

FÉMINITÉS DÉVOILÉES : DÉCOLONISER L'ART CONTEMPORAIN ANTILLAIS

UNVEILED FEMININITIES : DECOLONIZING CONTEMPORARY ART OF THE ANTILLES

Vanessa IUDICONE

Università degli Studi Internazionali di Roma

vanessa.iudicone@gmail.com - <https://orcid.org/0009-0005-4596-5636>

RÉSUMÉ

Le choix de Julien Creuzet, artiste visuel martiniquais, en tant que représentant de la France à la Biennale de Venise, marque une étape importante pour les artistes caribéens. Premier afro-descendant à participer à cet événement prestigieux, sa présence met en lumière les tensions persistantes entre les territoires français et la France métropolitaine. L'art afro-caribéen, initialement marginalisé, a perduré grâce au syncrétisme culturel. Avec l'intérêt croissant pour l'art antillais, notamment avec la participation de Mme Creuzet, il est nécessaire de reconnaître les contributions des artistes féminines et d'explorer l'évolution de l'expression féminine caribéenne. Les mouvements contemporains visent à se réappropriier les traumatismes historiques, notamment l'esclavage et la colonisation, par le biais de l'art. Cette enquête s'intéresse à la manière dont ces tensions non résolues influencent la représentation de la féminité ancestrale. En examinant le panorama artistique contemporain des Caraïbes, nous sommes confrontés au dilemme existentiel qui imprègne la conscience esthétique de la nouvelle génération d'artistes féminines. En tant qu'héritières d'un legs délicat, elles sont confrontées à la question profonde de savoir comment s'engager dans leur héritage, décoloniser l'art contemporain des Caraïbes et représenter authentiquement la féminité ancestrale dans le contexte actuel.

MOTS-CLÉS

Antilles, art contemporain, esthétique décoloniale, représentation de femmes.

ABSTRACT

The choice of Julien Creuzet, a Martinican visual artist, as France's representative at the Venice Biennale marks a significant milestone for Caribbean artists. As the first Afro-descendant to participate in this prestigious event, his presence highlights enduring tensions between the French territories and mainland France. Afro-Caribbean art, initially marginalized, has persevered through cultural syncretism. With growing interest in Antillean art, especially with Creuzet's participation, there's a need to acknowledge female artists' contributions and explore how Caribbean feminine expression has evolved. Contemporary movements aim to reclaim historical traumas, including slavery and colonization, through art. This inquiry delves into how these unresolved tensions influence the portrayal of ancestral femininity. In surveying the contemporary artistic panorama of the Caribbean, we confront the existential quandary that permeates the aesthetic consciousness of a new generation of female artists. As inheritors of a fraught legacy, they grapple with the profound question of how to engage with their heritage, decolonize contemporary Caribbean art, and authentically represent ancestral femininity in today's context.

KEYWORDS

Antilles, contemporary art, decolonial aesthetics, women's representation.

PONTI / PONTS

langues littératures civilisations des pays francophones

ISSN : 2281-7964

n. 24, 2024

DOI : 10.54103/2281-7964/27989

CITATION :

Vanessa IUDICONE, « Féminités dévoilées : décoloniser l'art contemporain antillais », *Ponti/Ponts*, n. 24, 2024, pp. 63-74.

Submitted : 30.04.2024

Accepted : 27.08.2024

Published : 27.01.2025

Open Access & Double-blind Peer-Reviewed



1. INTRODUCTION

Penser la contemporanéité de l'archipel caribéen implique nécessairement réfléchir autour de la déconstruction temporelle, imaginaire et iconique imposée par l'Occident à partir du XVII^e siècle. La catégorie conceptuelle occidentale du temps linéaire, opposée au temps cyclique des cultures autochtones, a été fondamentale pour achever l'œuvre de conquête et d'exploitation d'une terre originellement animiste. Une fois le territoire conquis et la population exterminée, le système esclavagiste a été implanté sur ce territoire, visant à asservir des populations arrachées à leur terre d'origine, mais qui ont néanmoins conservé les langues, les cultures et les traditions de l'Afrique noire. L'animisme, la conception cyclique du temps, le pouvoir évocateur des mots et des récits tribaux : pour maintenir le schéma colonial, il fallait éradiquer tout ce qui pouvait ramener l'esclave à sa matrice, l'Afrique. Il fallait démanteler un imaginaire collectif pour en recréer un nouveau, artificiel, celui du Nouveau Monde. Le baptême des esclaves, qui franchissaient symboliquement la Porte du Non-retour à Ouidah avant d'embarquer pour les Amériques, devenait un moment rituel qui servait davantage au colonisateur qu'au colonisé. C'était par excellence le moment d'aliénation de l'esclave noir, marqué au fer, qui acceptait un nouveau nom, un nouveau Dieu, une nouvelle trajectoire, avec la promesse d'oublier la précédente.

Ainsi, pour effacer la mémoire historique de l'esprit des esclaves, il fallait les priver de repères. Physiquement, ils étaient conduits de nuit au point d'embarquement des négriers, afin qu'ils perdent tout repère spatial. Culturellement, le baptême les dépouillait de tout lien avec leur patrie, ainsi que de leur identité individuelle. Ils traversaient l'Atlantique enchaînés et entassés dans les cales des navires négriers, dans l'obscurité. Le voyage devenait lui-même un moment liminal, de transition : on n'était plus là où on était parti, mais pas encore là où on arriverait. Une fois arrivés à destination, le voyage d'aliénation prenait fin. Il fallait alors remplacer le système de croyances des esclaves par un autre, dans un intense travail d'évangélisation forcée, inscrivant dans la mémoire aliénée une nouvelle identité indifférenciée, celle des colonisés.

Cependant, les rites de passage visant à faciliter la transition vers le Nouveau Monde et à encourager l'oubli de l'identité ne suffisent pas à effacer une appartenance culturelle transmise oralement. L'oralité des chants rituels survit, et avec elle la mémoire de la patrie. Secrètement, dans les cérémonies communautaires, dans les esprits Vaudou, dans les masques rituels, dans les percussions et les rythmes, dans les chants de travail, dans les contes funéraires. C'est dans le son, dans l'icône, dans le masque, dans les mouvances que survivent les identités africaines. C'est dans l'isolement, dans la ghettoïsation, dans l'esclavage que se produit la rencontre entre des langues, des identités et des cultures africaines distinctes. C'est dans la rencontre que naît la revendication de cette créolité, de ce métissage qui porte en lui la mémoire des ancêtres. C'est dans l'esthétique que sont préservés, et accentués, les liens ancestraux avec la terre mère.

Et c'est justement l'image de la terre maternelle, sacrée, féconde, accueillante, mais aussi colonisée, exploitée, ravagée par l'homme blanc, qui constitue notre fil d'Ariane dans la compréhension de la contemporanéité de l'archipel caribéen. En reconnaissant la profondeur de l'impact de la colonisation sur les structures temporelles, imaginaires et iconiques de la région, il devient essentiel de se tourner vers les éléments de résilience et de résistance qui persistent dans l'art antillais contemporain.

2. ART, ESTHÉTIQUE ET (DÉ)COLONIALITÉ

L'intersection de l'art et de la décolonialité en Amérique latine et dans la Caraïbe offre un terrain fertile pour explorer les dynamiques complexes du pouvoir, de l'identité et de la résistance dans la région. Cela impose également une réflexion sur le rôle crucial d'une nouvelle vague d'artistes engagé(e)s dans la déconstruction des récits dominants. Une variété de langages tels que la peinture, la sculpture, la photographie, le théâtre et la performance remettent en question les versions officielles de

l'histoire et donnent voix aux expériences marginales trop souvent passées sous silence. En intégrant les perspectives des *visual culture studies*, il est possible de comprendre comment ces formes d'expression artistique servent non seulement de moyens de résistance, mais aussi de critiques des structures de pouvoir visuel héritées de la colonisation.

Par ailleurs, les hiérarchies de pouvoir engendrées par la colonisation n'ont guère disparu sous les décombres des empires coloniaux ; au contraire, elles ont continué à s'alimenter et à se reproduire constamment dans différentes sphères, de la politique à l'économie, grâce au racisme culturel et à la double discrimination, ethnique et de genre. Le sociologue Aníbal QUIJANO introduit à ce propos le concept de « colonialité » pour expliquer le maintien de ces relations asymétriques dans les territoires autrefois colonisés : l'intégration des sociétés postcoloniales dans les réseaux socio-politiques de la modernité a engendré une perspective et une production de connaissances qui résonnent étroitement avec les caractéristiques du modèle de pouvoir mondial moderne, capitaliste et eurocentrique¹.

La définition de QUIJANO indique le concept de modernité comme un élément rhétorique intrinsèquement lié au discours colonial, servant à légitimer l'exploitation et l'évangélisation au nom du progrès et de la civilisation. En transposant ce schéma au contexte contemporain, le maintien de liens politiques et économiques privilégiés avec l'Europe a entraîné un nivellement culturel généralisé dans les anciennes colonies, qualifié par certains de « néocolonialisme culturel »², une nouvelle forme d'expansion coloniale reposant sur la diffusion répandue de caractéristiques culturelles occidentales. Cette propagation généralisée de modèles de référence spécifiques risque d'entraîner un appauvrissement culturel à l'échelle mondiale, en marginalisant les expressions culturelles locales au profit des normes et des valeurs culturelles dominantes. Ainsi, se pose un défi de communication majeur pour les sociétés postcoloniales, confrontées à des obstacles pour exprimer leurs préoccupations et influencer les débats politiques à l'aide d'une esthétique autonome, préservée de toute influence occidentale.

Dans ce contexte, Nicholas MIRZOEFF soutient que l'esthétique coloniale joue un rôle crucial dans la perpétuation des structures dominantes et définit la « visualité » comme l'ensemble des pratiques discursives utilisées pour représenter l'Histoire d'une manière qui légitime l'autorité coloniale³. La propagation d'une « visualité impériale »⁴ a progressivement instauré des modalités d'interprétation et de représentation de l'altérité qui ont naturalisé les inégalités sociales et culturelles, en affirmant les hiérarchies de race, de genre et de classe entre les *primitifs* et l'Occident industrialisé. Cette classification des cultures en anciennes et modernes, primitives et civilisées, établit une division spatiale et temporelle esthétisée par le discours colonial européen. Ainsi, comprendre et contester ces modes de visualité est essentiel pour décoloniser le savoir et la perception. MIRZOEFF propose une contre-histoire de la visualité, où il défend le « droit de regarder » comme un acte de résistance et de réappropriation de la visibilité et de l'agentivité des sujets colonisés.

La théorisation d'une esthétique décoloniale est, en effet, un phénomène relativement récent dans le monde académique, qui a débuté principalement en Amérique latine⁵. Cependant, l'attribution d'une valeur politique à l'art est aussi ancienne que le système colonial lui-même et a produit ces glissements épistémiques qui s'éloignent du canon occidental et qui ont remis en cause la colonialité dans les pratiques artistiques et culturelles sur l'ensemble du continent américain. L'attitude de défi à l'égard du canon occidental s'est souvent manifestée à travers des soulèvements centrés sur des rituels cérémoniels ou des danses traditionnelles. Un exemple marquant est la cérémonie du Bois Caïman du 14 août 1791, point de départ du soulèvement des esclaves qui a déclenché la révolution haïtienne. Cette révolte,

¹ Aníbal QUIJANO, « Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina », *Espacio Abierto*, n. 1, 2019, pp. 255-301.

² Herbert SCHILLER, *Mass communications and American empire*, Boulder, Westview Press, 1992.

³ Nicholas MIRZOEFF, *The Right to Look : A Counterhistory of Visuality*, Durham, Duke University Press, 2011, p. 6.

⁴ *Ibid.*, p. 196.

⁵ Pedro Pablo GÓMEZ, Angélica GONZÁLEZ VÁSQUEZ et Gabriel FERREIRA ZACARIAS, « Esthétique décoloniale. Entretien avec Pedro Pablo Gómez », *Marges*, n. 23, 2016, pp. 102-110.

organisée autour de l'esthétique rituelle vaudou, marque la première révolution réussie des peuples asservis sur l'île.

Le Bois Caïman s'affirme pleinement comme un acte de résistance culturelle et esthétique qui remet en question les paradigmes dominants européens. En interrogeant le récit fondateur des Lumières, cet événement a mis en évidence les limites et les contradictions de cette idéologie, lui insufflant une toute nouvelle signification. Dans l'imaginaire collectif, la révolution haïtienne qui a suivi a subverti le discours des Lumières, lui conférant un sens inédit, filtré à travers le prisme d'une esthétique rituelle radicalement opposée à l'Occident évangélisateur. Ce faisant, elle a aussi démontré la capacité des cultures marginalisées à forger leurs propres formes d'expression esthétique, en opposition au canon occidental. Cette révolution a été bien plus qu'une simple subversion politique ; elle a été une affirmation de la dignité culturelle et de la souveraineté intellectuelle des peuples colonisés, jetant ainsi les bases d'un discours esthétique décolonial qui remet en question les hiérarchies et les normes imposées par le colonialisme. De ce fait, la contestation des représentations et des normes occidentales, ainsi que la réaffirmation de la dignité et de la souveraineté des peuples colonisés, sont souvent incarnées par une perspective décoloniale qui s'exprime à travers une esthétique audacieuse.

L'esthétique a joué un rôle incontournable dans le contexte de la révolution haïtienne. C'est l'esthétique du rituel vaudou, ancrée dans ses racines africaines, imprégnée de ses origines africaines et intimement liée à la trame sociale, historique et politique des territoires où il prenait forme, incluant les Antilles. Les objets sacrés, tels que les fétiches, ne sont pas figés, mais plutôt en constante évolution. Ce concept de changement et de métamorphose se reflète dans la pratique même du vaudou, qui intègre des éléments de nature, de spiritualité et de survie. Dans ce contexte, l'esthétique rituelle revêt une dimension politique et subversive. En mettant l'accent sur la transformation et la fluidité, elle remet en question les structures de pouvoir établies et promeut l'idée de résistance et de liberté. Les aspects visuels et sensoriels du rituel vaudou peuvent être interprétés comme une forme d'expression politique, réaffirmant ainsi l'autonomie et l'identité culturelle du peuple haïtien et de ses ancêtres africains. C'est grâce à l'esthétique que se construit un récit alternatif de la révolution haïtienne, en contraste avec les récits eurocentriques. Elle met en lumière l'importance de la spiritualité, de la communauté et de la résistance culturelle dans la lutte pour l'indépendance et l'autodétermination.

Ainsi, la subversion des canons esthétiques occidentaux est étroitement liée à la quête d'affirmation identitaire des peuples caribéens. Aux Amériques, le rapport à l'altérité et à l'image de l'autre s'avère conflictuel, étant donné que la narration blanche et occidentale s'est historiquement imposée par la violence, établissant les critères esthétiques et éthiques qui régissaient les dynamiques de pouvoir. Le fait colonial a contaminé l'imaginaire esthétique au-delà de l'Atlantique, et les spécialistes de la colonisation culturelle s'accordent sur l'impact délétère de cette déformation de l'image de soi dans le domaine culturel autochtone⁶.

Dans cette distorsion de l'imaginaire collectif, l'ennoblissement du colonisateur et l'abaissement du colonisé occupent une place prépondérante dans la dialectique coloniale : « Toute oppression, en vérité, s'adresse globalement à un groupement humain et, a priori, tous les individus en tant que membres de ce groupe, en sont atteints anonymement »⁷.

En effet, MEMMI met en évidence la propension du discours colonial à uniformiser la représentation des colonisés, les reléguant à une sorte d'anonymat au sein d'une classe sociale opprimée. Cette uniformisation les culpabilise de manière égale, les situant dans une position d'infériorité, tout en les étiquetant de manière à leur imposer une condition dont ils semblent incapables de se soustraire. La catégorisation basée sur des critères ethniques et raciaux entrave toute échappatoire à ce schéma, les rendant prisonniers de l'identité qui leur est imposée. Cette représentation du colonisé engendre donc une distorsion dans la perception de soi des colonisés, privés de leur identité culturelle et contraints d'adopter les pratiques imposées par les colonisateurs, telles que les religions, les coutumes et les langues européennes.

⁶ *Ibid.*

⁷ Albert MEMMI, *Portrait du colonisé, précédé du Portrait du colonisateur*, Montréal, L'Étincelle, 1972, p. 100.

À ce propos, les réflexions d'Edward SAID sur les liens entre les représentations culturelles et le projet impérialiste sont bien connues. SAID souligne que l'esthétique coloniale ne se limite pas à une représentation artistique inspirée des valeurs occidentales, mais qu'elle est intrinsèquement liée aux structures coloniales de pouvoir et de domination : les empires coloniaux détenaient un pouvoir narratif qui leur permettait de façonner des récits et d'influencer les perceptions collectives du fait colonial⁸. Le rôle de ces récits dans la perpétuation ou la remise en question de l'échafaudage impérial est évident. En Europe, les grands récits de l'émancipation et des Lumières ont inspiré les mouvements pour l'égalité ; cependant, les récits occidentaux étaient mal adaptés à la situation des colonies d'outre-mer. Si la circulation des idées anti-esclavagistes a servi de catalyseur pour remettre en question les normes et les hiérarchies imposées par l'impérialisme, c'est dans la recherche de nouveaux récits capables de donner une voix aux peuples colonisés que l'indépendance sociale et culturelle vis-à-vis de l'ingérence européenne peut se matérialiser. Soulignant le pouvoir de transformation des récits, SAID insiste aussi sur leur importance dans la construction de contre-récits décolonisés, capables de remettre en question les narrations dominantes et de promouvoir des visions alternatives de la société et de la culture. Si l'esthétique coloniale légitime les hiérarchies de pouvoir et naturalise les différences culturelles, l'affirmation d'une esthétique décoloniale devient essentielle pour remettre en question ces représentations préconçues et affirmer les voix et les perspectives des cultures marginalisées, en valorisant les expressions culturelles indigènes et en offrant une voie vers une authentique d'émancipation culturelle et artistique.

C'est dans l'art que la mémoire historique d'un passé douloureux est récupérée, non pas tant par un goût macabre de la violence, mais plutôt pour devenir le dépassement de soi. C'est l'art qui lance un récit qui dépasse le mythe du « viol fondateur »⁹ aux Antilles, pour récupérer, d'une part, l'ancestralité des cultures africaines, et d'autre part, pour se conscientiser sur la richesse intrinsèque des cultures caribéennes qui s'appellent fièrement *créoles*.

Une illustration remarquable de cette dynamique est l'exposition *A Call to the Ancestors*, présentée par la Haitian Cultural Arts Alliance lors de la Semaine de l'Art de Miami de 2023. Cette exposition explore comment nous nous souvenons de nos ancêtres et les honorons pour façonner un avenir meilleur. Avec la participation d'Edouard DUVAL-CARRIÉ, artiste haïtien, cet événement montre la richesse des traditions culturelles et la résilience des peuples caribéens, offrant ainsi une perspective alternative sur l'histoire et la culture de la région. En s'inscrivant dans cette dynamique, l'art décolonial offre une voie vers une émancipation culturelle et artistique authentique, permettant l'exploration de temporalités fluides et dynamiques qui transcendent les limites imposées par l'Occident.

L'esthétique, en tant que discipline de la connaissance sensible et de la perception, inscrit le temps dans un sens plus profond, loin de la linéarité mathématique. Au contraire, elle révèle une temporalité cyclique où le passé résonne et s'entrelace avec le présent, enrichissant ainsi la diversité et la beauté de notre expérience actuelle. Dans cette optique, l'art et l'esthétique ouvrent des portes vers une conception du temps qui transcende les limites du linéaire et offrent la possibilité de revisiter le passé, de réinterpréter les récits historiques et de mettre en valeur les perspectives culturelles spécifiques, en dépassant les normes imposées par l'Occident. En embrassant une esthétique décoloniale, qui puise dans les traditions culturelles et les narrations autochtones, l'art devient ainsi un puissant outil de réappropriation de l'histoire et de construction d'une identité culturelle affirmée, permettant l'exploration de temporalités fluides et dynamiques.

⁸ Edward SAID, *Culture and Imperialism*, New York, Vintage Books, 1994, p. 15.

⁹ Stéphanie MULOT, « Le mythe du viol fondateur aux Antilles françaises », *Ethnologie française*, vol. 37, n. 3, 2007, pp. 517-524.

3. CORPS, FEMMES ET REPRÉSENTATIONS

Pour approfondir notre exploration de l'art contemporain des Antilles et réfléchir à la nécessité de proposer une narration alternative des identités créoles, il est essentiel d'examiner de près la représentation du corps de la femme noire, qui nous offre une plateforme précieuse pour remettre en question l'esthétique eurocentrique et pour donner visibilité aux expériences des artistes, des activistes et de toutes ces femmes qui incarnent la mémoire collective de la diaspora africaine. Ainsi, en explorant la représentation des corps féminins dans l'art antillais contemporain, l'Occident est de plus en plus confronté à une narration alternative, qui célèbre la résilience, la dignité et la beauté des femmes antillaises.

Le corps de la femme a toujours été au centre des débats sociétaux, en raison notamment de la tension perçue entre la sexualité et la maternité. En psychanalyse, cette ambivalence est conceptualisée comme « dichotomie de la Vierge-maîtresse »¹⁰, une dualité qui crée une controverse autour de la perception et de la représentation des femmes, en les considérant soit comme chastes et pures, soit comme promiscues et séductrices. Une telle tension entre chasteté et péché a été véhiculée et transmise à travers l'iconographie et l'art chrétiens, comme en témoigne une célèbre peinture italienne intitulée *La Vierge de l'humilité avec la tentation d'Ève*. Dans cette œuvre du XV^e siècle, la Vierge Marie, symbole de chasteté et de pureté, tient l'enfant Jésus, tandis qu'en dessous, Ève est représentée nue, accompagnée d'un serpent et enveloppée de fourrures autour de ses hanches et de ses jambes, symbolisant la luxure sexuelle et la tentation. Le motif de la femme soit chaste soit tentatrice est très fréquent dans l'art occidental du Moyen Âge et de la Renaissance, dont les représentations étaient fondées sur la culpabilisation de la femme tentatrice d'un côté, et sur l'idéalisation de la femme-ange ou de la mère chaste et pure de l'autre. Il est probable que ces critères esthétiques européens aient été véhiculés dans les représentations artistiques du Nouveau Monde, comme en témoigne la présence de ce même Leitmotiv dans l'iconographie chrétienne en Amérique latine¹¹. De même, il est plausible que les valeurs éthiques et morales associées au corps féminin en Occident aient également été véhiculées aux Amériques.

Néanmoins, si l'on considère le récit patriarcal imposé pendant l'entreprise coloniale, des questions complexes émergent autour de la femme noire objectivée, sexualisée et soumise au regard dominant du maître blanc, perpétuant l'inégalité et l'oppression sur le plan ethnique et du genre. En plus d'imposer cette vision dichotomique de la féminité, le discours colonial présuppose donc l'objectification de la femme noire et esclave, ainsi qu'une érotisation de la sexualité africaine et créole, en particulier celle de la femme, ce qui entraîne une intensification du 'male gaze', cette perspective masculine et hétérosexuelle qui conduit à une représentation des femmes comme des objets sexuels destinés à satisfaire le spectateur masculin.

Dans la mesure où l'histoire de l'art peut être définie aussi comme un discours hégémonique, la réévaluation des canons esthétiques qui ont façonné la représentation du corps féminin implique une réflexion dans une perspective féministe critique. Griselda POLLOCK, spécialiste des études féministes postcoloniales dans les arts visuels, souligne que le féminisme est lui-même postulé comme une « politisation des questions de différence sexuelle en tant qu'oppression sexuelle dans toutes les configurations de sa spécificité historique et géopolitique »¹². Pour POLLOCK, la théorie du « regard érotisé »¹³ pour lequel le corps des femmes est le symbole d'une sexualité dangereuse et excitante en

¹⁰ Bareket ORIT, Roni KAHALON, Nurit SHNABEL *et al.* « The Madonna-Whore Dichotomy : Men Who Perceive Women's Nurturance and Sexuality as Mutually Exclusive Endorse Patriarchy and Show Lower Relationship Satisfaction », *Sex Rôles*, n. 79, 2018, pp. 519–532, <https://doi.org/10.1007/s11199-018-0895-7>

¹¹ Evelyn P. STEVENS, « Marianismo : The other face of machismo in Latin America », in Ann PESCATELLO, *Female and male in Latin America*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1973, pp. 89-102.

¹² Griselda POLLOCK, *Differencing the Canon: Feminism and the Writing of Art's Histories*, New York, Routledge, 1999, p. 193.

¹³ *Ibid.*, p. 136.

même temps, découle de l'étude du cinéma en tant qu'appareil qui place un spectateur supposé dans une position de voyeur. Le cinéma masculinise psychologiquement le spectateur cinématographique, indépendamment du genre ou de la sexualité de la personne assise dans le public, alors que l'art visuel se présente inévitablement pour être perçu, consommé et interprété à travers l'érotisme et les éléments cognitifs de la vision. De la même manière, le regard porté sur le corps et l'image de la femme est souvent teintée de connotations politiques et patriarcales. C'est ce que nous rappellent Françoise VERGÈS, dans son analyse de l'esthétique masculine des femmes leaders des grands partis européens¹⁴, et Nicholas MIRZOEFF, dans sa description de la « masculinité féminine » des femmes colonisées, telle qu'elle est perçue par le regard de l'homme blanc¹⁵.

Pour analyser cette dynamique dans la représentation des femmes noires, les réflexions de Toni MORRISON dans son essai *Playing in the Dark* offrent une perspective précieuse. MORRISON souligne la manière dont les écrivains occidentaux utilisent le concept de « darkness » comme une sorte de miroir à travers lequel ils définissent l'identité blanche et occidentale : « En tant qu'écrivaine et lectrice, j'ai réalisé l'évidence : le sujet du rêve est le rêveur. La création d'une persona africaniste est réflexive »¹⁶. Lorsque l'auteure aborde la genèse du concept d'africanité, elle suggère que cette construction est en quelque sorte un reflet du constructeur lui-même. Cela implique que les représentations coloniales ne sont pas seulement des descriptions objectives d'une réalité extérieure, mais plutôt des constructions subjectives qui révèlent autant sur celui qui les élabore que sur l'objet de leur représentation. Ainsi, cette réflexion de l'auteure souligne comment le discours colonial peut être intrinsèquement autoréférentiel, révélant les préjugés, les fantasmes et les peurs de ceux qui le produisent. L'autoréférentialité du discours colonial met en lumière la manière dont les normes et les valeurs de la société dominante se construisent souvent en opposition à une altérité perçue, créant ainsi des schémas de représentation qui renforcent les hiérarchies de pouvoir existantes.

De plus, l'auteure soulève la question de la fascination des écrivains pour la « darkness », soit tout ce qui est mystérieux, obscur, sexuel et tentant, faisant de la peau noire un objet de désir presque exotique. Ces réflexions, lorsqu'appliquées à l'art visuel et à la représentation des femmes, enrichissent notre compréhension des stratégies et des implications de la représentation coloniale du corps féminin. Il est également pertinent de noter que l'approche de MORRISON s'inscrit dans la continuité des observations publiées vingt ans plus tôt par Edward SAID concernant le regard occidental sur les cultures non occidentales : lorsque les écrivains américains élaborent un discours sur l'africanisme dans leurs œuvres, ils créent un miroir inversé, un « fantasme d'altérité »¹⁷. Dans la plupart des cas, ils ne prennent pas en compte les voix et les récits authentiques des personnes d'ascendance africaine, mais plutôt une représentation tout aussi stéréotypée que celle des *sauvages* de CONRAD. Le canon esthétique, artistique et littéraire blanc et occidental ne parvient pas à voir ou à entendre les voix des Afrodescendants, mais seulement à imaginer une altérité – noire, sauvage, exotique, sexuelle – qui révèle davantage leurs fantasmes que la réalité ethnographique, culturelle et sociale des peuples africains, afrodescendants, créoles et antillais.

Si les violences ethniques, coloniales et patriarcales perdurent à travers l'objectivation du corps, c'est en subvertissant spécifiquement les représentations eurocentriques du corps féminin que l'on peut amorcer un changement social. En revisitant les représentations traditionnelles du corps féminin, en lui restituant sa dignité et en célébrant sa beauté indépendamment des canons occidentaux, l'art antillais donne une voix authentique au récit de l'expérience coloniale.

¹⁴ Françoise VERGÈS, *Un féminisme décolonial*, Paris, La Fabrique éditions, 2019.

¹⁵ Nicholas MIRZOEFF, *op. cit.*, p. 150.

¹⁶ « As a writer reading, I came to realize the obvious : the subject of the dream is the dreamer. The fabrication of an Africanist persona is reflexive ». Traduction en français de l'auteure.

Toni MORRISON, *Playing in the Dark : Whiteness and the Literary Imagination*, New York, Vintage Books, 1993, p. 17.

¹⁷ Edward SAID, *op. cit.*

4. ÉCLATS D'ART ANTILLAIS AU FÉMININ

Dans l'univers foisonnant de l'art antillais contemporain, les voix féminines résonnent avec une force et une créativité saisissantes. Notre travail sur le terrain englobe des entretiens semi-structurés avec les artistes en question¹⁸. Ces extraits nous offrent un aperçu précieux des subtilités du processus créatif et des choix esthétiques des artistes plasticiennes Gwladys GAMBIE et May CLÉMENTÉ, qui comptent parmi les figures les plus innovantes de la scène artistique de la Caraïbe francophone. Leur motivation à transcender un passé marqué par les préjugés et la marginalisation est palpable dans leur travail. En explorant leurs démarches artistiques, notre contribution cherche à dévoiler les stratégies et les expressions qui émergent aujourd'hui, mettant en lumière la façon dont la féminité ancestrale devient à la fois sujet et vecteur de résistance artistique dans la Caraïbe francophone. À travers une palette d'expressions diverses, ces artistes captivent par leur capacité à explorer des thèmes profonds et à défier les normes établies. Leur engagement décolonial se manifeste dans leurs démarches artistiques, mettant en exergue les luttes pour la liberté, l'identité et la résilience dans un contexte postcolonial complexe. Comme le souligne May CLÉMENTÉ, peintre et artiste plasticienne martiniquaise, dans ce panorama artistique se pose un défi éthique majeur pour les artistes locaux lorsqu'ils envisagent d'exposer dans des anciennes habitations coloniales :

J'ai exposé récemment à la Fondation et j'ai eu un gros problème d'éthique. En fait, avant d'exposer, je me suis vraiment demandé si, en tant qu'artiste, je pense que c'était pertinent pour moi d'exposer dans une ancienne habitation coloniale.

L'exposition dans une ancienne habitation coloniale convertie à fondation artistique soulève clairement un dilemme éthique crucial pour les artistes antillais. En choisissant ce lieu, ils se confrontent directement à l'héritage colonial de l'île et aux implications de l'exposition de l'art antillais dans un lieu chargé d'histoire. D'un côté, cela peut être perçu comme une réappropriation de l'espace par les artistes antillais, une tentative de subvertir les structures de pouvoir historiquement dominantes en les investissant de nouvelles significations. D'un autre côté, cela soulève des questions sur la perpétuation involontaire de la mémoire coloniale et sur la légitimation implicite de ces espaces en tant que lieux culturels. L'artiste exprime ainsi son ambivalence face à cette décision, reconnaissant à la fois l'importance de la visibilité de l'art antillais et les défis éthiques qu'elle pose.

On est au courant de notre passé, on vit avec et on accepte d'avancer, tout simplement. Mais c'était particulier, j'avoue. Je pense que beaucoup d'artistes martiniquais, avant d'exposer là, se disent ooola, est-ce que c'est une bonne idée ? Le problème, c'est que la Fondation XXX aujourd'hui, c'est le lieu de monstration. Il n'y a pas qu'en Martinique et même dans la Caraïbe donc.

Cette ambivalence est renforcée par le caractère symbolique de la Fondation en tant que lieu de *monstration*. En tant qu'ancienne habitation coloniale transformée en espace culturel, elle incarne les complexités de l'histoire martiniquaise, où les vestiges du passé colonial coexistent souvent avec les aspirations à l'autonomie et à la résistance. L'exposition d'art antillais dans un tel lieu peut être interprétée comme une forme de réappropriation de l'espace par les artistes, un moyen de réinscrire leurs voix dans le récit historique de l'île.

Mais c'est vrai que des arbitrages là, peut-être c'est pas un symbole de révolte ou de résistance quand même. Donc c'est une image assez forte qu'une femme puisse exposer son art dans ce lieu-là. Et c'est exactement ça. Et j'ai exposé avec en même temps que deux hommes, donc j'étais assez contente d'être la seule femme.

¹⁸ Les témoignages qui suivent ont été recueillis lors d'une enquête de terrain menée en Martinique et en Guadeloupe dans le cadre de mon travail de recherche doctorale. Ils proviennent soit d'entretiens individuels accordés par les artistes, soit de rencontres publiques organisées par l'Université des Antilles.

Le fait que l'artiste soit la seule femme à exposer aux côtés de deux hommes souligne également les dynamiques de genre présentes dans le monde de l'art et la nécessité de promouvoir la visibilité et la reconnaissance des voix féminines dans ce domaine. En fin de compte, l'exposition dans une ancienne habitation coloniale représente un acte complexe de négociation entre la mémoire historique, la résistance culturelle et les impératifs esthétiques contemporains, reflétant les tensions et les défis auxquels sont confrontées les artistes antillaises dans leur pratique artistique.

Les femmes en plus étaient un peu les *witches*, c'étaient les sorcières qui pouvaient soigner. Et c'était ça, cette espèce de magie autour du soin par les plantes qui n'était pas expliqué. Et comme c'était pas rationnel pour les gens, ils les ont fait passer pour ces sorcières qui soignaient. [...] Mais en fait, on sait que les femmes ont ce pouvoir, ce pouvoir de guérir par les plantes.

Les racines culturelles antillaises sont empreintes d'une riche tradition où les femmes étaient à la fois vénérées et marginalisées en tant que guérisseuses et gardiennes des connaissances sur les plantes médicinales. Cette dualité entre la valorisation et la stigmatisation des connaissances féminines en matière de médecine naturelle révèle les complexités de la société antillaise et la manière dont les femmes étaient perçues dans le passé. Aujourd'hui, la reconnaissance du rôle historique des femmes dans la guérison par les plantes renforce l'importance de rétablir ces connaissances dans le contexte contemporain, tout en affirmant la place centrale des femmes dans la culture antillaise.

Et c'est une œuvre que j'avais faite. C'est une serre et j'ai mis de la vitre que j'ai brisée dessus. C'est pour montrer qu'en fait tout ce savoir autour des plantes a été chahuté, a été bousculé pendant toute cette période, mais restait quand même debout. Donc il y a des éclats de verre des fois dans les plantes. Et l'idée c'était vraiment de remettre au centre ce savoir que les femmes ont porté pendant longtemps et qui continue à se transmettre de génération en génération.

En parallèle, la reconnaissance du rôle actif des femmes martiniquaises en tant que gardiennes d'un savoir ancien témoigne de l'importance de l'ancestralité dans la transmission et la mise en valeur des pratiques culturelles. La langue créole, quant à elle, devient un outil essentiel dans la réaffirmation de l'identité culturelle et de la voix féminine, enrichissant les discours artistiques de significations identitaires.

Et après, j'ai fait une autre série qui s'appelait Comment ça s'appelait encore *Fanm*, quelque chose encore en créole. Parce qu'il faut savoir que le créole, je trouve personnellement que ça rajoute du sens des fois au propos artistique. Et quand justement je parle des femmes potomitan ou des femmes fortes, en fait, en créole, ça veut dire les femmes fortes et les femmes au centre de la maison. Et oui, je crois que j'ai toujours été dans cette... cette démarche artistique féministe, sans la nommer, nécessairement.

Ainsi, les artistes antillaises s'engagent de plus en plus afin de proposer de nouvelles voies esthétiques en puisant dans leurs histoires personnelles et collectives qui continuent de façonner la société antillaise. Premièrement, elles s'efforcent de proposer une représentation des femmes qui dépasse ces conventions et qui mette en lumière leur force, leur résilience et leur individualité. Ce travail vise à subvertir ces canons esthétiques en offrant une perspective alternative, dépassant ainsi les limites imposées par le regard masculin.

Les hommes artistes, j'ai remarqué, sont plus dans la démonstration de l'esthétique du corps féminin et ça on est complètement dans le male gaze et c'est pas intéressant de mon point de vue. Je pense qu'on a passé cette époque-là et je crois que les femmes se réapproprient quelque chose d'autre et veulent montrer quelque chose qui dépasse ce gaze.

Déconstruire les canons de la beauté pour changer le discours sur le concept de féminité, c'est adopter un langage artistique subversif et scandaleux :

Alors ici, ça ne se voit pas vraiment, mais là c'est vraiment le sang des règles qui coule au niveau de la guerrière.

Cette représentation audacieuse vise à briser les tabous entourant la menstruation et à réaffirmer la puissance et la vitalité des femmes, même dans les moments où elles sont traditionnellement perçues comme vulnérables. En mettant en avant cette manifestation naturelle du corps féminin, l'artiste cherche à rétablir une perception positive de la menstruation, la présentant comme une expression de la vie et de la fécondité plutôt que comme un sujet tabou ou honteux. C'est une autre artiste martiniquaise, Gwladys GAMBIE, qui a partagé avec nous son besoin de donner vie à la figure d'un personnage semi-mythique, toujours en perpétuelle transformation et à l'apparence effrayante, pour exprimer les multiples facettes de l'identité antillaise et résister aux normes esthétiques établies. Cela témoigne remarquablement de la manière dont les artistes explorent la féminité et les multiples expériences féminines à travers leur œuvre créative. Cette démarche artistique profonde se trouve magnifiquement illustrée par la création de Manman Chadwon, un personnage en constante métamorphose qui devient le protagoniste d'une série d'œuvres, évoluant au gré de ses humeurs et de son inspiration.

C'est un personnage qui...qui est en constante métamorphose, qui change souvent de forme. Comme je l'ai dit dans le texte, elle peut avoir une forme différente, je vais dire selon mon humeur, mais quand je dessine, je ne sais jamais vraiment quelle forme elle va avoir. Je sais qu'elle aura des épines. Parfois elle a des ailes, parfois non. Parfois, elle a des bras, parfois des échasses.

Cette notion de transformation constante rappelle également le concept de « ko » de la philosophie de MONCHOACHI et peut être interprétée comme une allégorie de la complexité des identités féminines, échappant aux catégories et aux définitions figées imposées par la société blanche et occidentale, qui se reflète dans une esthétique divergente, parfois monstrueuse :

C'est des talons monstrueux, donc j'aime beaucoup détourner tous les éléments qui se rattachent à la féminité, à la... à la séduction. Ce qui est considéré comme beau. J'aime beaucoup détourner tout ça.

Les talons monstrueux portés par le personnage créé par l'artiste deviennent ainsi un symbole de résistance et de rébellion contre les stéréotypes de genre préétablis à l'aide d'un personnage qui défie le concept traditionnel de féminité :

Elle hurle, elle vole, elle se transforme, elle est plus en interaction avec les arbres que je représente qu'avec les humains et avec les éléments, la lune, surtout la lune.

L'artiste, grâce à un personnage fictif, établit donc une interaction avec la lune évoquant une connexion profonde avec l'environnement naturel et suggérant peut-être une recherche d'identité en dehors des constructions sociales et culturelles humaines.

C'est une série dans laquelle je combine l'anatomie humaine et... et la faune, la flore pour créer des sortes d'écosystème. Et sur les papiers sargasses, j'ai représenté des organes qui sont généralement touchés par des émanations toxiques de la sargasse lorsqu'elle est en décomposition.

Cette démarche artistique fusionne l'humain et le naturel pour explorer les relations complexes entre l'homme et son environnement. La représentation des organes touchés par les émanations toxiques de la sargasse révèle une conscience environnementale et une volonté de sensibiliser aux défis écologiques contemporains. De plus, la dimension de la corporalité devient essentiellement une forme de communication non verbale qui rappelle l'ancestralité antillaise :

C'est en tout cas dont je parle, de notre histoire, en tout cas coloniale, et bien avant la colonisation, la danse a toujours été une manière d'exister, de communiquer.

La danse dans la culture antillaise est un moyen d'expression et de résilience face à l'histoire coloniale, un acte de réappropriation culturelle et de résistance contre les tentatives d'effacement des spécificités culturelles des anciennes colonies. L'art, souvent empreint de symbolisme, témoigne de l'engagement à déconstruire les récits dominants et à réaffirmer les voix marginalisées, à subvertir les canons esthétiques, l'idée de beauté et de séduction associées à la féminité.

J'ai beaucoup lutté pour représenter de manière fidèle, par exemple, mon propre corps [...] je voulais qu'il existe en tout cas cette représentation sensuelle d'une femme noire ronde, ce qui est quasi inexistant en tout cas. Et il fallait que je me mette en scène. Ça n'a pas été facile, mais je me suis dit il faut le faire et voilà, c'est, c'est pour moi. C'est une sorte de revendication de l'existence en tant que femme et qu'on peut être là. On peut être sensuel avec ce corps-là qui n'est pas censé être un corps anormal en tout cas.

L'artiste s'engage personnellement à représenter son corps de manière authentique dans ses œuvres. Elle se rend compte qu'il existe un automatisme dans la représentation des normes de beauté prédominantes, telles que la femme mince aux cheveux blonds et aux yeux bleus, auxquelles la réalité des Antilles ne correspond pas. Cette prise de conscience conduit l'artiste à déconstruire ces idéaux esthétiques et à rechercher une représentation plus fidèle et plus affirmée de son identité de femme noire antillaise. Dans cette perspective, la nouvelle génération d'artistes antillaises s'engage pour déconstruire les idées stéréotypées de la féminité, en accordant une attention particulière à la sensualité des femmes noires dans leur corporéité, un aspect souvent négligé, voire marginalisé, dans les représentations occidentales traditionnelles. Cette approche devient ainsi une démarche incontournable d'affirmation identitaire en tant que femmes, réclamant la légitimité et la beauté de leurs propres corps et de ceux qui leur ressemblent. Malgré les obstacles rencontrés, il est impératif de reconnaître la pertinence de se mettre en scène et d'incarner cette représentation sensuelle, démontrant ainsi une forme d'autonomisation et de résistance aux normes esthétiques restrictives et aux stéréotypes de genre. En fin de compte, cette démarche artistique devient un acte d'affirmation de soi et de célébration de la diversité des corps féminins dans la Caraïbe.

5. CONCLUSION

L'esthétique revêt une importance capitale dans la réinterprétation de la mémoire collective dans les contextes postcoloniaux et diasporiques. Dans ces contextes, les séquelles douloureuses de la colonisation ont profondément marqué les structures sociales, influençant à la fois les identités individuelles et collectives ainsi que les récits historiques. Les artistes postcoloniaux utilisent fréquemment l'esthétique comme un moyen de revisiter, réinterpréter et réhabiliter les histoires marginalisées ou effacées par la colonisation. À travers des formes d'expression telles que la littérature, les arts visuels, le cinéma, la musique et la danse, ces artistes donnent une voix à des expériences et à des perspectives autrefois négligées ou supprimées. Ainsi, le plaidoyer en faveur d'une esthétique postcoloniale peut servir à réaffirmer l'identité culturelle, à rétablir les liens avec les traditions précoloniales et à remettre en question les récits dominants. Cette démarche offre également un espace pour explorer la discrimination de genre liée à l'expérience postcoloniale, y compris les questions de pouvoir, de marginalisation, de résistance et de transformation du féminin.

En conclusion, l'art antillais contemporain révèle une résistance profonde aux paradigmes dominants européens et une affirmation de la diversité culturelle et de la souveraineté intellectuelle des peuples afrodescendants. De la révolution haïtienne aux mouvements artistiques contemporains, les artistes ont utilisé leur créativité pour défier les récits imposés par le colonialisme et pour réaffirmer la dignité de leurs cultures. Cette esthétique audacieuse n'est pas seulement l'expression d'un langage artistique, mais aussi un acte politique, offrant une plateforme pour la réflexion critique sur les injustices historiques et les luttes contemporaines pour l'égalité et la justice sociale. En explorant les dynamiques complexes

du pouvoir, de l'identité et de la résistance à travers l'art, nous continuons à ouvrir de nouveaux horizons pour la transformation sociale et la construction d'un avenir plus inclusif et équitable pour tous les peuples de la région latino-américaine et caribéenne.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Pedro Pablo GOMEZ, Angélica GONZALEZ VASQUEZ, et Gabriel FERREIRA ZACARIAS, « Esthétique décoloniale. Entretien avec Pedro Pablo Gómez », *Marges*, n. 23, 2016, pp. 102-110.
- Albert MEMMI, *Portrait du colonisé, précédé du Portrait du colonisateur*, Montréal, L'Étincelle, 1972.
- Nicholas MIRZOEFF, *The Right to Look : A Counterhistory of Visuality*, Durham, Duke University Press, 2011.
- Toni MORRISON, *Playing in the Dark : Whiteness and the Literary Imagination*, New York, Vintage Books, 1993.
- Stéphanie MULOT, « Le mythe du viol fondateur aux Antilles françaises », *Ethnologie française*, vol. 37, n. 3, 2007, pp. 517-524.
- Bareket ORIT, Roni KAHALON, Nurit SHNABEL *et al*, « The Madonna-Whore Dichotomy : Men Who Perceive Women's Nurturance and Sexuality as Mutually Exclusive Endorse Patriarchy and Show Lower Relationship Satisfaction », *Sex Roles*, n. 79, 2018, pp. 519-532.
- Griselda POLLOCK, *Differencing the Canon: Feminism and the Writing of Art's Histories*, New York, Routledge, 1999.
- Aníbal QUIJANO, « Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina », *Espacio Abierto*, n. 1, 2019, pp. 255-301.
- Edward SAID, *Culture and Imperialism*, New York, Vintage Books, 1994.
- Herbert SCHILLER, *Mass communications and American empire*, Boulder, Westview Press, 1992.
- Evelyn STEVENS, « Marianismo : The other face of machismo in Latin America », in Ann PESCATELLO, *Female and male in Latin America*. Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1973, pp. 89-102.
- Françoise VERGÈS, *Un féminisme décolonial*, Paris, La Fabrique éditions, 2019.