Esclavages & Post-esclavages

Slaveries & Post-Slaveries

2 | 2020

Pratiquer l'histoire par les arts contemporains

Introduction

Anna Seiderer et Elvan Zabunyan

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/slaveries/1366>

DOI : 10.4000/slaveries.1366

ISSN : 2540-6647

Éditeur

CIRESC

Référence électronique

Anna Seiderer et Elvan Zabunyan, « Introduction », *Esclavages & Post-esclavages* [En ligne], 2 | 2020, mis en ligne le 19 mai 2020, consulté le 03 août 2020. URL : <http://journals.openedition.org/slaveries/1366> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/slaveries.1366>

Ce document a été généré automatiquement le 3 août 2020.

Les contenus de la revue *Esclavages & Post-esclavages* / *Slaveries & Post-Slaveries* sont mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Introduction

Anna Seiderer et Elvan Zabunyan

NOTE DE L'ÉDITEUR

Avec la collaboration de : Elisabeth Spettel [contributeur], French Institute Alliance Française (FIAF), États-Unis.

- 1 Ce dossier de la revue *Esclavages & post-esclavages / Slavery & Post-Slavery* est consacré à des pratiques artistiques pour lesquelles l'histoire et la mémoire des esclavages et des traites du Monde atlantique constituent des ressources esthétiques et politiques permettant d'explorer les expressions de violence, d'oppression, d'exclusion et de discrimination. Ainsi, les formes artistiques étudiées dans cette édition participent de l'histoire et de ce fait, varient en fonction des périodes, des lieux et des matériaux dans et par lesquels elles prennent corps. Dès le début des années 1960, en tenant compte des paramètres culturels et historiques des Amériques, de l'Afrique et de l'Europe, les artistes adossent leurs productions à un contexte de luttes pour les droits civiques, pour l'émancipation et la décolonisation. Ce contexte est aussi celui qui marque des transformations majeures dans le domaine des arts où des structures plastiques, littéraires, cinématographiques, musicales d'avant-garde redéfinissent les paradigmes antérieurs. Pensées volontairement de façon décroisée, ces productions sont au cœur d'une historiographie renouvelée croisant mémoires des esclavages, archives et travaux artistiques.
- 2 À l'heure où cette introduction est en voie d'être finalisée, le monde vient de perdre Toni Morrison, l'une de ses plus grandes figures littéraires et intellectuelles, grâce à laquelle une autre histoire de l'esclavage a été écrite. Comme le souligne Angela Davis dans l'hommage rendu lors de l'émission télévisée *Democracy Now!*, le roman *Beloved* (1987) est un tournant pour saisir la rupture irréversible opérée par le système esclavagiste (Zabunyan 2019).

« La langue ne pourra jamais cerner avec précision l'esclavage, le génocide et la guerre. Elle ne devrait pas prétendre à l'arrogance de s'y essayer. Ce qui fait sa force, sa félicité, c'est de chercher à exprimer l'inexprimable¹. »

- 3 affirme l'écrivaine, prix Nobel, lors de son discours à Stockholm en 1993 (Morrison 2018 : 30). Son analyse des enjeux de la langue lui accorde une fonction émancipatrice, elle est un moyen d'expression à la fois politique et poétique. Cet inexprimable devient le cœur de productions artistiques et littéraires qui s'engagent à dévoiler ce qui, entre les silences, les vides et les fragments, résiste au temps, à la violence, à la dispersion. Conséquence dramatique de la traite atlantique, il va néanmoins se transformer, dans les arts contemporains, en des formes fédérant les mémoires, révélant les récits, convoquant les événements oubliés ou cachés. À partir d'une remémoration de chacune des étapes de sa dispersion, les artistes vont produire des narrations visuelles, textuelles, sonores, spatiales faisant de celles-ci les pièces essentielles à l'écriture et à la compréhension de l'histoire. Lorsqu'elle raconte la genèse de *Beloved*, Toni Morrison évoque la nécessité qu'elle éprouve de lire l'histoire établie selon un point de vue différent :

« C'est dans les interstices de l'histoire officielle que j'ai fréquemment trouvé le "rien" ou le "pas assez" ou les informations "indistinctes" ou "incomplètes" ou "discréditées" ou "enterrées" qui allaient être importants pour moi. » (Morrison 2019 : 280)

- 4 En introduction à son ouvrage magistral *Bound To Appear. Art, Slavery, and the Site of Blackness in Multicultural America*, Huey Copeland insiste, lui aussi, sur l'importance de *Beloved* dans sa réécriture de l'histoire de l'art adossée à celle de l'esclavage² :

« Bien sûr, *Beloved* n'est pas le seul roman à reformuler cette histoire mais ses conjonctions inimitables – la mémoire collective et les faits historiques, le lyrisme moderniste, les fragmentations subjectives, l'horreur gothique et la subtile analyse structurelle – en ont fait une pierre angulaire centrale pour réexaminer l'esclavage de façon subséquente. » (Copeland 2013 : 3)

- 5 Comme le rappelle Huey Copeland, Toni Morrison a composé le personnage de Sethe en prenant appui sur la figure de Margaret Garner, une femme esclavisée³, qui a préféré tuer sa plus jeune fille lors d'une tentative de fuite en 1856 plutôt que de lui laisser vivre les souffrances incommensurables de la servitude. Cet événement, consigné au rang de fait divers, est déterré par l'écrivaine et, en faisant revenir l'esprit de la petite fille décédée dans son récit, produit la disjonction nécessaire entre foi et espoir, entre réalité et fiction. La question du fantôme est omniprésente dans les productions artistiques et littéraires contemporaines alors que des millions d'Africaines et d'Africains sont mort·es pendant la traversée, que des millions de femmes, d'hommes et d'enfants ont péri sur les plantations pendant les siècles où l'institution rageuse a ravagé les vies. Mais ce fantôme n'est pas seulement un être immatériel produit par les croyances spirituelles, rituelles ou religieuses. Le fantôme, c'est celui qui vient hanter les lieux pour pointer avec encore plus de rigueur la nécessité de revisiter l'histoire et ses espaces vacants. Pour Toni Morrison, écrire *Beloved* permet de poser un jalon mémoriel là où il n'existe aucun lieu de recueillement dédié à la mémoire de « ceux-elles qui ont fait le voyage et de ceux-elles qui ne l'ont pas fait⁴ » (Morrison 1989 : 4). Une pratique comme celle que David Hammons (né en 1943) développe avec les empreintes corporelles au tournant des années 1970 ou encore avec l'usage du cheveu crépu comme matière sculpturale, participe à la création de cette absence fantomatique qui devient présence par la force de l'évocation. De même, quand en 1992, il réalise son installation *Black Star Line*, Hammons évoque la compagnie maritime créée par Marcus Garvey dans les années 1920, avec pour utopie celle d'un retour vers le continent originel. Cette « matière de l'absence », que Patrick Chamoiseau (né en 1953) choisit

comme titre de son ouvrage philosophique, est décrite aussi comme la recreation constante produite par une memoire transgénérationnelle de l'esclavage. Citant *Racines* (1977) d'Alex Haley ou encore Aimé Césaire et Marcus Garvey, Patrick Chamoiseau interpelle cette « Afrique perdue et fantasmée ». Il écrit : « Ce manque allait constituer le sens de leur regard, le courant de leur rêve, et l'immobilisation de leur vie en terres créoles américaines ». Pour lui, « Quand la memoire ne sert qu'à s'immobiliser, l'oubli cesse de structurer le présent, d'alimenter les souffles du possible. La memoire la plus saine ne voit que l'avenir, et n'ouvre qu'au devenir. » (Chamoiseau 2016 : 154).

- 6 À partir des années 1960, c'est ce devenir qui est privilégié au moment où, parallèlement au renforcement d'une conscience politique choisissant de contrer les régimes répressifs, se mettent en place les mouvements de libération et de décolonisation. La production artistique oriente alors clairement ses perspectives de façon à établir des liens entre passé et présent à partir d'une histoire de l'esclavage qui est convoquée comme outil politique. Les artistes et les intellectuel·le·s qui participent au Black Power et au Black Art Movement aux États-Unis, mais aussi au Caribbean Artists Movement, lequel se développe entre la Grande-Bretagne et les Antilles britanniques, n'ont de cesse de rappeler que la liberté dépend de la façon de transfigurer la memoire de la violence et de l'oppression par les moyens émancipateurs qu'accorde l'imagination. Celle-ci se construit sur la matérialité des écrits et des discours de penseurs et d'activistes comme Frantz Fanon et Malcolm X. De tels penseurs contribuent à élargir les problématiques de l'histoire en faisant se toucher les continents qui ont été au cœur de la traite esclavagiste et en analysant la circulation des idées et des forces dans les Amériques et en Afrique. Comprendre l'histoire de l'esclavage passe par un apprentissage généalogique. Le 24 janvier 1965, Malcolm X prononce un discours à l'Audubon Ballroom de Harlem qui retrace sous le titre « On Afro-American History » l'expérience du déracinement et l'impératif consistant à recoller les morceaux du passé pour mieux comprendre le présent, l'analyser et préparer le futur. Il rappelle les origines africaines de celles et ceux qui ont survécu à l'esclavage ; il évoque l'Égypte, l'Éthiopie, le Ghana ; il énonce combien il est important de connaître les raffinements des civilisations africaines avant que celles et ceux qui furent déporté·e·s ne soient déssaisi·e·s de leurs savoirs pour être déshumanisé·e·s et utilisé·e·s comme biens utiles à l'économie mondialisée des plantations :

« When we came here as slaves, we were civilized, we had culture, we had knowledge of science. They don't take a slave who's dumb—a dumb slave is not good, you have to know how to do something to be a profitable slave. [...] You were a master of woodcraft, metalwork, and all of these other skills; and it was this that they needed. They didn't need just someone with muscle to do work—they needed someone with skill. » (Malcolm X 1967 : 40)

- 7 Cette estime de soi sur laquelle Malcolm X s'exprime en rappelant à juste titre une histoire matérielle qui rejoint la notion de dignité, est largement véhiculée par un peintre comme Charles White (1918-1979) qui, depuis les années 1930, contribue à renforcer par son art cette image positive de la culture noire. En 1970, sa série d'affiches *Wanted* rappelle la révolte des marrons. Sur l'affiche n° 14, deux portraits, réalisés de son trait graphique emblématique, sont représentés dans des ovales : à gauche celui d'un enfant, à droite celui d'un adulte ; la date « 1619 » flotte au-dessus de l'enfant et on lit « 19 ?? » en pendant⁵. Ce raccourci chronologique rappelle la date à laquelle les premier·e·s Africain·e·s sont arrivé·e·s aux États-Unis et laisse indéterminée celle de leur libération. 1970 est ce tournant où conjointement à

l'élaboration de formes artistiques déplaçant les paradigmes traditionnels, se met aussi en place, par le biais de la photographie, toute une iconographie de la résistance dont les membres du parti des Black Panthers sont les plus fameux·ses représentant·es. Cette esthétique fonctionne sur le terrain visuel et militant, elle vient soutenir de façon frontale le caractère de propagande qui s'avère nécessaire dans le contexte d'une politique répressive à l'encontre des Africain·es-Américain·es. Le livre de Malcolm X s'ouvre sur la reproduction d'une plaque en laiton figurant le roi, Oba, et ses suivants. Ces plaques ornementales seraient apparues au xv^e siècle mais l'histoire du royaume remonte au xiv^e siècle (Igbofe 2007 : 41-53 ; Plankensteiner 2010 : 22-28).

- 8 Une préoccupation est centrale pour de nombreux artistes : raccorder l'histoire de la descendance africaine à une période qui précède l'instauration du commerce triangulaire, ou qui signale une généalogie culturelle qui n'est pas encore celle de la déshumanisation. Mais ce voyage vers la « Terre mère » passe par une volonté de réfléchir à ce que ce déplacement a produit dans les approches créatives, lesquelles s'inscrivent avant tout dans des contextes occidentaux. La plupart des masques africains qui sont utilisés par les artistes comme références historiques ont été vus dans les musées des grandes villes américaines et européennes et, lorsqu'ils se trouvent insérés dans leur production, c'est aussi l'histoire de cette instrumentalisation coloniale par l'institution muséale qui est racontée. Le travail mené pendant toute l'année 1992 par Fred Wilson (né en 1954) au Maryland Historical Society Museum de Baltimore va dans ce sens. L'artiste y réalise *Mining the Museum*, une installation *in progress* qui fait date car elle confronte pour la première fois la collection d'un musée d'histoire et de société à l'interprétation qu'un artiste contemporain peut en faire dans la volonté de faire surgir le passé du racisme et l'usage didactique du détournement de l'histoire marquée par l'esclavage. En juxtaposant des objets de la collection (par exemple datant des xvii^e et xviii^e siècles et figurant chacun à leur manière une réalité sociale, politique et économique, ici de la vaisselle en argent avec des chaînes d'esclave) et en intitulant son installation *Metalwork 1793-1880*, Fred Wilson configure l'espace-temps durant lequel la plus effroyable des institutions tortionnaires a paradoxalement cohabité avec un raffinement de façade⁶.
- 9 Ces confrontations temporelles et spatiales sont aussi permises car l'art contemporain qui se développe depuis les années 1960 initie une critique institutionnelle virulente, faisant du musée l'une de ses cibles premières en pointant du doigt les discriminations raciales et sexuelles subies par les artistes. Au milieu des années 1970, Faith Ringgold (née en 1930), avec ses camarades artistes, manifeste devant les musées new-yorkais pour demander une meilleure représentation de toutes les tranches de la société artistique largement dominée par les hommes blancs. La référence à l'histoire de l'esclavage est récurrente dans son travail et passe notamment par la représentation des grandes figures de référence, Sojourner Truth ou Harriet Tubman⁷. Représenter celles et ceux, héroïnes et héros, qui sont à l'origine d'une histoire de la révolte contre l'esclavage, symboles salvateurs et effigies éternelles, revient à confirmer la primauté d'une mémoire collective qui s'affranchit des poids de l'aliénation. Durant cette période charnière des années 1970 où l'action politique côtoie la création artistique, les artistes africain·es-américain·es, antillais·es ou noirs·es en Grande-Bretagne se construisent en faisant résonner leurs voix unies rappelant des origines communes, collectives et solidaires.

- 10 En 1970, la revue jamaïcaine *Savacou* portée entre autres par le poète Edward Kamau Brathwaite choisit l'esclavage comme thème de son premier numéro⁸. L'histoire est racontée notamment au prisme de la Révolution haïtienne ; *Les Jacobins noirs* de C.L.R James sont choisis comme principale étude de cas (James 2017 [1938]). Toussaint Louverture, comme Frederick Douglass, sont les deux personnalités les plus représentées par les artistes lorsqu'il s'agit d'affirmer la fierté de la victoire contre l'esclavage⁹. L'histoire du Passage du milieu est aussi celle qui éclaire de nombreuses œuvres. La série *Black Odyssey* réalisée en 1977 par Romare Bearden (1911-1988) crée une double perspective faisant se croiser les récits mythologiques avec ceux des Africaines et Africains, comme l'a fait, la même année, Toni Morrison avec *La Chanson de Salomon* ou encore Derek Walcott (1930-2017) en 1990 avec son poème épique *Omeros* où, grâce à l'imaginaire, la mer des Caraïbes rencontre la mer Égée d'Homère¹⁰. Ces allers et retours que permettent l'imagination et la création, on les retrouve dans les œuvres les plus radicales qui choisissent la poésie et la force des images pour rappeler le désordre chronologique qui accompagne toute tentative d'effacement du passé. *Sankofa* (1993) du cinéaste Haile Gerima (né en 1946) crée ce *flash-back* entre le présent et le retour vers les plantations, voyage dans le temps que propose également Octavia E. Butler (1947-2006) dans son roman *Kindred* (1979). Les artistes s'introduisent dans les interstices de l'histoire pour créer de nouvelles formes de narrations par les images, les installations, les sons. La pérennisation des archives et des récits passe par leur réactivation dans les propositions contemporaines pour lesquelles l'historicité est à la fois une transmission, une répétition et un retour. Renée Green (née en 1959) reprend le titre d'un des chapitres de l'autobiographie de Harriet Jacobs, « Loophole of Retreat » pour l'une de ses installations (*Sites of Genealogy: Loophole of Retreat*) en 1990. En choisissant d'occuper littéralement les combles du PS1 Museum dans le Queens à New York, elle recrée les conditions dans lesquelles Harriet Jacobs a passé sept ans de sa vie, cachée dans un grenier exigu. Renée Green évoque par là même un renouveau perpétuel de l'histoire où chaque commencement est un recommencement¹¹.
- 11 Si la poésie et l'allégorie accompagnent la fonction critique de l'art contemporain quand il s'agit de se confronter à la férocité du régime totalitaire que représentaient les esclavages et les traites, des pratiques artistiques à caractère plus sociologique émergent aussi chez des artistes de la nouvelle génération. Dans son autobiographie, l'activiste Assata Shakur, incarcérée dès 1973 à la suite de ses actions militantes pour la cause noire, rappelle que la prison aux États-Unis est une manière légale de perpétrer l'esclavage en obligeant les communautés les plus défavorisées à travailler quasi gratuitement (Shakur 2001 [1987] : 65). Cameron Rowland (né en 1988) évoque la lecture décisive de l'essai « Bonded Life, Technologies of Racial Finance from Slave Insurance to Philanthrocapital » de Zenia Kish et Justin Leroy (2015). Celui-ci lui permet d'explorer dans son processus artistique les liens économiques et politiques entre les conditions contemporaines du travail dans les prisons et l'histoire de l'exploitation propre à l'esclavage. L'artiste prend appui sur cette continuité historique du capitalisme en réalisant des installations où sont notamment exposés des objets fabriqués par des prisonniers ou les contrats d'une compagnie d'assurance déjà active au moment de l'esclavage et qui attribuait aux esclavagistes des assurances vie pour leurs « biens¹² ». « La pensée dessine l'imaginaire du passé : un savoir en devenir », énonce Édouard Glissant sur la première page de *Poétique de la Relation* (Glissant 1990 : 16). Porté par l'art conceptuel et les œuvres d'artistes des années 1960 et 1970 engagé·es dans des revendications sociales et politiques, un travail comme celui de

Cameron Rowland se constitue comme *passeur* entre un passé et un présent qui sont soudés par une historiographie, un possible « savoir en devenir ».

- 12 Cette continuité des desseins scellés par l'histoire à venir tranche avec la recherche académique qui se caractériserait, à l'inverse, par un travail de discernement permettant de distinguer les spécificités et les transformations des différents systèmes d'oppressions et de dominations. L'enjeu de ce dossier est de montrer comment les artistes travaillent en creux de cette histoire, actualisée, réinterprétée par des formes sensibles. Celles-ci se nourrissent mutuellement et les mouvements artistiques des États-Unis et de l'Afrique du Sud se croisent dans un destin commun marqué par la ségrégation raciale et le système d'*apartheid*¹³.
- 13 En Afrique du Sud, les années 1960 correspondent à une radicalisation du régime d'*apartheid* et à l'émergence d'une nouvelle forme de résistance qui passe de mouvements de contestations non-violents à la lutte armée (Enwezor & Bester 2013 : 170-225). La violente répression policière de la manifestation pacifique contre les *pass law*, restreignant la mobilité des populations catégorisées comme « noires » et *coloured*, le 21 mars 1960, est considérée comme l'événement décisif de ce basculement¹⁴. En signe de protestation au massacre de Sharpeville, Albert Luthuli, suivi par des milliers de Sud-Africains, brûle son « laissez-passer ». L'établissement de ce passeport à usage interne, destiné à ségréguer et à contrôler les déplacements des populations marginalisées sur le territoire, remonte à 1760, moment où les esclaves du Cap étaient amenés à se déplacer des espaces urbains vers les zones agraires (Savage 1986). L'attribution de ces pièces d'identité avait pour but de contrôler les mouvements des personnes mises en esclavage, dont il faut préciser qu'elles n'étaient pas encore assujetties aux catégories raciales forgées quelques siècles plus tard, sous le régime d'*apartheid*¹⁵. L'histoire des esclavages et des traites qui se sont déployés à l'extrême sud du continent africain pendant plusieurs siècles ne peut être appréhendée comme une matrice ayant prédéterminé l'instauration de la ségrégation raciale de 1948 à 1991¹⁶. Elle constitue néanmoins un levier décisif dans les luttes politiques, économiques et sociales menées à partir des années 1960¹⁷.
- 14 En réponse au massacre de Sharpeville, Albert Luthuli et Martin Luther King Jr. lancent un appel à l'action contre l'*apartheid* qui constitue l'un des plus importants gestes de solidarité entre la lutte contre le régime d'*apartheid* en Afrique du Sud et les mouvements pour les droits civiques aux États-Unis. Cette lutte se manifeste également dans les formes et les pratiques artistiques développées dans ce contexte politique. L'historien d'art Colin Richards analyse ce changement paradigmatique des années 1960 dans la photographie sud-africaine, qui renouvelle alors le débat sur les pratiques et les valeurs artistiques et documentaires. Il observe notamment ce changement dans le travail d'Ernest Cole, qui, selon l'auteur, « souligne [...] avec une intensité particulière le passage de l'humanisme libéral à l'humanisme plus radical et critique rencontré, par exemple, dans les écrits de Frantz Fanon et plus tard de Steve Biko et également médiatisé par les développements de la politique raciale dans les années 1960 en Amérique » (Richards 2013 : 238-239). Richards analyse l'émergence d'un langage artistique qui fait corps avec les enjeux politiques et éthiques des années 1960 et qui constitue, selon lui, une re-conceptualisation de la notion et des valeurs de l'humanisme. L'humanisme critique qu'il analyse dans les pratiques artistiques de cette époque, arrimé au mouvement de Black Consciousness fondé par Bantu Stephen Biko en 1968, s'inspire de l'idéologie du Black Power des Noirs américains ainsi que de

l'expérience du Pan-African Congress et des nationalismes africains (Fauvelle 2013 [2006]: 422). Ce nouvel humanisme, théorisé par Njabulo S. Ndebele, marque un rapport inédit entre l'intime et la sphère publique que renégocient les artistes dans leurs luttes contre le régime d'*apartheid*¹⁸. Les photographies analysées par Richards, à l'instar de celles de Cole, rompent avec les représentations spectaculaires du régime, consolidant paradoxalement la pensée ségrégationniste qui affirme que les identités sont fondées sur des groupes prédéterminés. L'humanisme critique dont s'emparent les artistes ne cherche plus à représenter les événements exceptionnels, mais s'attache à rendre sensibles des manifestations singulières d'individus en lutte pour la liberté.

- 15 Si cette lutte pour la liberté se matérialise par la lutte contre la ségrégation raciale, opposant les Blancs et les Noirs aux États-Unis et en Afrique du Sud, elle se manifeste sous des formes plus diffuses et ambivalentes dans un grand nombre de pays du continent africain. En écrivant *La danse de la forêt*, Akinwande Oluwale Soyinka met en garde contre la récupération politique des indépendances dont l'opulence des festivités est proportionnelle aux violences que celles-ci tendent à masquer (Soyinka 1987 [1964]). Il y dresse avec humour et lucidité un tableau complexe de la situation politique dont héritent les nouveaux États indépendants d'Afrique, arrimant leur avenir à une histoire longue et sinueuse qu'il manifeste par une mise en abîme de ses personnages. Par ce procédé théâtral, Soyinka construit une image dystopique des indépendances dont les festivités spectaculaires s'avèrent empreintes d'amertume et de vilenie. Le dramaturge rappelle ainsi que les utopies portées par les États indépendants s'inscrivent dans une histoire que les discours politiques des nouveaux dirigeants ne peuvent se contenter d'évincer. Les trois principaux protagonistes de la pièce : le sculpteur Démoké, rongé de remords pour avoir assassiné son jeune assistant par jalousie, s'avère avoir été, huit siècles auparavant, un vil et lâche poète de cour ; la prostituée Rola/Madame Tortoise fut pour sa part une reine cruelle ; enfin le personnage corrompu d'Adenebi, orateur du Conseil, fut, dans son existence passée, historien de la cour de Mata Kharibu dont il s'évertue, entre autres ignominies, à dissimuler les scandales de l'esclavage. Près d'une décennie plus tard, Soyinka relate son incarcération, sans inculpation, par le gouvernement de Gowon qui cherche à mettre un terme à sa lutte contre la guerre du Biafra :

« Trois hommes venaient d'entrer dans la pièce. Je crus d'abord qu'ils s'étaient trompés car ils avaient avec eux de lourdes chaînes et des fers pesants comme je n'en avais vu que dans les musées de la traite des esclaves¹⁹. »

- 16 L'étonnement avec lequel Soyinka décrit sa mise aux fers, et la gêne de son bourreau bégayant, tranche avec les pratiques tortionnaires qu'il décrit par ailleurs en les comparant à celles de la gestapo. Cet étonnement et ce malaise interpellent car ils semblent relever d'un temps révolu, parfaitement dissocié des préoccupations contemporaines que cristallise alors, dans le cas du Nigéria, la guerre de sécession du Biafra, à l'origine de la mort de près de deux millions de personnes. Or c'est précisément cette rhétorique justifiant implicitement le refoulement ou le déni des États indépendants, que condamne Soyinka dès 1960 dans *La danse de la forêt*. Ce passé tragique, longtemps perçu comme encombrant pour ces nouveaux États, devient un enjeu politique majeur quelques années plus tard, soit, pour le cas du Bénin par exemple, lors de l'avènement au pouvoir du président Nicéphore Soglo. La création du festival des arts et de la culture *vodun Ouidah 92* a renoué avec le passé de la traite en mettant l'accent sur la revitalisation du patrimoine religieux condamné pendant le régime marxiste-léniniste du président Matthieu Kérékou²⁰. Dans ce contexte, des

commandes sont passées auprès des artistes béninois et leurs œuvres sont placées dans des espaces et des sites patrimoniaux comme le long de la Route de l'esclave, conçue sous l'égide de l'Unesco en 1994, dans l'ancienne forêt sacrée *Kpassezume* ou encore dans l'ancien tribunal de Ouidah (Seiderer 2009). Les artistes, souvent issus de familles d'artisans qui réalisent des peintures, des bas-reliefs ou des appliqués pour les rois ou les autels *vodun*, ont produit des sculptures, des installations et des peintures représentant l'esclavage et la traite transatlantique²¹. Cette vague de productions artistiques de 1992, promue par l'état béninois, avec un soutien financier de la France, s'inscrit dans l'ambivalence politique de cette époque. À l'instar des monuments et sites institués comme biens patrimoniaux, ces œuvres font de l'époque de la traite « l'âge fondateur d'un héritage culturel » (Ciarcia 2008 : 5-9) dans lequel la religion *vodun* apparaît comme une ressource privilégiée. Bien que le culturalisme demeure une rhétorique féconde, les registres esthétiques et politiques ne cessent de se diversifier, faisant en cela écho aux débats épistémologiques et éthiques auxquels est confrontée la recherche académique²². À ce titre, nous pouvons distinguer l'esthétique épurée et atemporelle de la série *Marrons* (2010) de Fabrice Monteiro (né en 1972)²³, l'installation visuelle, sonore et olfactive de *La Bouche du roi* (2005) de Romuald Hazoumé (né en 1962) ou encore les performances et installations de Pélagie Gbaguidi (née en 1965)²⁴. Le *reenactment* de corps enchaînés mis en scène avec des habitants de Ouidah par Monteiro, la réalisation du plan technique du *Brooks* en bidons *kpayo* de Hazoumé et les images disloquées d'une histoire irréconciliable de Gbaguidi sont autant de formes de réécritures de ce passé tragique. Ce passé est subsumé sous une esthétique atemporelle pour le premier ; ancré dans les paradoxes et les ambivalences de la réalité économique et politique du Bénin pour le deuxième et disloqué et irréconciliable pour la troisième. Les photographies de Monteiro prennent sens au sein d'une réflexion globale que l'écrivain Thiong'o Nom wa Ngugi renvoie dans « The Legacy of Slavery » (2017) à la violence endémique du capitalisme. *La Bouche du roi* peut être comprise comme une micro-histoire dont l'artiste, à l'instar de Soyinka, scrute et dénonce les conséquences à l'aune de la vie quotidienne des citoyens. Enfin l'esthétique démembrée de Gbaguidi matérialise et actualise l'inférieur délitement que ce passé orchestre.

- 17 Ce dossier thématique prolonge une réflexion initiée à l'occasion de la sixième édition des « Rencontres atlantiques » qui s'est tenue au musée d'Aquitaine en mai 2017. Ses contributions s'attachent à mettre en contexte les travaux artistiques pour proposer une réflexion croisée, comparative et globale des productions artistiques contemporaines dans leurs relations à l'histoire et à la mémoire des traites et des esclavages. Ils éclairent différents langages esthétiques mis en œuvre dans les processus de réécriture des traites et des esclavages en s'attachant à des objets, à des gestes et à des formes qui prennent sens dans et par leurs contextes historiques, géographiques et artistiques.
- 18 À l'instar des exemples mentionnés plus haut, les autrices mettent en lumière les différentes dynamiques qui traversent les productions artistiques contemporaines et montrent comment les pratiques engagées par les artistes convoquent la recherche historienne pour réinvestir des strates temporelles en proposant des relectures singulières et réactualisées. Les mots constituent une ressource essentielle dans ces processus. Ils sont travaillés dans des structures narratives telles que les néo-récits d'esclaves étudiés par Valérie Croisille avec *Avenue of Palms* d'Athena Park (2013) ou encore par des jeux sensibles qui laissent entendre les silences étouffés du trauma dont

rend compte Myriam Moïse à travers les textes poétiques de Lorna Goodison et de NourbeSe Philip, enfin par des mots qui donnent à voir des gestes plastiques frayés dans des sentiers interdits en marge des récits institués. Ces gestes, Fabienne Kanor les met en pratique dans son essai pour en saisir la nature paradoxale et critique à l'œuvre dans ses différentes propositions littéraires. Les compositions visuelles de Rosana Paulino (née en 1967) et de Tiago Sant'Ana (né en 1990) étudiées par Kimberley Cleveland mettent à nu la transmission de l'oubli orchestrée par la société au Brésil. Les corps allaitants des artistes brésiliens constituent un contrepoint aux corps haletants mis en scène dans les productions cinématographiques et télévisuelles d'Amérique du Nord dont Maureen Lepers dénonce la surexposition. Les perspectives qui rayonnent à partir de ces articles s'engagent à saisir, entre les lignes, entre les images et entre les narrations qui en découlent, combien il est important de regarder l'histoire de l'esclavage et de la traite depuis un point de vue situé. Il s'agit dès lors de générer des enchevêtrements théoriques, politiques et poétiques féconds afin que cette « pratique de l'histoire par les arts » qui donne son titre à ce dossier se révèle au cœur d'une actualité éclairant des recherches en devenir.

BIBLIOGRAPHIE

- BERNIER, Celeste-Marie & Bill E. LAWSON, 2017. *Pictures and Power. Imaging and Imagining Frederick Douglass, 1818-2018*, Liverpool, Liverpool University Press.
- BUTLER, Octavia E., 1979. *Kindred*, New York, Alfred A. Knopf.
- CHAMOISEAU, Patrick, 2016. *La matière de l'absence*, Paris, éditions du Seuil.
- CIARCIA, Gaetano, 2008. « Mémoire de l'esclavage au Bénin. Le passé à venir », *Gradhiva*, n° 8, p. 4-9.
- COPELAND, Huey, 2013. *Bound To Appear. Art, Slavery, and the Site of Blackness in Multicultural America*, Chicago, The University of Chicago Press.
- ENWEZOR, Okwui & Rory BESTER, 2013. *Rise and Fall of Apartheid. Photography and the Bureaucracy of Everyday Life*, New York, International Center of Photography.
- FAUVELLE, François-Xavier, 2013 [2006]. *Histoire de l'Afrique du Sud*, Paris, éditions du Seuil.
- GLISSANT, Édouard, 1990. *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard.
- GONZÁLEZ, Jennifer, A., 2008. *Subject to Display. Reframing Race in Contemporary Installation Art*, Cambridge MA, MIT Press.
- GREEN, Renée, 2009. *Ongoing Becomings. Retrospective 1989-2009*, Zürich, Ringier.
- GREEN, Renée, 2014. *Other Planes of There*, Durham NC, Duke University Press.
- HOLIDAY, Anthony, 2013. « An introduction to the Lodge », dans Robert SHELL (éd.), *From Diaspora to Diorama. A guide to the slave lodge CD*, Cape Town, NagsPro Multimédia, p. 9-13. Disponible en ligne : www.cdbooks-r-us.com/freebies/diasporabooklet.pdf [dernier accès, mai 2020].

HUGGINS, Nathan Irvin, 1977. *Black Odyssey. The African American Ordeal in Slavery*, New York, Random House.

IGBAFE, Aigbana Philip, 2007. « L'histoire du royaume de Bénin. Un survol », dans Barbara PLANKENSTEINER (éd.), *Bénin. Cinq siècles d'art royal*, Paris, musée du quai Branly, p. 41-53.

JACOBS, Harriet [Linda BRENT], 1973 [1861]. *Incidents in the Life of a Slave Girl*, New York, Harcourt Brace & Company.

JAMES, C.L.R., 2017 [1938]. *Les Jacobins noirs. Toussaint Louverture et la Révolution de Saint-Domingue*, Paris, éditions Amsterdam.

KISH, Zenia & Justin LEROY, 2015. « Bonded Life. Technologies of racial finance from slave insurance to philanthrocapital », dans *Cultural Studies*, vol. 29, n° 5-6, p. 630-651. DOI : 10.1080/09502386.2015.1017137.

MALCOM X, 1967. *On Afro-American History*, New York, Pathfinder.

MBEMBE, Achille, 2015 [2013]. *Critique de la raison nègre*, Paris, La Découverte.

MORRISON, Toni, 1989, « A Bench by the Road », *World Journal of the Unitarian Universalist Association*, vol. 3, n° 1.

MORRISON, Toni, 2018. *Entre vos mains*, La Tour d'Aigues, éditions de l'Aube.

MORRISON, Toni, 2019. « On Beloved », dans Toni MORRISON, *The Source of Self-Regard*, New York, Random House, p. 280-284.

NDEBELE, Njabulo, 1991. *Rediscovery of the Ordinary: Essays on South African Literature and Culture*, Fordsburg, Congress of South African Writers.

NGUGI, Thiong'o Nom wa, 2017. « The legacy of slavery », dans Ekow ESHUN (éd.), *Africa Modern. Creating contemporary art of a continent*, Londres, KT Wong Foundation, p. 129-133.

PLANKENSTEINER, Barbara, 2010. *Bénin*, Milan, Cinq Continents.

RICHARDS, Colin, 2013. « Retouching apartheid: intimacy, interiority, and photography » dans Okwui ENWEZOR & Rory BESTER (éd.), *Rise and Fall of Apartheid. Photography and the bureaucracy of everyday life*, New York, International Center of Photography, p. 236-247.

SAVAGE, Michael, 1986. « The imposition of Pass Laws on the African Population in South Africa 1916-1984 », *African Affairs*, vol. 85, n° 339, p. 181-205.

SEIDERER, Anna, 2009. « Réinvention de la tradition vodoun par l'art contemporain », *Risita africa e mediterraneo*, n° 67, p. 10-15.

SHAKUR, Assata, 2001 [1987]. *Autobiography*, Chicago, Lawrence Hill Books.

SOYINKA, Wole, 1986. *Cet homme est mort*, Paris, Belfond [1^{re} éd. originale : Londres, Rex Collings, 1972].

SOYINKA, Wole, 1987. *La danse de la forêt. Théâtre*, Paris, L'Harmattan [1^{re} éd. originale : Oxford / New York, Oxford University Press, 1964].

ZABUNYAN, Elvan, 2019. « Toni Morrison rassemble les pièces de notre existence », *AOC [Analyse, Opinion, Critique]*. Disponible en ligne : aoc.media/critique/2019/08/29/toni-morrison-rassemble-les-pieces-maitresses-de-notre-existence/ [dernier accès, mai 2020].

Revues

Savacou. *A Journal of the Caribbean Artists Movement*, University of the West Indies, Mona, Jamaïque.

Sources

Truth and Reconciliation Commission of South Africa Report, 1998, Cape Town, The Commission, vol. 3. Disponible en ligne : www.justice.gov.za/trc/report/finalreport/Volume%203.pdf [dernier accès, mai 2020].

Liens vers iconographies et artistes [dernier accès, mai 2020]

BEARDEN, Romare. *Black Odyssey* : www.columbia.edu/cu/wallach/exhibitions/Romare-Bearden.html.

DUCASSE GERVAIS, Emmanuel, 1979. *Toussaint Louverture au Fort de Joux* (huile sur isorel) : www.magcentre.fr/wp-content/uploads/2015/01/BD_18.-Gervais-Emmanuel-Ducasse-Toussaint-Louverture.jpg.

DUVAL-CARRIE, Édouard, 2009. *Mémoire sans histoire* (techniques mixtes sur aluminium, polyptyque en six parties) : mofa.fsu.edu/mofa-presents-decolonizing-refinement-contemporary-pursuits-in-the-art-of-edouard-duval-carrie/.

GBAGUIDI, Pélagie : www.documenta14.de/en/artists/13686/pelagie-gbaguidi.

GREEN, Renée. *Begin Again Begin Again*, réalisé au Schindler House (MAK Center) à Los Angeles en janvier 2015 : makcenter.org/programming/begin-again-begin-again-2/.

MONTEIRO, Fabrice : fabricemonteiro.viewbook.com/marrons.

RINGGOLD, Faith : www.culturetype.com/2019/03/10/the-armory-show-a-mini-survey-of-faith-ringgolds-legendary-practice-is-on-display-at-aca-galleries/.

ROWLAND, Cameron, 2016 : artistsspace.org/exhibitions/cameron-rowland.

WHITE, Charles : www.moma.org/collection/works/67978.

WILSON, Fred : www.bmoreart.com/2017/05/how-mining-the-museum-changed-the-art-world.html.

NOTES

1. Nous traduisons les citations de sources en langue étrangère.
2. Il est à souligner que l'ensemble de l'ouvrage de Huey Copeland consiste en une recherche remarquable portant sur une histoire sociale et culturelle de l'art à partir d'études de cas sur les œuvres respectives de Renée Green, Glenn Ligon, Lorna Simpson, Fred Wilson.
3. Voir l'éditorial du présent volume pour une définition de ce terme.

4. L'article de Toni Morrison est également cité par Huey Copeland dans son introduction (Copeland 2013 : 3).
5. Voir la reproduction de cette œuvre de Charles White sur le site du Museum of Modern Art : www.moma.org/collection/works/67978 [les liens cités dans le présent article sont tous valides en mars 2020].
6. Voir pour une réception contemporaine de l'exposition la conversation avec Fred Wilson où est aussi présentée l'œuvre mentionnée : www.bmoreart.com/2017/05/how-mining-the-museum-changed-the-art-world.html. Pour une riche analyse de cette installation de Fred Wilson, voir aussi González 2008.
7. Voir les illustrations des œuvres mentionnées ici www.culturetype.com/2019/03/10/the-armory-show-a-mini-survey-of-faith-ringgolds-legendary-practice-is-on-display-at-aca-galleries/.
8. Pour une présentation de la revue *Savacou*, voir www.youtube.com/watch?v=GGdzoeG4Vh8.
9. Voir en particulier la série peinte par Jacob Lawrence entre 1936 et 1938, *The Life of Toussaint Louverture*. Les artistes haïtien-ne-s ont aussi largement représenté Toussaint Louverture ou l'histoire de l'Indépendance. Voir notamment Gervais Emmanuel Ducasse, *Toussaint Louverture au Fort de Joux*, 1979 (huile sur isorel) : www.magcentre.fr/wp-content/uploads/2015/01/BD_18.-Gervais-Emmanuel-Ducasse-Toussaint-Louverture.jpg, ou Édouard Duval-Carrié, *Mémoire sans histoire*, 2009 (techniques mixtes sur aluminium, polyptyque en six parties) : mofa.fsu.edu/mofa-presents-decolonizing-refinement-contemporary-pursuits-in-the-art-of-edouard-duval-carrie/. Pour une recherche approfondie sur les portraits notamment photographiques de Frederick Douglass, voir Bernier & Lawson 2017.
10. Voir pour quelques reproductions de l'œuvre de Romare Bearden, *Black Odyssey*, le lien vers l'exposition www.columbia.edu/cu/wallach/exhibitions/Romare-Bearden.html. Voir aussi Huggins 1977 (l'année où Romare Bearden réalise sa série).
11. Voir Green 2009. Sur cette notion de recommencement, voir l'installation *Begin Again Begin Again* d'abord réalisée par Renée Green à la Schindler House (MAK Center) à Los Angeles en janvier 2015 : makcenter.org/programming/begin-again-begin-again-2. Voir aussi le développement de ces notions dans son ouvrage : Green 2014. « The Loophole of Retreat » est le chapitre XXI de Jacobs 1973 [1861].
12. Voir notamment l'exposition de Cameron Rowland à Artists Space, New York, en 2016 : artistspace.org/exhibitions/cameron-rowland.
13. « Comme les États-Unis d'après la guerre de Sécession, où l'échec de la Reconstruction (1865-1877) signe la perte des droits civiques pour les Noirs, l'institutionnalisation de la ségrégation est d'abord née d'un contexte d'opposition puis de réconciliation entre Blancs, celle-ci s'opérant aux dépens d'une population noire anciennement servile et colonisée. » (Fauvelle 2013 [2006] : 404).
14. « [...] the police deliberately opened fire on an unarmed crowd that had gathered peacefully at Sharpeville on 21 March 1960 to protest against the pass laws [the most humiliating symbol of control] [...] the South African Police failed to give the crowd an order to disperse before they began firing and [...] continued to fire upon the fleeing crowd, resulting in hundreds of people being shot in the back. As a result to the excessive force used, 69 people were killed and more than 300 injured. » (Truth and

Reconciliation Commission of South Africa Report Cape Town, The Commission, 1998, vol. 3, p. 537).

15. Nous nous référons à l'argument développé par Susan Newton-King dans le cadre de la conférence intitulée « Slavery, Race and Citizenship: The Ambiguous Status of Freed Slaves at the Cape in the 17th and 18th centuries » et repris au cours de l'école d'hiver « Arts and Anthropology: Heritage-making, Uses and Museumification of the Past » organisée en juillet 2019 en partenariat avec l'University of the Western Cape et le Centre for the Less Good Idea à Cape Town et Johannesburg. L'autrice distingue deux courants historiographiques développés en Afrique du Sud dans les années 1980, opposant les chercheur·se·s de langue *afrikaner* à ceux·celles de langue anglaise, dont elle fait partie ; elle souligne que ses recherches ont permis de nuancer ces thèses. Ces dernières défendaient l'idée selon laquelle les catégories raciales ont toujours déterminé le statut des esclaves affranchis du Cap tandis que les autres ont pu montrer que le préjudice racial existait effectivement, mais qu'il ne constituait pas encore l'élément central au sein de la société sud-africaine du début du XVIII^e siècle. Dans le cas des États-Unis, Achille Mbembe souligne que « l'invention du Nègre » remonte au XVII^e siècle : « De profondes divisions de classe existent au sein du colonat. Elles opposent aussi le colonat à la masse des asservis. Ces derniers forment, au demeurant, une classe multiraciale. C'est entre 1630 et 1680 que s'opère la bifurcation. De cette époque date véritablement la naissance de la société de plantation. » (Mbembe 2015 [2013] : 37).

16. François-Xavier Fauvelle considère que le régime qui s'installe en 1948 constitue à certains égards un renversement de logique : « alors que la préservation de l'ordre racial avait été subordonnée dans la première moitié du siècle à l'impératif – héritage de la guerre anglo-boer et de la réconciliation – du maintien de l'unité de la nation (qui assignait des limites à la volonté de ségrégation), les idéologues de la seconde moitié du siècle vont jusqu'à sacrifier à l'ordre racial l'intégrité territoriale et les relations entre les groupes. » (Fauvelle 2006 : 404).

17. Dans une étude consacrée à la Slave Lodge, l'historien Anthony Holiday identifie la rapide réhabilitation de ce site à un déni symptomatique de la société sud-africaine : « The most striking proof of this is the fact that, after it had at last been emptied of slaves in 1811, the building was almost immediately transformed into the seat of law-giving at the Cape, housing the Cape Supreme Court between 1815 and 1914 and serving, between 1827 and 1844, as home, first to the Advisory Council and subsequently the Legislative Council which met in the record room on the upper floor. If this extraordinary transition aroused no public outcry, if legislators and learned judges were content to situate the ancient edifices of Roman-Dutch law in such a setting, it must surely have been because they had so thoroughly absorbed the concepts associated with slavery and its degradations into their own lives and modes of judgement that the significance of what they were doing in choosing to work in such a place altogether escaped them. » (Holiday 2013 : 10).

18. Sur l'aspect spectaculaire, voir Ndebele 1991 : 43.

19. Les « notes de prison » furent rédigées en 1972 et publiées en français dans *Cet homme est mort* (1986).

20. Le festival *Ouidah 92* s'est tenu pour la première fois en février 1993.

21. Les œuvres de Simonet Biokou, des frères Dakpogan ou encore de Cyprien Tokoudagba comptent parmi les plus célèbres.

22. Nous pouvons mentionner à ce titre l'exposition *Temps modernes. La mémoire de l'esclavage et l'art contemporain* présentée à la galerie Vallois et au siège de l'Unesco en 2015.

23. Voir fabricemonteiro.viewbook.com/marrons.

24. On peut citer ici sa participation au projet *Black Athena Reloaded 2: A trial of the Code Noir*, réalisée dans le cadre de « The Parliament of Things » à la *Documenta 14* et ses installations *The Missing Link. Decolonisation Education by Mrs Smiling Stone* (2017).

AUTEURS

ANNA SEIDERER

maître de conférences

université Paris 8, Vincennes / Saint-Denis (Laboratoire des arts des images et art contemporain EA4010), France

ELVAN ZABUNYAN

historienne de l'art et professeure des universités

université Rennes 2 (Département Histoire et critique des arts), France