascivious nude woman, is attributed to Amerigo Vespucci, another Italian explorer who was given the privilege of bequeathing his first name to the Americas. This imagery is representative of the Ethno-centric world-view of the Christian imperial nexus, as Mignolo notes:

8. J. B. Thacher, Christopher Columbus, New York 1903, vol. II, p. 379.

9. Deleuze and Guattari have exposed this conception of space and the related terminology in *A Thousand Plateaus*.

10. *Idem*.

Obviously, Western Christian Europeans had the right to build their own image of the world, like anybody else who had done so before them. But it was an aberration to pretend and act accordingly as if their specific image of the world and their own sense of totality was the same for any-and everybody else on the planet. The strong belief that their knowledge covered the totality of the known brought about the need to devalue, diminish, and shut off any other totality that might endanger an epistemic totalitarianism in the making. Out of these needs emerged the colonial and imperial differences (...). (Mignolo, 2018:195)

Accordingly, Van der Straet's *ekphrasis* typifies as an ideological instrumentalization of art for the sake of containing and distancing otherness. His pictorial composition is conceived in such a way as to elicit contrasted reactions in European viewers. One might infer from this that in a colonial context, and from the colonizer's point of view, art is an instrument of power and subjection. In accordance with this precept, the colonial artwork is ideologically and spatially distributed so that it might elicit sympathy for the conquerors and execration for the natives. In other words, the net of coloniality is cast upon the native world. Conquest was made possible thanks to the division of space and labour, but also thanks to the artification of the horrors of colonization.

SCENE 2

STRIATING THE SPHERE OF OTHERNESS

The natives depicted in Van Straet's engraving is emblematic of the allergic reaction caused by the initial encounter. The Tainos are shown roasting human limbs on giant skewers. One could not expect less from savages. The evidence of their unfitness for humanity is provided by their behaviour towards the inhumanity of their behaviour towards their own kind.

This stereotyping has both a paradigmatic and a functional dimension. By creating a colonial Other whose "tastes" are definitely

sub-human – for only the wildest animals resort to cannibalism –, the colonial artist paves the way for prejudice and stages the dermic, allergic reaction towards the radical otherness of the New World and its inhabitants.

As a matter of fact, the fabrication of the subaltern other became an enterprise of aesthetic coding which oscillated between two extremes: obfuscation and stereotyping. This artification (Heinich, 2012) of the Caribbean object into an artistic subject raises the important question of how the visible status came of the representation came to be known as such. For the sake of method, we propose to apprehend the complexity of the phenomenon by articulating seven types of operational processes and their artistic correlates.

- **Downsizing:** otherness is so overwhelming that the colonial artist or cartographer needs to reduce the size of the other reality. The early navigators and cartographers of the sixteenth and seventeenth centuries often tended to downsize the spaces that they had visited¹¹. The postcard –Van der Straet's engraving qualifies as a probable ancestor of the West-Indian postcard – observes this logic of simplification. An additional benefit is that secures the Westerner faced to the vast complexity of the New World. It contains and collects diverse elements of colonial iconicity in a specific, easily recognizable format. This exemplar use of metonymic thought stands in the way of realistic models. What matters is not so much faithfulness to the original observed, but faithfulness to the orientation of the collective phantasm.

- **Peripheralization/marginalization:** in this libidinal economy, the relationship of the self to space depends on the location and the symbolic capitalization of the cultural subject. The closer he is to the centre of the colonial space, the thicker he

11. See the map made by Jansson, Joannes, *Insulae Americanae in Oceano Septentrionali*, 1644, medium: copperplate, size (H x W): 37.4 x 51.4 cm. Publication: Jansson, J. 1644. *Nouvel atlas, ou Théâtre du Monde*. Credit: S. Blair Hedges. CM95.

becomes. On the artistic level, the scarcity of endemic artistic production in the French and Anglophone Caribbean appeared as a result of programmatic shortage of cultural exchange. And when some local production emerged in the Caribbean, as was the case of Michel Jean Cazabon in Barbados or Guillon-Lethiers in Guadeloupe (Filleau, 2017), it was generally to the effect of reproducing exotic or exogenous norms. As a consequence of this, the visibility of Caribbean art remained a function of the concentration of symbolic capital elsewhere, in the metropolis.

- **Densification:** the reality of the post-colonial aesthetic subject is intrinsically multi-layered. To acquire density and meaning, the Caribbean production has to undergo a series of superposition. Allegorically, the beach represents an exo-skeleton, some kind of membrane or institutional/statutory skin which either protects the otherness of the Caribbean reality or hides it. This is the most problematic aspect of the *colonial artification* : the Caribbean-based artwork accumulates identity skins which can either blur its genuine message or creolize it, on condition that openings or slits enable these layers to communicate between them.
- **Reproduction:** the cultural genome of the Occident is yearning to replicate itself as purely as possible in its colonies. This can be obtained with a unidirectional, vertical organization of the cultural regime overseas.
- **Deletion:** this is the most destructive process in the unfolding of the encounter. The dominant culture does not accept the idea of cohabitation with the subaltern culture and utterly erases it, resorting to physical eradication of people, languages, buildings and books, as Cortez did with the Mayas and Incas.
- **Extraction/Absorption:** a dual and reciprocal process that operates under

the aegis of cultural cannibalism. Oswald de Andrade has conceptualized it in his *Anthropophagic Manifesto*.

Such features became paradigmatic of the transferable striation which was injected into the aesthetic unconscious of subsequent generations of artists. However, some of them managed to escape the grid of coloniality by looking out to hybrid forms of crossings, that were first intimated in Agostino Brunias' *Market Day in Roseau, Dominica*, Michel Jean Cazabon's *Creole Woman with a Parasol* (MacLean: 118) and Savart's *Creole Women* (Bégot: 40-43), then developed and stylized by David Boxer did in his iconic revisions of Jamaican history (Lefrançois, 2018) and Louis Laouchez's semi-abstract paintings, among others (Marie-Louise, 2009: 15-19).

SCENE 3

NEO-CARIBBEAN HYBRIDITY: FROM COLONIALITY TO DECOLONIALITY

If the harshest excesses of slavery have been inflicted upon male Caribbean subjects, its counterbalancing agent, hybridity, has often been portrayed by female incarnations. That being said, to address the issue of *cultural hybridity* in this singular way immediately raises two matters of pragmatic/praxemic interest: the locus of utterance and the intentionality of the message conveyed by ideas and words. Such is the case for the word *métissage*. As soon as it is employed, one becomes aware that the concept does not just refer to one hybridization process, but to an infinity of crossings and labels which always take you back to the point of origins. Speaking about intentionality, one also realizes that Caribbean hybrid subjectivities often find themselves in transitional spaces, at the crossroads of multiple desires, whether they be colonial, anticolonial, postcolonial or decolonial expressions of agency, or reactions to a socio-political and cultural matrix which overly determines the singularity of the individual constantly confronted to

the maddening weight of history and the absurdity of hypermodernity.

In this reflection, we intend to underpin the performativity of this transience by staying aloof from the highways of *quintessence*. This will be our way of deflating some clichés which still have a critical edge in academic discourse. To achieve this goal, we will focus on the temporality of hybridity, and lay the stress on particular time frames or “moments” which may have a triggering effect on the mutation of identity.

One could define the ‘hybrid Caribbean aesthetic moment’ as one which qualifies the subject for a genuine experience of estrangement. As such, it becomes all the more sensible to accept, as one is willing to undergo the experiment of a radical *alienation*. For to become one again means to start by collecting and integrating the diversity of multiple components of the self into one large, solid vessel in which the synthesis can be operated.

Starting from these premises, what can “hybridity” be or do, one may ask? Is the hybrid the synthesis of different essences or just the blending of diverse biological, cultural and political elements? Can *métissage* blur the disturbing differences or recall the irreversible loss of the origin, while calling for the advent of polymorphous, mutant chronotopes?

Since these questions take us to the core problem of our study which is how to project the self into a cross-cultural topology respective of ontological and teleological considerations, we will investigate the scope of what Guyanese essayist Wilson Harris, pictured as a place of crossroads where everything pertaining to transmutation and re-substantiation can occur overnight. In these circumstances, the *aesthetic moment* is bound to the fore a corpus of West-Indian

cultural referents which will be analysed by applying some aspects Glissantian and Bakhtinian theories to drama, performance and critical theory.

V. ACT FIVE LIBERATION: DISCARDING THE PARADOXES OF THE COLONIAL MATRIX

SCENE 1

CASTING OFF THE FAKE COCOON

By virtue of its ambiguous sociality, aesthetic coloniality relies upon a series of binary, yet not systematically oppositional relationships that involve codes of varying complacency. It has forged a colonial matrix which is at the same time a fake cocoon and a stillborn fruit. The hybridity that it hosts needs to blossom by an act of emancipatory symbolic violence: the piercing of the artificial shell that the legacies of colonialism and false assimilation have discursively spun around Caribbean and American aesthetic identity.

The multiple theories on hybridity all take



Fig. 6 : Eddy Firmin, performance in Montreal, 4 March 2011
photo: D. Leveau. Source: www.perspectives.org/2017/03/07/6-phormation-a-le-consommation-ano-caribeen-a-montreal-percoi-continue-coloniale/

us back to the etymology of the adjective hybrid. It means a lot for the articulation of deconstructing the Caribbean colonial nexus. A hybrid is the “offspring of plants or animals of different variety or species”. The term is derived from Latin *hybrida*, variant of *ibrida* “mongrel” or more specifically the “offspring of a tame sow and a wild boar”. Though the real origin of the word remains

unknown it is probably borrowed from Greek drama and thus somehow related to hubris. In other words the hybrid is a product of two close, but phenotypically different variants of the same species.

This metaphor proves instrumental for the general enterprise of casting off the false masks of purity subtly alluded to in Derek Walcott's plays (*Dream on Monkey Mountain*, in particular). It paves the way for the acceptance of the *hybrid aesthetic moment* thanks to which multi-layered, polymorphous cultural identities were first conceived. From this moment can be generated hybrid artistic identities, often growing larger or taller than either parent. This idea must be handled with care, for it is intrinsically unsettling.

SCENE 2

EXTRACTING THE COLONIAL PLEXUS

The surgery-like operation can be operated by rehearsing spinning off the cocoon in reverse orientation. The Martiniquan painter René Louise often relates to this idea in his counter-discursive visual rehearsals of the Prospero-Caliban relationship. His counterpart Christian Bertin has bravely revisited the slave trade triangle counter-clockwise, imposing the presence of the West-Indian otherness in French public space thanks to his performances in Paris (*Li Diab' La*) and Liverpool. Connecting the main iconic spots of metropolitan French architecture and artistic institutions to the furrows of his 14 km -march in Paris, Bertin has opened a slit in both the West-Indian cocoon and the French cultural shell, to let the energy of hybrid diasporic art flow between both identity *nexii*¹².

Where, and when, one might ask, did this occur? For the philosopher Edouard Glissant, as well as for the Guyanese writers Wilson Harris and Fred D'Aguiar, this process occurred in the hold of the slave-ship. In his *Memories of Slavery*, Glissant reminds

us that since the beginning, *métissage* and creolization both acted as agents of harmonization and effectuation, some kind of ethnocultural code-swapping which helped the vast spectrum of the social spectrum to hold together.

The results of métissages and creolizations are nonetheless bound to melt their actual essences into new normalities, leaving untouched but the process itself, which is a source of quiproquos and aesthetic pleasures, where the consideration of the other oozes through like an aroma in a complex elixir. (Glissant, 2007: 49-50, transl. F. Lefrançois)



Fig. 7: Christian Bertin performing *Diab-la* in Berlin. Photo: Olivier Lussac, 2010

In other words, the hybrid space of art creolization is not whole in itself, nor does it offer a continuum of location. It can be likened to what Homi Bhabha calls the Third Space of Utterance, from which identities can take on new meanings and agencies depending on the political and cultural context.

Now to imagine art as a naval concentration camp, like the hold of the slave-ship, as an ontological chronotope, requires some inventiveness. In theory, it is already a challenge. But in practice, it becomes

12. We have coined this concept in "The Dialectics of Orientalism and Hybridity in Salman Rushdie's World", a paper that should be published shortly.

an ordeal. How can one explain to those descendants of the subaltern *others* that creativity is in the balance when the material conditions of life are so harsh and unbearable? What reward can justify such a high price?

Somewhere else, Glissant explains that the *métis* is the bearer of a symbolic debt, for it is generally through him that colonizers and slave-holders found a reason to continue their exploitation of negroes. In the best case, he represents an agent of duplicity who composes with the expectations of whites and blacks to get the better of them. Such is the portrait shown by Derek Walcott in *Dream on Monkey Mountain* with the spectacular conversion of Corporal Lestrade.

In the field of the performing arts, Ana Mendieta has consistently articulated her artistic praxis of photo-performance with the pursuit of a decolonial agenda. Her cleverly dramatized healing rites testify to the importance of reuniting with mother Earth¹³, of soothing the trauma of conquest and massive exploitation of the Caribbean. Her artistic enterprise aims at reconciling hybridity with the ambition of a cultural ecology by which the Creole subject can reconnect to the legacy of his ancestors and repair the damages of the past.

SCENE 3

INTEGRATING CREOLE AESTHETICS

The global market which was created during the colonial expansion of the West in the Americas called for the making of new identities which had to be versatile. Adaptability was the condition of survival. This goal has been reached now. The Anancy-like Euro-Afro-Amerindian-Caribbean hybrid bears in his cultural genes the site and the means of resistance.

That one could ever think of the Caribbean basin for such a high-end project as creating a new identity is *per se* a challenge. Revisiting the past to heal old wounds and develop productive scars is an attainable objective which necessitates the global integration of Creole aesthetics in the paradigms of the Old World.

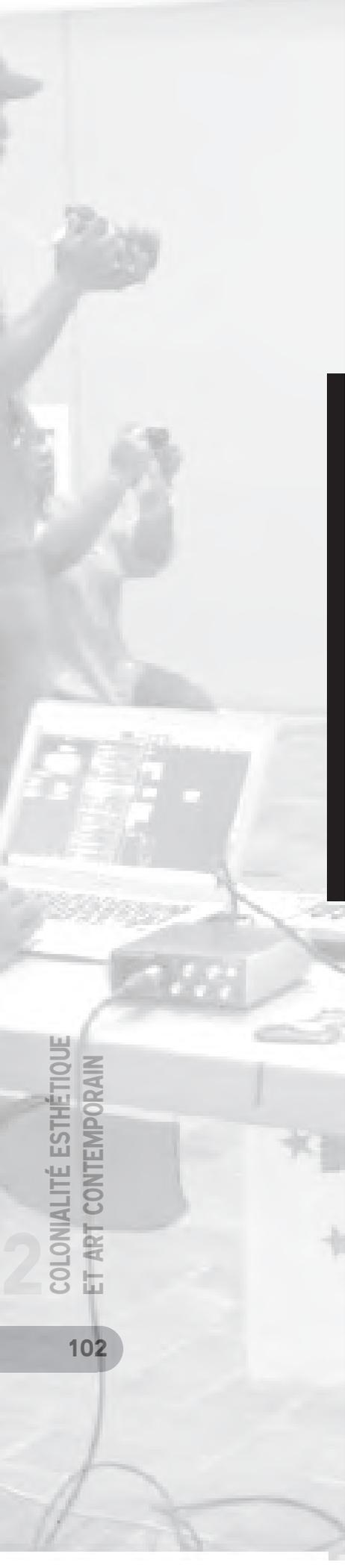
Does that mean that the suffering of African slave who was captured, sold and fettered to spend two or three weeks in the loathsome womb of compelled mingling, is to be forgotten for good? Nothing could be further from the truth. His plight is more real than our present estrangement in the world of contemporary globalism. And if the bond to his familiar village, traditions, language and customary traditions only speaks to us in nostalgic terms, then our own identity is already on the wane. His small, cramped wooden cabin – a sty, indeed – has become a more comfortable, bigger apartment or flat, wherever we are: in Europe, Africa, or the Americas.

The initial scene of conquest and forceful subjection to Europe, the echo of the cultural shock is still perceptible and must be remembered as the foundational element of Creole diasporic aesthetics. That traumatic memories of coloniality have migrated and mutated all over the world, sowing the colonial nexus in the aesthetic unconscious of colonizers and colonized peoples alike, is beyond doubt. In the process of global appropriation, new paradigms have appeared taking on new functions: blurring, superimposing, deleting – artefacts to counter the obsession of loss – which can now be counterbalanced with positive modes of creation. The time of hybridization – of *creolization* –, begins here and now.

13. This project has some similarities with the intervention of earth in the performances of the Guadeloupean art-performer Audrey Phibel.

RÉFÉRENCES

- Albigès, Marie-Luce (February 2007). "Portrait d'une négresse". Online. <https://www.histoire-image.org/fr/etudes/portrait-negresse> [Accessed on 18 February 2017]
- Anderson, Benedict (1983). *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. London, Verso.
- Bégot, Danielle (2009). "L'expression plastique en Guadeloupe du XVIIIe au milieu du XIXe siècle" in Roger Toumson (dir.), *Anthologie de la Peinture en Guadeloupe*. Paris: Hervé Chopin.
- Colombus, Christopher. *The Diario of Christopher Columbus (October 11-15, 1492)*, transcription by Bartolomé de las Casas, online resource, <http://www.historyisaweapon.com/defcon1/diarioofchristophercolumbus.html> [accessed 30 May 2018].
- Debert, G. G. & D. M. Goldstein (2001). *Políticas do corpo e o curso da vida*. São Paulo : Editora Sumaré.
- Deleuze, Gilles & Félix Guattari (1983). *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, Gilles & Félix Guattari (1988). *A thousand plateaus: capitalism and schizophrenia*. London, Athlone Press.
- Dorlin, Elsa (2009). *La matrice de la race*. Paris : La Découverte.
- Dreyfus, H. and Rabinow, P. (eds) (1986) Michel Foucault: *Beyond Structuralism and Hermeneutics*, Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf.
- Filleau, Jérôme (2017). "Guillaume Guillon-Lethiere". Online. <http://www.mbasf.fr/artistes/guillaume-guillon-lethiere-1760-1832/> [accessed on December 2017].
- Glissant, Edouard (2007). *Mémoires des Esclavage*, Paris: Gallimard.
- Goldstein, D. M. (2003). *Laughter out of place : race, class, violence, and sexuality in a Rio shantytown*. Berkeley : University of California Press.
- Heinich, Nathalie & Roberta Shapiro (dir.) (2012). *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, EHESS.
- Honour, Hugh (1989). *The Image of the Black in Western Art*. Cambridge MA, Harvard University Press.
- Hooks, bell (1995) "Altars of sacrifice: re-membering Basquiat," 1993, *Art on My Mind: Visual Politics*, New York: The New Press.
- SMALLS, James (2007). *Slavery is a Woman : » Race », Gender and Visuality in Marie Benoist's Portrait d'une négresse (1800)* Guide des sources de la traite négrière, de l'esclavage et de leurs abolitions, Paris : Direction des Archives de France, La documentation française.
- Jansson, Joannes (1644). *Nouvel atlas, ou Théâtre du Monde*.
- Lefrançois, Frédéric (2018). "A la recherche de la Caribéanité : explorations du moi-peau chez David Boxer et Stan Musquer", conference paper presented at *Cartographies and topologies of identity*, March 1st, Université des Antilles.
- Lefrançois, Frédéric (2018). "The Dialectics of Orientalism and Hybridity in Salman Rushdie's World", working paper. Online abstract on Researchgate.
- Lévi-Strauss, Claude (1969) *The Savage Mind*, London: Weidenfeld & Nicolson.
- MacLean, Geoffrey (1986). *An Illustrated Biography of Trinidad's Nineteenth Century Painter Michel Jean Cazabon*. Port of Spain, Trinidad: Aquarella Galleries.
- Marie-Louise, Jean (2009). "Une vie nomade", in Louis Laouchez, Paris, Hervé Chopin.
- Mignolo, W. and C. E. Walsh (2018). *On decoloniality : concepts, analytics, and praxis*. Durham, Duke University Press.
- Price, Richard & Sally Price (2014). *Les Marrons*. La Roque d'Anthéron: Vents d'ailleurs.
- Reid, Basil (2009). *Myths and Realities of Caribbean History*, Tuscaloosa: University of Alabama Press.
- Segato, Rita Laura (2014). *L'œdipe noir*. Paris, Payot & Rivages.
- Scott, Ridley, dir. (1992). *1492: Conquest of Paradise*, Gaumont.
- Thatcher, J. B. (1903) *Christopher Columbus*, New York, vol. II.
- Van Sertima, Ivan (1976). *They came before Columbus*. New York, Random House.
- Van Sertima, Ivan (1987). *African presence in early America*. New Brunswick, N.J., Transaction Books.



LA QUESTION DES NOUVEAUX MEDIAS DANS L'ART CARIBÉEN : POTENTIALITÉS DÉCOLONIALES D'UN OUTIL EMPREINT DE COLONIALITÉ.

**L'EXEMPLE DU PRIZM ART FAIR 2017,
L'ÉVÉNEMENT DE PROMOTION DES ESTHÉTIQUES NOIRES**

Marvin Fabien

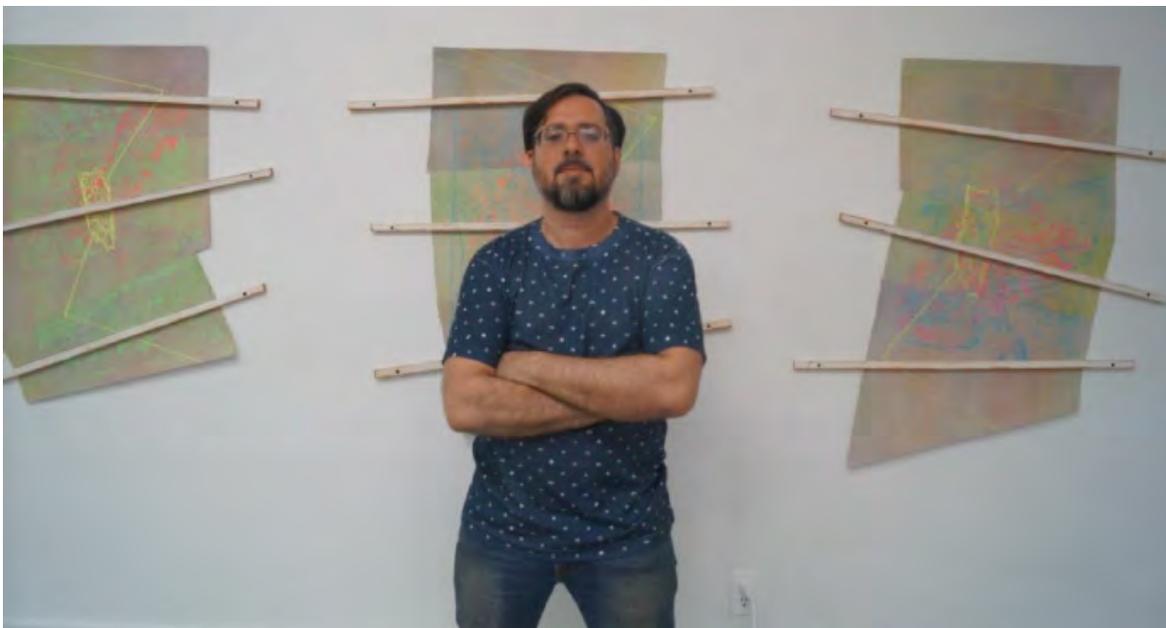
Les nouveaux médias sont des outils qui semblent représenter par excellence l'image de l'Occident dans le monde. Il n'existe pas véritablement de partage scientifique de ces technologies initialement développées dans les pays occidentaux entre les grandes puissances mondiales et les anciens territoires coloniaux tels que la Caraïbe, mais, tels des outils au service de la colonialité, ils sont largement présents dans le quotidien du consommateur caribéen. Cette possibilité de se connecter avec le reste du monde à travers les outils des nouveaux médias ouvre plusieurs opportunités pour les artistes, telles qu'une plus grande visibilité ou l'apprentissage de nouvelles techniques à distance. Néanmoins, l'appréhension de la création artistique utilisant les outils des nouveaux médias nécessite une distanciation entre l'esthétique que proposent ces outils et l'esthétique proposée par l'artiste influencé par son environnement direct. En effet, dans la Caraïbe, le lieu et l'histoire jouent un rôle particulièrement important dans la création de l'œuvre et son esthétique. L'esprit du lieu, un concept défini par Laurier Turgeon comme "une dynamique relationnelle entre

des éléments matériels (sites, paysages, bâtiments, objets) et immatériels (mémoires, récits, rituels, festivals, savoir-faire), physiques et spirituels"¹, impose son influence.

Les outils des nouveaux médias de leur côté, proposent des fonctionnalités (par exemple Photoshop) qui vont finalement contribuer à une forme d'uniformisation de l'esthétique des œuvres créées à travers l'utilisation des nouveaux médias.

Dans le domaine de l'art contemporain caribéen, il est donc force de constater que ces outils ont un caractère ambivalent. Ils permettent aux artistes d'inscrire une œuvre à travers les codes et moyens de communication validés par la critique occidentale mais ils offrent également la possibilité de renouveler l'imaginaire de la Caraïbe qui autrement resterait ancré dans des conceptions coloniales.

Ainsi, il est intéressant de se demander en quoi les nouveaux médias en art peuvent soutenir la pensée décoloniale ? Dans ce cadre, comment les artistes de la Caraïbe



Installation sonore Rafael Vargas Bernard
Prizm Art Fair 2017
Photo: Marvin Fabien

1. Laurier Turgeon, « L'Esprit du lieu : entre le matériel et l'immatériel », Québec Canada Université Laval, consulté le 10 juillet 2017. URL : www.icomos.org/quebec2008/cd/toindex/papers_ouverture/inaugural-Turgeon.pdf

s'approprient-ils les outils des nouveaux médias ? A travers les champs des Cultural Studies et de l'Esthétique, cet article interroge l'appropriation des outils des nouveaux médias par les artistes caribéens et les enjeux que représentent ces outils technologiques au service de la pensée décoloniale.

1. LES NOUVEAUX MÉDIAS COMME VECTEURS DE RENCONTRE DES CULTURES CARIBÉENNES : LA CRÉOLITÉ AU SERVICE DU PLURIVERSALISME

L'art utilisant les nouveaux médias ouvre tout un champ de possibilités pour les artistes de la Caraïbe aujourd'hui. Ces outils innovants incitent une vision multiple de l'oeuvre, entre l'artiste, le spectateur, les structures artistiques, le théoricien, voire Internet qui regroupe une panoplie de technologies.

Les nouveaux médias contribuent à combattre l'essentialisation de la culture et à "décoloniser les regards", dans le sens où ils permettent d'appréhender chaque facette d'une culture dans sa complexité. La culture

n'est alors plus une idée qui circonscrit un peuple ou une manière de faire d'un peuple mais un concept plus hétérogène et inclusif qui inclut différentes communautés en constante évolution. Cela rejoint la pensée d'André Whittaker, professeur à l'Université de Marne-la-Vallée qui écrit : "Il faut [...], non seulement accepter les nouvelles identités mais accompagner et accélérer leur émergence et affirmation, et cela pour la richesse même d'un universel authentique, multidimensionnel, d'un "pluriversalisme..."². Les nouveaux médias deviennent alors un outil qui rassemble, qui incorpore et qui suscite la rencontre revisitant ainsi le concept de Créolisation et devenant un agent au service de la pensée décoloniale.

Selon Edouard Glissant, la créolisation, qu'il décrit comme une sorte de chaos fortuit, est caractérisée par « des contacts de cultures en un lieu donné du monde et qui ne produisent pas un simple métissage, mais une résultante imprévisible »³. Ce phénomène se différencie de la globalisation par le simple fait que la créolisation privilégie une relation poétique à une relation verticale de pouvoir. Les



Blossoms - David Gumbs
Prizm Art Fair 2017
Photo: David Gumbs

2. André Whittaker, « L'endogène », Socio-anthropologie, consulté le 10 juin 2018. URL : <http://journals.openedition.org/socio-anthropologie/143> ; DOI : 10.4000/socio-anthropologie.143

3. Chanda, Tirthankar, « La » "créolisation" culturelle du monde », Entretien avec Edouard Glissant, Label France 38, 2000, www.diplomatie.gouv.fr/label_france/FRANCE/DOSSIER/2000/15creolisation.html

cultures s'entrechoquent, s'entremêlent, créent des communautés de plus en plus composites s'éloignant d'une quelconque hégémonie culturelle. Dans le domaine de l'art, ce phénomène de créolisation, qui suscite la rencontre des cultures, semble être permis par les outils des nouveaux médias et visible à travers la porosité des œuvres caribéennes. Ces œuvres, par leur interconnexion constante entre artistes et le monde permettent la décolonisation des relations avec le monde extérieur.

Selon la pensée décoloniale de Joaquín Barriandos, chercheur et théoricien de l'art, originaire du Mexique, l'art contemporain aujourd'hui s'établit sur des questionnements qui tentent de redéfinir la post-colonialité. Les œuvres interrogent et dépassent les préjugés d'une culture ou l'hégématisation du discours artistique. Ces interrogations produisent un basculement dans le monde de l'art et amènent le spectateur vers une recherche permanente d'une qualification expérientielle de l'œuvre. Dans un article intitulé "Le système international de l'art contemporain, universalisme, colonialité et transculturalité", Joaquín Barriandos décrit les pratiques décoloniales ainsi : "Converties en quelque chose de plus que le champ de travail de certaines pratiques artistiques et créatives globales, elles ont permis l'existence d'un type d'interaction politique qui rompt autant avec l'autonomie de l'objet artistique qu'avec l'autonomie de la visualité proprement esthétique"⁴. Les pratiques artistiques décoloniales vont à la rencontre de l'autre, dans une recherche constante d'une actualité qui dépasse toute forme de classement. En référence à Internet, qui est un système basé sur la communication avec l'autre, ces pratiques artistiques utilisent l'altérité, l'autre pour propager le nouveau.

Ceci est l'une des raisons pour lesquelles les nouveaux médias constituent pour les

artistes de la Caraïbe un moyen important d'appréhender leur espace et d'exprimer les facettes de leurs cultures en pleine évolution. Pour appuyer cette réflexion, l'exemple du cas du « Prizm Art Fair 2017 », organisé dans le cadre de la dernière Miami Art Week (décembre 2017), semble pertinent.

2. PRIZM ART FAIR, L'APPROPRIATION DES NOUVEAUX MÉDIAS AU SERVICE DE L'ESTHÉTIQUE NOIRE



Mikhaile Solomon fondatrice du PRIZM Art Fair
Source : <http://nsuartmuseum.org>

En se réappropriant l'idée de Paul Gilroy, qui définit la diaspora noire par le terme "Black Atlantique", le Prizm Art Fair semble être un lieu privilégié pour rencontrer cette communauté et sa culture à travers son art. Cet événement permet alors de rencontrer aux États-Unis, plusieurs artistes de la région caribéenne. Ces artistes montrent dans leurs travaux une grande diversité et une résistance qui permet de modifier le regard sur les cultures caribéennes. En effet, les œuvres présentées par les artistes caribéens Nyugen Smith, Rafael Vargas, David Gumbs, Andria Morales et moi-même, Marvin Fabien, témoignent d'une rencontre avec les nouveaux médias suscitée par les nouveaux médias eux-mêmes, et d'un désir de déconstruire le discours sur les esthétiques et les œuvres caribéennes. Cela constitue peut-être une autre manière

⁴ Joaquín Barriandos, « Le Système international de l'art contemporain. Universalisme, colonialité et transculturalité », revue 2.0.1, mai 2017. dossier spécial local/global. En ligne : http://www.revue-2-0-1.net/files/201_barriandos_fr.pdf



Lest We Forget
Nyugen Smith / Marvin Fabien
Prizm Art Fair 2017
Photo: Marvin Fabien

de renouveler la lecture de l'imaginaire des cultures caribéennes et de décoloniser le regard sur l'art.

Dans la Caraïbe, les artistes utilisant les outils des nouveaux médias sont souvent des artistes pluridisciplinaires. Ils sont amenés à travailler dans différents domaines artistiques en raison du manque de structures artistiques ou d'organismes permettant une spécialisation dans un domaine particulier. Les oeuvres qu'ils produisent relient sensibilité plastique et esthétique pluri-sensorielle. Ces oeuvres multi-facettes, protéiformes, utilisant souvent une technologie venant d'ailleurs, interrogent le concept d'appropriation des outils numériques.

L'Appropriation s'est faite tout au long de l'histoire de l'art visuel, elle a été une activité courante et encouragée en Occident. La copie d'oeuvres d'art remonte aux temps anciens.

Depuis Platon, la théorie et la pratique des arts visuels ont été fondées presque exclusivement sur la relation entre le réel et sa copie. Au début du XXème siècle, des artistes cubistes comme Pablo Picasso et Georges Braque ont utilisé des objets du quotidien pour les intégrer dans leurs pastiches. Au fur et à mesure, les appropriations d'oeuvres s'adaptèrent et reflétèrent les changements sociaux et culturels. Certains peuvent considérer l'appropriation dans le cadre d'un processus créatif qui met en évidence la culture, tandis que d'autres peuvent la concevoir comme un symbole d'exploitation par une culture dominante. Dans *Art et Appropriation*, Dominique Berthet, professeur des Universités et critique d'art, explique que "L'appropriation [...] est une composante du processus créateur. Il s'agit d'un processus actif, d'un acte volontaire, qui relève d'un certain engagement"⁵. Finalement, l'appropriation peut être aussi

5_ Berthet Dominique (dir.), *Art et appropriation*, édition Ibis Rouge, 1998.

vue comme une provocation. L'Art se nourrissant effectivement de la provocation qui est souvent son but et sa valeur.

Pour les artistes utilisant les nouveaux médias dans la Caraïbe, la question de l'appropriation est fortement liée à l'Histoire, la petite et la grande. Ceci fut visible au Prizm Art Fair 2017 dans le travail de Rafael Vargas Bernard, artiste de Puerto Rico, et celui de Nuygen Smith et moi-même, à travers nos oeuvres sonores et interactives traitant distinctement des cyclones Maria et Irma. Cette idée fut aussi perceptible dans le travail de David Gumbs qui exposait une oeuvre interactive autour de la conque de Lambi, objet symbolique du territoire caribéen. L'appropriation, par ces artistes utilisant les nouveaux médias dans ce contexte, passe par une déconstruction de l'imaginaire déjà construit pour proposer et questionner des esthétiques nouvelles.

CONCLUSION

La Caraïbe semble avoir vécu l'avènement des nouveaux médias comme un choc culturel et technologique. L'arrivée des nouveaux médias dans la Caraïbe peut représenter un danger d'uniformisation, cette région se

retrouvant en position de consommateur de ces outils et non pas de développeur. Inversement, l'émergence de ces nouveaux outils peut créer des opportunités pour la diffusion de la culture caribéenne et une dynamique chez les artistes, permettant d'une manière importante, une plus grande visibilité de l'oeuvre et de son discours.

Bien que ces outils semblent déplacer les artistes dans un autre monde, c'est-à-dire internet, qui possède d'autres valeurs et attributs, l'influence du lieu sur la création reste un facteur déterminant dans la construction de l'oeuvre contemporaine caribéenne et la construction de ses valeurs esthétiques. La pensée décoloniale qui "vient de l'engagement matérialiste associé aux sciences sociales"⁶ caractérise les oeuvres des artistes caribéens utilisant les nouveaux médias présentées au Prizm Art Fair 2017. Ceci à travers l'implication des sujets traités et par l'engagement politique comme c'est le cas pour Raphael Vargas Bernard et son Installation sonore sur le cyclone Maria (2017), par l'engagement environnemental, comme celui de Nyugen Smith et Marvin Fabien, Lest we Forget (2017) et historique David Gumbs Blossoms (2017).

Marvin Fabien

Artiste Sainte-Lucien

Multimedia Artist

PHD student in Aesthetics and Art Sciences

Master in caribbean arts and cultural promotion

www.marvinfabien.com

Artiste multimédia

Doctorant en Esthétique et Sciences de l'Art

Master en Arts caribéen et promotion culturelle

6. Anouk Guiné et Sandeep Bakshi, « Lutttes coloniales et décoloniales dans la France d'hier et d'aujourd'hui », Groupe de Recherche Identités et Cultures (GRIC), Université du Havre, 30 novembre 2015. URL <https://gric.univ-lehavre.fr/IMG/pdf/presentation.pdf>



PEAU NOIRE, MÉDIAS BLANCS STIGMATISATION DES NOIRS ET DE L'AFRIQUE DANS LA PRESSE BELGE ET FRANÇAISE¹

Mambu Dija

1. MAMBU Dija, Peau noire, médias blancs. Stigmatisation des Noirs et de l'Afrique dans la presse belge et française, Kwandika, 2017, 200p.

Jour après jour, des centaines de millions de gens s'informent via les plateformes classiques que sont la presse écrite, la radio et la télévision. Avec l'arrivée d'internet, l'information se consomme minute par minute et, au compte-goutte depuis l'ascension des médias sociaux. On le sait depuis des décennies maintenant, les médias constituent le quatrième pouvoir. Une position bien modeste si l'on tient compte de l'impact sur l'opinion publique à long terme.

Que lit-on exactement aujourd'hui dans la presse ? Qu'entend-on quotidiennement à la radio ? Et surtout, que voit-on dans cette presse, à la télévision ou sur internet ?

Cette question tournée vers les lecteurs, auditeurs, téléspectateurs ou plutôt spectateurs devrait s'adresser aux canaux, aux médias eux-mêmes : qu'offrent-ils à lire, à écouter et à voir ?

Selon la déontologie des médias, les trois principales missions des organes de presse se résument ainsi : informer, éduquer et divertir. En général dans cet ordre-là, mais à chaque institution médiatique de constituer son propre canevas. Là où la répartition devient inquiétante, semble-t-il, c'est lorsque leur mission respective se confond : quand l'information devient divertissement, que le divertissement devient éducation et inversement. Ne pas s'en apercevoir est une chose, s'y accommoder en est une autre.

Et pourtant, il y a des coquilles, comme des encombrements qui gênent les avertis. Jusqu'à en avoir les yeux qui piquent quand on lit par exemple "Black" à la place de "Noir", les oreilles qui sifflent quand on entend une publicité d'assurance voyage parler de glisser sur une peau de banane en Afrique, un ministre belge déclarer qu'"il faudrait un ministre de l'Afrique" ou un animateur radio dire qu'une personne est bien intégrée, alors qu'elle vit dans son pays natal.

Ce sont ces « bourrelets », titres et sous-titres, accroches, questions, photos clichés que l'on retrouve dans des reportages, interviews, portraits, brèves, éditoriaux, critiques, chroniques ou courrier des lecteurs. Mais aussi les slogans de campagne d'ONG, les affiches parodiées et publicités maladroites qui perpétuent les maux, entamés avec un imaginaire ancré dans l'esprit d'Occident, conséquence de l'esclavage et de la colonisation. En effet pour le cas plus précis de la République Démocratique du Congo, "ce qu'on a appelé la parenthèse coloniale, septante-cinq ans, a engendré des représentations, des images très connotées. Cela se vérifie bien dans les genres mineurs..., dans une imagerie populaire qui a peut-être, plus que toute autre forme, marqué profondément les mentalités belges"².

Ces messages et images se perpétuent dans plusieurs secteurs. L'exposition Wit over Zwart-Le Noir du Blanc³ (1991) en Belgique en évoquait beaucoup plus encore : gravures scientifiques, partitions musicales, emballages commerciaux (chromos), objets ornementaux, cartes postales, etc. "Cette profusion indéniable démontre jusqu'à l'écœurement combien l'univers visuel occidental s'est encombré d'images qui ont marqué et marquent encore notre culture et, par voie de conséquences, nous-mêmes, producteurs-consommateurs, même si c'est à notre insu ou à notre corps défendant."⁴

À partir de l'observation du journaliste et professeur suisse Daniel Cornu, selon laquelle après le travail et le sommeil, la fréquentation des médias constitue la troisième occupation des hommes modernes⁵, se pose la question du rôle que jouent ces médias en Occident et ailleurs : quelle perception sur les minorités visibles établies en Europe ? Quels regards sur les Noirs vivant en société occidentale ? Quels jugements portent-ils sur les immigrés ? Quels préjugés ont-ils sur l'Afrique noire et sur les Africains en général ?

2. Coopération par l'éducation et la culture asbl, CEC, Zaire 1885-1985 : cent ans de regards belges, p. 20.

3. <https://cec-ong.org/2012/12/10/expo-le-noir-du-blanc/>

4. Coopération par l'éducation et la culture asbl, CEC, Racisme Continent obscur, Clichés, stéréotypes, phantasmes à propos des Noirs dans le Royaume de Belgique, p. 8.

5. Ethique de l'information, Daniel Cornu, Que sais-je ?, (p. 3)



EXPO : LE NOIR DU BLANC-WIT OVER ZWART. IMAGES DES NOIRS DANS LA CULTURE POPULAIRE OCCIDENTALE - 1991
PUBLIÉ PAR CEC ONG LE 10 DÉCEMBRE 2012 DANS STÉRÉOTYPES

Les angles d'approche proposés dans le manuscrit *Peau noire*, médias blancs. Stigmatisation des Noirs et de l'Afrique dans la presse belge et française ne sont pas exhaustifs, mais peuvent déjà aider à dégager une solide idée du procédé médiatique : la vision monolithique de l'Afrique ; l'amalgame entre les Africains noirs et leurs cultures respectives ; la stigmatisation des Noirs ; l'imaginaire occidental ; les éternels clichés ; le racisme dans la presse, et vu par la presse (voir *On en parle ou bien ?*) ; un aperçu des informations relatives aux Noirs dans la presse belge durant un mois quelconque ; le confinement ou la récupération des informations sur les Noirs ; l'usage de « Black » versus « Noir » ; la perception de la couleur de peau noire en Occident.

VERS DES MÉDIAS DE LA DIVERSITÉ

À peu près tous, femmes, hommes, blancs, noirs, africains, européens et autres, consommons des médias occidentaux (et quelques uns du Magrheb comme on a vu), et adhérons à leur façon de faire. En soi, nous sommes tous victimes de leur "manipulation". Nombre de Blancs sont cependant contre ces procédés bien

évidemment. Mais à la différence des Noirs, eux ne sont pas continuellement stigmatisés. C'est un peu comme prendre part pour une cause à laquelle on n'est pas directement concerné.

Pour les Noirs qui tolèrent ces préjugés, ils ne feront que conforter l'opinion du Blanc maniée par les médias.

Mireille Grosjean va plus loin dans *Comment les médias présentent les Noirs (L'évêque, le footballeur et l'irénologue)* : "Les Noirs sont, autant que les Blancs, "consommateurs" de ces procédés, dont ils sont cependant les seuls à être les (victimes-) cibles. L'on peut anticiper leur effet pervers sur leur autoreprésentation (ils partagent sur eux-mêmes les mêmes clichés négatifs que les Blancs), et l'on peut envisager d'aborder les (présumés ou réels) complexes du Noir comme une conséquence objective de ces procédés médiatiques..."⁶

Malheureusement, il arrive aussi que jusqu'à aujourd'hui, le Noir ait du mal à se définir autrement que par l'image qu'on lui en a fait. "Celui-ci, aujourd'hui immigré dans les ex-métropoles, ne peut qu'intérioriser cet imaginaire dévalorisant produit et affirmé par le colonisateur. Au-delà, il risque de se mépriser à travers les modèles d'hier, tout en admirant celui qui a produit ces mêmes modèles de domination, puisqu'il se définit encore à travers les normes imposées par l'ex-puissance coloniale dans le cadre des enjeux actuels de l'intégration".⁷

Ceci dit, aujourd'hui les communautés noires vivant en société occidentale ont cessé d'être des victimes et de se proclamer en tant que telles. En effet, ce n'est pas toujours que de la faute des autres. Pendant longtemps, il a été difficile de contrer ces procédés car les cibles n'étaient pas en mesure de prendre part aux canaux d'information et de diffusion. Comme le soulignait Martine Simonis, la

6. <http://www.journal-lessor.ch/article.php?a=2013&n=2&art=67>.

7. L'invention de l'indigène entre imaginaire collectif et pensée républicaine dans *Passerelles* n°1, p1.

Secrétaire générale de l'AJP "les gens qui ne se retrouvent pas dans les médias les quittent. Ils cherchent ailleurs et ne lisent pas la presse quotidienne »⁸.

De nos jours, les communautés s'organisent et créent leurs propres canaux. Et grâce à l'internet et aux réseaux sociaux, elles parviennent davantage à atteindre le lectorat. Nombreux y remédient en créant leur propre média axé sur les Noirs ou l'Afrique, mais le plus essentiel, d'un point de vue des Noirs ou des Africains eux-mêmes.

Citons des exemples tels que Negros News, Œil d'Afrique, NOFI, Grioo, The Root, Atlanta Black Star, Negus, ByUs Media, etc. Tantôt communautaires, tantôt militants, ils offrent une autre image de la communauté noire et de l'Afrique. D'autres ont lancé des versions étendues à partir de médias classiques et traitent l'information différemment (sans stigmatisation) comme le Huffington Black

Voices, Shadows and Act ou encore Slate Africa. Sans oublier la multitude de blogs influents consultés par les internautes et autres initiatives plus individuelles, spontanées sur des médias sociaux : Le blog Africa Is A Country, Sociologie des Afros, Les décolonisés, l'hashtag The Africa that Media will never Show You (L'Afrique que les médias ne vous montreront jamais), l'hashtag #SiLesNoirsParlaientCommeLesBlancs, etc...

Vidéo : <https://www.youtube.com/watch?v=5dWlckOwW8c&feature=youtu.be&a>,

Photos : <https://peaunoiremediasblancs.wordpress.com/>

FB : <https://www.facebook.com/peaunoiremediasblancs/>,

Twitter : @peaunoiremediasblancs #NoirsDansMedias

Djia Mambu

Journaliste belgo-congolaise militante et engagée, spécialiste des médias et des cinémas d'Afrique ayant vécu à Bruxelles, Kinshasa, Genève, Londres, Paris et Toronto.

Elle collabore pour plusieurs rédactions dont Africultures.

Elle détient un Master en Information, Communication et Journalisme de l'Université Libre de Bruxelles. Son mémoire porte sur La Radio nationale belge à Kinshasa durant la seconde guerre mondiale.

Elle a publié « Des étoiles jaunes sur fond bleu » in Créer en post-colonie 2010-2015. Voix et dissidences belgo-congolaises (Ed. BOZAR/Africalia), sur l'ascension des acteurs et actrices congolais.es de la diaspora de la dernière décennie.

Peau noire, médias blancs : Stigmatisation des Noirs et de l'Afrique dans la presse belge et française est son premier recueil qu'elle a développé à partir du blog Peau noire, Médias blancs dans lequel elle relève et analyse des cas de stéréotypes des Noirs et de l'Afrique dans la presse occidentale.

8. La Libre Belgique, 7.08.2015, p. 5.



VISION DIASPORIQUE : CRÉER (DANS) UNE COMMUNAUTÉ TRANSNATIONALE

Collectif DVCAI

Michael Gomez déclare dans *Reversing Sail*: "Notable works of art, literature, and scholarship, as well as political and religious innovations, resulted from this intercontinental cross-fertilization of ideas and experiences. The components of the African Diaspora were therefore in extensive dialogue, a conversation reverberating to the present day (162)."

C'est précisément cette conversation sur les arts entre afro descendants que la pépinière d'art Diaspora Vibe Cultural Arts Incubator mène depuis 1996. La fondatrice Rosie Gordon-Wallace a créé une plateforme permettant aux artistes américains¹ de discuter d'identité culturelle et artistique par delà les frontières et les langues.

LA DIASPORA CULTURELLE TRANSNATIONALE

En voyageant dans la Caraïbe², DVCAI (re)dessine les contours des arts dans une approche transnationale. Ses plasticiens ont débattu de sujets incluant la corrélation entre le statut du territoire où exercent les artistes et leur pratique ; l'écart entre le lieu de résidence et le siège du pouvoir ; la distance entre la perception péjorative que les concitoyens caribéens ont des artistes et la vision civique que ces derniers ont de leur travail. Autre sujet abordé : Comment est-ce que les plasticiens étasuniens qui ne correspondent pas à la norme mythique dont parle Audre Lorde, se libèrent des conventions occidentales de représentation visuelle (116) ? Comment échappent-ils à la ghettoïsation?

Dans une anthologie sur la peinture guadeloupéenne, Roger Toumson déclare : "Dans les sociétés postcoloniales, la critique radicale de la notion de représentation

accompagne l'exigence de la transformation du champ de la représentation que la découverte, la conquête, la colonisation des Amériques et la traite négrière ont institué (16). Comment donc est-ce que les artistes afro descendants représentent leur monde ? Cette mise en image échappe-t-elle à l'influence eurocentrique ? Dans quelle mesure est-ce qu'elle entre en résonance avec la façon dont les nations du sud se mettent en scène et la marchandisation de l'art?

LYANNAJ

L'échange de 2017 en Guadeloupe est un exemple de diaspora transnationale. Nous y voyons un archétype d'interconnexion entre des communautés installées des deux côtés de l'océan Atlantique. Nous souhaiterions utiliser les syntagmes antillais "bokantaj" et "lyan'naj" pour souligner les bases du travail de DVCAI. Dans son dictionnaire créole, Raphaël Confiant définit les deux termes comme des exemples d'échange et d'alliance. La dramaturge Gerty Dambury offre son interprétation³. Elle explique : "Il faut aussi s'attarder sur le mot de "lyannaj" ... Il signifie aussi que l'on encercle l'ennemi. Il se rattache aussi à l'expression "fouté lyann" qui signifie mettre en difficulté, frapper durement, serrer la vis à quelqu'un. "Nou an lyannaj" signifie que nous sommes ensemble dans la lutte mais aussi dans le quotidien (2)".

"Lyan'naj" implique donc l'unité autour d'une cause commune et "bokantaj" la réciprocité. Les termes réfèrent à un mode opératoire communautaire que nous apparentons au "quilombo"⁴. En tant que forme de résistance, le modèle présente les captifs africains comme architectes de leur libération. Le lexème fait référence à la nécessité de se libérer des carcans occidentaux. Le vocable éclaire sur l'autodétermination africaine.

1. Je rappelle sans cesse aux étudiantes dans mon cours sur la diaspora que les Amériques vont de la Floride à la Caraïbe, en passant l'Amérique Latine, l'Amérique centrale et l'Amérique du sud.

2. Ils participent à un échange culturel international dans un pays différent sur une période de trois ans.

3. Elle s'appuie sur le mouvement social de 2009 « Lyan'nak kont pwofitasyon ». Caractérisé par des grèves massives qui ont bloqué l'économie locale, le mouvement a duré quarante-quatre jours en Guadeloupe. La protestation s'élevait contre la cherté des produits de première nécessité dans les îles et territoires français.

4. Désigne une communauté organisée d'esclaves ayant fui les plantations au Brésil.

Les communautés étaient inaccessibles aux forces de répression. Les hommes n'étaient pas seuls à diriger. La race ou la religion n'étaient pas déterminants. Les juifs et les catholiques ont trouvé refuge dans les "quilombos" comme les esclaves en fuite dans les villages amérindiens. Ainsi, la rencontre d'artistes pas exclusivement afro descendants pour parler de leur expérience s'apparente à un "quilombo".

LES NOUVELLES VOIX

Le peintre, sculpteur et graffeur Ronald Cyrille a reçu DVCAI à son exposition⁵. Cyrille semble un griot ouest-africain, maître dans l'art de manipuler la force de vie⁶. Il tire son inspiration de l'oralité⁷. Son œuvre berce dans le monde nocturne des contes où l'hybridité, la métamorphose et la transmigration abondent. L'œuvre est empreinte de la double vision que l'on trouve également chez les quimboiseurs⁸ noirs américains. David Brown confie: "Conjurer doctors were referred to as "strong in de head", as "two-headed" or "double-sighters"" (8). Les prédateurs bicéphales de Cyrille traduisent cette double vision, tout comme son sceau de tagueur "BB"⁹. Son travail trouve des échos chez Izia Lindsay de DVCAI, auteur connu de muraux lui aussi.

L'expérience de Minia Biabiany personnifie le transnationalisme. Elle a grandi en Guadeloupe, puis a étudié à Lyon avant d'émigrer au Mexique où elle vit. Son travail s'interroge sur la tension entre l'espace, le territoire et la construction de l'identité. Elle cherche à cartographier le monde créole à travers différents médias qui évoquent la tension que vivent les îliens pris entre leur francité et leur antillanité.

Biabiany réajuste la conversation sur la traite en Amérique latine où la présence noire est niée. L'artiste tisse de nouveaux liens inter-diasporiques. En 2016, elle a lancé un projet de dissémination du travail d'Édouard Glissant, de Frantz Fanon, d'Antonio Benitez Rojo, et de Kamau Brathwaite au Mexique. Elle a ainsi généré une discussion politique sur l'Autre, le colonialisme et l'importance de la langue et de l'imaginaire dans le contexte mexicain (2).

LA PÉDAGOGIE MUSÉALE TRANSNATIONALE

Le Mémorial ACTe¹⁰ constitue un excellent exemple du rôle joué dans la compréhension de la représentation visuelle de l'esthétique noire. L'approche transnationale est évidente dans la collection permanente. Elle met l'accent sur les relations entre le Garveyisme, le Rastafarisme et le mouvement indépendantiste guadeloupéen. La prépondérance de la figure du marron dans l'iconographie des deux îles est soulignée. L'exposition traite de l'herbalisme dans la nourriture jamaïcaine "ital" et la phytothérapie guadeloupéenne appelée "rimèd fèy"¹¹. La phytothérapie est également abordée à l'intersection du culinaire et du culturel.

Les théories de Glissant sont ubiquitaires dans la culture visuelle de la région. L'exposition temporaire du MACTe "Échos Imprévus/Turning Tides" s'appuyait sur les notions phares de la pensée archipélagiques d'Édouard Glissant (3)¹². Par ailleurs, en 2015, le Perez Art Museum Miami a organisé l'exposition Poetics of Relation¹³. L'utilisation des concepts glissantiens en Floride, au Mexique et en Guadeloupe fait la preuve des flux et reflux qui caractérisent la diaspora

5. Intitulée « Odyssée Ponctué », elle a eu lieu au Centre Rémy Nainsouta, à Pointe-à-Pitre.

6. « Nyama » ou « ashe » qu'on se réfère au groupe linguistique Mande et Yoruba.

7. On parle également d'« orature ». Cyrille serait ainsi un « marqueur de parole » pour reprendre l'expression de Patrick Chamoiseau.

8. Le maître de la connaissance. Équivalent antillais du « santero » cubain, du « houngan » haïtien ou du « babalawo » ifa.

9. Il signifie « B Bird ».

10. Le Centre d'expressions et d'interprétation de la traite et de l'esclavage.

11. Les remèdes à bases de feuillage.

12. Voir le texte rédigé par les commissaires Johanna Augiac-Célénic et Tumelo Mosaka.

13. Reprenant à la lettre le titre de l'essai de Glissant.

et montre qu'elle est en devenir constant comme l'affirment Tiffany Patterson et Robin Kelley (20).

CONCLUSION

Une citation de Dereck Walcott et d'Edward Kamau Brathwaite sert d'épigraphe à Poétique de la relation. Elles soulignent l'importance de la mer dans la construction de l'identité diasporique. C'est précisément dans le partage de l'expérience de

"migration" artistique que DVCAI innove. A travers des interactions soutenues, les participants vivent le modèle rhizomique de Glissant, le principe central selon lequel chaque identité s'étend à travers sa relation avec l'Autre. DVCAI a conçu un modèle de "quilombos" fluide réussi et trace une nouvelle voie.

Pour voir les photos et le catalogue, allez sur le site.
<http://dvcai.org/work/i.c.e>

NOTES BIOGRAPHIQUES

Brown, H. David. Conjurers/Doctors: An Exploration of a Black Discourse in America, Antebellum to 1940." *Folklore Forum*. 23:1/2.

Confiant, Raphaël. Dictionnaire du créole martiniquais-français. Fort-de-France : Ibis Rouge, 2007.

Dambury, Gerty. "Guadeloupe : le créole, langue de la mobilisation." *L'obs avec Rue89*. <http://tempsreel.nouvelobs.com/rue89/rue89-nos-vies-connectees/20090216.RUE8506/guadeloupe-le-creole-langue-de-la-mobilisation.html> 16 Février 2009. 11/08/2017

Échos Imprévus/Turning Tides. 19 No-30 Ap. 2017, Mémorial Acte, Pointe-à-Pitre.

Échos imprévus : Dossier enseignant. Mémorial Acte. //pedagogie.ac-guadeloupe.fr/sites/default/files/File/crivier/arts_culture_20170131_echos_imprevus_dossier_enseignants.pdf

Gilroy, Paul. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge: Harvard University Press, 1994.

Glissant, Édouard. *Poetics of Relation*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2010.

Gomez, Michael. *Reversing Sail: A History of the African Diaspora*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

"In Conversation with Minia Biabiany: Poetics of Immanence." www.contemporaryand.com/magazines/in-between-places/. June 6, 2017. 11/11/2017

Lorde, Audre. « Age, Race, Class and Sex: Women Redefining Difference. » *Sister Outside: Essay and Speeches*. Freedom: Crossing Press, 1984.

Odyssée Ponctué. 25-31 Mar. 2017. Centre Rémy Nainsouta, Pointe-à-Pitre.

Patterson, Ruby Tiffany and Robin D. G. Kelley. "Unfinished Migrations: Reflections on the African Diaspora and the Making of the Modern World." *African Studies Review*, Vol 43, NO 1, Special Issue on the Diaspora (Apr. 2000) 11-45.

Poetics of Relation. 29 May-18 Oct. 2015. Perez Art Museum Miami, Miami.

Toumson, Roger, ed. *Anthologie de la peinture en Guadeloupe : des origines à nos jours*. Paris : HC Éditions, 2009.



Collectif d'artistes et résidence DVCAI,
Basé à Miami

Diaspora Vibe Cultural Arts Incubator commitment to artists of Caribbean and diverse cultures ensures they receive validation, visibility and professional opportunities. Our artists break boundaries of traditional forms and work outside of institutionalized systems, they often must create new systems and infrastructures to sustain their practice. We promote, nurture and exhibit the diverse talents of emerging artists from the Latin and Caribbean Diasporas through an artist-in-residence program, international exchanges, community arts events and a dynamic exhibition program collaborating with art spaces and inhabiting the virtual landscape.

<http://dvcai.org/work/i.c.e>



DÉCOLONISER LA VÉNUMS : UN CORPUS ESTHÉTICO-POLITIQUE

Raisa Inocência

Pour répondre à la question du phénomène de la colonialité esthétique, nous allons proposer dans ce texte des éléments d'introduction sur l'appropriation esthétique du mythe de la naissance de la Vénus en tant qu'instrumentalisation de la morale féminine. Tout d'abord, ce texte analyse une période qui va à partir de la réception classique du mythe de naissance de l'Aphrodite et la catégorisation féminine dans ce motif jusqu'à la modernité et à la colonisation, avec comme exemple spécifique de la Vénus Hottentote. Pour qu'à la fin nous puissions constituer un corps esthétique décolonial, en présentant l'artiste Karolina Kalor et son travail d'activiste performatif.

Une fois le récit du mythe de la naissance d'Aphrodite relaté, nous verrons les applications de l'instrumentalisation de la morale à la Renaissance. En permettant de constituer une esthétique du nu féminin doublement régie par la fiction moralisante, les attributs de beauté de l'image féminine sont d'une part idéalisés et transcendés, et ceux de la femme « réelle » infériorisés et vulgarisés.

Autrement dit, la principale proposition de ce texte c'est de causer le tournant décolonial (MIGNOLO, 2010) à la catégorie esthétique de la Vénus, en proposant une lecture spécifique de la Vénus Hottentote et au final un corpus esthétique-décolonial, telle l'artiste contemporaine et activiste Karolina Kalor qui allie, dans ses oeuvres performatives, la critique politique et la création des nouveaux modes d'expression.

Si nous partons du présupposé que le Brésil, pays d'où je viens, est considéré comme étant l'un des pays au monde ayant le plus haut degré de violence contre les femmes, le champ esthétique devient alors un espace de confrontation, notamment, ce que Achille Mbembe (2013) intitule la lutte contre la nécropolitique, de racine coloniale et, c'est pour cela, que nous soulignons l'importance

de présenter d'autres épistémologies esthétiques et politiques.

LE RÉCIT

Georges Didi-Huberman, consacre le livre Ouvrir Vénus à un examen de la réception classique du mythe de la naissance d'Aphrodite, motif dont les diverses variations font l'objet d'une généalogie. Tout d'abord, le point de départ philosophique cité par Didi-Huberman est le dialogue le Banquet de Platon, et spécifiquement, le témoignage historique et religieux du discours de Pausanias.

Dans le passage 180c du Banquet, le discours de Pausanias présente deux genèses d'Aphrodite, et par conséquent, l'existence de deux types d'amours : l'Aphrodite Uranie (Ourania/Céleste) et l'Aphrodite Pandémie (Pandemia/Populaire).

La première Aphrodite vient du mythe raconté par le poète Hésiode et elle est appelé Céleste, dans cette version, il est dit qu'elle est née seulement d'un père nommé Uranus (le Ciel), qui à la fois immobilise et prend Gaia comme sienne, ne lui permettant d'enfanter en la piégeant dans son utérus. Gaia, pour sortir, construit alors une faucille dentée et appela ses enfants à monter une embuscade. Chronos (le Temps), le plus jeune fils, accepta et attaqua Uranus lorsqu'il entreprit sa tentative de viol. Chronos lui coupa le scrotum et le jeta dans la mer, les gouttes de sang coulant sur le sol donnèrent naissance aux Érinyes, symboles de la vengeance de la famille ; et le scrotum qui fût jeté à la mer se mélangea à l'écume donnant naissance à l'Aphrodite Urania, céleste, idéale, intellectuelle.

Alors qu'Uranie est céleste, parfaite et intellectuelle, l'Aphrodite Pandémie (du grec παν [pan = tout / toute (s)] + [δήμος demos = peuple]) est responsable de la séduction, des

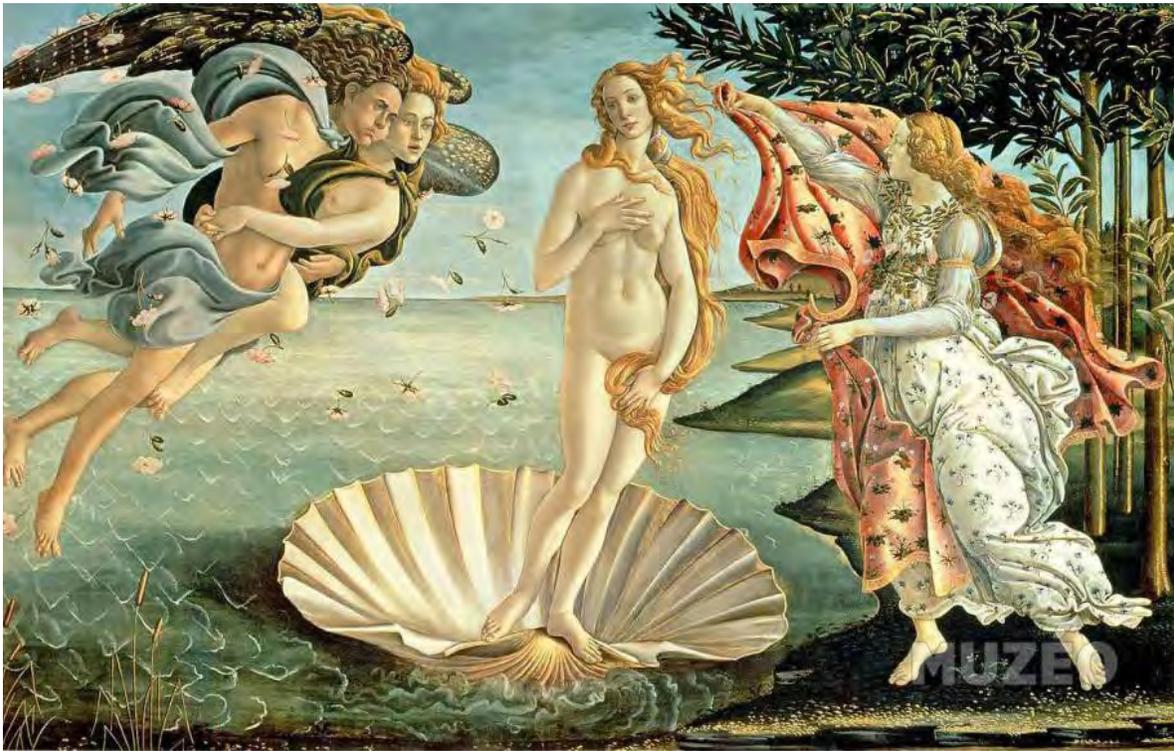


Fig. 1. Tableau Naissance de la Vénus. Botticelli. 1480.

plaisanteries sur l'amour et de la manutention de la beauté, même s'il est éphémère et mortel¹. Ce caractère de vanité, de jalousie et aussi de plaisir charnel est présent dans la poésie d'Homère².

C'est à la Renaissance que nous verrons le tableau de Botticelli "rassembler" les deux catégories esthétiques, de la Vénus Idéale et de la Vénus Vulgaire.

LA NAISSANCE DE LA VÉNUS À LA RENAISSANCE

Nous voulons décoloniser la Vénus car elle s'appuie sur cette double généalogie vénusienne, dans laquelle on retrouve d'un côté la Vénus masculine et parfaite, blanche et occidentale, et de l'autre la Vénus vulgaire et populaire, qui a profondément influencé la tradition classique. Nous pouvons notamment, à titre d'exemple, examiner le tableau Naissance de la Vénus, de Botticelli. Si nous étudions la composition du tableau, nous remarquons d'un côté le zéphire

qui souffle pour maintenir la Vénus en sa divinité "parfaite" et de l'autre, une femme, apparemment enceinte, qui couvre sa nudité d'appareils humains, représentatifs de la condition humaine.

LA VÉNUS HOTTENTOTE

Une fois présentés les éléments d'introduction sur la réception classique du mythe de naissance d'Aphrodite, comme l'application esthétique de la morale féminine dans l'exemple du tableau de Botticelli, la prochaine démarche critique sera d'analyser la formation de l'image féminine coloniale en nous appuyant sur l'exemple de l'esthétique vénusienne de la Vénus noire.

Saartjie Baartman, surnommée la Vénus noire ou Hottentote, a été l'objet d'étude de scientifiques comme Etienne Geoffroy Saint-Hilaire ou Georges Cuvier. La Vénus Hottentote fut considérée comme un "spécimen" féminin non-humain

1. VINCIANCE PIRENNE, D. L'Aphrodite grecque : contribution à l'étude de ses cultes et de sa personnalité dans le panthéon archaïque et classique. Liège, Centre International d'Étude de la Région Grecque Antique, 1994- XII, Kernos supplément, 4, p. 313

2. MURRAY, A. T. e WYATT, W; F., Homer, Iliad, vols. I e II, Cambridge, Harvard University Press, 1999, 2a. ed. II. V, vv. 370-417.

dans lequel non humain, témoignage scientifique de l'existence de "races subalternes", reconnaissables par caractéristiques anatomiques, dans le cas de la Vénus Hottentote, les traits distinctifs de sa morphologie sont la stéatopygie (les fesses surdimensionnées) et la macronymphie (les organes sexuels protubérants).

DÉCOLONISER LA VÉNUS :

LE CORPUS ESTHÉTIQUE CONTEMPORAIN

Pour conclure cette présentation des éléments d'introduction, nous allons commenter la performance de l'artiste Karolina Kalor qui rassemble dans une intersectionnalité la question historique coloniale, l'activisme pro-sexe et le combat contre les violences opérées sur la femme.

Kalor a investi en 2017 la résidence artistique Musée des Putes³, dans lequel elle a développé la série de performance *j'ai dû avaler ou je n'avalé rien*⁴. Elle l'a réalisée à Recife (Brésil), dans un sauna qui projette également des films pornographiques, habituellement réservé aux hommes, mais qui ce jour-là ouvert exceptionnellement consacré aux femmes.

Kalor débute la scène dans les toilettes en avalant du lait, c'est une référence au mot portugais "lait" qui signifie également en argot "sperme". Nous voyons donc une femme soumise au "sperme" dans l'acte quotidien d'aller aux toilettes, puis Kalor détourne cette soumission en marchant jusqu'à la toile du film, où le public l'attend,

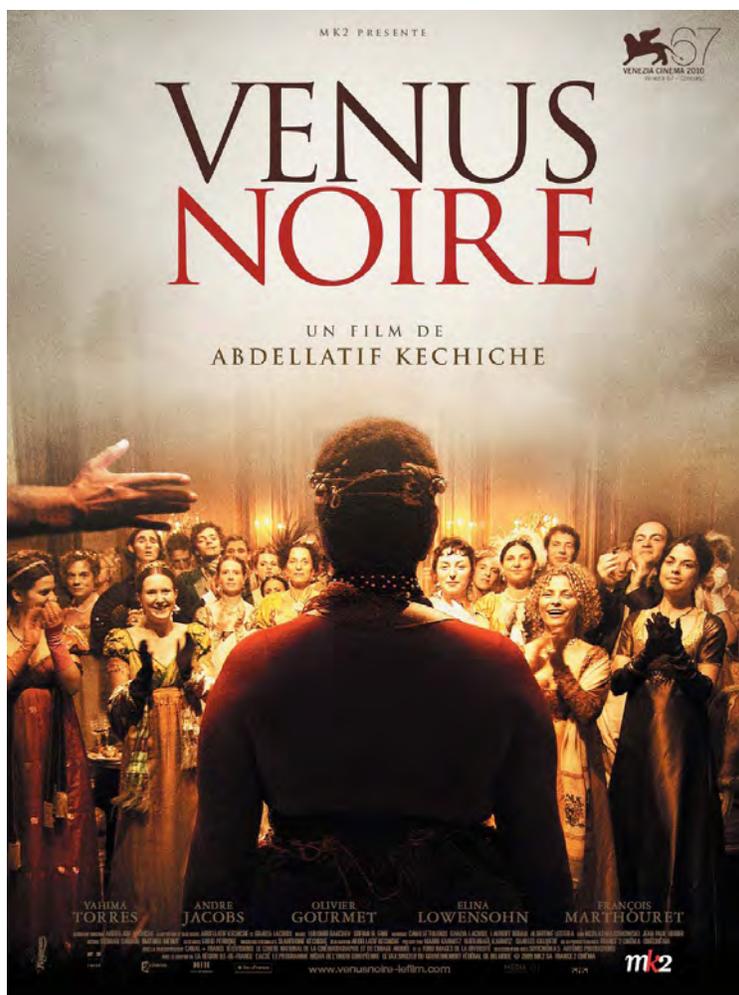


Fig. 2. Film de Abdellatif Kechiche. La Vénus Noire. 2010.

3. La résidence artistique (sans traduction) : <http://museudasputas.wixsite.com/museu/tecnologiaaservicodaorgia>

4. Vidéo de la performance : <https://youtu.be/9VYHKrWR3Ik>.



Fig. 8. Performance *j'ai dû avaler ou je n'avale rien*
Photo : Thais Menezes, 2018

pour exhiber en webcam (sur site web de strip tease) son bain de "lait" et son acte de résistance.

Elle s'approprie l'hypersexualisation du corps féminin, fondatrice des subjectivités coloniales, pour qu'on puisse émanciper le corps comme un dispositif esthétique, et décoloniser la Vénus.

Dès l'instant où l'on s'approprie l'image esthétique féminine, la vision de notre corps change peu à peu, pour devenir un corps sans violence et sans peur.

La guérison.

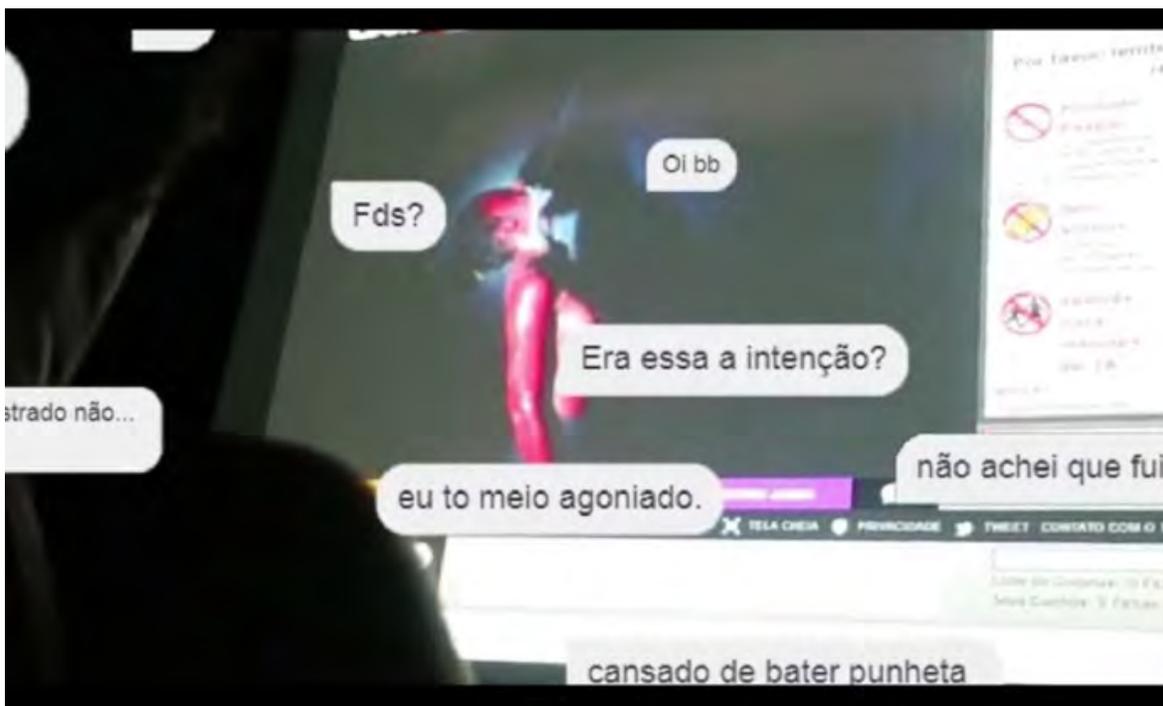


Fig. 9. Performance *j'ai dû avaler ou je n'avale rien*
Photo : Thais Menezes, 2018

BIBLIOGRAPHIE

BEAUVOIR, S. Le deuxième Sexe. Paris : Editions Gallimard ; 1949.

BENTOUHAMI-MOLINO, H. Race, cultures, identités : une approche féministe et postcoloniale. Paris : Poche ; 2015.

BUTLER, J. Gender Trouble. Feminism and the subversion of identity. New York : Routledge ; 1990.

DIDI-HUBERMAN, G. Ouvrir Vénus, Nudité, rêve, cruauté. L'image ouvrante, 1. Ed. Paris : Gallimard ; 1999.

FICINO, M. De Amore. Tradução e apresentação de Raymond Marcel em edição bilingue francês-latim Paris. Paris : SOCIÉTÉ D'ÉDITION "Les Belles Lettres" ; 1956.

GOMEZ, P. P. ; VASQUEZ A. G. ; FERREIRA Z. G. « Esthétique décoloniale ; Entretien avec Pedro Pablo Gómez », Marges, 2016/2 (n° 23), p. 102-110. URL : <https://www.cairn.info/revue-marges-2016-2-page-102.htm>

HARTMAN, S. Vénus in two acts. Number 26 (Volume 12, Number 2), June 2008 pp. 1-14 <https://muse.jhu.edu/article/241115>

_____. Black Venus: they called her "Hottentot". Edited by Deborah Willis. 2010. <https://doc.lagout.org/Others/Temple.University.-Black.Venus.pdf>

HESIODE. Théogonie. Essai de Jean Pierre Vernant. Paris : Flammarion ; 1981.

INOCÊNCIO FERREIRA LIMA, R. Abertura da Vênus. 2014 Mémoire Master 1 - Philosophie. Université Fédérale du Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. https://www.academia.edu/34728542/Monografia_Abertura_da_V%C3%AAAnus

LIMA, C. J. S. Hino Homérico a Afrodite: Estudo Introdutório. 2005 (Dissertação de Mestrado em Letras). Universidade de Aveiro. Aveiro.

LUGONES, M. Hacia un feminismo decolonial. Hypatia, vol 25, No. 4 (Otoño, 2010).

KILOMBA, G. Plantations Memories: Episodes of Everyday Racism. Berlin : Unrest ; 2008.

MBEMBE, A. La critique de la raison nègre. Paris : La découverte ; 2013

MESTIRI, S. Décoloniser le féminisme. Paris : Vrin ; 2017.

MIGNOLO, W. El pensamiento decolonial : desprendimiento y apertura. Un manifiesto. El giro decolonial Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Compiladores Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfogue Bogotá : Siglo del Hombre editores ; 2007.

PIRENNE-DELFORGE, V. L'Aphrodite grecque : contribution à l'étude de ses cultes et de sa personnalité dans le panthéon archaïque et classique. Liège : Centre International d'Étude de la Région Grecque Antique ; 1994- XII, Kernos supplément, 4, p. 313

PLATON. Le Banquet ou De l'amour. Traduit par Léon Robin. Paris : Gallimard ; 1973.

QUIJANO, A. Colonialidade do poder e classificação social. Buenos Aires : CLACSO ; 2005.

RUDHART, J. Le thème de l'eau primordial dans la mythologie grecque. Paris : Berne ; 1971.

_____. Le rôle d'Eros et d'Aphrodite dans les cosmogonies grecques. (Essais et Conférences du Collège de France). Paris : Presses Universitaires de France ; 1986.

SPIVAK, G. C. Can one subaltern talk? Belo Horizonte: Editora UFMG ; 2010.

VERNANT, J-P. La Grèce ancienne. Volumes 1, 2. Paris : Editions du Seuil ; 1990.

Raisa Inocêncio

Brésil

Diplômée en philosophie. Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ, Rio de Janeiro, Brasil

REMERCIEMENTS

Merci à Janie Cohen de nous avoir autorisé à la traduction.
Par respect pour le travail d'avant-garde de la revue *Photography & culture*, nous avons joint la version originale telle quelle a été publiée sur internet.

Nous remercions Jean-François Boclé pour son œuvre en couverture
Tears of Bananaman.

Et enfin, nous saluons le soutien sans faille de Claude Bourguignon Rougier.

minorit  **Art**

Revue de recherches décoloniales

JUILLET 2018