



Cahiers des Anneaux de la Mémoire

Europe • Afrique • Amériques

Revue annuelle publiée par

l'association Les Anneaux de la Mémoire de Nantes

avec le soutien
de la Ville de Nantes
du Centre National du Livre
et du musée Dapper

Création plastique, traites et esclavages



Nantes 2009 n° **12**





Cahiers des Anneaux de la Mémoire

Directeur de la publication :

Yvon CHOTARD président des Anneaux de la Mémoire, Nantes

Directeur de rédaction :

Jean-Marc MASSEAUT Les Anneaux de la Mémoire, Nantes

Comité de rédaction :

Catherine COQUERY-VIDROVITCH historienne, professeur émérite, université de Paris
Abdoulaye Bara DIOP anthropologue, professeur émérite, université de Dakar
Roger BOTTE historien, CNRS-École des Hautes Études
en Sciences Sociales, Paris

Myriam COTTIAS historienne, CNRS-EHESS, université Antilles-Guyane
Olivier DOUVILLE psychanalyste, université de Paris
Augustin EMANE juriste, université de Nantes
Hubert GERBEAU historien, université d'Aix-en-Provence
Philippe-Jean HESSE historien du Droit, professeur émérite,
université de Nantes

Hugues LIBOREL-POCHOT psychanalyste, Toulouse
Éric SAUGERA historien, Nantes

Secrétariat de rédaction :

Carole REUX
Sylvie FIEVET
Patricia BEAUCHAMP AFADÉ
Mathilde BOSSARD
Renaud DECHAMPS

Maquette :

RMPM - Rui Manuel MASCATE - Nantes

Édition :

LES ANNEAUX DE LA MEMOIRE

18 rue Scribe 44000 NANTES

tél : (33) 02 40 69 68 52

fax. : (33) 02 40 69 89 81

<http://www.lesanneauxdelamemoire.com>

e-mail : anneaux.memoire@wanadoo.fr

ISSN 1280-4215



Sommaire

Création plastique, traites et esclavages

<i>Présentation</i>	p. 4
<i>Avant-propos</i>	p. 9
<i>Introduction</i>	p. 11
<i>Carte du Monde atlantique</i>	pp. 18-19
<i>Carte du Monde de l'océan Indien</i>	pp. 20-21
Didier LAHON	
Saints noirs et iconographie durant l'époque de l'esclavage dans la péninsule Ibérique et au Brésil, XVII ^e -XIX ^e siècles.	p. 23
Cécile-Alice FROMONT	
Icônes chrétiennes ou symboles kongo ? L'art et la religion en Afrique centrale au temps de la Traite, XVII ^e -XVIII ^e siècles.	p. 47
Carlo Avierl CÉLIUS	
« L'art » en situation coloniale esclavagiste. Saint-Domingue, XVIII ^e siècle.	p. 61
Ana Lucia ARAUJO	
De victime à résistant : mémoires et représentations de l'esclavage dans les monuments publics de la Route des esclaves.	p. 85
Roberta CAFURI	
La migration des symboles. La diaspora vue par des artistes au Bénin et au Sénégal.	p. 105
Jean-Philippe UZEL	
Willie Cole : les objets déportés.	p. 121
Dominique BERTHET	
L'insondable blessure.	p. 137
Patricia de BOLLIVIER	
<i>Au fil de la mémoire, Bouts de bois hurlants et Ligne bleue héritage...</i> Sculptures et installations de Jack Beng-Thi.	p. 153
Christoph SINGLER	
Mémoire donnée en partage. Représentation de l'esclavage chez Vincente Pimentel.	p. 175
Jacques GOURGUE	
De l'esclavage en peinture.	p. 193
<i>Précédentes publications</i>	p. 200



LES ANNEAUX DE LA MEMOIRE

Entre l'Europe, l'Afrique et les Amériques

Qu'est ce que les Anneaux de la Mémoire ?

C'est un mouvement international né au début des années 1990 à Nantes d'une volonté de lutter contre le déni névrotique du passé négrier de la ville. L'association des Anneaux de la Mémoire présenta, avec l'appui de la municipalité, au cœur de la cité, au château des Ducs de Bretagne, une grande exposition historique sur le commerce triangulaire et le rôle qu'y joua le port de Nantes. Cette manifestation spectaculaire eut un grand retentissement à Nantes et, grâce au soutien de l'Unesco, dans tous les pays africains, américains et européens concernés par le programme de la « Route de l'Esclave » que l'exposition des Anneaux de la Mémoire initiait.

Pourquoi les « Anneaux de la Mémoire » ?

Il s'agit à la fois de l'évocation des instruments de contention des captifs dans les caravanes africaines, sur les bateaux négriers et dans les plantations du Nouveau Monde, du rappel des maillons de la chaîne historique qui nous relie à ce passé, pas si lointain, mais aussi de la mise en évidence des alliances que peuvent passer entre eux les peuples de l'Atlantique dans un nouveau commerce triangulaire d'intelligence et de prospérité.

Pourquoi internationaliser les Anneaux ?

Le tabou qui a été levé à Nantes a dépassé le seul malaise local ; le refoulé du passé esclavagiste concerne en réalité l'Europe entière, avec l'Afrique et l'Amérique. Aujourd'hui, existe une Alliance Internationale des Anneaux de la Mémoire, présidée par le maire de Cotonou, monsieur Nicéphore Soglo, ancien président de la République du Bénin, venu à ce titre en voyage officiel à Nantes visiter l'exposition des Anneaux de la Mémoire. L'Alliance regroupe 25 villes du monde comme Durban, Brazzaville, La Nouvelle-Orléans, Recife, La Rochelle, Limbé, Ouidah, Fort-de-France, Matanzas, etc.

Il a fallu que l'association s'adapte à ce réseau mondial et s'ouvre à des partenariats très divers. Ainsi, avec Liverpool, qui a inauguré un grand musée moderne, l'International Slavery Museum, Le Cap, très motivé depuis le deuxième centenaire de l'abolition britannique de l'esclavage, ou Basse-Terre qui veut valoriser le patrimoine du Fort Delgrès ou Haïti avec son musée du Panthéon National, etc.



Ce sont des coopérations extraordinaires parce que les humains, lorsqu'ils se penchent ensemble sur leur histoire, sont spontanément à égalité et sont prêts à envisager présent et avenir dans la vérité d'une réconciliation.

Mémoire ou Histoire ?

On ne peut les dissocier. Ce n'est pas une, mais des mémoires, qui travaillent l'inconscient collectif des héritiers des victimes ou des responsables de ces bouleversements démographiques provoqués par l'appât du gain sans morale, par la raison économique sans conscience. Aux Antilles ou au Liberia, à Port-au-Prince ou à Abomey, à Bristol ou à Bahia, à Nantes, à Bordeaux ou en Louisiane, le fonds mémoriel est multiforme. Les Anneaux de la Mémoire veulent décliner et additionner l'ensemble de ces points de vue, fatalement complémentaires et indissociables. Cette matrice, seule, peut permettre de comprendre et d'écrire le mieux possible l'histoire terrible, riche et douloureuse, des échanges humains autour de l'Atlantique, jusqu'à l'océan Indien et au-delà du Sahara. Bien des villes, bien des pays souffrent encore collectivement de ce passé cruel qui a pourtant accouché de la valeur démocratique moderne par excellence : la liberté, revendiquée, proclamée et protégée à Saint-Domingue, à Paris, à Londres puis partout.

Pour réparer les conséquences visibles de ce drame, pour tenter de remettre de l'ordre après de telles injustices, la seule psychanalyse qui vaille est l'approche historique, objective, rationnelle, sans concession ni provocation, sans dissimulation ni anachronisme. C'est précisément ce travail qu'encouragent les Anneaux de la Mémoire, qui auraient pu s'appeler les Anneaux des mémoires et de l'histoire.

Revendications du Sud et culpabilisation du Nord ?

Ce n'est pas là le terrain sur lequel se placent les Anneaux de la Mémoire et ce ne sont pas les réactions qu'ils ont suscitées. Il s'agirait encore de réponses névrotiques à de vraies questions : elles n'apporteraient que de nouvelles désillusions.

Chacun sait, ou devrait savoir, qu'il n'y a pas de culpabilité collective mais seulement individuelle. On n'hérite pas plus les fautes que les mérites de ses ancêtres.

Personne cependant ne saurait échapper à sa responsabilité présente dans le monde tel qu'il va, tel que l'histoire nous l'a légué. C'est bien ce sens des responsabilités, et non une absurde repentance, qui motive l'action des Anneaux de la Mémoire, lesquels veulent redonner aujourd'hui du sens à des mots précieux quelque peu dévalués : vérité, fraternité, solidarité, confiance dans l'avenir.

Quels sont les outils des Anneaux de la Mémoire ?

Ceux de la connaissance, de son partage et de sa diffusion, de la recherche et de la pédagogie, du gai savoir et du spectacle.

Tout a commencé avec l'exposition de Nantes, appréciée par 400 000 visiteurs souvent bouleversés. Beaucoup d'autres expositions, et même des musées permanents, ont été proposés. Des collaborations internationales sont nées de ce travail et se poursuivent.

Des formations ont été mises en place : mallette pédagogique, formations universitaires comme à Nantes le Centre d'Études des Anneaux de la Mémoire.

Des documents très divers ont été édités. Sont publiés en particulier, tous les ans, les *Cahiers des Anneaux de la Mémoire* qui approfondissent, pour les lecteurs francophones, les connaissances historiques, sociologiques et psychanalytiques sur le sujet. Des éditions en d'autres langues sont prévues. Des films, des émissions de télévision ont été réalisés.

Des visites des lieux de mémoire sont organisées. L'offre de tourisme culturel sur ce thème s'est développée et est appelée à l'être beaucoup plus sur les trois continents.

Quel est aujourd'hui le programme ?

Le plus important est d'assurer la concertation et l'échange des expériences, d'éviter la déperdition des énergies, le gaspillage des moyens et l'isolement des acteurs, universitaires, chercheurs, musées, associations, réalisateurs. Nous nous consacrons à l'organisation du réseau international des Anneaux de la Mémoire dont la forme doit être améliorée en concertation avec nos partenaires par la mise en place de rencontres régulières, rencontres immatérielles que permet Internet et rencontres réelles toujours nécessaires pour inscrire dans la durée les relations et le travail collectifs.

Une véritable organisation internationale ?

Exactement, capable à terme de mobiliser, partout, des historiens, des commissaires d'exposition, des responsables de musée, des pédagogues, des photographes, cinéastes, vidéastes, des collectivités locales, des acteurs politiques, des associations et des individuels tous engagés dans ce travail collectif de mémoire.

Nous nous proposons également de solliciter les moyens, en particulier budgétaire, publics ou privés, pour mener à bonne fin nos projets et ceux de nos partenaires. Les Anneaux de la Mémoire sont partout où on les sollicite. Le travail à faire est considérable. Il se prolonge quelque fois dans des participations à des coopérations internationales plus générales, comme la création



de la Société des Amis de la République Haïtienne ou d'une coopération avec des associations de femmes au Burkina Faso. L'essentiel, cependant, reste cet engagement sur la question de la traite, de l'esclavage, de son abolition et de ses héritages. Il faut combattre également l'esclavage contemporain qui est loin d'avoir été éradiqué.

Nous ne pouvons, certes, pas tout faire, mais nous voulons maintenir ouverts les yeux de nos contemporains sur le crime de l'esclavage, passé et présent, sur ses conséquences et sur la nécessité de mobiliser toujours contre la barbarie le camp des défenseurs de la liberté.

Yvon Chotard
Président de l'association nantaise
des Anneaux de la Mémoire





Avant-propos

Des recherches et des travaux toujours plus nombreux se développent et se multiplient pour dire l'histoire concernant les traites et les esclavages. Ce sujet n'est jamais simple et l'art et la manière de dire l'histoire, notamment celle-là, fait l'objet d'un débat constant parmi les écrivains, ceux qui pratiquent le langage de l'écriture. La revue des *Cahiers des Anneaux de la Mémoire* fondée en 1999 et qui en est aujourd'hui à sa dixième année d'existence a déjà publié plus de 150 auteurs de toutes disciplines qui ont expérimenté des méthodes et apporté des réponses à ce débat à travers leurs écrits.

Cependant, nous savons depuis toujours et à plus forte raison aujourd'hui qu'il n'y a pas que le langage des mots qui sache dire, il y a aussi le langage des images. Les écrits témoignent depuis toujours de la réalité d'une humanité servile, les images aussi. Depuis les temps anciens, comme dans l'art égyptien, et jusqu'à aujourd'hui, des plasticiens ont réalisé des représentations selon des codes dont nous sommes les héritiers et qui témoignent « de la longue durée de la mise en image de la condition servile ». Les plasticiens d'aujourd'hui ne sont plus seulement dans la représentation d'une réalité historique, mais aussi dans la représentation d'une mémoire.

C'est pourquoi la mise en image de la traite et de l'esclavage fait débat de la même manière que sa mise en écriture par les écrivains. « Est-ce que la visualisation de la traite et de l'esclavage est représentable ? » « Faut-il revisiter à l'infini la souffrance du passé ? » Ou faut-il plutôt nourrir la conscience des spectateurs comme des écrivains le font pour des lecteurs ? Comment nourrit-on la conscience avec des images ?

Ces questions ne sont pas seulement théoriques. Lorsqu'il y a 17 ans, l'association des Anneaux de la Mémoire a réalisé à Nantes une des premières expositions grand public sur la traite et l'esclavage et qu'il fallut définir la méthode pour dire l'histoire et l'art de la dire, la conception et la réalisation de cette exposition ont nourri des débats qui ne furent pas seulement historiques. Aujourd'hui, des initiatives toujours plus nombreuses se multiplient dans les arts visuels pour poursuivre et développer le travail d'histoire et de mémoire et le débat qui s'amplifie devient de plus en plus nécessaire.

C'est à cela que nous souhaitons contribuer avec la parution de ce Cahier réalisé grâce aux contributions des dix auteurs que nous publions. Ces historiens de l'art et critiques d'art ont toute leur place dans la revue car à travers le langage par l'image des œuvres et des artistes plasticiens qu'ils nous font découvrir et qu'ils analysent, ils interpellent non seulement nos connaissances et nos méconnaissances, mais aussi nos mémoires.

Ils ont aussi toute leur place dans la revue car ils illustrent parfaitement les perspectives que les Cahiers proposent au travail de mémoire. En effet il s'agit pour nous de connaître et de reconnaître le passé avec les devoirs que cela implique en prenant la peine de les identifier avec pertinence. Il s'agit aussi de s'en instruire sans craindre d'affronter toutes les questions d'importance que ce sujet inspire sur nos sociétés et notre humanité.

L'histoire de l'humanité est lourde de crimes et de déshumanisation. Pourtant des survivances se sont imposées et la créativité ne cesse d'éclorre. L'art en général en est une illustration éclatante et encourageante. Les arts plastiques sont l'exemple que nous proposons dans ce numéro.

Avant de laisser la parole aux auteurs, rappelons que cet exemplaire a été construit comme les précédents et qu'il est le résultat d'un travail collectif.

Nous remercions d'abord la rédaction dont la compétence et le talent offrent ce beau résultat.

L'association a soutenu sans hésitation la réalisation de ce numéro largement illustré et doit être remerciée pour sa fidélité au projet des *Cahiers des Anneaux de la Mémoire* qui dure depuis 10 ans.

Nous tenons aussi à remercier le musée Dapper pour son soutien ainsi que madame Falgayrettes-Leveau pour ses encouragements et ses précieux conseils.

Enfin, il faut présenter Carlo Avierl Célius qui se fera mieux connaître à travers l'article qu'il nous propose, car il a été le maître-d'œuvre de cette puissante réflexion sur les arts plastiques. Nous lui laissons volontiers le soin d'introduire cette réflexion.

Jean-Marc MASSEAUT
Directeur de rédaction
des Cahiers des Anneaux de la Mémoire

Introduction

L'historiographie de la traite et de l'esclavage, dans leurs multiples formes et temporalités, est entrée dans une formidable effervescence depuis quelques années. Et le sujet fait l'objet de débats publics dans plusieurs pays, lesquels portent plus particulièrement sur le système ayant fonctionné de la deuxième moitié du XV^e siècle à la fin du XIX^e siècle, impliquant l'Europe, l'Afrique, l'Amérique et l'océan Indien. En fait, la traite et l'esclavage connaissent un véritable tournant mémoriel au début des années 1990, auquel n'ont pas échappé les arts plastiques. Plusieurs artistes présentés dans ce volume commencent à s'y intéresser à partir de cette date. Cependant, comme le montre une œuvre, analysée ici également, de Hervé Télémaque (*Dérive n° 1*, 1983), des artistes d'aujourd'hui s'étaient penchés sur le sujet auparavant. Les artistes africains-américains en offrent une illustration éloquente : cette thématique les préoccupe au moins depuis les années 1930.¹ Leurs propres réflexions sur le sujet et celles que leurs œuvres ont suscitées montrent aussi que le discours académique qui émerge actuellement ne se déploie pas sur un terrain vide. Certes cela restait en marge des grands débats et des principales orientations des recherches sur l'art. Mais n'oublions pas que la question est abordée dans les publications, qui font date, de la Menil Foundation, consacrées à *L'image du Noir dans l'art occidental* (1976-1989).² Un des deux volumes du quatrième tome rédigé par Hugh Honour est sous-titré significativement : *Slaves and Liberators* ou *Les trophées de l'esclavage*, selon la traduction française.

L'ensemble de ces publications est à considérer en ce qu'il incite à se hisser à un certain niveau de généralité. Car conçus dans les années 1960, selon une perspective classique en histoire de l'art, ces ouvrages nous donnent à percevoir, en partant de l'Égypte ancienne, la longue, la très longue durée de la mise en image de la condition servile, impliquant aussi bien des Africains que d'autres peuples. Aussi observe-t-on la persistance d'un certain nombre

- 1 Cf. Porter J. A., *Modern Negro Art* [1943], Washington, Howard University Press, 1992 ; Zabunyan E., *Black is a Color (Une histoire de l'art africain-américain contemporain)*, Paris, éditions Dis Voir, 2004 ; Bernier C., *African American Visual Arts. From Slavery ton the Present*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 2008.
- 2 Bugner L., dir., *L'image du Noir dans l'art occidental*, Paris, Bibliothèque des arts/Fribourg, Office du livre et Gallimard, Publications de la Menil Foundation, 1976-1991, 4 t.

de motifs, de postures, de formules graphiques, servant à figurer la domination, l'oppression, l'exploitation, comme si un vocabulaire visuel de base s'était depuis longtemps constitué et était devenu d'usage courant. La colonne de captifs, par exemple : elle nous parle dans les mêmes termes, qu'elle figure sur le tableau de Télémaque ou sur une gravure du XIX^e siècle; qu'elle fasse l'objet d'une scène illustrant un ouvrage de la fin du XVII^e siècle (commentée ici par Cécile-Alice Fromont), ou encore qu'on la retrouve sur les décorations des parois du grand temple d'Abou Simbel érigé par Ramsès II (-1304/-1213, XIX^e dynastie) dans la vallée du Nil, en Égypte. Un autre exemple : le captif isolé, les mains attachées, le plus souvent au dos ; on peut constituer une importante série de spécimens allant de l'Égypte pharaonique jusqu'aux monuments des années 1990 de « La Route des esclaves » au Bénin (étudiés dans ce numéro par Ana Lucia Araujo), en passant par les célèbres esclaves de Michel-Ange, plus particulièrement l'un des deux, le rebelle (1513-1515).

Sans doute faudrait-il se pencher soigneusement sur la constitution et la transmission de ce vocabulaire de base. En attendant, observons qu'il s'enrichit au fil du temps. Le mouvement abolitionniste est parvenu à imposer quelques formules : la posture de l'esclave agenouillé et suppliant, le motif de la chaîne brisée et le schéma du bateau négrier.

Il y a donc à distinguer temps historique et temps mémoriel en matière de représentations visuelles relatives à la traite, à l'esclavage et à l'abolitionnisme. Cette distinction fait apparaître le second moment avant tout comme celui d'un héritage visuel à assumer. D'où une première interrogation : comment cet héritage est-il recueilli par les artistes d'aujourd'hui et qu'est-ce qu'ils en font ?

Ana Lucia Araujo perçoit un usage plutôt convenu du vocabulaire visuel historiquement constitué dans les œuvres qui ponctuent le parcours de « La Route des esclaves » au Bénin. Par contre, suivant l'analyse de Jacques Gourgue, Télémaque complexifie sa citation de la colonne d'esclaves en la confrontant à une série de métaphores qui ouvrent son tableau à de multiples interprétations. Roberta Cafuri et Jean-Philippe Uzel montrent également que Romuald Hazoumé et Willie Cole retravaillent le schéma du bateau négrier selon des procédures qui chargent leurs œuvres d'une capacité à évoquer un ensemble de faits et de situations du passé et du monde contemporain.

En somme, le vocabulaire établi perdure mais n'est guère suffisant en soi. D'ailleurs, il est absent des œuvres de Christian Bertin analysées par Dominique Berthet ou encore dans celles de Gabriel Kemzo Malou, l'un des trois artistes présentés par Roberta Cafuri. Parvient-on pour autant à de meilleures représentations visuelles de la traite et de l'esclavage ? De telles expériences sont-elles tout simplement représentables ? Cette question, Christoph Singler le rappelle, est au cœur des discussions actuelles sur le sujet,

mais elle a longtemps préoccupé des artistes africains-américains.³ Singler prolonge le débat de même que Jacques Gourgue. Pour celui-ci la difficulté advient avec le moment post-mimétique de la peinture qui a mis à mal la peinture d'histoire et avec elle la narration. L'analyse de l'œuvre picturale de Vicente Pimentel par Singler confirme la difficulté, que l'artiste cherche à surmonter en procédant à une archéologie de l'imaginaire, visant à exhumer, au-delà de la seule métaphore, des traces, des débris du passé. Face aux limites inhérentes aux modalités de visualisation par l'image, le recours aux objets, à la mise en espace, aux installations semble offrir des perspectives plus efficaces. De tels procédés sont mis en œuvre par Hazoumé, Cole, Pimentel, Bertin, mais aussi par Mushana Ali et Jack Beng-Thi dont les œuvres sont étudiées respectivement par Roberta Cafuri et Patricia de Bollivier.

Disons que ces artistes travaillent la mémoire de la traite et de l'esclavage en investissant un courant spécifique de création. Mais pour apprécier leurs démarches, de nouvelles considérations s'avèrent nécessaires. Les relations entre traites, esclavages et création plastique ne sauraient se limiter, on l'a déjà perçu, à l'exploration des différentes manières de figurer le captif. Le commerce des Africains et leur mise au travail en Amérique et dans l'océan Indien par les Européens constituent un phénomène de grande ampleur, aux multiples implications. D'où une seconde grande interrogation : comment l'univers de la création plastique a-t-il été affecté dans les différentes sociétés concernées ? La question s'adresse au temps historique comme au temps mémoriel.

Trois contributeurs analysent quelques aspects de la situation historique.

Didier Lahon traite des « Saints Noirs » et de « l'iconographie durant l'époque de l'esclavage dans la péninsule Ibérique et au Brésil », du XVII^e au XIX^e siècle. La religion est une pièce maîtresse du dispositif colonial esclavagiste. Dans les colonies des puissances ibériques, elle est diffusée à travers des confréries religieuses réservées aux populations serviles. L'imagerie pieuse y occupe une place centrale. Comme dans le panthéon des saints figurent des Noirs, ils seront mis à profit dans l'évangélisation des esclaves, même si ces saints ont été canonisés par l'Église catholique pour des raisons totalement étrangères au système esclavagiste. Cela affecte l'iconographie. Car s'il existe un cadre normatif de représentation des saints défini par l'Église, un travail d'ajustement de la symbolique est constamment à l'œuvre en fonction du lieu, de l'époque, des objectifs des commanditaires, des populations visées, sans oublier l'apport personnel des artistes. Les différences ressortent bien quand on compare des représentations d'un même saint destinées aux églises du Brésil et de la péninsule Ibérique.

³ Cf. Bernier, *op. cit.*

Les objets de dévotion en quantité significative et les œuvres d'art chrétien étaient des supports essentiels aux méthodes d'évangélisation adoptées par les missionnaires capucins en Afrique centrale aux XVII^e et XVIII^e siècles. Et ces objets ont été accueillis avec enthousiasme par les populations locales. De ce genre d'enthousiasme fait pour enchanter avant de décevoir ou même dérouter les missionnaires, parce qu'il est le plus souvent signe d'une forme d'appropriation active, ou plus précisément d'un accueil de l'objet offert au travers de son inscription immédiate dans un procès de re-sémantisation. On est loin d'un simple travail d'ajustement iconographique. Et cela peut aboutir à la production d'objets nouveaux, comme c'est le cas pour les crucifix kongo. C'est ce que démontre Cécile-Alice Fromont. Le symbole de la croix étant central dans la cosmologie kongo, avec un sens proche de celui du dogme chrétien, il en résulte un type de crucifix, complètement nouveau, inspiré aussi bien de la croix chrétienne que de la syntaxe visuelle kongo.

On notera qu'on se situe au plan de contacts d'univers distincts de création plastique. Or ceux des sociétés africaines ont été le plus souvent niés par les Européens. On est allé jusqu'à occulter la provenance africaine d'objets comme les ivoires sculptés pourtant attestés en Europe depuis la seconde moitié du XV^e siècle.⁴ L'infériorisation de l'Africain et la déshumanisation de l'être voué à l'esclavage impliquent une négation de sa capacité à créer et une occultation de ses pratiques de création. « L'art » devient valeur intrinsèque aux « sociétés policées », à « La Civilisation ». « L'art » devient synonyme de « beaux-arts », qui sont pourtant un mode spécifique d'organisation de la production plastique apparu en Europe à partir du XV^e siècle. L'historicisation des beaux-arts permet de penser la construction de son hégémonie dans le contexte de l'expansion européenne et sa fonction dans le dispositif colonial esclavagiste.

4 « Une remarque s'impose avant de commencer l'examen détaillé de différents ivoires de l'exposition. Leur origine africaine est souvent ignorée dans les archives d'autrefois, mais aussi dans la documentation plus récente : signe de la faible considération accordée à la créativité des artistes africains. Rare exception, dans les temps anciens, à ce dédain : les propos louangeurs tenus par Valentim Fernandes au cours de la première décennie du XVI^e siècle. » En effet, Valentim Fernandes, Allemand de Moravie au service du roi Manuel 1^{er}, qui utilisa les informations d'Alvaro Velo de Barreyro qui vécut huit ans dans la région, dans *Description de la Côte occidentale d'Afrique (du Sénégal au cap de Monte, Archipels...)* (Th. Monod, Teixeira da Mota, R. Mauny éd., Bissau, 1951) ouvrage rédigé entre 1506 et 1510, écrit que les habitants de la Sierra Leone « sont des hommes for doués et ingénieux, [qui] sculptent dans l'ivoire des œuvres merveilleuses à voir de toutes les choses qu'on leur demande de faire, c'est-à-dire des cuillers, des salières, des pingées de dague et toute autre chose délicate. » Bassani E., *Ivoires d'Afrique dans les anciennes collections françaises*, Paris, Actes sud/musée du quai Branly, 2008, pp. 13-14, 50.

On peut dès lors envisager la situation artistique dans une colonie, comme celle de Saint-Domingue, autrement que selon l'approche habituelle de « l'art colonial » limitée à la problématique de la « transplantation » des beaux-arts. Il s'agit de chercher à établir les pratiques artistiques des différents groupes sociaux en présence, d'évaluer leur état et de saisir les dynamiques dans lesquelles elles sont prises. On saisit, en suivant l'analyse de Carlo A. Célius, à quel point on est face à une confrontation des imaginaires au plan de leurs incarnations visuelles, dont l'enjeu est considérable aussi bien pour le subalterne que pour le maître.

L'être sans « art » est une des composantes de la figure de l'esclave construite par le maître. Cette image a profondément imprégné l'histoire de l'art et l'esthétique. Plusieurs autres aspects de la figure de l'esclave ont marqué la création plastique : ils ont conditionné, par exemple, le traitement du « Noir » dans les beaux-arts. Tout cela, c'est-à-dire tout le champ représentationnel de l'esclave, s'offre aux artistes du temps mémoriel d'aujourd'hui qui disposent également de divers autres apports, de la littérature, de l'historiographie ou encore des réflexions d'autres disciplines. Certaines images discursives se sont cristallisées et ont acquis une force évocatrice comparable aux éléments du vocabulaire visuel historique. Les artistes les mobilisent dans leurs opérations d'encodage et de recodage visuels. Ana Lucia Araujo relève combien la perception de l'esclave comme un être inactif, sans volonté et pétri par l'oubli structure les œuvres de « La Route des esclaves » au Bénin. L'esclave vu comme un être socialement mort, thématiqué par Orlando Patterson,⁵ sous-tend les démarches de Willie Cole et de Jack Beng-Thi. Le premier s'emploie, dans cette perspective, à redonner symboliquement une identité et un visage aux millions de victimes déportées. Le second examine la déchéance de leur corps, mais tout en signifiant leur lutte, leur combat pour maintenir leur verticalité. La figure du marron, héros de la lutte pour la liberté, si prégnante dans les œuvres littéraires, est exceptionnelle dans notre corpus. Elle « apparaît » chez Pimentel, bien que d'une présence « fantasmagorique » insaisissable. Plusieurs artistes se préoccupent de recouvrer le savoir et le savoir-faire des esclaves. Christian Bertin explore la manière dont ils se sont appropriés l'environnement. Hazoumé revisite le système de divination *Fa*, emblématique des contacts interethniques dans le golfe du Bénin au temps de la traite. Malou Kenzo inventorie les signes et symboles et s'interroge sur leurs migrations par l'entremise du commerce des esclaves. Le savoir et le savoir-faire des esclaves sont évoqués aussi par le biais des œuvres volumétriques, dites traditionnelles, d'Afrique. Pimentel s'y réfère

5 Patterson O., *Slavery and social death. A Comparative Study*, Cambridge, Mass. ; Londres, Harvard University Press, 1982.

selon une démarche qui déconstruit tout primitivisme et contrairement à des artistes comme Wifredo Lam, Sam Gilliam ou Jean-Michel Basquiat, « il entre en dialogue avec ce qui se manifeste spontanément en lui-même de l'expression plastique africaine, ne cherchant ni citation ni revendication identitaire. » Beng-Thi, lui, semble s'être inspiré pour ses corps des canons de représentation de cette tradition de création plastique ainsi que de celle de l'Égypte ancienne. Cole, pour sa part, rejoue, selon Uzel, la stratégie du syncrétisme à l'origine de la culture afro-américaine. Là où les esclaves continuaient à vénérer leurs divinités africaines devant les images de saints catholiques qui leur étaient imposées, Cole dissimule ou fait apparaître les masques africains derrière des objets de la culture populaire états-unienne, comme les appareils électroménagers, qu'il utilise pour confectionner ses œuvres.

Les artistes envisagent aussi la traite et l'esclavage dans leurs effets globaux et leurs implications actuelles. Cole, à travers sa pratique de récupération des objets électroménagers, tisse un lien entre les esclaves déportés et leurs descendants actuels, le plus souvent affectés aux travaux manuels et mal payés. Dans une œuvre créée en Côte-d'Ivoire, Mushana Ali fait un usage du coton, matière première du pays, en écho avec le travail des esclaves aux États-Unis. Elle établit, par ailleurs, des relations entre la condition servile et des formes de vie marginales, enfants de rue et prostitution, rencontrées dans ce pays. Analogie des situations mais aussi persistance des rapports de dépendance entre anciens colonisateurs et anciens colonisés et son importance dans la production de la marginalisation sociale sont pointées également par Hazoumé dans ses œuvres. On en trouve des évocations chez Bertin et chez Pimentel. Mais chez celui-ci, les effets globaux prennent une signification particulière. Il place l'esclavage dans une histoire générale de la migration en refusant de concevoir sa mémoire comme appartenant ou devant appartenir à une victime particulière. À suivre de Bollivier et Berthet, l'approche de Beng-Thi et de Bertin est plus circonscrite et moins distanciée.

Dans une société réunionnaise où la mémoire de la traite et de l'esclavage a été longtemps refoulée, restée tabou, la démarche de Beng-Thi relève d'un geste politique, qu'il revendique. De la problématique du corps à celle de l'espace, il entreprend de ramener les fantômes en vue d'un deuil collectif visant à les constituer véritablement en ancêtres, une manière de rite de fondation pour un peuple dépourvu de mythe fondateur.

L'œuvre de Bertin exprime ce qui semble être collectivement ressenti à la Martinique : une blessure insondable, étrange, intérieure, invisible, inguérissable, due à l'arrachement à l'Afrique et à l'impossible retour. Cette blessure nommée « la blesse », l'artiste s'emploie à lui donner un traitement plastique.



Il « panse, maintient des zones supposées blessées, douloureuses, meurtries, fragilisées. » Cette préoccupation est liée à la question de l'identité conçue comme interrogation sur le passé en relation avec un devenir à construire.

Les considérations générales à partir desquelles les différentes contributions sont mises en perspective laissent percevoir la complémentarité des cas étudiés. On pressent de fortes lignes de convergences. Reste à découvrir la richesse intrinsèque de chaque article et les pistes de recherches dégagées par l'ensemble de ce dossier. On devra s'attendre à découvrir quelques divergences, déjà perceptibles dans l'évocation du positionnement de Pimentel comparé à ceux de Beng-Thi et de Bertin. On découvrira aussi des points de vue divergents quant à la pertinence des théories de la créolisation ou encore des théories exposées par Paul Gilroy dans *L'Atlantique Noir*.

Carlo Avierl CÉLIUS









