



HAL
open science

L'art contemporain martiniquais de 1939 à nos jours : la naissance d'une histoire de l'art dans un contexte postcolonial

Marie Louis

► To cite this version:

Marie Louis. L'art contemporain martiniquais de 1939 à nos jours : la naissance d'une histoire de l'art dans un contexte postcolonial. Art et histoire de l'art. Université Paul Verlaine - Metz, 2009. Français. NNT : 2009METZ030L . tel-01752630

HAL Id: tel-01752630

<https://hal.univ-lorraine.fr/tel-01752630>

Submitted on 29 Mar 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10

http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php

<http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm>

UNIVERSITE PAUL VERLAINE – METZ

U.F.R. DES SCIENCES HUMAINES ET ARTS

Doctorat

Sciences de l'information et de la communication

MARIE LOUIS

L'ART CONTEMPORAIN MARTINICAIS DE 1939 A NOS JOURS.

La naissance d'une histoire de l'art dans un contexte postcolonial.

Thèse dirigée par M. le Professeur Claude Nosal

Soutenue le 06 novembre 2009

Jury :

- M. Dominique Berthet (HDR),
- M. Giovanni Ioppolo (HDR),
- M. le Professeur Daniel Jacobi,
- Mme Claire Lahuerta (MCF),
- Mme la Professeure Marie-Sylvie Poli.

Résumé

En 1943, René Hibran artiste français récemment émigré en Martinique affirme que dans l'île « il n'y a pas d'art local ou si peu, si réduit dans ses manifestations¹ ! ». Déjà quatre ans plus tôt, le père Delawarde, faisait le même constat. Pourtant, en 2009, le monde de l'art s'est considérablement développé. Une esthétique spécifique s'est constituée loin de l'académisme occidental, l'expression plastique ne cesse de s'étoffer. Des lieux de diffusion se sont ouverts et proposent des expositions de qualité. Un discours scientifique se construit légitimant la production locale. La transmission est, en outre assurée grâce notamment à des écoles, dont l'Institut Régional d'Arts Visuels de la Martinique (IRAVM). Notre thèse s'attache à expliquer comment une telle évolution est possible compte tenu d'un contexte difficile subissant encore les affres du postcolonialisme. Nous postulons donc que le dispositif « histoire de l'art » s'est largement développé en soixante-dix ans. Influencé par le contexte postcolonial qui impose une résistance, par un monde littéraire qui initie la quête d'une expression identitaire singulière, l'art martiniquais est aussi tributaire de l'engagement de ses acteurs, et notamment d'artistes meneurs. Notre thèse s'appuie donc sur une vision sociale de l'art. Nous considérons notamment le monde de l'art comme un dispositif « histoire de l'art », c'est-à-dire un ensemble de quatre éléments corrélatifs : la production, la diffusion, la transmission et la légitimation.

Une première période s'étalant de 1939 – début de la Seconde Guerre mondiale – à 1956 – premier bilan de la départementalisation – permet de poser les bases de ce dispositif. Durant le conflit mondial, la Martinique endure la politique raciste et répressif de l'Amiral Robert, le représentant de Vichy aux Antilles, ainsi qu'un blocus aggravant une situation économique déjà précaire. L'attachement à la métropole se complexifie. Entre fidélité et désillusion, un nouveau statut s'impose. En 1946, la Martinique devient un département français d'outre-mer. D'un point de vue culturel aussi la situation évolue. Déjà dans les années 1930, une série de publications d'étudiants noirs à Paris remet en cause l'assimilation coloniale : *Légitime Défense*, en 1932, *L'étudiant Noir*, en 1936 où Aimé Césaire parle pour la première fois de Négritude. La Martinique qui, jusque-là, n'avait regardé que vers la

¹ René Hibran, « Le Problème de l'art à la Martinique », *Tropiques*, n° 6-7, février 1943, p. 39, *Tropiques, 1941-1945, collection complète*. Paris : Jean-Michel Place, 1978, n.p.

France hexagonale se tourne vers un nouveau centre : l’Afrique, et découvre une nouvelle facette de son identité. Les arts plastiques essuient ce bouleversement. Le conflit mondial fait de l’île, une terre de refuge, ou une escale, pour les intellectuels fuyant l’Europe nazie : André Breton, Claude Lévi-Strauss ou l’artiste cubain Wifredo Lam y font ainsi des séjours plus ou moins longs. D’autres artistes moins célèbres débarquent. Ils inaugurent des ateliers ouverts à tous et importent une vision de l’art inédite dans l’île. Avec eux, l’art n’est plus une activité oisive pour la jeune bourgeoisie, mais un lieu d’expression. Dès lors, des artistes locaux émergent, des artistes qui souhaitent exprimer l’identité nouvelle que les littéraires ont détectée. Ils sèment les bases de l’histoire de l’art de l’île. En effet, ils ne se contentent pas de créer, mais s’investissent dans toutes les instances du dispositif.

En 1956, le député maire de Fort-de-France, Césaire, démissionne du Parti Communiste Français, déçu par les exactions du stalinisme et l’incapacité du PCF à combattre le postcolonialisme. Cette démission amorce une longue période de lutte contre le postcolonialisme. La Martinique est touchée par une crise sociale et économique, la départementalisation a déçu. En outre, certains pieds-noirs arrivés des pays du Maghreb nouvellement indépendants et certains CRS ne cachent pas leur mépris pour les populations noires. La situation est de plus en plus tendue et de violents conflits éclatent. Pour éviter que les conditions ne se détériorent – le spectre de l’Algérie est bien présent –, la France instaure une politique de répression et de migration. L’objectif est de faire taire toute résistance et de vider le pays de sa jeunesse, jeunesse qui est souvent à l’origine des émeutes. Mais cette répression ne fait qu’attiser la résistance qui s’organise d’abord dans le monde politique, puis dans des associations. Progressivement le fait national est reconnu. Si la Martinique est une nation, il lui faut une nouvelle identité. Les réflexions d’auteurs comme Edouard Glissant, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant et Jean Bernabé vont alimenter cette quête identitaire. L’évolution de la commémoration de l’abolition de l’esclavage de 1848 participe aussi à la formation d’un peuple martiniquais acteur de son histoire passée et à venir. Les artistes se nourrissent de ces multiples considérations. L’Ecole Négro-Caraïbe propose une esthétique caribéenne riche de l’importance de ses soubassements africains. Le groupe *Fwomajé* se concentre sur toutes les racines fondant l’arrière-pays culturel de l’île : l’Europe, l’Afrique, l’Amérique et l’Asie. Des artistes indépendants s’inscrivent aussi dans cette quête d’une identité et d’une esthétique l’exprimant. Parallèlement, le dispositif aussi se construit. Un discours universitaire s’élabore. Les institutions culturelles se multiplient et ce, d’autant plus que la culture devient un enjeu politique majeur.

Après la grande célébration de 1998 – cent-cinquantième anniversaire de l’abolition de l’esclavage – tout espoir est donc permis : la création est riche et les autres instances du dispositif connaissent une croissance importante : une nouvelle école d’art, l’IRAVM, s’est ouverte, les institutions publiques investissent dans l’art, une diffusion est assurée. Même s’il y a encore des carences, notamment en ce qui concerne le statut d’artiste, il faut reconnaître les progrès du dispositif. Celui-ci continue de prospérer, notamment grâce à de nouveaux acteurs qui proposent des initiatives d’envergure. La Fondation Clément ouvre un nouvel espace d’exposition de plus de 300 m² ; un Marché de l’Art Contemporain s’établit tous les ans ; l’Association Internationale de Critiques d’Arts s’implante dans l’île, notamment au travers de la section Sud-Caraïbe et organisent des événements internationaux en Martinique. Pourtant, l’art martiniquais subit les conséquences de la crise économique qui a abouti à une grève générale de plus cinq semaines au début de l’année 2009. C’est dans cette situation paradoxale que les artistes développent une production en rupture avec celle de la génération précédente. La recherche d’un arrière-pays culturel, l’utilisation quasi exclusive de médias traditionnels comme la peinture ou la sculpture, voire l’artisanat d’art, l’importance d’une symbolique sacrée, tout cela est abandonné. L’art martiniquais s’ouvre à de nouveaux matériaux, à de nouvelles formes – dont l’installation – et à de nouvelles approches, mais il n’abandonne pas pour autant ce qui le caractérise depuis le début : l’art martiniquais est toujours un élément participant au changement de la société.

Mots clés

Histoire de l’art, Martinique, postcolonialisme, sociologie de l’art, quête identitaire.

Summary

Martinique's Contemporary Art since 1939 to now. The Birth of Art History in a Postcolonial Context.

In 1943, René Hibrán, French artist who had recently moved to Martinique states : « il n'y a pas d'art local ou si peu, si réduit dans ses manifestations² ! ». Already four years ago, Father Delawarde did the same comment. However, in 2009, the art world has expanded considerably. A specific aesthetic developed far away from Western academism, plastic expression not stopping to fill out. Places of diffusion have opened and offer expositions of quality. A scientific discourse builds up, thus legitimating local production. Transmission is also insured thanks to the work of schools, including the Institut Régional d'Arts Visuels de la Martinique (also known as IRAVM). Our thesis aims at explaining how such an evolution is possible given the difficult context still subject to the torments of postcolonialism. So, we postulate that “history of art” mechanism grew in seventy years. Influenced by the postcolonial context which imposes resistance, by a literary world which initiates an identity expression's quest, Martinique's art is also dependent on actor's commitment, in particular leader artists. Our thesis relies on a social vision of art. We consider the art world as a “history of art” mechanism, as a whole of four interrelated elements: production, broadcasting, transmission and legitimization.

A first period of time, spreading from 1939 – beginning of the Second World War – to 1956 – first statement of departmentalisation – allows to lay the bases of this mechanism. During the world conflict, Martinique had to face the racist and repressive politics of Admiral Robert, the Vichy government's representative in the Antilles, as well as a blockade aggravating an already precarious economic situation. Attachment to the metropolis gets more complicated. Between fidelity and disillusionment, a new status emerges. In 1946, Martinique becomes an overseas French department. The situation also evolves from a cultural point of view. Already in the 1930's, a series of publications from black students in Paris questions the colonialist assimilation: *Légitime Défense*, in 1932, *L'étudiant Noir*, in 1936, where Aimé Césaire talks for the first time of Negritude. Martinique, which had only

² René Hibrán, « Le Problème de l'art à la Martinique », *Tropiques*, n° 6-7, février 1943, p. 39, *Tropiques, 1941-1945, collection complète*. Paris : Jean-Michel Place, 1978, n.p.

looked so far in the direction of France, turns now to a new centre: Africa, and discovers a new aspect of its identity. Plastic arts follow this upheaval. The world conflict makes the island a place of safety, a call for all the intellectuals fleeing from Nazi Europe: André Breton, Claude Lévi-Strauss or Cuban artist Wifredo Lam stayed there for sojourns of varied lengths. Less famous artists also land on the island. They unveil workshops open to all and import a vision of art that is completely original. With them, art is no longer an idle activity for young bourgeois, but rather a place of expression. Local artists therefore emerge, artists wishing to express the new identity detected by literary people. Indeed, they do not just create, but invest themselves in all the mechanism's elements.

In 1956, Césaire, deputy mayor of Fort-de-France, resigns from the French Communist Party, disappointed by the exactions of Stalinism and the FCP's incapacity to fight postcolonialism. This resignation starts a long period of time marked by a fight against postcolonialism. Martinique is affected by a social and economic crisis, departmentalisation disappointed many. Moreover, some pied-noirs arriving from newly independent Maghreb countries and some CRS do not hide their disregard from black populations. The situation gets even tenser and violent conflicts burst out. In order to avoid an aggravation of these conditions – the spectre of Algeria is well present in minds – France sets up a new politic focusing on repression and migration. The objective is to shut up any resistance and to empty the country from its youth, youth that is often at the origin of riots. However this repression, only strengthens the resistance, which organises itself firstly in the political world and secondly in the associative world. The national fact is progressively acknowledged. If Martinique is a nation, it then needs a new identity. Authors such as Edouard Glissant, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant and Jean Bernabé will feed this quest for identity. The evolution of the celebrations related to the 1848 abolition of slavery also participates to the formation of the Martinique people actors of their past and their future. Such considerations nourish artists. The Negro-Caribbean School offer a Caribbean aesthetic that is rich from the importance of its African bases. The *Fwomajé* group concentrates its attention on all the roots funding the island's cultural hinterland: Europe, Africa, America and Asia. Independent artists also join this hunt for an identity and an aesthetic that expresses this identity. In parallel, the mechanism builds up. An academic discourse is developing. Cultural institutions multiply, and even more since culture becomes a major political stake.

After the 1998 great celebration – one hundred and fifty years anniversary of slavery's abolition – all hope is then permitted: creation is rich and the mechanism's other elements

keep growing: a new art school, IRAVM, has opened, public institutions invest in art, broadcasting is provided. Even though there are still some open questions, for example about the artist's status, one must acknowledge the mechanism's progress. It continues to prosper, thanks to new actors that propose ambitious initiatives. The Clement Foundation opens a more than 300 square meters area for exposition; a Contemporary Art Market takes place every year; the International Association of Art Critics settles in the island, among others through the South-Caribbean section and organise international events in Martinique. Yet Martinique art suffers the consequences of the economic crisis which led to a more than five weeks general strike at the beginning of 2009. It is in this paradox situation that artists develop a new production breaking off with the former generation. The search for new cultural hinterland, the quasi exclusive use of traditional media like painting or sculpting, even art crafts, the importance of sacred symbolism, all of this is deserted. Martinique art opens up to new materials, new shapes – such as installation – and to innovative approaches, but it doesn't abandon what characterises it since the very beginning: art in Martinique still is an element participating to change in society.

Key words

History of art, Martinique, postcolonialism, sociology of art, identity quest.

Remerciements

Je remercie d'abord mon directeur de thèse, M. Claude Nosal, pour les éclairages qu'il a su apporter à mon travail.

Je tiens aussi à remercier M. Hocquart, patron de la Bierstub, d'avoir engagé l'étudiante sans expérience que j'étais. Travailler dans son établissement m'a non seulement permis de financer ce projet, mais cela a surtout été l'occasion de rester ouverte sur le monde, sans me perdre dans les livres.

Je suis aussi très reconnaissante envers tous les acteurs de dispositif « histoire de l'art » qui m'ont accordé de leur temps : les artistes Victor Anicet, Hector Charpentier, Louis Laouchez et Raymond Médélice, ainsi que l'ancien directeur de l'Institut Régional d'Arts Visuels de la Martinique, Philippe Montjoly et l'archiviste chargé du patrimoine à l'Habitation Clément, Florent Plasse. C'est avec une grande générosité que ceux-ci m'ont accueillie et ont alimenté ma recherche.

J'exprime ma gratitude à tous mes proches qui m'ont encouragée et supportée pendant ces quatre longues années. Je suis consciente de n'avoir pas toujours été facile à gérer. Je pense bien évidemment à mes amies, Emilie Granjon et Delphine Marschall, pour leurs lectures, leurs conseils et leur soutien. Je remercie également mes parents, pour leur amour et pour avoir toujours cru en moi. Enfin, je n'oublie pas Vincent Le Puloc'h pour sa compréhension, ses encouragements et sa tendresse.

Table des matières

INTRODUCTION	1
PREMIERE PARTIE 1939-1956 : LES CONDITIONS D'UNE ECLOSION.....	27
CHAPITRE PREMIER : LA SECONDE GUERRE MONDIALE MODIFIE LES PERCEPTIONS	33
1. <i>La guerre à 7000 kilomètres.....</i>	38
2. <i>La Martinique dans la France.....</i>	51
CHAPITRE DEUX : UN BOUILLONNEMENT CULTUREL.....	67
1. <i>Valorisation de l'identité Nègre</i>	71
2. <i>La Martinique refuge de nombreux intellectuels</i>	78
CHAPITRE TROIS : NAISSANCE D'UNE HISTOIRE DE L'ART.....	91
1. <i>Une école, un groupe, un héritage : un dispositif en formation.....</i>	95
2. <i>Les premières brèches</i>	103
DEUXIEME PARTIE 1956-1998 : EPANOUISSEMENT D'UNE HISTOIRE DE L'ART DEFENDANT L'IDENTITE	
MARTINICAISE	115
CHAPITRE QUATRE : FACE A LA REPRESSION, LA QUESTION STATUTAIRE EVOLUE	121
1. <i>Un pouvoir colonial toujours aussi répressif.....</i>	126
2. <i>Des revendications statutaires en pleine évolution.....</i>	135
CHAPITRE CINQ : UNE IDENTITE CULTURELLE A DEFINIR	149
1. <i>Créolisation ou créolité ?.....</i>	153
2. <i>Les commémorations créatrices d'identité</i>	165
CHAPITRE SIX : QUAND LA PRATIQUE SE NOURRIT DES DISCOURS IDENTITAIRES	175
1. <i>L'Ecole Nègro-Caraïbe</i>	180
2. <i>Le groupe Fwomajé</i>	187
3. <i>Les volontés individuelles</i>	198
CHAPITRE SEPT : LES BALBUTIEMENTS DU DISPOSITIF : AVANCEES ET CARENCES.....	209
1. <i>Les carences d'un dispositif encore jeune.....</i>	213
2. <i>L'art : un enjeu politique</i>	221
TROISIEME PARTIE 1998-2009 : UNE HISTOIRE DE L'ART AUTONOME ?	235
CHAPITRE HUIT : ENTRE DEVELOPPEMENT ET DESINTERET, QUEL AVENIR POUR L'HISTOIRE DE L'ART ?	241
1. <i>Un dispositif de plus en plus opérant</i>	246
2. <i>Un art méprisé ?.....</i>	264
CHAPITRE NEUF : UNE NOUVELLE CREATION DEBARRASSEE DES FANTOMES DU PASSE ?	273
1. <i>Une génération de dissidents.....</i>	278
2. <i>Un élargissement de la définition de l'art martiniquais.....</i>	288

CONCLUSION.....	305
Bibliographie générale	323
Bibliographie thématique	333
ANNEXES.....	341
Liste des abréviations.....	361
Index des noms propres.....	363

Introduction

Quand on débarque à la Martinique, on peut s'étonner, si l'on s'intéresse à l'art, qu'il n'y a pas d'art local ou si peu, si réduit dans ses manifestations³ !

Ce triste constat est réalisé en 1943 par René Hibran, un peintre français qui, venant d'épouser une Martiniquaise, s'installe dans l'île deux ans plus tôt. C'est dans une revue créée par Aimé Césaire et René Ménil *Tropiques*, qu'il consacre tout un article au « Problème de l'art à la Martinique ». Pour Hibran, malgré l'apport de différentes civilisations et esthétiques, la création plastique ne s'est jamais développée : ni l'art Caraïbe, ni l'art Nègre, ni même l'art métropolitain n'ont réussi à s'imposer dans l'île. Les raisons sont diverses. Ainsi, les Caraïbes, exterminés très rapidement⁴, n'ont pu transmettre leur savoir. Il en est de même pour les autres composantes de la population martiniquaise. La différence fondamentale entre les cultures européenne et africaine a entravé la production d'une esthétique originale. Le sens de la réalité occidentale et le sens de la mystique africaine ne se sont jamais rencontrés aboutissant à une conséquence néfaste : « Ne pouvant s'amalgamer, ces esthétiques se sont combattues et elles ont de ce fait neutralisé chez l'homme de couleur de la Martinique toute velléité de manifestation artistique. *Le sens de la plastique s'est perdu*⁵ ». Hibran n'est pas le seul à dresser un tel constat. Déjà en 1936, le père Jean-Baptiste Delawarde observe qu'il n'existe pas dans l'île de création originale⁶. A l'aube de la Seconde Guerre mondiale, l'art martiniquais n'existe pas. En 2009, la situation a profondément évolué : des artistes ont développé une esthétique singulière, des lieux d'art se sont ouverts, une littérature sur cette production s'est élaborée.

Comment en un peu moins d'un siècle, une telle évolution a-t-elle été possible, qui plus est, dans un contexte postcolonial perdurant en Martinique et ne favorisant absolument pas l'éclosion d'une histoire de l'art ? Si Hibran propose des explications pertinentes sur

³ René Hibran, « Le Problème de l'art à la Martinique », *Tropiques*, n° 6-7, février 1943, p. 39, *Tropiques, 1941-1945, collection complète*. Paris : Jean-Michel Place, 1978, n.p.

⁴ La Martinique devient française en 1635. En 1662, il ne reste plus que 160 Caraïbes, voir Michel Leiris, *Contacts de civilisations en Martinique et en Guadeloupe*. Paris : Unesco, 1955, p. 18.

⁵ René Hibran, *Loc. cit.*, p. 39. Nous soulignons.

⁶ Cité par René Louise, « Histoire générale de la peinture en Martinique », in Gerry L'Etang (dir.), *La Peinture en Martinique*. Paris : HC Editions, 2007, p. 17.

l'absence d'un art autonome dans l'île, il nous semble qu'il faille rajouter à son analyse d'autres éléments qui permettent d'approcher la compréhension de cette carence. Nous pensons notamment à la complexité de l'histoire, à l'hybridité culturelle et aux méfaits de l'assimilation européenne.

Une histoire complexe

L'histoire de la Martinique est composée de diverses migrations plus ou moins forcées, d'épisodes honteux et tragiques, de l'influence de plusieurs cultures plus ou moins dominantes. Tout cela a fortement influencé les événements actuels, et notamment l'absence de création plastique avant la Seconde Guerre mondiale. Quand Christophe Colomb pense découvrir la Martinique en 1502, celle-ci est habitée par des Amérindiens venant du bassin de l'Orénoque : les Caraïbes. Ce peuple guerrier envahit les Antilles progressivement faisant fuir l'ancienne civilisation amérindienne, les Taïnos-Arawaks, qui se réfugient dans les Grandes-Antilles. Pendant plus d'un siècle, la présence européenne est négligeable dans l'île. Les découvertes européennes ne se concrétisent que progressivement en installation définitive. En 1635, la Martinique devient française, l'établissement se réalise. Les maladies endémiques, le travail forcé, le déséquilibre écologique, la famine et les raids meurtriers ont rapidement raison des Amérindiens. En un peu plus d'une génération, les Caraïbes sont vaincus. Pourtant, la France a besoin de main-d'œuvre. En effet, dès 1640, Jean Aubert, qui venait de recevoir le commandement des Antilles Françaises introduit une nouvelle production dans l'île, celle de la canne à sucre. La population française afflue depuis la première moitié du XVII^e siècle dans l'île, mais les conditions sont médiocres. En outre, il s'agit souvent d'une population qui n'a pas choisi d'immigrer volontairement ; certains sont des galériens, d'autres des repris de justice. De plus, ces populations européennes ne sont pas habituées au climat tropical. Elles constituent donc une main-d'œuvre peu efficace, notamment dans le travail au champ. La Traite Négrière qui sévit en Europe depuis le XV^e siècle s'étend rapidement vers l'Amérique permettant aux îles, comme Saint-Domingue et la Martinique, de jouir d'une main-d'œuvre africaine totalement soumise par le système esclavagiste.

En 1670, le Code Noir faisant des esclaves des biens meubles est promulgué. Il est toutefois important de noter qu'aussi terrible soit-il, ce dernier est rarement suivi au pied de la lettre. Les propriétaires agissent selon leur bon vouloir, conscient de leur prérogative. Peu

d'esclaves osent défendre leur droit face aux propriétaires, ceux qui portent plainte sont fouettés⁷. Pendant près de deux siècles, cette situation inique va perdurer en Martinique.

Bien que basée sur des rapports inégaux, une relation va s'établir entre les populations africaine et européenne. En effet, des échanges s'établissent et progressivement chacun abandonne son identité première pour devenir autre : Martiniquais. La fusion n'est pas totale, le peuple martiniquais se construit autour de différentes classes. L'ethnologue Michel Leiris évoque ainsi la population blanche avec les « Grands Blancs », gros propriétaires terriens et les « Petits Blancs », peu fortunés⁸. Il mentionne aussi la population noire constituée d'esclaves, d'hommes libres et de sang-mêlé, les mulâtres. Cette typologie humaine perdure dans le temps : des attributs, posant le Blanc comme l'homme de pouvoir et condamnant le Noir à une infériorité quasi animale, sont ainsi intériorisés. La position des mulâtres demeure ambiguë. En appartenant aux deux groupes raciaux, ils cumulent les méfiances de toutes parts. On les perçoit comme intelligents, mais sans principe et avides de promotion sociale. A cette hiérarchisation phénotypique héritière des thèses racistes en vigueur en Europe à l'époque, se mêle un clivage social. Comme le souligne Francis Affergan, « subrepticement, les valeurs rattachées à la peau sont venues recouvrir et éterniser les ex-fonctions sociales⁹ ». Le Noir est condamné à être un serviteur, alors que le Blanc est considéré comme le maître. Le mulâtre vogue entre deux eaux, incapable de choisir entre le haut et le bas de l'échelle sociale. Ce qu'il faut retenir ici c'est l'emploi du verbe « éterniser ». En effet, la hiérarchisation phénotypique n'a pas disparu après l'abolition de l'esclavage. Bien au contraire, elle a perduré et continue à déterminer les rapports sociaux. Ainsi, les Blancs créoles descendant des premiers colons, les békés, détiennent encore aujourd'hui le pouvoir économique¹⁰. L'héritage de l'esclavage est toujours prégnant sur les structures sociales et démographiques.

Pourtant, suite à son abolition, de nouveaux peuples sont venus enrichir la population de l'île. Pour pallier le manque de main-d'œuvre, un système de migration sous contrat, l'engagisme, est instauré dès 1852 et se poursuit jusqu'en 1887.

On fait ainsi d'abord appel à une population africaine, mais l'analogie avec l'esclavage conduit à l'abandon de cette pratique en Afrique. Les Européens se tournent alors vers l'Inde et la Chine. Ces nouveaux arrivés sont souvent mal intégrés dans la société. Ils sont

⁷ Oruno D. Lara, *De l'oubi à l'Histoire. Espace et Identité Caraïbes, Guadeloupe, Guyane, Haïti, Martinique*. Paris : Maisonneuve et Larose, 1998, pp. 111-121.

⁸ Michel Leiris, *Op. cit.*, pp. 20-25.

⁹ Francis Affergan, *Anthropologie à la Martinique*. Paris : Presses de la fondation nationale des sciences politiques, 1983, p. 26.

¹⁰ Les grandes familles békés détiennent 75 % des terres cultivables, les grandes surfaces de commerce, gèrent en grande partie l'import-export, ainsi que les usines de distillerie, voir, Francis Affergan, *Op. cit.*, p. 23.

exploités par les Békés et méprisés par les Noirs qui voient d'un mauvais œil ces travailleurs acceptant toutes les conditions de travail, même les plus mauvaises. Aussi, ces populations sont restées soudées et isolées conservant leur langue, leur coutume, leur religion – leur contrat les autorisait à conserver leur religion¹¹. À cela, il faut également considérer les populations du Levantin dont l'immigration débute dès 1875. Toutes ces populations ont une histoire en commun, celle de l'exil, de la traversée, et d'une difficile acclimatation dans une île peu accueillante. C'est cette association de cultures, de croyances, d'expériences qui a mené à la formation du peuple martiniquais :

Des éléments – ô combien hétérogènes – européens, africains, hindous, asiatiques, formeront par une symbiose quasi magique, la population de la Martinique, lieu de rencontre de civilisations diverses, dont chacune a apporté ses particularités et ses richesses spécifiques¹².

Une telle symbiose ne se fait pas sans heurt, surtout quand les affres de la colonisation viennent compliquer le déroulement de l'histoire.

Une difficile hybridité culturelle

Comme nous l'avons déjà évoqué, les civilisations amérindiennes, Caraïbe et Taïno, n'ont pu laisser d'héritage concret du fait de leur rapide extinction. Mis à part quelques pratiques paysannes, comme le tissage des paniers, ces cultures ont disparu. Cet effacement n'est pas sans conséquence sur l'histoire à venir. Contrairement à de nombreux pays ayant subi la colonisation, que ce soit en Amérique, en Afrique ou en Asie, l'histoire de la Martinique semble commencer avec la colonisation. Il n'existe pas de culture précoloniale rattachée au territoire. Autrement dit, il n'y pas une civilisation antécoloniale auquel le peuple colonisé pourrait se raccrocher. C'est une civilisation nouvelle, sans arrière-pensée culturelle, qui doit être inventée, créée. L'Afrique est une composante majeure de ce nouveau peuple.

Mais l'héritage africain a-t-il survécu au rouleau compresseur qu'est le système esclavagiste ? Il est indéniable que des traces ont perduré, comme l'explique Roger Bastide :

Les navires négriers transportaient à leur bord non seulement des hommes, des femmes et des enfants, mais encore leurs dieux, leurs croyances, et leur folklore.

¹¹ Jean Benoist, Monique Desroches, Gerry L'Etang et Gilbert Francis Ponaman, *L'Inde dans les arts de la Guadeloupe et de la Martinique. Héritages et innovations*. Matoury (Guyane Française) : Ibis rouge, 2004, p. 15.

¹² Mario Mattiono et Maurice Nicolas, *Art précolombien de la Martinique*. Fort-de-France : Musée départemental de la Martinique, 1972, p. 12.

*Contre l'oppression des Blancs qui voulaient les arracher à leurs cultures natives pour leur imposer leur propre culture, ils ont résisté*¹³.

Durant la traite, il était difficile, mais pas impossible de se rattacher à ses souvenirs africains, les nouveaux arrivants perpétuant la vivacité de ces croyances. En outre, le système éducatif favorisait l'apprentissage de la culture africaine par les nouvelles générations nées dans les colonies. En effet, les enfants étaient retirés des familles et confiés à de vieilles femmes esclaves inaptes aux travaux des champs. Celles-ci transmettaient leur savoir, donc leur héritage. Une fois la traite finie, cette transmission s'est interrompue.

Or, comme le remarque Maurice Halbwachs, les souvenirs ne peuvent survivre sans un travail de mémoire : « nos souvenirs s'appuient sur ceux de tous les autres, et sur les grands cadres de la mémoire de la société¹⁴ ». La clé de la mémoire est donc la capacité d'un peuple à recréer constamment des cadres permettant aux souvenirs de s'épanouir, de les replacer dans un ensemble de faits appartenant à notre représentation présente de la société. Ces cadres permettant de résister à l'acculturation ont été créés en Martinique par les populations noires et parfois par les populations blanches. Les Européens, en confiant leur maison à des esclaves, puis à des employés de couleur, ont permis la survivance d'une mémoire africaine, notamment dans le domaine de la cuisine. Des épices, des techniques et des modes de cuisson ont ainsi été rapportés d'Afrique et se sont durablement installés dans la nouvelle culture en formation. Les *das*, les nourrices ont élevé les enfants blancs au son des contes et légendes africaines. Le folklore aussi a su conserver ou réinventer de nouveaux cadres pour survivre. L'obligation d'accorder un congé dominical favorisait la survivance de certaines pratiques artistiques comme la danse ou le chant. Bastide affirme d'ailleurs que « les maîtres se sont vite aperçus que s'ils ne donnaient pas à leurs esclaves la possibilité de danser et de célébrer "leurs coutumes", ils mourraient rapidement ou travaillaient avec moins d'efficacité¹⁵ ».

Déjà sur les bateaux négriers, les danses étaient appréciées. Leiris reconnaît l'empreinte africaine dans des célébrations comme le carnaval, ou dans les musiques et les danses. Il évoque notamment le Bel Air¹⁶, une danse et une musique fortement influencée de la rythmique africaine. Les contes aussi ont traversé les siècles et ont servi de cadre à la propagation de la mémoire africaine. Autour d'un feu, en usant de métaphores et de

¹³ Roger Bastide, *Les Amériques noires. Les civilisations africaines dans le nouveau monde*. Paris : Petite Bibliothèque Payot, 1967, p. 29.

¹⁴ Maurice Halbwachs, *Les Cadres sociaux de la mémoire*. Paris : Librairie Félix Alcan, 1925, p. 53.

¹⁵ Roger Bastide, *Op. cit.*, p. 176.

¹⁶ Michel Leiris, *Op. cit.*, p. 44-70.

dissimulations, les conteurs réinvestissent les histoires de chacun et conçoivent une nouvelle lecture du monde. Les contes ainsi créés ont une utilité fondamentale ; en évoquant la victoire des petits sur les puissants, ils verbalisent la contestation¹⁷. Ils ont traversé les siècles divertissant chaque fois de nouvelles générations de Martiniquais, leur apportant les traces de cette culture africaine si lointaine. Certaines croyances ont aussi traversé l’Océan. Une correspondance s’établit entre les religions africaines et le catholicisme : des Saints remplacent des Dieux et des rituels se confondent. Cela est notamment probant dans tout ce qui entoure le culte des morts. Leiris évoque notamment la veillée du défunt. Celle-ci prend des allures de fêtes au cours desquelles le rhum coule à flot et où les invités viennent autant pour saluer le mort et soutenir sa famille que pour se divertir ; des conteurs racontent histoires et devinettes pour tenir l’assemblée éveillée¹⁸. Bastide précise néanmoins que durant toute la veillée des chants catholiques s’élèvent¹⁹. Par conséquent, malgré la volonté affichée par le pouvoir colonial de dissoudre l’héritage africain, cette culture a résisté en trouvant de nouveaux cadres et en s’intégrant dans le syncrétisme culturel qui découle du choc des civilisations dans la Caraïbe.

Les cultures indiennes, chinoises et levantines ne se sont pas pour autant imposées. Il est évident qu’elles ont participé au syncrétisme ambiant, l’existence du Colombo – plat et épice d’origine indienne – ou l’importance du madras dans le costume traditionnel – étoffe, qui comme son nom l’indique est elle aussi originaire d’Inde – attestent des traces laissées par ces civilisations. Le mépris qu’inspiraient les ressortissants de ces migrations tardives ainsi que leur isolement n’a sans doute pas facilité l’intégration de leurs coutumes dans la mémoire collective martiniquaise. Pour illustrer cet isolement volontaire ou non, notons que les descendants des migrants chinois font encore venir des épouses de Chine en 1960²⁰. Il existe une réelle non-perception de ces populations dans la culture martiniquaise. L’écrivain Raphaël Confiant nous le confirme en évoquant la présence indienne :

Un Nègre, un Mulâtre, un Béké, un Syrien ça parlait fort, ça braillait même, c’était démonstratif, et je ne parle même pas du Chabin²¹ qui pouvait faire un

¹⁷ Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, *Lettres créoles. Tracées antillaises et continentales de la littérature. Haïti, Guadeloupe, Martinique, Guyane. 1935-1975*. Paris : Hatier, 1991, pp. 35-64.

¹⁸ Michel Leiris, *Op. cit.*, p. 50.

¹⁹ Roger Bastide, *Op. cit.*, p. 67.

²⁰ Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, *Op. cit.*, p. 49.

²¹ Chabin : métis ayant généralement la peau, les yeux et les cheveux clairs.

tonnerre-de-Dieu à n'importe quel moment. Le "kouli"²² était l'inverse de tout ça ! Il était fuyant ou en tout cas il me donnait cette impression²³.

La Négritude accentue cette invisibilité des Indiens, mais aussi des Chinois et des Levantins en limitant le débat identitaire à une lutte entre l'Europe et l'Afrique. De ce duel seules deux origines semblent avoir contribué à la formation du peuple martiniquais. Longtemps ignorés, les descendants de ces peuples tentent aujourd'hui de redonner la pleine mesure de ces héritages, qui ont pourtant participé à la pluralité du peuple martiniquais, ce que souligne d'ailleurs Jean Bernabé : « Le chiffre deux est un chiffre d'affrontement, celui des Européens et des Africains dans cette calebasse que constitue toute île. L'arrivée des Indiens, malgré les conflits que cela a pu générer dans un premier temps, a créé le début d'une véritable diversité²⁴ ». Entre une culture amérindienne qui n'a pu, faute de temps, participer à l'élaboration du peuple martiniquais, une culture africaine qui a subi une forte acculturation et des cultures indiennes, chinoises et levantines isolées et peu reconnues par le reste de la population, demeure une culture que l'histoire a surdéterminée, la culture européenne.

L'assimilation européenne

« L'assimilation désigne le processus d'identification des sociétés de ces pays [les Antilles, la Guyane et la Réunion] à la société française²⁵ ». En effet, la France en colonisant la Martinique n'a eu de cesse d'imposer son modèle culturel comme le seul valable discréditant les autres modèles, et notamment l'africain. L'Afrique est vue comme une terre sauvage peuplée de barbares et dépourvue de toute civilisation. En Martinique, l'assimilation a toujours existé. Déjà, pendant l'esclavage la langue et les coutumes françaises s'imposent. D'un point de vue politique, très tôt, la citoyenneté française a été accordée aux « gens de couleur libres ».

En 1848, lors de l'abolition définitive de l'esclavage, ce sont tous les affranchis qui jouissent de ces droits de citoyen. Dès lors, l'assimilation devient plus systématique et notamment grâce à deux institutions françaises extrêmement puissantes dans l'île : l'Eglise et l'école. Frantz Fanon est d'ailleurs extrêmement critique face aux rôles du pouvoir religieux : « L'Eglise aux colonies est une Eglise de blancs, une Eglise d'étrangers. Elle

²² Kouli : terme désignant les populations d'origine indienne (de l'anglais pidginisé *coolee*).

²³ Raphaël Confiant, cité par Jean Benoist *et als.*, *Op. cit.*, p. 50.

²⁴ Jean Bernabé, cité par Jean Benoist *et als.*, *Op. cit.*, p. 82.

²⁵ Jean-Pierre Arsaye, « Assimilation », *Dictionnaire encyclopédique des Antilles et de la Guyane Désormaux*. Fort-de-France : Désormaux, 1992, tome 1, p. 241.

n'appelle pas l'homme colonisé dans la voie de Dieu, mais bien dans la voie du blanc, dans la voie du maître, dans la voie de l'opresseur²⁶ ». Le salut qu'elle préconise passe par l'adoption inéluctable des valeurs et des croyances occidentales au détriment de celles des origines²⁷. L'École aussi est un élément majeur de l'assimilation, elle impose une langue – le français –, une histoire – celles des ancêtres gaulois – et surtout une échappatoire permettant de s'élever socialement : « l'assimilation de la culture européenne apparaît aux gens de couleur non seulement comme un moyen de promotion individuelle, mais comme une chance de renverser les barrières qui séparent les races²⁸ ». L'usage de la langue créole est ici significatif. Les classes bourgeoises se caractérisaient notamment par une maîtrise de la langue française. Aussi, dans les milieux ouvriers et paysans qui maîtrisaient mal la langue coloniale, on interdisait l'emploi du créole. Cet interdit était censé favoriser l'apprentissage du français garant d'une réussite future. Le constat est simple pour se libérer d'une situation économique précaire, d'une race empêchant toute ascension sociale – n'oublions pas qu'en Martinique, il existe une hiérarchisation sociale phénotypique –, la seule solution est d'adopter les valeurs et la culture françaises, les faire siennes. L'opération est réussie, non seulement l'assimilation est acceptée, mais elle est voulue. Il arrive même qu'elle soit à ce point intériorisée qu'elle semble inapparente.

Fanon a étudié les méfaits de cette assimilation sur les populations colonisées. Il pose d'abord l'aporie de la situation ; « aussi pénible que puisse être cette constatation, nous sommes obligés de la faire : pour le Noir, il n'y a qu'un seul destin. Et il est blanc²⁹ ». En effet, dès son enfance, l'homme noir s'inscrit dans un schéma identitaire pensé pour les Blancs. Fanon prend l'exemple des bandes dessinées pour enfants, médias qui participent à une catharsis collective en permettant d'évacuer symboliquement les énergies agressives. Dans ces histoires, les scénarios tournent régulièrement autour du héros blanc qui se défend contre de méchants indigènes. Dans de telles conditions, l'Antillais, le Noir va évidemment s'identifier aux héros et intérioriser l'association noir/sauvage/mal. Il se crée ainsi un décalage entre sa réalité ethnique, culturelle et la représentation qu'il a de lui-même. Celle-là répond à un archétype du sauvage non civilisé qui, en Europe, associe le Noir, à l'obscurité et au péché³⁰. La malédiction biblique de Cham n'est pas sans expliquer cet archétype. Dans

²⁶ Frantz Fanon, *Les Damnés de la terre*. Paris : Découverte, © 1961, 2002, p. 45.

²⁷ Notons que les formes de résistance évoquées précédemment – syncrétisme, correspondance –, ont évité l'abandon de toutes les croyances africaines.

²⁸ Michel Leiris, *Op. cit.*, p. 85.

²⁹ Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*. Paris : Seuil, © 1952, 1995, p. 8.

³⁰ Bien que se référant à Carl Gustav Jung en évoquant les archétypes – les manifestations de l'inconscient collectif – Fanon se distancie de ses théories. Pour le psychiatre martiniquais, l'inconscient collectif, soit l'ensemble des préjugés, des mythes qui déterminent un groupe, n'est pas inné, mais éminemment culturel.

le chapitre IX de la Genèse, il est dit que Noé a eu trois fils à qui il a partagé des terres : à Japhet, il offre l'Europe, à Cham, l'Afrique et à Sem, l'Asie³¹. Alors que Noé dort, ses trois fils pénètrent dans sa tente. Cham, le premier arrivé, surprend le corps dénudé de son père. Il prévient ses frères qui détournent le regard, mais pour lui, le mal est fait ; il a transgressé le tabou de la nudité. Le lendemain, en se réveillant Noé apprend la mésaventure et condamne son fils : « Maudit soit Canaan (Cham), il sera le serviteur des serviteurs de ses frères ³²». Aussi dérisoire que puisse paraître cette histoire, elle a longtemps justifié l'esclavage et le mépris pour les populations noires. Tous ces préjugés font de l'homme noir le bouc émissaire indispensable au bon fonctionnement d'une société.

Pour ce rôle [celui de bouc émissaire], le Blanc choisit le Noir, et le Noir qui est Blanc choisit aussi le Noir. Le Noir antillais est esclave de cette imposition culturelle. Après avoir été esclave du Blanc, il s'auto-esclavagise. Le nègre est, dans toute l'acceptation du terme, une victime de la civilisation blanche³³.

L'Antillais a ainsi intériorisé un complexe d'infériorité qu'il est quasiment impossible de surmonter. L'assimilation au modèle blanc ne peut être que de surface. Le Noir a beau adopter les mœurs, les valeurs, les attitudes du monde blanc, il n'en demeure pas moins noir. Les Blancs se chargeront d'ailleurs de le lui faire ressentir. Fanon évoque l'expérience des Antillais en métropole et notamment son vécu : « Je promenai sur moi un regard objectif, découvris ma noirceur, mes caractères ethniques – et me défoncèrent le tympan l'anthropophagie, l'arriération mentale, le fétichisme, les tares raciales, les négriers, et surtout, et surtout : “Y a bon banania”³⁴ ». Face à ce malaise, deux attitudes sont adoptées, deux attitudes dénoncées par Leiris : l'imitation du modèle européen ainsi que le développement d'un folklore pittoresque et exotique totalement coupé de ses racines populaires³⁵.

Les conséquences de l'assimilation

Il faut bien comprendre les turpitudes de l'inconscient martiniquais. Le Martiniquais est un citoyen français, qui a assimilé que seul le modèle européen lui promet une possible ascension sociale. Tout au long de sa vie, le Martiniquais doit donc prouver qu'il mérite son statut de citoyen, qu'il est autant français que les autres. L'adoption des signes ostentatoires

³¹ On attribue plus tard à Sem les Amérindiens.

³² Cité par Jack Corzani, « Cham (malédiction de) », *Dictionnaire encyclopédique des Antilles et de la Guyane Désormaux*. Fort-de-France : Désormaux, 1992, tome 2, p. 559.

³³ Frantz Fanon, © 1952, *Op. cit.*, p. 155.

³⁴ *Idem.*, p. 90.

³⁵ Michel Leiris, *Op. cit.*, pp. 106-116.

du modèle blanc devient ainsi une quasi-obligation. On s'arrange pour maîtriser parfaitement la langue française, on gomme son accent – Fanon évoque la posture de l'Antillais qui s'écoute parler pour éviter de tomber dans le « mythe du Martiniquais qui-mange-les-R³⁶ » –, on adopte la mode européenne. La situation se complexifie quand le regard que l'on porte sur soi et sur le territoire est corrompu par le désir et l'imaginaire de l'autre, du « Français de France ». En Europe, il existe un fantasme exotique entourant les îles et qui plus est les îles tropicales. Ces terres éloignées où une nature sauvage et luxuriante est le théâtre d'une vie harmonieuse non dépourvue d'une sensualité latente. Cette vision est communément appelée « doudouisme » : « Le doudouisme vient du mot “doudou”, terme par lequel on désigne une belle et simple femme qui, n'ayant guère de cervelle, donnera des plaisirs faciles sans complications³⁷ ». Un glissement se produit donc entre « femme idyllique » et « nature idyllique ». La littérature antillaise regorge d'auteurs doudous, nous pensons notamment à Daniel Thaly, Victor Duquesnay ou Mayotte Capécia, reproduisant dans leurs ouvrages ces clichés caricaturaux et trompeurs. Patrick Chamoiseau rappelle le décalage qu'il existe entre la réalité de l'île et les œuvres de ces « proxénètes de l'exotisme » comme les appelle l'archéologue Victor Ségalen³⁸ :

En pleines misères post-esclavagistes et coloniales, violences diverses et négations humaines, ils avaient décrit les éclats du pays, l'infinie douceur de ces rives, son goût de bonheur vanillé. Sonnets de papillons et ciel bleu. Rimes d'alizé, de soleil, et de fleurs odorantes. Métriques de scènes pittoresques et de languissantes créatures³⁹.

La littérature n'est pas la seule sphère où l'on retrouve cette imposition du regard de l'autre ; les arts visuels comptent notamment des peintres doudouistes.

L'historien Laurent Jalabert évoque, en outre, la permanence de cette attitude dans toutes les tendances folklorisantes : émissions télévisées, groupes musicaux ou groupes de danses traditionnelles – il cite le « grand ballet de la Martinique », fondé en 1979 par Loulou Boislaville qui se produit notamment sur les bateaux de croisière étatsuniens⁴⁰. Cette attitude a pourtant très vite été dénoncée. Pour Suzanne Césaire, à force de tenter de vivre une vie qui n'est pas la sienne, le Martiniquais est condamné au refoulement, à la souffrance et à la

³⁶ Frantz Fanon, © 1952, *Op. cit.*, p. 16.

³⁷ Dominique Deblaine, « L'Inscription des rapports de la femme avec la nature dans la tradition orale des Antilles Françaises et son prolongement dans l'écriture des femmes », in Elisabeth Béranger, Ginette Castro et Marie-Lise Paoli, *Femme et nature*. Talence : Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, 1997, p. 221.

³⁸ Victor Ségalen, cité par *Idem.*, p. 219.

³⁹ Patrick Chamoiseau, *Ecrire en pays dominé*. Paris : Gallimard, 1997, p. 46.

⁴⁰ Laurent Jalabert, *La Colonisation sans nom. La Martinique de 1960 à nos jours*. Paris : Les Indes savantes, 2007, pp. 209-210.

stérilité. Elle le compare à un homme-plante, qui végète, se laissant porter par les désirs et les réalités venus d'ailleurs, incapable d'inventer et de vivre sa propre authenticité⁴¹.

Cette pulsion mimétique, cette incapacité à produire quelque chose de spécifique est une entrave engendrée très tôt par le système esclavagiste, mais qui encore aujourd'hui contraint le peuple martiniquais à la passivité. L'essayiste Edouard Glissant, plus incisif encore, parle d'« irresponsabilité globale » ou « latente⁴² ». Le peuple martiniquais est issu d'un déracinement premier qui du fait de la domination et de l'assimilation n'a jamais eu l'occasion de développer une « pensée technologique⁴³ ». Autrement dit, il n'a pas développé une relation saine avec son environnement. Il n'existe pas en Martinique un enracinement collectif au territoire. Glissant reprend la métaphore de l'esclave arrivé nu aux Antilles, sans bagages techniques ou culturels. De plus, le monde dans lequel il évolue désormais ne lui permet pas d'adapter les vestiges de sa mémoire ou de créer de nouvelles techniques. Son rapport au travail et à la famille lui sont totalement étrangers. Rien dans ce qu'il est en droit de faire n'a une incidence sur sa productivité, sur son rapport à la terre. Ses instruments de travail lui sont donnés le matin et repris le soir ; il ne gère ni leur entretien, ni leur évolution technique. On note le même détachement envers les instruments usuels. L'exemple du *coui* est d'ailleurs révélateur pour l'essayiste martiniquais. Il s'agit d'un instrument de base taillé dans les Calebasses qui peut autant servir de plat, de verre ou de réservoir. Il existe aussi en Afrique où il est magnifié, décoré et perfectionné. En Martinique, rien de tout cela n'existe, point de fioriture ; il est réduit à sa fonctionnalité la plus simple : « L'instrument usuel ne constitua jamais pour l'Antillais un objet digne d'attachement, d'« idéalisation », que l'on peut enjoliver ou « prolonger⁴⁴ ». Ce non-investissement s'apparente à une forme de passivité. Cette dernière n'est-elle d'ailleurs pas inscrite dans l'échantillonnage initial du peuplement de l'île ? Comme nous le rappelle Glissant, la traite négrière a effectué un écrémage. Tous les Africains n'ont pas été vendus aux Européens, tous les esclaves n'ont pas survécu à l'enfer de la cale et des plantations ; « le tri a sélectionné les plus résistants, mais peut-être aussi les plus passifs. La mentalité générale en sera « colorée » pour longtemps⁴⁵ ». Encore aujourd'hui, la Martinique, dépourvue d'industrie viable, ne produisant que pour l'exportation – la monoculture de la banane en est un bel exemple – et ne consommant pratiquement que des produits importés,

⁴¹ Suzanne Césaire, « Malaise d'une civilisation », *Tropiques*, n° 5, avril 1942, pp. 43-49, *Tropiques, 1941-1945, collection complète*. Paris : Jean-Michel Place, 1978, n.p.

⁴² Edouard Glissant, *Le Discours antillais*. Paris : Gallimard, 1997, pp. 42, 175.

⁴³ « Il faut quant à nous prendre le mot « technique » au sens de la médiation concertée d'une collectivité à son entour », voir *Idem.*, p. 43.

⁴⁴ Edouard Glissant, *Op. cit.*, p. 178.

⁴⁵ *Idem.*, p. 175.

est touchée par cette irresponsabilité collective. Celle-ci perturbe une appropriation de l'espace. Le territoire martiniquais n'est pas possédé, n'est pas travaillé, n'est pas vécu de l'intérieur ; il est fantasmé par le regard de l'autre. Pour Glissant, le processus spatial d'enracinement n'a jamais eu lieu : « La terre nouvelle n'est pas vécue comme propriété d'une collectivité qui ne peut se reconnaître en tant que telle⁴⁶ ». Non attaché à son territoire, ne produisant rien pour lui, le Martiniquais est condamné à accepter ce qu'on lui impose dans sa réalité quotidienne, mais aussi dans le développement de moyens d'expression culturelle. Le double constat du père Delawarde et d'Hibran s'explique : dans ce contexte difficile associant colonisation, douleur du déracinement, impossibilité de s'attacher au nouveau territoire, assimilation poussant à un mimétisme passif, un art authentique ne peut se développer.

La naissance d'une « histoire de l'art »

Pourtant, il est indéniable que depuis ces conclusions datant de la période entourant la Seconde Guerre mondiale, le monde de l'art martiniquais a pris de l'ampleur. Un véritable dispositif appelé « histoire de l'art » a éclos. Nous entendons le terme « dispositif » comme un ensemble composé d'éléments hétérogènes qui forment un tout corrélatif. La locution « histoire de l'art » est à distinguer de la discipline qui consiste uniquement à proposer un aperçu historique de l'évolution des courants artistiques. Il nous a cependant semblé important d'utiliser ce terme pour insister sur l'évolution temporelle que nous nous proposons de démontrer. En outre, dans un contexte postcolonial qui, comme nous le verrons, a rejeté les peuples colonisés hors de l'Histoire, l'emploi du terme « histoire de l'art » est on ne peut plus pertinent, car il souligne la question de la réappropriation historique. Pour appréhender cette notion de dispositif nous nous inspirons des théories du sociologue étatsunien Howard S. Becker qui considère l'art comme une production collective incluant les activités conjuguées d'un certain nombre, souvent important de personnes. La peinture bien qu'elle soit une activité solitaire n'échappe pas à cette règle :

Les peintres dépendent ainsi des fabricants pour les toiles, châssis, couleurs et pinceaux ; ils dépendent des marchands, collectionneurs et conservateurs pour les espaces d'exposition et le soutien financier, des critiques et historiens d'art pour la justification de leur travail, de l'Etat pour les aides matérielles, voire les lois fiscales susceptibles d'encourager les collectionneurs à acheter des œuvres, puis à les léguer à la collectivité. Ils dépendent du public pour les réactions

⁴⁶ *Ibid.*, p. 185.

*émotionnelles à leurs œuvres, et des autres peintres, contemporains ou plus anciens, qui ont créé la tradition par rapport à laquelle leur œuvre prend tout son sens*⁴⁷.

Les imbrications sont donc excessivement nombreuses. Pour faciliter notre réflexion, nous les concentrerons en quatre instances : production, diffusion, transmission, légitimation (voir Annexe 1, p. 345). Nous nous accordons tous pour affirmer que pour qu'il y ait art, il faut production d'une œuvre. L'artiste conçoit et le plus souvent exécute une création. Pour ce faire, il associe une profonde réflexion plastique et théorique à son talent. D'autres acteurs interviennent dans la confection des matériaux par exemple ou dans le cas d'un travail plus conceptuel dans la réalisation de l'œuvre. L'artiste demeure un acteur capital ; il exécute ce que Becker nomme « l'activité cardinale⁴⁸ » qui permet à cette réalisation d'être de l'art. Une fois l'œuvre conçue, elle doit être diffusée, ne serait-ce que pour trouver un public. Une œuvre ne peut être sans cette rencontre, sans cette appréciation ou cette reconnaissance d'un tiers. Le sociologue évoque la question philosophique d'un arbre qui tombe. Si personne ne l'entend, a-t-il fait du bruit⁴⁹ ? Dans le domaine de l'art, la question ne se pose pas. En outre, sans la diffusion, l'œuvre ne peut s'inscrire dans une logique de distribution indispensable à la rémunération de l'artiste et à sa renommée. Or, la création d'une œuvre coûte cher en matériaux et en temps. L'artiste pour survivre doit vendre. Là encore, de nouveaux acteurs entrent en jeu, ne serait-ce que pour la réalisation matérielle des expositions, pour le travail de communication et pour toutes les activités de « renforts » fastidieuses, mais indispensables à la diffusion d'une œuvre – encadrement d'une toile, entretien des locaux de diffusion, organisation de la sécurité notamment. Le bon fonctionnement du dispositif dépend aussi de conventions qui lient les différents acteurs et le public. Celles-ci peuvent être matérielles, l'artiste devant créer des œuvres pouvant être diffusées dans les lieux prédestinés – une installation doit pouvoir passer par la porte de la galerie⁵⁰. Elles sont aussi symboliques ; la lecture d'une œuvre suit ainsi des thèmes, des récurrences que tout le monde peut saisir. Il existe encore des conventions humaines qui encadrent la division du travail indispensable au fonctionnement du dispositif. Ces conventions doivent être connues et inculquées. C'est là qu'intervient la transmission, garante d'une préservation de l'héritage artistique.

⁴⁷ Howard S. Becker, *Les Mondes de l'art*. Paris : Flammarion, © 1982, 2006, pp. 37-39.

⁴⁸ « L'idéologie en vigueur postule une corrélation parfaite entre le fait de pratiquer l'activité cardinale d'un art et le fait d'être un artiste », voir *Idem.*, p. 43.

⁴⁹ Howard S. Becker, *Op. cit.*, p. 30.

⁵⁰ *Idem.*, pp51-52.

Les réflexions, les savoir-faire menés par une génération sont ainsi transmis aux générations suivantes. Ceux-ci ont alors le choix, soit de s'inscrire dans cette lignée, soit d'opérer une rupture avec un passé protégé. Enfin, l'art n'est pas une activité humaine comme les autres, elle jouit d'une certaine gratification qui justifie son intérêt et son sens. Aussi, il faut des instances de légitimation qui garantissent la valeur esthétique et la réputation des productions artistiques. Ces dernières instances contribuent, en outre, à l'établissement d'un ordre social et d'une stabilité. Le bon fonctionnement du dispositif est ainsi assuré par l'établissement de règles dictées par des théories esthétiques – discours scientifiques – et l'investissement des institutions publiques. Le dispositif décrit n'est pas la condition *sine qua non* de l'existence d'une histoire de l'art. Becker insiste sur les possibilités de détours qui peuvent être féconds et qui constituent un passage obligé dans la formation d'un dispositif naissant.

En un peu moins d'un siècle, la Martinique s'est pourvu de tous les éléments constituant le dispositif : une création singulière qui ne cesse d'évoluer, des lieux de diffusion efficaces, une transmission systématisée et une légitimation assurée notamment par des revues et des publications universitaires. Cette thèse vise à comprendre de quelle manière une histoire de l'art est née dans une société rongée par le colonialisme et le postcolonialisme : la société martiniquaise. Mais avant de proposer des hypothèses, il nous semble nécessaire de préciser la conception de l'art défendue dans ce travail : un art social.

Une vision sociale de l'art

Notre thèse s'appuie sur les travaux de la sociologie de l'art. Notre problématique s'est construite à partir des théories défendues notamment par Becker qui considère le monde de l'art comme une société dont chaque acteur, du galeriste au collectionneur, est à analyser. Mais au-delà de cette large vision du monde de l'art, l'étude du dispositif met aussi en évidence l'impact de l'art sur la société. Maria Isaura Pereira de Queiroz, dans l'avant-propos de l'édition française d'*Art et société* de Bastide, insiste sur le fait qu'une œuvre d'art est le résultat de la rencontre entre un artiste et son milieu social :

L'homme est ainsi un créateur de beauté, mais celle-ci ne peut-être créée qu'en réponse à l'action du milieu social sur lui ; on retrouve donc à la racine de

*l'œuvre d'art le milieu social et ses particularités, d'une part ; d'autre part, le créateur et sa façon spécifique de répondre aux stimuli de la société où il vit*⁵¹.

L'art, ainsi conçu, n'est pas une simple copie du monde réel. La création est non seulement influencée par le milieu dans lequel elle s'inscrit, mais qui plus est, elle subit le travail actif de l'artiste dans la perception et l'interprétation de ce milieu. L'historien de l'art Pierre Francastel avance les mêmes théories : selon lui, l'artiste n'est pas un élément passif, il évolue dans trois niveaux de réalité : le réel, qu'il observe ; le perçu, qu'il classe grâce à son outillage culturel ; et l'imaginaire, qu'il construit en s'appuyant sur les deux autres niveaux. L'art empruntant le chemin fertile de l'imaginaire n'est pas le reflet de la réalité, mais bien l'expression d'un point de vue. Considérant cela, l'art est un mode de connaissance du monde. Francastel évoque d'ailleurs l'existence d'« une pensée plastique⁵² » tout autant opératoire que les pensées mathématiques ou politiques. Celle-là s'exprime au travers de la Forme soit, « un Schème de pensée imaginaire à partir duquel les artistes organisent différentes matières⁵³ ». Autrement dit, les artistes par le truchement de l'imaginaire, réinterprètent la perception qu'ils ont du monde. Les représentations ainsi créées ne sont pas sans incidence, elles contribuent à de nouvelles perceptions. Ainsi, l'art accompagne les changements de la société et en est responsable au même titre que les autres éléments de cette société – mouvements sociaux, idéologies religieuses ou philosophiques. Francastel prend l'exemple de la perspective qui a participé à un nouvel état d'esprit plaçant l'homme au centre de l'univers. Timothy James Clark, un historien de l'art très proche des théories marxistes précise comment l'art joue un rôle dans la société en devenant un élément du processus historique :

*Une œuvre d'art peut avoir pour matériau l'idéologie (autrement dit les idées, les images et les valeurs qui sont acceptées par le plus grand nombre, et qui sont donc dominantes), mais elle travaille ce matériau, elle lui donne une nouvelle forme, et il arrive parfois que cette forme nouvelle soit elle-même une subversion de l'idéologie*⁵⁴.

L'interprétation du monde que l'artiste transmet peut ainsi être une réaction contre la société et ses idéologies dominantes.

⁵¹ Maria Isaura Pereira de Queiroz, « Avant-propos de l'édition française : Roger Bastide, pionnier d'une esthétique sociologique », in Roger Bastide, *Art et société*. Paris : L'Harmattan, © 1977, 1997, p. 14.

⁵² Pierre Francastel, *La Réalité figurative. Eléments structurels de sociologie de l'art*. Paris : Gonthier, 1965, p. 11.

⁵³ *Idem.*, p. 18.

⁵⁴ Timothy James Clark, *Une image du peuple, Gustave Courbet et la révolution de 1848*. Paris : Art édition, © 1973, 1992, p. 24.

Dans le contexte postcolonial qui nous préoccupe, ce rôle de l'art doit amplement être pris en compte. Car peu importent les éléments qui ont déclenché l'épanouissement d'une histoire de l'art en Martinique, celle-ci s'est articulée autour d'une certaine conception de l'art comme ayant un impact sur la société. Césaire est d'ailleurs très explicite sur la nécessité pour l'art d'exprimer quelque chose : « Je ne peux imaginer, je considérerai, comme *un monstre d'égoïsme*, un Martiniquais qui ferait de l'art pour l'art ! Cela signifierait qu'il n'a jamais regardé en face de lui⁵⁵ ». L'expression plastique de l'île sans pour autant être systématiquement contestataire, n'est pas un art d'agrément, elle exprime une vision du monde, en l'occurrence du monde colonial, qui participe à l'émancipation du peuple. Cette précision étant faite, revenons à notre problématique : comment le dispositif histoire de l'art est né dans un pays qui n'en disposait pas il y a encore 70 ans ? Nous postulons que trois facteurs ont contribué à l'émergence d'une histoire de l'art dans la Martinique postcoloniale : la résistance au postcolonialisme, l'influence du monde littéraire et l'implication d'artistes meneurs.

Subir/résister au postcolonialisme

Le dispositif « histoire de l'art » s'est développé, car il est un élément majeur de la résistance au postcolonialisme. Avant d'aller plus loin, il est nécessaire toutefois d'explicitier ce qu'est le postcolonialisme. Les théories postcoloniales ne se limitent pas à la période succédant au colonialisme. L'étude du post-colonialisme (l'après époque coloniale) est décisive, mais la période coloniale a aussi son importance. Les liens qui unissent encore aujourd'hui les peuples colonisés avec ceux qui les ont jadis envahis dépendent principalement de la période coloniale, d'où l'importance à accorder à ce moment de l'histoire d'un peuple. La société coloniale en implantant une nouvelle religion, une nouvelle langue, de nouvelles mœurs, un nouveau mode de vie, une nouvelle culture dans les sociétés colonisées a apporté une nouvelle vision du monde. Celle-ci se voulait universelle. Pourtant, l'approche postcoloniale témoigne de l'insuffisance de cette vision face aux sociétés colonisées, caractérisées par une histoire et une identité riche, mais complexe. Cette approche a donc pour objectif de contrer la vision coloniale. « Le postcolonialisme cherche à provoquer un décentrement de l'eurocentrisme en reprenant la marginalisation du "colonisé" et en lui rendant la part de pouvoir oppositionnel qui lui

⁵⁵ Aimé Césaire, « Entretien réalisé par Jacqueline Leiner », in *Tropiques, 1941-1945, collection complète*. Paris : Jean-Michel Place, 1978, p. XXIV.

revient⁵⁶ ». Les sociétés colonisées tentent ainsi de se forger une nouvelle identité en passant par la réappropriation et la revalorisation de leur passé. Or, ce retour au passé demeure délicat. En effet, selon Homi K. Bhabha, ces peuples sont enfermés dans une double temporalité :

Les peuples sont les “objets” historiques d’une pédagogie nationaliste donnant au discours une autorité fondée sur l’origine historique prédonnée ou constituée dans le passé ; mais les peuples sont aussi les “sujets” d’un processus de signification qui doit effacer toute présence préalable ou originaire du peuple-nation pour démontrer les prodigieux principes vivants du peuple comme contemporanéité : comme ce signe du présent par lequel la vie nationale est rédimée et itérée comme un processus reproductif⁵⁷.

Pour les peuples colonisés, ce processus reproductif est l’occasion de se défaire de l’assimilation, de cette Histoire européenne imposée. Il s’agit de redéfinir un peuple-nation loin d’une acception étrangère, uniquement occidentale. Or, les événements sociaux et politiques locaux et internationaux ont favorisé cette remise en cause du monde colonial et cette volonté des peuples colonisés de devenir des protagonistes actants. L’art en tant que moyen d’expression d’une identité, d’une certaine vision du monde a accompagné cette résistance. L’histoire de l’art martiniquaise serait ainsi tributaire de la dichotomie subir/résister au postcolonialisme.

L’influence du monde littéraire

Notre deuxième hypothèse concerne l’influence du monde littéraire sur le monde artistique. Depuis les origines de l’histoire coloniale martiniquaise, la littérature est un organe de la résistance. L’habitation⁵⁸ étant largement analphabète, c’est une littérature orale qui va se développer : « L’oraliture créole naît dans le système des plantations, tout à la fois dans et contre l’esclavage, dans une dynamique questionnante qui accepte et refuse⁵⁹ ». Le conteur sera l’acteur principal de cette forme d’expression. Nous l’avons vu, le conte est une des stratégies mises en place par le peuple martiniquais pour recréer le cadre nécessaire au maintien des héritages anciens, notamment africains. Mais l’importance du conteur dépasse de loin cette seule nécessité de conserver les cadres d’une mémoire antérieure. Le conteur est l’esclave docile et discret le jour, qui la nuit venue, amène une liberté nocturne. Il

⁵⁶ Martine Delvaux et Pascal Caron, « Postcolonialisme », *Le Dictionnaire du littéraire*. Paris : Presses Universitaires de France, © 2002, 2004, p. 481.

⁵⁷ Homi K. Bhabha, « DissémiNation : temps, récit et les marges de la nation moderne », in *Les Lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*. Paris : Payot, ©1994, 2007, p. 232.

⁵⁸ Ensemble de plantations comprenant la maison du maître et les cases des esclaves.

⁵⁹ Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, *Op. cit.*, p. 57.

s'installe autour d'un feu et raconte à ceux qui veulent l'entendre, aux esclaves fatigués de leur journée de labeur, des contes pour la plupart inventés. Le divertissement qu'il apporte n'est pas à sous-estimer. Un peu de légèreté dans ce monde sinistre de l'habitation où les humiliations et les injustices sont quotidiennes a sans doute contribué à la survie de certains. Cependant, le conteur ne se contente pas de divertir. C'est un des premiers acteurs qui crée une cohésion au sein de ce groupe disparate puisqu'il est la voix de ce groupe, de ce peuple en formation. En reprenant les histoires entendues d'un esclave tout juste venu d'Afrique, d'un Caraïbe tentant de survivre, d'un Créole né esclave, d'un Béké trop bavard, il se charge de tous ces héritages : « Le conteur est, dans sa parole et dans ses stratégies, riche de l'Amérique précolombienne, de l'Afrique et de l'Europe⁶⁰ ». Il s'inspire de l'imaginaire de chacun pour en créer un nouveau, l'imaginaire créole. Une des dernières fonctions du conteur, et pas la moindre, est sa capacité à faire entrer la résistance au sein de l'Habitation. Résister à l'esclavage était pratiquement impossible. Le marronnage, c'est-à-dire la désertion de l'habitation, tel qu'il a pu exister dans les grandes îles des Antilles ou en Amérique du Sud où des sociétés marronnes ont vu le jour et subsistent encore aujourd'hui – nous pensons notamment aux Bonis en Guyane –, n'a pu se développer dans une île aussi exigüe que la Martinique⁶¹. Il ne restait guère que le suicide et l'infanticide pour se soustraire à ce destin. Deux formes de résistance extrême. Le conteur a amené une nouvelle forme de résistance, un marronnage de l'imaginaire. La fin du système d'Habitation a fait taire le conteur, instaurant une rupture non négligeable dans l'histoire de la résistance martiniquaise⁶².

Ce silence imposé va perdurer du fait de l'assimilation qui détourne la littérature antillaise de son origine, de son authenticité. Mais le cri de résistance n'est pas mort, il réapparaît dans le monde littéraire. En effet, dès 1927, une revue littéraire, *Luciole*, paraît dans l'île. Pour Leiris, cette revue est « le premier signe de cet esprit nouveau⁶³ » que l'on retrouve chez les intellectuels de l'île. Ceux-ci, malgré une éducation exaltant l'assimilation, remettent en cause les valeurs occidentales et tentent de trouver leur spécificité. *Luciole* dépasse l'académisme ambiant en s'inspirant notamment de la richesse de l'île. Son

⁶⁰ *Idem.*, p. 37.

⁶¹ Nous sommes consciente que des esclaves ont pu marronner pendant leur captivité en Martinique. Cependant, il n'a pu exister, dans cette île qu'un marronnage individuel, non organisé ; un marronnage, donc, bien différent du marronnage systématique qui s'est développé dans les Grandes-Antilles, par exemple.

⁶² Chamoiseau et Confiant en évoquant l'histoire de la culture antillaise désignent trois ruptures majeures liées à l'étouffement d'un cri : le cri caraïbe soumis au silence par l'extermination d'un peuple, le cri africain qui s'est tu dans les cales des bateaux négriers et enfin, le cri du conteur, voir Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, *Op. cit.*, 225 p.

⁶³ Michel Leiris, *Op. cit.*, p. 107.

animateur principal, Gilbert Gratiant, sera d'ailleurs l'un des premiers à écrire en créole dans *Fab' Compè Zicaque* (1956), un recueil de contes créoles. Cette contestation est jeune, Gratiant qui a vécu de nombreuses années en métropole ne critique d'ailleurs pas la France, mais valorise la culture martiniquaise et son métissage, ce que soulignent Chamoiseau et Confiant : « Gratiant voit la Martinique comme une fille majeure de la France, conteste ses étroitesse coloniales et revendique sa place singulière dans l'ensemble français et le concert universel⁶⁴ ». A sa suite, d'autres écrivains, nous pensons notamment à Césaire, Glissant ou Chamoiseau, vont chacun à leur tour réinventer une forme de résistance. Les littéraires ont ainsi initié un mouvement d'expression authentique s'opposant au dogme postcolonial imposé. Le monde des arts plastiques⁶⁵ ne jouissant pas d'un même héritage historique suivrait cette impulsion littéraire.

Des artistes inspireurs de l'histoire de l'art

Contrairement à d'autres formes d'art, les arts plastiques n'ont jamais été favorisés pas le système esclavagiste. La danse et la musique ont été encouragées, car ils impulsaient un élan dans le travail et autorisaient un défoulement cathartique. Le conte, quant à lui, jouissait d'une certaine clandestinité. Mais la création plastique, avec ses formes, ses symboles et ses signes, a toujours été condamnée, de peur sans nul doute de l'idolâtrie. Ainsi, la statuaire si vivace en Afrique n'est jamais parvenue jusqu'aux Antilles. Chamoiseau confirme ce vide : « Si la musique et la danse sont immédiatement vivaces en caraïbes, et dans les Amériques, les arts plastiques sont longtemps demeurés dans la corolle d'un impossible, la chrysalide d'un informulable. Au lieu fixe d'une absence⁶⁶ ». Nous postulons pourtant notre troisième hypothèse : malgré cette lacune historique, des artistes, des éveilleurs de consciences, ont réussi à imposer une résistance plastique nécessaire au développement du dispositif « histoire de l'art » dans l'île.

En effet, des artistes comme Guillaume Guillon-Lethière ou Michel-Jean Cazabon prouvent que malgré une situation des plus défavorable, des artistes de talent ont vu le jour dans la Caraïbe. Guillon-Lethière est un mulâtre guadeloupéen, fils naturel d'une femme noire affranchie et de Pierre Guillon, procureur du roi dans l'île sœur. Ses prédispositions en dessin lui permettent de bénéficier d'une formation de qualité en métropole. Il est d'abord

⁶⁴ Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, *Op. cit.*, p. 111.

⁶⁵ Nous privilégions le terme « arts plastiques » à celui d'« arts visuels », à la vue de la production artistique de l'île qui privilégie les formes traditionnelles de l'art : peinture, sculpture voire artisanat d'art.

⁶⁶ Patrick Chamoiseau, « Incommencements. Méditations auprès de Julie Bessard », janvier 2007, *Juliebessard.com*, <http://www.juliebessard.com/INCOMMENCEMENTS,Chamoiseau.pdf>, consulté le 25 mai 2009.

élève chez Jean-Baptiste Descamp, professeur à l'Académie de Rouen, puis à 19 ans, de Gabriel-François Doyen, le peintre du roi. Il devient rapidement un peintre néo-classique de renom – il obtient le deuxième prix de Rome en 1784, et est le directeur de l'Académie de France à Rome de 1807 à 1816. Sa carrière exclusivement européenne n'a eu que peu d'incidence sur l'art des Antilles, seul un tableau fait référence à l'histoire caribéenne. *Le Serment des ancêtres* (1822, Fig. I. 1) représente Alexandre Pétion et Jean-Jacques Dessalines, deux acteurs majeurs de la révolution haïtienne. Il est tout de même la preuve qu'un peintre né aux Antilles peut faire une brillante carrière. Sans doute moins illustre que Guillon-Lethière, Michel-Jean Cazabon a, par contre, contribué à la formation d'un héritage pictural martiniquais. Lui aussi mulâtre, il naît d'un père Martiniquais à Trinidad. Après avoir découvert l'Europe où il se forme et expose – il présente notamment son travail au Salon du Louvre à plusieurs reprises –, il retourne sur son île natale. Déçu de l'accueil qui lui est fait – il est républicain, marié à une femme blanche et peintre de surcroît –, il s'installe en Martinique de 1862 à 1870. Là, il ouvre un atelier et enseigne son savoir d'aquarelliste (Fig. I. 2) et de paysagiste. Ainsi, la peinture s'est elle développée au cours des siècles, mais elle est encore pétrie de mimétisme et de l'académisme occidental. Progressivement elle évolue : Guillon-Lethière évoque l'histoire de ses ancêtres, Cazabon décrit l'environnement qu'il l'entoure. Il est important de retenir que de véritables talents ont pu émerger malgré le contexte et la jeunesse de l'art dans la Caraïbe. Ces difficultés n'étaient pas insurmontables à l'époque. Elles ne le sont toujours pas aujourd'hui : des artistes comme Alexandre Bertrand, Joseph René-Corail ou Henri Guédon ont à leur tour défié l'impossibilité plastique.

Une histoire faite de cassures

Analysant la naissance et l'évolution de l'histoire de l'art en Martinique, un plan chronologique nous paraît s'imposer. Il permet, en effet, de mieux saisir les différentes étapes de ce développement. La construction historique de l'île explique aussi ce choix :

Il semblerait que l'histoire des Martiniquais n'ait connu que des cassures (négatives) : cassure des Africains d'avec leur continent, par-delà l'océan ; cassure d'avec le rêve du retour à l'Afrique ; cassure d'avec le nouveau et réel pays, en 1848 [abolition définitive de l'esclavage], quand l'occasion va être perdue de revendiquer la "propriété" martiniquaise ; cassure de 1946 [départementalisation], quand l'assimilation éloignera une fois de plus la

*possible reprise. Ces cassures successives, cette suite aussi d'occasions perdues, introduisent à une vision de l'histoire par pans que je crois légitime ici*⁶⁷.

Nous nous sommes laissée guider par les nouvelles cassures sociales, idéologiques ou institutionnelles pour diviser cette période d'édification de l'histoire de l'art couvrant un peu moins d'un siècle : de 1939 à nos jours.

1939-1956 : les bases

La Seconde Guerre mondiale est un événement majeur de l'histoire qui a profondément marqué le paysage politique de la planète. La Martinique aussi sort bouleversée de ce conflit. Elle essuie d'abord les conséquences internationales. Nous pensons notamment à la profonde remise en cause de l'hégémonie européenne qui fragilise l'existence des empires coloniaux. De plus, l'île, bien que loin des conflits, connaît les affres du vichysme, les considérables difficultés économiques dues à un blocus et surtout la discrimination. Que ce soit sur leur île ou dans les armées des Forces Françaises Libres que nombre de Martiniquais intègrent, le constat est le même : le Martiniquais qui avait joui d'un statut particulier, celui de citoyen français à part entière, découvre que dans le regard de ses compatriotes, il demeure un Noir et par conséquent un citoyen, voire un homme, de seconde zone. Il en découle un sentiment de plus en plus ambigu pour la Mère Patrie qui aboutit à un changement de statut, révélateur de cette ambivalence. En 1946, la Martinique n'est plus une colonie, mais un département français d'Outre-mer, accomplissant un pas de plus vers une assimilation totale. Ajoutons qu'une sévère critique de la supériorité de la culture occidentale s'amorce dans les milieux intellectuels étatsuniens et français. La « Négrorénaissance » née à Harlem et la Négritude parisienne permettent aux peuples colonisés d'ériger une nouvelle conception de leur identité. Les intellectuels martiniquais s'en saisissent et amorcent une quête de reconnaissance et d'affirmation identitaire ne passant plus par le modèle occidental. Les artistes ne restent pas indifférents face aux changements structurels que connaît l'île. En outre, de nombreux intellectuels et artistes séjournent en Martinique en fuyant l'Europe Nazie. Ceux-ci vont donner un souffle nouveau à une île sinistrée intellectuellement et soumise à la censure de Vichy. Les artistes, notamment, en inaugurant des ateliers ouverts à tous, et plus seulement à une jeunesse oisive et bourgeoise changent l'idée même que l'on pouvait se faire de la pratique artistique.

⁶⁷ Edouard Glissant, *Op. cit.*, p. 188.

Dès la libération de la Martinique en juin 1943 l'art est encouragé. Ainsi, sous l'impulsion du gouverneur féru de culture Louis Georges André Ponton, la première Ecole d'Arts appliqués est inaugurée. Des artistes vont être formés dans l'île par des enseignants qui connaissent la réalité de l'île. Cette école est vraiment le point de départ concret de l'histoire de l'art martiniquais. Une majorité d'artistes influents ont étudié dans cette école, le premier groupement d'artistes annonçant clairement ses volontés de créer un art spécifique – l'Atelier 45 – est issu de cette école. Elle crée une effervescence. Des artistes s'investissent dorénavant tant dans une création nouvelle, échappant au diktat du mimétisme académique et du doudouisme exotique, que dans la formation d'un monde de l'art. Leurs initiatives sont honorables, mais connaissent de multiples difficultés qui entravent leur pérennité. De 1939 à 1956, l'histoire de l'art en est à ses balbutiements, elle met en place les bases qui lui permettent par la suite de s'épanouir. D'un point de vue identitaire, la Martinique s'est ouverte à de nouvelles références, l'Afrique et la civilisation nègre. Elle n'a pas pour autant renié son appartenance à la France. Elle a renforcé son assimilation politique en devenant un département. Dix ans après la loi de mars 1946, un premier constat de la départementalisation peut être fait. Entre retard dans la mise en œuvre et mauvaise foi du gouvernement français, le bilan n'est pas positif.

1956-1998 : l'épanouissement

1956 est marqué par la démission inattendue et retentissante de Césaire du Parti Communiste Français. Celle-ci annonce le ras-le-bol d'une population martiniquaise de plus en plus opprimée par la misère sociale et l'oppression coloniale. La fin des années 1950 et le début de la décennie suivante sont ébranlés par une situation économique des plus critiques : le chômage est endémique et touche une population de plus en plus nombreuse et de plus en plus jeune. En outre, le comportement ouvertement raciste de certains ne fait qu'attiser une tension grandissante. Les CRS et les pieds-noirs désertant les pays du Maghreb nouvellement indépendants ont en effet pour la plupart des attitudes déplorable. De violents conflits éclatent, notamment en 1959 et en 1961, qui expriment le malaise grandissant de la population martiniquaise. La France doit réagir si elle ne veut pas que la situation dégénère : répression et système migratoire constituent les solutions proposées par l'Hexagone⁶⁸. L'objectif est double. Il s'agit d'abord de faire taire toute opposition. Ensuite, l'Etat propose à une jeunesse dont l'avenir est bouché de travailler en France hexagonale.

⁶⁸ Le terme de « métropole » sous-tendant l'existence de colonies, l'emploi de la locution « France métropolitaine » est inadéquat depuis 1946. Aussi, nous lui préférons les termes « Hexagone » ou « France hexagonale ».

Cette conjoncture difficile et inquiétante devrait ainsi se tempérer. Pourtant, la résistance s'organise. D'abord politiquement, les partis acquièrent progressivement une autonomie par rapport à leurs homologues français, ce qui leur permet de se concentrer sur des problématiques locales et d'intégrer la résistance au postcolonialisme dans leur ligne directive. Des associations apolitiques participent aussi largement à cette résistance. En interpellant la population, en contraignant l'Etat à reconnaître ses limites, elles contribuent à l'élaboration du fait national.

Une telle conscientisation nécessite un travail de définition d'une identité nationale. Ce sont d'abord les écrivains, Glissant, Bernabé, Chamoiseau et Confiant, qui vont élaborer cette construction identitaire. Ils ne s'accordent pas systématiquement sur les modalités de l'identité créole, mais tous s'entendent sur l'importance de prendre en compte les séquelles, mais aussi les richesses, notamment culturelles, dans ce devoir d'introspection. Le rôle de l'artiste est aussi un élément de concorde ; pour tous, il est l'un des acteurs principaux de cette découverte de soi. Le peuple martiniquais s'est aussi construit autour d'événements fondateurs et de leur célébration. Nous pensons notamment à l'abolition définitive de l'esclavage en 1848, dont le cent-cinquantième anniversaire en 1998 marque le paroxysme des commémorations. En reconnaissant progressivement le rôle des insurrections d'esclaves dans cette libération, les Martiniquais s'inscrivent en tant qu'acteurs de l'histoire passée et à venir. Cette nouvelle identité en construction nécessite des vecteurs de communication plus adaptés. Aussi, les artistes élaborent une expression plastique adéquate. Que ce soit en groupe ou individuellement, une réflexion théorique et plastique s'amorce. Les créations évoluent, de ce fait, vers plus d'authenticité. L'art martiniquais s'écarte définitivement de l'esthétique occidentale. Parallèlement, le dispositif s'élabore. Nous notons de réelles avancées notamment en ce qui concerne la transmission. Néanmoins, le statut de l'artiste et la diffusion de son travail demeurent encore problématiques. De plus, le dispositif est lui aussi atteint par la lutte entre le pouvoir postcolonial et les revendications identitaires, la culture devenant un enjeu politique de plus en plus décisif. Les quarante-deux années que couvre cette période ont été cruciales dans la construction d'une histoire de l'art en Martinique. Celle-ci s'est forgée autour de la dichotomie subir/résister au postcolonialisme et ce, tant du fait du contexte dans lequel elle s'inscrit que dans sa production ou ses institutions. Une histoire de l'art est née. Elle n'est pas encore irréprochable, mais a néanmoins construit des bases solides.

1998-2009 : l'ouverture

Celles-ci expliquent sans nul doute la situation paradoxale dans laquelle se trouve le monde de l'art martiniquais depuis la grande célébration de 1998. En effet, d'un côté, le dispositif « histoire de l'art » ne cesse de se développer devenant de plus en plus opérant : une diffusion de qualité est assurée ; une légitimité passant notamment par l'écrit se construit ; l'art martiniquais s'exporte. De nouveaux acteurs contribuent à cette prospérité : d'importants fonds sont investis dans le monde artistique grâce à l'implication d'une fondation d'entreprises – la Fondation Clément. Une meilleure appréhension de la production par le grand public est possible ; des politiques de communication efficaces sont menées. Ainsi, les artistes n'ont jamais été aussi bien entourés. Mais de l'autre côté, une crise structurelle frappe de plus en plus durement les Antilles françaises. Le chômage pose encore une fois problème, les secteurs économiques vacillent, l'île est sous perfusion, et les transferts d'argent du gouvernement ne suffisent plus à endiguer l'hémorragie. L'inflation progresse et la morosité s'installe. De telles conditions favorisent un déclassement culturel. Les revendications politiques et identitaires ne font guère le poids face aux revendications sociales et économiques ; les activités culturelles cèdent leur place aux activités plus pragmatiques – travailler pour pouvoir consommer toujours plus – ; une expression artistique exigeante qui pose un regard lucide sur la société est émoussée par des divertissements insipides. C'est dans cette conjoncture contradictoire que la production artistique s'est libérée d'une quête identitaire imposant des dogmes plastiques trop contraignants. La rupture n'est pas totale, nous assistons plus à un ajustement. Des artistes délaissent la recherche d'un arrière-pays culturel, d'autres se concentrent sur des recherches plastiques contemporaines, mais il reste toujours des traces de l'esthétique martiniquaise développée par l'ancienne génération. L'histoire de l'art s'adapte à la création actuelle, elle s'ouvre aux autres et prend en compte les événements présents. Elle continue donc de proposer de nouvelles représentations nourries par celles des artistes plus anciens. De fait, elle participe toujours à une interprétation différente de la réalité favorisant une émancipation future.

Première partie

1939-1956 :

Les conditions d'une éclosion

La Seconde Guerre mondiale est un événement majeur de l'histoire du XXe siècle. Le monde est sorti meurtri et différent de ce conflit. Il en est de même pour la Martinique. En effet, cette guerre marque le début d'une relation de plus en plus ambivalente avec la France, qui aboutit à un changement de statut. En 1946, la Martinique devient un département français d'Outre-mer. Culturellement aussi, la guerre est un élément charnière qui précipite une remise en cause de l'hégémonie culturelle occidentale. Elle favorise notamment une émulsion, la Martinique devenant un lieu de passage de nombreux intellectuels européens, dont certains artistes comme Wifredo Lam ou André Masson. Tous les éléments contextuels et culturels sont donc réunis pour qu'une expression plastique martiniquaise voit le jour. Les artistes martiniquais s'éloignent de l'académisme européen et jettent les bases du dispositif « histoire de l'art ».

Sommaire

Chapitre premier : La Seconde Guerre mondiale modifie les perceptions

1. La guerre à 7000 kilomètres
2. La Martinique dans la France

Chapitre deux : Un bouillonnement culturel

1. Valorisation de l'identité Nègre
2. La Martinique refuge de nombreux intellectuels

Chapitre trois : Naissance d'une histoire de l'art

1. Une école, un groupe, un héritage : un dispositif en formation
2. Les premières brèches

1939, veille de la Seconde Guerre mondiale. 1956, dix ans de départementalisation. En dix-sept ans, la Martinique, comme le reste du monde, a bien changé. Ce n'est plus une colonie, l'attachement à la métropole est de plus en plus complexe, des intellectuels ont ouvert la voie d'une quête identitaire encore difficile. Dans le domaine des arts, on passe de l'absence totale de création originale⁶⁹ à l'ouverture d'une école d'art, à une valorisation de la création artistique et à l'éclosion d'artistes majeurs qui ont su marquer l'histoire tant par leur implication dans le monde de l'art que par leur travail. En moins de vingt ans, toutes les conditions nécessaires à la constitution de l'ébauche d'une histoire de l'art en Martinique se mettent en place.

Comment et pourquoi un climat favorable à l'histoire de l'art de l'île a pu se développer dans un contexte aussi peu propice ? La situation politique du monde, secouée par un conflit mondial, explique-t-elle ce développement artistique ? La volonté de constituer un monde de l'art autonome est-elle uniquement locale ou a-t-elle été influencée par des mouvements intellectuels ou artistiques extérieurs à l'île ?

La Seconde Guerre mondiale ayant bouleversé le paysage sociopolitique de la planète, la Martinique n'a pas été épargnée. Bien qu'éloignée des zones de conflits, l'île dévoile ses enjeux tactiques : elle est géographiquement proche du territoire étatsunien et sa base navale ne cesse de s'enrichir. Sous le régime de Vichy adapté aux Antilles par l'Amiral Robert, la Martinique a ses résistants qui lui permettent de rejoindre en 1943 la France Libre. Et à la fin de la guerre, elle prend conscience, comme les autres colonies des Empires européens, que l'Europe n'a pas le monopole de la civilisation et qu'elle n'a sans doute plus la légitimité de disposer des peuples colonisés. Ce conflit va modifier l'attachement à la Mère Patrie, changeant même le statut de l'île.

D'un point de vue culturel aussi, les dix-sept ans vont aussi connaître de grandes modifications. Les revendications Nègres, venant d'abord des quartiers de Harlem aux Etats-Unis, et se propageant très vite dans le Quartier Latin parisien vont alimenter les questions sur l'identité des étudiants parisiens venus des colonies. Césaire, Ménélik, Léon Gontran Damas ou encore Léopold Sédar Senghor pensent cette première remise en cause du système de pensée colonial dans leur pays. A travers la Négritude, concept développé entre autres par

⁶⁹ Souvenons-nous des affirmations du père Delawarde en 1936, cité par René Louise, *Introduction à l'histoire de l'art à la Martinique*. Brochure dédiée aux stagiaires de l'atelier Dessin-peinture du Sermac. Fort-de-France : Sermac, 1995, p. 1.

Césaire, la Martinique se lance dans une première quête identitaire. Des personnalités comme André Breton et des artistes tels Wifredo Lam ou Hibrán séjournent en Martinique – escale des intellectuels fuyant l'Europe nazie. Leur venue contribue à une émulsion culturelle nécessaire à cette quête identitaire et à son corolaire, un mode d'expression singulier.

C'est à la suite de cette série d'événements que les artistes martiniquais ressentent la nécessité, pour ne pas dire l'urgence, de développer une histoire de l'art. Ils comprennent l'importance de créer un monde de l'art constitué non seulement de créations originales, mais aussi de lieux de transmission, de diffusion et de légitimation. L'histoire de l'art martiniquais s'élabore donc comme un dispositif sensibilisé autant aux conditions de la production artistique qu'à la diffusion de celle-ci. L'année 1943 voit naître la première Ecole d'Arts appliqués de l'île et émerger un groupe d'artistes influents, l'Atelier 45. Ceux-ci recherchent un héritage construit et non donné dans lequel s'inscrire. D'autres artistes comme Marie-Thérèse Julien Lung-Fu, Paule Charpentier ou René-Corail vont tant par leur travail que par leur implication dans ce dispositif modifier considérablement le paysage artistique de l'île.

Chapitre premier

La Seconde Guerre mondiale modifie les perceptions

Comment la Seconde Guerre mondiale, en modifiant l'attachement à la Mère Patrie et donc le statut identitaire de l'île, est-elle le premier jalon expliquant l'émergence d'une histoire de l'art en Martinique ? Avant ce conflit, la Martinique fait partie des anciennes colonies et ses habitants bénéficient d'un statut privilégié par rapport à ceux des colonies plus récentes, notamment en Afrique. Le Martiniquais est un citoyen français et il est très attaché à cette Mère Patrie. Le nombre important de dissidents reliant les îles anglophones voisines pour défendre la France Libre témoigne de ce fort sentiment d'appartenance. La guerre modifie cette relation, en contribuant à une succession de déceptions qui permettent une remise en cause du modèle occidental. Le régime vichyste de l'Amiral Robert est raciste, répressif et démontre au peuple que son origine fait de lui un citoyen de seconde zone. Un blocus condamne la Martinique à une misère sans nom. Il illustre la dépendance économique de l'île, mais oblige aussi le peuple à se tourner vers un mode de subsistance autonome. En outre, les exactions de la guerre démontrent que l'Europe est loin d'avoir le monopole de la sagesse et de la civilisation, ce qui ébranle considérablement les empires coloniaux, et qui explique la loi de mars 1946, faisant de la Martinique un département français. Mais son implication tardive et incomplète est une déception de plus.

Sommaire

1. La guerre à 7000 kilomètres

1.1. La Martinique en 1939

Misère sociale

Des événements inquiétants

« Drôle de guerre » : situation délicate pour la Martinique

1.2. Le régime de Vichy en Martinique : *Antan Robè*

Une Révolution Nationale qui profite aux békés

Une population encadrée

Un régime raciste

1.3. L'entrée en guerre des Etats-Unis

Zone neutre : la Martinique sous pression

Une période ancrée dans la mémoire populaire

1.4. Le ralliement à la France combattante

Une population de plus en plus mécontente

Le soulèvement

2. La Martinique dans la France

2.1. La guerre renforce le sentiment d'appartenance à l'Union Française

Vichy défend l'Empire colonial

La dissidence

Des institutions attachées à la Mère-Patrie

2.2. La chute d'un idéal

Se reconnaître noir

Une France décevante

Une situation mondiale éclairante

2.3. La départementalisation

Une prise de conscience sociale

Une loi nécessaire

Déception dans son application

Une loi favorable ou positive ?

S'il est un événement qui a bouleversé l'histoire du XX^e siècle, c'est la Seconde Guerre mondiale. Le monde entier sort différent de ce conflit. Deux puissances émergent : les Etats-Unis et l'U.R.S.S., l'Europe s'amointrit et les empires coloniaux se fissurent. La Martinique, bien qu'éloignée des combats – du moins au début – et malgré la petitesse de son territoire, évolue elle aussi avec cette guerre. Parce qu'elle s'avère une zone stratégique, elle subit inévitablement les répercussions de ce conflit et connaît comme le reste du monde des bouleversements qui modifient considérablement son paysage social et politique.

Bien qu'à 7000 kilomètres de la zone de conflit, la Martinique a énormément souffert d'autant que cette guerre survient en pleine misère sociale. Le régime de Vichy, instauré en France après l'Armistice de 1940, est implanté aux Antilles. Il supprime les spécificités dont jouissent les anciennes colonies de l'Empire, c'est en effet, un régime raciste et répressif. L'entrée en guerre des Etats-Unis n'arrange rien, bien au contraire, la Martinique subit dès lors un blocus qui ne fait qu'accroître la misère. Outre cet épisode, c'est tout le rapport à la France qui va se modifier. Si la guerre renforce l'attachement à la Mère Patrie, les exactions commises, tout comme les conflits entourant la décolonisation de l'Empire, conduisent à la chute d'un idéal. Celle-ci explique que l'île ne soit plus une colonie, en 1946, elle devient un département français d'outre-mer. Ce changement de statut est, pourtant, loin de clore le débat de la présence française en Amérique.

Ce contexte, aussi déroutant et bouleversant qu'il soit, incite les Martiniquais à se questionner sur leurs conditions politiques et sociales ainsi que sur leur statut identitaire. Plusieurs trouvent dans l'art une manière efficace et efficiente de participer au débat. L'art s'avère être un des catalyseurs de la quête identitaire martiniquaise. S'il est assez discret à ses débuts, il n'en est pas moins parlant et percutant. Ainsi est-il intimement attaché à un discours politique et social alors omniprésent.

1. La guerre à 7000 kilomètres

1.1. La Martinique en 1939

Misère sociale

A l'aube de la Seconde Guerre mondiale, le système économique de la Martinique est catastrophique : si l'esclavage est aboli depuis 1848, la situation n'a pour autant pas vraiment évolué. L'économie est agricole et presque entièrement tournée vers la canne. La crise sucrière, qui avait contribué à l'abolition de l'esclavage en affaiblissant les propriétaires terriens, continue de frapper le pays. La Première Guerre mondiale permet une certaine embellie pour la production sucrière martiniquaise en perturbant considérablement celle de la betterave européenne – principale concurrente de la canne – et en décuplant les commandes de rhum. En Europe, la production de l'eau de vie étant limitée à cause des conflits internationaux, celle du rhum augmente inévitablement et devient un produit d'exportation privilégiée. En effet, la France n'a-t-elle pas un besoin urgent d'alcool pour fabriquer des explosifs ? Au sortir de la Grande Guerre, l'agriculture européenne va mieux, ce qui perturbe le domaine agricole martiniquais. La production de rhum est contingentée ; la concurrence étant réduite, les producteurs d'eau de vie français voient leur profit augmenter. La monoculture de la canne fragilise, voire condamne, l'économie martiniquaise. Seuls les gros usiniers sont en mesure de réagir à ces difficultés : ayant de gros moyens financiers, ils n'hésitent pas à exploiter davantage leurs ouvriers. La crise mondiale de 1929 n'arrange rien. Pour limiter les dégâts, la France décide de pratiquer un libre échange avec les colonies défavorable à ces dernières. Celles-ci sont désormais contraintes d'acheter leur matière première en métropole. Auparavant, le commerce se faisait presque exclusivement avec les Etats-Unis où les marchandises étaient bien moins chères. La misère était déjà grande, elle devient insoutenable : les ouvriers de la canne payent un lourd tribut (baisse de salaire, augmentation de la charge de travail, et pour les moins chanceux : chômage).

Il va sans dire qu'une telle situation peut vite devenir explosive. N'oublions pas que l'esclavage n'est pas si loin et l'organisation sociale encore très marquée par celui-ci : les propriétaires terriens et les patrons des grosses usines sont blancs, et les ouvriers sont noirs. Cette hiérarchisation sociale phénotypique complique les conflits sociaux déjà existants en y ajoutant une dimension raciale délicate. Les revendications ouvrières ont souvent fini dans le sang. Toutefois, une lueur d'espoir né du Front populaire touche la Martinique et offre de nouvelles perspectives aux travailleurs : les associations ouvrières sont de plus en plus

organisées, et leurs victoires sont réelles. Ainsi, lors de la campagne sucrière de 1937, des valorisations salariales sont décidées.

Des événements inquiétants

Malgré ces avancées sociales, la Martinique regarde anxieusement les événements mondiaux. Les fascistes d'Allemagne, d'Italie, du Japon et d'Espagne gagnent de plus en plus de terrain. Les lois racistes et antisémites sont très vite mises en place en Allemagne où l'échelle des races fait office de règle. L'expansion coloniale de l'Ethiopie par l'Italie ne laisse rien présager de bon, tant pour la paix mondiale que pour le sort de toutes les colonies. Cela est d'autant plus inquiétant qu'en 1938, la France et l'Angleterre semblent capituler devant les accords de Munich. Au même moment, la Martinique est elle-même face à un scandale qui met en lumière la gestion coloniale du pouvoir. Le 11 juillet 1933, André Alier, journaliste à *La Justice*, un journal de gauche, dénonce les agissements d'un béké puissant et influent, Eugène Aubéry. A la tête d'une usine florissante, celui-ci ne payait aucune taxe et devait plus de huit millions de francs à la Colonie. Un premier procès est engagé contre Aubéry. La colonie perd celui-ci, porte le jugement en appel, mais ne le poursuit pas en se désistant rapidement. La fraude fiscale, à elle seule, était scandaleuse, mais le simulacre de procès, révélant la corruption et donc l'association de magistrats et de hauts commissaires d'état avec les usiniers, fait l'effet d'une bombe auprès de l'opinion publique. Menaces, intimidations, tentatives de corruption, tout est mis en place pour faire taire Alier. Parce qu'il résiste, dévoile ces actions et qu'il dénonce le pouvoir corrompu et colonial, il devient l'homme à abattre. Il se fait rouer de coups, porte plainte contre ses assaillants, mais l'instruction traîne. La victime n'est pas soutenue par la Justice, bien au contraire, elle est condamnée pour injure à l'encontre d'Aubéry. L'affaire ne s'arrête pas là. Le 1^{er} janvier 1934, bien que frappé, bâillonné et jeté à l'eau, Alier échappe à la mort de justesse. Douze jours plus tard, il subit le même sort, mais n'aura pas la même chance. Un tel crime, politique et prémédité – de nombreuses menaces avaient été proférées dans les journaux – n'est pas habituel en Martinique et choque profondément l'opinion publique qui y voit les prémices d'une crise plus profonde. Plusieurs procès tenteront de rendre justice au journaliste⁷⁰, mais encore aujourd'hui, et bien que l'assassinat avec préméditation ait été reconnu, aucun suspect n'a été condamné. La Martinique s'enlise ainsi dans une des périodes les plus sombres de l'histoire.

⁷⁰ Armand Nicolas, *Histoire de la Martinique. De 1848 à 1939. Tome 2*, Paris-Montréal : L'Harmattan, 1996, pp. 218-229.

« Drôle de guerre » : situation délicate pour la Martinique

Le 1^{er} septembre 1939, l'armée allemande envahit la Pologne. Les puissances de l'Ouest ne peuvent plus fermer les yeux comme ils l'avaient fait pour l'annexion de l'Autriche en 1938 ou pour le démembrement de la Tchécoslovaquie en mars 1939. Le 3 septembre, la guerre est déclarée. Mais il s'agit d'une « drôle de guerre », sans véritable combat, sans aucune appréhension. En Martinique, l'inquiétude face à cette guerre est peu palpable. L'ennemi est loin, et la victoire de la France ne fait aucun doute – le cinéma de propagande participe à cette confiance aveugle en la toute puissance française. Le ministre des colonies, Georges Mandel, prend tout de même des mesures. C'est dans ces conditions que l'Amiral Robert arrive en Martinique le 14 septembre 1939. Ce brillant marin obtient le titre de Haut-commissaire de la République et Commandant du 4^e Théâtre d'opérations de l'Atlantique Ouest. Il a comme ordre de mission de « maîtriser la navigation maritime entre les Etats-Unis et l'Europe, ainsi qu'assurer la défense et maintenir l'ordre intérieur des Colonies Martinique, Guadeloupe, Guyane⁷¹ ». Étant donné l'importance de la base navale de la Martinique qui ne cesse de s'enrichir pendant la guerre créant des convoitises, notamment du côté américain, la tâche n'est pas aisée. Entre 1939 et 1941, la Martinique accueille huit pétroliers dont deux de la marine de guerre, plusieurs sous-marins dont le sous-marin de grande croisière le *Surcouf*, et une division de croiseurs auxiliaires. Le 22 juin 1940 arrive le *Jeanne d'Arc* avec dix avions de chasse et le seul porte-avion de l'armée française, le *Béarn* avec ses cent-sept avions. Deux jours plus tard, le croiseur Emile Bertin arrive avec dans ses cales une partie de l'or de la banque de France, environ trois-cents tonnes⁷². Cet arrivage massif des biens de la marine nationale s'explique par l'évolution de la guerre.

En mai 1940, Adolf Hitler lance la guerre éclair. Après avoir assujetti en un temps record les Pays-Bas et la Belgique, c'est à la France de subir les attaques allemandes. Le 22 juin, c'est la déroute, la France capitule en signant l'Armistice. En Martinique, la consternation face à cette défaite humiliante se double d'une inquiétude grandissante pour les proches restés en métropole. La défaite de la France a aussi des conséquences sur le territoire martiniquais. Avec la déclaration du 24 juin 1940, les maires et conseillers généraux proclament leur attachement à la France et leur soutien aux Alliés en suivant l'appel du Général Charles de Gaulle ; les Anglais et les Etatsuniens craignent néanmoins que la

⁷¹ Armand Nicolas, *Histoire de la Martinique. De 1939 à 1971. Tome 3*. Paris-Montréal : L'Harmattan, 1998, p. 13.

⁷² Guy Stehle, « ROBERT Georges, Achille, Marie, Joseph », *Dictionnaire encyclopédique des Antilles et de la Guyane Désormaux*. Fort-de-France : Désormaux, 1992, tome 7, pp. 2082-2083.

Martinique et sa flotte tombent sous le joug des Allemands. Les Britanniques tentent d'obtenir le contrôle de l'île, sans succès. Les Etatsuniens n'apprécient guère cette offensive sur les Caraïbes où ils se sentent chez eux. La politique martiniquaise utilise cette concurrence pour bloquer les pressions britanniques. Cependant, les Anglais mettent en place dès 1940 un blocus visant à obtenir rapidement la reddition des colonies antillaises. La Martinique doit aussi céder aux Etatsuniens. L'Amiral Robert obtient des facilités concernant l'approvisionnement en mazout et en denrées essentielles ainsi que la liberté de manœuvre pour les navires français dans la zone des Antilles. Cela permet d'éviter la disette, mais pas la misère. En contrepartie, la Martinique doit informer les Etats-Unis de chaque déplacement maritime et autoriser le survol de son territoire afin d'effectuer un travail de cartographie aérienne. Les accords Robert-Greenslade – nom de l'Amiral commandant en chef des forces étatsuniennes des Antilles – prennent une grande importance et, malgré quelques modifications, ils demeurent en vigueur jusqu'en 1943⁷³. Ces accords permettent à la Martinique de survivre, et d'éviter une occupation pourtant bien populaire dans l'opinion publique étatsunienne. N'oublions pas qu'avec sa base navale, si la Martinique s'associait à l'Axe, le territoire étatsunien serait menacé.

1.2. Le régime de Vichy en Martinique : Antan Robè⁷⁴

Une Révolution Nationale qui profite aux békés

Suite à l'Armistice, la France est sous la coupe du Reich et le gouvernement de Vichy collabore avec le régime nazi, et cela dès juin 1940. Après quelques hésitations à se rallier au régime de Philippe Pétain, l'Amiral Robert devient l'homme clé du gouvernement de Vichy dans la zone Caraïbe : « Conservateur, farouche défenseur de la colonisation, imprégné de l'idéal militaire, Robert [...] s'inscrit pleinement dans l'esprit de Vichy⁷⁵. » Une fois le régime de la Révolution Nationale mis en place en métropole, celui-ci est installé en Martinique, et surtout adapté aux colonies. Le nouveau régime accuse la 3^e République et le Front populaire de tous les maux du moment, donne tous les pouvoirs à un seul homme, Pétain, dont le culte est déroutant. Il participe à l'exclusion des Juifs et des francs-maçons. N'oublions pas que les lois d'août et d'octobre 1940 frappent ces derniers d'interdictions professionnelles. La devise « Travail, Famille, Patrie » résume

⁷³ *Idem.*, p. 2083.

⁷⁴ Locution courante que l'on pourrait traduire par « sous la période de l'Amiral Robert », qui évoque dans l'imaginaire collectif martiniquais la misère, l'oppression et les difficultés de ce temps.

⁷⁵ Laurent Jalabert, « Les Antilles de l'Amiral Robert », in Jacques Cantier et Eric Jennings (dir.), *L'Empire colonial sous Vichy*. Paris : O. Jacob, 2004, p. 54.

manifestement la mentalité du nouveau régime. La Charte du travail, en interdisant les grèves et le syndicalisme, se charge de mettre sous tutelle les travailleurs. Les chantiers de la jeunesse permettent d'embrigader très tôt les Français. L'appel à un rassemblement national est de plus en plus fort et provoque toute sorte de dérapages xénophobes.

En Martinique, les grands bénéficiaires de cette période sont les békés qui voient leur domination se renforcer. Les structures de l'état sont, en effet, démantelées : le conseil général est supprimé, ses pouvoirs sont désormais exercés par le gouverneur aidé d'un conseil privé et d'une commission administrative – deux entités où les acteurs sont nommés par l'Etat. En 1942, un Conseil Local, dont les membres sont désignés sur proposition du gouverneur, prend le relais. Sur vingt-cinq membres, seize sont des békés. Les conseils municipaux subissent le même sort, les maires doivent être nommés par le gouverneur qui conserve peu d'anciens élus. Près de la moitié des nouveaux maires sont des békés. Les rares maires de couleur n'ont qu'une charge honorifique comme tend à le démontrer l'historien Armand Nicolas : « Dans certaines communes, on mettait des potiches de couleur comme maire et [...] la municipalité était dirigée, en fait, par un béké⁷⁶. » Alors que cette partie de la population détenait déjà le pouvoir économique, le régime Pétain-Robert, en s'appuyant sur cette aristocratie blanche, lui donne le pouvoir politique et élimine de ce fait toute opposition. Le système judiciaire est lui aussi mis à mal, et ce, même s'il bénéficiait jusque-là d'une certaine indépendance – tout du moins en apparence comme l'a révélé l'affaire Alikier. Les jurys populaires sont remis en question du fait de la faible morale des Antillais par rapport à leur confrère métropolitain. La loi du 30 juin 1941 mine le pouvoir des jurys populaires. Ces derniers réduits à quatre, au lieu de douze, sont associés à la Cour pour rendre sa justice⁷⁷. Claude Lévi-Strauss débarqué en Martinique cette même année évoque le procès auquel il a assisté et nous montre à quel point il est malvenu de parler de Justice en ces temps :

Un jour, je suis entré dans la salle de la Cour d'assises qui était alors en session ; c'était ma première visite à un tribunal, et c'est demeuré la seule. On jugeait un paysan qui, au cours d'une querelle, avait emporté d'un coup de dents un morceau d'oreille de son adversaire. [...] En cinq minutes exactement, l'irascible noir s'entendit condamner à huit ans de prison. La justice étant et reste toujours associée dans ma pensée au doute, au scrupule, au respect. Qu'on

⁷⁶ Armand Nicolas, *Op. cit.* Tome 3, p. 28.

⁷⁷ Eric Jennings, *Vichy sous les tropiques. La révolution nationale à Madagascar, en Guadeloupe, en Indochine. 1940-1944.* Paris : Grasset, 2004, pp. 131-135.

*puisse, avec cette désinvolture, disposer en un temps si bref d'un être humain me frappa de stupeur*⁷⁸.

Ainsi, toute la particularité des anciennes colonies est remise en question. En effet, dans l'Empire, elles jouissaient d'un statut privilégié, leurs populations étant considérées comme des citoyens à part entière : des Français. Ce qui initie un retour en arrière plus qu'effrayant pour les habitants d'une île sortant à peine de l'esclavage.

Une population encadrée

Cela est d'autant plus probant que, comme en métropole, la société est encadrée de toute part. La Marine devient ainsi la force militaire principale de cette époque. D'ailleurs, nous le verrons plus loin, la différence de traitement entre la Marine et les autres corps de l'armée participe à la fin du régime de l'Amiral Robert. Pour assister ce pouvoir militaire, une police civile, la Légion, est mise en place. Elle fait les beaux jours de la délation. Le régime pétainiste est ouvertement clérical, il en est de même en Martinique : Mgr Varin de la Brunelière, un nouvel évêque, particulièrement zélé dans sa collaboration, est sacré. Par ailleurs, le journal chrétien *La Paix*, qui avait déjà eu un rôle douteux dans l'affaire Alier, devient le journal pétainiste par excellence. Ses articles célébrant les victoires nazies et souscrivant à la délation deviennent les armes d'une propagande à peine cachée. Un autre journal, *La Petite patrie*, créé en mars 1942, diffuse les idées de la Révolution Nationale. Cependant, étant donné le faible taux de lettrés, cette propagande est peu efficace, si ce n'est dans la classe moyenne. L'encadrement de la jeunesse par le scoutisme contribue à la propagation des idées pétainistes. Les sociétés sportives jouent, dans un domaine plus laïc, un rôle similaire. Pour parachever cet endoctrinement de la jeunesse, l'éducation est remaniée. Les programmes scolaires sont réformés, l'enseignement secondaire est freiné – notamment en coupant massivement les bourses et en augmentant les frais ; de ce fait, seule l'aristocratie blanche peut encore scolariser ses enfants –, enfin, l'enseignement manuel est encouragé. N'oublions pas que le travail est un fondement du régime vichyste.

Une autre manière de contrôler la population est de réprimer tous les opposants ; le régime Pétain/Robert l'a bien compris. L'administration locale est « assainie » : les fonctionnaires doivent tous prêter serment au Maréchal et tous ceux qui sont suspectés d'être hostiles au nouveau gouvernement sont congédiés. Les quelques Juifs martiniquais ont échappé aux camps de concentration, mais pas aux diverses tracasseries administratives.

⁷⁸ Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*. Paris : Plon, 1955, p. 29.

Comme ils sont peu nombreux en Martinique, ce sont surtout les francs-maçons qui deviennent des boucs-émissaires idéaux, et sont victimes d'une véritable chasse aux sorcières. Grâce au décret-loi du 13 août 1940, en moins de six mois, les loges sont dissoutes. Les francs-maçons sont évincés des emplois importants – Victor Sévère perd ainsi la mairie de Fort-de-France qu'il occupait par intermittence depuis 1900 –, et fichés – notamment à l'aide d'un questionnaire à remettre aux autorités. La loi du 2 juin 1941 permet de prendre des mesures antisémites. Toute la population est soumise à ce régime de terreur : « Le régime Robert fut celui du bâillon, de la liquidation des libertés, un régime policier qui exerça une répression impitoyable⁷⁹. » Le carnaval est supprimé, les conférences publiques contrôlées, l'écoute de radio étrangère interdite, le courrier postal est lu et passé sous contrôle, de plus la presse est censurée. Le point d'orgue de cette répression est, sans aucun doute, le renforcement de la police. En effet, le Service de la Sûreté est créé et confié au lieutenant Castaing, un homme dont la gravité des actions marque profondément les Martiniquais. Pour Henri Hoppenot, ministre plénipotentiaire de la France Libre, venu en Martinique, le lieutenant Castaing est considéré comme un officier français indigne. Ainsi explique-t-il :

Si je n'ai réussi à faire épinglez toutes les ordures de la politocaille qui aidèrent par ici à mettre la France là où elle git aujourd'hui, j'ai eu la grande satisfaction d'en faire éliminer une bonne quantité. [...] Cette pauvre Martinique est le monument de l'indécence républicaine. Quelle pourriture, quel avachissement [...]. Imaginez la lutte que j'ai pu mener et les écœurements ressentis. Ce n'est pas fini hélas ! Trop de gens n'ont pas encore l'esprit de la Révolution Nationale et je m'ancre dans l'idée que ce ne sera qu'avec la trique qu'on le leur inculquera aux indifférents et aux canailles. [...] je me laisse aller à penser que la trique ne leur ferait pas de mal non plus⁸⁰.

Il va sans dire que le lieutenant Castaing et ses hommes ont abondamment utilisé des méthodes inspirées de la Gestapo pour arriver à leur fin. Des camps d'internement ont vu le jour un peu partout dans les colonies, notamment sur l'île du salut en Guyane, au fort Napoléon aux Saintes et au camp Balata à Fort-de-France. Plus la guerre avance, plus Vichy perd du terrain et plus la répression se durcit.

⁷⁹ Armand Nicolas, *Op. cit. Tome 3*, p. 45.

⁸⁰ Lettre du Lieutenant Castaing, citée par Armand Nicolas, *Op. cit Tome 3*, pp. 49-50.

Un régime raciste

Dans les colonies, le régime vichyste doit combattre un autre fléau de la 3^e République : l'assimilation, soit la volonté de permettre à des individus colonisés d'être des citoyens français à part entière. Si ce régime ne s'affirme pas ouvertement comme étant raciste, il n'en demeure pas point que certains faits tendent à prouver le contraire. Prenons l'exemple de la loi du 17 août 1942, qui s'inspire de celle du 22 juillet 1942 retirant la citoyenneté française aux gaullistes. Celle-là énonce que tout citoyen originaire des colonies peut perdre son statut et retrouver celui d'indigène s'il commet un crime de droit commun. Selon la logique de cette loi et étant donné l'état du système judiciaire, accuser quelqu'un de droit commun n'est pas difficile, Vichy peut ainsi dénaturer à sa guise toute personne gênante. Il est vrai que comme le remarque Eric Jennings, ce dispositif reste ambigu aux Antilles françaises. Les habitants de ces régions étant citoyens depuis 1848, il est en principe impossible qu'ils redeviennent indigènes⁸¹. Cela contribue néanmoins à un certain malaise dans la population antillaise. De même, les théories visant à remplacer l'assimilation par l'association font craindre l'apparition de lois ségrégationnistes, comme il y en a en Allemagne. Ces théories ouvertement racistes sont soutenues par les plus hauts dirigeants de Vichy comme le sous-entend *La Fin des français en Afrique noire* de Jean Paillard et surtout son deuxième ouvrage, *L'Empire français de demain*, préfacé par le maréchal, lui-même. Fervent opposant à la mixité et à la dégénérescence que celle-ci peut provoquer, l'auteur propose dans ce deuxième ouvrage un système d'apartheid censé protéger la France de l'influence de l'étranger, et notamment du danger que représentent les minorités dans l'Empire (Juifs algériens, Chinois en Indochine, Syriens en AOF et aux Antilles). Aussi, préconise-t-il « que le titre de citoyen français ne p[uisse] appartenir – sauf exceptions bien délimitées – qu'aux fils de Français, porteurs du sang représentatif de leur race⁸². » Il prend d'ailleurs l'exemple des Antilles françaises où la citoyenneté et le droit de vote accordés aux indigènes sont, selon lui, extrêmement dangereux. Ceux-ci étant plus nombreux que les colons, il devient évident qu'un jour les colonisés prendront le pouvoir, ce qui n'est absolument pas souhaitable pour la France de Vichy⁸³. Cette position ne semble pas apporter de changements positifs pour la population martiniquaise.

Pour atténuer l'impact de cette politique raciste et répressive, l'Amiral Robert met en place quelques lois sociales : il étend le régime des allocations familiales, réforme

⁸¹ Eric Jennings, « Vichy fut-il aussi antinoir ? », in Jacques Cantier et Eric Jennings (dir.), *Op. cit.* pp. 225-227.

⁸² Jean Paillard, *L'Empire français de demain*. Paris : Institut d'Etudes Corporatives et sociales, 1943, p. 41.

⁸³ Eric Jennings, *Op. cit.* pp. 40-49.

l'assistance médicale gratuite, et lutte contre la hausse du prix de la vie. Des activités festives sont aussi organisées comme les fêtes du 1^{er} mai, de la Légion, celles du 29 août ou de Jeanne d'Arc. Les 10 et 11 mai sont célébrés dans les colonies et mettent en avant la Révolution Nationale et la devise « Travail, Famille, Patrie ». Ces dérivatifs ne sont guère efficaces ; les Martiniquais sont conscients de vivre sous un régime répressif où les libertés individuelles et l'égalité raciale sont mises à mal. Leur vie est d'autant plus difficile qu'un autre événement aggrave leur situation.

1.3. L'entrée en guerre des Etats-Unis

Zone neutre : la Martinique sous pression

En 1941, l'Allemagne envahit l'U.R.S.S. Les Etats-Unis ne peuvent plus se permettre de regarder le monde se déchirer sans rien faire. L'attaque de Pearl Harbor par l'aviation japonaise, le 6 décembre 1941, est l'élément déclencheur permettant à l'opinion publique étatsunienne de se résoudre à l'intervention. Cette nouvelle situation modifie la situation pour la Martinique. N'oublions pas qu'elle est dépendante des Etats-Unis, ces derniers facilitent l'approvisionnement en denrées alimentaires et en mazout, grâce aux accords avec l'Amiral Robert. L'opinion publique étatsunienne est déjà fortement opposée à ces accords et de plus en plus favorable à l'occupation de cette petite île qui, du fait de sa base navale, peut devenir extrêmement dangereuse. La pression des Etats-Unis est croissante, l'Amiral Robert est obligé de céder encore du terrain. Il autorise les patrouilles quotidiennes de navires américains dans les eaux territoriales françaises de la mer des Antilles.

L'année 1942 marque un tournant dans la guerre, car les Alliés gagnent du terrain. N'est-ce pas à ce moment précis que la France Libre arrache les Colonies françaises africaines à Vichy ? En réaction à ces pertes, le régime de Pétain provoque des répressions grandissantes, à l'instar de celui de Robert. Face à la situation, les Etats-Unis envoient l'Amiral Hoover en Martinique pour exiger plusieurs garanties : l'immobilisation des navires et avions de guerre sous surveillance américaine, le contrôle des communications, le blocage de l'or, la mise à disposition des navires de commerce et une déclaration d'indépendance vis-à-vis du gouvernement de Pétain. Robert ralentit les négociations et arrive à rassurer les Etats-Unis en cédant sur certains points, notamment celui concernant les navires et avions de guerre. Mais la situation politique et sociale en Martinique s'aggrave. Non seulement la population vit dans la crainte d'un débarquement étatsunien, mais elle

subit les conséquences de cette longue négociation entre Hoover et Robert. En effet, de mai à début août, le ravitaillement en vivres est bloqué ; la misère ne cesse d'augmenter.

Le blocus

L'occupation de la zone de Vichy n'améliore guère la situation martiniquaise. L'île devient une zone neutre, ce qui est loin de satisfaire les Etats-Unis. Les relations avec ce pays se compliquent de plus en plus, jusqu'au point de rupture survenu en mars 1943. Au début de cette année, le blocus est total et en mai, les relations diplomatiques entre les deux pays sont rompues. Parce que la Martinique est une île dont l'économie est coloniale, ce blocus lui est d'autant dommageable. Tout ce que la Martinique consomme est importé : viandes, morues, riz, légumes secs, etc. L'agriculture est quant à elle tournée vers l'exportation. La Martinique vit alors de la monoculture de la canne et a très peu développé les autres cultures. En 1940, on avait essayé de rétablir la situation en tentant de développer une agriculture vivrière faite de maniocs, de choux et de patates. Des essais dans la culture du riz, du maïs et du soja ont été tentés, mais sans succès. Les ouvriers de la canne délaissent donc les plantations pour se consacrer à leur jardin. Par ailleurs, le mazout et les matériaux manquent, ce qui perturbe fortement le travail de la pêche. La viande a déjà disparu de l'alimentation de bon nombre de Martiniquais, c'est maintenant au tour du poisson de devenir une denrée rare.

Il est évident que le peuple martiniquais a fait preuve de *débrouillardise* pour s'en sortir. Les journaux éditent des recettes de pain sans farine de blé cuisiné à base de fruits à pain ou de farine de manioc⁸⁴. On produit plus d'huile de coco pour l'utiliser notamment dans la fabrication de savon, de vin d'ananas et d'orange. L'alcool de canne remplace le carburant et le « Rechalvol » le pétrole des lampes⁸⁵. Une économie basée sur le troc se met en place. Le sel, puisé aux marais salants de Saint-Anne, devient une monnaie d'échange très recherchée. Malgré le rationnement de nombreux produits, un marché noir se met en place et fait exploser les prix que l'inflation n'avait pourtant pas épargnés. Les gens de la campagne s'en sortent tant bien que mal, grâce à leur jardin, mais les citadins ont bien moins de chance. La disette sévit, la tuberculose fait des ravages. Par conséquent, la grande misère, la sous-alimentation, l'état sanitaire qui se détériore contribuent à une véritable hécatombe. Si cette hausse du taux de mortalité est considérable sur l'île, elle est effarante à Fort-de-France,

⁸⁴ Eric Jennings, entretien d'Axel Gylgén, « Les Antilles de 1940 à 1944. Vichy vaincu par la pression populaire », *L'Express.fr*, mis à jour le 18/10/2006, publié le 27/09/2004, http://www.lexpress.fr/region/vichy-vaincu-par-la-pression-populaire_479815.html, consulté le 09 septembre 2008.

⁸⁵ Notons que l'électricité n'est disponible que dans les villes. Armand Nicolas, *Op. cit.* Tome 3. p. 56.

capitale et principale ville de la Martinique. Ce taux passe, en effet, de neuf-cent-cinquante-quatre morts à mille-cinq-cent-vingt-neuf durant la seule année 1943. La misère touche toutes les couches de la population, ou presque. S'il est vrai que la classe moyenne subit cette récession, les plus riches et les marins, prestige de l'Amiral Robert, continuent de vivre dans l'opulence.

Une période ancrée dans la mémoire populaire

Antan Robè, cette période dramatique pour tant de Martiniquais reste ancrée dans la mémoire collective, comme le prouve la prégnance de ce personnage dans les chansons populaires :

"Amiral Robè (Se chantait aussi "Amiral poyo")

Ou pati mé pa ritounen

Bay bon van douvan

Alé réfléchi an koté

DE GAULLE krié nou

Manmay an nou fè lenposib

La Frans ka soufè

annou pou nou sa délivré-i"

Vous êtes parti, mais ne revenez pas

On veut souhaite : « bon vent »

Pensez-y ailleurs

de Gaulle nous a appelés

Réalisons l'impossible

La France souffre

Délivrons-la⁸⁶.

Les écrivains ont aussi exploité ce personnage qui toucha profondément la mémoire collective martiniquaise. Songeons seulement au roman de Confiant, *Le Nègre et l'Amiral*, qui propose une description très parlante de cette époque : « L'amiral, sans doute cousin du maréchal, qui régnait là-bas sur notre très sainte mère la France, institua ici l'ordre de l'agenouillement⁸⁷. » Néanmoins comme le note l'historien Jennings, au-delà de cette mémoire tragique, il existe dans certains milieux une nostalgie dans cette époque où la Martinique se suffisait à elle-même « où les gens recouraient à leur propre ingéniosité et où l'autarcie avait remplacé l'état de dépendance à l'égard de la métropole⁸⁸ ». Quoi qu'il en soit, le peuple martiniquais ne peut continuer comme ça. Etre une zone neutre entre les Etats-Unis et l'Europe n'est plus gérable, être soumis à la misère et la répression de l'Amiral Robert n'est plus possible, le peuple se doit de réagir et c'est ce qu'il fait.

⁸⁶ Chant recueilli par Mme Lucia Donatien, cité par « Dissidents et passeurs Antan Robè : les élèves de 2^{nde} MDC mènent l'enquête », *Concours national de la résistance et de la déportation, 2005-2006*. Ministère de l'éducation nationale, académie de la Martinique, lycée professionnel Saint-James, <http://cms.ac-martinique.fr/lpsaintjames/articles.php?lng=fr&pg=32>, consulté le 25 juillet 08. Notre traduction.

⁸⁷ Phrase extraite de la première page du roman de Raphaël Confiant, *Le Nègre et l'Amiral*. Paris : Grasset, 1988.

⁸⁸ Eric Jennings, entretien d'Axel Gylden, *Loc. cit.*

1.4. Le ralliement à la France combattante

Une population de plus en plus mécontente

Cette période de disette n'a pas arrangé la popularité de l'Amiral, comme le confirme un extrait de sa correspondance : « Celle-ci (l'opinion locale) n'était plus à son niveau de mai 1942 : les restrictions alimentaires et vestimentaires très rigoureuses avaient fortement mécontenté une masse politiquement indifférente...⁸⁹ ». En outre, les comportements racistes sont loin de s'atténuer. Alors, qu'à l'Armistice, la Martinique était encore sous le choc de la défaite française toute prête à soutenir jusqu'au bout la Mère Patrie, elle réalise très vite que cette dernière collabore un peu trop avec le régime nazi. La propagande encourageant les Antilles, « ces îles fortunées », à aider la pauvre Mère Patrie qui meurt de froid et de faim crée de plus en plus l'indignation d'une Martinique meurtrie par le blocus, la disette et la répression. Confiant l'évoque d'ailleurs, dans *Le Nègre et l'Amiral* : « ça veut dire que les gens meurent de froid et de faim là-bas pendant qu'on rigole plein notre ventre ici...⁹⁰ ». En outre, les actes racistes se multiplient et le mécontentement ne fait que s'accroître. Les békés bénéficient de nombreux avantages, les marins font preuve d'un racisme de plus en plus intolérable⁹¹. Dès le début, une certaine résistance pacifique s'est mise en place – certains manifestent leur mécontentement en klaxonnant la lettre V de victoire en morse. En 1942, alors que l'approvisionnement est bloqué pendant plusieurs mois, cette résistance s'organise, elle diffuse discrètement des tracts et des journaux. En novembre 1942, l'occupation de la zone libre par les Allemands n'améliore pas ce mécontentement général. Mais quand quatre mois plus tard, la Guyane est libérée, la population explose. Le régime de Robert n'a plus aucune légitimité et rien ne peut plus expliquer que la Martinique ne se rallie pas à de Gaulle. Pourtant, Robert s'obstine. Pour rester neutre et fidèle à Vichy, il utilise la rivalité entre le général de Gaulle et le général Henri Giraud. Ce dernier a été mis en place par les Etats-Unis, après l'assassinat de François Darlan, le représentant de la France libre en Afrique – de Gaulle représentant la France libre à Londres. L'Amiral est d'autant plus « piégé » que face aux menaces que représentent les Alliés, Pétain ordonne à Robert de saborder les navires du port de Fort-de-France. Robert accepte à condition de la certitude d'un débarquement imminent.

⁸⁹ Extrait d'un rapport cité par Armand Nicolas, *Op. cit.* Tome 3. p.59.

⁹⁰ Raphaël Confiant, *Op. cit.*, pp. 265-266.

⁹¹ Voir à ce sujet, Eric Jennings, « Vichy fut-il antinoir ? », *Op. cit.*, p. 228 ; ainsi que les rapports officiels sur le « racisme avéré » des marins français aux Antilles évoqués par Laurent Jalabert, *Loc. cit.*, p. 57.

Le soulèvement

Un tel débarquement ne sera pas utile. Pour la première fois de son histoire, la Martinique se libère toute seule. Un Comité de Libération Nationale est constitué, nombre de ses membres sont inquiétés. Alors que le gaulliste Rimbaud est interné au camp Balata, le radical Sévère est mis sous résidence surveillée. Les membres de ce comité étaient pourtant des figures importantes de la vie martiniquaise. Sévère, ancien maire de Fort-de-France, écarté du pouvoir parce que franc-maçon, a toujours été un fervent opposant au régime de Robert. La population refuse cette énième injustice. Le 25 juin, dix-mille Martiniquais descendent dans la rue. De nombreuses personnes demandent à Robert de céder à la population, ne serait-ce que pour éviter des morts inutiles. L'évêque Varin de la Brunelière, qui s'est pourtant toujours montré très, voire trop, coopérant avec le représentant de Vichy, est de ceux-là. Malgré cela, Robert s'obstine.

Parallèlement à ce soulèvement populaire, l'armée de terre s'insurge. N'oublions pas que Robert a toujours privilégié la Marine. La différence de traitement de ces deux corps est manifeste et a entraîné ce mécontentement. Le chef de bataillon Henri Tourtet, qui est à la tête de cette insurrection militaire prône d'abord le calme. Et il en faudra pour contenir la colère des mutins soutenus par la population lorsque le 28 juin 1943 Robert affirme que le calme sera maintenu coûte que coûte. Pour apaiser les mutins, l'Amiral leur propose de quitter la Martinique. Tourtet, avec l'accord du Comité de Libération Nationale, refuse cette proposition qui laisserait la Martinique au joug de la Marine. Robert décide de désarmer et de démobiliser l'armée de terre. Pour Tourtet qui a toujours essayé de calmer le jeu c'en est trop, il proclame la dissidence. Le 29, un mouvement populaire et militaire se déclenche à Fort-de-France. Robert est en difficulté. Conscient qu'il n'y a plus qu'une seule issue pour éviter les effusions de sang, il accepte de négocier avec les Etats-Unis. Il demande ainsi l'envoi d'un plénipotentiaire pour fixer les modalités d'un changement d'autorité et impose deux conditions : la garantie du maintien de la souveraineté française et la non-intervention des forces étatsuniennes⁹². Aussi, le 2 juillet, Sévère proclame le ralliement qui sera rendu officiel avec l'arrivée d'Hoppenot le 14 juillet. Le lendemain Robert quitte la Martinique. Tout l'Empire, mis à part l'Indochine, est rallié à la France combattante.

⁹² Micheline Marlin, « Les Guerres Mondiales », *Dictionnaire encyclopédique des Antilles et de la Guyane Désormaux*. Fort-de-France : Désormaux, 1992, tome 5, p. 1310.

2. La Martinique dans la France

La Seconde Guerre mondiale a profondément touché l'Empire français. Comme on le sait, une vague d'indépendance suit cette guerre. Dans la mouvance de ces changements profonds, le statut de la Martinique, vieille colonie, est questionné et doit être redéfini. Entre attachement et désillusion, entre fidélité et opposition, les sentiments face à cette métropole ne sont pas toujours simples.

2.1. La guerre renforce le sentiment d'appartenance à l'Union Française

Vichy défend l'Empire colonial

Une des conséquences de la guerre est le renforcement du sentiment d'appartenance à l'unité française. La propagande vichyste n'est pas totalement innocente à cela. Le régime de Vichy est raciste, répressif, rétrograde, mais il est totalement conscient de l'importance de son Empire colonial et ne recule devant aucun faste pour flatter ce dernier et pour lui démontrer l'unité colonie/métropole. En 1940, après l'armistice, les colonies françaises deviennent un enjeu stratégique pour Vichy. Ainsi l'expose Jennings:

Pour le régime émergent à Vichy sous l'autorité du maréchal Pétain, les colonies représentaient un atout considérable, avec lequel il espérait pouvoir négocier ou même, peut-être, soutirer des concessions du Reich⁹³.

C'est peut-être l'unique va-tout que Pétain peut utiliser pour justifier la non-occupation d'une partie du territoire français. La défaite de 1940 restant un événement humiliant, l'Empire dans ces conditions permet à la France de garder un certain prestige. Ce prestige est réaffirmé par le choix des colonies de s'allier à Pétain, alors qu'à la suite de l'appel du 18 juin, elles auraient pu rejoindre de Gaulle, les troupes britanniques pouvant amplement garantir leur sécurité. Or, seul le Tchad, sous la pression du gouverneur guyanais Félix Eboué, fait le choix de suivre la France Libre. C'est un revers pour de Gaulle qui légitime d'autant plus le gouvernement de Vichy. Ce dernier n'aura donc de cesse de montrer l'unité de l'Empire à travers des fêtes somptueuses, comme celle de la Légion célébrée le 29 août. Invention du régime, cette journée commémore la fondation de l'avant-garde de la Révolution Nationale : la LFC⁹⁴. En 1942, cette célébration est grandiose comme le montrent les consignes données par le secrétaire colonial de Vichy :

⁹³Eric Jennings, *Op. cit.*, pp. 19, 20.

⁹⁴LFC : Légion Française des combattants et volontaires de la Révolution Nationale.

Pour concrétiser l'union intime de toutes les provinces françaises, métropolitaines ou coloniales, chaque section légionnaire prélèvera une poignée de terre du sol français dans un endroit particulièrement indiqué par les souvenirs militaires, religieux, glorieux, [...] Les terres ainsi prélevées seront rassemblées au chef-lieu de la colonie, où elles seront mélangées et expédiées dès que l'occasion se présentera. Au pied de ces parcelles de terres françaises ainsi rassemblées, seront plantés sur le plateau de Gergovie un mât et un drapeau symbolisant l'union⁹⁵.

Le symbole est assez explicite. Par cette célébration, Vichy affirme l'unité nationale, l'ancre dans une filiation et l'enracine dans le sol. Le régime vichyste souhaite établir une cohésion nationale en faisant appel au passé glorieux de la France ; en effet, Gergovie n'invoque-t-elle pas une victoire gauloise sur César⁹⁶ ? Cette volonté unificatrice se trouve aussi dans l'organisation de la Semaine impériale en 1941 et de la Quinzaine impériale en 1942. Ces manifestations regroupent des expositions coloniales, des cycles de conférences, la diffusion de films de propagande et des rencontres sportives métropole/colonies. Le Serment des athlètes flatte les indigènes : « Cette France d'Outre-mer, c'est cette France coloniale, ce sont ces portions diverses et magnifiques de notre patrimoine national⁹⁷ ». Les athlètes sont mis sur un apparent pied d'égalité, prêtant le même serment, défilant ensemble dans les stades. Mais comme le montre Nicolas Bancel, cette égalité en est une façade qui ne remet nullement en question les inégalités de la société coloniale.

La dissidence

Ce sont ces inégalités qui ont sans nul doute contribué à ce qu'une partie de la population martiniquaise défende une autre France : celle de De Gaulle. Face au régime répressif et inégal de Robert, la Martinique s'est, pour la première fois de son histoire, libérée toute seule. Ce faisant, elle défend, il est vrai, les libertés fondamentales mises à mal par le régime de Vichy, mais aussi la France républicaine. Le cas des dissidents est à ce titre exemplaire. Comme nous l'avons déjà précisé, il y eut des formes de résistances internes dès le début du régime robertin. Une autre forme de résistance, externe cette fois-ci, s'est aussi organisée. La Martinique est entourée au nord par la Dominique et au sud par Sainte-Lucie, deux îles anglaises. Sur ces îles, la France Libre installe des centres d'accueil. C'est alors que de

⁹⁵CAOM AP 2047, Vichy à Decoux, 22 juillet 1932, in Eric Jennings, *Op. cit.*, p. 288.

⁹⁶Cette utilisation d'un passé glorieux pour légitimer un pouvoir, une idée est un des principes de la propagande telle qu'explicité par Jérôme Bimbenet, *Histoire et Film*. Paris : Armand Colin, 2007, 286 p.

⁹⁷Quinzaine impériale. Serment des athlètes. Vichy, 17 mai 1942. ANSOM-AFOM-575, in Nicolas Bancel, « La Formation d'une jeunesse coloniale ? Propagande impériale et régénération sous Vichy. L'exemple de la Quinzaine impériale », Pierre Arnaud (dir.), *Le Sport et les français pendant l'Occupation. 1940-1944*. Paris : L'Harmattan, 2002, p. 139.

nombreux Martiniquais tentent d'échapper au régime répressif de Robert : des femmes, des vieillards, des enfants espèrent trouver chez leurs voisins des conditions plus humaines. Ces réfugiés sont accompagnés de centaines de marins, de soldats, d'appelés, de quelques civils téméraires dont des femmes, qui souhaitent rejoindre les centres de formation et combattre aux côtés des hommes de De Gaulle. Ces dissidents, âgés pour la plupart d'une vingtaine d'années, ont été extrêmement nombreux. A titre indicatif, dans la seule ville de Roseaux, on en dénombre par moins de trois-mille. Bien qu'il soit difficile de connaître le chiffre exact, il semble que proportionnellement il y ait eu plus de résistants dans les Antilles qu'en France métropolitaine⁹⁸. Il faut dire que les Antillais ont plus à perdre, du moins que la menace est plus grande. Encore une fois, l'esclavage et toutes les humiliations, les vexations qui en découlent ne sont pas totalement oubliées. Or, la République française les a reconnus comme citoyens à part entière, leur a retiré leurs chaînes⁹⁹ et leur a donné le droit de vote. Les Martiniquais veulent défendre cette République qu'elle soit coloniale ou pas.

Pour ce faire, ils traversent, et c'est le cas de le dire, le parcours du combattant. Le régime de Robert est très répressif, les patrouilles des milices, de la Légion ou des marins sont nombreuses. Prendre la dissidence est, de ce fait, extrêmement dangereux. Angèle Thomar rappelle des témoignages de gaullistes torturés dans les cales du *Jeanne D'arc* ou tout simplement jetés par-dessus bord au large¹⁰⁰. Sans aller jusque-là, si l'on est soupçonné de dissidence, les passages à tabac sont monnaie courante. Un autre danger, et pas des moindres, est le passage à proprement parler. Les canaux de la Dominique et de Sainte-Lucie sont houleux, les traverser avec des rafiots de fortune ne se fait pas sans péril, d'autant plus, qu'il faut trouver un bon passeur. Des pêcheurs prennent ce risque, mais d'autres préfèrent collaborer avec Robert et remettre ses hommes aux autorités moyennant des avantages « alléchants ». Certains passeurs ne prennent pas cette peine et jettent au fond de l'eau les candidats à la dissidence après avoir préalablement encaissé les frais du passage. Une fois arrivé à la Dominique ou à Sainte-Lucie, le périple n'est pas fini. Les dissidents sont sélectionnés sur la base de critères physiques et sanitaires. Nombreux sont ceux à qui l'on refuse le droit de défendre la patrie. Certains, bien que jugés inaptes, arrivent à se faire

⁹⁸Eric Jennings, entretien d'Axel Gyldén, *Loc. cit.*

⁹⁹Bien que les conditions ayant mené à l'abolition de l'esclavage en 1848 soient très complexes : difficultés des grosses usines dues à la crise sucrière, révoltes d'esclaves, pressions métropolitaines dues aux antiesclavagistes tels Victor Schoelcher, l'Histoire a pendant longtemps retenu que cette dernière version. Dans le travail de réécriture historique qui se joue actuellement, les conséquences des révoltes d'esclaves sont réinterprétées.

¹⁰⁰Angèle Thomar, « Les Dissidents des Antilles-Guyane », *Parcours de dissidents.rfo.fr*, janvier 2006, http://parcoursdedissidents.rfo.fr/imprimer.php3?id_article=1, consulté le 30 août 07.

enrôler en brisant la vigilance des recruteurs¹⁰¹. Enfin, avant d'appartenir à la Première Division de la France Libre, ils sont envoyés dans des camps d'entraînement en Angleterre, au Canada ou aux Etats-Unis. Là encore, la situation rencontrée est difficile. Par exemple, au Fort Dix au New Jersey, ils sont désinfectés, leurs vêtements brûlés, et ils reçoivent une carte d'identité sur laquelle est mentionnée : « Homme de couleur ». L'apartheid sévit encore aux Etats-Unis. En somme, des milliers de Martiniquais ont connu la répression, l'humiliation, la mort, dans le seul but de défendre celle qui a un jour voulu les reconnaître comme ses fils au même titre que les Bretons ou les Parisiens : la France Républicaine.

Des institutions attachées à la Mère-Patrie

Dès le début, la population martiniquaise a défendu la République. N'oublions pas que l'appel du 18 juin a été entendu outre-mer. Quelques jours plus tard, le 24, les maires et les conseillers généraux de Martinique se sont réunis pour proclamer leur attachement à la France et leur soutien aux Alliés. Mais très vite, Robert dissout ces instances politiques et réduit au silence, ou, comme nous l'avons vu, à la dissidence les défenseurs de De Gaulle. Deux ans plus tard, soit en juillet 1942, la déclaration du Comité Martiniquais de Libération Nationale rappelle son attachement à celle qu'il nomme : « la France éternelle ». Le 29 juillet 1943, c'est au Conseil Général de rappeler l'« indéfectible attachement de la Martinique à la France », ce conseil « s'incline devant la France meurtrie et proclame sa foi dans la restauration complète de sa grandeur et de sa puissance sous l'égide de la République¹⁰² ». Les institutions, bien que réduites à la clandestinité, n'ont donc jamais renié la Mère Patrie.

2.2. La chute d'un idéal

Se reconnaître noir

Toute l'ambivalence de cette période réside justement dans le fait que bien qu'ayant soutenue la France, de Vichy ou Libre, pendant la guerre, cette dernière laisse quand même un goût amer dans les populations colonisées. Les théories défendues par le psychiatre Fanon sont, à ce titre, éclairantes. Pour ce dernier, la Seconde Guerre mondiale permet aux Antillais de vivre leur première expérience métaphysique. Fanon rappelle qu'en 1939,

¹⁰¹ *Idem.*

¹⁰² Laurent Jalabert, *Loc. cit.*, p. 60.

l'Antillais est un homme heureux : c'est un citoyen français qui vote, travaille et scolarise ses enfants. Il y a bien sûr des clichés que ramènent les fonctionnaires d'Afrique, ce continent arriéré où sévissent encore les sorciers et où les tam-tams ne cessent de résonner. Mais il s'agit de l'Afrique. D'ailleurs, les Antillais revenant de ce continent répètent les mêmes inepties. N'oublions pas que pour l'Antillais, subsiste une différence fondamentale, voire une supériorité, entre lui et l'Africain : « L'Africain est un nègre et l'Antillais un Européen¹⁰³ ». Le fait que l'Antillais soit noir ne change rien à ce sentiment. Bien au contraire, pour marquer fermement cette différence, l'Antillais se montre particulièrement méprisant. Avant 1939, la Martinique compte environ deux-mille Européens, bien intégrés socialement et économiquement, puis la guerre éclate et entraîne l'arrivée massive de nouveaux Européens. Rien qu'à Fort-de-France, on en dénombre dix-mille de plus. Ces derniers sont bloqués sur l'île, ils sont inquiets pour leur famille et sont souvent ouvertement racistes. Face à ces dix-mille personnes méprisantes, l'Antillais se met à douter de sa valeur. Il comprend qu'il est lui aussi un Nègre, malgré son statut et ses droits qui, rappelons-le sont mis en péril par le régime de Vichy. L'Antillais commence à défendre sa couleur, à inverser son point de vue et à valoriser ce qui jusqu'alors a toujours été rejeté. Il abandonne petit à petit sa Mère Patrie pour celle qu'il considère dorénavant pour sa nouvelle origine : l'Afrique.

Alors qu'avant 1939 il avait les yeux fixés sur l'Europe blanche, alors que pour lui le bien était l'évasion hors de sa couleur, il se découvre en 1945, non seulement un noir, mais en plus un nègre et c'est vers la lointaine Afrique qu'il lancera désormais ses pseudopodes¹⁰⁴.

Une France décevante

La Mère Patrie s'est montrée décevante envers ses enfants antillais qui ont pourtant beaucoup donné pour la soutenir. Souvenons-nous du cas des dissidents qui ont risqué leur vie pour défendre la France républicaine. Et cela pas uniquement en défiant l'autorité de l'Amiral Robert et en rejoignant les îles anglaises. D'abord envoyés en Afrique du nord, une fois cette dernière libérée, les dissidents antillais ont combattu en Italie, en Alsace et en Normandie. La 21^e GA-DCA¹⁰⁵ – Groupe Antillais de la Division Contre Avion – a

¹⁰³Frantz Fanon, « Antillais et Africains », *Pour la révolution africaine. Ecrits politiques*. Paris : F. Maspéro, 1964, p. 30.

¹⁰⁴*Idem.*, p. 34.

¹⁰⁵ Les Antillais sont regroupés dans la 21^e GA-DCA ou dans la Division des Forces Aériennes Françaises Libres – FAFL.

combattu au front près de trois-cent-cinquante jours au cours de l'année 1944¹⁰⁶. La déception est donc grande quand ils découvrent que malgré leur engagement et leurs sacrifices, la France Libre est loin d'avoir un comportement irréprochable envers eux et les autres soldats coloniaux. Notons tout de suite la différence de statut dont jouissent les Antillais, ils ne sont pas indigènes. Cette différence qui se voit ne serait-ce qu'avec l'uniforme, ne leur permet pas d'échapper au mépris des autres, d'être considérés comme des sous-citoyens proscrits dans des chambres séparées. En outre, les actes ouvertement racistes dus notamment aux pieds-noirs ne sont pas rares. Cette attitude, ainsi que le comportement des Français envers les alliés des colonies, choque et déçoit nombre de dissidents. Le psychiatre martiniquais Fanon est de ceux-là.

La déception se retrouve aussi dans la non-reconnaissance des actes de dissidence par l'Etat français. Les dissidents tentent de faire reconnaître leur implication dans la libération de la France auprès du Conseil National de la Résistance. Mais un veto est posé comme si le résistant devait, comme le souligne Jennings, correspondre à l'image d'Epinal qu'on se fait de lui, soit un blanc arborant un béret et faisant sauter des trains¹⁰⁷. Un autre affront à cette mémoire se situe au Fort Faron à Toulon. Ce mémorial retrace l'itinéraire des différentes factions des troupes coloniales des Forces françaises libres, il ne fait pourtant nullement mention du parcours de dissidents antillais. Si ce n'est le privilège de défiler devant le général de Gaulle, le 11 novembre 1945, aucune cérémonie, aucune commémoration ne les a honorés, les faisant tomber dans les vides de l'Histoire¹⁰⁸.

Une autre déception est le retour à l'état de droit, à la République. Comme le prouvent les dissidents, les Martiniquais ont mis beaucoup d'espoir dans cette République qui les avait rétablis dans leur humanité en leur accordant le statut de citoyen. Pourtant, le passage du régime de Robert à la République fut aussi calme que décevant. Les décrets, les lois de Vichy sont liquidés par une Commission présidée par le nouveau gouverneur Ponton. Les élus du conseil régional d'avant 1940 siègent à nouveau. Les anciens maires sont eux aussi rétablis. Les femmes retrouvent leur travail, et les juifs et francs-maçons retrouvent leur droit. Les résistants emprisonnés sont libérés. La vie reprend son cours comme si la triste période que venait de traverser la Martinique n'avait pas existé. Cette impression est d'autant plus ressentie que l'épuration est lente, voire quasi-inexistence : les militaires, et surtout les marins, qui s'étaient montrés racistes, violents et ouvertement pro-vichystes, sont à peine inquiétés, les fonctionnaires collaborateurs ne perdent pas leur emploi et les

¹⁰⁶ Angèle Thomar, *Loc. cit.*

¹⁰⁷ Eric Jennings, entretien d'Axel Gylden, *Loc. cit.*

¹⁰⁸ Angèle Thomas, *Loc. cit.*

sympathisants de Vichy ne remplacent pas dans les prisons les anciens résistants contrairement à ce qui se passe dans les prisons métropolitaines. Le procès de Robert, tenu à partir du 11 mars 1947, devant la Haute Cours de justice de Versailles, est à ce titre exemplaire. Robert est accusé « d'acte de nature à nuire à la défense nationale ». Condamné à dix ans de travaux forcés et à la dégradation nationale à vie, il est gracié en souvenir des services rendus. Il n'aura subi que six mois de détention administrative. En effet, il est rapidement libéré pour raison médicale, et aucune ordonnance de prise de corps n'a été prise après le procès, ce qui est contraire à la loi¹⁰⁹. Le gouverneur guadeloupéen Constant Sorin, qui s'est montré particulièrement zélé à cette époque ne subit, quant à lui, pas la moindre récrimination, il est même accepté dans les Forces Françaises Libres et participe à la libération de l'Alsace. La faiblesse de l'épuration contribue à cet ébrèchement progressif de l'idéal français. Le message de la France est clair : bafouer les idéaux républicains en métropole est un crime, aux Antilles, mieux vaut ne pas faire de vague. Ainsi, à l'intérieur de la société martiniquaise, les mentalités ont évolué du fait du conflit mondial. La Martinique subit, en outre, les répercussions globales et notamment celles qui menacent les empires coloniaux.

Une situation mondiale éclairante

Faisons un petit retour en arrière. La Seconde Guerre mondiale est déclarée à la suite de l'invasion de la Pologne par l'armée allemande. Cette agression fait suite à d'autres occupations du Reich, notamment en Tchécoslovaquie. Le reste de l'Europe, l'Europe démocratique, ne pouvait pas rester indifférent à ces « prises en otage », à la négation absolue d'un peuple à disposer de lui, bref à cette atteinte des libertés fondamentales. C'est au nom de ces idéaux que les Alliés se sont battus et ont vaincu le totalitarisme. Il est évident que pour les peuples colonisés, ces idéaux amènent beaucoup d'espoir. La domination européenne n'est peut-être pas éternelle, elle-même a soutenu ces libertés. En outre, la mission civilisatrice, le côté paternaliste et sauveur de la colonisation ne peuvent plus avoir les mêmes impacts au sortir de la guerre. Le monde entier découvre les horreurs du régime nazi, et par voie de conséquence les horreurs dont l'Europe est capable. Le monde entier a aussi vu la collaboration ou au mieux l'immobilisme de certaines personnes. L'Europe ne peut plus être la grande donneuse de leçons. Les peuples colonisés ont un nouvel espoir, mais ce dernier sera de courte durée.

¹⁰⁹ Guy Stelhle, *Loc. cit.*, p. 2084.

La France qui a combattu contre l'horreur nazie utilise la force pour maintenir sous son joug de nombreux peuples. C'est tout un édifice, celui de l'Empire, qui se lézarde. Toute l'aporie de cette situation est illustrée dans l'avant-propos de *La Décolonisation tragique* d'Alain Ruscio¹¹⁰. L'auteur évoque ici les événements survenus le 8 mai 1945 des deux côtés de la Méditerranée. Alors qu'en France, on célèbre joyeusement la victoire sur le nazisme, à Sétif, comme dans tout l'est de l'Algérie, des manifestations d'inspiration nationaliste sont violemment réprimées. Dans les jours qui suivent, la répression qui touche la population est d'une rare violence. La France est consciente qu'elle doit réajuster sa politique coloniale, mais elle n'est pas prête dans les années 1940 à céder face aux revendications nationalistes. La conférence de Brazzaville montre bien l'état d'esprit de la France à cette époque. Du 30 juin au 8 février 1944, une trentaine de hauts fonctionnaires impériaux et une dizaine de membres de l'Assemblée consultative d'Alger se réunissent pour réfléchir à l'évolution de l'Empire français. C'est autour de René Pléven, commissaire aux colonies, que les bases de l'Union française sont posées. Notons tout de suite qu'aucun représentant des populations africaines n'a été convié, bien que certains, triés sur le volet, aient pu envoyer des rapports. Les textes sont limpides, on est loin d'une libération coloniale, comme le dévoile la toute première phrase des « recommandations » de cette conférence.

*Les fins de l'œuvre coloniale de civilisation accomplie par la France dans les colonies ECARTENT TOUTE IDEE D'AUTONOMIE, TOUTE POSSIBILITE D'EVOLUTION HORS DU BLOC FRANÇAIS DE L'EMPIRE ; LA CONSTITUTION EVENTUELLE, MEME LOINTAINE, DE SELF-GOVERNEMENTS DANS LES COLONIES EST A ECARTER*¹¹¹.

Ainsi, la France, bien que prête à assouplir les conditions de sa présence outre-mer, reste sur ses positions, et n'envisage nullement de se défaire de son Empire. Pourtant, les pressions internationales sont manifestes. Les deux grandes puissances d'après-guerre sont, pour des raisons différentes, anticolonialistes. Les Etats-Unis n'ont pas hésité à affaiblir le colonialisme français. Franklin Deleano Roosevelt a ainsi parrainé le sultan du Maroc. Il faut avouer que la défense de leur hégémonie n'est pas sans expliquer leur intérêt pour les peuples opprimés par le colonialisme français. Qui plus est, la situation est explosive dans de nombreuses régions. Nous avons évoqué l'Algérie, nous pouvons parler aussi de la Syrie

¹¹⁰ Alain Ruscio, *La Décolonisation tragique. Une histoire de la décolonisation française, 1945-1962*. Paris : Messidor /Editions sociales, 1987, pp. 11-12.

¹¹¹ Charles de Gaulle, « La Conférence africaine française », *Discours et messages*. Paris : Plon, 1970, Volume 3, p. 35, in *Idem.*, p. 28. Les majuscules figurent dans le texte original.

et du Liban, confiés à la France en 1919. Cette dernière est chassée, avec l'aide des Britanniques, non sans défendre sa présence, en bombardant notamment le parlement de Damas. La situation en Indochine est aussi critique. Dès septembre 1945, Hô Chi-Minh proclame l'indépendance du Viêt Nam et l'avènement d'une République démocratique. Malgré l'accord du 6 mars 1946, où la France reconnaît la République du Viêt Nam comme un Etat libre faisant partie de la fédération indochinoise de l'Union française, elle refuse de perdre sa souveraineté. Le Haut-commissaire pour l'Indochine, l'Amiral Thierry d'Argenlieu, nommé par le gouvernement de De Gaulle le 18 mars avait d'ailleurs pour mission de rétablir cette souveraineté. Des négociations serrées se déroulent pendant les mois de juillet à août, mais rien n'y fait, la France refuse en posant des conditions inacceptables. Les négociations s'achèvent le 14 septembre. Le 22 novembre, les forces françaises bombardent et ratissent la région d'Haiphong faisant près de dix-mille morts. Le 19 décembre, les troupes viêt-minh donnent le signal de l'insurrection. C'est le début d'une longue période de guerres meurtrières qui s'étendra sur près de trente ans¹¹². La Martinique est témoin de cette rage coloniale et délaisse un peu plus la patrie française.

La Seconde Guerre mondiale a donc profondément troublé les rapports de la France avec ses colonies. Mais encore une fois, la Martinique faisant partie des anciennes colonies avait un statut privilégié dans l'Empire. Elle vit donc différemment cette période et oscille entre un sentiment d'appartenance et un désenchantement grandissant. La Martinique ne sera pas indépendante, mais son statut va tout de même évoluer.

2.3. La départementalisation

Une prise de conscience sociale

La mémoire et les conséquences des années de Vichy allaient jouer un rôle important dans l'après-guerre aux Antilles. Pratiquement relégués à un statut de sujets sous Vichy, et méditant par ailleurs les bilans et les leçons d'histoire locale en matière de républicanisme et d'autoritarisme, les Antillais cherchèrent, à partir de juillet 1943, des garanties contre toute dérive autoritaire à l'avenir¹¹³.

Une des voies trouvées par le peuple martiniquais est de se tourner vers le Parti Communiste. Son rôle dans la libération nationale lui vaut un certain prestige, tout comme

¹¹²Jean Bonnet, *Les Dramas de la décolonisation. 1900-1975*. Paris : Roblot, 1975, pp. 33-42.

¹¹³ Eric Jennings, *Op. cit.*, p. 180.

sa position sur la décolonisation. C'est, en effet, le seul parti français qui soutient le droit à l'autodétermination des peuples¹¹⁴. Le Parti Communiste est un des rares partis politiques à s'investir sur le terrain. Il soutient les nombreux syndicats qui se reforment, dénonce l'attitude du patronat qui refuse du travail aux syndiqués ou qui n'augmente pas les salaires tout en augmentant la tâche de travail. Mais le Parti Communiste participe aussi à tout un travail éducatif. Il organise des cours du soir pour ouvriers dès mars 1944. Ainsi en 1945, les élections municipales, cantonales et législatives voient la défaite des socialistes et des radicaux en faveur d'un raz de marée communiste. Césaire devient alors député-maire de Fort-de-France. Le mandat des deux députés fraîchement élus, Césaire, et Léopold Bissol, communiste lui aussi, est clair : ils doivent changer le statut des vieilles colonies françaises.

Depuis l'abolition de l'esclavage en 1848, qui donna la citoyenneté française aux peuples des vieilles colonies, l'assimilation de ces peuples à la culture française a toujours été d'actualité. La départementalisation n'est qu'un maillon de ce processus. Dès lors, nous pouvons nous demander pourquoi les populations approuvent ce futur texte de loi, cette loi de l'assimilation. N'ont-elles pas voté communiste pour défendre cet attachement à la France ? Pourquoi Césaire, le chantre de la Négritude, a accepté de croire en cette loi au point d'en être le rapporteur. Emmanuel Jos nous donne une partie de la réponse. Après avoir eu une prise de conscience raciale qui mena Césaire à la Négritude, il eut une prise de conscience sociale¹¹⁵. Selon la situation économique de la Martinique en 1946, cette prise de conscience est nécessaire et est partagée par une population misérable et désireuse d'obtenir une extension des lois sociales métropolitaines. La Martinique d'après-guerre s'est à peine remise des années de privation d'*Antan Robè*. Le fossé social est impressionnant ; alors qu'une dizaine de familles békés vit dans l'opulence et détient une partie considérable des richesses de l'île, la grande majorité des Martiniquais vit dans des conditions exécrables, sans logement décent, sans équipement médico-social et sans aide. Différentes missions officielles se succèdent et le confirment. Nous retiendrons celle de l'inspecteur des colonies Masselot qui aboutit à un arbitrage améliorant la situation sociale. Ledit inspecteur est envoyé par l'Etat pour proposer des mesures sociales. Frappé par la grande misère qui

¹¹⁴ Il est vrai que le parti ne pense pas que les peuples d'Outre-mer veulent l'indépendance, mais qu'ils veulent avoir le droit de la demander quand le besoin se fera ressentir. Ce petit bémol n'entache en rien la position claire du PCF. Voir à ce sujet, Alain Ruscio, *Op. cit.*, pp. 29-32.

¹¹⁵ Emmanuel Jos, « Identité culturelle et identité politique le cas Martiniquais », in Fred Constant, Justin Daniel (dir.), *1946-1996. Cinquante ans de départementalisation outre-mer*. Paris/Montréal : L'Harmattan, 1997, pp. 345-351.

touche les populations, il propose des solutions qui sont, pour certains, révolutionnaires. Il quadruple par exemple le salaire dans l'agriculture et l'industrie de la canne¹¹⁶.

Une loi nécessaire

Nous ne pouvons qu'imaginer l'extrême misère de la Martinique. Et nous comprenons aisément le choix de la population et de Césaire : parer au plus pressé, c'est-à-dire s'occuper d'abord de la situation économique et sociale. Le seul système de sécurité sociale mis en place par De Gaulle explique cette revendication. En effet, il ne s'étend pas aux colonies et pour y avoir droit la Martinique doit devenir un département. Ainsi, le 26 février 1946, Césaire dépose son rapport sur le bureau de l'Assemblée Nationale Constituante. Ce rapport insiste sur l'urgence de la situation et sur l'importance de l'Empire français. En effet, face aux deux super puissances que sont les Etats-Unis et la Russie, la France a besoin de son Empire, toujours autant convoité. Les Etats-Unis qui souhaitent mettre sous tutelle toute la Caraïbe n'hésitent pas à revendiquer la Martinique et la Guadeloupe pour rembourser la dette de guerre de la France. La départementalisation balaye toute prétention étatsunienne, ce qui explique, en partie, son vote. Cette loi prévoyait une égalité de traitement entre les citoyens métropolitains et ceux des nouveaux départements, tous les acquis sociaux et économiques devaient arriver dans l'île. A ce sujet, le texte est clair :

Art. 2.- Les lois et décrets actuellement en vigueur dans la France métropolitaine et qui ne sont pas encore appliqués à ces colonies feront, avant le 1^{er} janvier 1947, l'objet de décrets d'application à ces nouveaux départements.
Art. 3.- Dès la promulgation de la présente loi, les lois nouvelles applicables à la métropole le seront dans ces départements, sur mention expresse insérée aux textes¹¹⁷.

Quelques opposants jugeant qu'une telle loi serait bien trop onéreuse pour une France qui peine à sortir des difficultés économiques inhérentes à la sortie de la guerre se manifestent. Mais grâce au soutien des communistes, la loi est votée et son application est prévue neuf mois plus tard. Le vote de cette loi est vécu comme une victoire en Martinique, mais la joie est de courte durée.

¹¹⁶ Armand Nicolas, *Op. cit. Tome 3*, pp. 106-107.

¹¹⁷ Extrait de « la Loi n° 46-451 du 19 mars 1946 tendant au classement comme département français de la Guadeloupe, de la Martinique, de la Réunion et de la Guyane française », *Journal officiel de la république française*, 20 mars 1946, <http://www.guyane-education.org/crdp/productions/guaiana/guaiana1/utilitaires.pdf>, consulté le 2 septembre 2008.

Déception dans son application

Le 23 août 1947, arrive sur le sol martiniquais le 1^{er} préfet : Pierre Trouillée. C'est un événement historique sonnante la fin de l'ère coloniale, et pourtant les choses ne vont pas tant changer que ça. Avec la guerre froide et la force des mouvements indépendantistes se manifestant un peu partout dans les colonies, la France remercie ses ministres communistes et resserre son emprise sur ces nouveaux départements. Elle veut prendre son temps pour la mise en place de la loi de 1946, ce qui est une première déception pour le peuple martiniquais. Les heurts qui surviennent entre le préfet et les syndicats et communistes demandant que les choses s'accélèrent sont source d'autres déceptions. Ainsi, le 4 mars 1948, le gros distillateur Bally fait face à une grève, il demande au préfet d'intervenir. Les policiers tirent sur les grévistes faisant trois blessés et trois morts¹¹⁸. Dans la population, c'est la consternation. Cette tuerie en rappelle d'autres qui appartenaient pensait-on à un temps passé et révolu : celui du colonialisme. Le préfet ajuste aussi sa politique concernant le Parti Communiste et les syndicats : on assiste au moletage des élus communistes, on interdit des conférences, on modifie le découpage des cantons électoraux pour nuire au PC ; des fraudes électorales sont constatées.

L'affaire des seize de Basse-Pointe illustre cette mise à pied des syndicats et communistes martiniquais. En septembre 1948, trois ouvriers sont licenciés et virés de leur case sur l'habitation Leyritz. Une grève éclate et l'économiste béké du centre est retrouvé mort, frappé de plusieurs coups de coutelas. Les conditions de sa mort restent floues, un appel anonyme à la police aurait averti qu'il était menacé, les ouvriers affirment qu'il était armé. Seize hommes âgés de 26 à 50 ans sont arrêtés ; ils sont tous communistes. Leur procès fait grand bruit, les syndicats et l'opinion publique s'insurgent contre la lenteur de l'instruction. La tension est telle que la cour d'Assise de Fort-de-France est dessaisie de l'affaire au profit de celle de Bordeaux. C'est alors l'opinion publique française qui se mobilise pour ces hommes dont la mésaventure ressemble fort à une intimidation pour toute la classe ouvrière de Martinique. Ils finissent par être graciés. Le retour en Martinique ne sera pas sans heurt. Alors que la foule est venue les accueillir, les autorités font appel aux CRS. L'argent est, en outre, bien mal distribué. Le préfet utilise ainsi les fonds sociaux pour construire un port plus moderne et un aérodrome au Lamentin. Pour Nicolas, cette période rappelle celle du gouverneur Richard qui sévissait pendant les années 1920 et dont l'histoire n'a pas retenu son grand sens de la justice¹¹⁹.

¹¹⁸ Armand Nicolas, *Op. cit. Tome 3*, p.141.

¹¹⁹ « On revient aux sinistres méthodes du Gouvernement Richard », *Idem.*, p.143.

Une loi favorable ou positive ?

Bien que la mise en place de cette loi soit tardive et difficile, il faut reconnaître les avancées que cette dernière a permises. Le recul de la pauvreté est évident. A titre indicatif le PIB a plus que doublé de 1950 à 1959, passant de deux-cent-deux millions de francs à quatre-cent-soixante-six millions¹²⁰. Une hausse du niveau de vie et de l'état sanitaire est aussi remarquée, faisant baisser le taux de mortalité. De nouvelles infrastructures se mettent en place, notamment des écoles. Le taux d'analphabétisme devient quasi inexistant alors qu'il frôlait les 30 % en 1946. Il est donc indéniable que cette loi a permis à la Martinique de sortir de la misère. C'est une loi favorable, mais nullement positive, car elle n'apporte pas le plein épanouissement. Cette distinction, faite par Chamoiseau, s'explique par le fait qu'on s'est préoccupé très pragmatiquement du problème martiniquais. La Martinique mourait de faim et vivait dans une situation sanitaire désastreuse, la loi d'assimilation répondait à ses problèmes, mais oubliait totalement la question identitaire, problématique fondamentale, mais ensevelie sous la misère quotidienne. Césaire lui-même le reconnaît :

J'étais le rapporteur de la commission. J'avais en tête la chose suivante : "Mon peuple est là, il crie, il a besoin de paix, de nourriture, de vêtements, etc. Est-ce que je vais faire de la philosophie ? Non." Oui, mais voilà, je me disais par ailleurs : "cela résout un problème immédiat, mais si nous laissons faire, tôt ou tard surgira avec violence un problème auquel ni les Martiniquais, ni les Guadeloupéens, ni aucun Antillais n'a jamais pensé : le problème de l'identité",¹²¹.

Chamoiseau utilise une métaphore qui illustre bien cette situation. Pour lui, la départementalisation est un processus d'aliénation culturelle comparable à la maladie d'Alzheimer. Cette maladie ne s'attaque pas au corps, ce dernier peut même s'améliorer. Par contre, elle s'attaque à l'esprit, à la mémoire, à la personnalité même du malade. Ainsi, alors que le corps de la Martinique s'est maintenu, et a même progressé, son âme, sa mémoire, tout ce qui constitue sa personnalité a été bafoué, oublié. Il va sans dire que de telles répercussions sont dramatiques à l'échelle d'un peuple¹²². Un autre écueil souvent reproché est le fait que cette loi ait instauré un assistantat généralisé. En devenant département, la Martinique entre dans l'état providence français. Les Martiniquais deviennent des ayants

¹²⁰ José Nosel, « Appréciation de l'impact économique de la départementalisation à la Martinique », in Fred Constant, Justin Daniel (dir.), *Op. cit.*, pp. 30, 31.

¹²¹ Aimé Césaire, *Nègre je suis, nègre je resterai. Entretiens avec Françoise Vergès*. Paris : A. Michel, 2005, p. 37.

¹²² Barbara Laup, « Loi de départementalisation : les 60 ans », RFO.fr, 18 mars 2006, <http://www.rfo.fr/article200.html#>, consulté le 20 septembre 2008.

droit. Or, le chômage est très présent et ne cesse d'augmenter¹²³. S'il est vrai que cette population vit plus décevantement qu'avant la loi de 1946, il est évident que nous sommes loin d'un épanouissement. Nous comprenons mieux dès lors la distinction faite par Chamoiseau entre une politique favorable et positive. En outre, l'économie tout entière est sinistrée. Le commerce extérieur est chroniquement déséquilibré, l'agriculture vivote grâce aux aides françaises et européennes. On est ainsi passé de la monoculture de la canne à la monoculture de la banane. L'industrie n'est toutefois pas très développée. La Martinique est un pays où il fait bon vivre, où le niveau de vie est le deuxième de la Caraïbe après les Bahamas, mais en serait-il de même sans l'aide hexagonale ? Césaire est perplexe et, selon lui, plus que le problème identitaire, il faut s'atteler au problème économique.

*L'économie antillaise était génératrice de misère et d'inégalité, mais elle existait. Qu'en est-il maintenant ? A l'heure actuelle, nous sommes un pays qui ne produit plus rien, mais qui consomme de plus en plus. C'est une situation d'assistanat, dont il nous faut sortir*¹²⁴.

La départementalisation est à l'époque accompagnée d'un grand espoir. Ce dernier fut d'autant plus attendu qu'il suivait une période trouble et difficile. Aussi, le sabotage de cette loi, le retard dans son application – aujourd'hui encore le RMI n'est pas aligné à celui de la métropole, alors que le coût de la vie est bien plus élevé – et l'accent mis sur l'assimilation et non l'égalisation ont fortement dépité une population déjà meurtrie. C'est peut-être là, l'aspect le plus positif de la départementalisation. Elle a fini par convaincre la population du non fondé du postcolonialisme qui sévit encore sur cette île. Césaire, dans la préface *Des Antilles décolonisées* de Daniel Guérin, reconnaît que la départementalisation est une erreur. Pourtant, il affirme que cette dernière a permis l'éveil de la conscience nationale martiniquaise¹²⁵.

¹²³ Le taux de chômage est passé de 19,1 % en 1974 (2,8 en métropole) à 32,5 % en 1990 (9,5 en métropole), voir, José Nosel, *Loc. cit.*, p. 42.

¹²⁴ Aimé Césaire, *Op. cit.*, p. 44.

¹²⁵ Daniel Guérin, préface d'Aimé Césaire, *Les Antilles décolonisées*. Paris : Présence africaine, 1956, p. 12.

La Seconde Guerre mondiale a profondément bouleversé la Martinique dans son rapport à la France. Si le régime de Robert a montré que les acquis sociaux étaient loin d'être pérennes, il a aussi permis à l'Antillais de se reconnaître en tant que Noir. En outre, cet épisode marque un tournant majeur : la Martinique sait désormais qu'elle peut se soulever et se libérer seule, ce qu'elle n'avait pas encore fait jusqu'à présent. Cette guerre met en évidence la fin d'un idéal. La Mère Patrie s'est montrée bien décevante tant pour le peuple martiniquais, que pour l'ensemble des pays colonisés. Un changement de statut s'est avéré indispensable. Néanmoins, il est évident que la départementalisation n'a pas résolu tous les problèmes loin de là. Elle a ainsi totalement négligé la question culturelle.

Il apparaît dès lors évident que les remises en cause de l'attachement à la France et les prémices de la reconnaissance d'une identité spécifique – dévoilée tant par la reconnaissance raciale que par les problèmes issus de la départementalisation – sont la condition *sine qua non* à l'émergence d'une histoire de l'art propre. Comment une telle histoire aurait-elle pu se construire sans ce *tabula rasa*, sans cette remise en cause coloniale issue du second conflit mondial ?

Cette prise de conscience va se développer dans les sphères culturelles. La Seconde Guerre mondiale n'a ainsi pas uniquement eu des répercussions sociales et politiques.

Chapitre deux

Un bouillonnement culturel

Des influences extérieures venant des Etats-Unis, d'Afrique, mais aussi d'Europe favorisent l'émergence d'une histoire de l'art en nourrissant la remise en cause du modèle occidental et en permettant un bouillonnement culturel. Cette remise en cause s'appuie notamment sur la valorisation d'un autre héritage : l'héritage africain. Les auteurs de la Négro-rennaissance étatsunienne favorisent une prise de conscience des étudiants noirs de Paris, dont Aimé Césaire, René Ménénil ou Léopold Sédar Senghor. La Négritude exalte la culture nègre et suggère de mener une lutte pour réaffirmer sa richesse et sa singularité. Césaire et Ménénil retournent en Martinique et diffusent ces thèses, notamment à travers la revue Tropiques. Tous les aspects de la culture martiniquaise sont alors questionnés afin de retrouver une identité nègre dont l'équilibre a été perturbé par l'histoire. Dans le même temps, la Martinique devient un refuge pour les intellectuels fuyant l'Europe Nazie. Ceux-ci amènent avec eux leurs théories révolutionnaires et leurs revendications politiques souvent de gauche. André Breton et son surréalisme influencent ainsi beaucoup les intellectuels locaux. Des artistes font aussi partie du voyage. En ouvrant des ateliers ouverts à tous, ils propagent une esthétique avant-gardiste et contribuent à modifier le statut de l'art. Ce dernier passe d'un art d'agrément pour bourgeoisie oisive à un art support d'une expression revendicatrice.

Sommaire

1. Valorisation de l'identité Nègre

1.1. Influence extérieure

Négro-Renaissance
Répercussion en métropole
La Négritude

1.2. Martinique : une terre Nègre

Cahier d'un retour au pays natal
Tropiques

2. La Martinique refuge de nombreux intellectuels

2.1. Des personnalités influentes

Une escale loin du nazisme
André Breton, un témoin gênant
Breton/Césaire, une admiration mutuelle
Wifredo Lam, un artiste caribéen

2.2. Des artistes actifs

Un nouveau statut pour l'art
Joseph de la Nézière, peintre officiel des colonies
René Hibrant et sa mission : développer l'art local

La période entourant la Seconde Guerre mondiale est donc une période charnière qui, du fait des nombreux bouleversements politiques et sociaux, a permis une prise de conscience de problèmes plus profonds comme les répercussions du postcolonialisme ou l'oubli d'une identité martiniquaise. Le monde culturel réagit à ces prises de conscience et amorce un travail d'opposition, tant au niveau littéraire que plastique, qui contribuera à la naissance d'une histoire de l'art, comprise comme un dispositif de médiation entretenant cette résistance au postcolonialisme. Cette histoire de l'art ne s'est pas développée à partir du néant, mais elle puise ses fondements sur des influences extérieures venant des Etats-Unis, d'Afrique, et aussi d'Europe.

Ainsi, les revendications raciales, une des premières remises en cause du postcolonialisme, sont fortement tributaires des écrivains noirs des Etats-Unis. Les Antillais, Africains expatriés à Paris pour leurs études, réalisent, sous leur influence, que leur couleur de peau n'est plus une tare, car « il-est-beau-bon-et-légitime-d'être-nègre¹²⁶ ». Le blocus va aussi contraindre des intellectuels, comme Breton ou Lévi-Strauss, à séjourner plus ou moins longuement en Martinique, important ainsi des idées politiques et culturelles qui vont fortement influencer l'opinion martiniquaise. Toutes ces conditions bousculent un monde des arts plastiques encore très académique, voire inexistant, en lui permettant de jeter les premières bases d'une histoire de l'art : une nouvelle conception de l'art vu comme un moyen d'expression et de lutte naît alors, et enfin.

1. Valorisation de l'identité Nègre

1.1. Influence extérieure

« Nègro-Renaissance »

Le monde intellectuel martiniquais, étant donné sa constitution complexe, se devait de connaître de profondes modifications. L'assimilation a contribué à l'instruction d'une génération d'Antillais et d'Africains. Certains ont d'ailleurs poursuivi leurs études hors de leur terre natale, en métropole, à Paris notamment. Attention, nous ne sous-entendons

¹²⁶ Aimé Césaire, « Cahier d'un retour au pays natal », Daniel Maximin et Gilles Carpentier (dir.), *Aimé Césaire. La Poésie*. Paris : Seuil, 1994, p. 56.

aucunement un quelconque bienfait de la colonisation. Nous attirons seulement l'attention sur le fait qu'on ne peut jamais totalement assimiler, détruire culturellement un peuple. Ce dernier finit toujours par se révolter, et il le fait avec les armes que l'opresseur lui a données. En effet, alors que les théories assimilationnistes sont de plus en plus d'actualité durant cette période charnière entourant la Seconde Guerre mondiale, les plus grands opposants de cette dernière sont des purs produits de l'assimilation¹²⁷. Des étudiants noirs comme Césaire, Senghor, Damas, ou encore Ménil en sont de bons exemples. Se retrouvant à Paris dans les années 1930, ils s'enrichissent de la poésie des lumières et de la liberté des poètes comme Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé ou le Comte de Lautréamont.

D'autres poètes vont profondément les influencer : William Edward Burghardt Du Bois, Langston Hughes, Jean Toomer et Claude Mac Kay pour ne citer qu'eux. Ces écrivains noirs-étatsuniens ont initié la remise en cause d'une assimilation interdisant aux peuples noirs une reconnaissance intellectuelle, culturelle et politique. La « Négro-renaissance », mouvement littéraire né à Harlem, nourrit les étudiants noirs de Paris. Senghor affirmait lire régulièrement *The Crisis*, la revue de l'Association Nationale des Gens de Couleur fondée par Du Bois, initiateur pour beaucoup de la Négritude. Pour ce dernier, il était plus que nécessaire de briser définitivement les stéréotypes du Nègre « sous-homme, taré et inconscient¹²⁸ », et ce, autant dans l'imaginaire des Blancs que des Noirs. Certains de ces auteurs séjournèrent en France, dont Mac Kay qui y publia en 1929 *Banjo*, livre phare de cette époque poussant tous les Noirs à se mobiliser contre la culture occidentale.

Répercussion en métropole

C'est dans ce contexte que deux revues vont voir le jour. En 1932, plusieurs d'étudiants antillais vivant à Paris, dont Etienne Léro, Ménil et Jules Monnerot, rédigent et signent un manifeste profondément anti-assimilationniste : il s'agit de *Légitime Défense*. D'évidente inspiration marxiste et surréaliste, ce texte balaye violemment les valeurs capitalistes et chrétiennes. Il dresse un tableau peu reluisant de la littérature antillaise, soit une littérature factice conçue pour l'Autre – l'Européen – et selon ses idéaux. Aussi, pour rompre avec cette forme d'écriture qui détourne l'Antillais de sa personnalité, les signataires de *Légitime Défense*, définissent un programme littéraire. Ce dernier soutient une littérature plus sincère

¹²⁷ Laurence Proteau, « Entre poétique et politique, Aimé Césaire et le "négritude" », *Sociétés contemporaines*, n° 44, 2001-4, p.16.

¹²⁸ Aïssata Soumana Kindo, « Senghor : de la négritude à la francophonie », *Ethiopiennes – Revue négro-africaine de littérature et de philosophie*, n° 69, 2^e semestre 2002, article publié sur http://www.refer.sn/ethiopiennes/article.php3?id_article=39, consulté le 23 mars 2009.

et proche d'une thématique authentiquement africaine reprenant la puissance d'un sentiment de révolte né de l'injustice dont est victime le peuple noir, mais aussi l'importance de son lyrisme. Cette revue n'a pas connu le succès qu'elle espérait. Un seul numéro a paru et la réception s'est cantonnée au milieu intellectuel noir. Bien que ce programme conjuguant intimement politique et poétique n'ait jamais dépassé le stade théorique, il eut des répercussions. D'abord, ce manifeste n'a pas véritablement séduit les milieux gouvernementaux qui se sont empressés de supprimer les bourses des signataires. Mais surtout, *Légitime Défense* devient un éveilleur de conscience dans ce milieu d'intellectuels négro-africains.

Trois ans plus tard, une nouvelle revue voit le jour : *L'Étudiant Noir*. Elle succède à *L'Étudiant Martiniquais*, revue de l'Association des Étudiants Martiniquais en France qui paraît de 1934 à 1940. En mars 1935, pour combattre le clanisme du Quartier Latin parisien, qu'évoque Damas, où l'on est Martiniquais, Guyanais ou Africain avant d'être Noir, paraît donc l'unique numéro de cette revue unificatrice. Celle-ci réfute les thèses de *Légitime Défense* considérant ce manifeste encore trop teinté d'« assimilationnisme ». Cette distinction porte sur l'importance que le premier manifeste accorde au marxisme et au surréalisme vus comme des facteurs de récupération, donc peu propice au repli souhaité autour des valeurs spécifiquement nègres. Le surréalisme est considéré par les auteurs de *L'Étudiant Noir*, comme un moyen, mais pas comme une fin. Leur maître et la source de leur inspiration ne sont pas ces écrivains et poètes occidentaux, ce sont les poètes et conteurs venus d'Afrique. Le procès fait au marxisme se comprend par le primat du fait culturel sur le fait politique. En effet, bien que les réalités sociales et politiques aient une importance qu'ils ne renient pas, les participants à cette revue considèrent qu'on ne peut ignorer le fait culturel. C'est d'abord par cette reconquête de l'identité nègre que le combat doit commencer, et ce, avant de procéder à une quelconque émancipation politique. Ils en appellent donc à une révolution culturelle, à une réappropriation de l'image et de la personnalité nègre. Ainsi, nous retrouvons dans ce numéro, un article de Gilbert Gratiant sur une composante historique et politique de la population issue de la diaspora africaine : « Mulâtre... pour le bien et le mal » et un hommage à René Maran, écrivain et journaliste antillais, de Senghor : « L'humanisme et nous : R. Maran ». Néanmoins, l'article le plus célèbre de cette parution demeure celui de Césaire : « Nègrerie, jeunesse noire et assimilation », lieu de la première occurrence de la Négritude (Fig. 1.1.).

Inventé, dit-on, par Césaire, mais commercialisé en quelque sorte par Senghor, le terme peut se définir somme toute comme la conscience que prend le Noir de

*son statut dans le monde et la révolte dont cette prise de conscience imprègne son expression artistique et ses aspirations politiques. La Négritude, c'est l'image que le Noir se construit de lui-même en réplique à l'image qui s'est édifiée de lui, sans lui donc contre lui, dans l'esprit des peuples à peau claire – image de lui-même sans cesse reconquise, quotidiennement réhabilitée contre les souillures et les préjugés de l'esclavage, de la domination coloniale et néo-coloniale*¹²⁹.

Cette révolution culturelle et cette réappropriation identitaire, dont nous parlent les auteurs de *L'Étudiant Noir*, ne se font pas par le biais d'un territoire, d'un état, d'une langue, mais par ce qui reste au peuple noir : sa race, et à travers cette dernière, sa culture¹³⁰.

La Négritude

Au-delà, des différences géographiques, historiques et politiques, subsisteraient des traits culturels communs à tous les hommes issus de la diaspora africaine. Cette théorie est largement soutenue par les travaux de l'ethnologue allemand Léo Frobenius¹³¹ un des premiers à remettre en cause les *a priori* coloniaux de son époque. De 1904 à 1938, il dirige douze expéditions en Afrique noire pour montrer que les stéréotypes entourant l'Afrique, continent peuplé de sauvages sans culture ni conscience, ne sont qu'une invention de l'Occident colonial.

*Lorsqu'ils arrivèrent dans la baie de Guinée et abordèrent à Vaïda, les capitaines furent fort étonnés de trouver des rues bien aménagées, bordées sur une longueur de plusieurs lieues par deux rangées d'arbres ; ils traversèrent pendant de longs jours une campagne couverte de champs magnifiques, habitée par des hommes vêtus de costumes éclatants dont ils avaient tissé l'étoffe eux-mêmes ! Plus au sud, dans le Royaume du Congo, une foule grouillante habillée de « soie » et de « velours », de grands États bien ordonnés, et cela, dans les moindres détails, des souverains puissants, des industries opulentes. Civilisés jusqu'à la moelle des os ! Et toute semblable était la condition des pays à la côte orientale, le Mozambique, par exemple*¹³².

De ces recherches sur la nature de la culture, il crée le concept de *Kultukreis* (aire culturelle) qui lui permet d'expliquer les constantes de traits culturels trouvés sur toute l'Afrique, mais aussi en Océanie. Non seulement Frobenius participe à la revalorisation des civilisations

¹²⁹ Mongo Beti et Odile Tobner, *Dictionnaire de la Négritude*. Paris : L'Harmattan, 1989, p. 6.

¹³⁰ Il est important de rappeler que la Négritude met en avant la similitude culturelle des peuples noirs, plus qu'une similitude biologique ou ontologique.

¹³¹ Dès 1932, *La Revue du Monde noir*, traduit des extraits de ses ouvrages, on en retrouve aussi dans *Tropiques* dans l'ouvrage de l'historien sénégalais, Cheikh Anta Diop, *Nations nègres et cultures*. Paris : Présence Africaine, 1954, 568 p.

¹³² Traduit et cité dans *Tropiques*, n° 5, avril 1942, in *Tropiques. 1941-1945. Collection complète*. Paris : Jean-Michel Place, 1978, p. 66.

africaines, mais en plus, il affirme leur unité. A travers ses écrits, le mythe d'une civilisation noire originelle, basée notamment sur l'émotion, prend forme¹³³. Ces constances culturelles reprennent les théories occidentales, mais en inversent les valeurs. Le sens du rythme, la proximité avec la nature, l'importance d'un ordre mystique et le primat de l'émotion ne sont plus les tares d'une race inférieure, mais les signes d'une civilisation somptueuse et authentique¹³⁴. Au-delà de ces constantes, la Négritude est aussi tributaire de l'histoire. Colonisation, esclavage et assimilation ont profondément perturbé l'équilibre du monde noir. Aussi, le peuple noir engage-t-il une lutte pour réaffirmer son originalité et sa dignité, et ce, pour ne plus être considéré comme une race opprimée et silencieuse.

1.2. Martinique : une terre Nègre

Cahier d'un retour au pays natal

Césaire a été le premier à utiliser la Négritude dans ces textes, il va de surcroît être l'auteur d'un des ouvrages fondateurs de ce concept¹³⁵. En 1939, paraît dans la revue *Volontés* ce long poème en prose qu'est *Le Cahier d'un retour au pays natal*. C'est en tant qu'élève à l'Ecole Normale Supérieure, et donc avant son retour effectif en Martinique, qu'il commence la rédaction de cet ouvrage devenu culte. Dans ce livre, Césaire nous dévoile tous les éléments expliquant la révolution culturelle en marche, et de ce fait, la révolution artistique à venir : douleur du déracinement, violence de l'aliénation, critique acerbe du colonialisme et reconnaissance de la pertinence du combat à mener. Nous ne reviendrons pas sur la célèbre description de l'ambiance de Noël qui évoque la joie du retour au pays. Ce qui nous paraît plus éloquent est la description de la situation coloniale que connaissent la Martinique et les Antilles « grêlées de petite vérole¹³⁶ ». La description qu'il donne de sa maison d'enfance est à ce titre exemplaire :

Au bout du petit matin, une autre petite maison qui sent très mauvais dans une rue très étroite, une maison minuscule qui abrite en ses entrailles de bois pourri

¹³³ Laurence Proteau, *Loc. cit.*, p. 23.

¹³⁴ Ce postulat d'une nature africaine a été beaucoup critiqué, notamment par Frantz Fanon qui réfute cette image du Noir créée de toute pièce par les Blancs. Il s'oppose notamment à cette distinction entre la raison occidentale et l'émotion africaine. Voir, *Peau noire, masques blancs*. Paris : Seuil, ©1952, 1995, 188 p. Nous pourrions aussi citer la fameuse phrase du nigérian Wole Soyinka : « un tigre ne proclame pas sa tigritude, un tigre saute. »

¹³⁵ Jacques Corzani, « Cahier d'un retour au pays natal », *Dictionnaire encyclopédique des Antilles et de la Guyane Désormaux*. Fort-de-France : Désormaux, 1992, tome 2, p. 449.

¹³⁶ Aimé Césaire, « Cahier d'un retour au pays natal », *Op. cit.*, p. 9.

des dizaines de rats et la turbulence de mes six frères et sœurs, une petite maison cruelle dont l'intransigeance affole nos fins de mois et mon père fantasque grignoté d'une seule misère, je n'ai jamais su laquelle, qu'une imprévisible sorcellerie assoupit en mélancolie tendresse ou exalte en hautes flammes de colère ; et ma mère dont les jambes pour notre faim inlassable pédalent, pédalent de jour, de nuit, je me suis réveillé la nuit par ces jambes inlassables qui pédalent la nuit et la morsure âpre de la chair molle de la nuit d'une Singer que ma mère pédale, pédale pour notre faim et de jour et de nuit¹³⁷.

Nous sommes bien loin de la vision coloniale et exotique propagée par les littérateurs « doudouistes » décriés par *Légitime Défense*. La description de son île réfute tous les paysages exotiques. La plage paradisiaque devient un lieu de détresse « avec ses tas d'ordures pourrissant, ses croupes furtives qui se soulagent, et le sable [...] noir, funèbre¹³⁸ ».

Césaire se joue des préjugés raciaux, il se réclame d'ailleurs « de la démente précoce de la folie flambante du cannibalisme tenace¹³⁹ ». Il se moque aussi de l'image qu'on aime avoir de l'homme noir, celle d'un être gai, joueur de jazz, dansant des claquettes¹⁴⁰. Il assume désormais le passé de son peuple, sa mémoire sanglante, son histoire pas toujours glorieuse :

Non, nous n'avons jamais été amazones du roi du Dahomey [...]. Nous ne sentons pas sous l'aisselle la démangeaison de ceux qui tinrent la lance. Et puisque j'ai juré de ne rien celer de notre histoire [...], je veux avouer que nous fûmes de tout temps d'assez piètres laveurs de vaisselle, des cireurs de chaussures sans envergure, [...] et le seul indiscutable record que nous ayons battu est celui d'endurance à la chicote...¹⁴¹

Il endosse et accepte tout cela, conscient et célébrant, malgré tout, la beauté et la richesse de ce peuple. Car désormais, il va falloir compter avec lui, Césaire l'affirme explicitement : « Accommodez-vous de moi. Je ne m'accommode pas de vous¹⁴² ! ». Le « bon nègre à son bon maître¹⁴³ » n'existe plus, comme l'annonce la mort symbolique de son grand-père. Désormais, Césaire et son peuple sont debout et libres.

¹³⁷ *Idem.*, pp. 18-19.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 19.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 25.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 33.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 35.

¹⁴² *Ibid.*, p. 31.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 53.

Tropiques

Cette liberté acquise et cette foi dans l'urgence du combat ne s'estompent pas en quittant le lieu de la genèse de cette révolte : Paris. En août 1939, Césaire rejoint la Martinique et devient professeur de Lettres classiques au Lycée Schœlcher où il a d'ailleurs d'illustres élèves comme Glissant ou encore Fanon. C'est en créant la revue *Tropiques* avec sa femme Suzanne Césaire et Ménil, que Césaire lutte encore contre l'asservissement colonial rendu encore plus intenable par le régime de l'Amiral Robert. Cinq numéros paraissent d'avril 1941 à avril 1942. La censure vichyste fait taire *Tropiques* qui reparait en 1943 quand la Martinique se rallie au Comité français de Libération nationale. Cette revue existe jusqu'en 1945, date à laquelle le combat politique prend le pas sur le combat culturel pour Césaire et ses acolytes. Dès la présentation du premier numéro, Césaire est explicite : « Terre muette et stérile. [...] Point de ville. Point d'art. Point de poésie. Point de civilisation, la vraie, je veux dire cette projection de l'homme sur le monde¹⁴⁴ ». Le ton et le défi sont lancés. Il est donc logique de retrouver ici les principes défendus par la Négritude : mise en avant d'une communauté de destin des peuples issus de la diaspora africaine, qui passe notamment par une valorisation de l'héritage africain – notons qu'il fait plusieurs fois référence au travail de Frobenius¹⁴⁵ –, rejet systématique de l'assimilation, volonté de redéfinir l'identité martiniquaise et noire. De nombreux articles décrivent et exaltent ainsi, la richesse du folklore, de la faune, de la flore, des contes et même de la cuisine antillaise. Des comptes-rendus de livre finissent d'enrichir cette revue. Une plus grande connaissance de soi, une prise en charge de l'histoire et des réalités martiniquaises caractérisent donc *Tropiques*.

Ces recherches sont paradoxalement teintées des références culturelles de l'autre. Alain, Lautréamont et Mallarmé sont évoqués, Breton est célébré – il participe d'ailleurs à deux numéros¹⁴⁶. Notons par ailleurs, l'importance de certaines notions abstraites, comme le hasard, le mysticisme, l'inconscient ou le rêve, qui participent à cette quête identitaire. L'attachement de la réalité martiniquaise à la vie spirituelle est largement développé notamment à travers la notion de « merveilleux » introduite par Ménil dans le troisième numéro¹⁴⁷. *Tropiques*, revue financée à fond perdu, touche d'abord un petit cercle d'intellectuels martiniquais qui se moque de ce travail, puis son influence devient de plus en

¹⁴⁴ Aimé Césaire, « Présentation », *Tropiques*, n° 1, avril 1941, in *Tropiques*, *Op. cit.*, p. 5.

¹⁴⁵ Suzanne Césaire, « Leo Frobenius et le problème des civilisations », *Tropiques*, n° 1, avril 1941, pp. 28-36 ; Léo Frobenius, « Que signifie pour nous l'Afrique ? », *Tropiques*, n° 5, avril 1942, pp. 62-70.

¹⁴⁶ André Breton, « Poèmes », *Tropiques*, n° 3, octobre 1941, pp. 38-41, et « La Lanterne sourde », *Tropiques*, n° 5, avril 1942, pp. 37-38.

¹⁴⁷ « Le Merveilleux est l'image de notre liberté absolue », voir René Ménil, « Introduction aux merveilleux », *Tropiques*, n° 3, octobre 1941, p. 13.

plus manifeste, notamment grâce à la forte audience auprès des lycéens. Nous verrons plus loin l'importance symbolique de cette revue dans le domaine culturel martiniquais : artistes, musiciens, cinéastes reprenant autant le combat que les prémices de cette quête identitaire.

2. La Martinique refuge de nombreux intellectuels

2.1. Des personnalités influentes

Une escale loin du nazisme ?

La Martinique pendant la guerre n'est pas seulement celle de l'Amiral Robert et de la lutte que certains intellectuels, comme ceux de *Tropiques*, mènent. Elle est aussi le refuge ou l'escale de nombreux intellectuels fuyant la guerre et les répressions du régime nazi. Cette fuite se fait d'abord de l'Allemagne vers le reste de l'Europe, puis c'est de toute l'Europe qu'on part pour l'Amérique. La fondation Rockefeller a d'ailleurs mis en place un plan de sauvetage des savants européens menacés par les Allemands. C'est ainsi que le 24 mars 1941, un vapeur nommé *Le capitaine-Paul-Lemerle*, quitte le port de Marseille en direction de l'Amérique. Dans cette petite embarcation, ne comptant que sept couchettes, trois-cent-cinquante personnes en exil sont entassées dans des cales sombres et non aérées où des lits superposés ont été installés. Les conditions d'hygiène sont des plus douteuses, comme le confirme le témoignage d'un des passagers :

*Quand, au bout d'un mois de traversée, on aperçut au milieu de la nuit le phare de Fort-de-France, ce ne fut pas l'espoir d'un repas enfin mangeable, d'un lit avec des draps, d'une nuit paisible, qui gonfla le cœur des passagers. Tous ces gens [...] plus que de la faim, de la fatigue, de l'insomnie, de la promiscuité et du mépris, avaient souffert de la saleté forcée, encore aggravée par la chaleur [...]*¹⁴⁸.

Ce passager n'est autre que Lévi-Strauss. L'anthropologue français fuit comme tant d'autres le régime nazi. Il n'est pas le seul illustre personnage sur ce bateau. Deux surréalistes notoires ont embarqué après avoir séjourné quelque temps à la villa Bel-air à Marseille. Il s'agit du peintre cubain Lam et du poète Breton. Ils arrivent en Martinique après quatre semaines de navigation. Mais, l'enthousiasme suscité par la vue des terres fait vite place à la déception. Les trois-cent-cinquante passagers sont en effet internés dans l'ancienne léproserie du Lazaret située en face du port de Fort-de-France¹⁴⁹. Un tel traitement n'a rien

¹⁴⁸ Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*. Paris : Plon, 1955, pp. 22-24.

¹⁴⁹ Trois passagers échappent à ce traitement, dont Lévi-Strauss qui connaît le capitaine.

d'étonnant. La Martinique est sous le joug de l'Amiral Robert et donc de Vichy ; les étrangers sont considérés comme des ennemis et les Français comme des traites désertant leur nation.

L'île est, à cette époque, culturellement sinistrée. Césaire le confirme : « La Martinique vivait en vase clos : une malheureuse petite île, complètement coupée du monde¹⁵⁰ ». Elle n'a que très peu de livres, un seul Mallarmé, nous précise Césaire, très peu de revues arrivent. Puis, tout à coup, alors que la Martinique se sent exclue du monde, c'est le monde qui vient à elle. En effet, ces trois acteurs de l'histoire ne sont pas les seuls à arriver sur l'île : si certains sont célèbres, comme le peintre André Masson, d'autres sont plus anonymes ; mais, même si leur séjour est de courte durée, ils ont profondément marqué la culture antillaise, en imposant dans ce système colonial des visions qui jusque-là avaient été contrariées par le pouvoir, pour ne pas dire censurées.

André Breton, un témoin gênant

Intéressons-nous de plus près à Breton. Son séjour en Martinique fut pour le moins compliqué. Un rapport de police datant de la visite de Pétain à Marseille le 3 décembre 1940 le signale comme un « agitateur dangereux¹⁵¹ ». Cette indication lui vaut de nombreuses contrariétés. Tout d'abord, contrairement aux autres ressortissants français, il ne peut entrer librement à Fort-de-France pendant la journée. Quand enfin, son internement s'achève à la suite d'une rencontre avec le gouverneur, il doit informer le capitaine de gendarmerie de son adresse. Il apprend aussi que deux jeunes mulâtres appartenant à la police sont chargés de sa surveillance. Une telle volonté de brider la liberté de Breton lui est expliquée le jour de son départ par un policier cherchant une dernière fois à compliquer son séjour. Ce dernier cherche dans ses bagages des livres que Breton aurait volés. Ce policier ne prendra pas la peine de faire une recherche systématique. En partant, il avoue : « Pour moi vous n'êtes plus ici. Ce qu'on voulait empêcher par-dessus tout, c'est que vous donniez des conférences à la Martinique¹⁵² ». Pour Breton, cette explication n'est pas crédible. Différents faits lui permettent de douter. D'abord, la rencontre avec le gouverneur. Celui-ci aurait lourdement insisté sur la prétendue profession de journaliste de Breton. La pseudo-liberté obtenue ce jour-là est essentiellement due à l'insistance du surréaliste de préciser qu'il se contente

¹⁵⁰ Entretien avec Jacqueline Leiner, *Tropiques. 1941-1945. Collection complète*. Paris : J.M. Place, 1978, p. VII.

¹⁵¹ André Breton, *Martinique, charmeuse de serpents, avec textes et illustrations d'André Masson*. Nevers : Sagittaire, 1948, p. 59.

¹⁵² *Idem.*, p. 67.

d'écrire « des livres d'intérêt strictement poétique et psychologique¹⁵³ ». En outre, quelques conférences ne justifient pas une telle méfiance de la part du pouvoir martiniquais. Pour Breton, l'explication tient plus en la volonté de dissimuler la réalité martiniquaise à une personne ayant assez de pouvoir pour en faire un témoignage crédible, témoignage qui aurait un poids certain sur la scène internationale.

Cette crainte dissimulée du pouvoir robertin n'est pas infondée. Breton va effectivement dire haut et fort ce qu'il a vu en Martinique. Les 7 et 14 février 1942, il publie pour le périodique français *Pour la Victoire* paru à New York un article qui sera repris dans *Martinique, charmeuse de serpent*, où il décrit les affres de la situation coloniale en Martinique. Dans ces « eaux troubles¹⁵⁴ », il nous parle des excès du gouvernement de Vichy en Martinique. Il évoque ainsi les abus de pouvoir stupides des officiers, la corruption de ces derniers et les déplorables conditions de son internement – qui sont pires que celles du bateau. Il est bien conscient que la population martiniquaise, bien qu'en désaccord avec la politique pétainiste, ne peut se révolter. Elle est muselée par une répression rigoureuse – « on parle de trois cents arrestations opérées en un seul jour¹⁵⁵ », nous confie-t-il. Le témoignage le plus accablant ne concerne pas les méfaits du régime récent de l'Amiral Robert, mais les affres de la situation antérieure qui est encore conséquente aujourd'hui : les drames de la colonisation. Breton est ainsi stupéfait de la situation économique et sociale : les villes sont vétustes et peu ou pas équipées. La situation de la capitale Fort-de-France le stupéfait, « il est impossible de ne pas s'émouvoir du peu de perfectionnements modernes dont elle a bénéficié¹⁵⁶ ». L'industrie est inexistante, l'exploitation agricole désastreuse. Le plus choquant, selon lui, est la main mise de l'aristocratie blanche sur la vie économique, politique et judiciaire : les fraudes électorales, l'absence de justice, la corruption et les malversations n'en sont que quelques exemples. Il évoque d'ailleurs « l'homme qui incarne [...] l'esprit de cette colonisation¹⁵⁷ » : Aubéry, ce béké impliqué dans l'affaire Alikér.

Que s'y mêle ou non la mythologie, il n'y a pas loin à ce qu'Aubéry passe pour le grand orchestrateur d'un de ces spectacles truculents à la mode d'autrefois où quelques personnages agréablement éventés, munis d'un fouet visible ou non, épient l'effroyable lassitude des nègres toujours esclaves qui, pour un salaire de

¹⁵³ *Ibid.*, p. 59.

¹⁵⁴ *Ibid.*, pp. 47-84.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 70.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 71.

¹⁵⁷ *Ibid.*, pp. 72-73.

*sept francs en 1941, continuent sans espoir à couper et lier les cannes, sur un fond de nature prodigue*¹⁵⁸.

La Martinique décrite par Breton n'a rien de réjouissant, elle n'évoque pas la grandeur de la France et de son Empire. L'écrivain indique, au contraire, la promiscuité de l'esclavagisme et les conséquences désastreuses de la politique coloniale.

Une telle remise en cause du colonialisme français ne peut que faire peur dans un contexte où, justement, l'Empire demeure un atout stratégique. Le confinement de Breton aurait dû éviter cette fuite de la réalité martiniquaise. Elle aurait aussi pu empêcher la rencontre de Breton avec les intellectuels locaux.

Breton/Césaire, une admiration mutuelle

Cette dernière est tout à fait fortuite. Un jour où Breton cherchait un ruban pour sa fille, il rentre dans une mercerie et tombe sur le premier numéro d'une revue qui l'impressionne beaucoup. C'est pourtant avec une certaine réserve qu'il feuillette ce numéro de *Tropiques*, conscient des répressions policières et de l'ensevelissement des idées. Il réalise néanmoins très vite qu'il a tort de juger si rapidement la force de résistance des intellectuels locaux. Ce qu'il lit le surprend tant dans la forme, que dans le fond : « Mais ce qui était dit là, c'était ce qu'il fallait dire, non seulement du mieux mais du plus haut qu'on pût le dire¹⁵⁹ ». Face à ce choc, il désire tout de suite rencontrer les auteurs de cette revue si surprenante. Par chance, la mercière dans la boutique de laquelle Breton fait cette découverte n'est autre que la sœur d'un des animateurs principaux de cette revue : Ménil. En moins d'une heure, il rencontre celui qu'il avait, d'ailleurs, déjà fréquenté à Paris. C'est le lendemain qu'il fait la rencontre de l'autre animateur de cette revue : le poète Césaire. Ce qui nous intéresse ici est l'influence de Breton sur ces deux intellectuels martiniquais. Comme nous l'avons dit, l'île est à cette époque, culturellement sinistrée, la présence de Breton favorise ainsi une propagation de ses idées et notamment du mouvement surréaliste. Dès 1925¹⁶⁰, le surréalisme se tourne vers la politique et se rapproche notamment du Parti Communiste Français. Breton y adhèrera en 1927. N'oublions pas que pendant l'entre-deux guerres seul le Parti Communiste soutient la volonté des peuples à disposer d'eux-mêmes. En arrivant en Martinique et en échangeant avec Ménil, Césaire et d'autres, Breton partage ces idées et légitime le combat des intellectuels locaux contre le pouvoir colonial. Son témoignage

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 74.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 89.

¹⁶⁰ André Breton, *Entretiens avec André Parinaud. 1913-1952*. Paris : Gallimard, 1952, p. 117.

extérieur de la situation coloniale ainsi que ses prises de position confirment la nécessité du combat.

Ils [les surréalistes] étaient tombés d'accord, en effet, pour considérer que ce que le monde qui les entourait offrait encore – et de loin – de plus choquant c'est l'asservissement dans lequel une partie du genre humain, d'ailleurs infime, tenait l'autre, sans qu'il pût y avoir à cela de justification d'aucun ordre. Ce mal était, de tous les maux, le plus intolérable, du fait qu'il ne dépendait que de l'homme d'y porter remède¹⁶¹.

De telles déclarations incitent à agir. Il est dès lors évident que la présence de Breton, entre autres, a créé un bouillonnement intellectuel qui a favorisé la résistance face au colonialisme.

Un dernier élément contribuant à l'importance du séjour de Breton en Martinique est la valorisation des combattants de cette résistance. Comme nous l'avons déjà évoqué, l'homme noir colonisé a été infériorisé par la colonisation, ses réalisations reléguées à l'insignifiance. Or, la rencontre Breton/Césaire se réalise sur le mode de l'admiration réciproque. Breton fascine Césaire, mais la réciproque est vraie. Dans *Martinique, Charmeuse de serpents*, un chapitre entier, au titre explicite, est consacré à l'écrivain martiniquais : « Un grand poète noir¹⁶² ». Dans ce texte, les qualificatifs dithyrambiques ne manquent pas. Breton déclare ainsi : « C'est un noir qui est non seulement un noir mais tout l'homme, qui en exprime toutes les interrogations, toutes les angoisses, tous les espoirs et toutes les extases et qui s'imposera de plus en plus en moi comme le prototype de la dignité¹⁶³ ». L'écrivain aussi attire les louanges du chef de file des surréalistes. Ainsi en évoquant son *Discours sur le colonialisme*, Breton précise : « C'est là un ouvrage définitif dont l'argumentation est aussi solide et aussi riche que l'expression y est on ne peut plus belle et ardente. La diffusion autour de nous du "discours sur le colonialisme" d'Aimé Césaire est aujourd'hui l'arme spirituelle par excellence¹⁶⁴ ». Dans un entretien accordé en octobre 1946 à Jean Duché pour *Le Littéraire*, Breton compare Césaire à Antonin Artaud, Jacques Prévert et René Char qui seraient tous, pour lui, des « modèles inimitables¹⁶⁵ ». Cela peut sembler anodin, mais pour la première fois dans l'histoire, la littérature et donc la culture antillaise, est mise sur un pied d'égalité avec la culture occidentale. Cette reconnaissance extérieure n'explique pas à elle seule la force de la résistance au colonialisme constatée dans le milieu littéraire martiniquais

¹⁶¹ *Idem.*, p. 123.

¹⁶² André Breton, 1948, *Op. cit.*, pp. 87-107.

¹⁶³ *Idem.*, p. 93.

¹⁶⁴ André Breton, *Perspective cavalière*. Paris : Gallimard, 1970, p. 125.

¹⁶⁵ André Breton, 1952, *Op. cit.*, p. 242.

de l'époque. Il est cependant indéniable que l'échange équitable entre deux penseurs tels que Breton et Césaire a permis d'alimenter et de consolider le combat, comme nous le confirme l'esthéticien Dominique Berthet : « La rencontre de ces deux poètes à la pensée incandescente fortifia l'insurrection de l'esprit à une époque enténébrée et meurtrie, porteurs qu'ils étaient du flambeau de l'espoir¹⁶⁶ ».

Wifredo Lam, un artiste caribéen

L'inspiration mutuelle qui se lie entre les penseurs martiniquais et les exilés de la France nazie est illustrée par une rencontre marquante avec Lam. Peintre cubain, vivant en Europe depuis 1923, il a aussi connu *Le Capitaine Paul-Lemerle* et la léproserie du Lazaret. En tant qu'étranger, les quarante jours de son séjour martiniquais se résument d'ailleurs à cette léproserie. Grâce aux nombreux échanges avec Breton et Masson, Lam s'ouvre à la pensée de Ménénil et de Césaire dont il fera la rencontre ultérieurement. Entre Césaire et Lam, naît une amitié sincère fondée sur la similarité de leurs parcours et de leurs intérêts. :

De ces idées [négritudes, communisme, surréalisme], gageons qu'il en fut question dans les entretiens de Lam, de Breton, de Césaire et de leurs amis au cours de leur séjour à la Martinique. Non seulement la pensée de Césaire n'est pas étrangère à celle du peintre, mais encore pouvaient-elles l'une et l'autre se renforcer réciproquement. [...] Nous les verrons bientôt poursuivre une quête semblable¹⁶⁷.

L'expérience de Lam est captivante et inspire profondément Césaire. Pour poursuivre sa carrière artistique, le peintre quitte Cuba et s'installe à Madrid où il participe notamment à la défense de la république pendant la guerre civile. Il quitte ensuite l'Espagne pour Paris où il fera la connaissance de Picasso. Jusqu'ici, il y a une similitude entre les parcours de Césaire et de Lam : deux Créoles quittant leur île natale pour pouvoir suivre leur formation en Europe, continent où leur engagement politique se développe. Il y a pourtant une différence entre Lam et Césaire, entre Cuba et la Martinique. Des revendications statutaires et identitaires ont déjà été menées à Cuba : deux guerres d'indépendance intenses (1868-1878 et à partir de 1895) marquent l'histoire de ce pays. Devenue possession étatsunienne, Cuba mène encore le combat contre ce nouvel occupant¹⁶⁸. Des figures révolutionnaires, comme

¹⁶⁶ Dominique Berthet, *André Breton, l'éloge de la rencontre. Antilles, Amérique, Océanie*. Paris : H.C. Editions, 2008, p. 60.

¹⁶⁷ Max-Pol Fouchet, *Wifredo Lam*. Paris : Albin Michel, 1984, p. 30.

¹⁶⁸ Bien qu'accordant l'indépendance à Cuba en 1901 – cette indépendance sera ratifiée en 1902 – l'amendement Platt inscrit dans la constitution cubaine et permettant l'intervention des troupes étatsuniennes sur le sol cubain, participe à la mise sous tutelle de cette île.

José Martí, sont ancrées dans la mémoire collective cubaine¹⁶⁹. Les arts visuels eux-mêmes ont déjà mené leur révolution. En 1927 paraît *La Revista de Avance*, première réaction contre l'académisme. Des artistes comme Victor Manuel García, Carlos Enriquez ou encore Fidelio Ponce tentent de donner à la peinture cubaine un style et un langage national. Ils forment la première avant-garde cubaine¹⁷⁰. Bien qu'en 1927, Lam soit à Madrid, il a toutefois assisté à l'émergence de mouvements revendicateurs, notamment lors de sa formation cubaine. D'ailleurs, un de ses maîtres Armando Menocal avait rejoint les troupes de Martí et peignait des œuvres illustrant l'histoire cubaine. Une d'entre elles évoque ainsi la mort du général Antonio Maceo – héros national ayant participé aux deux guerres d'indépendance, mort au combat en 1896. Cette veine revendicatrice fait ainsi partie de l'histoire récente de Cuba. Elle est un exemple pour une Martinique qui n'a encore guère défendu sa nation ou sa culture. C'est une valeur ajoutée dans la relation de Lam avec Césaire.

Après ces quarante jours en Martinique, Lam rejoint Cuba. Il y restera dix ans, durant lesquels il mènera un combat similaire à celui de son ami martiniquais. La misère de son pays le consterne. Il constate amèrement que la situation des Noirs n'a guère évolué depuis son départ. Sa peinture devient alors son arme contre un enfer colonial dont il faut se libérer physiquement et mentalement. Cela passe évidemment par l'utilisation d'un langage pictural qui ne sera pas celui de l'opresseur. Il affirme ainsi :

*Non, ma peinture ne serait pas l'équivalent d'une musique pseudo-cubaine pour dancings, jamais. Pas de chachacha ! Je voulais de toutes mes forces peindre le drame de mon pays, mais en exprimant à fond l'esprit nègre, la beauté de la plastique des Noirs. Ainsi, je serais comme un cheval de Troie d'où sortiraient des figures hallucinantes, capable de surprendre, de troubler les rêves des exploités*¹⁷¹.

Un court passage de quarante jours, enfermé dans une ancienne léproserie, peut paraître anecdotique. Il n'a eu que peu de contact avec les Martiniquais en général, et aucun avéré avec des artistes visuels. Néanmoins, la présence de l'auteur de *La Jungle* (1943, Fig. 2.1.), œuvre majeure d'une possible esthétique caribéenne marquée par l'absence de profondeur et

¹⁶⁹ José Martí est un poète et un révolutionnaire cubain. Il commença son combat dès l'âge de 16 ans, lors de la « sédition des Cespedes », en 1868 – événement majeur du début de la première guerre d'Indépendance – et qui s'acheva en 1895. Il meurt sur le champ de bataille contre une Espagne affaiblie lors de la 2^e guerre d'indépendance. Ses écrits et sa lutte font de lui un héros et un martyr de la lutte indépendantiste.

¹⁷⁰ Voir à ce sujet, Maria Lluisa Borràs, « Breve panorama de la pintura cubana », in Maria Lluisa Borràs et Antonio Zaya, *Cuba siglo XX : modernidad y sincretismo*. Barcelone : Centre d'art Santa Mònica, 1995, pp. 25-39.

¹⁷¹ Max-Pol Fouchet, *Op. cit.*, p. 31. Retranscrit d'après une bande magnétique d'un entretien avec l'auteur.

la profusion de signes, ne peut pas être passée sous silence. Même si l'impact de la venue de Lam en Martinique est plus symbolique que réelle, nous saisissons, notamment dans la citation susmentionnée, la proximité entre le combat contre le colonialisme mené à Cuba, Lam en tête, et en Martinique par les littéraires comme Césaire, et aussi par les artistes visuels.

2.2. Des artistes actifs

Un nouveau statut pour l'art

La guerre est responsable de séjours moins anecdotiques en Martinique. Certains artistes métropolitains sont restés bloqués sur l'île à cause du blocus et ont contribué à l'épanouissement de toute une nouvelle génération d'artistes locaux. Il est vrai que des artistes venus d'ailleurs – entre autres de France hexagonale – vivent et enseignent leur art dès 1933. Nous pensons notamment à l'arménien Ardachès Baldjian dont les œuvres sombres s'inspirent du symbolisme. Cependant, les ateliers d'artistes ouverts dans la capitale martiniquaise ne sont jusque-là destinés qu'à la jeune bourgeoisie foyalaïse qui apprend la peinture comme un loisir, c'est-à-dire un art d'agrément. Les artistes nouvellement arrivés et bloqués contre leur gré sur l'île vont profondément modifier la perception de l'art. Tout d'abord, ils démocratisent son enseignement. Ouvrir leur atelier à tous, et plus seulement à une bourgeoisie oisive, permet une plus grande visibilité à l'art, mais surtout à une population plus ancrée dans la réalité sociale de l'île d'avoir accès à un nouveau mode d'expression. Notons que la majorité des artistes marquant les débuts de l'histoire de l'art en Martinique est issue du milieu populaire. Néanmoins, offrir la possibilité de s'exprimer à travers l'art n'est utile que si l'art est considéré comme un moyen d'expression. Or, jusqu'à présent, l'art était décoratif, distrayant et s'il devait exprimer quelque chose, c'étaient les aspirations, les goûts et les croyances de l'Europe. Ces peintres nourris par les avant-gardes européennes ont déjà tenté en métropole de transgresser les idéologies dominantes¹⁷². Ils utilisent déjà l'art comme une arme contre l'aliénation. L'art pour l'art, pour le divertissement où le seul plaisir esthétique n'est déjà plus opérant chez eux. L'influence des

¹⁷² Le terme avant-garde est d'origine militaire, il désigne les soldats se trouvant au premier front. Il est repris pour les productions culturelles en gardant cette idée de courage et de prise de risque. La qualité et l'engagement des œuvres sont intimement liés dans les mouvements avant-gardistes de la fin du XIXe siècle et du début du XXe siècle. Voir à ce sujet, Jacinto Lageira, « Avant-garde – art », *Encyclopaedia Universalis*, Universalis.fr, http://www.universalis.fr/corpus2-encyclopedie/117/0/C070311/encyclopedie/AVANT_GARDE.htm#03000000, consulté le 5 janvier 2009.

surréalistes est là encore notoire. Ce mouvement artistique est profondément engagé politiquement, notamment avec le Parti Communiste. L'art chez les surréalistes est démocratique, c'est un art conçu pour tous, mais aussi par tous. Ils défendent, en outre, des valeurs, comme la liberté et la passion, valeurs qui sont bien éloignées de l'idéologie bourgeoise. Chez les surréalistes, l'art est politique comme l'affirme Carole Reynaud-Paligot : « [Le surréalisme] lie de manière indissociable – sans pourtant ne jamais vouloir les confondre – la révolution poétique et la révolution politique¹⁷³ ». Les artistes bloqués en Martinique, surréalistes ou non, vont donc importer cette nouvelle vision de l'art qui fut indispensable à la naissance d'un art proprement martiniquais.

Joseph de la Nézière, peintre officiel des colonies

En 1939, après avoir décoré le pavillon de la France d'outre-mer à l'exposition de New York (1938), le peintre Joseph de la Nézière décide de visiter les Antilles. Une fois arrivé en Martinique, il ne pourra pas quitter l'île avant 1943. Né dans le Cher en 1873, cet artiste familier des voyages a autant privilégié les croquis, les gouaches, les pastels ou la peinture à l'huile. Il peint également des dioramas et des timbres pour la poste française, c'est alors qu'on lui demande de dessiner le timbre français de Pierre et Marie Curie en 1912. A travers ses voyages, tant en Europe, en Asie, en Afrique qu'en Amérique, ce peintre officiel du ministère des colonies participe à la mise en image de l'Empire colonial français. Il adhère notamment dès 1908 à la société coloniale des artistes français. Il participe à de nombreuses expositions coloniales, dont celle de 1931 pour laquelle il remporte le premier prix du concours de l'affiche de l'exposition. Le pays pour lequel il a le plus d'attachement demeure le Maroc, c'est d'ailleurs là qu'il y termine sa vie en 1944. Lors de la Première Guerre mondiale, il avait été mobilisé à Rabat. Il y est resté jusqu'en 1931 où il participait activement à la protection des arts locaux, notamment en étant tour à tour directeur du service des Antiquités en 1915, puis de l'office des industries d'art indigène, un an plus tard, et enfin du service des Arts Indigènes, en 1918¹⁷⁴.

En Martinique, il ouvre un atelier fréquenté par de jeunes Martiniquais qui, comme nous le verrons plus loin, marqueront l'histoire de l'art de l'île. Son style teinté d'orientalisme – le dessin prime sur la couleur – s'est rapidement intégré au paysage martiniquais. Bien que

¹⁷³ Carole Reynaud-Paligot, « Histoire politique du mouvement surréaliste (1919-1969) », *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques*, n°13, 1994, mis en ligne le 27 février 2009, <http://ccrh.revues.org/index2718.html>, consulté le 6 mars 2009.

¹⁷⁴ « Joseph de la Nézière », *Les trois frères de la Nézière*, 2006, <http://delaneziere.free.fr/joseph.html>, consulté le 10 mars 2009.

l'orientalisme n'ait pas trouvé d'autres adeptes dans l'île, ses cours, tant dans son atelier qu'au lycée de Fort-de-France, n'ont pas laissé indifférent. Marcel Mystille, artiste martiniquais, évoque d'ailleurs l'importance de sa présence. Son enseignement supérieur de la technique et du dessin a « suscité une véritable émulation. [...] il savait avec perfection fixer dans ses pochades l'atmosphère (*Sic.*) si particulière du paysage antillais, la subtilité des nuances de nos collines sous les feux du soleil, la sauvage exubérance de cette flore du Nord de l'île, cette paix qui enveloppe nos paysages au crépuscule¹⁷⁵ ». Il s'attache à peindre la réalité de ce qui l'entoure avec les moyens mis à sa disposition. C'est ainsi qu'il dessine en 1942, *Antillaise au Madras* (Fig. 2.2.), un pastel qui dévoile son amour de la couleur et sa capacité à retranscrire son environnement. Artiste officiel de la colonie, il n'a jamais vraiment remis en cause le colonialisme contrairement à ce que se propose de faire Hibran.

René Hibran et sa mission : développer l'art local

Hibran arrive en Martinique en 1941. Ce peintre, sculpteur et céramiste, né en Tunisie, a été réformé par l'armée à cause de problèmes cardiaques. Il avait épousé en 1939 une jeune martiniquaise rencontrée à Paris. C'est avec elle qu'il débarque pour la première fois sur l'île. Cet artiste passionné par le Nombre d'or s'implique concrètement dans l'art et la culture martiniquaise. Bien que profondément athée, il réalise des œuvres d'inspiration chrétienne où les personnages bibliques ne correspondent plus au canon traditionnel. Le Christ, la Vierge sont noirs sous ses pinceaux, comme dans l'œuvre *Vierge Noire à l'enfant* (1952, Fig. 2.3.). Ce détournement est une façon d'évoquer les souffrances du peuple noir pendant l'esclavage, mais pas seulement. Il tente aussi de prendre en compte l'histoire de ce peuple pour mieux le comprendre. Il s'investit aussi dans des revues dont *Tropiques*, *Caravelles* et *Martinique*, trois revues dans lesquelles personnalités artistiques et culturelles participent à la défense d'une certaine idée de l'île (dénonciation de l'aliénation coloniale, pour les deux premières, et revendications de la Martinique comme appartenant à la France, pour la dernière). En février 1943, il publie son article sur « Le problème de l'art à la Martinique », dans la revue *Tropiques*¹⁷⁶. Cet article lui permet de revenir sur le même constat qu'avait fait le père Delawarde concernant l'absence de l'art sur le territoire martiniquais. Il affirme ainsi :

¹⁷⁵Cité par René Louise, *Introduction à l'histoire de l'art à la Martinique*. Brochure dédiée aux stagiaires de l'atelier Dessin-peinture du Sermac. Fort-de-France : Sermac, 1995, p. 3.

¹⁷⁶ René Hibran, « Le Problème de l'art à la Martinique. Une Opinion », *Tropiques*, n° 6-7, février 1943, in *Tropiques. Op. cit.*, pp. 39-41.

*Quand on débarque à la Martinique, on peut s'étonner, si l'on s'intéresse à l'art, qu'il n'y ait pas d'art local ou si peu, si réduit dans ses manifestations ! L'art caraïbe s'est éteint avec les premiers habitants de l'île et il n'intéresse plus guère maintenant que l'archéologie. De Caraïbe, il ne reste plus que les paniers... Il aurait pu y avoir deux apports importants : l'art Nègre et l'art de la métropole. Or, on chercherait vainement des survivances d'art nègre. Quant à l'art de la métropole, il a fait de temps en temps, avec quelques artistes, le voyage des îles, mais il n'a laissé aucune empreinte sur le Martiniquais. Pourquoi en est-il ainsi ? C'est que ces deux esthétiques absolument différentes étaient ici en présence : d'un côté, chez l'Européen, le sens de la réalité ; de l'autre, chez le Noir, le sens du mystique. Ne pouvant s'amalgamer, ces esthétiques se sont combattues et elles ont de ce fait neutralisé chez l'homme de couleur de la Martinique toute velléité de manifestation artistique. Le sens de la plastique s'est perdu [...]*¹⁷⁷.

Bien qu'une telle polarisation entre l'art de la métropole et l'art nègre puisse être critiquable, son analyse sur l'absence d'un art proprement martiniquais demeure utile. Il compare d'ailleurs cette situation avec celle des Noirs étatsuniens issus d'une histoire similaire, d'une même souffrance. Ceux-ci ont su développer leur propre personnalité et élaborer un monde culturel riche d'écrivains, de musiciens, de sculpteurs et de peintres.

Hibran se donne pour mission de permettre au Noir antillais de déployer sa culture, sa personnalité pour que cette dernière s'exprime notamment sur le plan pictural. Il organise ainsi de nombreuses expositions en Martinique, mais c'est en tant que pédagogue que l'histoire de l'art l'a retenu. Il enseigne dans de nombreuses écoles et découvre la soif d'apprendre et l'imagination de ses élèves. Il participe aussi à la création de la première école d'art de l'île. L'Ecole d'Arts appliqués de Fort-de-France ouvre ainsi ses portes en 1943. Enseignant puis directeur de cette école, Hibran y consacre de nombreuses heures et participe ainsi à la formation d'une autre génération d'artistes prêts à développer une nouvelle forme d'art : l'imitation de l'esthétique occidentale est délaissée au profit d'une réflexion singulière sur la personnalité antillaise.

Ces deux artistes ont à leur manière fait entrer l'art en Martinique. En côtoyant de jeunes artistes locaux et en intégrant la réalité de cette île dans leurs œuvres, ils ont transmis leur savoir-faire et ont participé à l'éclosion d'une histoire de l'art martiniquais.

¹⁷⁷ *Idem.*, p. 39.

Le monde culturel martiniquais est sorti vivifié du second conflit mondial. La valorisation de culture nègre, venue tant des auteurs étatsuniens que du contact avec des étudiants africains, a non seulement permis une remise en cause de l'idéologie coloniale, mais surtout une quête identitaire. Cette dernière passe inévitablement par un retour à l'Afrique. Néanmoins, *Le Cahier d'un retour au pays natal*, tout comme les articles de *Tropiques* marquent déjà la conscience d'un combat singulier, d'une identité nègre certes, mais aussi martiniquaise. L'arrivée d'intellectuels fuyant les persécutions nazies contribue également au changement culturel. Si des personnalités influentes comme Breton et Lam témoignent de la misère coloniale, ils rendent légitime et nourrissent le combat des intellectuels locaux. Ils ont amené avec eux des idées censurées par le régime vichyste, et de ce fait, il ont mis en perspective des luttes similaires. En ouvrant leur atelier et leur savoir-faire à une génération de Martiniquais, les artistes européens ont contribué à modifier l'idée même que l'on se faisait de l'art. Par conséquent, avec les navires de réfugiés européens, c'est un souffle nouveau qui arrive, une bouffée d'air bien utile dans une Martinique sinistrée politiquement, socialement et humainement, et isolée culturellement.

Les influences extérieures ont ainsi permis de rassembler les conditions nécessaires à l'éclosion d'une histoire de l'art tournée vers une redéfinition identitaire. Loin de l'assimilation coloniale, une nouvelle conception de l'art, non plus vue comme simple loisir d'agrément, mais bel et bien comme un moyen de lutte s'exprime et s'expose. Une nouvelle ère s'ouvre dans laquelle les artistes locaux vont pouvoir se manifester.

Chapitre trois

Naissance d'une histoire de l'art

En s'appuyant sur ces bases contextuelles et culturelles, des personnalités influentes ont donné l'impulsion à l'histoire de l'art. Ils ont compris que pour qu'un art se développe, il est nécessaire de s'intéresser à plusieurs instances du dispositif. La transmission est un des premiers éléments pris en compte. Hibran, après avoir constaté l'absence d'une production locale se lance pour objectif de pallier ce manque. Il se bat ainsi pour l'ouverture de l'École d'Arts appliqués, premier établissement dispensant un enseignement artistique dans l'île. De nombreux artistes martiniquais y sont formés, dont les membres du premier groupe de peintres se proposant de créer une esthétique locale : l'Atelier 45. L'influence du monde littéraire est ici assumée, l'Atelier 45 se donnant les mêmes objectifs que Tropiques. D'autres artistes indépendants se nourrissent de la remise en cause du postcolonialisme et de l'effervescence culturelle pour défendre et enrichir cette esthétique locale tout en s'impliquant dans la formation du dispositif. Paule et Hector Charpentier ouvrent une galerie, Marie-Thérèse Julien Lung-Fu inaugure le Salon des Réalités Martiniquaises, une exposition annuelle, et Joseph René-Corail tente d'ouvrir un lieu regroupant la création, la diffusion et l'enseignement. Ces initiatives sont encourageantes, mais se heurtent encore à de nombreux obstacles ne permettant pas leur pérennisation.

Sommaire

1. Une école, un groupe, un héritage : un dispositif en formation

1.1. L'importance de la transmission

Nouveau statut, nouveau besoin éducatif

Une école innovante

Alexandre Bertrand, un enseignement pas comme les autres

1.2. Un premier groupe de créateurs

Quitter une école pour former un groupe

Trois artistes différents, mais unis

A la recherche d'un héritage

2. Les premières brèches

2.1. Marie-Thérèse Julien Lung-Fu, des idées novatrices

2.2. Paule Charpentier, une galerie caribéenne en Martinique

2.3. Joseph René-Corail, l'artiste militant

Un art pour tous

Défendre sa culture

Une technique singulière

Acteur du dispositif

Les conséquences culturelles de la Seconde Guerre mondiale favorisent l'éclosion d'une histoire de l'art en Martinique. Ses acteurs sont conscients que le temps est venu de se mobiliser et que la création artistique, les innovations techniques et esthétiques ne peuvent émerger dans le contexte actuel. Il devient important et urgent de valoriser les espaces de productions et de créer des lieux de transmission, de légitimation et de diffusion.

Comment s'opèrent les fondements de cette histoire de l'art ? Tout d'abord par la volonté de transmettre les connaissances en matière d'art. C'est ainsi qu'a été créée une Ecole d'Arts appliqués attendue et innovante. Par cette entreprise, on reconnaît pour la première fois l'existence d'un savoir-faire artistique martiniquais. Une équipe éducative composée de personnalités marquantes, comme Hibran, et d'artistes martiniquais, comme Bertrand, va transmettre ses acquis à une nouvelle génération. Ensuite, c'est par un regroupement d'artistes que cette histoire de l'art se consolide. Ceux-ci se réunissent pour former l'Atelier 45, et réfléchissent ensemble à leur pratique. Les premières brèches d'un académisme occidental se font alors ressentir. Nous les devons notamment à des artistes comme Julien Lung-Fu, Paule Charpentier ou René-Corail. Ces trois acteurs ont été des précurseurs tant dans leur pratique que dans leur conception globale du monde de l'art.

1. Une école, un groupe, un héritage : un dispositif en formation

1.2. L'importance de la transmission

Nouveau statut, nouveau besoin éducatif

De tous les éléments du dispositif érigeant l'histoire de l'art martiniquais, c'est la transmission qui se développe le plus rapidement. Très vite, les artistes vivant sur l'île ont compris l'importance de l'échange, de l'enrichissement mutuel, de la transmission d'un savoir-faire pour contribuer à l'éclosion d'une esthétique nouvelle. Certes, les cours de dessin existaient déjà avant la Seconde Guerre mondiale et l'arrivée de nouveaux artistes. Néanmoins l'évolution du statut de l'art, passant d'un loisir à un moyen d'expression et de revendication modifie l'enseignement plastique. Il ne s'agit plus seulement de transmettre

une technique et une esthétique figée venue d'ailleurs. Des artistes comme Hibran, veulent clairement transmettre l'art fait en Martinique ou dans la Caraïbe. Conscient qu'une production martiniquaise est encore utopique¹⁷⁸, c'est grâce au pouvoir de l'éducation qu'Hibran espère remplir la mission qu'il s'est donnée, c'est-à-dire développer l'art de l'île.

La création d'un espace dédié à la production se fait désirer. Aussi, le lieu fondateur de la transmission artistique devient l'École d'Arts appliqués de Fort-de-France. En juillet 1943, l'Amiral Robert s'est rendu et le régime de Vichy a laissé sa place à celui de la France Libre. Le 22 juillet, le conseil régional rétabli souhaite créer une école d'art. Le nouveau gouverneur Ponton, homme de culture, proche de De Gaulle, exhausse ce vœu en novembre en ouvrant une école qui répond à un réel besoin, comme le prouvent les nombreuses demandes d'admission. Une quarantaine d'élèves de 15 à 20 ans, venant de tous milieux, ont la chance de participer à cette première année sous la direction d'Emmanuel Chabrier. Cette forte demande peut se comprendre par la situation économique et sociale de l'île – une population jeune toujours plus nombreuse et peu de débouchés – l'école offrant une formation et donc des perspectives nouvelles. Néanmoins, cette affluence démontre aussi que l'art intéresse les Martiniquais, et ce, malgré le fait qu'il n'ait absolument pas été encouragé pendant la période coloniale.

Une école innovante

Ouvrir un tel centre de formation artistique est une première, offrir ce genre de formation est révolutionnaire. Mais le caractère novateur de cette école est bien plus profond comme en témoignent les objectifs précisés dans l'*Annuaire de la vie Martiniquaise* :

Utilis[er] les recherches de la Martinique, tant matérielles que pittoresques, le sentiment artistique et l'habileté de l'artisan antillais de développer un artisanat local de qualité et [...] donner à l'élite la possibilité de s'orienter vers les grandes écoles d'art de la métropole¹⁷⁹.

La volonté de participer à l'élaboration d'une création proprement martiniquaise qui ne se contente plus d'imiter l'art français, exotique ou pas, est probante. L'évocation d'un sentiment artistique local à renforcer est aussi une innovation importante de cette école. C'est une des premières fois où l'on reconnaît officiellement l'existence, même en germe, d'un savoir-faire et d'une esthétique propre à cette île. Notons, toutefois que dans les objectifs de l'école, le mot « art » n'est pas encore totalement assumé. On lui préfère le

¹⁷⁸ N'oublions pas que dans *Tropiques*, il affirme clairement que l'art martiniquais n'existe pas.

¹⁷⁹ *Annuaire de la vie martiniquaise*. Tome 2, Fort-de-France, 1947, p. 349.

terme « artisanat » ou la locution « arts appliqués ». Cette nuance lexicale n'est pas anodine et influence fortement la création artistique martiniquaise à venir.

L'Ecole d'Arts appliqués est indépendante de l'éducation nationale, donc autonome dans son enseignement. Ses cours sont très diversifiés : sculpture, modelage, dessin, peinture, histoire de l'art, bien entendu, mais aussi mathématiques, français, ébénisterie, travail de la corne, du cuir ou travaux d'aiguilles. La formation dure de deux à trois ans et la première année, les élèves suivent tous les ateliers, puis à l'issue de cette année, un conseil de professeurs oriente les élèves selon leur habilité. Parmi les professeurs qui érigent l'histoire de l'art, c'est-à-dire l'histoire culturelle et identitaire de l'île, on compte Bertrand, premier peintre martiniquais du corps professoral.

Alexandre Bertrand, un enseignement pas comme les autres

Issu d'une famille bourgeoise tolérante, il se consacre très jeune à sa passion, la peinture. Il fréquente régulièrement l'atelier de Fernand Peux et assiste aux cours de Paul Bailly. En 1936, il obtient une bourse pour poursuivre ses études en métropole ce qui contribue à élargir ses horizons : ainsi explore-t-il toutes les facettes de l'enseignement plastique en suivant successivement les cours de l'Ecole d'Arts appliqués, de l'Ecole d'Arts décoratifs et de l'école des Beaux Arts à Paris. Pendant la guerre, il est retenu en Martinique à cause du blocus. Ce retour au pays lui permet non seulement de transmettre à l'Ecole d'Arts appliqués ce qu'il a appris à Paris, mais aussi de se replonger dans la nature martiniquaise. Il est aidé par l'environnement culturel de l'époque : *Tropiques* et le surréalisme l'influencent considérablement. Bien que sa peinture soit teintée de surréalisme, il abandonne cependant ce style pour une peinture plus figurative dans laquelle ses préoccupations sociales et identitaires peuvent s'exacerber. Ainsi affirme-t-il : « La question de l'identité est la partie la plus pénible chez l'artiste martiniquais, puisqu'en fait, nous ne connaissons pas notre identité¹⁸⁰ ». Pour aller à la rencontre de cette identité, il peint des scènes de la vie quotidienne reflétant autant l'oppression sociale et coloniale et les luttes qui en découlent que la diversité de la population et de la culture de son île. Parce que ses œuvres ont un caractère véridique, elles deviennent très populaires au sein de la communauté martiniquaise.

Ce succès l'interpelle, il décide donc de changer sa manière de peindre en stylisant et en simplifiant ses sujets, tout en gardant les mêmes thèmes. Son œuvre *Bonjour Patwon* (1959, Fig. 3.1.) caractérise bien cette tendance : une œuvre revendicatrice d'un malaise social

¹⁸⁰ Cité par René Louise, *Peinture et sculpture en Martinique*. Paris : Editions Caribéennes, 1984, p. 49.

rattaché à une image de la mémoire populaire dans un style simple, épuré, tout en restant d'un symbolisme signifiant. Bertrand bouscule la peinture martiniquaise de cette époque. L'École d'Arts appliqués peut-elle se passer de ce peintre à la renommée internationale¹⁸¹ ? Victor Anicet, un de ses élèves, témoigne de l'importance de sa présence dans cette institution :

Sansann [Alexandre en créole] était quelqu'un de rare. Dans la Martinique cloisonnée de l'époque, il avait un sens singulier du contact avec toutes les couches de la population, une connaissance de tous les milieux, dans lesquels il évoluait avec aisance et jovialité. Il avait une perception très fine de son pays. Il nous a appris à regarder, à repérer l'inattendu, le caché, à restituer artistiquement cette profondeur. Il avait aussi une philosophie d'une grande lucidité : créer, faire des propositions à la Martinique et au monde, le faire avec application, enthousiasme, mais sans en attendre nécessairement une reconnaissance. Sansann savait que nous étions un petit pays en devenir, où l'art en était à ses prémices ; il nous avertissait que ce serait difficile, qu'on devait être sans illusions¹⁸².

Malgré un contexte difficile – la guerre n'étant toujours pas finie –, le travail de Bertrand, rejoint plus tard par d'autres artistes comme Suzanne Césaire et l'écrivain Joseph Zobel, a un impact notable.

La première année, quelques élèves quittent la formation craignant pour leur avenir, mais petit à petit les choses se mettent en place. Dès la deuxième année, plus d'un tiers des élèves obtiennent une bourse pour poursuivre leurs études en métropole. En outre, les expositions d'élèves permettent de faire connaître l'école, attirant chaque année de nouveaux élèves. De nombreux artistes marquant l'évolution de l'histoire de l'art en Martinique ont participé en tant qu'élève, en tant que professeur, ou les deux, à la richesse de cette école. Anicet, est l'un d'eux. Elève dès 1952, il se souvient de l'ambiance familiale qui y régnait, de l'implication des professeurs, généreux et enthousiastes. Pour Louis Laouchez, l'expérience est également très enrichissante. Ces deux artistes regrettent d'ailleurs la fermeture de l'école¹⁸³ et le désintéressement progressif de l'artisanat d'art, qui, malgré son potentiel artistique, devient un symbole exotique pour touristes¹⁸⁴. En favorisant un enseignement

¹⁸¹ En 1967, Bertrand s'installe au Canada, où il se passionne pour la représentation du Cosmos. Il expose dans de nombreuses villes dont New York, Washington et Paris.

¹⁸² Victor Anicet, entretien avec Gerry L'Étang, 2007, cité par Gerry L'Étang (dir.), *La Peinture en Martinique*. Paris : HC éditions, 2007, pp. 91-92, nous soulignons.

¹⁸³ L'école va par la suite se rapprocher de l'éducation nationale et devenir le collège technique d'Arts appliqués, puis elle sera rattachée au lycée technique de Fort-de-France. En 1968, la section Arts appliqués du lycée technique est supprimée.

¹⁸⁴ Entretiens réalisés entre l'auteur de la thèse et Victor Anicet, le 13 février 2007, au domicile de l'artiste (Schœlcher), et avec Louis Laouchez, le 15 février 2007, au domicile de l'artiste (Saint-Joseph).

local et en insistant sur l'artisanat, l'École d'Arts appliqués, a permis concrètement à toute une génération de se détacher d'une manière de faire, d'une esthétique occidentale, et donc de s'exprimer selon ses propres moyens.

1.2. Un premier groupe de créateurs

Quitter une école pour former un groupe

Le succès de l'École n'empêche pas les conflits internes de l'institution, et ce, dès sa première année. Le plus mémorable est la controverse autour d'une phrase qu'aurait prononcée le directeur Chabrier prétendant : « ne pas avoir de four de céramique pour donner à des petits nègres¹⁸⁵ ». Cette phrase choque les étudiants qui protestent violemment en bloquant les portes de l'école durant quelques semaines. Les esprits finissent par s'apaiser, mais pour un étudiant, Raymond Honorien, le malaise persiste. Suivis de deux camarades, Mystille et Germain Tiquant, il décide de quitter l'école pour ouvrir un atelier commun sur les hauteurs de Fort-de-France. Ensemble, ils partagent leurs matériels, leurs documentations et étudient les peintres européens. Réfléchissant à leur pratique artistique, ils prennent conscience qu'ils ne veulent participer à la création artistique telle qu'elle se fait alors en Martinique. En effet, ils refusent l'académisme pratiqué par des peintres comme Peux et Bailly. Ces deux artistes venant de la métropole enseignent dans des ateliers ou dans des collèges, mais leurs œuvres classiques reflètent souvent les goûts esthétiques de l'Occident, et ce, tant dans la forme que dans le fond. Il y a chez eux une exaltation du paysage exotique comme nous pouvons le constater sur une aquarelle, *Plage de Fond Lahaye* (1937, Fig. 3.2.). En réaction à cet académisme, les trois artistes élaborent un nouveau programme artistique. Ainsi Honorien nous confie-t-il en ces mots : « Nous faisons en quelque sorte table rase d'un monde qui n'était pas le nôtre : ce monde qui pratiquait une peinture d'agrément. Nous ne pouvions pas peindre dans les mêmes conditions¹⁸⁶ ». Si les trois artistes initient une rupture, la *tabula rasa* qu'ils souhaitent n'en est pas totalement une. Cherchant à s'inscrire dans un processus singulier, ils se nourrissent des références déjà existantes dans le monde littéraire. Honorien, Tiquant et Mystille ont profondément été influencés par les réflexions de Césaire avec son concept de Négritude, par la revue *Tropiques* et par le travail du chargé de presse du gouverneur Ponton, Zobel¹⁸⁷. Ils veulent

¹⁸⁵ Raymond Honorien, entretien avec Jean-Marie Louise, in Gerry L'Etang, *Op. cit.*, p. 101.

¹⁸⁶ *Idem.*, p. 102.

¹⁸⁷ Dès 1940, Joseph Zobel achève son premier roman, *Diab'la*, qui subit la censure vichyste. Il avait déjà publié un recueil de nouvelles *Laghia de la mort*. En 1958, il publie *La Rue Cases-Nègres*, qui sera adapté au

retrouver qui ils sont et l'exprimer librement, loin des attentes de l'Autre occidental, loin d'une imitation peu valorisante. Ce lien avec le monde littéraire est ouvertement assumé comme l'indique ce témoignage d'Honorien :

Nous croyions qu'il existait une relation entre le mouvement littéraire naissant à cette époque et notre mouvement. La parution de Tropiques [Sic.] a été un catalyseur qui a déterminé la parution de la revue Caravelles [Sic.], revue de jeunes¹⁸⁸. Nous-mêmes, nous pensions déclencher en parallèle, un mouvement pictural, destiné à produire autant d'impact que ces deux expressions littéraires. Tropiques [Sic.] était un peu différent de Caravelles [Sic.]. Cependant, il y avait des lignes de force, une revendication pour être soi-même dans son pays. Nous les rejoignons sur ce terrain¹⁸⁹.

Cette volonté se dévoile dans le choix des thèmes, mais aussi dans celui des formes : c'est avec une profusion de couleurs qu'ils peignent l'île, ses paysages, ses villes et sa population. Malgré cette similarité, chacun des trois se distingue par un style singulier.

Trois artistes différents, mais unis

Honorien refuse en bloc l'imagerie exotique, voire doudouiste, des paysages martiniquais qui ont déjà été maintes fois reproduits dans les peintures de marines. Pour ne pas tomber dans le pittoresque, il préfère se concentrer sur le monde urbain et sur les êtres humains. C'est ainsi qu'il compte dresser un portrait du monde social, sans pour autant tomber dans l'anecdotique ou dans le pathos. Arrêtons-nous sur un *Sans titre* (Fig. 3.3.) qui présente un lieu incontournable de la ville martiniquaise : le marché. Tout le monde, de la vendeuse vêtue d'une simple robe, chapeau sur la tête et foulard amarré à la taille, aux dames plus aisées arborant une *gran rob* et une coiffe élaborée (Fig. 3.3'), se croise dans ce lieu d'échanges en tout genre. Nous ne sommes plus face à une image idéalisée d'un stéréotype exotique représentant l'homme vivant en totale harmonie dans une nature abondante. Ici, l'urbanité est exposée dans toute sa complexité sociale.

À l'opposé d'Honorien, Mystille peint presque exclusivement des paysages, riches en couleurs et en textures, mais totalement dépourvus de personnages. Il reproduit la beauté de la nature et préfère mettre à distance les angoisses quotidiennes que le monde social impose. Ainsi dans *Barque au repos dans la mangrove* (1991, Fig. 3.4.), il capture un paysage rare,

cinéma par Euzhan Palcy. Dans tous les cas, Zobel s'attache à décrire la réalité de la vie quotidienne de son île, et notamment du monde rural.

¹⁸⁸ Revue de jeunes lycéens ou étudiants créée par René Desportes en 1947, qui suivait fidèlement l'esprit de Césaire.

¹⁸⁹ René Louise, 1995, *Op. cit.*, p. 5, nous soulignons.

un entre-deux entre mer et forêt. Ici, la nature demeure calme, sereine, fixe, tout comme la barque, elle est au repos. Seule l'absence/présence de l'homme symbolisée par la barque semble vouloir fuir cet environnement enveloppant.

Enfin, Tiquant peut être considéré comme un chroniqueur des temps passés. C'est sans doute lui qui se rapproche le plus des descriptions de Zobel. Sa peinture réaliste reproduit les gestes usuels et traditionnels des gens qui l'entourent. Il laisse ainsi des traces de son époque en pleine mutation figeant avec le pigment des gestes qui tendent à disparaître. Comme ses œuvres de jeunesse ont été perdues, il est difficile d'avoir une vision précise de son trait d'alors. Toutefois son travail récent nous permet de saisir sa manière de concevoir les us et coutumes de ses contemporains. Dans *Au Pitt* (1998, Fig. 3.5.) on peut voir, comme son nom l'indique, une arène dans laquelle s'affrontent deux coqs. Ce type de combat, encore répandu dans certaines campagnes, tend à devenir un spectacle folklorique tout juste bon à divertir des touristes en quête d'authenticité. Or, Tiquant ne dépeint-il pas cette scène pour conserver la mémoire d'une tradition martiniquaise en mutation ?

Si le travail de ces artistes donne à voir des différences plastiques et thématiques évidentes, plusieurs éléments inhérents aux contextes et aux conditions de l'époque les fédèrent. Ce qui les réunit d'abord, c'est l'économie de moyen imposée par la guerre : ils peignent sur n'importe quel support accessible : carton ou contreplaqué. Par ailleurs, la pénurie de pigments les contraint à faire preuve d'imagination : ils utilisent la suie pour faire du noir ou encore un mélange de blanc de zinc et de colle pour créer des camaïeux de blanc. Cette créativité, résultant des problèmes économiques, donne corps à une ingéniosité qui marque l'esthétique martiniquaise. Comme nous le verrons plus tard chez certains artistes, celle-ci témoigne d'une volonté de ne plus avoir recours à un support et à une technique hérités des pratiques occidentales. Un autre point commun chez ces trois artistes est la volonté de créer un art nouveau, un art martiniquais. Cela passe d'abord par une officialisation de leur groupe, puis par la diffusion de leur travail. Ainsi naît « L'atelier 45 ». En 1945, une série d'expositions sensibilise le public. Bien que celui des campagnes soit plus réceptif que celui des villes, la réception demeure bonne, comme le prouve cet extrait du journal *La Paix* parut en avril 1945 :

Un grand souffle artistique semble animer par ces temps l'âme créole qui s'affirme élogieusement chaque jour, dans le domaine de la littérature, de la poésie, de la musique et de la peinture. Nous avons été conviés [...] au vernissage des œuvres de trois jeunes artistes martiniquais. Raymond HONORIEN, Germain TIQUANT et Marcel MYSTILLE. Un coup d'œil circulaire dans la salle d'exposition nous a mis en présence de 51 toiles,

*véritable floraison d'art pictural, où se révèlent avec une puissance et une originalité insoupçonnée de jeunes talents vraiment dignes d'être encouragés*¹⁹⁰.

Les trois artistes restent actifs jusqu'en 1951 et continuent à exposer leurs travaux. En 1953, ils accueillent de nouveaux membres, dont Albert Garcin et Jeanne Labotière. Néanmoins, l'atelier se dissout en 1955. D'autres groupes d'artistes se sont formés entre-temps et certains membres préfèrent se concentrer sur des activités plus lucratives : Mystille se focalise sur sa carrière de préparateur en pharmacie et Tiquant sur les travaux publics de la ville de Fort-de-France. Ces deux membres fondateurs n'ont jamais cessé de peindre, mais leur implication n'est pas la même qu'auparavant.

Il est indéniable que ces artistes ont initié une rupture, mais celle-ci doit être appréhendée davantage comme participant à l'épanouissement d'une histoire de l'art martiniquais. Nous retiendrons surtout leur innovation et leur sincérité dans l'observation qu'ils faisaient de la nature. Notons que c'est la première fois que ce travail d'observation ne passe pas par l'atelier et se réalise en pleine nature. Néanmoins, ils n'ont pas pu totalement ignorer ce qui se passe en Europe. Pour le théoricien René Louise, le réalisme lyrique d'un Henri Matisse, d'un Paul Cézanne ou d'un Paul Gauguin, s'avoisine aux œuvres de ce groupe¹⁹¹. Ainsi, un des peintres métropolitains influençant l'atelier 45, a du fait de son parcours, un statut particulier et constitue un maillon non négligeable d'un héritage à constituer. Il s'agit de Gauguin.

A la recherche d'un héritage

Avant de découvrir les îles du Pacifique, Gauguin fait un court séjour en Martinique. En 1887, il s'embarque avec son ami Charles Laval pour le Panama, où il y demeure deux mois, puis arrive en Martinique. Il vit au Carbet, à l'anse Turin (dans le nord-caraïbe), du juin à octobre. La brièveté de son séjour s'explique par les difficiles conditions de vie qu'il connaît alors. Il est malade – il a contracté la dysenterie et le paludisme au Panama –, il est extrêmement pauvre et son ami Laval tente de se suicider. Pourtant, il garde d'excellents souvenirs de cette période, comme le prouve le témoignage qu'il livre à son ami Charles Morice :

L'expérience que j'ai faite à la Martinique, est décisive. Là, seulement, je me suis senti vraiment moi-même, et c'est dans ce que j'ai rapporté qu'il faut me

¹⁹⁰ *Idem.*

¹⁹¹ *Ibid.*, et René Louis, 1984, *Op. cit.*, p. 11.

*chercher si l'on veut savoir qui je suis, plus encore que dans mes œuvres de Bretagne*¹⁹².

Aussi pour Maurice Malingue, sans ce séjour en Martinique, jamais Gauguin n'aurait pu créer les dernières œuvres de sa vie à Tahiti ou aux îles Marquises¹⁹³. En effet, comme nous pouvons le voir dans ce *Bord de mer* (1887, Fig. 3.6.), vue de l'anse Turin, Gauguin s'attache à traduire la nature martiniquaise. En Martinique, il s'éloigne des impressionnistes et essaie une nouvelle palette plus personnelle, composée principalement d'orange, de bleu, de jaune et de violet.

Son parcours polyvalent – il est à la fois peintre, sculpteur et céramiste – contribue aussi à faire de lui un artiste influent pour les jeunes artistes martiniquais des années 1940. En effet, la formation qu'ils ont à l'Ecole d'Arts appliqués et l'importance de l'artisanat d'art expliquent qu'ils se tournent volontiers vers un artiste qui travaillait autant la peinture que le bois (1887, Fig. 3.7.) et la céramique, sans distinction, ni hiérarchie. Gauguin fait donc partie de ces peintres qui, grâce à ses voyages et à sa démarche artistique, s'inscrivent dans un héritage singulier. Celui-ci bien que partiellement occidental, introduit une remise en cause de l'académisme et instaure une expression artistique plus authentique.

L'Ecole d'Arts appliqués et l'atelier 45 ont initié une première mouture d'une revendication artistique martiniquaise. Ils ont contribué à la volonté de participer activement à l'histoire en construction et à la culture de leur pays. Ils ouvrent le pas à d'autres artistes et institutions et, de ce fait, créent de nouvelles brèches dans le milieu culturel sclérosé de la Martinique coloniale et postcoloniale¹⁹⁴.

2. Les premières brèches

Trois artistes, Julien Lung-Fu, Paule Charpentier et René-Corail, vont, chacun de leur côté, participer à la formation du dispositif constituant l'histoire de l'art actuel de la Martinique. Ils se battent pour une esthétique nouvelle qui, pour certains, passe, par une lutte politique. Mais ces trois artistes sont conscients que la création seule ne peut suffire au développement de l'Art dans l'île. Ils défendent donc une vision de l'art élargie où la transmission, la diffusion et l'éducation sont conjointement indispensables.

¹⁹² Lettre citée par Gerry L'Etang (dir.), *Op. cit.*, p. 59.

¹⁹³ Maurice Malingue, « Paul Gauguin à la Martinique », in Roger Cuchi, *Gauguin à la Martinique. Le musée imaginaire complet de ses peintures – dessins- sculptures-céramiques. Les faux –les lettres- les catalogues d'expositions*. Vaduz (Liechtenstein) : Calivran Anstalt, 1979, p. 14.

¹⁹⁴ La Martinique devient un département français d'Outre-mer en 1946.

2.1. Marie-Thérèse Julien Lung-Fu, des idées novatrices

Intéressons-nous donc d'abord à Julien Lung-Fu, une des premières sculptrices martiniquaises. Elle ne part que tardivement, en 1934, étudier à l'école des Beaux Arts de Paris. En effet, faute de bourse, elle doit financer seule son projet. Ses sculptures remportent de nombreux prix à l'Exposition internationale de 1937 ou au Grand salon des artistes français : en 1938, elle repart avec la médaille de bronze. Ce n'est qu'en 1948 qu'elle retrouve la Martinique, après un séjour de dix ans en Indochine¹⁹⁵. 1948 est une année symbolique pour la Martinique, cela fait cent ans que l'abolition de l'esclavage est effective. A cette occasion, l'artiste réalise de nombreuses œuvres publiques comme la statue de *Victor Schœlcher brisant les chaînes de l'esclavage* inauguré à Schœlcher en 1964 (Fig. 3.8.). L'art public est un premier moyen de transmettre son œuvre, son travail d'enseignante à l'Ecole des Arts appliqués en est un autre. Ce n'est, pourtant qu'en 1950, que son rôle dans l'histoire de l'art martiniquais devient décisif. Cette année, elle initie la formation du Groupement des Artistes Martiniquais. De nombreux artistes vont se joindre à ce groupe dont le père Bernard Arostéguy, Serge Hélénon, Hibran, Dumas Jean-Joseph et les anciens membres de l'atelier 45 que sont Tiquant et Honorien. L'atout majeur de ce groupe est l'organisation annuelle d'une grande exposition dont la première se déroule du 1^{er} au 20 décembre 1950 à la maison de la culture de Fort-de-France. Il s'agit du Premier Grand Salon des Réalités Martiniquaises. Trois autres éditions de ce salon sont programmées les années suivantes. Nous ne pouvons que regretter qu'une telle initiative ne perdure que quatre ans. Néanmoins, il faut noter l'importance de cet acte : réunir la grande majorité des artistes majeurs de l'époque et créer un événement récurrent, qui non seulement permet de diffuser largement la création, mais aussi devient un rendez-vous pour les amateurs ; tout cela est des plus novateurs sur cette petite île.

Julien Lung-Fu ne s'arrête pas là. Elle est consciente de l'importance de l'écrit dans la légitimation d'un travail culturel. Selon elle, l'écrit demeure et permet de synthétiser une pensée. N'est-ce pas par ailleurs le mode de communication privilégié de la culture dominante ? Aussi, va-t-elle dès 1956, s'essayer dans une carrière littéraire en lançant la revue *Dialogue*. A cet endroit, elle tente non seulement de faire l'inventaire de la culture locale et aussi de définir une identité martiniquaise, antillaise. Son travail, qu'il soit littéraire ou sculptural, s'articule toujours autour de la notion complexe du métissage. Nous verrons

¹⁹⁵ Elle y a suivi son mari, un ingénieur, à sa mort, elle décide de retourner au pays.

plus loin que cette réflexion prend en compte l'importance de tous les héritages caribéens. L'ensemble de ceux-ci forme une nouvelle identité qui sera reprise par de nombreux auteurs et artistes de l'île – nous pensons à Glissant, aux chantres de la créolité et aux artistes du groupe *Fwomajé*. Ainsi Julien Lung-Fu, tant dans sa pratique – première femme sculptrice de l'île – que dans sa théorisation de la culture antillaise, est une précurseuse du dispositif qu'est l'histoire de l'art. On ne peut que regretter que ses idées n'aient pas abouti dans le temps.

2.2. Paule Charpentier, une galerie caribéenne en Martinique

Charpentier a poursuivi la même quête que Julien Lung-Fu. Issue d'une famille bourgeoise où l'art est important – son père est ébéniste d'art –, elle sait très tôt qu'elle veut consacrer sa vie à la peinture. Elle dessine beaucoup de portraits au fusain et réussit à obtenir une bourse pour aller étudier à l'école des Beaux Arts de Paris. Malheureusement, son père refuse son départ, elle demeure à Fort-de-France où elle continue d'apprendre en autodidacte. A 24 ans, elle épouse un autre artiste autodidacte Hector Charpentier. Professeur, il est muté dans le nord de l'île à Saint-Pierre. C'est dans l'ancienne capitale de l'île que Paule Charpentier va se révéler. Formée notamment dans l'atelier de Peux, ses œuvres reflétaient jusqu'alors, pour certains dont Honorien, un romantisme bien éloigné des réalités martiniquaises¹⁹⁶. Son style va pourtant évoluer, notamment au contact des paysages du nord-caraiïbe. Elle travaille dorénavant le pigment comme une matière en utilisant le couteau ou peignant à même le tube. Ses toiles deviennent des bas-reliefs colorés explorant les réalités quotidiennes de Saint-Pierre. Dans *Bèlè* (n. d., Fig. 3.9.), les rapides coups de spatules de l'artiste traduisent le rythme et l'énergie des deux danseurs de cette musique traditionnelle issue des champs de canne.

C'est aussi à Saint-Pierre qu'elle ouvre avec son mari une galerie d'art dans laquelle sont exposées des œuvres d'artistes martiniquais ou caribéens. La galerie de la place Bertin devient le passage obligé de toute visite touristique et surtout un lieu de formation pour de nombreux artistes. Leur fils, Hector Charpentier, célèbre peintre, se rappelle les leçons apprises auprès de ses parents. Ainsi, de 1945 à 1950, le nord de la Martinique a joui d'un espace artistique de diffusion et de transmission. De par son rôle de galeriste et sa volonté pédagogique, Paule Charpentier a avec son mari profondément marqué l'histoire de l'art martiniquaise. Elle aussi est une précurseuse. Lorsque certains artistes, comme les membres

¹⁹⁶ Raymond Honorien (entretien), *Toi... Antilles*, n° 1, 1978.

de l'atelier 45, souhaitent créer leur propre esthétique, quand ils cherchent un héritage, ils se tournent vers l'Europe ou vers l'Afrique. La galerie Charpentier, une des premières à s'être tournée vers ses voisins caribéens, se démarque ainsi. Encore aujourd'hui, cette unité caribéenne reste à construire et à penser. Il est néanmoins évident qu'il existe un enrichissement mutuel à s'ouvrir vers les autres îles antillaises. Paule Charpentier, en exposant des artistes caribéens, propose cette perception tout en s'interrogeant sur la spécificité martiniquaise.

2.3. Joseph René-Corail, l'artiste militant

René-Corail, dit Khokho, fait lui aussi partie de ces artistes dont le combat et l'œuvre sont déterminants. Artiste militant, son engagement politique est ouvertement assumé tout comme les conséquences de ce dernier. Emprisonné une première fois, pour une période de dix jours, en tant que secrétaire de la section communiste de la ville du Saint-Esprit pour avoir organisé une conférence dans un lieu public durant une campagne électorale, c'est avec l'affaire de l'OJAM qu'il connaît le plus concrètement la force des répressions coloniales. En 1962, l'Organisation de la Jeunesse Anticolonialiste de la Martinique rédige un manifeste dans lequel les signataires affirment vouloir libérer le pays du carcan colonial : ils revendiquent « une Martinique martiniquaise¹⁹⁷ ». Ce document met le feu aux poudres : douze personnes, dont René-Corail, sont arrêtées et envoyées à la prison de Fresnes¹⁹⁸. De retour en Martinique, l'enracinement à son pays s'amplifie, tout comme son engagement politique qui sera évidemment lié à sa pratique artistique.

Un art pour tous

Pour lier conscience politique et art, René-Corail promeut un art démocratique, et ce, tant dans sa réception que dans sa possession. Il refuse obstinément de faire un art obscur qui nécessite une quelconque compréhension. Selon lui, l'émotion artistique doit être immédiate. C'est d'ailleurs ce qu'il affirme lorsqu'il dit que : « L'art, [...] n'a pas besoin de contemplation, d'explication. Face à une œuvre d'art, tu dois ressentir de suite une émotion, sinon ce n'est pas de l'art¹⁹⁹ ». Si pour lui, la démocratisation de l'art passe aussi par une large diffusion, elle s'accompagne d'un processus d'acquisition simplifié. En ce sens,

¹⁹⁷ Armand Nicolas, *Op. cit. Tome 3*, p. 217.

¹⁹⁸ Pour plus de détails, voir chapitre 4.

¹⁹⁹ Retranscrit par Gerry L'Etang, « Saisons d'avocats », Renée-Paule Yung-Hing (dir.), *Khokho Joseph René-Corail*. Paris : HC éditions, 2008, p. 45.

l'artiste a offert et troqué de nombreuses œuvres en échange du gîte et du couvert. L'anecdote qui suit témoigne de ce désintéret matériel : un jour, sur le marché, un client se plaint du prix des toiles. René-Corail lui donne donc une œuvre ; les personnes assistant à cette scène tentent leur chance avec succès puisque, ce jour-là, il donne toutes ses peintures. Ainsi, éprouve-t-il de la satisfaction à partager son art avec le plus grand nombre. De fait, René-Corail est le prototype de l'artiste maudit et rebelle qui n'est pas tout à fait ancré dans la société et qui vit d'errance et s'enrichit des rencontres qu'il fait. En offrant ses œuvres, il a plus ou moins toujours vécu dans une misère expliquant la nécessité du troc.

Une autre manière d'offrir ses œuvres au regard de tous est de faire de l'art public, précisément des fresques (publiques ou privées d'ailleurs). L'esthéticien Berthet nous parle à propos de l'œuvre de René-Corail : « [d'un] Art anti-élitiste, destiné au peuple, [d'un] art qui descend dans la rue²⁰⁰ ». Ses espaces privilégiés sont les murs de particuliers, les boîtes de nuit ou encore les restaurants, sans oublier ses œuvres publiques qui demeurent grandioses. Sa première œuvre publique, *Martinique souviens-toi* (1971, Fig. 3.10.) est installée dans un quartier populaire de Fort-de-France appelé Trénelles, sur la place du 22 mai, date commémorant l'abolition de l'esclavage en Martinique. La sculpture représente une statue de plus de cinq mètres de haut rappelant la fin de l'esclave. Mais contrairement à l'idée que l'histoire a retenue voulant que la France, par l'intermédiaire de Schœlcher, ait octroyé la liberté aux peuples antillais, ici, l'esclave n'est plus objet de l'histoire. Nous sommes face à une femme qui tient d'une main le corps inanimé de son enfant et de l'autre l'arme avec laquelle elle s'empare de sa liberté. Cette œuvre explicite les intentions démocratiques de l'artiste d'offrir un art accessible qui permet de mieux comprendre la culture et l'histoire de son pays²⁰¹. Nous pourrions aussi évoquer la fresque réalisée en 1983 sur la Place Emile Berlan au Lamentin, *La Colonisation dans la Caraïbe et les Amériques* (1983, Fig. 3.11.). Alors, que René-Corail réalise les décors sur le tournage de *La Rue Cases-Nègres* d'Euzhan Palcy, le maire Georges Gratiant lui commande une œuvre retraçant l'histoire de la colonisation. En moins d'un mois, il crée treize panneaux d'une longueur de plus de cent mètres évoquant, entre autres, la vie des Amérindiens, l'arrivée des Européens, l'esclavage ou le passage de l'Atlantique par les esclaves.

²⁰⁰ Dominique Berthet, « Une esthétique du lieu », Renée-Paule, Yung-Hing (dir.), *Op. cit.*, p. 88.

²⁰¹ René Louise, « Joseph René-Corail : artiste et militant », Renée-Paule Yung-Hing (dir.), *Op. cit.*, p. 20.

Défendre sa culture

René-Corail travaille à partir de nombreux thèmes comme en témoigne le portrait de Nelson Mandela. Néanmoins, il a toujours essayé de mettre en valeur la vie quotidienne et le patrimoine de son île. Nous pouvons le voir dans cette fresque ornant les murs d'une pharmacie foyalaise (1979, Fig. 3.12.) ; René-Corail y reproduit la foule s'agitant aux premières heures du matin, les vendeuses en tout genre, les familles emmenant leurs enfants à l'école et aussi les vieillards se promenant. L'importance de la Martinique et de son histoire est fondamentale dans l'œuvre de René-Corail. Les conseils qu'il promulgue aux jeunes artistes sont d'ailleurs sans équivoque :

Ce qu'il faut, c'est de la détermination et savoir si son travail artistique participe au patrimoine du pays. Il faut que ce jeune prenne son pays à bras le corps et considère toutes les valeurs intrinsèques de son pays [...]. Le seul conseil que je pourrais donner est d'abord de s'aimer, de vouloir s'affirmer et d'aimer son pays²⁰².

Si l'œuvre de René-Corail se caractérise par cette démocratisation et cet amour pour l'île, elle se définit aussi par son authenticité.

Une technique singulière

Pour défendre un patrimoine différent de celui de l'art académique occidental, il importe de développer une esthétique différente. Or, ce chercheur en art, comme il se définit, invente perpétuellement des formes, affine son langage visuel singulier et renouvelle sans cesse les techniques utilisées. C'est le premier artiste à intégrer dans ses œuvres des matériaux locaux tels que le bambou ou la fibre de coco, à utiliser n'importe quel support et n'importe quel instrument (la peinture industrielle). Sa technique la plus originale est sans doute celle consistant à saupoudrer ses œuvres de sable, de sucre, de poussières de céramiques, à les asperger de *white spirit* et à y mettre le feu assez longtemps pour que « le feu relève, révèle le tableau, lui donne de la personnalité, de la densité²⁰³ » (Fig. 3.13.). Ces expérimentations lui ont coûté la vie à cause des vapeurs de *white spirit* inhalé. Elles ont aussi coûté la vie à de nombreuses œuvres, le travail du feu étant irrévocable. Cette part de hasard assumée dans le travail de René-Corail est en porte-à-faux avec la rationalité de la pensée et de l'art académique occidental. Elle s'inscrit néanmoins dans la culture caribéenne à plus d'un titre. Le hasard et le merveilleux ne sont-ils pas revendiqués par les auteurs de *Tropiques* comme

²⁰² Conversation avec Alain Aumis, *France-Antilles*, supplément TV, Samedi 22 mars 1986, p. 18.

²⁰³ Gerry L'Etang, *Loc. cit.*, p. 46.

faisant partie intégrante de l'identité martiniquaise ? Le peuple martiniquais n'est-il pas lui-même issu de la rencontre hasardeuse de différents peuples et de différentes cultures ? Chez René-Corail, l'utilisation du feu, principe destructeur et aussi créateur, participe à la formation d'une esthétique singulière cohérente à l'histoire et à la culture martiniquaise. L'artiste est révolutionnaire à plus d'un titre, de par ses engagements politiques d'abord, et aussi de par la rupture académique issue de son travail, rupture dans les thèmes et dans les techniques.

Acteur du dispositif

Un autre point de rupture cher à René-Corail se lit dans la volonté de créer des centres d'art, de permettre à l'art et à l'artisanat d'art de se développer. Par deux fois, il a tenté de faire aboutir ce projet : en 1974, il s'installe sur l'habitation Morne-Etoile sur les hauteurs de Saint-Pierre pour y créer un lieu de création personnelle ouvert à tous où l'on trouverait des ateliers d'artistes. Les arts plastiques n'y sont pas les seuls représentants de la grande famille des arts, le théâtre et la musique y trouvent une place de choix. Ce projet, qui vivote pendant trois ans, permet à René-Corail de rencontrer le flûtiste Eugène Mona et de collaborer avec l'atelier-théâtre de Roger Robinel ; les mondes artistique et culturel de l'époque se côtoient avec enthousiasme. Il s'agit pour René-Corail d'une période faste où il transmet, en outre, son savoir-faire à des jeunes en difficulté. Malheureusement, les pouvoirs publics ne répondent pas à ses appels pour aménager convenablement ce lieu et l'artiste est obligé de quitter Morne-Etoile. Ce premier échec est suivi d'un deuxième plus cuisant encore. Ledit projet devait se situer dans sa commune natale, aux Trois-Ilets, précisément dans son quartier à Beaufond. *Mizé anba bwa* devait être un lieu associant lieux d'exposition et ateliers de création :

Il s'agit pour moi, explique [Khokho], de récupérer et de regrouper toutes mes œuvres qui traînent partout en Martinique. Associer à cette action des artistes de valeurs, tels Alex Bertrand et d'autres. Créer une dizaine d'ateliers où les artistes de la Martinique, de la Caraïbe, des Amériques et d'ailleurs pourraient se rencontrer et réaliser²⁰⁴.

Là encore, le projet n'aboutit pas, ce qui ronge René-Corail. Bien qu'il soit reconnu en métropole et dans le monde – même l'île voisine, la Guadeloupe, lui rend hommage²⁰⁵ –, la Martinique ne le considère pas à sa juste valeur et refuse de créer un lieu qui non seulement

²⁰⁴ Joseph René-Corail, « Coco, le peintre poète », conversation avec Alain Aumis, *France Antilles*, 22 mars 1986.

²⁰⁵ En 1996, il est l'invité d'honneur du festival Indigo en Guadeloupe.

serait un hommage, mais en plus pourrait contribuer à l'évolution artistique de l'île. Plus que le manque de considération à son égard, le désintérêt pour l'art, en général, déçoit davantage René-Corail.

Parce qu'ils ont revendiqué une identité qui leur était propre, parce qu'ils ont exploré une esthétique nouvelle et tenté d'instaurer des prémices d'un monde de l'art fait de lieu d'exposition, de créations, et de recherches, ces trois artistes ont eu un impact considérable qui aujourd'hui encore marque l'histoire de l'art martiniquais.

L'ouverture de l'Ecole d'Arts appliqués en 1943 marque un moment important dans la naissance de l'histoire de l'art martiniquais. Non seulement on reconnaît pour la première fois l'existence d'un art, du moins d'une sensibilité artistique proprement martiniquaise, mais en plus, on évoque les cadres théoriques du dispositif qu'est l'histoire de l'art. On pense donc globalement le monde de l'art. De par son programme et son équipe pédagogique, c'est toute une génération d'artistes qui bénéficie de cette structure. Le premier regroupement d'artistes, l'Atelier 45, issu de cette école, amorce une réflexion collective sur la création plastique de l'île. Celle-ci aboutit notamment à la constitution d'un héritage construit et non imposé.

D'autres artistes poursuivent les réflexions engagées par l'Atelier 45 en continuant de disloquer les héritages académiques occidentaux. Julien Lung-Fu participe ainsi à l'élaboration d'un salon annuel, premier lieu de diffusion récurrent de l'art martiniquais. Elle réfléchit à sa pratique autant plastique que littéraire en intégrant le concept de métissage dans la constitution de la culture antillaise. Paule Charpentier, quant à elle, à travers sa production et la galerie qu'elle tient avec son mari, permet une ouverture sur l'esthétique caribéenne en décentralisant le monde de l'art. Enfin, René-Corail, cet artiste engagé, n'aura de cesse de vouloir ouvrir un lieu dédié à l'histoire de l'art dans toute sa complexité – production, diffusion, transmission, légitimation. Bien que n'arrivant pas à ces fins, il révolutionne la pratique artistique en posant les jalons d'une nouvelle esthétique.

Ces acteurs ont été les premiers à penser l'histoire de l'art martiniquais, à concevoir le monde de l'art dans sa globalité. Ils ont ainsi participé activement à la naissance de cette dernière. Certes, le contexte était favorable, il n'en demeure pas moins que sans leur créativité plastique, l'histoire de l'art n'aurait pu se développer dans l'île

Conclusion

En dix-sept ans, l'histoire de l'art martiniquais est née. Elle est issue des répercussions locales et internationales du second conflit mondial, d'influences diverses venant des Etats-Unis, d'Afrique et d'Europe, ainsi que de l'impact d'hommes et de femmes martiniquais audacieux et influents. Ce mélange ayant comme point commun une défiance au postcolonialisme a permis la naissance d'un tel dispositif.

La Seconde Guerre mondiale a eu d'importantes répercussions en Martinique. *Antan Robè*, le régime de Vichy adapté aux Antilles a profondément marqué la mémoire de l'île. La répression, le racisme, les restrictions alimentaires dues au blocus économique ont contraint les Martiniquais à repenser leur identité française. Contrairement à ce que leur statut d'ancienne colonie et de citoyens français leur permettait de penser, ils ne sont pas des Français comme les autres. Comme le prouve, par exemple, la non-reconnaissance des dissidents antillais dans l'histoire de la résistance française, un Martiniquais n'est pas en Breton ou un Alsacien. En outre, cette période leur a aussi permis de se reconnaître en tant que Noirs, en tant que Nègres. Alors qu'ils pensaient que le Nègre était Africain, l'arrivée massive de métropolitains et des pieds-noirs aux comportements ouvertement racistes leur montre que pour certains Blancs il n'y aucune différence entre eux et les Africains. Ce qui se passe dans le reste du monde, les décolonisations plus ou moins violentes, participe aussi à l'ambiguïté grandissante de l'attachement à la Mère Patrie. Le changement de statut de 1946, permettant à l'île de devenir un département français d'outre-mer, n'améliore pas véritablement le sentiment équivoque envers la métropole. En effet, non seulement la départementalisation, et surtout la lenteur de sa mise en place, déçoit, mais en plus, elle amorce un long processus de questionnement statutaire et identitaire.

Il faut dire que d'autres éléments alimentent ces questionnements identitaires. Ainsi, la valorisation de l'identité et de la culture nègre apparue avec la « Négro-rennaissance » étatsunienne et largement diffusée dans le milieu étudiantin parisien, contribue à modifier les théories hégémoniques coloniales, notamment celle attribuant une image stéréotypée et dévalorisante du monde noir. La Négritude, mouvement culturel et littéraire, affirme l'existence d'une culture noire commune à tous les peuples de la diaspora africaine, culture riche, complexe et singulière. Ces théories portées notamment par le martiniquais Césaire sont aussi diffusées en Martinique, notamment grâce à la revue *Tropiques*.

Le paysage culturel martiniquais se modifie en réaction à la situation politique. Alors que la Martinique est sinistrée par le régime de Vichy et par des années de colonialisme, de nombreux intellectuels sont forcés de séjourner plus ou moins longuement dans l'île, puisque fuyant l'Europe Nazie. Des personnalités comme Breton ou Lam impulsent une

émulsion intellectuelle. D'autres artistes comme de la Nézière ou Hibran amorcent une redéfinition non négligeable du statut de l'art. Ce dernier n'est plus un loisir divertissant une jeunesse bourgeoise, mais un lieu d'expression démocratique.

Toutes les conditions sont donc réunies pour qu'une histoire de l'art composée de créations, de lieux de transmission, de légitimation et de diffusion, naisse en Martinique. Cette histoire de l'art issue d'un climat social, politique et culturel de remise en cause du colonialisme est tributaire de cette résistance. L'École d'Arts appliquées, ouverte en 1943 cherche ainsi à développer « le sentiment artistique [...] de l'artisan antillais²⁰⁶ ». L'Atelier 45 offre un premier lieu de discussion aux artistes pour réfléchir collectivement sur les enjeux de la création locale et sur les modalités d'un héritage artistique singulier. Très vite, les premières brèches à l'académisme occidental apparaissent. Le rôle de certains artistes meneurs, ayant permis l'éclosion de l'histoire de l'art martiniquaise, est alors primordial.

Dans cet esprit, Julien Lung-Fu crée un événement récurrent dans le monde de l'art martiniquais : le Grand Salon des Réalités Martiniquaises. Elle a aussi alimenté la réflexion sur son art et sa culture en y intégrant le concept de métissage. Paule Charpentier préfère se consacrer à la fondation d'une esthétique qui, selon elle, s'imprègne des voisins caribéens. Pour donner à voir cette nouvelle forme d'art, elle ouvre une galerie dans le nord de l'île, galerie qui devient rapidement un passage obligé pour tous ceux qui s'intéressent à la culture martiniquaise. Loin des lumières mondaines, René-Corail défend un art non élitiste permettant à tout un chacun de mieux connaître l'histoire et la culture de l'île. Il développe quant à lui une esthétique bien particulière laissant la part belle au hasard et aux matériaux locaux. Si ses méthodes inspirent nombre de ses successeurs, ces projets ne trouvent pas l'accueil souhaité auprès des fonds publics. C'est la raison pour laquelle il n'a jamais pu accomplir son rêve : ouvrir un lieu regroupant tous les éléments d'une histoire de l'art complète.

En ouvrant la voie aux réflexions sur le rôle et le statut de l'art, en donnant l'impulsion à des idées innovantes en cette matière, ces artistes mettent en place les prémices d'une histoire de l'art contemporaine présente, même si encore en germe. L'esquisse est là, espérons que le contexte et les acteurs des décennies à venir seront en tirer profit en contribuant à son épanouissement.

²⁰⁶ *Annuaire de la vie martiniquaise*. Tome 2, Fort-de-France, 1947, p. 349.

Deuxième partie

1956-1998 :

*Epanouissement d'une histoire de
l'art défendant l'identité
martiniquaise*

La retentissante démission d’Aimé Césaire du Parti Communiste Français en 1956 inaugure une longue période où la dichotomie subir/résister au postcolonialisme ne cessera de se renforcer. La situation économique est dramatique, des comportements racistes persistent, la tension est palpable et de violentes émeutes éclatent. La répression et l’émigration sont les seules solutions proposées par la France. Face à ces dérives postcoloniales, une résistance grandissante s’organise. Le monde politique s’autonomise et des associations réclament le droit à l’autogérance. Progressivement, la Martinique s’affirme en nation et de ce fait, développe une identité nationale. Les littéraires s’investissent dans cette quête identitaire. Le travail d’auteurs, comme Edouard Glissant et Patrick Chamoiseau, participe à la constitution d’un peuple antillais, tout comme les rites commémoratifs entourant la célébration de l’abolition de l’esclavage de 1848. Les artistes contribuent également à cette résistance identitaire. Des formations se constituent comme l’Ecole Nègro-Caraïbe ou le groupe Fwomajé. La recherche d’un arrière-pays culturel est l’un de leurs moteurs. Elle leur donne l’occasion de réfléchir à leur production plastique. A leur côté, des artistes indépendants complètent ses réflexions. Cette création spécifique appelle la constitution d’un dispositif opérant. Celui-ci est encore marqué par de nombreuses carences, le statut de l’artiste n’est pas reconnu et la diffusion est difficile. Cependant, de réelles avancées sont à noter. Un discours légitimant se constitue. De plus, des institutions publiques, nationales et locales, comme la municipalité de Fort-de-France, investissent massivement dans le dispositif.

Sommaire

Chapitre quatre : Face à la répression, la question statutaire évolue

1. Un pouvoir colonial toujours aussi répressif
2. Des revendications statutaires en pleine évolution

Chapitre cinq : Une identité culturelle à définir

1. Créolisation ou créolité
2. Les commémorations créatrices d’identité

Chapitre six : Quand la pratique se nourrit des discours identitaires

1. L’Ecole Nègro-Caraïbe
2. Le groupe Fwomajé
3. Les volontés individuelles

Chapitre sept : les balbutiements du dispositif : avancées et carences

1. Les carences d’un dispositif encore jeune
2. L’art : un enjeu politique

L'histoire de l'art martiniquais est née dans un contexte complexe associant conflit mondial, exactions coloniales, remises en cause du système et médiations d'acteurs motivés. De 1956 à 1998, le dispositif associant création, légitimation, diffusion et transmission de l'art s'est développé. Depuis la démission retentissante de Césaire du Parti Communiste Français en 1956 jusqu'à la commémoration du cent-cinquantième de l'abolition de l'esclavage largement célébrée en 1998, les revendications politiques, identitaires et esthétiques ont prospéré nourrissant le développement de l'art.

Dans quelle direction l'histoire de l'art martiniquais a-t-elle progressé ? La synergie des différents éléments du dispositif est-elle toujours exploitée ? La dichotomie résistance/lutte au postcolonialisme, si déterminante dans l'éclosion du dispositif, continue-t-elle à l'alimenter ? Les nouveaux acteurs poursuivent-ils le travail initié par les précurseurs tels René-Corail, Julien Lung-Fu ou Bertrand ou bien construisent-ils leur propre esthétique en se défiant du passé ?

Dix ans après la départementalisation, la situation politique et sociale de l'île est toujours aussi critique. Des émeutes violentes dues tant à la misère qu'au comportement raciste de certains CRS et pieds-noirs venus des pays nouvellement indépendants du Maghreb, bouleversent la politique de l'île. L'Etat ne veut pas d'une autre Algérie, aussi mise-t-il sur la répression et sur la migration. En effet, une politique migratoire est mise en place dès 1963 et envoie des milliers de jeunes antillais travailler dans l'Hexagone. La résistance s'organise, elle aussi. Le monde politique se construit, notamment à travers la création du Parti Communiste Martiniquais et du Parti Progressiste Martiniquais, deux partis indépendants du pouvoir politique hexagonal. Des associations apolitiques, comme l'OJAM, participent aussi à la remise en cause de la présence coloniale. C'est ainsi que le fait national martiniquais est établi. De fait, les revendications statutaires évoluent passant de l'autonomie à l'indépendance.

Si la Martinique est une nation, aussi se doit-elle de mieux définir son identité. De nombreux intellectuels se sont attelés à cette tâche en faisant fluctuer cette notion. Alors que Glissant prône une identité ouverte, en perpétuelle construction, nourrie de la rencontre avec

l'autre, les auteurs de la créolité préfèrent une définition essentialiste. Selon eux, l'Être Créole, doit d'abord se trouver et, seulement ensuite, aller à la rencontre des autres. Malgré ces divergences, tous s'accordent sur les conséquences encore néfastes du colonialisme et sur le rôle fondamental de l'artiste dans le combat qu'il doit mener contre celles-ci. L'identité martiniquaise s'est aussi construite à travers les rituels commémoratifs et notamment ceux entourant l'abolition de l'esclavage. L'histoire de cette commémoration célébrant d'abord le rôle de Schœlcher, puis insistant de plus en plus sur l'insurrection des esclaves, participe à la quête identitaire. 1998 marque un tournant dans cette valorisation du rôle du peuple martiniquais : le cent-cinquantième de l'abolition de l'esclavage est un événement historique majeur servant d'exemple aux luttes à venir.

Les artistes, qui ont d'ailleurs largement participé aux commémorations de cet événement, intègrent le discours identitaire naissant dans leur production plastique et dans leur réflexion théorique. Des groupes se forment, comme l'Ecole Nègro-Caraïbe ou le groupe *Fwomajé*, tous deux défendant chacun une esthétique singulière. Guédon, Hector Charpentier et Habdaphaï participent, individuellement à la construction d'une expression plastique prompte à retranscrire l'identité martiniquaise. Le refus des postulats occidentaux conduit ces artistes à une production syncrétique, originale, locale et parfois mystique.

Les artistes martiniquais sont, comme leurs prédécesseurs, fortement impliqués dans le dispositif « histoire de l'art ». Ils théorisent leur pratique, l'enseignent, et s'engagent dans des processus de diffusion. Petit à petit, l'histoire de l'art martiniquais s'organise entre avancées – ouverture d'une école nationale d'art, articulation d'un discours scientifique – et carences – peu de lieux de diffusion, statut précaire de l'artiste. Mais, la résistance et la lutte au postcolonialisme sont présentes jusque dans les institutions artistiques ; la culture devient un enjeu politique, ce qui ne favorise pas toujours la création.

Chapitre quatre

Face à la répression, la question statutaire évolue

La dégradation de la situation économique et sociale renforce l'un des moteurs de l'histoire de l'île : la dichotomie subir/résister au postcolonialisme. Dix ans après la loi de mars 1946, la départementalisation déçoit. Le chômage est endémique, les aides sociales ne sont pas au niveau de celles de l'Hexagone. La tension est palpable et ce, d'autant plus que le comportement raciste de certains, CRS et Pieds-noirs, ne fait qu'attiser la situation. Des émeutes éclatent en 1959 et en 1961. L'Etat craint qu'aux revendications sociales ne se greffent des revendications politiques. Pour éviter toute dérive, il renforce la répression et instaure un système de migrations qui vide la Martinique de ses forces vives : la jeunesse. Malgré ces mesures, la résistance s'organise. Le monde politique s'éloigne du modèle français, des partis indépendants sont ainsi créés. Des associations, comme l'Organisation de la Jeunesse Anticolonialiste Martiniquaise, revendiquent une Martinique autonome. Malgré la popularité de De Gaulle, ces résistances imposent le fait national martiniquais.

Sommaire

1. Un pouvoir colonial toujours aussi répressif

1.1. La Martinique des années 1960 : une crise profonde

Les conséquences de la départementalisation

Les émeutes de décembre 1959 : résistance à l'oppression coloniale

1.2. L'obligation de trouver des solutions

Eviter que la situation ne dégénère

La solution migratoire

2. Des revendications statutaires en pleine évolution

2.1. Un monde politique qui se construit

Une surprenante démission

Le premier parti politique autonome

Césaire crée son parti

2.2. Vers un nouveau statut

L'affaire de l'OJAM

De Gaulle et l'Union Française

Quel avenir pour les désirs d'autonomie ?

La départementalisation avait suscité de nombreux espoirs pourtant la situation sociale et politique ne s'améliore guère. L'alliance subir/résister au postcolonialisme est toujours aussi puissante et engendre une succession de revirements dès le milieu des années 1950.

Mouvements sociaux et revendications statutaires n'ont jamais été autant liés. C'est du moins ce que craignent les autorités publiques qui tentent par tous les moyens de contrôler la contamination politique des conflits sociaux. Pour cela, il leur est indispensable de contenir une population jeune et de plus en plus nombreuse qui, étant donné la situation économique, n'a rien à espérer, donc aussi rien à perdre. Un système de migration vers l'Hexagone semble être une solution favorable pour tous : les jeunes martiniquais trouvent un avenir meilleur ailleurs et l'Etat recrute une main-d'œuvre non qualifiée dont elle a cruellement besoin.

Malgré ce contrôle gouvernemental, les revendications statutaires s'intensifient. Le monde politique s'organise, il devient indépendant de celui de la France ; des partis autonomes, tels que le Parti Communiste Martiniquais (PCM) ou le Parti Progressiste Martiniquais (PPM), se fédèrent afin de pouvoir défendre plus concrètement les problèmes de la population locale. Des associations apolitiques, comme l'Organisation de la Jeunesse Anticolonialiste Martiniquaise (OJAM), sont à l'origine de scandales mettant en lumière les limites et les dangers du système postcolonial. Progressivement, bien que l'attachement à la France ne soit jamais unanimement décrié comme le prouve l'engouement pour De Gaulle, les revendications se durcissent. Ainsi, les événements sociaux et politiques permettent l'éclosion du fait national martiniquais.

1. Un pouvoir colonial toujours aussi répressif

1.2. La Martinique des années 1960 : une crise profonde

Les conséquences de la départementalisation

La situation de la Martinique en ce début des années 1960 est tout à fait misérable. Treize ans après la loi de la départementalisation, nous pouvons affirmer avec l'historien Nicolas que l'application de celle-ci est un échec. Certes, les statistiques sont encourageantes : le revenu par habitant ne cesse d'augmenter, il a été multiplié par près de 2,4 en dix ans²⁰⁷ ; l'économie se développe, surtout dans le tertiaire, plus précisément dans le commerce et la fonction publique ; les conditions sanitaires s'améliorent comme le prouve l'augmentation rapide de la population. En effet, la Martinique se situe dans la première phase de sa transition démographique²⁰⁸ : de 1954 à 1961, sa population a augmenté de 21,8 %²⁰⁹. Cependant, ces avantages ne sont pas suffisants face aux difficultés que la Martinique doit surmonter. Sur ce territoire insulaire, une telle augmentation de la population ne peut se faire sans heurts. Ce surplus démographique doit être nourri, logé ; il devra plus tard travailler, s'insérer dans la société postcoloniale qui a du mal à se stabiliser. Le rajeunissement de la population qui s'en suit n'est pas non plus sans poser problèmes : que faire de cette force vive alors qu'on manque encore d'écoles, de centres de formations et surtout de débouchés ? Le chômage est un problème endémique en Martinique, comme le rappelle le conseiller général de Saint Joseph, Emile Maurice, dans la revue *Le Progressiste*, du 7 juin 1958 : « Lorsque sur un total de 38 000 salariés des professions agricoles, industrielles et commerciales, 18 400 environ – soit 46 % – sont sans emploi stable pendant sept mois, il est évident qu'un climat favorable aux perturbations sociales se trouve créé²¹⁰ ». Il faut dire que le secteur agricole est de plus en plus précaire. La monoculture qui sévit toujours²¹¹ est

²⁰⁷ En 1950, il était de 202 MF, et en 1960 de 482 MF, Laurent Jalabert, *La Colonisation sans nom. La Martinique de 1960 à nos jours*. Paris : Les Indes Savantes, 2007, p. 27.

²⁰⁸ « On appelle transition démographique le processus par lequel une société passe d'un régime où s'équilibrent approximativement une forte natalité et une forte mortalité à un régime où une faible natalité et une faible mortalité s'équilibrent non moins approximativement. En règle générale, la baisse de la mortalité, qui dépend de techniques médicales et d'hygiène publique dont l'accès est relativement aisé, est plus précoce et plus rapide que celle de la natalité, qui obéit à des modifications culturelles lentes à se produire d'une génération à la suivante. Ce décalage chronologique entre mortalité et natalité fait que, pendant une période plus ou moins longue, où la mortalité a baissé et où la natalité est restée forte, la population croît rapidement. », Michel Louis Lévy, « Transition démographique », *Universalis.fr*, http://www.universalis.fr/corpus2encyclopedie/117/94405/T952165/encyclopedie/TRANSITION_DEMOGRAPHIQUE.htm.

²⁰⁹ Laurent Jalabert, *Op. cit.*, p. 28.

²¹⁰ Cité par Marie-Hélène Léotin, *Habiter le monde. Martinique 1946-2006*. Matoury (Guyane) : Ibis rouge, 2008, p. 46.

²¹¹ On note des tentatives de diversification agricole, mais celles-ci sont loin d'aboutir ; la banane se vend à perte par les petits exploitants et l'ananas est désavantagé par les mesures douanières.

fortement touchée par la troisième crise sucrière. Les quotas de sucre à l'export ont été réduits d'environ 25 %, passant de 80 600 tonnes en 1956 à 60 500 tonnes deux ans plus tard. Il en est de même pour l'exportation du rhum qui subit une perte de près de 45 %²¹². Pour s'en sortir, les propriétaires d'usines sucrières modernisent leur installation. Cette mécanisation permet d'économiser des milliers de bras. Quand remplacer l'homme par la machine n'est pas suffisant, le patronat a recouru à une main-d'œuvre étrangère, plus docile et moins chère. Le secteur agricole est encore une fois sclérosé, mais il n'est pas le seul. L'industrie ne se développe que trop peu. Le déficit de la balance commerciale augmente à mesure que la situation économique des populations s'améliore, les produits importés sont de plus en plus chers, contrairement aux prix des produits exportés qui, eux, restent stationnaires. Il faut dire que la situation postcoloniale ne favorise pas l'implantation de nouveaux investisseurs martiniquais. Comme l'explique Nicolas, ceux-ci trouvent difficile de voir leur projet entrer en concurrence avec des produits français. L'exemple le plus flagrant est le projet de construction d'une usine de ciment dans le sud de l'île susceptible de produire 70 000 tonnes/an. Ce ciment, la Martinique en a bien besoin. La Martinique est dans une période de grands travaux ; elle importe de grandes quantités de ciment. Ce projet a pourtant été entravé par les grandes sociétés cimentières de France qui ne voulaient pas perdre un de leurs fructueux débouchés²¹³.

Un autre obstacle à surmonter est le changement sociétal dû à cette crise de l'agriculture qui entraîne un important exode rural. Cette masse paysanne débarque dans la grande ville qu'est Fort-de-France. Cette dernière ne pouvant les accueillir, on assiste à une urbanisation et surtout à une paupérisation de sa périphérie ; certains auteurs dont Marie-Hélène Léotin parle d'une « Mangrove urbaine²¹⁴ » où près de 50 % des habitations sont extrêmement précaires : sans eau, sans égouts et sans électricité. La vie en ville est difficile, l'entraide telle qu'elle apparaît en campagne n'existe pas, la possibilité de réaliser de l'agriculture vivrière est pratiquement nulle. Seul un travail permet de s'en sortir et de supporter un coût de la vie en constante augmentation. Or, du travail, il n'y en a pas. Par contre, l'inflation s'envole. Entre 1956 et 1959, les prix augmentent en moyenne de 40 % : « Pour le seul premier trimestre de 1959, il y eut une véritable flambée des prix : le prix du poisson passe de 300 à 400 francs, le riz de 80 à 100 francs (anciens francs)²¹⁵ ». Les impôts finissent d'étrangler les petits commerces et les artisans. La situation est grave. Selon les estimations

²¹² Marie-Hélène Léotin, *Op. cit.*, p. 45.

²¹³ Armand Nicolas, *Histoire de la Martinique. De 1939 à 1971. Tome 3*. Montréal, Paris : L'Harmattan, 1998, p. 188.

²¹⁴ Marie-Hélène Léotin, *Op. cit.*, p. 45.

²¹⁵ *Idem.*, p. 46.

officielles, le coût de la vie serait 65 % plus élevé en Martinique qu'en France hexagonale²¹⁶. Pourtant, l'aide de l'Etat est plus que décevante. Alors qu'en France, le salaire minimum a été augmenté trois fois, rien ne bouge en Martinique. Il en est de même pour les allocations familiales qui sont cinq fois inférieures à celle de la France. Il est évident que dans de telles conditions la situation sanitaire se détériore, comme le prouve le nombre important d'appelés inaptes au service militaire, environ 60 %²¹⁷. La Martinique est dans une situation économique exsangue. Le plus haut fonctionnaire des DOM, André-Marie Trémeaud, dans son compte-rendu de mission du 20 février 1960, résume de manière très réaliste la situation des Antilles :

La Guadeloupe et la Martinique [...] présentent la caractéristique de tous les pays sous-développés : un sous-emploi chronique, aggravé par une surpopulation extravagante. Terres essentiellement agricoles, aux cultures non diversifiées (...) ne disposant d'aucune source d'énergie et de matières premières, les deux îles souffrent des mêmes maux : chômage saisonnier, déséquilibre permanent, paupérisation généralisée²¹⁸.

Les émeutes de décembre 1959 : résistance à l'oppression coloniale

Dans de telles conditions, il n'est pas étonnant que l'atmosphère sociale soit tendue, et que la moindre petite étincelle se propage rapidement en feu spectaculaire. C'est ce qui survient le 20 décembre 1959, à Fort-de-France. Sur la Savane, quartier central de la ville, un automobiliste blanc et un jeune antillais en scooter ont un accrochage ; très vite, un groupe de badauds se réunit autour des deux accidentés. L'histoire n'aurait sans doute pas été plus loin si un coup de fil anonyme venant de l'hôtel de l'Europe, situé non loin de là, n'avait averti les CRS. Ceux-ci interviennent rapidement et brutalement en tentant de disperser la foule à coup de lacrymogènes et de matraques. La situation dégénère ; cette simple dispute entre deux personnes tourne à l'émeute. Dans la nuit, des bâtiments symboliques sont incendiés ou saccagés : le Fort Saint-Louis qui abrite les CRS, l'hôtel de l'Europe où siège l'Association des Anciens d'Afrique du Nord – pieds-noirs ayant quitté les pays du Maghreb nouvellement indépendant – ainsi que des magasins de luxe. Le lendemain, les émeutes se propagent et ne se cantonnent plus seulement au centre de Fort-de-France ; les jeunes des quartiers populaires viennent alourdir le nombre des émeutiers.

²¹⁶ Armand Nicolas, *Op. cit.*, p. 187.

²¹⁷ *Idem.*, p. 188.

²¹⁸ Cité par *Ibid.*, p. 189.

Des voitures de police sont jetées dans le canal Levassor ; des commissariats et la perception sont mis à sac. Christian Marajo, un jeune lycéen d'à peine 16 ans est tué d'une balle en pleine tête par la Police. Une autre victime, Edmond Eloi, dit Rosile, un jeune maçon de 20 ans, est retrouvée sans vie. Face à ces deux morts, la préfecture, soutenue par toute la classe politique et religieuse, lance un appel au calme. Pourtant, la nuit est encore le théâtre de violence, et une troisième victime est dénombrée : Julien Betzi, un ouvrier de 19 ans, vraisemblablement tué par un gendarme. Le 23, un couvre-feu est proclamé. Le gouvernement annonce le départ d'un corps expéditionnaire vers la Martinique sur le croiseur *De Grasse*. Les CRS sont consignés dans leur caserne, le retour au calme se fait progressivement.

Cette brusque montée de violence est pour l'historien Richard Burton une émeute raciale anti-française²¹⁹. En effet, le comportement des CRS et des membres de l'Association des Anciens d'Afrique du Nord explique la réaction des émeutiers – les bâtiments touchés en sont la preuve. Ils étaient ouvertement racistes, avaient des comportements violents depuis longtemps déjà, comme le prouve la note de synthèse envoyée le 28 décembre par le secrétaire général de la préfecture au chef du gouvernement. D'après celle-ci, seule la présence des CRS expliquerait cette crise. Elle évoque leurs comportements « inqualifiables et méprisants » et les propos de l'Amicale des Anciens Français d'Afrique du Nord qui a mis le feu aux poudres. Cependant, elle évoque brièvement aussi « l'incertitude de l'avenir pour ceux de vingt ans dont le nombre croît rapidement²²⁰ ». Ce dernier point est une autre explication bien plus probable pour de nombreux historiens, dont Nicolas et Jalabert²²¹. La crise que traverse la Martinique depuis de nombreuses années a donné l'élan à une population désœuvrée pour se lancer dans ce mouvement spontané. Celui-ci est très vite repris par les politiques et a des conséquences profondes tant dans l'histoire politique de la Martinique que dans sa mémoire populaire.

Ainsi dès le 24 décembre, le Conseil Général se réunit lors d'une session extraordinaire et rédige une motion unanime réclamant : le retrait immédiat des CRS et des éléments racistes indésirables, la libération des jeunes emprisonnés, l'abandon du projet gouvernemental tendant à introduire, pour la récolte sucrière, deux-mille coupeurs de cannes étrangers, une série de mesures socio-économiques (réduction des impôts, application intégrale des

²¹⁹ Richard Burton, *La Famille coloniale ; la Martinique et la mère-patrie (1789-1992)*. Paris : L'harmattan, 1994, p. 85.

²²⁰ Cité par Laurent Jalabert, *Op. cit.*, p. 31.

²²¹ « Les causes profondes des émeutes, c'est le Conseil Général qui les soulignait [...] : ''il réaffirme qu'ils sont la conséquence du malaise économique et social grave que connaissent les DOM'' ». » Armand Nicolas, *Op. cit.*, pp. 186-187 ; « L'émeute de 1959 a donc d'abord un caractère social, non politique. », Laurent Jalabert, *Op. cit.*, p. 34.

prestations et allocations familiales...), ainsi qu'une évolution statutaire qui permettrait une participation martiniquaise plus importante dans la gestion de leurs affaires. Bien que le conseil général réaffirme son attachement à la France, le Préfet s'oppose à la diffusion de cette motion à la radio pour éviter d'embraser une nouvelle fois la situation. Le 30 décembre, le ministre délégué chargé du Sahara, des Dom et Tom et des affaires atomiques, Jacques Soustelle, rencontre les parlementaires martiniquais. Ils se mettent d'accord sur certains points présents dans la motion du Conseil Général. Aussi, le départ du croiseur *De Grasse* qui devait emmener un corps expéditionnaire dans l'île est annulé et la saison sucrière se fera sans travailleurs étrangers. Le SMIG est augmenté de 5 %. Par contre, en ce qui concerne le retrait des CRS, ou des fonctionnaires venus d'Afrique du Nord, le ministre délégué reste sourd aux demandes des Martiniquais. Il n'y aura pas non plus de réformes fiscales, de crédits supplémentaires pour lutter contre le chômage, ou d'égalisation du montant des allocations familiales sur les niveaux hexagonaux. Notons néanmoins que les allocations familiales augmentent dès 1960. De même, dès le 11 janvier 1960, Soustelle fait une demande officielle de retrait des CRS. Ces derniers ne retourneront plus en Martinique, ils sont remplacés par des gendarmes mobiles. Les événements de décembre 1959 deviennent un élément essentiel de la lutte contre l'oppression coloniale. Un mouvement populaire spontané a permis une évolution concrète de la vie sur l'île. Comme nous le verrons plus loin, de nombreux mouvements anticolonialistes se réclament de cette date – nous pensons notamment à l'OJAM ou au *Collectif Sonjé Desanm 59*. Une plaque commémorative est d'ailleurs installée au Morne Pichevin, là où la troisième victime a été retrouvée :

Desan 59, CRS volé, kolonialism tranblé. An nou kontinyé anlé chimen libètè

*En décembre 1959, les CRS ont été expulsés, le colonialisme a tremblé.
Continuons sur le chemin de liberté²²².*

Cette inscription indique l'importance de cette date et exhorte la population martiniquaise à continuer le combat contre l'oppression coloniale. Certains Martiniquais sont conscients de la force symbolique de ce mouvement, mais le pouvoir français aussi. N'oublions pas le contexte international qui impose la prudence : la guerre d'Algérie n'ébranle-t-elle pas l'Empire français ? N'est-ce pas en janvier 1959 que Cuba acquiert son Indépendance ? Le temps est à la décolonisation et la France ne veut pas que la situation martiniquaise dégénère

²²² Traduction personnelle.

en une deuxième Algérie. Des mesures économiques, sociales et politiques vont être mises en place pour éviter cela. La France va aussi jouer sur la forte popularité du général de Gaulle.

1.2. L'obligation de trouver des solutions

Eviter que la situation ne dégénère

Pour éviter que la contagion anticoloniale ne s'empare de la Martinique, la France hexagonale décide donc de poursuivre les efforts financiers. Une loi pour l'outre-mer de juillet 1960, prévoit ainsi de renforcer la départementalisation par des actions économiques : deux-cent-quatre-vingt-dix millions de francs pour les quatre DOM (Guadeloupe, Martinique, Guyane, Réunion) sont prévus sur trois ans. Ces fonds participent à la rénovation des habitats²²³ et au soutien du système éducatif. L'importance de la France est ainsi réaffirmée. En effet, loin de permettre une décentralisation des pouvoirs, cette loi renforce le pouvoir de la France hexagonale, principalement en ce qui concerne la sécurité civile. Un an plus tard, le 2 août 1961, une réforme fiscale est annoncée. Celle-ci s'apparente à une réforme agraire : elle contraint les propriétaires sous-exploitant leurs terres à les vendre à de petits agriculteurs. Ces derniers reçoivent une aide technique et financière de l'Etat. Malheureusement, c'est un échec : les terres vendues sont peu fertiles et souvent difficiles d'accès. De plus, les grands propriétaires trouvent une parade en faisant paître des bœufs sur leurs terres en friche. Outre ces réformes économiques qui réaffirment l'importance de la présence française, l'Hexagone joue aussi son va-tout en la personne du général de Gaulle. Le sauveur de la France libre, celui de l'appel du 18 juin, le « père de tous les Martiniquais », que l'on surnomme affectueusement « Papa de Gaulle », vient tâter le pouls de l'île dès le mois de mai 1940. Il est accueilli triomphalement. Sa seule visite porte un rude coup aux autonomistes.

Pour s'assurer du maintien de l'ordre, museler la dissidence sera un autre cheval de bataille du pouvoir central. Les débordements de 1959 sont le prétexte pour une surveillance, voire le harcèlement de certaines personnes. Ainsi, Alain Plénel, l'inspecteur d'Académie est muté pour l'influence qu'il peut avoir sur la jeunesse. Cet homme, qui a beaucoup lutté pour l'école laïque, est dans la ligne de mire de nombreuses associations racistes. Suite à un tollé général, il revient en Martinique et sera finalement licencié. Depuis le départ des CRS, Fort-de-France est quadrillé de gendarmes très actifs qui n'hésitent pas à

²²³ Armand Nicolas, *Op. cit.*, p. 199.

instaurer un climat d'intimidation : un jeune trop zélé pourrait être appelé en Algérie. Cette chasse aux sorcières touche surtout le Parti Communiste Martiniquais. Son journal *Justice* est confisqué quatorze fois entre 1960 et 1963²²⁴. Ses tracs connaissent le même sort. En somme, toutes les publications dénonçant la présence française sont saisies ; la revue d'étudiants *Matouba* n'est pas épargnée. De multiples poursuites judiciaires vont toucher les dirigeants du PCM : procès pour « atteinte à la sûreté de l'état » ou encore emprisonnement pour organisation de réunions politiques.

Mais la répression la plus symptomatique du pouvoir postcolonial est sans nul doute l'Ordonnance du 15 octobre 1960 qui autorise le préfet à expulser les « fonctionnaires dont le comportement est de nature à troubler l'ordre public²²⁵ ». Glissant est ainsi expulsé de Guadeloupe et interdit de séjour en Martinique ; trois des principaux dirigeants du PCM, Walter Guitteaud et Georges Mauvois (inspecteurs des PTT) et Nicolas (professeur d'histoire) sont mutés d'office en août 1961. Refusant de quitter la Martinique, ils sont révoqués. Guy Dufour, enseignant et dirigeant du Parti de la Jeunesse Communiste, connaît le même sort quelques mois plus tard²²⁶. Pour être certain de bien contrôler la jeunesse, l'enseignement supérieur se développe. En effet, ce sont les étudiants antillais vivant dans l'Hexagone qui propagent le plus d'idées autonomistes. Une note du 14 mars 1963, du cabinet des DOM, signé par Max Moulin nous le confirme. Un tel enseignement local éviterait que la jeunesse soit « soumise au caractère subversif des étudiants gauchistes et communistes de la métropole, ouvertement anticolonialistes²²⁷ ».

Il faut dire que, bien que les émeutes de décembre 1959 soient pour beaucoup oubliées, la situation reste explosive et le moindre petit conflit social prend des dimensions démesurées. Ainsi en 1961, l'ouverture de la saison sucrière pose problème. Des ouvriers réclamant des augmentations de salaire sont en grève. La situation déjà tendue par l'arrestation de deux ouvriers dégénère à l'usine Lareinty où le béké Roger Aubéry a été pris à parti alors qu'il narguait la foule du haut de sa *jeep*. On menace de le lyncher. Il se réfugie alors dans une maison voisine. Pour le libérer, la police tire sur la foule faisant vingt et un blessés et trois morts. Les ouvriers cèdent et retournent travailler, mais tout le monde est conscient que ce genre d'événement peut très vite passer du conflit social au conflit politique ; d'autant plus, que les hommes politiques dénoncent de plus en plus fortement ces morts inutiles. Ainsi lors

²²⁴ *Idem.*, p. 201.

²²⁵ Laurent Jalabert, *Op. cit.*, p. 36.

²²⁶ Marie-Hélène Léotin, *Op. cit.*, p. 53.

²²⁷ Cité par Laurent Jalabert, *Op. cit.*, p. 60.

des obsèques, Georges Gratiant, avocat et maire PCM du Lamentin, fait son célèbre discours « sur trois tombes » où il dénonce ce crime colonial :

*Qui veut du pain aura du plomb
Au nom de la loi, au nom de la force, au nom de la France,
An nom de la force de la loi qui vient de France ;
Pour nous le pain n'est qu'un droit,
Pour eux le plomb c'est un devoir,
Et dans l'histoire des peuples noirs,
Toujours a tort qui veut du pain
Et a raison qui donne du plomb²²⁸.*

Ce discours déplâit fortement à l'Etat français qui tente de radier Georges Gratiant du barreau martiniquais. Seule une grève de la faim lui permet d'éviter cette mise à pied. Césaire aussi met le feu aux poudres en demandant dans une tribune libre un nouveau statut pour la Martinique. L'Etat renforce donc la répression des opposants et applique l'Ordonnance du 15 octobre 1960. Parallèlement, il prévoit de nouvelles aides financières utilisant ainsi une de ses tactiques classiques, comme nous l'affirme l'historien Jalabert : « Chaque fois qu'une grève prend de l'ampleur, l'Etat joue sur le volet de la concession de plus d'aides sociales, jouant un rôle de médiateur face aux bourgeoisies locales. Il recherche les équilibres, "au coup par coup"²²⁹ ».

La solution migratoire

Cette stratégie de l'urgence ne peut durer, il faut trouver une solution efficace pour éviter que de tels événements ne se reproduisent. Aussi le 27 juin 1961, une conférence départementale réunissant le ministre d'état chargé du Sahara des TOM et DOM, Robert Lecourt, et les préfets de Martinique et de Guadeloupe, évoque une solution : l'émigration. Cette dernière aurait un double objectif : elle permettrait à la jeunesse d'avoir une perspective d'avenir, ce que la Martinique, tout comme la Guadeloupe, ne peut lui fournir. En outre, en expédiant les jeunes dans l'Hexagone, les troubles politiques pourraient être évités. Cette solution est reprise dans le « rapport de la commission centrale des DOM », le rapport Rigotard, de 1961²³⁰. La France manque alors de main-d'œuvre, l'apport massif de jeunes antillais semble convenir à tout le monde. Aussi en 1963, le Bureau des Migrations d'Outre-Mer, le BUMIDOM, est créé. Celui-ci assure gratuitement le transport (allé),

²²⁸ Georges Gratiant, « Discours sur trois tombes », *Kapistrel.com*, <http://www.kapistrel.com/05poesie/GeorgesGRATIAN/PCadGoergGratiant.htm>, consulté le 3 mars 2008.

²²⁹ Laurent Jalabert, *Op. cit.*, p. 59.

²³⁰ *Idem.*, p. 37.

l'accueil, l'aide professionnelle et le regroupement familial. L'objectif est de transférer entre vingt-mille et vingt-cinq-mille personnes par an des deux îles vers la France hexagonale²³¹. Bien que cet objectif n'ait pas été atteint, le nombre de personnes ayant quitté la Martinique et la Guadeloupe est assez impressionnant. En effet, l'historienne Léotin estime qu'entre 1961 et 1976, quatre-vingt-mille personnes ont immigré à l'Hexagone²³². La situation qui les attend en France n'est pas toujours reluisante, ils deviennent des petits fonctionnaires œuvrant à la RATP, à la SNCF ou dans les hôpitaux. Certains sont employés de maison ou encore ouvriers dans l'automobile. Néanmoins, la situation en Martinique ne leur promet rien de mieux et le rêve parisien exerce son influence. Cette même année, le plan NEMO crée le Service Militaire Adapté (SMA), là encore le but est migratoire : l'Etat, sous couvert de formation professionnelle incite les Antillais à faire leur service à l'Hexagone.

En quelques années des milliers de jeunes ont donc quitté l'île. Le déficit des naissances est aussi à prendre en compte, ces mesures concernant des jeunes de 15 à 30 ans en âge de procréer. Cette politique est loin de faire l'unanimité, pour Césaire, il s'agit « d'un génocide par substitution des forces vives de la Nation²³³ », le Collectif *Sonjé Désanm 59* évoque « l'exil de milliers de jeunes martiniquais, avec un négrier BUMIDOM²³⁴ ». Il est, en effet, indéniable que cette politique migratoire a avant tout servi le pouvoir central colonial. On le lit d'ailleurs dans les objectifs cités lors de la conférence de 1961 puisqu'éviter les conflits politiques avait tout de suite été mentionné. Ces politiques visent, en effet, tous ceux qui ont participé activement aux différents conflits sociaux. Ces derniers sont menés par des jeunes. Concernant la création du SMA, le fait qu'en décembre 1959, les militaires aient été du côté du peuple a sans doute été considéré. N'oublions pas que la France de l'époque manque de main-d'œuvre et qu'il est plus facile pour elle de faire venir des citoyens français que des immigrés étrangers.

²³¹ Armand Nicolas, *Op. cit.*, p. 208.

²³² Marie-Hélène Léotin, *Op. cit.*, p. 50.

²³³ Cité par Laurent Jalabert, *Op. cit.*, p. 37.

²³⁴ Collectif *Sonjé Désanm 59*, « Désanm 59 », <http://www.pkls.org/pajlitswa/desanm1959.htm>, consulté le 22 avril 2009.

2. Des revendications statutaires en pleine évolution

2.1. Un monde politique qui se construit

Une surprenante démission

Face à un pouvoir colonial toujours plus répressif, les résistances se radicalisent-elles ? Dès 1956, le monde politique martiniquais est secoué par une première riposte contre l'assimilation et la colonisation. Césaire démissionne du Parti Communiste Français (PCF). C'est la stupeur, deux tiers des électeurs martiniquais votent communiste, et Césaire, sans en parler à aucun camarade, martiniquais ou non, écrit sa « Lettre à M. Thorez », secrétaire du PCF. Il explique ainsi longuement sa décision. Il y a d'abord le rapport Khrouchtchev qui met en lumière les crimes staliniens. Ces exactions monstrueuses ne sont pas assez condamnées par le PCF, selon Césaire, qui aurait souhaité une solide remise en question, « une autocritique probe²³⁵ ». Rien de tout cela n'a été fait et le stalinisme a fini par corrompre l'idéal communiste :

Dans de nombreux pays d'Europe, et au nom du Socialisme, des bureaucraties coupées du peuple, des bureaucraties usurpatrices et dont il est maintenant prouvé qu'il n'y a rien à attendre, ont réussi la piteuse merveille de transformer en cauchemar ce que l'humanité a pendant longtemps caressé comme un rêve : le Socialisme²³⁶.

L'incapacité du parti français à se désolidariser fermement de la dérive stalinienne n'est pas l'unique motif expliquant la démission de Césaire. La prise de conscience de la singularité de son peuple le pousse aussi à questionner son appartenance à un parti métropolitain.

Nos voies vers l'avenir, je dis toutes nos voies, la voie politique, comme la voie culturelle, ne sont pas toutes faites ; [...] elles sont à découvrir, et [...] les soins de cette découverte ne regardent que nous²³⁷.

Cela est d'autant plus vrai que les combats du PCF ne sont pas les combats du peuple martiniquais. La lutte contre le colonialisme et contre le racisme n'est pas la même que celle que mène le prolétaire contre le capitalisme. Il peut y avoir solidarité entre les deux, mais pas confusion ou dissolution. Il en résulte que le PCF est incapable de gérer les vrais problèmes du peuple martiniquais, un peuple qui dans sa structure et dans son histoire ne

²³⁵ Aimé Césaire, « Lettre à Maurice Thorez », *Césaire, le cahier d'une vie, numéro spécial France-Antilles*, avril 2008, p. 14.

²³⁶ *Idem.*

²³⁷ *Ibid.*, nous soulignons.

ressemble pas au peuple ouvrier français. Césaire n'oublie pas non plus que bien que le PCF soit anticolonialiste, il est encore marqué par une certaine forme de colonialisme. Ainsi, le paternalisme des nations coloniales se transforme en « fraternalisme », mais l'idée reste la même : celle d'un groupe qui du haut de sa supériorité prétendue accompagne un autre vers le progrès. Le PCF impose dans les anciennes colonies une vision du communisme qui empêche la Martinique, comme le reste des Antilles ou l'Afrique, de penser le communisme et de le modeler à sa convenance. Toutes ces variantes pourraient enrichir la doctrine communiste. Au lieu de cela, le PCF en imposant son modèle accentue une certaine forme d'assimilation. La Martinique est ainsi uniquement tournée vers la métropole et se coupe de ses voisins caribéens et de ses ancêtres africains. Or, il n'est plus question de cela pour Césaire, il invoque le droit à l'initiative :

*Nous voulons que nos sociétés s'élèvent à un degré supérieur de développement, mais d'elles-mêmes, par croissance interne, par nécessité intérieure, par progrès organique, sans que rien d'extérieur vienne [Sic.] gauchir cette croissance, ou l'altérer ou la compromettre*²³⁸.

Bien que cette lettre ait été envoyée le 24 octobre 1956 à Maurice Thorez, il est clair en lisant ces dernières lignes qu'elle s'adresse aussi au peuple martiniquais. C'est un appel à l'action, à la responsabilité que Césaire réitérera d'ailleurs. En effet, cette lettre sera l'objet d'un discours prononcé à la maison des sports de Fort-de-France.

Le premier parti politique autonome

Cette bombe lancée dans le paysage politique martiniquais va avoir de nombreuses conséquences. Tout d'abord dans la section martiniquaise du PCF. Césaire n'a prévenu aucun de ses camarades, c'est la stupéfaction générale et des tensions se font rapidement ressentir. Les adversaires politiques ne sont pas mécontents de cette crise frappant le parti le plus populaire de l'époque. Pourtant un an plus tard, le parti réagit et il fait son autocritique. C'est ainsi que le 21 septembre 1957, lors de la 12^e conférence fédérale, la fédération communiste martiniquaise se transforme en PCM. C'est le premier parti autonome de l'île, le premier qui définit totalement l'ensemble de sa politique, indépendamment de ce qui se passe en France hexagonale.

La démission de Césaire n'explique pas à elle seule ce revirement. En effet, dès 1955, le comité fédéral souhaite avoir plus de latitude dans la gestion des affaires internes. Il faut dire

²³⁸ *Ibid.*, nous soulignons.

que tout comme Césaire, les communistes martiniquais sont loin d'être satisfaits de la départementalisation. Tel qu'elle est mise en place actuellement, celle-ci ne fait qu'accroître l'emprise du capitalisme et de l'Etat en Martinique en maintenant une situation coloniale. Les avancées sociale, politique ou économique ne sont pas satisfaisantes. Nous assistons à une véritable prise de conscience du fait national. La lutte des classes demeure un défi majeur pour le PCM, mais étant donné la situation actuelle, le parti doit aussi mener le combat de la libération nationale du peuple martiniquais :

Il ne s'agissait plus de l'oppression des Martiniquais en tant qu'individus, mais de l'oppression des Martiniquais en tant que peuple. La question du droit du peuple martiniquais à la libre disposition était posée²³⁹.

La situation internationale encourage cette poussée de libération nationale. Que ce soit en Afrique du Nord avec l'indépendance de l'Algérie en 1955 et celles de la Tunisie et du Maroc en 1956, en Afrique noire avec l'indépendance du Ghana en 1957, en Asie avec la capitulation de la France à Diên Biên Phu en 1955, ou même dans la Caraïbe avec l'établissement de la fédération des West Indies en 1957, les peuples du monde entier refusent l'oppression coloniale.

La question de l'indépendance ne se pose pas aussi brutalement en Martinique, mais pour les communistes, il est important de prendre en compte la spécificité du peuple martiniquais. « Nous pensons que notre pays répond à la définition de la nation. Il y a donc lieu de s'appliquer plus que jamais à étudier, mettre en relief, à faire s'épanouir les particularités originales de notre pays²⁴⁰ ». En se recentrant ainsi sur les réalités et les problèmes locaux, le PCM espère éviter toute dérive assimilationniste. Les communistes martiniquais réfléchissent dorénavant eux-mêmes aux solutions à apporter au peuple martiniquais et dans le seul et unique but d'aider celui-ci. En devenant un parti indépendant, le PCM a aussi un poids plus important au sein des partis communistes mondiaux. Aussi dès 1957, c'est sur un pied d'égalité avec les autres partis communistes, dont le PCF, que le PCM s'exprime lors de la conférence internationale.

²³⁹ *Action*, n° 19, 1971, cité par Marie-Hélène Léotin, *Op. cit.*, p. 41.

²⁴⁰ *Idem.*

Césaire crée son parti

Le PCF a su évoluer et posé un acte fort en devenant le premier parti indépendant proprement martiniquais. Pourtant à Fort-de-France, fief de Césaire, la situation est compliquée, les tensions entre partisans de Césaire et le PCM ne font que croître. La section foyalaise ne survivra pas à ces luttes et à cette division. Elle éclate et dès le 22 mars 1958, le congrès constitutif d'un nouveau parti politique martiniquais se tient. Césaire, avec Pierre Alier, Aristide Maugée et Georges Marie-Anne, fonde le Parti PPM. Les articles de ce congrès sont éclairants quant au programme politique de ce parti :

Art. 2 : Le PPM est l'organisation des classes laborieuses de la Martinique groupées en vue de parvenir, par l'action politique, à la prise de conscience nationale et à la décolonisation totale de la Martinique.

Art. 3 : Le PPM est un Parti nationaliste, démocratique, anti-colonialiste, inspiré de l'idéal socialiste et désentravé de toute allégeance envers les autres groupements politiques métropolitains ou locaux. Il entend, dès maintenant, préparer le peuple martiniquais à assurer la responsabilité des décisions sur le plan politique, économique et social, sur le plan culturel, axer ses efforts sur le développement de la personnalité martiniquaise²⁴¹.

Nous saisissons clairement que le PPM se dissocie des autres formations politiques existant déjà dans l'île, qu'elle soit métropolitaine ou indépendante. C'est une critique insidieuse du nouveau PCM, qui bien que s'étant réformé et ayant fait son autocritique, n'a pas réussi à proposer un programme politique capable de résoudre les problèmes concrets des Martiniquais.

Une des solutions apportées par le PPM est de miser sur l'éducation. Le but est d'atteindre la décolonisation de l'île, mais pour ce faire il faut « préparer le peuple ». Ce dernier subit depuis des siècles une assimilation peu encline à lui permettre de prendre ses responsabilités, de s'assumer librement et de connaître ses possibilités. Nous verrons ultérieurement que ce n'est pas vœux pieux et que l'éducation du peuple, une éducation encourageant un épanouissement identitaire, sera au centre des réalisations du PPM, notamment dans la gestion culturelle de Fort-de-France.

En encourageant cette éducation tournée vers les valeurs et la culture martiniquaise, le PPM participe à faire reculer un des maux de la colonisation, l'assimilation, dont il est farouchement opposé. Cependant, bien que conscient des limites de la départementalisation et contrairement au PCM, le parti de Césaire ne prône pas l'autonomie. En effet, dans l'état

²⁴¹ *Ibid.* p. 38, nous soulignons

actuel des choses, la Martinique n'est pas prête à se détacher de la France, l'autonomie ne ferait qu'accroître la misère. Le PPM réaffirme donc l'appartenance de l'île à l'Union française, mais dans un nouveau cadre, celui des régions. Césaire évoque ici le modèle italien mis en place dès 1947 qui succède au centrisme de Benito Mussolini. En accordant plus d'autonomie aux régions, la France se prévaudrait de garder son unité, tout en permettant aux particularismes régionaux de s'exprimer et aux peuples de disposer plus amplement d'eux-mêmes.

En se positionnant comme le parti du peuple, en soutenant son éducation et en proposant un remodelage de l'Union Française fédérée, le PPM devient la première force politique de l'île. Le monde politique s'est donc libéré, il est devenu autonome et revendique les spécificités martiniquaises.

2.2. Vers un nouveau statut

L'affaire de l'OJAM

La mobilisation des forces politiques est plus que nécessaire pour contrer les politiques migratoires qui dérobent à l'île ses forces vives, celles qui alimentaient les révoltes populaires. C'était tout du moins l'objectif de l'Etat français. Mais la résistance s'organise aussi à l'Hexagone puisque les idées anticoloniales et anti assimilationnistes sont extrêmement bien répandues dans le milieu antillais, notamment étudiantin. Or, certains étudiants retournent en Martinique en vacances. C'est ainsi que naît l'OJAM (Organisation de la Jeunesse Anticolonialiste Martiniquaise). En 1961, un groupe de jeunes retournent en Martinique et sont effarés par la misère qui sévit toujours dans l'île. L'été suivant, de retour sur le terrain, ils créent le Comité Provisoire de la Jeunesse Martiniquaise. Leur intention est de réfléchir à la situation de leur île. S'ils décident d'agir publiquement, ils le font tout en demeurant apolitiques. Ainsi rédigent-ils un manifeste qu'ils placardent sur les murs des communes de l'île les 23 et 24 décembre 1962.

Le choix de cette date n'est pas innocent. Ce manifeste (voir Annexe 2, p. 347) s'inscrit dans la lignée d'autres événements ayant marqué l'histoire de la résistance en Martinique : ceux de décembre 1959. Les premières lignes du manifeste sont un hommage aux trois victimes de ces émeutes, qui ont su « montr[er] à la jeunesse de notre pays la voie de l'émancipation, de la fierté, de la dignité²⁴² ». Une voie que comptent bien emprunter les

²⁴² Manifeste cité intégralement par Marie-Hélène Léotin, *Op. cit.*, p. 54

signataires de l'OJAM, une voie qui passe par une prise de conscience du fait colonial en Martinique. Le statut départemental n'est pour eux qu'un leurre qui cache la dépendance économique, sociale, culturelle et politique dans l'île. Aussi réclame-t-il une meilleure répartition des terres et des richesses et surtout une exploitation de ces dernières à des fins locales. Cela passe bien évidemment par une décolonisation totale de la Martinique. La fin du manifeste est, à ce titre, éclairante étant donné qu'elle incite la jeunesse à lutter pour cette décolonisation :

*[L'OJAM] appelle les jeunes de la Martinique, quelles que soient leurs croyances et leurs convictions, à s'unir pour l'écrasement définitif du colonialisme dans la lutte de libération de la Martinique. La Martinique aux Martiniquais*²⁴³!

Malgré cet appel virulent à la population, le manifeste génère peu de réactions du côté des pouvoirs publics. En effet, l'enquête policière ne donne rien de concret. Elle va pourtant progresser de manière suspecte. Le 27 février 1963, une sacoche contenant des documents de l'OJAM est mystérieusement retrouvée au bord d'une route. Elle est par la suite transmise à la gendarmerie, à la police et aux préfets. Même là, avec le nom des signataires, les RG se montrent très rassurants. Pour eux, nous n'avons à faire qu'à un groupuscule de faible importance²⁴⁴, qui n'est même pas soutenu par la population.

Mais, le contexte international aidant, les choses vont vite évoluer. En effet, à la vue du profil des signataires du manifeste, proches du PCM, bacheliers issus des classes moyennes supérieures pour la plupart, le préfet craint que l'OJAM ne devienne un FLN (Front de libération nationale) martiniquais et que la situation ne dégénère comme en Algérie. On associe ainsi l'OJAM à l'AGEM (Association Générale des Etudiants Martiniquais) dont le but avoué est de créer une agitation indépendantiste dans l'île²⁴⁵. La peur qu'inspire ce manifeste se dévoile clairement dans le traitement médiatique et judiciaire de l'affaire. L'Etat s'acharne contre les jeunes signataires fomentant, selon lui, un complot pour faire sortir la Martinique du cadre de la République. La seule apparition de la sacoche laisse perplexe, d'autant qu'elle mène à une première série d'arrestations dès février 1963. Douze hommes, docteurs, avocats, enseignants, étudiants et artistes – dont René-Corail – appartenant pour la plupart au PCM sont arrêtés. Alors, l'opinion publique martiniquaise est encore peu mobilisée. Le sort d'une bande de jeunes issus des classes aisées n'émeut pas

²⁴³ *Idem.*, p. 55.

²⁴⁴ Laurent Jalabert, *Op. cit.*, p. 60.

²⁴⁵ *Idem.*

vraiment la population. Il faut dire qu'un véritable matraquage médiatique discrédite ces jeunes. Même la classe politique les condamne. Césaire comprend la colère de ces jeunes. Il déplore lui aussi que la France n'aille pas plus loin dans ses actions sociales, néanmoins il demeure attaché à ce pays et refuse qu'il soit traîné dans la boue. Le préfet arrive, quant à lui, à rallier la majorité des élus de l'île : le 19 mars, le conseil général vote à vingt et une voix contre cinq, une motion demandant à l'Etat d'agir²⁴⁶. Il est suivi par plusieurs municipalités. On assiste même à la création d'un Comité de Défense de la Martinique Française et Républicaine.

A la suite de ces condamnations, les inculpés sont transférés à Paris, dans le but de boucler l'affaire. Ce transfert à la prison de Fresnes aura l'effet inverse, ce qui s'explique notamment par ses conditions. Celles-ci ne sont pas prompts à faire oublier le caractère colonial de la présence française en Martinique, caractère justement dénoncé par l'OJAM. En effet, le 9 mai, à 4 heures du matin, les douze jeunes sont, sous escorte et menottés, expédiés vers la France. Leurs familles n'ont même pas été prévenues. De tels agissements choquent la population martiniquaise, mais aussi la communauté internationale.

Le PCF avait déjà appelé ses membres à venir financièrement en aide aux familles des jeunes de l'OJAM. Ce soutien s'étend très vite à la presse nationale qui considère les signataires comme des prisonniers politiques. La ligue des droits de l'homme condamne aussi la manière dont la France gère ce problème : elle administre de plus en plus maladroitement ce dossier. Avec le transfert en métropole, elle espérait mettre un terme à l'affaire, au contraire celle-ci prend de l'ampleur. Ces nouvelles arrestations sont mal accueillies par l'opinion publique. L'Etat essaye alors de faire durer le procès sachant que le temps joue avec lui. Il mise aussi sur tout ce qui pourrait détourner l'attention publique, comme le cyclone Edith qui touche la Martinique le 25 septembre 1963 et fait dix victimes. Il faudra toute la pression nationale et la grève de la faim de huit détenus pour accélérer les procédures. Pourtant, le dossier est vide – n'oublions pas que depuis le début de cet événement, les RG parlaient d'un groupuscule sans importance. L'accusation de complot n'est donc pas retenue par le tribunal. La sentence tombe le 10 décembre 1963 : cinq membres sont condamnés pour atteinte à l'intégrité du territoire national : Armongon Henri, inspecteur en douane et dirigeant du groupe de jeunes à Fort-de-France ainsi qu'Hervé Florent, avocat et membre du PCM, prennent trois ans de prison ferme ; Rodolphe Désiré, interne à l'hôpital du Lamentin et membre de l'AGEM, deux ans ; Victor Lessort, bijoutier, dirigeant du groupe de jeunes de Fort-de-France dix-huit mois et Manfred Félix Lamotte,

²⁴⁶ Armand Nicolas, *Op. cit.*, p. 220.

étudiant, membre de l'AGEM un an. Ces cinq condamnés font appel, leur peine sera commuée en sursis²⁴⁷.

Cet événement est important à plus d'un titre. Il s'agit d'abord d'un mouvement anticolonial organisé. Il s'inscrit dans une lignée de résistance au postcolonialisme et marque ainsi un tournant important dans cette histoire. En outre, il montre la force de répression, mais aussi les limites du pouvoir colonial. L'Etat, bien qu'ayant été désavoué par le jugement, a tout de même fait de ces jeunes étudiants qui, fondamentalement étaient inoffensifs, des prisonniers politiques symbolisant la répression coloniale. Enfin, la jurisprudence qu'apporte le jugement est capitale pour la suite de la résistance. Dorénavant, le fait de revendiquer l'autonomie, voire l'indépendance, ce que certains signataires feront de leur cellule de Fresnes, n'est plus un délit. La question du statut de l'île peut ainsi être débattue beaucoup plus librement.

De Gaulle et l'Union Française

Cette question a déjà été largement discutée lors du référendum de 1958, vote qui mène à la V^e République Française. C'est un vote de confiance pour De Gaulle, mais ce référendum est aussi l'occasion pour les colonies de réaffirmer leur appartenance à l'Union Française. Le PCM tout comme Césaire et le PPM appellent à voter « non » à cette nouvelle constitution dans laquelle aucune évolution des départements d'outre-mer n'est prévue. Cependant, Césaire se rétracte. En effet, son ami, le ministre de l'Information André Malraux, en visite en Martinique, se veut rassurant. Par son intermédiaire, de Gaulle affirme que des « franchises » seront reconnues aux quatre anciennes colonies françaises. Nous sommes en pleine guerre d'Algérie et le gouvernement est conscient qu'il vaut mieux se montrer conciliant pour ne pas propager cette guerre. Césaire, appelle donc au vote du « oui », avec les békés et les cléricaux. Le PCM, quant à lui reste opposé à cette constitution. Néanmoins, comme partout en France, on assiste à une écrasante majorité du « oui », seule la Guinée a voté « non » et devient, de ce fait, un pays indépendant. De Gaulle ressort de ce vote doublement gagnant : la France, dans toute sa complexité a reconnu la politique du président ; de plus, la France peut se targuer d'avoir donné la possibilité aux peuples colonisés d'accéder à l'indépendance, ceux-ci ont préféré demeurer sous l'autorité française.

Le « oui » martiniquais s'explique par le revirement de Césaire et du PPM, mais il se comprend aussi par l'attachement à De Gaulle, « au père de tous les Martiniquais ». En mars 1964, suite aux événements de l'OJAM, il se déplace en Martinique en vue de rétablir la

²⁴⁷*Idem.*, p. 231.

situation et de réaffirmer la mainmise de l'Hexagone sur l'île. Comme d'habitude, il est accueilli en héros. Il se permet de réitérer très clairement la portée de la présence française. Les nombreuses petites phrases qui ponctuent son séjour sont, à ce titre, assez symptomatiques. Ainsi, à peine arrivé sur le sol martiniquais, il résume la question identitaire par cette affirmation : « Mon dieu, que vous êtes français²⁴⁸ ». Il se fera beaucoup plus radical en affirmant que « la seule chance de la Martinique, c'est la France²⁴⁹ ». C'est dans la tribune du *Monde* qu'il se montre le plus méprisant à l'égard des velléités indépendantistes de certains Martiniquais, en soutenant : « [qu']entre l'Europe et l'Amérique, il n'y a que des poussières et on ne construit pas des états sur des poussières²⁵⁰ ». Pour l'historien Jalabert, la visite de De Gaulle est un « électrochoc décisif²⁵¹ », en ce sens qu'elle neutralise les revendications indépendantistes avant même que celles-ci ne se soient concrètement épanouies. Il faut dire que cette visite s'accompagne de la mise en place de nouveaux moyens de contrôle de l'information. La télévision arrive en Martinique et, dès le deuxième jour de visite du chef d'Etat français, paraît le premier numéro du journal *France-Antilles*. Cette publication ouvertement progouvernementale n'est même pas gérée aux Antilles. C'est le groupe Hersant qui, depuis Strasbourg, dirige ce journal. Quotidien dès le mois d'octobre, il devient très populaire au détriment de nombreux petits journaux. Encore aujourd'hui, *France-Antilles* a le monopole de la presse quotidienne régionale et occupe pratiquement une position hégémonique. L'utilisation quasi propagandiste des outils de communication permet à De Gaulle, et à travers lui à l'Etat, de se positionner et de maintenir son influence sur une population qui lui est déjà majoritairement favorable.

Quel avenir pour les désirs d'autonomie ?

Ce travail de laminage des revendications statutaires a une double conséquence, d'abord, auprès des politiciens, et notamment de Césaire. Alors qu'il a cru aux promesses de De Gaulle et de Malraux et qu'il a incité les Martiniquais à voter « oui » au référendum de 1958, Césaire est déçu et décide de radicaliser ses positions. Tandis qu'il militait pour une seule décentralisation reconnaissant l'appartenance à la France, il devient autonomiste. Il reconnaît le fait national martiniquais et l'importance pour la Nation martiniquaise de

²⁴⁸ Cité par *Ibid.*, p. 232.

²⁴⁹ Cité par *Ibid.*, p. 232.

²⁵⁰ *Le Monde*, 24 mars 1964, cité par Jean-Claude William, « Césaire Aimé », *Dictionnaire encyclopédique des Antilles et de la Guyane Désormaux*. Fort-de-France : Désormaux, 1992, tome 2, p. 551.

²⁵¹ Laurent Jalabert, *Op. cit.*, p. 62.

disposer d'elle-même. Néanmoins, cette radicalisation est loin d'être unanime. Contrairement aux hommes politiques, la population réagit positivement aux discours du président français. Les discours idéologiques autonomistes ou indépendantistes n'ont plus vraiment de prise sur la population en ces fins d'années 1960. Les gaullistes remportent tous les suffrages, au détriment du PPM qui ne se maintient qu'à Fort-de-France. Le PPM est d'ailleurs contraint d'annuler son congrès de novembre 1967, faute de soutien. Ce revirement politique et ce changement de modèle – passant de Césaire à De Gaulle – s'accompagnent inéluctablement d'une certaine conception de la Martinique, une conception populaire qui réaffirme son attachement à la Mère-Patrie.

Au cours des années 1970, nous assistons, pourtant, à un nouveau revirement de situation. Bien que la situation globale soit plus équilibrée – le niveau de vie progresse, tout comme la santé publique – certaines revendications persistent ; les aides publiques ne sont toujours pas au niveau de l'Hexagone, le chômage persiste, l'Ordonnance d'octobre 1960 n'est pas encore abrogée et de nouvelles bavures policières indignent la population²⁵². Aussi, le parti gaulliste (UNR) perd la majorité au profit des partis de gauche qui s'unissent pour mieux défendre l'autonomie. En août 1971, la convention du Morne-Rouge pour l'autonomie des quatre DOM est ainsi organisée. Quinze organisations et partis politiques venant de la Martinique, de la Guadeloupe, de la Guyane et de la Réunion participent à cette convention. Pendant trois jours – du 16 au 18 août – les différentes parties font le point sur les succès de la lutte autonomiste et réfléchissent aux moyens permettant de continuer au mieux cette lutte. Les discussions mènent à la déclaration finale de la convention pour l'autonomie des DOM (voir Annexe 3, p. 349). Le fait national est encore une fois posé, ce qui implique une évolution statutaire. Celle-ci est, lors de cette convention, pensée tant d'un point de vue économique, culturel que politique. L'autonomie est revendiquée et explicitée dans sa mise en place et dans son fonctionnement. Bien entendu, ce nouveau statut se doit d'être au profit des masses laborieuses et non plus, comme c'est le cas pour le département ou auparavant pour la colonie, au profit d'une petite minorité.

A côté de ces revendications autonomistes apparaissent aussi des revendications extrêmes rejetant définitivement l'attachement à la France et réclamant l'indépendance. Ces revendications naissent d'abord dans les milieux étudiants : au lycée Schœlcher et surtout à l'Institut Martiniquais d'Etudes, fondé en 1967 par Glissant. Très vite, le monde politique va

²⁵² Le 12 mai 1971, le Ministre des Départements et Territoires d'outre-mer, Pierre Messmer (1916-), arrive sur l'île. Une grande manifestation est organisée. Celle-ci, officiellement interdite, est violemment réprimée. Le calme est pourtant maintenu. Pourtant vers 17 heures un lycéen, qui n'avait pas participé à la manifestation se fait tuer. Voir, Armand Nicolas, *Op. cit.*, p. 287.

lui aussi s'ouvrir à cette nouvelle prétention. Ainsi en 1973, Alfred Marie-Jeanne, maire indépendant de Rivière-Pilote (ville du Sud), crée la « Parole au peuple », qui devient le 1^{er} juillet 1978 le Mouvement Indépendantiste Martiniquais (MIM). Ce parti politique réclame que l'île soit souveraine, qu'elle devienne un Etat indépendant caribéen, toujours associé à l'Europe. Progressivement, le MIM remporte des succès électoraux et devient une force politique incontournable.

Bien qu'ayant connu de nombreux renversements, passant d'un désir d'autonomie à une valorisation de la présence française, sans oublier les rêves d'une Martinique indépendante, les réflexions sur le statut de l'île ont profondément marqué cette période de l'histoire.

Dix ans après la départementalisation, la Martinique est plus que jamais affaiblie par une situation économique désastreuse. Celle-ci plonge l'île dans une atmosphère tendue : le moindre petit accrochage tourne en émeute, comme en décembre 1959 ; le début de la saison sucrière catalyse des conflits sociaux de grande ampleur comme en 1961. Face à ces contestations récurrentes, l'Etat est de plus en plus répressif. Il organise une chasse aux sorcières contre tous les opposants en s'appuyant notamment sur de nouvelles législations telle l'Ordonnance d'octobre 1960. Pour apaiser la situation, un système d'émigration vers l'Hexagone est instauré. La France a besoin de main-d'œuvre, alors que la Martinique a une population jeune grandissante sans perspective d'avenir sur l'île. En vidant ainsi les DOM de ses forces vives, l'Etat espère également limiter la recrudescence des conflits.

Néanmoins, la Martinique ne subit pas cette répression sans réagir, les revendications politiques évoluent et deviennent de plus en plus déroutantes. Le monde politique s'organise, surtout après la démission surprise de Césaire du PCF. Deux partis indépendants sont alors créés : le PCM en 1957 et le PPM un an plus tard. Tandis que le premier est un fervent défenseur de l'autonomie, le second préfère penser une région Martinique s'intégrant parfaitement dans une France décentralisée et fédérée. Cette réflexion s'articulant autour des deux évolutions possibles du statut de l'île est aussi menée par des mouvements apolitiques, comme celui de l'OJAM, mouvement qui a le mérite de mettre en lumière la complexité de la présence française en Martinique entre attachement populaire à la Mère Patrie et opposition farouche à un système postcolonial souvent répressif. La figure de De Gaulle est tout aussi exemplaire de cette dualité. Il n'hésite pas à critiquer ouvertement les velléités indépendantistes de certains comparant la Martinique à une poussière, tout en demeurant un personnage idolâtré pour la grande majorité. Ses visites sur l'île sont triomphales et compromettent durement les revendications autonomistes. Les luttes pour une évolution statutaire sont néanmoins toujours présentes et se durcissent même avec le temps, certains, comme les membres du MIM rêvant d'Indépendance.

Que l'on parle de région, comme le PPM à ses débuts, que l'on défende l'autonomie, comme Césaire après 1964 et le PCM, ou que, comme Marie-Jeanne et les membres du MIM, on aspire à l'Indépendance, on reconnaît un fait capital qui ne peut plus être passé sous silence. Bien que son rapport à la France demeure ambigu, la Martinique depuis le milieu des années 1950 s'est reconnue en tant que Nation. Or, cette prise de conscience du fait national n'est-elle pas indispensable au développement d'une identité autonome et des moyens d'expression lui permettant de s'épanouir ?

Chapitre cinq

Une identité culturelle à définir

La Martinique se reconnaissant désormais comme une nation, il lui faut affirmer son identité nationale, indispensable à la production d'un art national. Comment un peuple ayant subi la colonisation peut-il se construire en tant que nation ? Deux éléments favorisent cette démonstration identitaire, tous deux accordant une place importante aux artistes. Le monde littéraire se positionne dans cette recherche. Entre créolisation et créolité, la définition même de l'identité, essentialiste ou non, crée un désaccord. Néanmoins, les auteurs, dont Edouard Glissant, Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant revendiquent l'existence de particularismes à défendre. L'histoire coloniale a laissé des séquelles. Les artistes doivent jouer un rôle prépondérant dans la réparation de celles-ci et donc dans la défense de l'identité naissante. Les rites commémoratifs entourant la célébration de l'abolition de l'esclavage de 1848 participent également à la construction identitaire du peuple martiniquais. Lors de ces célébrations, le peuple s'unit derrière un événement historique fondateur. L'évolution de cette commémoration se concentrant toujours plus sur le rôle du peuple martiniquais dans cette libération légitime, ce peuple comme acteur de son histoire passée, mais aussi à venir. L'identité nationale bien que fluctuante peut dorénavant se reposer sur des bases définies.

Sommaire

1. Créolisation ou créolité

1.1. Une identité en construction : l'apport de Glissant

Des concepts phares
Une colonisation réussie
Une conception unique de l'identité martiniquaise
La vision prophétique de l'histoire
L'art n'est pas une fin
Une esthétique singulière

1.2. Le retour de l'Etre : la créolité

Imposition essentialiste
Le primat de la connaissance personnelle
Des artistes guerriers

2. Les commémorations créatrices d'identité

2.1. Un rituel nécessaire

Un rituel unificateur
Une digression de la réalité
Des objets de mémoire impérieux

2.2. Quelle commémoration pour quelle identité ?

Une date fluctuante
1998, le grand tournant

La situation politique a abouti à une reconnaissance du fait national. Ce fait reconnu, la Martinique doit dorénavant définir son identité. Au cours des années suivant la démission de Césaire, de nombreux acteurs ont participé à cette élaboration. La littérature a ainsi beaucoup œuvré dans ce domaine comme le prouvent les travaux de Glissant ainsi que ceux de Bernabé, Chamoiseau et Confiant. Bien qu'opposés sur certains points, ces quatre auteurs se rejoignent sur les répercussions néfastes du passé colonial et sur la persistance d'un système postcolonial. La réappropriation de l'histoire est aussi un élément capital de la quête identitaire. Enfin, tous quatre s'entendent sur le rôle des artistes dans cette recherche, l'art pour l'art n'ayant aucune légitimité vu le contexte. Ces penseurs ont poursuivi le travail identitaire des auteurs de *Tropiques* en se référant à l'évolution historique et en se concentrant davantage sur les spécificités de l'île.

Néanmoins, l'instance littéraire n'est pas le seul élément ayant permis de fonder une identité en Martinique. Celle-ci s'est également construite sur les rituels commémoratifs, notamment les plus importants dans l'île, ceux célébrant l'abolition définitive de l'esclavage en 1848. Non seulement ce regard sur le passé favorise une cohésion du peuple diffracté de l'île, mais qui plus est, il précise la spécificité de celui-ci, les célébrations évoquant l'abolition de l'esclavage remplaçant en Martinique celles du 14 juillet. L'historique de cette commémoration et des objets mémoriels – les œuvres d'art entre autres – qui en sont issus en disent long sur l'évolution identitaire de l'île. Le cent-cinquantième anniversaire de l'abolition, en 1998, est ainsi, le point d'orgue de la quête identitaire et cristallise toutes les modifications de celle-ci. Aussi, analysons de plus près la construction de l'identité en Martinique.

1. Créolisation ou créolité ?

1.1. Une identité en construction : l'apport de Glissant

Glissant, poète, romancier et essayiste martiniquais, défend depuis le début de sa carrière la quête identitaire que doit mener son île. Ses essais et romans contribuent à cette exigence identitaire tout comme son militantisme. Il participe ainsi à la fondation du Front Antillo-

Guyanais en 1959, qui réclame la libération des peuples des Antilles, ce qui lui vaut de subir l'Ordonnance d'octobre 1960. Ainsi est-il expulsé de Guadeloupe en 1961 et assigné à résidence dans l'Hexagone. Ce n'est qu'en 1965 qu'il peut de nouveau vivre librement en Martinique. Il ouvre alors l'Institut Martiniquais d'Etudes en 1967 pour permettre à tous les Martiniquais, même ceux ayant vécu leur scolarité comme un échec, de retourner sur les bancs de l'école et de finir leur instruction. De 1971 à 1973, il s'investit dans la revue *Acoma*. Celle-ci réaffirme l'identité antillaise et la réconcilie avec son contexte caribéen, contexte jusqu'à présent oublié par les auteurs martiniquais.

Des concepts phares

Sa pensée s'articule autour de deux concepts phares : la créolisation et le Tout-Monde. Cette dernière expression peut sembler bien abstraite et explique sans doute que l'œuvre de Glissant ait souvent été accusée d'être trop élitiste, voire illisible²⁵³. Ce mot composé est pourtant aisé à comprendre, comme l'explique Dominique Chancé : Tout-Monde est une traduction littérale du *tout-moun* créole signifiant « tout le monde »²⁵⁴. Glissant base donc sa réflexion sur ce « tout le monde » banalisé en français qui, loin de représenter une quelconque universalité, correspond à un ensemble d'individus plus ou moins vague. Pour Chancé, « tout le monde » équivaut au « on » généralisant de l'opinion qui s'exprime et pense en lieux communs. C'est une nouvelle manière de concevoir le monde, loin de tout système universalisant, tant honni par l'essayiste, mais proche d'une opinion populaire diverse, gage de vérité. En effet, Glissant affectionne les lieux communs où « une pensée du monde confirme une pensée du monde²⁵⁵ ». Or, ces lieux communs révèlent trop souvent la souffrance du monde.

Pour guérir ce monde malade, Glissant évoque le concept de créolisation. Chancé nous explique que la créolisation glissantienne va bien au-delà du simple phénomène linguistique dans la mesure où il s'agit d'un processus de rencontres mondiales²⁵⁶. L'auteur martiniquais le confirme : « J'appelle créolisation la rencontre, l'interférence, le choc, les harmonies et les disharmonies entre les cultures, dans la totalité réalisée du monde-terre²⁵⁷ ». Les sociétés créoles sont nées de cette créolisation, de ce mélange de cultures qui dépasse le métissage

²⁵³ Jean-Louis Joubert, « Edouard Glissant », *Universalis.fr*, http://www.universalis.fr/corpus2-encyclopedie/117/0/T626215/encyclopedie/GLISSANT_E.htm.

²⁵⁴ Dominique Chancé, « Apprendre à lire le *tout-monde* avec Edouard Glissant », *Enseigner le français*, n° 5, décembre 2006, p. 16, http://www.mlfmonde.org/IMG/pdf/13_22_EF05.pdf, consulté le 20 mars 2008.

²⁵⁵ Edouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*. Paris : Gallimard, 1996, p. 33.

²⁵⁶ Dominique Chancé, *Op. cit.*, p. 14.

²⁵⁷ Edouard Glissant, *Traité du tout-monde. Poétique IV*. Paris : Gallimard, 1997, p. 194.

par son caractère imprévisible. Il ne s'agit pas d'acculturation, car chaque élément conserve une partie de son identité première. Ces sociétés s'opposent en cela aux sociétés ataviques qui subissent le poids de leurs héritages ancestraux, célèbrent leur mythe originel et fondent leur légitimité sur la propriété de leur terre. Ces sociétés, en se basant sur de telles vérités, sont souvent à l'origine du cri du monde. Glissant rajoute que les sociétés ataviques sont appelées à se créoliser, à se défaire de leurs certitudes ancestrales et à intégrer le caractère composite du monde, « où tout change en échangeant²⁵⁸ ».

Avec ce concept de créolisation, l'auteur dépasse le seul contexte postcolonial antillais, pour réfléchir au monde et à la place de chaque société dans celui-ci : « La vraie libération d'un peuple dans le Tout-Monde aujourd'hui c'est de pouvoir réfléchir et agir sa fonction au monde²⁵⁹ ». Glissant est ainsi un précurseur d'une réflexion globale pensant les Antilles dans le monde et intégrant la relation des Antilles au monde. Il ne se contente pas de chercher à définir l'identité martiniquaise ; il tente de concevoir cette identité comme appartenant et pouvant enrichir le Tout-Monde. Un autre aspect positif de la pensée glissantienne est cette exemplarité de la situation antillaise. Comme les autres lieux créoles et du fait de son histoire, la Martinique composite devient un prototype à suivre. Chancé le confirme, « la créolisation est donc devenue un modèle pour penser le monde²⁶⁰ ». Elle prend ainsi l'exemple des magasins IKEA et des pizzas, deux éléments adoptés par le monde entier, mais sujets à des modifications dans leurs usages, sujet donc à une créolisation.

Une colonisation réussie

Cette exemplarité du modèle antillais ne valorise en rien la colonisation et ses conséquences. Bien au contraire, Glissant fustige cette colonisation réussie qui ne permet pas au Martiniquais de s'épanouir :

Il faut supposer que la colonisation française en Martinique risque bientôt de parvenir au "stade suprême" de toute colonisation, qui est de dépersonnaliser complètement une communauté, de l'"absorber" dans un corps extérieur, et qu'en ce sens la colonisation de la Martinique se révélerait alors comme l'une des rares colonisations "réussies" de l'histoire moderne. Mais nous disons que ce serait non seulement au prix de la dépersonnalisation, mais encore (ce qui

²⁵⁸ Edouard Glissant, entretien avec Lise Gauvin, « L'imaginaire des langues », *Introduction à une poétique du divers*. Paris : Gallimard, 1996, p. 126.

²⁵⁹ Edouard Glissant, 1996, *Op. cit.*, p. 101.

²⁶⁰ Dominique Chancé, *Op. cit.*, p. 15.

revient peut-être au même) du déséquilibre général du peuple martiniquais pris dans sa globalité²⁶¹.

La colonisation a ainsi participé à l'isolement géographique de la Martinique. La Caraïbe ne constitue pas une unité, c'est une multitude d'îles ayant subi des influences différentes : française, anglaise, espagnole ou hollandaise. La Martinique est française et n'a donc pas d'affinité avec l'anglophone Sainte-Lucie par exemple : « la colonisation [... a] constitu[é] en étrangers des gens qui ne le sont pas²⁶² ». La rivalité Martinique/Guadeloupe est aussi un bel exemple de cet isolement ; même avec l'île sœur la relation est contaminée par la division coloniale. Cet isolement géographique aux voisins caribéens s'accompagne d'une déconnexion avec sa propre terre, sa propre réalité. Ile paradisiaque et département français, voici deux représentations de la Martinique profondément ancrées dans l'imaginaire martiniquais par le processus assimilationniste. Pourtant, il ne s'agit dans les faits que d'une vision extérieure intériorisée. L'effacement de certains événements historiques a facilité cette coupure avec la réalité géographique. L'histoire occidentale n'a retenu que les faits marquants pour son développement, en prenant soin de raturer ou de réécrire les passages moins valorisants. L'Europe a ainsi constitué l'Histoire, cette « totalité qui exclut les histoires non concomitantes de celle de l'Occident²⁶³ » et éliminée de la conscience colonisée des références collectives essentielles. Si l'on ajoute à tout cela le dénigrement identitaire, l'assimilation insinuant l'incapacité des Martiniquais à survivre sans la France, nous comprenons la situation catastrophique émanant du contexte colonial. Celle-ci a métamorphosé le peuple antillais en zombie : « un mort-vivant, un revenant qui hante la terre, une communauté zombifiée, c'est ça qu'est devenue la Martinique²⁶⁴ ».

Une conception unique de l'identité martiniquaise

Pour « guérir » la société martiniquaise coloniale, Glissant préconise une réflexion sur l'identité de l'île. Cependant, contrairement à ses prédécesseurs et à ses successeurs, l'essayiste répugne l'idée d'une identité essentialiste. Il se rapproche en cela des théories de Gilles Deleuze et Félix Guattari²⁶⁵ sur l'identité rhizome. En botanique, un rhizome est

²⁶¹ Edouard Glissant, *Le Discours antillais*. Paris : Gallimard, 1997, pp. 188-189.

²⁶² *Idem.*, p. 22.

²⁶³ *Ibid.*, p. 243.

²⁶⁴ Dominique Chancé, *Les Fils de Lear. E. Glissant (Martinique), V.S. Naipaul (Trinidad), J.E. Wideman (Etats-Unis)*. Paris : Karthala, 2003, p. 119.

²⁶⁵ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie, tome 2 : Mille plateaux*. Paris : Minuit, 645p.

« une tige souterraine garnie de racines adventives²⁶⁶ ». En utilisant cette métaphore, l'identité rhizome est ainsi celle qui s'étend à la rencontre de l'autre, qui se construit continuellement grâce à ce contact. Elle s'oppose de faits à l'identité racine unique, celle de l'Être qui, constituée une fois pour toutes, non seulement ne s'enrichit pas du contact à l'Autre, mais en plus le craint de peur de s'y dissoudre²⁶⁷. A l'opposé, la théorie glissantienne repose sur la Relation, sur cette rencontre avec l'Autre qui permet de se connaître et d'évoluer : « Je peux changer, en échangeant avec l'Autre, sans me perdre pourtant ni me dénaturer²⁶⁸ ».

Il y a trois précisions qu'il faut apporter concernant cette notion de Relation. D'abord, le rôle de cet Autre. Il est important, il est même le fondement de l'existence ; mais en aucun cas, il n'est à l'origine d'une quelconque légitimité à exister, ce qui a pu être le cas avec la Négritude. Comme l'explique Véronique Fauvelle, c'est l'homme blanc qui, à travers son discours dépréciatif et assimilationniste, a créé le Nègre. C'est aussi l'homme blanc qui doit le reconnaître²⁶⁹. Ensuite, la relation n'est pas la dissolution dans l'Autre. L'échange est fructueux même si l'on ne se dévoile pas entièrement. Glissant évoque le droit à l'opacité. L'essayiste s'éloigne du modèle occidental qui « réduit l'autre au modèle de [s]a propre transparence²⁷⁰ ». L'incapacité de cerner entièrement l'Autre n'est plus problématique, elle participe même à une meilleure compréhension : « l'opacité est fondamentale du dévoilement [...] l'opacité, la résistance de l'autre est fondamentale de sa connaissance [...] seulement dans l'opacité (le particulier) l'autre se trouve connaissable²⁷¹ ». La relation n'existe donc que si chaque partie reste soi-même. Enfin, l'échange, l'identité en construction n'excluent absolument pas la recherche de ses propres particularismes. Bien au contraire, la relation implique que tout est lié, d'où l'importance de défendre les spécificités de chacun, spécificités qui participent au Tout-Monde. Glissant prend ainsi l'exemple d'un Québécois qui soutiendrait la cause amérindienne conscient qu'il ne peut sauver sa nation,

²⁶⁶Jacques Dauta, « Rhizome », *Universalis.fr*, <http://www.universalis.fr/corpus2-encyclopedie/117/0/T322123/encyclopedie/RHIZOME.htm>.

²⁶⁷ Edouard Glissant, 1996, *Op. cit.*, pp. 59-79.

²⁶⁸ Edouard Glissant, *La Cohée du Lamentin. Poétique V*, Paris : Gallimard, 2005, p. 25.

²⁶⁹ Véronique Fauvelle, « De la négritude à la créolité : la spécificité de la pensée d'Edouard Glissant dans l'approche postcoloniale francophone », *Mémoire de maîtrise en études littéraires*. Montréal : Université du Québec à Montréal, 2003, pp. 66-67.

²⁷⁰ Edouard Glissant, 1996, *Op. cit.*, p. 72.

²⁷¹ Edouard Glissant, *L'Intention poétique*. Paris : Seuil, 1969, p. 182.

sa culture en en laissant dépérir une autre²⁷². La défense de l'identité martiniquaise est ainsi une cause juste qui participe à la sauvegarde du Tout-Monde²⁷³.

La vision prophétique de l'histoire

Cette lutte identitaire passe en Martinique par la réappropriation du passé, d'une mémoire collective. En effet, « c'est en réinvestissant son passé que, dans nos pays, on échappe à l'ambigu traumatique des refus et des rejets inconscients²⁷⁴ ». Glissant refuse de parler de peuples sans histoire, il préfère parler de non-histoire. En effet, la colonisation et l'assimilation n'ont eu de cesse d'imposer l'Histoire aux peuples colonisés raturant çà et là des événements et des coutumes constituants de leur identité. Cette soumission empêche les peuples colonisés de faire émerger une conscience historique qui permettrait de ne plus être esclave d'un passé imposé. Pour expliquer sa position, Glissant utilise l'exemple de l'esclavage à travers les propos de Fanon :

Fanon dit qu'il ne veut pas être esclave de l'esclavage. Cela sous-tend pour moi qu'on ne saurait se contenter d'ignorer le phénomène historique de l'esclavage ; qu'il faut ne pas en subir de manière pulsionnelle le trauma persistant. Le dépassement est exploration projective. L'esclave est d'abord celui qui ne sait pas. L'esclave de l'esclavage est celui qui ne veut pas savoir²⁷⁵.

Le problème est qu'en Martinique des pans entiers de l'histoire ont disparu. Glissant est conscient qu'il subsiste des vides dans le passé de l'île, vides qu'il faut combler, grâce à la pensée de la trace. « Que [cette pensée] s'appose, par opposition à la pensée de système, comme une errance qui oriente²⁷⁶ » ; l'auteur nous incite, ici, à explorer les mémoires, à retrouver la trace, ces morceaux du réel volés au passé, pour renouer avec une histoire qui jusqu'à présent n'a été que destructrice. Là où les vides ne peuvent être comblés, il est toujours possible de les colmater grâce au pouvoir de l'imagination. L'auteur défend, en effet, une vision prophétique de l'histoire. De fait, l'histoire appartient à tous ceux qui sont prêts à utiliser leur imagination et la fécondité de l'errance pour que celle-ci se révèle²⁷⁷. L'errance est ici positivement acceptée comme la capacité de l'étant à fuir les pensées

²⁷² Edouard Glissant, 1996, *Op. cit.*, p. 99.

²⁷³ « Ce n'est ni par la force, ni par le concept qu'on protégera ces cultures [les cultures menacées de disparaître], mais par l'imaginaire de la totalité-monde, c'est-à-dire par la nécessité vécue de ce fait : que toutes les cultures ont besoin de toutes les cultures. », *Idem.*, p. 133.

²⁷⁴ Edouard Glissant, *Le Discours antillais*, *Op. cit.*, p. 156.

²⁷⁵ *Idem.*, p. 221.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 18.

²⁷⁷ « En ce qui nous concerne, l'histoire en tant que conscience à l'œuvre et l'histoire en tant que vécu ne sont donc pas l'affaire des seuls historiens. », *Ibid.*, p. 228.

systemiques. Elle permet d'enquêter sur le réel tout en étant consciente de l'impossibilité de parvenir à des certitudes. Mais cette entrave n'enlève en rien à l'errance la possibilité d'expérimenter le Tout-Monde.

L'art n'est pas une fin

En accordant une telle importance à l'imagination et à l'errance dans l'appropriation de l'histoire et de l'identité, Glissant impose un objectif à l'art qui ne peut être une fin en soi. En effet, l'artiste est celui qui utilise à bon escient son imagination pour faire éclore la conscience de soi. L'essayiste martiniquais mentionne la littérature et le travail du poète, mais ce qu'il dit est tout à fait transposable au monde des arts visuels. Non seulement l'artiste est à même de traverser le chemin de l'errance, mais en plus, il exprime sa quête. L'art permet ainsi l'inscription d'un lieu dans le monde : « Le poète tâche à enrhizomer son lieu dans la totalité, à diffuser la totalité dans son lieu : la permanence dans l'instant et inversement, l'ailleurs dans l'ici et réciproquement²⁷⁸ ». Nous saisissons ici, le double objectif de l'art : combler les trous de l'histoire grâce au pouvoir de l'imagination et engager le lieu dans la totalité-monde.

Aussi, pour Glissant, dans un contexte postcolonial, l'action culturelle ne peut demeurer neutre, elle doit clairement se positionner. En effet, la conscience de soi peut-elle s'exprimer sans s'opposer à une situation postcoloniale abâtardissante ? Pour sortir de l'aliénation, deux conditions sont donc nécessaires : la conduite de l'action culturelle par des Antillais, et surtout la remise en cause du système²⁷⁹. L'auteur propose d'ailleurs un véritable programme pour que cette action culturelle soit correctement menée²⁸⁰. Il faut, avant tout, combattre les trois fondements de la culture aux Antilles : la dépendance économique qui est à la base d'un désordre structurel de la société, la constitution d'une élite sans pouvoir décisionnel qui refuse de critiquer les apports culturels, législatifs ou économiques de l'Hexagone et la misère mentale qui depuis 1945 s'est aggravée bien que la situation économique ait positivement évolué. La prise en compte de ces trois éléments est indispensable à la bonne conduite de l'action culturelle en Martinique. Partant de là, celle-ci doit déjouer la mainmise aliénante du fait culturel qui peut, à travers l'assimilation, contribuer à une dépersonnalisation peu créatrice. L'idéologie d'une culture universelle est aussi à combattre. Dans la mesure où elle réduit la culture du monde à une unité, elle contribue à standardiser les formes d'expression et à en limiter leur diversité. En outre,

²⁷⁸ Edouard Glissant, *Traité du tout-monde*. *Op. cit.*, p. 122.

²⁷⁹ Edouard Glissant, *Le Discours antillais*. *Op. cit.*, pp. 172-174.

²⁸⁰ *Idem.*, pp. 356-376.

l'action culturelle doit aussi affronter le problème du folklore. Cette manifestation pittoresque, vide de toute signification est pernicieuse à plus d'un titre : elle donne une représentation illusoire de l'individu qu'il ne cherche pas à remettre en cause l'empêchant de développer de nouvelles formes d'existence collective. Glissant est catégorique quant à son utilisation : « Il faut vomir “le folklore” (un folklore probant ne se développe qu'à partir d'une mentalité collective non aliénée) et lui opposer dans l'action culturelle des formes concertées de réflexion populaire²⁸¹ ». Ce programme culturel est pratiquement politique, et pose clairement l'art comme moyen de lutte.

Une esthétique singulière

L'art martiniquais a donc pour mission de combattre un système. Peut-il respecter un tel programme en suivant l'esthétique défendue par ce système ? En analysant le travail de quelques artistes américains, dont les Cubains Lam et Augustin Cardenas ainsi que le Chilien Roberto Antonio Sebastian Matta, Glissant dresse les contours d'une esthétique américaine opposée en de nombreux points à l'esthétique occidentale. La conception de l'espace est d'abord très différente. L'Europe a inventé la perspective, cette illusion d'une fuite étendue du paysage ; l'art occidental privilégie un monde horizontal, de la poussée au loin. L'Amérique privilégie un rapport vertical à l'espace, une réponse simultanée qui va du bas vers le haut, du présent au passé. L'art américain nous fait vivre l'expérience de la posture debout. Cardenas s'est, par exemple, très rapidement tourné vers une statuaire verticale en s'inspirant de l'esthétique totémique africaine. Pour mieux comprendre cette absence de perspective typiquement américaine, Glissant nous enjoint à regarder la nature de cette région, et notamment des Antilles ; il évoque ainsi le champ de canne qui est « une des dimensions les plus communes du paysage antillais. Un champ de canne est un à-plat, il court et demeure, loin des lignes de fuite, quand même il flue à flanc de morne²⁸² ». L'art américain est donc un art de l'à-plat, un art représentant un espace immédiat, un espace qui redéfinit notre rapport au réel²⁸³. Les œuvres de Matta déconstruisent l'espace et le temps. Par exemple, dans ses *Morphologies psychologiques* (1983), il crée une architecture du temps ; il jette les couleurs sur la toile inventant de nouvelles formes en les extrayant de la matière. Plus tard, il déconstruit les formes pour créer des œuvres à *n* dimensions. Quant à Lam, ce métis par excellence, il a su s'inspirer de l'Afrique avec ses visages ovales en forme de masque, ses masses uniformes et ce renforcement des traits. Il est ainsi devenu un peintre

²⁸¹ *Ibid.*, p. 363

²⁸² Edouard Glissant, 2005, *Op. cit.*, p. 186.

²⁸³ « Prélude à *La pluie des sables* », *Idem.*, pp. 41-68.

créole. Sa *Jungle* (1943, Fig. 2.1.) est surenchère de formes végétales, humaines, animales : hybrides, de formes étouffantes qui envahissent l'espace. Pour Glissant, ce plein est la manifestation d'une présence baroque. En définitive, l'essayiste martiniquais dresse une esthétique américaine caractérisée par une poussée verticale, une déconstruction de l'espace et une surabondance baroque.

L'appréhension du paysage est aussi une dominante de l'esthétique proposée par Glissant. Les paysages ne sont pas un simple décor : ils ont une valeur symbolique, précisément ce sont des « catégories de l'étant²⁸⁴ ». Les mornes²⁸⁵ sont ainsi le lieu des légendes, des mythes ; les plaines, couvertes de champs de canne, représentent le monde du travail, de l'exploitation ; le delta, comme la Lézarde à côté de laquelle il a grandi, incarne l'Autre, l'ailleurs ; la mer évoque tout à la fois l'illusion – la possibilité d'un ailleurs, d'un avenir différent – et la réalité – la barrière infranchissable qui empêche toute fuite – ; la ville, attribut de la modernité, est le siège de toutes les tensions, de tous les dangers, c'est « le lieu même du vacillement absolu²⁸⁶ ». Ces catégories sont ancrées dans l'inconscient collectif antillais ; leur utilisation ne doit pas être systématique, mais permet de saisir certaines œuvres littéraires ou plastiques.

L'apport de Glissant est manifeste, non seulement il amène une réflexion novatrice sur l'identité martiniquaise, et, de surcroît, il participe à l'élaboration d'une esthétique et d'une conception militante de l'art dans l'île.

1.2. Le retour de l'Être : la créolité

Bernabé, Chamoiseau et Confiant vont beaucoup s'inspirer des recherches de Glissant, au moment de la publication en 1989 de l'*Eloge de la créolité*²⁸⁷, un manifeste sur lequel repose leur concept identitaire : la créolité.

Imposition essentialiste

Leur théorie commence d'abord par un constat : le monde antillais est malade, car il ne perçoit la réalité qu'à travers un regard extérieur : « Nous sommes fondamentalement frappés d'extériorité. [...] Nous avons vu le monde d'après le filtre des valeurs occidentales, et notre fondement s'est trouvé "exotisé" par la vision française que nous avons dû

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 92.

²⁸⁵ Aux Antilles, un morne est une colline arrondie et isolée.

²⁸⁶ Edouard Glissant, 2005, *Op. cit.*, p. 102.

²⁸⁷ Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, *Eloge de la créolité*, In *Praise of Creolness*. Paris : Gallimard, ©1989, 1993, 127p.

adopter²⁸⁸ ». En se tournant vers les valeurs de l'Autre, soit celles du dominateur, les Martiniquais ont perdu leur libre arbitre. Ils sont devenus les jouets du colon, mimant sa parole, ses écrits, son art et surtout son regard porté sur la réalité. Cette construction occidentale du monde a déjà été critiquée, notamment par Césaire. Cependant, bien que reconnaissant l'importance de son action considérée comme « l'acte primal de [leur] dignité restituée²⁸⁹ », les auteurs de la créolité sont aussi conscients de ses limites. Oui, Césaire et la Négritude condamnent l'omniprésence de la pensée occidentale aux Antilles, mais n'apportent-ils pas aussi une autre pensée, une autre illusion, toujours extérieure à la réalité martiniquaise : celle de l'Afrique ? Bernabé, Chamoiseau et Confiant réprouvent cette habitude des intellectuels locaux à toujours trouver leurs réponses dans un Ailleurs qui ne peut que les fourvoyer : « Elle [l'élite martiniquaise] a drivé hors d'elle-même en élisant à chaque génération des Centres-métropoles qui ne sont pas en elle²⁹⁰ ».

Ces auteurs proposent donc une identité qui prend en compte les différents éléments constituant le peuple créole. Ils n'opèrent aucune distinction entre les héritages valorisés par certains ou dénigrés par d'autres. L'Europe a participé à la formation de ce peuple, mais il n'est pas Européen ; il en est de même pour l'Afrique, l'Asie et les pays du Levantin. C'est la fusion de tous ces héritages qui fonde le peuple créole :

La créolité est l'agrégat interactionnel ou transactionnel, des éléments culturels caraïbes, européens, africains, asiatiques, et levantins, que le joug de l'Histoire a réunis sur le même sol. [...] La créolité c'est "le monde diffracté mais recomposé", un maelström de signifiés dans un seul signifiant : une Totalité²⁹¹.

Le parallèle avec la pensée glissantienne est évident. La différence fondamentale entre les deux théories est le résultat de cette fusion, de cet agrégat. Chez Glissant, le développement identitaire est toujours en construction, les cultures s'échangent et se changent en permanence sans jamais déboucher sur la formation d'une identité figée. Pour les auteurs de la créolité, la créolisation n'est qu'une étape qui doit aboutir à cette finalité qu'est l'être créole. La réintroduction d'un essentialisme dans l'identité martiniquaise s'accompagne d'une imposition idéologique. En décrétant l'existence d'une identité créole, la créolité propose une réalité, une culture et, de ce fait, une démarche intellectuelle présentée comme

²⁸⁸ *Idem.*, p. 14.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 19.

²⁹⁰ Patrick Chamoiseau, *Ecrire en pays dominé*. Paris : Gallimard, 1997, p. 197.

²⁹¹ Jean Bernabé et als., *Op. cit.*, pp. 26-27.

la seule acceptable²⁹². Tout Martiniquais qui ne suit pas la voie de la créolité, en privilégiant une influence ou en se tournant vers un élément extérieur, renie son identité créole, c'est-à-dire son être.

Le primat de la connaissance personnelle

Seuls les éléments constituant l'être créole sont donc valorisés. La créolité ne renie absolument pas l'importance de rechercher les différents héritages. Elle préconise l'exploration des miettes de l'identité africaine, des fondations occidentales, mais elle n'oublie pas l'apport des populations issues de l'engagisme ou les absences/présences²⁹³ amérindiennes. Et c'est à travers les traces-mémoires que l'être créole rentre en contact avec ce passé composite. Les traces-mémoires sont l'association de la marque concrète du passé qu'est la trace, qui se matérialise à travers un objet, une chanson ou encore un arbre, et des Mémoires. Celles-ci représentent l'émotion palpable qui se dégage de la trace. Les traces-mémoires désorganisent la mémoire unique et révèlent l'accumulation de toutes les mémoires en présence dans l'île ; elles offrent une vision évolutive et équivoque du passé. Ainsi, elles ne révèlent pas un temps révolu et des lieux devenus étrangers, mais elles participent à inoculer dans l'ici et le maintenant des bribes des héritages constitutifs de l'identité créole. Le point essentiel à retenir est l'importance de tous ces héritages, de la prise en considération de toutes les traces mémoires, ce que nous affirme Chamoiseau :

Nous ne relevions pas d'une virginité antécoloniale, mais de l'obscur déflagration des premières touches, des cales-matrices de bateaux négriers, des cales-ruptures des immigrations contractuelles, des soubresauts d'îles et de continents, des ondes mêlées de cheminements multiples. Perdre une de ces composantes, ne pas mettre chaque Trace-mémoire en connivence avec chacune des autres, et ne pas tenter d'en percevoir l'ensemble, revenait à se nouer aux inachèvements²⁹⁴.

Cette mémoire multiple s'explique par l'importance de la pluralité inhérente à l'identité créole. Tout comme Glissant, les auteurs de la créolité refusent de restreindre le monde à une unicité, surtout quand celle-ci devient universalité, concept eurocentriste reflétant les valeurs du dominateur. Ils vont plus loin que leur prédécesseur en inventant le néologisme de « diversalité ».

²⁹²Jack Corzani, Léon-François Hoffmann et Marie-Lyne Picciome, *Littératures francophones – Les Amériques : Haïti, Antilles-Guyane*. Québec, Paris : Belin, 1998, p. 152.

²⁹³ L'extermination rapide des Amérindiens dans les petites Antilles ne permet pas de parler de la présence d'un héritage. Cependant, il demeure des indices ténus de l'existence passée de ces civilisations dans la langue, les techniques ou la végétation.

²⁹⁴ Patrick Chamoiseau, *Op. cit.*, p. 201.

*A la vieille Universalité européenne, nous souhaitons opposer la Diversalité, notion qui tout en maintenant l'idée d'un destin commun à l'espèce humaine, exige le respect et surtout la sauvegarde des identités particulières, non pas dans l'enfermement ou le nombrilisme, mais dans l'interaction librement consentie, dans la créolisation acceptée, voulue, recherchée même, et non plus subie*²⁹⁵.

Ce concept est non seulement révélateur de la multiplicité des traces-mémoires constituant l'être créole, mais il éclaire aussi l'identité défendue par Bernabé, Chamoiseau et Confiant : une identité composite s'intégrant dans un monde ouvert d'inter-relation. Une nuance est toutefois à apporter ici, cette diversalité n'empêche pas un certain repli identitaire. Les tenants de la créolité considèrent qu'il est nécessaire de bien se connaître, de se forger une identité solide avant d'aller à la rencontre de l'autre :

*Il ne peut exister une véritable ouverture sur le monde sans une appréhension préalable et absolue de ce qui nous constitue. [...] Notre littérature doit aller en elle-même et ne rencontrer, durant le temps de son affermissement, personne, nous voulons dire : aucun déport culturel*²⁹⁶.

Cette précision littéraire est transposable à l'art plastique. L'œuvre créole doit non seulement trouver dans sa propre culture de quoi s'alimenter, mais, qui plus est, elle doit en toute occasion préserver cette empreinte qui fonde sa réalité.

Des artistes guerriers

L'art pour l'art n'existe pas plus chez les chantres de la créolité que chez Glissant. Le postcolonialisme a posé des carcans profonds dans l'imaginaire martiniquais. Or, pour sortir de ce carcan imposé jusqu'au plus profond de l'inconscient populaire, la créolité n'a qu'une seule échappatoire : le rêve. Les artistes ont cette faculté de rêver leur réalité. Ceci explique que la voie artistique soit gratifiée et considérée comme le seul moyen capable de permettre une évasion au colonialisme, à l'autodénigrement et à l'extériorisation. Seul l'art disloque le dominé qui se cache chez le Martiniquais, cette part stérile qui se contente de mimétisme et d'acceptation. Cependant, une fois encore, la créolité est plus extrême que la créolisation. Là où Glissant considérerait l'art comme un moyen de résistance, les acolytes de Chamoiseau voient une lutte. La violence de ce terme est amplement assumée, les artistes doivent ainsi devenir de véritables guerriers.

²⁹⁵ Raphaël Confiant, « Créolité, diversalité et mondialisation », conférence donnée dans la cadre du *Salon de livre de la Martinique – écritures métisses*, le jeudi 11 novembre 2005, [en ligne] *Potomitan*. http://www.palli.ch/~kapeskreyol/ki_nov/matinik/metissage2.php, consulté le 8 mai 2006.

²⁹⁶ Jean Bernabé et als., *Op. cit.*, p. 41.

Guerrier, c'est avancer dans l'obscur. Dérouter les zones hautes de l'esprit pour confier l'écriture aux décisions plus folles [...]. Ramener l'ambigu du réel dans l'ouverture du texte [...]. Toucher aux perceptions, choquer, zébrure du rire, surprise, hypnose d'une musique, plongée aux opacités brusques, imagination déferrillée, tracassée [...]. C'est liberté²⁹⁷.

Cette guerre de l'imagination se gagne par l'inattendu, la liberté recouvrée, par la capacité de retranscrire dans le texte, mais aussi sur la toile le combat mené et la réalité ainsi découverte.

Glissant et les auteurs de la créolité ont tour à tour proposé des définitions, plus ou moins constantes, de l'identité créole. Des éléments fondamentaux les opposent notamment sur l'existence d'un Etre. Ils s'accordent néanmoins sur le rôle essentiel de l'art dans la découverte de l'identité et donc dans la résistance au postcolonialisme.

2. Les commémorations créatrices d'identité

2.1. Un rituel nécessaire

L'identité d'un peuple se constitue également autour de la commémoration des événements du passé. La Martinique française ne s'est jamais reconnue dans la célébration nationale du 14 juillet mythifiant une mémoire lointaine, une lutte exogène. Le département martiniquais, en tant que nation, ne peut pas célébrer sa libération. Alors quelle date choisir ? L'histoire de l'île est pleine de luttes plus ou moins victorieuses qui participent amplement à la fondation de cette nation ; la fin du régime vichyste de Robert en 1943 est la première libération populaire de l'île, la départementalisation de 1946 met fin, tout du moins symboliquement, au colonialisme ; les événements de décembre 1959, en conduisant à l'évincement des CRS, réaffirment la force du combat populaire. La Martinique s'est pourtant tournée vers un événement plus lointain, faisant de ce peuple des citoyens français : l'abolition de l'esclavage en 1848. Nous verrons que la date exacte de cet événement évolue au cours des célébrations. Pour mieux comprendre l'importance de l'acte commémoratif pour un peuple, nous utiliserons le travail de Jean Davallon²⁹⁸ que nous adapterons au contexte postcolonial.

²⁹⁷ Patrick Chamoiseau, *Op. cit.*, p. 278.

²⁹⁸ Jean Davallon, « Lecture stratégique, lecture symbolique du fait social : enjeu d'une politologie historique », Jean Davallon, Philippe Dujardin et Gérard Sabatier (dir.), *Politique de la mémoire. Commémorer la révolution*. Lyon : Presses universitaires de Lyon, 1993, pp. 199-220.

Un rituel unificateur

Pour Davallon, une commémoration historique, de par son implication stratégique et symbolique, relève du rituel. Une commémoration ne se contente donc pas d'un simple rappel du passé, elle ressuscite un événement et réactualise son drame social sous-jacent. Davallon évoque l'exemple de la Révolution française de 1789, néanmoins les caractéristiques de celle-ci sont transposables à l'abolition de l'esclavage : « destruction de l'ordre ancien ; [...] remontée d'antagonismes et de contentieux [...] »²⁹⁹. Le rituel commémoratif ravive le chaos d'une époque et l'insinue dans le temps présent – l'utilisation du corps comme exutoire des émotions humaines que l'on retrouve dans les défilés ou dans la danse participe de ce désordre. Il faut cependant garder à l'esprit qu'une commémoration est aussi un phénomène institutionnel. Le désordre inhérent à un tel événement est ainsi contenu par l'ordre social et utilisé par celui-ci pour questionner l'actualité et agir sur le présent. L'ambiguïté du rituel se situe dans cette filiation entre une institution stable, structurée et un mouvement populaire désordonné et contrôlé par ses émotions. Il sera non seulement intéressant de voir dans quel but le discours officiel martiniquais accepte ce retour au désordre, mais aussi quelle conception historique et identitaire propre à ce peuple est convoquée par ce rituel. Mais avant de réfléchir aux effets de la commémoration, concentrons-nous sur l'importance de ce mouvement populaire.

Au sens étymologique, « se commémorer », c'est se souvenir ensemble. Or, la notion de rituel fait intervenir cette collectivité. Davallon fait ici référence à la *communitas* de Victor Turner³⁰⁰, ce groupe non structuré qui sous l'effet du rituel et de son désordre se conforme à une trajectoire commune. Le groupe suit, en effet, des meneurs. Leur discours, leurs actes et, nous le verrons, leurs œuvres transcendent leur singularité pour devenir des émanations du collectif justifiant une identité de groupe. La commémoration est donc le moment idéal pour qu'un peuple se soude autour de valeurs unanimes ; Davallon parle d'une « unité de la Nation »³⁰¹. Or, en Martinique, du fait de la difficile hybridité culturelle, la cohésion sociale est plus que nulle part ailleurs nécessaire. Les commémorations entourant l'abolition de l'esclavage permettent aux acteurs sociaux de tout niveau – étatique et local –, de toute origine – descendant d'esclaves, d'engagés ou de colons –, et de toute classe sociale d'affirmer leur appartenance à cette identité commune. Celle-ci s'est construite autour de

²⁹⁹ *Idem.*, p. 205.

³⁰⁰ Victor Turner, *Le Phénomène rituel : structure et anti-structure*. Paris : Presses Universitaires de France, 1990, p. 97, cité par Jean Davallon, *Op. cit.*, p. 206.

³⁰¹ Jean Davallon, *Op. cit.*, p. 207.

valeurs « universelles » : la défense de l'opprimé et des libertés fondamentales, en un mot, la défense d'un certain humanisme.

Une digression de la réalité

Cette cohésion sociale est facilitée par la réappropriation des événements passés et l'interprétation du présent qu'autorise le rituel commémoratif. Celui-ci est « une parenthèse dans l'espace et le temps communs et quotidiens³⁰² ». Nul besoin d'être dans le vrai, le vraisemblable et la « figurabilité » suffisent. Celle-ci contribue à l'unanimité, même si elle ne dure que le temps du rituel. C'est de cette expérience commune extraite de la réalité que des significations, ou des symboles naissent. Glissant en évoquant les commémorations entourant l'abolition de l'esclavage parle d'« un fantasme collectif, par quoi on se dissimule la signification réelle de la “libération”³⁰³ ». Il se concentre plus précisément sur le choix de la date du 22 mai 1848, qui correspond à une révolte d'esclaves à Saint-Pierre³⁰⁴. Selon l'essayiste, cet événement ne contribue pas à un système de production nationale, mais s'inscrit dans l'idéologie assimilationniste et participe à la dépersonnalisation du peuple par l'octroi de la citoyenneté française. En un mot, la « libération » des esclaves le 22 mai 1848 est loin d'être un réel affranchissement et la commémoration de cette date n'est donc qu'un leurre. Mais encore une fois, la Martinique peut-elle se targuer d'avoir vécu pareil événement ? Le département français n'a-t-il jamais conquis une souveraineté totale ? Le rite commémoratif est, dans ce contexte postcolonial, un palliatif, favorisant une cohésion de groupe. Cette commémoration est favorable à l'Hexagone qui a su défendre ses « enfants » colonisés devenus citoyens français, tout comme elle l'est pour la population antillaise qui a su se libérer de l'esclavage.

Des objets de mémoire impérieux

Bien que la commémoration ne soit qu'illusoire, Davallon réaffirme la portée des objets de mémoire produits par celle-ci. Ce regain d'intérêt pour les productions culturelles est opératoire à plus d'un titre. Premièrement, il explicite l'incidence des œuvres d'art notamment dans la construction identitaire et historique d'un peuple. En outre, il s'intègre parfaitement au contexte martiniquais dans lequel la commémoration passe essentiellement par l'érection d'œuvres publiques. Les réalisations issues du rituel commémoratif

³⁰² *Idem.*, p. 214.

³⁰³ Edouard Glissant, *Le Discours antillais. Op. cit.*, p. 797.

³⁰⁴ Ancienne capitale de la Martinique située dans le Nord Caraïbe.

deviennent donc sa mémoire vivante. Elles en gardent une trace permettant de définir les tenants de cet événement tant dans la conception du passé qu'il véhicule que dans ses répercussions présentes. Il subvient alors un va-et-vient constant entre mémoire collective et histoire. Par ce rituel, l'histoire s'intègre à la mémoire collective des participants et cette dernière participe à l'écriture d'une histoire à venir. Les objets de la mémoire ont donc un double bénéfice : ils permettent une appropriation plus intime des événements du passé et métamorphosent un peuple en agent de l'histoire. Dans le contexte postcolonial qui nous préoccupe, nous saisissons l'importance d'un tel phénomène. De Glissant à Césaire, en passant par Bhabha, tous les auteurs s'accordent pour dire que la Martinique, comme tout peuple colonisé, a subi une histoire imposée par l'Occident. L'acte commémoratif inverse donc la vapeur et permet au peuple martiniquais de dépasser le stade d'objet historique. Toute la question est maintenant de savoir à quelle histoire ce peuple participe.

Si le passé détient une vérité, le regard entaché par une multitude de croyances, que l'on porte sur lui est loin d'être neutre. Or, les objets de mémoire participent à la construction et à la consolidation de ces convictions. Ils sont, selon les termes de Pierre Bourdieu et de Jean-Claude Passeron, des « opérateurs de développement de champs de croyance inédits³⁰⁵ ». Cette caractéristique octroyant un pouvoir symbolique aux objets de mémoire explique la dimension stratégique et politique des commémorations. En s'appuyant sur des champs de croyance, ces objets peuvent soutenir et cautionner des idéologies politiques.

2.2. Quelle commémoration pour quelle identité ?

Une date fluctuante

L'historique des commémorations de l'abolition de l'esclavage en Martinique nous montre que les champs de croyance développés par celles-ci ont diamétralement évolué. Ainsi, le choix du 22 mai n'est apparu qu'assez récemment. Pour mieux comprendre ce glissement, il est nécessaire de faire un petit retour sur l'année 1848. Le 27 avril, Schoelcher arrache à la toute récente deuxième République française le décret abolissant définitivement l'esclavage sur ses territoires et octroyant la citoyenneté française à ses populations. Cependant, son application n'est pas immédiate, les moyens de communication ne le permettent pas. En outre, un délai de deux mois est prévu entre la promulgation du décret dans les territoires concernés et sa mise en œuvre afin d'achever la saison sucrière dans de

³⁰⁵Pierre Bourdieu et Jean-Claude Passeron, *La Reproduction : Eléments pour une théorie du système d'enseignement*. Paris : Minuit, 1970, cité par Jean Davallon, *Op. cit.*, p. 217.

« bonnes conditions ». Les Martiniquais n'attendent pas l'arrivée de ce texte et le 22 mai un soulèvement d'esclaves de Saint-Pierre contraint le gouverneur Rostoland à signer l'arrêté laconique du 23 mai : « L'esclavage est aboli à partir de ce jour à la Martinique³⁰⁶ ». Jusqu'en 1971, la date du 27 avril commémore cet événement insistant ainsi sur le rôle de la France et de Schœlcher dans cette abolition. L'œuvre de l'artiste hexagonal Anatole Marquet de Vasselot, *Victor Schœlcher* (Fig. 5.1.) érigée le 22 septembre 1904 à Fort-de-France³⁰⁷ est à ce titre exemplaire. Nous y voyons une enfant aux membres encore attachés par des chaînes brisées envoyer un baiser de reconnaissance à Schœlcher. Celui-ci pose un bras paternaliste sur l'enfant et de l'autre semble lui montrer le chemin à suivre, celui de la liberté. Il s'agit là d'une iconographie représentative de ce que l'on peut trouver ailleurs dans les départements français d'Amérique³⁰⁸. Mais peut-on réellement faire plus condescendant que cette œuvre ? L'infantilisation du peuple, sa reconnaissance envers son libérateur, la bienveillance de celui-ci signalée tant par sa gestuelle que par son regard, tout dans cette sculpture fait de Schœlcher le seul sujet actant de cet événement. N'avance-t-il pas hors du piédestal comme pour poursuivre son combat ? Césaire en commentant cette statue en résume la portée : « L'œuvre est assez belle. Mais retenez l'inspiration : C'est l'œuvre d'un blanc³⁰⁹ », la statue, tout comme l'événement commémoré, il va sans dire.

Progressivement cette date du 27 avril et le rôle fondamental de la France dans l'abolition vont être délaissés au profit de celle du 22 mai. Césaire y est pour beaucoup, l'analyse des discours qu'il a prononcés au cours de l'histoire de cette commémoration est d'ailleurs révélatrice de l'évolution de sa pensée. Le 27 avril 1948, le député martiniquais met l'accent sur les deux éléments qui ont permis l'instauration d'un décret bien impopulaire dans la France colonialiste et raciste de l'époque : la pétition signée par les ouvriers parisiens en 1844 réclamant l'abolition de cette « lèpre » qu'est l'esclavage et l'œuvre de Schœlcher. Il n'accorde qu'un petit paragraphe à l'insurrection pierrotine du 22 mai, et ce, à la toute fin de son discours. Néanmoins vingt ans plus tard, le maire de Fort-de-France inaugure, dans un quartier populaire du chef-lieu, la première place du 22 mai de l'île. Au même moment est

³⁰⁶Cité par Aimé Césaire, « Discours prononcé à la Sorbonne le 27 avril 1948 à l'occasion de la Commémoration du Centenaire de l'abolition de l'Esclavage », *1848-1998. Commémoration du 150^e anniversaire de l'Abolition de l'Esclavage : Aimé Césaire, discours choisis*. Fort-de-France : Ville de Fort-de-France, 1998, p. 16.

³⁰⁷A l'origine, elle devait être inaugurée en 1902 en face du théâtre de Saint-Pierre, mais l'éruption de la Montagne-Pelée le 8 mai détruisant l'ancienne capitale de l'île modifia la trajectoire de cette sculpture.

³⁰⁸Laurence Brown, « Monuments dédiés à la libération et à la citoyenneté dans la Caraïbe. Visions plurielles de l'émancipation et du souvenir », *Arthème*, n° 18, janvier, février, mars 2007, p. 27.

³⁰⁹Aimé Césaire, « Discours prononcé le 22 mai 1971 à Trénelles, Fort-de-France, à l'occasion de l'inauguration de la place du 22 mai », *1848-1998. Commémoration du 150^e anniversaire de l'Abolition de l'Esclavage. Op. cit.*, p. 34.

présentée *Martinique souviens-toi* (1971, Fig. 3.10.) la statue de René-Corail montrant une femme qui, l'arme à la main et son enfant inerte à l'autre, défend sa vie, sa liberté. Dans son discours, sans discréditer le rôle de Schœlcher, il en indique néanmoins les limites. La Deuxième République française est jeune et fragile ; rien ne permet d'affirmer que le décret du 27 avril n'aurait pas été abrogé avant son application. Déjà en juin 1848, la République déçoit et des milliers d'ouvriers sont massacrés à Paris sous les ordres du Général Cavaignac. Il est peu probable que, dans de telles conditions, un décret octroyant l'émancipation de Noirs vivant à sept-mille kilomètres et participant activement à la fortune de nombreux puissants de la métropole ait été retenu. La révolte du 22 mai retrouve ainsi toute sa valeur. Oui, la France a voté une loi abolissant l'esclavage, mais sans cette lutte populaire martiniquaise, l'île n'aurait peut-être pas connu cette abolition. C'est donc cet événement, la libération du 22 mai, que Césaire célèbre lors de l'inauguration de cette place, en acclamant :

*Une liberté non pas octroyée mais arrachée de haute lutte ; une émancipation non pas concédée mais conquise, et qui enseigne à tous et d'abord aux Martiniquais eux-mêmes, que s'il est vrai que la Martinique n'est qu'une poussière, il y a cependant des poussières habitées par des hommes, qui méritent pleinement le nom d'Hommes, et cette assurance voyez-vous, est de celles qui nous autorisent à regarder le présent avec plus de fermeté et de toiser l'avenir avec plus d'insolence*³¹⁰.

D'autres villes martiniquaises suivent le geste de Césaire ; le 22 mai devient ainsi un jour de congé dans de nombreuses écoles et mairies³¹¹. Ce n'est qu'en 1983, sous l'initiative du nouveau président français, François Mitterrand, que dans chaque département français d'outre-mer, le jour de l'abolition de l'esclavage devient férié³¹². Ce changement de date participe à modifier le rapport à ce passé. D'objets d'une histoire imposée, les Martiniquais deviennent les sujets de leur propre libération.

1998, le grand tournant

1998, le cent-cinquantième anniversaire de l'abolition marque le paroxysme de cette commémoration et de cette réappropriation de l'histoire. De nombreux événements sont organisés, ainsi on dénombre une dizaine d'expositions sur le sujet en Martinique organisée

³¹⁰*Idem.*, pp. 33-34.

³¹¹Anonyme, « Hommage aux luttes du peuple martiniquais de Khokho René-Corail », *Arthème*, n° 18, janvier, février, mars 2007, p. 32.

³¹²Notons qu'une nouvelle date est maintenant nationalement reconnue, il s'agit du 10 mai. Cette date a été sélectionnée en 2006, par le Comité pour la Mémoire de l'Esclavage, suite à la loi du 21 mai 2001 reconnaissant la traite et l'esclavage comme crime contre l'humanité.

tant par des municipalités comme celle du Prêcheur (ville du nord de l'île), des organismes politiques – le Conseil Régional s'associe à deux d'entre elles –, ou par des musées comme le Musée d'Histoire et d'Ethnologie de la Martinique qui y consacre son exposition inaugurale. Un film est tourné : à travers la narration d'un captif anonyme, *Le Passage du milieu* (1999) de Guy Deslauriers retrace l'enfer d'une cale de bateau négrier pendant la traversée de l'Atlantique. Par ailleurs, quantité d'œuvres publiques ont été réalisées. L'analyse comparative de trois d'entre elles nous permet de mettre en lumière l'identité défendue plus ou moins explicitement par la commémoration de 1998. L'œuvre de René-Corail sur la place du 22 mai replaçait le Martiniquais dans une position active par rapport à cette émancipation. Les œuvres ultérieures ne renient pas cet héritage, elles éliront néanmoins un nouvel acteur : le Nègre marron, c'est-à-dire l'esclave qui fuyant les habitations est devenu un des premiers résistants du système esclavagiste. Dans une île exiguë comme la Martinique, un tel choix est fortement symbolique. Contrairement à ce qui a pu se passer dans les Grandes-Antilles, le marronnage en Martinique n'a jamais été systématisé ; il demeure un acte individuel et souvent temporaire qui n'a pu aboutir à la création de sociétés marronnes, comme les Bonis en Guyane. En outre, le Nègre marron a été fortement dénigré par l'idéologie coloniale au point que, dans le langage populaire, un marron est un vulgaire bandit. Pourtant, il s'agit là d'un héros de l'histoire des peuples asservis comme nous le rappelle Glissant : « Il n'en reste pas moins, nous ne le soulignerons jamais assez, que le Nègre marron est le seul vrai héros populaire des Antilles, dont les effroyables supplices qui marquaient sa capture donnent la mesure du courage et de la détermination³¹³ ». C'est donc ce héros qui a été choisi comme thème de nombreuses œuvres commémoratives. *Le Nègre Marron* (1998, Fig. 5.2.) d'Hector Charpentier (fils) s'élevant à l'entrée de la ville du Diamant (ville du sud de l'île) en est un exemple très symptomatique. En effet, tous les attributs de ce nouveau héros populaire sont ici représentés : Hector Charpentier nous présente un homme robuste et fier : Il tient d'une main une conque de lambi – coquillage vide utilisé comme instrument sonore permettant de communiquer entre marrons ou d'encourager les esclaves à suivre le chemin du marronnage –, l'autre main poing serré vient de briser le carcan symbolique sur lequel il est adossé. A ses pieds git un tambour, autre référence culturelle notoire. Ici, nulle place au paternalisme occidental, l'homme noir est seul, debout, actant pour sa liberté.

René-Corail a lui aussi sculpté un Nègre marron en cette même année. C'est pour la ville du Lamentin que l'artiste crée *Neg Mawon, Arbre de la Liberté* (1998, Fig. 5.3.), une

³¹³ Edouard Glissant, *Le Discours antillais. Op. cit.*, p. 180.

représentation nettement moins traditionnelle. Il s'agit d'une œuvre symbolique composée d'un arbre dont le tronc entouré d'une corde décorée de scarifications et de masques africains soutient de larges feuilles. De nombreuses références sont ainsi proposées : l'arbre évoque l'esclave, entité fortement arrimée à ses racines, sa terre natale ; les chaînes l'entourant sont abîmées, rompues par endroits rappelant l'émancipation. Les feuilles voguant lourdement dans le ciel figurent un envol maladroit : « C'est la tentative d'envol d'un oiseau blessé ; d'un ancien esclave, dans l'envol d'une toute nouvelle liberté³¹⁴ ». Cette idée de renouveau est aussi apportée par la référence à la tradition ancestrale qui veut qu'on enterre le cordon ombilical et le placenta d'un nouveau-né sous un arbre afin de le lier à la croissance de la nature. Ici, l'abolition de l'esclavage est vue comme une renaissance, un nouveau départ quasi mystique qui ne renie en rien l'héritage africain. Le *Neg mawon* de René-Corail, mi-homme, mi-arbre s'élève et rappelle l'importance fondamentale du marronnage, de cette résistance active au système colonial.

Cap 110 (1998, Fig. 5.4.) de Laurent Valère est, elle aussi, une œuvre peu classique, et cela tant dans sa composition, ses références que dans son usage. Sur les falaises de l'anse Cafard, dans la commune du Diamant, quinze statues monumentales identiques (chacune mesure 2,5 mètres et pèse 4 tonnes) placées en triangle surplombent la mer Caraïbe. Construites en béton, elles ont une teinte blanche – symbole de deuil, notamment en Afrique, mais aussi de paix – que l'érosion salit progressivement. Quinze humains grossièrement sculptés, le visage morne, le corps lourd, les bras longeant le corps et s'enfonçant dans la terre composent cette œuvre. Elle fait référence à un événement bien particulier survenu le 8 avril 1830, le naufrage d'un bateau négrier près des côtes du Diamant. La plupart des futurs esclaves ont été enchaînés deux par deux avant d'être jetés par-dessus bord avant la catastrophe. La mer rejette ainsi une cinquantaine de cadavres qui sont inhumés sur place là où l'œuvre trône désormais³¹⁵. Ces statues représentent-elles ces naufragés leur donnant ainsi une identité un peu moins de deux siècles après que l'histoire leur ait volé la leur ? Ne s'agit-il pas plutôt des premiers secours arrivés sur les lieux, les esclaves de l'habitation Dizac, voyant leurs potentiels frères d'infortune gisants enchaînés sur les rochers de l'anse ? La sobriété de l'œuvre s'accorde avec la colère, la tristesse et le désespoir intériorisés de ces esclaves dont le sort n'est pas plus enviable que celui des cadavres. La composition triangulaire rappelle le commerce du même nom, mais indique

³¹⁴ Description extraite du site Internet de la ville du Lamentin, cité par anonyme, « Mais pourquoi le Lamentin a-t-il emprisonné le nèg mawon ? », *Arthème*, n° 18, janvier, février, mars 2007, p. 33.

³¹⁵ Les cadavres de l'équipage sont inhumés dans un cimetière. Les esclaves survivants sont envoyés en Guyane française à la hâte pour éviter de les déclarer libres en Martinique.

aussi une orientation, celle du cap 110, direction du Golf de Guinée, dont étaient originaires des captifs du bateau. Cette œuvre ne se concentre donc pas sur le moment où un héros anonyme brise vaillamment ses chaînes, mais sur toute l'époque précédant cet acte courageux. Le regard est encore une fois tourné vers l'Afrique, mais sa portée est universelle, comme le souligne Eliane Mackintosh : « Et le groupe projette une charge émotionnelle inégalée par un héros solitaire. Cet ensemble fantomatique, morne et lourd, est un hurlement contre l'inhumanité de l'homme envers ses semblables, hier, aujourd'hui et demain³¹⁶ ». Il est étonnant de voir à quel point cette œuvre a été intégrée à la mémoire collective de l'île, ce que démontre l'usage qu'il en est fait. A la Toussaint, il est d'usage en Martinique d'éclairer les tombes des proches, les cimetières étincelant de bougies scintillantes. Or, depuis son inauguration en 1998, le premier novembre, des Martiniquais viennent se recueillir et déposer une bougie à l'anse Cafard (Fig. 5.5.). Selon Mackintosh, cela confère à ce lieu une aura mythique dépassant celle d'un lieu commémorant un événement lointain appartenant à l'histoire. *Cap 110* impose le silence, le respect et une communion intime avec le passé. Ces trois œuvres bien que différentes se rejoignent néanmoins dans les croyances qu'elles véhiculent. En 1998, la Martinique regarde sereinement son passé, consciente du rôle actif qu'elle a eu dans sa libération, consciente aussi des blessures qu'elle doit encore cicatriser. L'Afrique est toujours proche, tout comme le sacré qu'elle véhicule.

³¹⁶ Eliane Mackintosh, « Cap 110 : devoir de mémoire – Lieux et monuments – mais, *l'urgence d'être attend* », *Arthème*, n°18, janvier, février, mars 2007, p. 11.

L'identité martiniquaise ne s'est pas construite d'un coup, une fois que le fait national en imposait la définition : des écrivains se sont penchés sur cette question. Glissant à travers ses concepts de Tout-Monde et de créolisation, appelle à une identité en construction, qui s'enrichit de la Rencontre de l'Autre. Il réfute l'idée d'une culture universelle en invoquant l'importance de toutes les cultures, de toutes les spécificités dans la richesse du Tout-Monde. En Martinique, du fait d'une colonisation réussie, la défense de ces spécificités passe par une vision prophétique de l'histoire utilisant notamment l'imagination des artistes. Ceux-ci doivent participer à une action culturelle cohérente et libératrice dont Glissant nous livre le programme, ils doivent aussi défendre l'esthétique américaine qui s'oppose à l'Occidentale, pourtant imposée en Martinique. Bernabé, Chamoiseau et Confiant s'inspirent des travaux de Glissant, en considérant la créolisation comme une étape menant vers la créolité : l'être créole. Cet essentialisme n'est pas la seule divergence entre les deux concepts. Pour les auteurs de la créolité, la définition identitaire est première, la rencontre ne survient qu'une fois cette recherche accomplie. Par contre, ils se réunissent sur le rôle fondamental de l'artiste dans cette quête, qui devient un guerrier.

La commémoration de l'abolition de l'esclavage a aussi contribué à la définition d'une identité martiniquaise. Le rituel commémoratif prend toute son importance dans un contexte postcolonial où le peuple est issu de communautés multiples aux divers besoins et où aucune libération concrète ne mérite une telle célébration. L'année du cent-cinquantième anniversaire de l'abolition de l'esclavage marque le paroxysme de ce rituel. De nombreuses œuvres sont ainsi inaugurées. Elles n'évoquent plus une libération extérieure faisant des Martiniquais un peuple passif. En réhabilitant notamment la figure du Nègre marron, ces œuvres montrent une nation agissante se libérant courageusement de l'asservissement. Mais tout comme les écrivains, les œuvres commémoratives de 1998 insistent sur les séquelles de ce passé douloureux. Elles réaffirment aussi l'importance de l'héritage africain et tous les mystères qui y sont rattachés. Les artistes conviés dans cette quête identitaire répondront-ils à cet appel ?

Chapitre six

Quand la pratique se nourrit des discours identitaires

L'identité martiniquaise est maintenant posée, mais comment les artistes vont traduire et affirmer cette identité dans leur pratique ? Pour commencer, les artistes de cette génération ont ressenti le besoin de théoriser leur pratique. Des groupes se sont formés, comme l'École Négro-Caraïbe ou le groupe Fwomajé, avec leur manifeste et leurs idéologies. Les artistes indépendants aussi légitiment leur pratique. Hector Charpentier (fils) inaugure la figurabstraction, une nouvelle organisation de l'espace associant figuration et abstraction ; Habdaphaï, lui, convoque un syncrétisme pictural. La recherche d'un arrière-pays culturel traverse les préoccupations de ces artistes. L'École Négro-Caraïbe insiste sur l'héritage africain, le groupe Fwomajé préfère une vision plus égalitaire des différents legs culturels. Henri Guédon, quant à lui, se concentre sur la mémoire populaire. Mais dans tous les cas, cette recherche se traduit par le développement d'une esthétique spécifique accordant une place importante au symbolisme. Des constantes avec la génération précédente sont à noter, les artistes s'inscrivent toujours dans le dispositif, et notamment dans la transmission. Enfin, l'aspect social de l'art est toujours revendiqué.

Sommaire

1. L'École Négro-Caraïbe

1.1. A la recherche d'une identité

La révélation africaine
Découverte d'une identité multiple

1.2. S'unir pour mieux se défendre

Un manifeste
Une pratique reflétant la théorie

2. Le groupe *Fwomajé*

2.1. Recherche d'une identité, d'une esthétique

L'importance de contextualiser
Une temporalité plurielle
Une démarche spirituelle

2.2. Dépasser la pratique et s'inscrire dans le dispositif

La formation d'un groupe
L'importance de la transmission
Légitimation

3. Les volontés individuelles

3.1. Henri Guédon : un catalogue de la culture martiniquaise

Un art populaire
Une mémoire réinvestie

3.2. Hector Charpentier : un bilan du passé

Une esthétique du sacré
Derrière la peinture

3.3. Habdaphäï : un nouvel être

Le syncrétisme pictural
Un art polymorphe

Les théoriciens de l'identité martiniquaise s'accordent sur l'importance des artistes dans cette quête. Les artistes satisfont à cette volonté et vont, en synergie avec le monde littéraire, intégrer une réelle réflexion culturelle et identitaire dans leurs œuvres. Mais comment retranscrire plastiquement un concept aussi peu assuré que l'identité martiniquaise ? La réponse des artistes ne sera-t-elle que plastique ? Il est intéressant de voir comment cette réflexion a nourri différemment cette génération d'artistes.

Des groupes se sont formés, comme l'Ecole Négro-Caraïbe ou le groupe *Fwomajé*, et s'inspirent respectivement des théories de Glissant et des auteurs de la créolité. Tous deux partent à la rencontre de leurs origines. L'Ecole Négro-Caraïbe se tourne essentiellement vers l'Afrique, alors que le groupe *Fwomajé* fouille les éléments où se manifeste l'identité martiniquaise. Ils s'accordent néanmoins sur des techniques comme l'intégration d'éléments naturels ou sur l'importance de la théorisation. Deux manifestes sont d'ailleurs issus de leurs réflexions : *Le Manifeste de l'Ecole Négro-Caraïbe* et *Le Manifeste du Marronisme moderne*.

D'autres artistes indépendants mènent une approche similaire à celles des membres de ces deux groupes. Guédon réalise un véritable catalogue de la culture martiniquaise dans lequel il honore la quotidienneté de son île avec une esthétique singulière. Hector Charpentier élève aussi la culture martiniquaise en sacralisant des figures de la mémoire collective. Il fait ainsi un bilan du passé lui permettant de mieux considérer la situation présente. Enfin, Habdaphaï part à la recherche de l'être martiniquais. Son œuvre, sa démarche et son nom sont symptomatiques de la fusion des différents héritages nécessaires à la formation de cet être syncrétique. Que ce soit par leurs œuvres ou leurs théories, les artistes ont largement participé à la construction identitaire de l'île.

1. L'École Négro-Caraïbe

1.1. A la recherche d'une identité

La révélation africaine

Laouchez et Hélénon naissent en 1934 à Fort-de-France. Ils grandissent dans la Martinique meurtrie de la Seconde Guerre et s'élèvent rapidement à la résistance littéraire de Césaire et des auteurs de *Tropiques*. Il faut dire qu'ils sont à bonne école. En effet, tous deux étudient à l'École des Arts Appliqués de Fort-de-France, école qui, nous le rappelons, a pour objectif de développer une esthétique locale. Ils achèvent aussi tous les deux leur formation académique dans l'Hexagone et plus précisément à l'École des Arts décoratifs de Nice. Leur dernier point commun est l'appel de l'Afrique. Depuis l'avènement de la Négritude, ce continent est considéré par toute une génération de Martiniquais comme la terre originelle, le lieu détenant les clefs de leur identité. C'est grâce à l'enseignement et à la coopération entre la France et les nouveaux pays indépendants qu'ils découvrent cette terre. Hélénon enseigne au Mali et Laouchez en Côte d'Ivoire. La rencontre avec le continent noir est révélatrice à plus d'un titre. D'abord, elle leur permet de prendre conscience de la colonisation dont ils ont été victimes. Laouchez exprime ainsi cette confrontation : « Face à une Afrique éminemment riche, je me suis aperçu de ma condition d'homme quasi acculturé³¹⁷ ». Pour Hélénon, le constat est similaire :

Au sortir des Arts décoratifs de Nice, il m'a fallu petit à petit me dépouiller de cet encombrant bagage académique pour me retrouver, aller à l'essentiel. Mon aventure initiatique, c'est-à-dire la révélation de mon état d'artiste en homme libre, commence donc à 26 ans, lors de mon premier contact avec le continent africain³¹⁸.

Cette prise de conscience s'accompagne donc d'un rejet de l'instruction occidentale. En effet, contrairement à ce que le pouvoir colonial a toujours essayé de faire croire, il y a de la grandeur en Afrique. L'enseignement de Laouchez va fortement être influencé par ce constat. Pourquoi enseigner le dessin à partir de reproductions de modèles de plâtres antiques, alors qu'il existe une statuaire africaine tout à fait remarquable ? Il refuse aussi les livrets pédagogiques qui lui sont proposés et qui imposent une esthétique occidentale bien éloignée des réalités africaines. Hélénon est aussi influencé par l'art africain, comme le montre l'évolution de sa pratique. Avant l'Afrique, Hélénon peignait beaucoup de paysages

³¹⁷ Gerry, L'Étang (dir.), *La Peinture en Martinique*, Paris : HC Editions, 2007, p. 298.

³¹⁸ *Idem.*, p. 286.

reflétant sa formation classique, il expose d'ailleurs au Salon de la Marine à Toulon. Face à l'Afrique, sa palette s'enrichit et devient exubérante, flamboyante. Puis, en 1965, il découvre le pays Dogon, cette région aride au sud-ouest de la boucle du Niger. Là, face au masque et à la statuaire dogon, caractérisés par un style simple, schématique, anguleux, il découvre une autre manière d'exprimer les choses. Son style s'épure, il abandonne le figuratif pour aller à l'essentiel. Le choix de sa palette, des textures et des matériaux est aussi renouvelé par cette région. Dès 1967, il commence à fabriquer ses supports et ses couleurs avec des pierres pilées et du charbon de bois. La latérite, roche au ton rouge brique, devient ainsi un de ses pigments de prédilection.

L'Afrique révèle aux deux artistes toute sa grandeur et sa richesse. Bien que différente des Antilles, cette Afrique idéalisée par la littérature Nègre de Césaire leur parle. Les tambours, la musique et les danses de l'Afrique leur rappellent ceux de leur Martinique natale. Hélénon retrouve d'ailleurs très concrètement la Martinique de son enfance. Le long d'une plage de Côte d'Ivoire, où il a emménagé après quatorze ans au Mali, il découvre des baraquements de pêcheurs. Ceux-ci ressemblent trait pour trait aux Cases entourant la boutique de sa grand-mère : des cases qui, à cause du manque de matière première, étaient construites à l'aide de bois de récupération trouvés dans les décharges, recouvertes d'un toit de tôle, le tout étant tenu par des pierres à défaut de clous. Ces cases faites de brique et de broc étaient tapissées d'images hétéroclites, de coupures de journaux notamment, leurs trous étaient colmatés par des boîtes en ferraille écrasées. Ce rapprochement est déclencheur. En retrouvant les cases de son enfance, Hélénon décèle l'esthétique que celles-ci recèlent et toute l'atmosphère de la Martinique de cette époque : celle de la Seconde Guerre mondiale, où la Martinique subit un blocus britannique et étasunien ainsi que les affres de la politique raciste et colonialiste de l'amiral Robert. *Antan Robè*, est une période difficile, mais « où se situe pour [Hélénon] la naissance d'une tradition picturale, de créativité, née de la nécessité de réappropriation de "nous-mêmes"³¹⁹ ». Face à cette situation historique, la Martinique a dû réinventer son industrie et son économie qui jusqu'alors étaient résolument coloniales et apprendre à vivre en quasi-autarcie. La créativité dont Hélénon parle est celle dont les Martiniquais ont fait preuve pour survivre. L'Afrique lui permet de redécouvrir cette esthétique martiniquaise, que des années d'assimilation renforcée par la départementalisation, ont réduite au silence.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 287.

Découverte d'une identité multiple

Le continent noir leur permet donc de mieux se connaître. Ils le considèrent comme l'origine de leur identité : « Au commencement était l'Afrique, matrice, mère de notre métissage³²⁰ ». Pourtant, il subsiste un décalage, l'Afrique n'est pas les Antilles, et eux, sont avant tout Antillais : « Nous ne sommes pas Africains, mais Nègres de la diaspora, Nègres de tous les continents, Nègres de tous les milieux³²¹ ». Il leur est plus facile de se définir désormais : ils ne sont pas Européens même s'ils ont appris que leurs ancêtres étaient gaulois ; ils ne sont pas plus Africains, bien qu'une certaine interprétation de la Négritude ait pu le leur faire croire. Non, ils sont Caribéens. Cette culture est riche de nombreux apports mais repose principalement sur des soubassements africains. Les contacts, les résurgences vécus sur le continent noir leur imposent cette constatation. La spiritualité de ce continent est ainsi excessivement importante pour ces deux artistes. Qu'il s'agisse de *quimbois*, la sorcellerie en Martinique ou juste d'une pensée mystérieuse qui les souderait à l'Afrique, plus qu'à n'importe quelle autre de leurs racines, il est indéniable que le mysticisme fait partie intégrante de leur identité et de leur esthétique. Pour Laouchez, il est d'ailleurs capital de s'enrichir de cette magie « où le réel côtoie l'abstrait, où l'imaginaire est insaisissable, mais prégnant, où la gestuelle est dans le rythme et le sang. Le visuel quant à lui, s'exprime à travers la nature : roche, sable et autres décoctions³²² ». Les soubassements africains sont primordiaux, mais ils n'effacent pas pour autant les autres influences : européennes, levantines et asiatiques. L'identité défendue par ces deux artistes ne s'arrête d'ailleurs pas à ces héritages historiques. La rencontre, le métissage et l'inachèvement sont des récurrences de leurs discours. Issus d'un peuple composite, c'est en allant à la rencontre de l'autre – en l'occurrence de l'autre africain –, en s'enrichissant de sa différence, en évoluant avec lui, que Hélénon et Laouchez ont vécu leur quête identitaire. Nous parlons de quête, et non pas de réalisation, car il se cherche toujours. Hélénon est retourné vivre à Nice, nouvelle migration. Cette distance avec son pays natal lui permet de faire face à son devoir de vigilance. En outre, affirme-t-il : « tout mon imaginaire est implanté là-bas [en Martinique]³²³ ». Laouchez, quant à lui, est retourné vivre en Martinique. La diversité culturelle l'interroge toujours autant, il se penche de plus en plus sur l'héritage amérindien.

³²⁰ Louis Laouchez, texte présentant la fresque murale *Memwa*, (Fort-de-France), lors de l'inauguration le 1^{er} juillet 2005.

³²¹ Louis Laouchez, « L'Ecole Nègre-Caraïbe », *Mission académique d'éducation artistique et d'action culturelle*, <http://www-peda.ac-martinique.fr/culture/theme/ap-laou.htm>, consulté le 29 mars 2006.

³²² Gerry L'Etang (dir.), *Op. Cit.*, p. 299.

³²³ Dominique Berthet, « Vivre l'assemblage de l'intérieur, entretien », *Hélénon*, « *Lieux de peinture* ». Paris : H.C. éditions, 2006, p. 186.

Si les deux artistes se sont trouvés en voyageant, ils continuent cependant à chercher. Écoutons Hélénon à ce sujet : « La créolisation n'est jamais terminée. Je préfère le terme de créolisation à celui de créolité qui est un terme plus arrêté. La créolisation est constamment en mouvement³²⁴ ». Ils ne cachent pas ainsi l'influence des thèses de Glissant. Tout le travail identitaire et esthétique de ces deux artistes repose sur ce concept de créolisation, sur cette ouverture à l'autre qui permet à chacune des parties de sortir grandie de cette Relation. Un exemple de cette connexion est sans nul doute le mouvement artistique ivoirien *Vôhou-vôhou*. C'est en 1985 qu'une nouvelle génération de peintres ivoiriens inaugure ce mouvement lors d'une exposition. Il faut cependant remonter au début des années 1970 pour voir les balbutiements de cette nouvelle esthétique ivoirienne. Les membres du groupe *Vôhou-vôhou* revendiquent une esthétique négro-africaine, ils rejettent les héritages occidentaux et se tournent volontiers vers les matériaux locaux : tapas – écorce de bois battu – à la place de toile, pigments végétaux et non industriels. Leurs œuvres sont faites d'assemblage d'objets récupérés çà et là. Tous ces partis pris esthétiques ne sont pas sans rappeler le travail d'Hélénon ou de Laouchez. Or, cette nouvelle génération d'artistes a été formée à l'école des Beaux-arts d'Abidjan, là où Hélénon enseignait. Il est évident que nous n'affirmons pas que le groupe *Vôhou-vôhou* ne doive sa formation qu'à l'enseignement du peintre martiniquais. Cependant, les exhortations d'Hélénon auprès de ces élèves à utiliser des matériaux locaux a participé à la prise de conscience nécessaire à la formation de ce groupe, comme le souligne d'ailleurs le catalogue de l'exposition *Africa Remix*³²⁵. Mais bien plus, le fait que chacun réussisse à exprimer ce qu'il est à travers une esthétique nouvelle, n'est-ce pas le fait de cette Relation, de cet échange fructueux entre un peintre martiniquais et ses élèves ivoiriens, entre deux parties, toutes deux en quête de leur propre identité ?

1.2. S'unir pour mieux se défendre

Un manifeste

Nous avons donc à faire à deux artistes au parcours similaire qui à travers leur art, leur enseignement et leurs idées défendent une identité bien précise : métisse en perpétuelle construction, car nourrie de la Relation à l'Autre. Le concept identitaire de Glissant est bien évidemment repris par ces artistes bien qu'il y ait quelques différences entre eux : notamment concernant la prédominance des soubassements africains. En 1968, Hélénon

³²⁴ *Idem.*, p. 187.

³²⁵ *Africa Remix*, Paris : Centre Pompidou, 2005, p. 282.

voyage en Côte d'Ivoire, il retrouve son ami Laouchez. Là, tous deux se rendent compte de la similitude de leur parcours et de leurs révélations. Ils comprennent surtout que pour mieux exprimer cette identité nouvelle qu'ils assument désormais, pour exister, il faut se rassembler. Ils s'associent donc et forment l'Ecole Négro-Caraïbe. Cette appellation peut sembler trompeuse. En effet, le terme d'école ne désigne absolument pas un lieu de formation où une idéologie serait transmise. « Ecole » est ici comprise comme un regroupement, un état d'esprit. Quant au terme « Négro-Caraïbe », lié par un trait d'union, il exprime l'aspect composite de la culture créole qui est née d'un affrontement entre l'Occident et l'Afrique. L'Ecole Négro-Caraïbe voit ainsi le jour en 1970. Elle est légitimée douze ans plus tard par un manifeste (voir Annexe 4, p. 355)

Marque d'engagement de son auteur et marque de ralliement pour ceux qui s'y reconnaissent, il [le manifeste] prend généralement la forme d'un texte court [...]. Un manifeste artistique ou littéraire s'insère dans un contexte historique précis et se pose en termes de rupture avec ce qui existe. Outil contestataire, il naît généralement d'un mécontentement profond vis-à-vis d'une situation. Cela explique généralement son ton provocant. Il est promesse d'un art nouveau censé pouvoir transformer ce qui est³²⁶.

Le manifeste de l'Ecole Négro-Caraïbe s'inscrit pleinement dans cette définition de Berthet. La rupture avec le passé se lit clairement dans l'implication caribéenne appelée par l'école. La promesse d'une nouvelle esthétique est aussi pleinement assumée, ils parlent en effet de « l'émergence de nouvelles attitudes », d'« exalter et [de] défendre [leur] identité », leur création se devant d'être « l'expression de [leur] imaginaire caribéen ». Ce texte est une interpellation. Les paragraphes sont courts, les verbes d'action sont légions – nous notons deux occurrences du verbe « appeler » – et les formulations percutantes ne laissent aucune place à l'équivoque comme le prouvent les deux propositions suivantes, ils évoquent une « urgente nécessité » et « une exigence de vérité³²⁷ ». Ce texte est plusieurs fois remanié, la dernière version datant d'août 1993. A chaque version, le propos se fait plus incisif et limpide. Alors qu'en 1982, le manifeste se contente de rappeler l'importance du syncrétisme culturel qu'il fallait défendre avec toutes ses particularités pour exprimer et assumer l'identité martiniquaise, caribéenne, en 1993, le ton est plus critique : « Elle [l'Ecole Négro-Caraïbe] invite à lutter [...] pour surmonter et dépasser les incompréhensions qui engluent

³²⁶ Dominique Berthet, *Op. cit.*, p. 79.

³²⁷ Revue de presse de l'exposition « Projet de la matière. Louis Laouchez », tenue du 21 décembre 2008 au 12 mars 2008, à la Fondation Clément. [En ligne], http://www.fondation-clement.org/attachment/doc_attachment_get.asp?param=86&aFile=92AEB945-521F-4BA1-B366-93508B66EF0/Dossier+de+presse+Laouchez+2008.pdf. Consulté le 25 février 2009.

encore de nos jours, dans *l'indécision, la passivité*, une bonne partie de ses populations³²⁸ ». Plus le temps passe, plus les constats sur la situation présente sont précis : ainsi en 1993, l'absence de musée, de critiques d'art, d'un monde de l'art prospère en Martinique est ouvertement déplorée. La situation ne s'améliore guère et l'Ecole Négro-Caraïbe œuvre pour qu'un changement survienne. Jusqu'en 2000, une dizaine d'expositions en Europe, en Afrique, aux Antilles, réunit ces deux artistes et diffuse cette nouvelle esthétique caribéenne.

Une pratique reflétant la théorie

La qualité théorique est indéniable dans l'œuvre de l'Ecole Négro-Caraïbe, néanmoins la volonté de créer un art exprimant l'identité martiniquaise se lit tout autant dans leur production plastique. L'importance des soubassements africains, de la créolisation, de l'inscription dans l'espace caribéen se lit clairement dans leurs œuvres. Ils abandonnent ainsi progressivement les supports traditionnels, se tournant, notamment pour Laouchez, vers le tapas découvert en Afrique. Ils s'éloignent d'une représentation occidentale privilégiant le précieux et le joli. La gamme chromatique utilisée par Hélénon est à ce titre révélatrice : il utilise des tons terreux et des couleurs sombres car, selon lui, les couleurs vives n'existent ni en Afrique, ni aux Antilles. La vision occidentale, exotique des pays chauds, a importé ces couleurs³²⁹. Les œuvres de l'Ecole Négro-Caraïbe ne s'attachent pas à une description réaliste pourtant elles sont profondément ancrées dans la culture et le milieu martiniquais. L'utilisation de matériaux naturels ou simplement issus de l'environnement est d'ailleurs récurrente dans leur production. Nous évoquons plus tôt la découverte par Hélénon de baraquements sur les côtes africaines similaires aux cases de son enfance martiniquaise. Cette découverte est le point de départ d'une production tout à fait singulière qu'il nomme « Expression-bidonville » (Fig. 6.1.). Ces œuvres sont faites de récupérations et d'assemblages. L'artiste garde tout ce qu'il trouve en ville : des palettes de bois, des boîtes de métal, mais il ne se contente pas de juxtaposer tous ces éléments :

Le génie d'Hélénon est d'avoir su que l'assemblage d'éléments de récupération pouvait faire l'objet d'une interprétation artistique – et donc d'une valorisation esthétique – si l'on ajoutait à l'assemblage, la peinture. Du point de vue de la quête esthétique, la peinture est donc essentielle, déterminante. Elle agit comme révélateur d'un sens caché du sujet, elle fait affleurer un contenu imprévu. C'est

³²⁸ Cité par Dominique Berthet, *Op. cit.*, p. 81, nous soulignons

³²⁹ *Idem.*, p. 184.

*sans doute pour cela que l'artiste revendique pour ces productions l'appellation de peintures, de Lieux de peintures*³³⁰.

Ces lieux de peintures esthétisent les rebuts de la société et, de ce fait, ils dévoilent la beauté d'une manière de vivre, celle de cette Martinique postagricole qui s'est construite sur des bidonvilles. Ce sont des œuvres « brutes³³¹ », sans rutilance, ni clinquant, conformes à la volonté de se soustraire d'une esthétique embellissant une réalité qui ne l'est pas toujours. Tout dans ses « Expressions-bidonvilles » fait référence à la quotidienneté martiniquaise : le moindre élément constituant l'œuvre, du morceau de bois plus ou moins calciné, aux lambeaux de tissus glanés ça et là, en passant par les éléments naturels comme les noix de coco. L'assemblage, la rencontre de tous ces fragments hétéroclites qui finissent par former une œuvre unique, ne rappelle-t-il pas aussi la formation du peuple martiniquais ? Cette technique de l'assemblage est assez commune à l'histoire de l'art mondiale. Hélénon lui-même fait référence à l'artiste allemand Kurt Schwitter. Pourtant, cette manière de créer ne parle pas de société consumériste, ou de toute autre considération extérieure ; pour Hélénon, l'assemblage exprime son être, son identité. Il exprime ainsi cette différence : « Je vis l'assemblage de l'intérieur tandis que les artistes occidentaux le vivent de l'extérieur³³² ». Cette « esthétique-bidonville » n'existe pas en Occident, mais elle existe en Afrique et aux Antilles.

Les œuvres de Laouchez sont tout aussi imprégnées de la réalité martiniquaise, et elles aussi, repoussent violemment le folklore quitte à mettre en avant une certaine violence. C'est en effet, le rôle que doit remplir l'art, comme nous l'explique Joëlle Busca :

*Il [Laouchez] interroge, avec une belle véhémence, la mémoire collective, sans ressassement la rend signifiante, refuse d'esthétiser la barbarie, croit au rôle catalytique de la peinture dans une situation locale de recolonisation, ou de non-interruption du processus de colonisation, des esprits comme de l'économie*³³³.

Illustrons ce propos avec sa toile *Trahison* (1995, Fig. 6.2.). A première vue, nous croyons reconnaître une scène principale. Serait-ce un champ de bataille ? Y voyons-nous vraiment une case en feu ? Ou une figure anthropomorphe en transpercer une autre ? Non, tout ce que

³³⁰ Gerry L'Etang, «Serge Hélénon : une esthétique de l'inesthétique », *France-Antilles Magazine*, semaine du 6 au 12 janvier 2007, p. 21.

³³¹ Dominique Berthet, « La magie des rencontres de Serge Hélénon », *Les Bois sacrés d'Hélénon*, Paris, Musée Dapper, 2002, p. 27.

³³² Dominique Berthet, « Vivre l'assemblage de l'intérieur. Serge Hélénon, entretien avec Dominique Berthet », 2006, *Op. cit.*, p. 183.

³³³ Revue de presse de l'exposition « Projet de la matière. Louis Laouchez », *Loc. cit.*

nous voyons, c'est une violence surprenante rendue par la présence de ce rouge émanant de ce qui semble être un homme et de cette oblique cinglante, exprimée par la fureur de ses coups de pinceau désordonnés. Dans cette œuvre rugueuse, l'ocre domine, mais il est entouré par un brun plus mat. La scène a été encadrée, mais deux traces, l'une blanche et l'autre rouge sortent de cette zone. La scène a été circonscrite pour mieux faire éclater cette limite, comme si cette trahison, cette violence ne pouvaient se contenir dans un quelconque carcan. Cette œuvre est représentative de la production de Laouchez à plus d'un titre : d'abord, par ces personnages abstraits, poussés par une verticalité et traversés par des lignes de fuite, mais aussi par la rage qui s'y dégage. Busca nous affirme que « ce qui est montré, c'est la violence des sentiments³³⁴ ». Cette violence nous la retrouvons aussi dans les titres des œuvres qui sont soigneusement choisis par l'artiste et en deviennent son prolongement. Ceci est probant dans son totem *Bouch épi pawol* (1995, Fig. 6.3.). Outre l'utilisation du créole ancrant davantage l'œuvre dans sa réalité caribéenne, ce titre que l'on pourrait traduire par « bouche et parole », traduit l'objectif de cette sculpture. Ce totem, syncrétisme des héritages africains et amérindiens, devient le lieu d'où émane l'expression de l'identité hybride des Martiniquais³³⁵.

Nous sommes ainsi face à deux artistes qui non seulement ont su ensemble développer une théorie identitaire, mais ont, de surcroît, su la développer dans leur production.

2. Le groupe Fwomajé

D'autres artistes se sont, tout comme Hélénon et Laouchez, rassemblés dans le but de construire un discours identitaire et plastique cohérent. Ainsi en 1984, Anicet, Ernest Breleur, François Charles-Edouard, Louise et Bertin Nivor fondent le groupe *Fwomajé*.

2.1. Recherche d'une identité, d'une esthétique

L'importance de contextualiser

Pour ces artistes, il est primordial de rattacher leur pratique à l'environnement qui est le leur. Soulignons que « contextualisation » n'est pas « réappropriation ». Le milieu martiniquais leur appartient déjà, nul besoin de lutter pour le conquérir. Par contre, il est nécessaire d'en tirer profit, de se nourrir de sa richesse pour chaque création. Nivor estime

³³⁴ *Idem.*

³³⁵ Entretien réalisé entre l'auteur de cette thèse et Louis Laouchez, le 15 février 2007, au domicile de l'artiste (Saint-Joseph).

ainsi qu'il faut « cesser de focaliser sur l'ailleurs pour contextualiser la création et le sens, c'est-à-dire créer en fonction du contexte qui est le nôtre : le bassin culturel caraïbéen [*Sic*]³³⁶ ». Cette prise de position s'explique par les terres d'élection des différents mouvements intellectuels de l'île, se tournant soit vers la France, l'Europe, soit vers l'Afrique. Elle se comprend aussi par la formation académique et exogène que ces artistes ont connue – ils ont tous poursuivi leur formation à l'Hexagone, principalement à Paris. Une anecdote est assez révélatrice des conséquences d'une telle éducation artistique. Nivor et ses camarades, notamment Breleur, avec qui il étudie au Lycée Technique des Arts appliqués à l'Industrie de Paris, décident de se peindre et donc de faire des portraits de Noirs. Après tout, ils ont peint toute leur scolarité des Blancs, ils veulent essayer de se représenter eux-mêmes. Les résultats sont satisfaisants jusqu'à ce que Nivor tombe sur des dessins de Pierre Paul Rubens et de Rembrandt représentant des modèles noirs. Il n'y a pas de différence notable entre les dessins du XVII^e siècle et les leurs, preuve qu'ils ont totalement intégré la technique et l'esprit occidental. D'où l'importance de la contextualisation qui permet à ces artistes de trouver leur propre point de vue. Comme l'explique Ferdinand Tiburce Fortuné, cette recherche va bien au-delà de la simple volonté de se distinguer, Nivor, tout comme ses camarades, veut se représenter autrement « pas pour le plaisir de la différence, ou de l'affichage provocateur de la différence, mais parce qu'il se sent porteur de valeurs autres, qu'il faut savoir faire émerger pour les offrir en partage³³⁷ ».

Un constat similaire est fait sur le choix des couleurs. Même pour représenter des paysages ou des scènes typiques de l'île, ces artistes utilisent les couleurs imposées par l'esthétique académique. Or, selon Louise, « la conception occidentale des gammes de couleurs [...] se révèle à mon avis, en contradiction avec notre propre logique des couleurs³³⁸ ». Les couleurs terreuses tels l'ocre et le marron, les couleurs liées à la géographie locale comme le bleu et le vert, ou l'or, sont ainsi des couleurs récurrentes d'une esthétique caribéenne. Nivor qui a initié cette réflexion sur cette désoccidentalisation des représentations instaure ainsi une nouvelle symbolique des couleurs issue d'une étude du milieu, notamment de la forêt tropicale. Dans cette nouvelle interprétation, le jaune évoque la lumière, le rouge l'énergie, le vert l'espoir, rapprochements somme toute traditionnels. Néanmoins, d'autres teintes, comme le marron, le bleu ainsi que le noir, le blanc et le violet sont associées à des symboles plus spécifiques : respectivement la terre, la misère et la mort.

³³⁶ Bertin Nivor, cité par anonyme, « A la recherche d'une esthétique caribéenne », *France-Antilles Magazine*, semaine du 20 au 26 janvier 2001, p. 50.

³³⁷ Ferdinand Tiburce Fortuné, *La Voie du Fwomajé : L'art du dedans ou la capacité à entrer dans le monde de l'Autre*. Fort-de-France : Association Fwomajé, 1994, p. 134.

³³⁸ René Louise, *Peinture et sculpture en Martinique*. Paris : Editions Caribéennes, 1984, p. 58.

Il est important de noter ici que cette réflexion sur les couleurs est enrichie par l'arrivée d'une nouvelle peinture, la peinture vinylique qui a deux qualités : elle sèche rapidement et permet un travail rapide, elle inclut de nouvelles couleurs fluorescentes. Nivor mélange ainsi le jaune fluo et le jaune traditionnel ce qui lui permet d'obtenir la luminosité qu'il recherchait avec cette teinte³³⁹.

L'investissement du milieu passe aussi par l'utilisation de matériaux locaux, ce qu'avait initié René-Corail une trentaine d'années plus tôt. Louise abandonne la toile pour la tôle galvanisée, référence concrète aux toits des maisons. Nivor travaille la calebasse³⁴⁰ qu'il rehausse de laque projetée apportant éclat, couleur et modernité à ce matériau traditionnel. Anicet, quant à lui, a un rapport très personnel avec les subjectiles. Ainsi utilise-t-il notamment la voile de gommier³⁴¹ ou le *tray* de canne. Les références historiques sont ici évidentes : l'artiste mêle les héritages amérindiens pour le gommier et indien pour le *tray*. Mais ce sont aussi des souvenirs familiaux. Son père étant marin pêcheur, il se rappelle qu'enfant, à la sortie des classes, il scrutait la mer avec ses camarades et tentait d'apercevoir la voile des gommiers. Ce moment est doublement angoissant, les pêcheurs avaient-ils trouvé du poisson pour subvenir aux besoins des familles, mais surtout allaient-ils revenir³⁴² ? Le *tray* est aussi lié à un autre souvenir d'enfance, maternel celui-là. Il lui rappelle sa mère partant travailler dans les champs de canne. Pour apporter les tiges de cannes vers le mulet, elle utilisait cet objet traditionnel indien que les esclaves ont très vite détourné de sa fonction première. Si en Inde, le *tray* est un objet sacré, en Martinique, il sert de récipient en tout genre, de plateau, de berceau, de support pour jeu – notamment le *serbi*, auquel s'adonnent les ouvriers agricoles. Peindre sur un *tray* est ainsi une évocation de sa mère³⁴³. L'utilisation de matériaux locaux n'est donc pas un geste anodin. Les artistes ne se contentent pas d'utiliser des objets au hasard de leurs rencontres. Ils utilisent des éléments imprégnés d'une mémoire personnelle, mais aussi collective leur permettant de proposer des œuvres plus à même de les représenter, de représenter l'identité martiniquaise.

³³⁹ Ferdinand Tiburce Fortuné, *Op. cit.*, p. 135.

³⁴⁰ Fruit de calebassier – arbre tropical – qui une fois vidé et séché peut servir de récipient.

³⁴¹ Barque à fond plat traditionnelle aux Antilles.

³⁴² Ce souvenir angoissant est d'autant plus prégnant pour Anicet que son père est décédé alors qu'il n'avait que sept ans.

³⁴³ Entretien réalisé entre l'auteur de cette thèse et Victor Anicet, le 13 février 2007, au domicile de l'artiste (Schœlcher).

Une temporalité plurielle

Bien que s'inspirant de la mémoire collective ou personnelle, les œuvres des artistes du groupe *Fwomajé* ne sont pas passéistes, c'est-à-dire tournées exclusivement sur les héritages historiques. Louise qui utilise la figure du Nègre Marron pour définir son rôle d'artiste préconise ainsi une triple temporalité : « L'artiste marroniste s'appuie sur l'héritage culturel millénaire de l'humanité, et crée dans le présent, la quotidienneté, l'actualité, et se projette dans le futur comme visionnaire dans sa création³⁴⁴ ». Le regard tourné vers le passé est indispensable, car il permet de s'ancrer dans le réel Antillais, cependant il n'est efficace que s'il se rattache au présent pour une visée à venir. La colonisation, l'assimilation et l'extermination rapide des Amérindiens n'ont pas permis une pérennisation des formes de représentation. Pourtant, toutes les cultures ayant traversé l'histoire martiniquaise ont laissé des traces. Les Arawaks et les Caraïbes ont truffé le sol martiniquais de fragments de poteries laissant transparaître leurs dieux et leurs symboles, soit leur conception du monde. Les survivances africaines n'ont pu se développer dans l'art pictural, mais subsistent dans d'autres domaines : la musique, la danse, la langue ou les contes par exemple. Aussi est-il important de scruter tous ces domaines pour pouvoir recevoir pleinement les héritages du passé. Cette quête des traces passées et présentes s'est faite autour de recherche personnelle. En effet, chaque membre du groupe s'est consacré à un domaine pertinent quant à la formation d'une identité martiniquaise. Charles-Edouard questionne justement cette identité, Breleur se penche sur l'Afrique, Anicet sur les Amérindiens, Louise travaille sur le *quimbois* et Nivor sur la langue créole.

La recherche de ce dernier va très vite se transformer vers une traduction graphique des métaphores du créole. Il décèle dans la langue les éléments culturels absents dans la tradition picturale. C'est ainsi qu'il crée ses « Métaphor-mes », comme *La Grande assemblée* (1985, Fig. 6.4.). Cette œuvre est l'apothéose de ses constructions géométriques et visuelles, elle synthétise ses différentes recherches. Vers la fin des années 1960, Nivor décide de revisiter l'alphabet latin en créant une calligraphie originale (Fig. 6.5.) avec laquelle il signe ses œuvres et écrit des textes qu'il intègre à celles-ci. Aussi dans *Quatre pawols pour la solidarité*, un diptyque de 1983, un panneau est consacré au poème *Flè la vi, kassav mouch'an miel* retranscrit avec cette nouvelle forme d'écriture. Celui-ci « symbolise la solidarité de la ruche et aussi la transcendance de sa construction essentiellement

³⁴⁴ René Louise, *Manifeste du marronisme moderne. Philosophie de l'esthétique des artistes de la Caraïbe et d'Amérique latine. Le métissage culturel*. s.l. : ô Madiana, 1990, p. 23.

géométrique³⁴⁵ ». *Flè la vi, kassav mouch'an miel* (Fig. 6.6.) va évoluer graphiquement et devenir le symbole récurrent de l'œuvre de l'artiste. Aussi, au sommet de la toile enroulable qu'est *La Grande assemblée*, nous retrouvons cet hexagramme. Au centre, quatre cœurs fusionnent dans une boucle infinie. Cette partie nous permet d'évoquer l'utilisation des couleurs. Nous faisons plus haut référence à la symbolique des couleurs chez cet artiste, nous en voyons ici l'utilisation. Les couleurs se juxtaposent brutalement sans lien adoucissant leur rencontre. Mais la nature oppose ainsi les couleurs, la tradition caribéenne aussi. Nivor évoque également les peintures ornant les yoles et les gommiers où « un gros bleu à côté d'un gros vert [...] côtoie un gros rouge³⁴⁶ ». Cette collision de coloris crée une vibration presque sonore. La géométrie si présente dans cette œuvre s'explique aussi par d'autres références de l'artiste qui s'inspire de tous les lieux où des traces sont encore présentes. Il s'inspire ainsi de l'art *tembé* (Fig. 6.7.) des bonis guyanais où géométrie et couleurs témoignent de l'héritage africain de ce peuple descendant d'esclaves marrons. La musique et la danse sont aussi une source de création, comme le prouve *Le Danmié*³⁴⁷. Cette œuvre est une des premières où il emploie son symbolisme des couleurs et où il schématise les personnages dont les visages deviennent des masques. Il transcrit ainsi la vibration des tambours, l'énergie des danseurs : l'intensité d'une telle scène.

Anicet aussi s'intéresse aux danses traditionnelles, il lui arrivait de passer ses soirées à regarder les danseurs et les musiciens de *Bel air*³⁴⁸ du chanteur Ti-Emile, en faisant des croquis pour mieux saisir l'énergie et la géométrie de ce langage corporel³⁴⁹. Mais c'est surtout l'héritage amérindien qui passionne cet artiste. Là encore, son enfance explique ce choix. Très jeune, il accompagne l'investigateur des recherches archéologiques en Martinique, le père Robert Pinchon. Là, face à cet homme grattant le sol et s'émerveillant de morceaux de céramique, Anicet découvre qu'une civilisation a existé sur son île, et ce, avant l'arrivée des Blancs et des Noirs. Il se passionne pour cet héritage occulté et tente de restituer la culture amérindienne. Bien que provenant d'objets utilitaires, ces fragments traduisent une esthétique authentique et un réel talent qu'on ne peut négliger :

Ils [les Amérindiens] ont laissé derrière eux un champ de ruines turbulentes – turbulentes parce qu'elles ne cessent de nous troubler, nous interpeller, nous décaler, je parle ici, bien sûr, de la notion de temps. Ces ruines nous décalent par

³⁴⁵ Ferdinand Tiburce Fortuné, *Op. cit.*, p. 143.

³⁴⁶ *Idem.*, p. 135.

³⁴⁷ Le danmier, *danmié* en créole, est une danse traditionnelle d'origine africaine.

³⁴⁸ Le Bel air, *bèlè* en créole, est une autre danse traditionnelle d'origine africaine.

³⁴⁹ Michel G. Traoré, « Soleil noir. Un portrait de Victor Anicet », *Cratere*. L'atelier de recherche et de production RFO Martinique, janvier 1990, 44''41-46''57.

rapport à notre présent. Chaque Adorno³⁵⁰ que nous voyons est une manière de cri. C'est une fenêtre, un passage dans d'autres mondes³⁵¹.

Les affres de l'histoire ont brisé le lien que le peuple martiniquais aurait pu avoir avec ces traces du passé. Or, l'artiste contemporain doit dévoiler ce qui a été caché. Nous sommes très proches ici de la vision prophétique de l'histoire de Glissant (voir p. 158), mais Anicet préfère parler de « quêteur d'ombres, quêteur de sens³⁵² ». Les signes, les Dieux, les symboles amérindiens ont été oubliés, mais ils sont pourtant là, et ils peuvent encore servir le présent, ils « peuvent être rechargés de nos propres espérances, de notre propre tragique³⁵³ ». Ses *restitutions* (Fig. 6.8.) sont un bel exemple de la réappropriation de la culture amérindienne qu'il initie. Il utilise le *tray* qu'il mêle à des fragments de tissus africains. Des adornos sont disposés ici et là sur ce support. Ils envahissent cet espace pictural insistant sur la présence amérindienne qui est en chaque Martiniquais. Les Arawaks, tout comme les Caraïbes sont des peuples déportés venant du continent américain, ils ont dû apprivoiser ce nouvel espace qu'étaient les petites Antilles, il y a déjà là une leçon à tirer de leurs expériences. En outre, leur courage, leur fierté, leur refus de l'asservissement³⁵⁴ face à l'envahisseur montrent la grandeur de ces peuples de l'avant. Dans ses restitutions, non seulement Anicet participe à l'activation de cette mémoire, mais aussi, en la mêlant à d'autres références, il évoque le peuple créole dans toute sa complexité. Ainsi le rappelle Berthet : « Ces réalisations composites sont l'expression artistique de la relation. Chacune rassemble métaphoriquement dans un même espace les composantes de la société créole pour former un tout³⁵⁵ ».

La présence de ces ardonos, de ces céramiques, nous permet de rappeler l'importance de l'artisanat dans le travail des membres du groupe *Fwomajé*. En effet, la poterie et la vannerie, en mêlant matière première locale et savoir-faire ancestral, vont être fortement

³⁵⁰ Adorno : « ce terme adopté de l'espagnol, qui signifie “ornement” désigne les décors plastiques ou figurines en rond de bosse qui étaient ajoutés aux bords de vase en céramique ou qui faisaient fonction d'anses », voir *Dictionnaire encyclopédique des Antilles et de la Guyane Désormaux*. Fort-de-France : Désormaux, 1992, tome 1, p. 74.

³⁵¹ Victor Anicet, « Quelle est la part de l'artiste contemporain dans la reconstruction de notre société ? », propos recueillis par Gérard Dorwling-Carter, *Antilla. L'Hebdo de la Martinique fondé depuis 1981*, p. 29.

³⁵² *Idem*.

³⁵³ *Ibid*.

³⁵⁴ Combien de légendes évoquent le suicide collectif des Caraïbes à l'arrivée des Européens, nous pensons notamment au « tombeau des Caraïbes », falaise sur la route du Prêcheur (Nord Caraïbe) du haut de laquelle des centaines d'Amérindiens auraient sauté, voir Jean-Pierre Sainton (dir.), *Histoire et civilisation de la Caraïbe (Guadeloupe, Martinique, petites Antilles). Tome 1 : Le temps des Genèses. Des origines à 1685*. Paris : Maisonneuve et Larose, 2004, p. 90.

³⁵⁵ Dominique Berthet, texte de présentation de l'exposition de Victor Anicet tenu du 5 au 16 janvier 2007 à la Case à Léo (habitation Clément, François), <http://www.fondation-clement.org/default.asp?cont=6¶m=57>, consulté le 12 février 2007.

encouragées. L'artisanat réunit les trois temporalités de l'esthétique de ce groupe : il s'inspire d'un savoir faire et d'un savoir être au monde ancien, il s'agit d'objets utilitaires qui font entrer une prégnance historique dans la vie quotidienne. Enfin, comme le remarque Anicet, l'artisanat est un élément permettant la survivance des peuples. L'artiste céramiste se réfère à la terre. Selon lui, un peuple qui ne travaille pas l'argile, qui ne crée pas avec l'argile est un peuple condamné à disparaître. En effet, c'est à travers des plaquettes d'argile qu'on rentre partout dans le monde en contact avec les peuples de l'avant³⁵⁶. D'où la défense d'un artisanat authentique opposé à l'artisanat exotique uniquement destiné à une exportation touristique.

Une démarche spirituelle

Étant donné le contexte colonial, la prise en compte de cette triple temporalité nécessite une quatrième dimension : une démarche spirituelle. Nous la retrouvons dans l'importance du symbolisme chez Nivor, dans le rite de passage permettant à Anicet de renouer avec les ruines amérindiennes, mais c'est Louise qui a le plus exploité cette dimension. N'oublions pas qu'il consacre une partie de sa recherche sur le *quimbois*, une pratique magico-religieuse. L'artiste est comparé à un chaman qui à travers sa création tend vers le sublime. Pour cela, il décrit une série de rituels lui permettant d'avoir une vision plus juste de la réalité : « L'artiste doit s'épurer et faire tout un travail sur lui-même afin qu'il sorte purifié après chaque voyage au fond de lui-même, en regardant le monde et les hommes de sa société avec la distance symbolique qu'il aura choisie pour la circonstance³⁵⁷ ». Cette ritualisation de la pratique artistique n'est pas une spécificité martiniquaise, Louise nous rappelle que les grands artistes retenus par l'Histoire de l'art étaient souvent des initiés. Il suggère ainsi de renouer avec cette tradition mystique à travers des symboles particuliers, tels l'oiseau colibri ou l'œuf d'une colombe, et des rituels de méditation pour la plupart transmis oralement³⁵⁸. A l'occasion de l'exposition « René Louise et le marronisme moderne », tenue du 26 mars au 23 juin 2008, à la Case à Léo, l'artiste dévoile son parcours initiatique (voir Annexe 5, p. 357) nous permettant ainsi de mieux saisir le caractère mystique de son œuvre. Nous y apprenons que son voyage intérieur lui a permis de rencontrer un « ancêtre imaginaire », l'ancêtre qui est en chaque être et qui est une clé identitaire. Cet ancêtre lui a montré la voie à suivre pour que les générations futures n'aient plus la vision embrumée par les oublis de l'histoire :

³⁵⁶ Michel G. Traoré, *Loc. cit.*, 50'19-52'45.

³⁵⁷ René Louise, 1990, *Op. cit.*, p. 20.

³⁵⁸ *Idem.*, pp. 24-26.

Ce pèlerinage m'a permis de découvrir une réalité vivante : nos ancêtres sont en nous, enfouis dans les profondeurs de notre être, la source de la connaissance de nous-mêmes, sublimation de l'âme, l'ascension vers la lumière divine³⁵⁹.

Nous retrouvons dans ses œuvres et notamment dans ses tondos (Fig. 6.9.) cette volonté de mélanger recherche esthétique singulière et quête spirituelle. Ces œuvres mêlent symbolismes africains et amérindiens dans une forme circulaire évoquant la perfection et la transcendance, syncrétique et mystique. Ainsi, les tondos deviennent-ils des soleils éclairant la conscience identitaire martiniquaise. Le groupe *Fwomajé* à travers ses recherches et ses œuvres développe une esthétique rattachée au territoire, riche d'une triple temporalité et éminemment spirituelle. En s'inscrivant dans le dispositif « histoire de l'art », il propage cette esthétique.

2.2. Dépasser la pratique et s'inscrire dans le dispositif

La formation d'un groupe

Les rituels proposés par Louise reposent sur une solide formation et sur une réflexion identitaire. Louise souhaite d'ailleurs que cette dernière soit commune. Il appelle les artistes à se réunir dans des cercles d'études. C'est d'ailleurs ce qui se passera à partir de 1984. A la fin des années 1970, il existe une véritable effervescence culturelle. Comme nous le verrons plus loin, la municipalité foyalaise encourage la création artistique. Glissant à l'IME favorise la venue d'artistes internationaux, il fait notamment venir Cardenas. En outre, de nombreux artistes martiniquais reviennent en Martinique à la fin de leur formation hexagonale. Aussi, Anicet, qui est revenu depuis quelques années déjà, pense que le temps de l'union est venu. Tous les artistes vivant en Martinique à l'époque sont contactés pour créer un groupe favorisant l'émergence d'une esthétique authentique et la diffusion de celle-ci dans la Caraïbe. Une cotisation mensuelle de cent francs est alors demandée pour créer un fonds permettant de financer des expositions ou encore des voyages³⁶⁰. Cinq artistes se retrouvent pour travailler chacun sur un thème. Tous les ans, aux festivals de Fort-de-France, des œuvres sélectionnées par tous les membres sont présentées. Leurs réflexions ne se limitent pas au contexte caribéen comme le prouvent les rencontres organisées avec

³⁵⁹ Revue de presse de l'exposition « René Louise et le marronisme moderne », tenue du 26 mars au 23 juin 2008, à la Fondation Clément, http://www.fondation-clement.org/attachment/doc_attachment_get.asp?param=90&aFile=CA467096-A471-4460-AFED-05EF87332DE/Dossier%20de%20presse%20Louise%202008.pdf, consulté le 25 février 2009.

³⁶⁰ Entretien réalisé entre l'auteur de cette thèse et Victor Anicet, le 13 février 2007, au domicile de l'artiste (Schœlcher).

d'autres artistes. Par exemple, en novembre 1989, le groupe *Fwomajé* est invité à l'université Howard de Washington pour une exposition commune avec les membres d'Africobra³⁶¹. Le groupe *Fwomajé* participe non seulement à l'épanouissement de l'art martiniquais au-delà de l'île, mais aussi à la confrontation avec des artistes étrangers aux préoccupations similaires. Pour faciliter le financement, le groupe devient une association. Des nouveaux membres intègrent plus ou moins concrètement le groupe, d'autres le quittent comme Breleur. Cette formation a donc évolué. Anicet reconnaît d'ailleurs que l'association ne fonctionne plus avec la même ampleur qu'auparavant, bien que l'esprit qui avait initié ce rassemblement demeure vivant³⁶². Le nom *Fwomajé* résume d'ailleurs cet esprit. C'est à Nivor que l'on doit cette évocation du fromager³⁶³. Il s'agit d'un arbre impressionnant pouvant atteindre soixante-dix mètres de long. Son tronc est d'abord épineux, il se lisse avec le temps, tout comme ses racines en palette qui sortent de terre. Cet arbre rappelle en outre le syncrétisme culturel de l'île. Il est sacré chez les Amérindiens qui voient en lui le centre du monde, mais aussi en Afrique³⁶⁴. Le fromager domine les forêts, car il s'appuie sur des racines profondes, sacrées et multiculturelles.

L'importance de la transmission

Pour entretenir ces racines, la transmission et l'éducation sont primordiales. Tous les membres sont enseignants. Louise forme ainsi des adultes dans les ateliers culturels de la ville de Fort-de-France, d'autres travaillent à l'éducation nationale dans des collèges ou des lycées. C'est le cas d'Anicet. Ce travail auprès des jeunes martiniquais n'est pas qu'un seul gagne-pain palliant le manque de rentabilité de la pratique artistique dans une petite île comme la Martinique. L'artiste est conscient de la chance qu'il a eu d'être formé, d'avoir rencontré des artistes qui ont su lui transmettre tout ce qu'il sait maintenant. La moindre des choses est de faire part de ses connaissances pour préparer au mieux une nouvelle génération de peintres. Mais plus que cette nouvelle génération d'artistes, c'est à toute la population martiniquaise qu'il faut communiquer la connaissance artistique. La sensibilisation à l'art n'a pas été encouragée dans une Martinique postcoloniale rongée par la misère. Or, pour un développement harmonieux du monde artistique, pour que l'art s'intègre pleinement dans la

³⁶¹ Ce mouvement artistique fondé à Chicago en 1968 promeut l'esthétique afro-américaine, un art transafricain, il compte des artistes comme Napoleon Jones-Henderson ou Jeff Donaldson.

³⁶² Entretien réalisé entre l'auteur de cette thèse et Victor Anicet, le 13 février 2007, au domicile de l'artiste (Schœlcher).

³⁶³ Dominique Berthet, « Esthétique picturale d'aujourd'hui. Manifestes et diversité », in Gerry L'Etang (dir.), *Op. cit.*, p. 181.

³⁶⁴ « Le fromager que l'on retrouve aussi en Afrique où il est regardé souvent comme habité par des esprits. », voir Michel Leiris, *Contacts de civilisations en Martinique et en Guadeloupe*. Paris : Unesco, 1955, p. 50.

société, il faut « préparer des consommateurs d'art », l'école est l'endroit rêvé pour un tel objectif³⁶⁵. Cette conscientisation à l'art passe donc par l'enseignement de l'art, mais aussi par l'enseignement à travers lui. En intégrant la richesse des peuples de l'Avant, Anicet expose aux nouvelles générations un passé, une histoire dont elles peuvent s'enorgueillir.

Déjà en 1970, cet artiste avait montré la voie avec l'exposition « L'histoire de la Martinique » qui, comme son nom l'indique, retrace en douze panneaux l'histoire des Amérindiens et des Africains (1970, Fig. 6.10.). Cette exposition est novatrice. Elle préfigure l'esprit *Fwomajé* notamment dans cette volonté de faire de l'art un outil éducatif. D'abord, elle préfigure la volonté d'en finir avec le dualisme Afrique/Europe qui caractérise l'histoire martiniquaise en intégrant pleinement l'héritage amérindien (Fig. 6.11.). Ensuite, elle insiste sur la douleur de ce passé : le panneau *coutelas...coutelas...coutelas...* (Fig. 6.12.) exhibant l'omniprésence des machettes – appelées coutelas en Martinique – évoque le travail dans les champs de canne. Étant le seul panneau de cette série en noir et blanc avec une tache rouge, il est difficile de passer à côté de la violence suggérée. Dans *accouplement* (Fig. 6.13.), l'artiste appuie sur la dépersonnalisation de l'esclave. En intégrant un troisième personnage dans cette scène, il rappelle à quel point l'esclave était dépossédé de son corps et ce, jusque dans sa sexualité surveillée par les maîtres désireux d'accroître leur « cheptel ». L'intégration d'une mémoire intime est aussi présente à travers le panneau *Soleil Noir* (Fig. 6.14.) relatant un souvenir d'enfance à portée collective. Enfant, pendant l'entre-classe de midi, Anicet aidait sa mère dans les champs de canne. Comme tous les ouvriers, le soleil lui permettait d'avoir une idée de l'heure. Mais sous ce soleil accablant, sous la fatigue du travail de la canne, en regardant vers le ciel, on ne voyait qu'un soleil noir, soleil funeste qu'Anicet veut détruire en hommage à sa mère et à tous ceux qui ont passé leur vie dans les champs de canne. Il le tue symboliquement en le transperçant d'un coutelas³⁶⁶. Mais au-delà de cette souffrance, cette exposition introduit la résistance comme une donnée essentielle de l'histoire du peuple martiniquais. En effet, le panneau *Arrivée des Africains* (Fig. 6.15.) montre l'arrivée d'hommes enchaînés. Un d'entre eux s'est échappé : il avance seul, fier symbolisant tous les Nègres Marrons qui ont participé à l'émancipation des Martiniquais. Il est intéressant de connaître les conditions de création de cette exposition, conditions qui s'intègrent parfaitement à cette volonté de transmission. C'est reclus dans la campagne du Gros-Morne que l'artiste pense et crée cette exposition. Il est entouré de paysans qui participent à la création. En effet, ils choisissent ensemble un

³⁶⁵ Michel G. Traoré, *Loc. cit.*, 23''23-24''45.

³⁶⁶ *Idem.*, 29''30-30''25.

thème lié à l'histoire de l'île, en discutent, Anicet le peint puis expose ses œuvres à la critique des paysans³⁶⁷. L'artiste a d'ailleurs offert deux de ses œuvres à l'un des paysans du Gros-Morne. Cette collaboration, tout comme l'enseignement, participent pleinement à la transmission de l'esthétique *Fwomajé*.

Légitimation

Pour les membres du groupe *Fwomajé*, l'art a donc une portée didactique, volonté que l'on retrouve dans le statut de l'art qu'ils défendent et qu'ils exposent dans leurs recherches théoriques. Celles-ci sont cruciales, certains membres arrêteront un temps leurs pratiques artistiques pour s'y consacrer – Louise arrête un an après ses études aux Beaux-arts de Paris, et Nivor pendant près d'une décennie, aux cours des années 1970. Très vite un constat s'impose, l'art ne peut être gratuit. Il est le lieu d'une résistance culturelle, à travers la recherche d'une esthétique singulière, mais aussi d'une résistance politique. La figure du Nègre Marron devient ainsi central, ce héros anonyme qui le premier s'est tenu debout face au système esclavagiste, colonialiste et assimilationniste va inspirer ces artistes et notamment Louise. Déjà dans sa thèse, Louise travaille sur le concept philosophique du marronisme moderne qu'il reprend en 1990 dans un manifeste³⁶⁸. L'avant-propos de cet ouvrage est éclairant quant au rôle de l'art dans cette philosophie : « Il s'agit là d'un cri de résistance culturelle », dans lequel l'artiste a un rôle fondamental puisqu'il « poursuit, impassible, sa tâche rédemptrice pour que cessent, enfin, les pulsions destructrices qui hantent les hommes³⁶⁹ ». Nous avons déjà évoqué quelques aspects importants de ce manifeste, l'importance de s'ancrer dans une triple temporalité et l'utilisation de rituels presque sacrés. Nous pouvons ajouter la recherche d'une synthèse des valeurs culturelles permettant la création de nouvelles formes artistiques affranchies de toutes les entraves identitaires ou politiques. Il ne s'agit pas seulement de libérer le peuple martiniquais, il y a dans ce texte une visée bien plus vaste : « Les artistes doivent ouvrir la porte du métissage culturel pour faire avancer l'humanité et la conscience humaine³⁷⁰ ». *Le Manifeste du marronisme moderne* est un texte légitimant la pratique artistique, mais imposant surtout une conception presque marxiste de l'art³⁷¹. La production artistique en portant un regard

³⁶⁷ René Louise, 1984, *Op. cit.*, p. 38.

³⁶⁸ René Louise, 1990, *Op. cit.*, 30 p.

³⁶⁹ Alex Roy-Camille, « avant-propos », in *Idem.*, p. 5.

³⁷⁰ René Louise, 1990, *Op. cit.*, p. 29.

³⁷¹ Nous pensons notamment aux théories de Karel Kosik sur l'art en tant que reflet et projet de la société : « Toute œuvre d'art a un double caractère dans son unité indissoluble : c'est l'expression en même temps que

innovant sur la société participe à son évolution, et dans le contexte qui nous préoccupe à sa libération. Anicet confirme cette vision :

A mon avis, le rôle de l'artiste est d'aider le peuple à se regarder dans son propre miroir afin de lui permettre de se retrouver, de rompre les liens culturels imposés par l'autre, d'acquérir sa pleine liberté, et créer un sursaut, une cohésion chez notre peuple métissé. Car la liberté n'est pas une chose dont on vous fait cadeau, la liberté, il faut la prendre ; mais c'est l'homme qui pense avec sa tête à lui qui est un homme libre³⁷².

Le groupe *Fwomajé* tant dans sa production artistique, que théorique permet au peuple martiniquais de « penser avec sa tête ».

3. Les volontés individuelles

Le développement d'une pratique artistique accompagnée d'une solide théorie n'est pas seulement le fait de regroupement d'artistes. Des personnalités individuelles ont aussi émergé, comme en témoigne le travail de Guédon.

3.1. Henri Guédon : un catalogue de la culture martiniquaise

Guédon est un artiste profondément engagé. Déjà au lycée, il se fait exclure pour ses prises de position contre l'autorité et l'assimilation postcoloniale. C'est à Paris, cependant que sa conscience politique et artistique se développe. Cet artiste multidisciplinaire fait de la peinture, de la sculpture et des performances, il est aussi un musicien de talent qui a fortement influencé la production musicale antillaise. S'il n'a pas construit une théorie, comme les membres de l'Ecole Négro-Caraïbe ou du groupe *Fwomajé*, c'est à travers sa production qu'il émet des propositions sur la culture et l'identité de son île.

Un art populaire

Que ce soit dans ses thèmes, dans les matériaux qu'il privilégie ou dans la conception de son travail d'artiste, Guédon s'inscrit dans un art populaire. Il défend ainsi l'artisanat d'art qui permet un contact direct avec la matière et qui développe un savoir-faire manuel ancestral. Aussi, s'affirme-t-il artisan et non artiste : « Je ne suis qu'un artisan [...]. Mon

la création de la réalité, qui n'existe pas antérieurement ou extérieurement à l'œuvre, mais uniquement dans l'œuvre. », *La Dialectique du concret*. Paris : François Maspero, 1970, p. 87.

³⁷² Victor Anicet, « 150 ans après l'esclavage, sommes-nous libres ? », intervention réalisée à l'hôtel Frantour (Trois-Ilets – Martinique), le 12 juin 1998.

travail est un travail d'ouvrier. Je suis peintre et sculpteur. Je ne me dis jamais plasticien. Ça fait trop conceptuel. Oui, je suis un artisan, un ouvrier de l'art³⁷³ ». La diversité des matériaux qu'il utilise s'explique sans doute par cette conception. Il utilise le bronze comme le papier froissé, le bois comme les rouleaux adhésifs. Tout est bon pour s'exprimer, surtout les matériaux les moins nobles. Il est vrai que c'est d'abord pour des raisons économiques qu'il se tourne vers ces matières. Mais très vite, il apprécie de pouvoir donner une nouvelle vie, une nouvelle dimension à ces objets rejetés du quotidien. Il n'a ainsi pas hésité au début de sa carrière à fouiller dans les poubelles pour trouver de quoi alimenter son imagination artistique. L'art de la récupération fait partie intégrante de son œuvre, comme elle fait partie intégrante de la culture martiniquaise :

L'enracinement populaire présent dans l'œuvre de l'artiste martiniquais peut également s'évaluer au travers des moyens artistiques employés. Bien avant Serge Hélénon, il réhabilitera ces "cache-misère" du pauvre, papier journal et bois de coffrage de récup', si connus dans notre hémisphère de ranchitos à favelas, en passant par les lakous³⁷⁴.

De la tôle au papier journal, de la corde au morceau de tissu, du carton au bois brûlé, tout est bon pour faire vivre une œuvre et lui donner un magnétisme singulier. Dans ce camaïeu de gris que forme *Mona Lisa* (1993, Fig. 6.16.), les incrustations de bijoux, de ficelles, de morceaux de bois, d'épaisseurs de pigments donnent une texture des plus intrigante, cette œuvre semble rêche, sombre...et pourtant il se dégage indéniablement de ce portrait une douceur et une vitalité. Est-ce dû à la position arrondie de ses bras formant un refuge naturel ? A ses cheveux bouclés entourant délicatement son visage ? Nul ne serait le dire.

Tout comme sa pratique sublime des objets du quotidien, il exalte des gestes de tous les jours. Le regard qu'il porte sur les femmes, les sports ou encore la sexualité en est un bel exemple. Peu importe que l'œuvre représente un quotidien banal, comme des sportifs faisant de l'exercice – *L'entraînement* (2000, Fig. 6.17) –, un événement intime que l'on cache d'ordinaire derrière les alcôves tel *Anti douche dêyê kai la* (1979, Fig. 6.18) qui comme son nom l'indique représente une femme prenant une douche, ou tout simplement un geste à la limite du vulgaire, nous pensons notamment à *La batteuse de douce* (1990, Fig. 6.19.) sur laquelle nous pouvons lire la délicate inscription « *Gro koukounne et gro tété³⁷⁵* ». Tout mérite d'être peint, élevé au statut d'art. Guédon défend ici une nouvelle esthétique qui ne se

³⁷³ Roger Toumson, « Henri Guédon : *Homo duplex* », in Gerry L'Etang (dir.), *Op. cit.*, p. 142.

³⁷⁴ Eric Hersilie-Héloïse, « Chez lui, tout était art », *France-Antilles Magazine*, semaine du 3 au 9 février 2007, p. 33.

³⁷⁵ Ce qui signifie : grosse vulve et grosse poitrine.

contente pas du beau, du divin, mais qui honore l'ordinaire, le quotidien même celui que l'on préfère passer sous silence. Cette mise à mal d'une esthétique qui a uniquement valorisé une certaine idée du beau – la beauté objective existe-t-elle seulement ? – permet à Guédon d'exalter son quotidien et d'inscrire sa culture dans l'art. Le travail fait sur la représentation de l'homme noir est à ce titre exemplaire : « Cette conception de la beauté qui prévalait – le canon grec avec son côté gracieux, agréable et raffiné, symbolisé par des petites lèvres et un nez pincé... – l'artiste la fait voler en éclats³⁷⁶ ». En bousculant les principes classiques, Guédon représente ainsi le Noir dans toute sa splendeur et sa singularité, comme le montre le portrait de *Césaire* (1990, Fig. 6.20.). Le travail de Guédon s'inscrit aussi dans un souci d'accessibilité. Il souhaite que le spectateur soit dans un rapport direct avec l'œuvre. L'emploi de matériaux quotidiens et d'une thématique ordinaire facilite ce rapport direct tout comme la composition de ses œuvres, qu'il souhaite simple, sans perspective ni construction trop complexe. C'est donc sans détour que Guédon s'adresse à ses spectateurs.

Une mémoire réinvestie

Son œuvre est d'ailleurs investie d'un message, d'un discours politique. Celui-ci peut être extrêmement explicite comme dans ses œuvres évoquant le Klu Klux Klan, *KKK* (1979, Fig. 6.21.), ou encore quand il peint des héros anonymes ou non de l'histoire martiniquaise. Nous retiendrons ici ses *Neg Mawon* (1984, Fig. 6.22.) en bois brûlé. Ils apparaissent sur le bois tel un indice prouvant la présence d'une résistance dans le passé, une résistance toujours présente comme cette trace carbonisée sur la surface. Guédon nous explique l'importance de ces œuvres :

J'ai souvent inventé un mythe autour de nos héros qui ont bravé les chiens, la torture, l'humiliation, ce qui m'a apporté une grosse envie de liberté. J'ai créé des Moïse, des Anacaona noirs et des neg mawon réels ou imaginés. 'Eti yo ki teni fê cho man chêché yo Man pa trouvé yo',³⁷⁷.

Son discours peut aussi être plus tacite comme avec l'emploi de la couleur bleu. Il l'utilise beaucoup comme pour exorciser cette couleur symbolisant le malheur, « les bleus du voyage en bateau, le bleu de blues, la misère bleue » et pourtant pleine d'espoir, « le bleu de voûte céleste, le bleu de la révolution³⁷⁸ ».

³⁷⁶ Jean-Marc Terrine, *Henri Guédon*. Paris : HC éditions, 2005, p. 37.

³⁷⁷ « Où sont ceux qui tenaient le fer chaud, je les cherche, je ne les trouve pas » (traduction personnelle), Jean-Marc Terrine, *Op. cit.*, p. 216.

³⁷⁸ *Idem.*, p. 208.

Son discours plastique est aussi réinvestissement de la mémoire. Cela passe notamment par la forte présence de masque/portrait dans son œuvre. L'évocation du double héritage africain et amérindien est amplement assumée. Ces visages extatiques composés de lignes fortes ont toujours les yeux largement ouverts, ils nous scrutent comme pour nous hypnotiser. Pour Georges Desportes, ils participent à une recherche quasi mystique de l'artiste qui tente à travers son art de retrouver une antériorité culturelle³⁷⁹. Son travail autour d'une nouvelle graphie faite de signes et de symboles mystérieux, l'intégration d'un bestiaire surnaturel, mais toujours rattaché à une mémoire collective, participent de cette recherche. L'artiste utilise souvent des animaux qui sont présents dans les contes populaires. L'assimilation a imposé une culture, un héritage dans lequel Guédon ne se reconnaît pas. Aussi, recrée-t-il avec son art une culture, des croyances, rendant visible une absence, un oubli.

L'artiste met à nu la stratégie du détour d'un peuple, qui, dépouillé, résiste et s'invente un arrière-pays mental. Si le vaudou a su quelque part détourner les saints catholiques, pour les rebaptiser, les Martiniquais, par le conte, par le bestiaire, continuent à pratiquer (peut-être même inconsciemment), un culte, un culte voilé qui se révèle dans l'œuvre d'Henri Guédon³⁸⁰.

Sans théorie clairement définie, Guédon s'inscrit dans une pratique ouvertement populaire qui exalte objets et gestes du quotidien dans une nouvelle esthétique. Il utilise, en outre, une tactique traditionnelle pour réinvestir un passé que l'histoire a occulté. Cet intérêt pour l'histoire, pour cette réappropriation du passé est commun à de nombreuses artistes martiniquais, dont Hector Charpentier.

3.2. Hector Charpentier : un bilan du passé

Contrairement aux artistes de sa génération, Charpentier (fils) n'a jamais clairement situé son travail dans une quelconque quête identitaire. Il n'en demeure pas moins que celui-ci est fortement rattaché au contexte caribéen et à l'histoire martiniquaise.

Une esthétique du sacré

Le sacré, un mysticisme religieux, a toujours été important pour cet artiste. Ainsi, il affirme que le plaisir de peindre lui est venu lorsqu'à treize ans, il peint un portrait de la

³⁷⁹ Georges Desportes, « Le baroque magique d'Henri Guédon », *Ibid.*, p. 29.

³⁸⁰ Jean-Marc Terrine, *Op. cit.*, p. 75.

vierge Marie. Depuis lors, il conserve cette volonté d'intégrer cette part de mystère dans son travail. En outre, celle-ci lui permet de faire le lien entre les deux tensions qui traversent sa pratique : l'austérité et la sobriété d'une part, la sensualité et le beau, d'autre part. Charpentier, tout comme son père avant lui, exprime cette dualité en mêlant abstraction et figuration. Il essaye de trouver un juste milieu entre les deux lui permettant de s'exprimer avec plus de justesse. En 1993, il réussit à juxtaposer harmonieusement ces deux extrêmes de la peinture et fonde un mouvement : la figurabstraction. Mais qu'on ne s'y trompe pas, il ne s'agit pas seulement de mettre côte à côte deux éléments opposés dans leur facture, mais de lier abstraction et figuration dans un nouvel espace pictural (Fig. 6.23.) :

Pratiquement, l'œuvre, dans la figurabstraction, se décompose en trois plans dont le troisième comprend le tout, il est une émanation du tout ! Un avant plan figuratif campe le sujet dans un personnage réaliste, généralement une femme qui porte l'idée du tableau, il se prolonge en un plan arrière de facture abstraite de type Mondrian qui fait écho au premier en épurant le sujet. Le troisième plan est en quelque sorte le balcon des anges, il est une pure âme. Charpentier y intègre le même élément figuratif qu'un premier plan, mais le traite de façon moins réaliste. Il s'agit de montrer ce qu'il y a derrière les choses, et d'abord ce qu'il y a derrière la peinture elle-même puisqu'elle montre une autre réalité que la chose qu'elle représente³⁸¹.

Avant de comprendre ce qu'il y a derrière les œuvres de Charpentier, cette autre réalité, il est nécessaire de comprendre la portée de la figurabstraction que l'artiste considère comme un véritable manifeste. Un manifeste qui pose un regard critique sur la production actuelle et surtout qui propose une nouvelle voie. Charpentier est un fervent défenseur d'un art de métier. Pour lui, il est ainsi nécessaire d'avoir un solide savoir-faire permettant une bonne maîtrise de la composition, du dessin et des couleurs. Il y a une rigueur dans l'art qu'il ne veut négliger. Mais celle-ci, la réflexion précédant la création, n'est rien sans le travail de la matière. Comme beaucoup d'artistes de son île, Charpentier exalte le travail manuel. Il déplore ainsi le travail d'artistes conceptuels ou de ceux faisant de l'art éphémère – installation, vidéo. L'art doit laisser des traces, ne serait-ce que pour la pertinence d'une histoire de l'art future³⁸². La figurabstraction prend aussi position.

Charpentier voit ce mouvement comme une appropriation du contexte caribéen. Pour cela, il propose une esthétique nouvelle faite de cette mise en parallèle de l'abstrait et du figuratif, mais aussi d'une utilisation des matériaux locaux. Ceux-ci non seulement intègrent

³⁸¹ Nathalie Laulé, *Hector Charpentier. Bleu intérieur*. Paris : HC éditions, 2006, p. 35.

³⁸² Entretien réalisé entre l'auteur de cette thèse et Hector Charpentier, le 13 février 2007, au domicile de l'artiste (Fort-de-France).

une texture particulière à son œuvre peinte, mais aussi une véracité. En insérant des cannes et du jute dans *Porteuse de canne à sucre* (1996, Fig. 6.24.), un filet de pêche dans *Le Pêcheur* (1999, Fig. 6.25.), ou des étoffes de tissu dans *Lavandière* (1996, Fig. 6.26.), il intègre des morceaux de réalité dans l'espace pictural. Le choix des couleurs s'inscrit dans cette même volonté de se rattacher au contexte. Aussi évoque-t-il l'importance des couleurs pré-psychologiques. L'espace dans lequel un groupe d'individus progresse impose une certaine perception des couleurs. Les paysages nous habituent à voir certains grands espaces d'une certaine teinte. Aussi, une grande surface de ces couleurs pré-psychologiques nous choquera moins qu'une surface d'un autre ton. En tant qu'îlien, sa couleur de prédilection est le bleu (du ciel, de la mer). Il est évident que dans le désert la couleur à la plus grande densité sera l'ocre, le brun. Charpentier crée ainsi une échelle des couleurs correspondant à son espace : le bleu domine, il est suivi par le vert, les bruns, le blanc, le jaune et au bas de l'échelle nous retrouvons le rouge et le violet. L'artiste privilégie les couleurs à forte densité qui lui permettent de mieux retranscrire la réalité caribéenne. Notons que le bleu a un statut particulier, au-delà de sa position première, c'est aussi une couleur symbolique et sacrée : « Caribéen, ma couleur pré-psychologique est le bleu, ma couleur réflexe est le bleu, ma couleur spirituelle est le bleu, le bleu de la vierge³⁸³ ». Enfin, son implication dans le contexte caribéen se lit aussi par l'importance des différentes influences qu'il incorpore à sa production. Ainsi, adornos et masques africains parsèment son œuvre telle des échos d'un passé lointain, mais toujours résonnant.

Derrière la peinture

A travers la figurabstraction, Charpentier nous invite à voir ce qu'il y a derrière la peinture. Mais pour voir au-delà de la représentation, il faut d'abord voir ce que la peinture représente. Bien qu'il s'en défende et que sa production récente soit quelque peu différente, Charpentier peint souvent des personnages féminins évoluant plus ou moins sensuellement dans un espace abstrait. Ces femmes symbolisent bien l'ambivalence de l'artiste. En effet, il sacralise ces figures, les élève non seulement grâce à l'espace pictural – elles baignent dans une abstraction symbolique les détachant de toute quotidienneté – mais aussi grâce à leur fonction. Ces femmes représentent des figures importantes de la mémoire collective telles des porteuses, des marchandes, des lavandières devenant ainsi les gardiennes de cette mémoire. Par exemple, *Mémoire* (1998, Fig. 6.27.) montre une femme à moitié nue qui dort paisiblement. Autour d'elle, toute l'histoire de la Martinique semble se rejouer : des statues

³⁸³ Nathalie Laulé, *Op. cit.*, p. 16.

africaines sont enchaînées, un bateau négrier traverse l'Atlantique et des dessins primitifs évoquent l'absence amérindienne. Cette femme dort, passive, alors que l'histoire de son peuple repose littéralement sur ses épaules. Mais ces figures féminines ne sont pas seulement des allégories. Il est difficile de nier leur sensualité, leur beauté éminemment charnelle rendue par la perfection du dessin hyperréaliste. Le troisième élément, la reprise schématique de la figure réaliste permet de dépasser cette dualité entre sacré et profane, entre spirituel et charnel, il place l'œuvre dans une troisième voie, un entre-deux dans lequel l'imaginaire et le discours de l'artiste peuvent s'exprimer.

Charpentier évoque le passé, il en dresse un bilan en réactivant des scènes, des personnages que l'on ne retrouve plus actuellement : « Il tente de fixer l'image d'un temps révolu et de prévenir les dérives d'une société qui se délite³⁸⁴ ». En effet, ce discours sur le passé s'accompagne d'un commentaire sur la société d'aujourd'hui. Une œuvre comme *Apparence* (1998, Fig. 6.28.) est un criant plaidoyer contre une société en perdition où le règne de l'apparence cache un profond malaise social et colonial. Dans cette toile, trois personnages apparaissent en suspens, liés uniquement par le thème de l'apparence. Une femme nue regarde son reflet dans un miroir, celui-ci porte une robe et une écharpe de miss ; un pierrot fantomatique éloigne un masque/visage féminin ; une femme s'extasie devant son reflet. Nous assistons ici à une mise en scène d'un narcissisme malsain qui occulte l'identité des personnages : la femme de gauche est triplement anonyme – elle est de dos, pose la main sur son visage, son reflet semble la décapiter – et s'admire devant un reflet erroné, elle ne porte pas cette robe blanche et n'a aucune écharpe de concours de beauté. La femme à l'extrême droite tient un miroir, mais le reflet ne semble pas plus véridique – la position du miroir ne permet pas un tel reflet et la main tout comme le reflet n'ont pas la même pigmentation que celle de la femme. Enfin, le pierrot explicite le fait que derrière les apparences, derrière un visage séducteur, joliment fardé, il n'y a que du néant, qu'un être fantomatique. Entre sacré et profane, entre passé et présent, Charpentier nous livre non pas une énième conception de l'identité martiniquaise, mais un discours sur cette société. Il se distingue en cela de la plupart de ses confrères dont la quête identitaire est au centre de leur création.

³⁸⁴ *Idem.*, p. 12.

3.3. Habdaphaï : un nouvel être

De son vrai nom, Jean Crépin Alerte, Habdaphaï a su créer un personnage autour de sa démarche artistique. Contrairement à Charpentier, tout chez lui, ses œuvres peintes, son travail sur l'écriture, ses vidéos, ses performances, son nom, évoque la recherche de l'identité martiniquaise.

Le syncrétisme pictural

C'est d'abord en tant que danseur qu'Habdaphaï explore son identité. Il peint pour se détendre en étalant de manière très gestuelle la peinture sur la toile. Mais progressivement la peinture prend plus de place ; sa démarche se précise et évolue. Il cherche à faire un réel travail d'introspection pour connaître sa culture, son environnement et son identité. Aussi part-il à la conquête de signes et de symboles des civilisations qui sont entrées en collision en Martinique. Il étudie l'art européen, découvre l'Afrique, s'inspire des symboles asiatiques et parcourt la Caraïbe pour mieux saisir l'influence amérindienne. Mais cette recherche fondamentale est loin d'être suffisante, l'identité martiniquaise n'est pas seulement issue de la juxtaposition de différents héritages, il y a eu rencontre, métissage, formation d'un nouveau peuple bien différent des peuples originels :

Je ne suis ni asiatique, ni africain, ni européen, ni amérindien, ni indien... mais une composante de tous ces peuples, un être nouveau, un être multi-culture. [...] La Caraïbe a une identité qui lui est propre, si je me dis différent, il faut alors que mon travail le prouve³⁸⁵.

Il va ainsi développer une nouvelle esthétique nommée « syncrétisme pictural » dans laquelle il tente une synthèse de ces influences. Il travaille sur une identité profonde qu'il cerne à l'aide de symboles et de signes nouveaux. Il en dénombre plus de deux-cent-quarante, mais en affectionne une dizaine. C'est avec cette nouvelle écriture – dont le décodage n'est pas obligatoire pour la compréhension de l'œuvre – qu'Habdaphaï retranscrit son identité personnelle et collective. Ainsi, Jean Crépin Alerte est devenu Habdaphaï, un être syncrétique à qui il fallait un nouveau nom tout aussi pluriel : *habda* lui vient d'un voyage à Haïti, sa maison ne désemplissant pas, on le surnomme ainsi, c'est-à-dire « celui qui attire les autres », il y ajoute le suffixe *phaï* en changeant l'orthographe du nom Fye d'un

³⁸⁵ Habdaphaï cité par Eric Hersilie-Héloïse, « Année chargée pour Habdaphaï », *France-Antilles Magazine*, semaine du 7 au 13 octobre 2000, p. 47.

de ses amis africains. Son nom est ainsi à l'image de sa démarche, de son identité : cohérent, pluriel, synthétique. Qu'en est-il de ses œuvres ?

Un art polymorphe

Dans son œuvre, Habdaphaï se fait conteur devenant tour à tour un nouveau personnage de cette saga historique dont il est issu. Ainsi, il s'intéresse à l'immigration africaine dans sa série *Reste de nez grillé* (1998, Fig. 6.29.). Il nous plonge ici dans un univers confus et angoissant. Au centre de l'œuvre, une cale de navire apparaît, brisée, hachurée et noircie. Elle est entourée d'objets disparates. Des T-shirts juxtaposés flottant dans aucune corporalité soulignent l'absence d'être humain. Sous ces derniers, leur pendant est décapité par la cale et fendu par un trou béant d'où semble émerger un ver. D'autres vers grouillent au centre gauche de l'œuvre. Ceux-ci corroborent l'impression morbide qui se dégage de cette œuvre. N'oublions pas la femme enceinte dans le coin supérieur droit. Elle évoque, sans nul doute, la naissance, d'un nouvel être, l'être créole issu de ces bouleversements historiques. Néanmoins, cette femme est, elle aussi, décapitée. Elle n'a pas d'identité, la filiation de ce nouvel être est donc perdue. L'assombrissement de cette figure évoque, en outre, un corps meurtri bien loin d'une idéalisation de la maternité. Notons aussi la déshumanisation soulignée par l'alignement anonyme de voitures pris au piège d'un embouteillage sans fin qui traverse l'œuvre de bord en bord. Voilà l'héritage de l'esclavage : un monde anonyme, funeste et vain, rendu d'autant plus angoissant par la présence d'une paire d'yeux oppressante. Dans cette série, l'artiste dénonce le rapport homme/marchandise, il évoque le passé, mais son discours est éminemment actuel, comme si pour comprendre la complexe situation présente, il était nécessaire de retourner aux origines.

Ce retour aux sources s'effectue aussi dans sa réflexion entourant le symbolisme des lettres de l'alphabet et notamment la lettre Q. Formée d'un cercle et d'une queue, cette lettre associe l'origine des peuples et l'importance de l'errance « gravée dans l'âme de l'être syncrétiste³⁸⁶ ». Dans *Symphonie de la lettre Q* (1998, Fig. 6.30.), des symboles récurrents de l'artiste, la paire d'yeux, le corps esquissé et inachevé d'une femme nue, surgissent de cette lettre. De par son chromatisme et sa texture, elle semble se détacher du reste de l'œuvre. Cette lettre appartient à un univers fantasque et symbolique sans pour autant se fondre à lui, elle essaye de s'y dégager, comme l'indique sa jambe pointant la limite du cadre, mais la zone chromatique d'un bleu plus pâle entourant la lettre l'empêche de fuir et se diffuse dans le reste du cadre. Le Q représente toute l'ambivalence de l'être syncrétique

³⁸⁶ Habdaphaï, *Art-habdaphaï*, <http://www.art-habdaphai.com/symphonie.htm>, consulté le 22 août 2006.

qui du fait de ses différences n'arrive pas à s'intégrer totalement au monde qui l'entoure, l'errance, le départ et le retour le lancinant continuellement. D'où l'importance du travail d'introspection fait par l'artiste. Habdaphai, comme dans sa performance filmée *Tout ce qui est neg n'est pas noir*, erre en cherchant son identité brouillée par l'histoire et les différentes théories qui sont venues enrichir cette réflexion. Il bafouille, bégaie incapable de dire qui il est jusqu'à l'énonciation d'une phrase simple, mais néanmoins libératrice : « Je suis Martiniquais³⁸⁷ ».

Dans son œuvre, Habdaphai participe à la libération du peuple martiniquais, il pense, réfléchit cette identité, la retranscrit à l'aide d'une symbolique permettant au peuple de crier haut et fort avec lui son identité martiniquaise.

³⁸⁷ Performance d'Habdaphai filmée par Pascal Bailleul, 2005/2006, 4''12-4''25, <http://www.youtube.com/watch?v=6vG9N9SBzv4>, consulté le 1^{er} mai 2009.

Ce n'est donc pas en vain que les théoriciens exhortaient les artistes à participer à cette grande réflexion entourant l'identité martiniquaise. Toute une génération d'artistes s'est largement attelée à cette tâche. Que ce soient les membres de l'Ecole Négro-Caraïbe, ceux du groupe *Fwomajé* ou encore les artistes indépendants, ils ont tous mené une réflexion sur leur pratique. Ils ont ainsi refusé l'esthétique européenne que leurs formations leur avaient imposée et ont tenté par différents moyens de trouver une manière authentique et personnelle de s'exprimer. Celle-ci est souvent passée par l'importance du travail matériel et l'intégration de l'artisanat et des matériaux locaux dans leurs œuvres, déjà initiée par René-Corail. Le savoir-faire a aussi été remis en question : la technique, le choix des couleurs, la composition ont été repensés, chacun apportant sa pierre à cette nouvelle esthétique martiniquaise. La réappropriation de l'art est aussi passée par l'intégration d'une part de mystère et par une sacralisation de l'art.

Les artistes ont ré-envisagé leur pratique artistique, tout comme ils ont réinvesti leur passé, leur histoire, leur culture. Cela s'est fait dans leur œuvre, bien entendu, mais pas seulement. Certains ont tenu des discours et ont, de ce fait, largement enrichi la théorie identitaire de l'île – nous pensons notamment aux membres des différents groupes et surtout à Louise dont la thèse de doctorat a servi de base à son *Manifeste du Marronisme moderne*. Cette génération d'artistes a aussi participé à la transmission de ces réflexions que ce soit à travers leur art, porteur d'un véritable discours social, ou à travers leurs actions, notamment en tant qu'enseignants. Ils ont ainsi participé à l'émergence d'infrastructures promptes à légitimer leur production.

Les artistes martiniquais ont donc largement participé à la quête identitaire et au développement d'un support d'expression de cette identité. Ils ont su enrichir une esthétique locale et prendre part au dispositif « histoire de l'art ». Il est certain que celui-ci a lui aussi évolué dans cette période faste de l'art martiniquais

Chapitre sept

Les balbutiements du dispositif :

Avancées et carences

La création locale s'affirme, les autres instances du dispositif suivent-elles ce chemin ? La résistance grandissante au postcolonialisme passant par une revendication identitaire, la culture devient en enjeu politique. Une lutte s'amorce entre les tenants d'une culture nationale et les tenants d'une culture locale. Cette compétition favorise le dispositif tout en le fragilisant. En effet, de multiples structures naissent dans cette période favorisant notamment la diffusion et la transmission de l'art, nous pensons notamment à l'implication de la municipalité foyalaise qui propose des ateliers gratuits grâce au SERMAC. Néanmoins, cette dualité ne favorise absolument pas de synergie, les activités des uns déstabilisant celles des autres. Au-delà de cette lutte, le dispositif se stabilise, notamment grâce à l'ouverture d'une nouvelle école d'art, et grâce à des recherches universitaires de qualité. Il reste encore du travail pour une efficacité totale. En effet, il n'y a toujours pas de musée et le statut de l'artiste est encore très précaire.

Sommaire

1. Les carences d'un dispositif encore jeune

1.1. Un statut de l'art à imposer

Une diffusion difficile
Artiste : un statut précaire

1.2. Une légitimation grandissante

Le discours sur l'art
L'éducation

2. L'art : un enjeu politique

2.1. Les actions de la municipalité foyalaise

Le SERMAC
Les arts plastiques
Les émules du SERMAC

2.2. Le rôle de l'Etat

Le CMAC, opposant du SERMAC ?
Une politique de décentralisation

La production plastique s'est donc largement développée au cours de cette deuxième période de l'histoire de l'art martiniquaise. Aussi est-on en droit de se demander si parallèlement les autres éléments du dispositif constituant l'histoire de l'art se sont eux aussi étoffés. La transmission est-elle assurée depuis la fermeture de la section « Arts appliqués » du lycée technique de Fort-de-France en 1968 ? Une formation moins académique a-t-elle été mise en place ? Concernant la diffusion, des galeries, ou mieux un musée, permettent-ils à la population martiniquaise de contempler adéquatement la nouvelle production locale ? Celle-ci est-elle légitimée par un discours scientifique ou des institutions ?

Le statut de l'art est loin d'avoir été acquis dans l'île, la production plastique est peu ou mal diffusée et les artistes ne peuvent vivre de leur art. En outre, la politique de décentralisation culturelle voulue par le gouvernement français largement appliquée par le Ministre de la Culture Jack Lang complexifie le monde culturel martiniquais qui voit s'opposer deux visions concurrentielles de la culture : une régionale et une nationale. Néanmoins, malgré ce contexte difficile mêlant non-reconnaissance artistique et enjeux politiques, le dispositif « histoire de l'art » s'accroît sensiblement.

1. Les carences d'un dispositif encore jeune

1.1. Un statut de l'art à imposer

Les artistes martiniquais déplorent l'absence d'un monde de l'art, la dernière version du manifeste de l'Ecole Nègro-Caraïbe est à ce titre significative (voir p. 185) Il est vrai que comme le confirme Louise, « en Martinique, il n'existe pas, à proprement parler de "marché" de la peinture³⁸⁸ ».

³⁸⁸ René Louise, *Peinture et sculpture en Martinique*. France : éditions caribéennes, 1984, p. 15.

Une diffusion difficile

Les lieux de diffusion sont quasi inexistants. En 1983, la galerie Pierre Subito ouvre tout de même ses portes à Fort-de-France. Elle fait venir des artistes étrangers dans l'île, nous pensons notamment aux Haïtiens Richard Barbot en 1987, à Riboul Montfleury en 1994 et aux Canadiens John Der et Tex Lecor en 1988. Son objectif est aussi de promouvoir l'art local. Une autre galerie ouvre ses portes en 1992 : la galerie Khokho. René-Corail avait émis le souhait d'un tel lieu lors d'une exposition dans le hall d'entrée d'une administration : « à quand un lieu d'exposition valable pour une expression plastique valable³⁸⁹ ? » C'est à la Croix Mission, là où l'Atelier 45 s'était déjà regroupé que cette galerie s'installe. Elle organise de nombreuses expositions d'artistes martiniquais et exporte ces artistes. En effet, en 1993, invités par le Centre des Nouvelles Industries et Technologies de Paris, neuf artistes, dont René-Corail, Laouchez, Louise, Habdaphaï et Bertin, ont la chance d'exposer leurs œuvres dans la capitale³⁹⁰. L'artiste Habdaphaï s'implique aussi dans la diffusion de son art. De 1994 à 1996, il dirige la galerie l'Art Neuf au Marin (sud de l'île). A travers les expositions et les rencontres d'artistes qu'il organise, il participe à une démocratisation de l'art. Son objectif est clair : il veut faire entrer l'art dans la cité, le rendre présent, visible et quotidien. L'année suivante son partenariat avec le Marin continue ; la ville lui confie, en effet, la direction de la galerie *Chôrum*. Nous ne pouvons passer sous silence l'intégration des arts plastiques au sein de l'habitation Clément. En 1986, le Groupe Bernard Hayot³⁹¹ rachète les rhums Clément, distillerie historique dont l'habitation est implantée au François (centre Atlantique). Le Groupe Bernard Hayot (GBH) reprend la production de rhum, mais développe parallèlement une politique patrimoniale et culturelle. Ainsi, dix ans plus tard, la maison de maître présente sur l'habitation est classée au patrimoine historique et devient la seule maison créole ouverte au public. L'habitation devient un lieu de tourisme industriel, mais aussi culturel, et notamment artistique. Dès 1995, le groupe soutient et accueille des artistes. L'ancien garage à calèches de l'habitation est aménagé en galerie et prend le nom de Case à Léo. Cependant, personne n'est chargé de la sélection des œuvres ou des artistes. Les expositions sont informelles et sont loin de refléter la vivacité de la production locale, y sont

³⁸⁹ Cité par Catherine Césaire, « A Khokho, naissance d'une galerie et souvenirs de voyages... », in Renée-Paule Yung-Hing (dir.), *Khokho Joseph René-Corail*. Paris : HC Editions, 2008, p. 51.

³⁹⁰ *Idem.*, p. 52.

³⁹¹ Groupe Bernard Hayot : important groupe financier qui s'est développé dès les années 1960 notamment autour des secteurs de la grande distribution et de la distribution automobile.

présentés beaucoup d'artisanats ainsi que la production d'artistes métropolitains venus passer l'hiver sous les tropiques³⁹².

Malgré ces quelques initiatives intéressantes, mais insuffisantes, la diffusion et, par conséquent une certaine légitimation de la production locale, restent difficiles. L'absence d'un musée d'art dans l'île se fait de plus en plus sentir. Aucune institution ne consacre définitivement la production locale. Il n'existe qu'un seul musée d'art en Martinique : le Musée Gauguin. Celui-ci demeure problématique à plus d'un titre, pourtant sa présence est indéniablement positive. C'est en 1974, après des années de lutte et de démarches que le musée Gauguin voit le jour. C'est sur le site même où le peintre français vécut, à l'Anse Turin, au Carbet (Nord Caraïbe), que l'architecte martiniquais Yves Edmond construit un bâtiment de forme futuriste qui abrite ce musée (Fig. 7.1.). Il est composé de plusieurs salles consacrées à la vie et à l'œuvre de Gauguin, mais aussi à l'histoire de l'île entourant le séjour de l'artiste. A l'origine de ce musée, un comité formé de bénévoles et présidé par Maïotte Dauphite s'est battu pour donner au Nord Caraïbe un pôle d'attraction, un centre d'animation culturel et touristique. Une salle pour l'audiovisuel est ainsi intégrée au musée. Celui-ci proposait donc des animations et des visites dynamiques permettant de découvrir conjointement l'œuvre de ce grand artiste qui a fortement influencé la production locale et l'histoire et la culture de la Martinique. Des artistes martiniquais y sont d'ailleurs exposés : la famille Charpentier est ainsi largement représentée, Paule Charpentier avec une série de portraits, Hector Charpentier (père) avec un portrait de Gauguin, et Hector Charpentier (fils) avec un buste de l'artiste. L'initiative est plus que prometteuse : un bâtiment moderne dans un site magnifique situé sur un parcours touristique misant sur un thème original et porteur.

Pourtant, nous sommes en droit d'interroger le fait que le seul musée d'art en Martinique soit consacré à un artiste hexagonal. Il est vrai que Gauguin est un artiste majeur de l'histoire de l'art française et qu'il serait dommage de ne pas exploiter son séjour dans l'île. En outre, il a influencé l'esthétique martiniquaise et son séjour a été important pour lui et pour sa production. Mais cette influence de l'artiste parisien n'a que trop peu été exploitée par le musée. Les artistes martiniquais sont présents, certes, mais uniquement pour rendre hommage à Gauguin. Autre questionnement : peut-on réellement parler d'un musée d'art ? Ce musée est bel et bien consacré à un artiste, à son œuvre et son parcours. Pourtant, très peu d'œuvres sont présentées – et pour des raisons économiques évidentes, aucun original de Gauguin. Ainsi dans la première salle, nous n'apercevons aucune œuvre, seuls des

³⁹² Entretien réalisé entre l'auteur de cette thèse et Florent Plasse (archiviste et responsable du patrimoine de la fondation Clément), le 22 février 2007, au siège du groupe GBH (Lamentin).

panneaux retranscrivent l'histoire de l'artiste et de l'île. Cette mise en parallèle entre la vie culturelle de la Martinique, voire de la Caraïbe est intéressante, mais donne l'impression d'une certaine dispersion. La multitude des tessons de vaisselles retrouvées après l'éruption de la Montagne-Pelée en 1902, soit près de quinze ans après son départ, ne s'intègre pas réellement à un musée d'art consacré à Gauguin, tout comme les costumes traditionnels ou de carnaval qui ponctuent la visite. Enfin, nous ne pouvons passer sous silence le manque flagrant de moyens dont dispose ce musée. La scénographie est vieillie, les cartels, tous tapés à la machine à écrire, deviennent illisibles, les lettres que Gauguin a écrites pendant son séjour sont disponibles, du moins les photocopies d'un livre en anglais des lettres de Gauguin. Ce musée semble ainsi laissé à l'abandon. Il est révélateur de plusieurs malaises : d'abord celui de ne mettre en avant que l'héritage occidental, ensuite celui du peu d'intérêt pour l'art, et pour sa valorisation, dans l'île.

Artiste : un statut précaire

L'art martiniquais ne s'expose donc que très peu. Comment un artiste peut-il vivre si personne ne voit son travail ? En effet, au-delà du problème de la diffusion, le manque d'infrastructures pose le problème du statut de l'artiste martiniquais. Il est pratiquement impossible de vivre de son art dans l'île. Aussi deux typologies d'artistes émergent. Selon Louise³⁹³, il y a d'abord la grande majorité d'artistes qui se tournent vers l'enseignement, devenant de ce fait des « artistes-fonctionnaires ». Pour certains, cette situation est pleinement assumée. Anicet, nous l'avons déjà dit, ne conçoit pas sa carrière sans cette transmission. Nous pouvons aussi imaginer que le contact avec de jeunes Martiniquais de collègues ou de lycées permet aux artistes de rester ancrés à la réalité de l'île, ce que des années d'études supérieures souvent réalisées hors de l'île auraient pu altérer. Pourtant, ce statut de fonctionnaire demeure problématique quant à la cohérence de certaines démarches. Comment être ouvertement indépendantistes et accepter de travailler pour l'Etat français ? Il y a là une aporie que bon nombre d'artistes doivent assumer. Cela est d'autant plus problématique avec l'ordonnance d'octobre 1960 (voir p. 132) : il n'était pas conseillé pour un fonctionnaire d'exprimer trop clairement son opinion surtout si cette dernière était un tant soit peu critique envers le pouvoir postcolonial. La deuxième catégorie définie par Louise est celle des « artistes-artisans ». Leur formation est artistique, mais pour survivre, ils sont obligés de s'adonner à une pratique artisanale complémentaire. Cette pratique n'est pas totalement opposée à leur production plastique, l'intégration de l'artisanat fait partie

³⁹³ René Louise, *Op. cit.*, pp. 16-17.

intégrante d'une esthétique locale. Cependant, il est important de distinguer un artisanat d'art avec l'artisanat utilitaire. Le premier, tout en utilisant des matériaux non nobles et un savoir-faire ancien s'intègre dans une réflexion esthétique actuelle. Il crée des objets d'art à contempler. Les bouteilles de Nesson – marque de rhum martiniquais – peintes (2003, Fig. 7.2.) par Guédon sont des œuvres d'art au même titre que les poteries de Picasso (Fig. 7.3.), même si elles s'inspirent d'une forme d'artisanat. Les artistes obligés d'avoir une activité complémentaire sont bien loin de cette forme de création, ils font de l'artisanat utilitaire, peu innovant et souvent entaché d'une esthétique exotique et passéiste plaisant à la clientèle touristique. Dans les deux cas, l'activité nourricière n'est pas totalement éloignée de la pratique plastique. Elle demeure, néanmoins, préjudiciable ne serait-ce que par la perte de temps qu'elle entraîne. Il y a aussi un aspect plus pervers à cette double activité. Si l'artiste gagne sa vie avec un autre travail, comment considérer sa pratique artistique autrement que comme un passe-temps ? La fin de semaine, certains font du bricolage, d'autres des œuvres d'art. Cette phrase quelque peu caricaturale ne reflète pas moins le manque de considérations dont souffrent les arts dans l'île. Les projets d'ateliers mêlant création, diffusion et transmission de René-Corail n'ont jamais abouti, son *Mandela libéré* a été abandonné derrière les grilles du bâtiment administratif du Conseil Général³⁹⁴. Raymond Médélice, peintre et dessinateur, est encore stupéfait que les administrations demandent qu'on leur offre gratuitement des œuvres³⁹⁵ reniant ainsi le travail et le talent des artistes. Aussi, en 1998, l'artiste martiniquais n'existe pas, il existe seulement des enseignants et des artisans qui s'adonnent ludiquement à une pratique artistique. Avec une diffusion négligée et des artistes non reconnus, le statut de l'art en Martinique est encore loin d'être avéré.

³⁹⁴ Renée-Paule Yung-Hing (dir.), *Op. cit.*, p. 58.

³⁹⁵ Entretien réalisé entre l'auteur de cette thèse et Raymond Médélice, le 20 février 2007, au domicile de l'artiste (Gros-Morne).

1.2. Une légitimation grandissante

Malgré ce statut précaire, les choses se mettent en place et une certaine légitimation de la production locale apparaît.

Le discours sur l'art

Une des grosses lacunes du monde de l'art en Martinique est l'absence de critiques. Plusieurs acteurs de ce milieu, dont Louise et Philippe Montjoly³⁹⁶ – ancien directeur de l'Institut Régional d'Arts Visuels de la Martinique – s'accordent sur ce constat. La Martinique est petite, il est difficile d'éviter le copinage. Aussi, un seul critique est régulièrement cité pour son audace et la pertinence de son propos : Pierre Lucette. Musicologue de formation, il est engagé en 1958 par Radio-Martinique pour animer une émission culturelle. Son émission, tout comme les nombreux articles qu'il publie jusqu'en 1980 sont consacrés à tous les domaines culturels : musique, théâtre, danse et arts plastiques. En tant que spécialiste de la musique, son propos est plus assuré dans ce domaine, ce qui ne l'empêche pas d'être considéré comme un critique d'art dont le travail est largement pris en considération³⁹⁷. Comme le remarque Stéphanie Bérard, ses critiques sont honnêtes et pas accommodantes ce qui n'est pas toujours le cas dans la presse de l'île dominée par le quotidien *France-Antilles*³⁹⁸. Il n'y a donc que trop peu de critiques d'art construisant un discours cohérent sur la production locale.

En 1993, cette situation tend à changer sous l'initiative de l'universitaire Berthet. Ce docteur en Esthétique et sciences de l'art ainsi qu'en philosophie fonde le Centre d'Etudes et de Recherches en Esthétiques et Arts Plastiques (CEREAP), reconnu par l'IUFM l'année suivante. Rattaché au Laboratoire d'Esthétique Théorique et Appliquée dirigé par Marc Jimenez, ce centre est très actif. Les recherches effectuées dans le domaine des arts sont variées et sont diffusées notamment dans la revue *Recherches en Esthétique*. A ce jour, quatorze numéros sont déjà parus. Le CEREAP organise aussi des colloques qui viennent clore le programme de recherche annuel du centre. Il est intéressant de voir que le troisième colloque organisé par le CEREAP en décembre 1998 pose le problème de la critique et

³⁹⁶ Entretien réalisé entre l'auteur de cette thèse et Philippe Montjoly (directeur de l'IRAVM), le 26 février 2007, à l'IRAVM (Fort-de-France).

³⁹⁷ René Louise, *Op. cit.*, p. 17.

³⁹⁸ « Le quotidien *France-Antilles*, s'il a tendance à faire paraître des comptes-rendus de spectacles relativement complaisants bénéficie ponctuellement de la collaboration de critique (Pierre Lucette dans les années 70 [...]) », Stéphanie Bérard, *Théâtres des Antilles. Traditions et scènes contemporaines*. Paris : L'Harmattan, 2009, p. 15.

notamment de celle-ci dans un milieu exigu comme une île. Le centre serait-il conscient des carences à ce sujet et tenterait-il de trouver des solutions ? Toujours est-il que la présence seule de ce centre est une avancée dans le domaine du discours sur l'art martiniquais. En permettant à des universitaires, des enseignants, des artistes ou tout simplement des intellectuels de réfléchir et de s'exprimer sur des sujets aussi variés que l'errance, la trace ou l'hybridité, le CEREAP enrichit le milieu de l'art martiniquais en le rendant plus dense. Il est, en effet, important d'avoir un lieu d'expression récurrent, reconnu et scientifiquement rigoureux. Le parti pris de CEREAP est de ne pas se cantonner à la production locale, mais de l'intégrer dans une réflexion globale est aussi extrêmement remarquable. La production locale est ainsi démarginalisée, positionnée au même niveau que la production internationale. Cela permet aussi de diffuser plus largement l'art et les théories artistiques issues de l'île. En effet, des colloques aux thèmes ouverts facilitent la rencontre et l'échange entre chercheurs et artistes locaux et internationaux. Les critiques d'art sont encore peu nombreux en 1998, il n'en demeure pas moins qu'une avancée dans la légitimation de l'art par l'écrit est faite avec la création du CEREAP

L'éducation

Une autre manière de légitimer la production locale est d'assurer la bonne formation des acteurs du milieu artistique. Or, l'Ecole d'Arts appliqués fondée en 1943 n'existe plus, elle fut d'abord rattachée au lycée technique de Fort-de-France. Mais, en 1968, la section « Arts appliqués » est tout simplement supprimée. En 1984, sous l'impulsion du maire de Fort-de-France, Césaire, une nouvelle école ouvre ses portes : l'Ecole Régionale d'Arts Plastiques de la Martinique³⁹⁹. Il est intéressant de noter l'abandon du terme Arts Appliqués. Cette nouvelle école tourne le dos à l'artisanat, au grand dam de certains artistes dont Laouchez, pour qui il y a encore beaucoup de travail à faire dans ce domaine⁴⁰⁰. Son nom évolue une dernière fois en 1996 se détachant encore plus de monde de l'artisanat. Dorénavant l'école devient l'Institut Régional d'Arts Visuels de la Martinique (IRAVM). Le projet de départ était de créer une grande école d'art sur le modèle de l'Ecole Supérieure des Arts Décoratifs de Strasbourg. Pour des raisons budgétaires, une telle comparaison n'est pas encore réalisable. Cependant progressivement, l'enseignement dispensé dans cet établissement se diversifie. Ainsi, aujourd'hui, l'école prépare à l'obtention d'un Diplôme National d'Arts Plastiques en trois ans, trois options sont proposées : art, design-objet et arts graphiques. Un

³⁹⁹ Elle devient un établissement public de la région Martinique en 1987.

⁴⁰⁰ Entretien réalisé entre l'auteur de cette thèse et Louis Laouchez, le 15 février 2007, au domicile de l'artiste (Saint-Joseph)

Diplôme national Supérieur d'Expression Plastique, option art et design-objet est aussi réalisable en cinq ans. Différents ateliers, des intervenants de nombreux pays, des voyages à Paris, en Amérique Latine ou dans la Caraïbe complètent la formation. Une telle formation est indispensable dans le contexte qui nous préoccupe comme l'indique Chamoiseau :

La présence d'une école de l'Art dans un pays qui cherche à se construire est essentielle. Les lieux de l'Art sont ceux de la liberté, de la créativité libre, de l'audace conceptuelle, de l'insurrection des imaginaires. Ce sont donc des lieux de résistances – de celles qui dépassent les impossibles d'un réel et qui fournissent à notre futur sa plus sûre origine. Ce sont les lieux de la beauté, donc du renouvellement constant par lequel les hommes et les cultures fondent leur vision du monde et les projections qu'ils peuvent y déployer. Ces lieux sont essentiels à la prise en mains de ce que nous voulons ou que nous saurons être⁴⁰¹.

L'ouverture d'une telle école, son intégration à l'éducation nationale permettant aux jeunes martiniquais d'avoir une formation de qualité sans quitter leur île est donc un élément primordial dans la constitution d'une histoire de l'art en Martinique.

Pourtant très vite des critiques sont apparus, notamment dans l'implication du pouvoir politique dans cet établissement. C'est un établissement de la Région qui est donc sous la supervision des élus du Conseil Régional. Or, comme l'affirme Anicet, à chaque fois que l'orientation politique du Conseil Régional change, l'IRAVM a un nouveau directeur. Dans de telles conditions, il est impossible d'avoir un projet esthétique continu et novateur. Cette ingérence politique dans le conseil d'administration de l'école a toujours été problématique et explique la grave crise qu'elle a traversée en février 2008. Depuis le mois de juillet 2007 et le départ de l'ancien directeur, Monsieur MontJoly, aucun successeur n'a pris le relais, la réforme LMD n'est toujours pas intégrée à la formation et l'immobilisme des élus régionaux choque. Un collectif est lancé pour sauver l'IRAVM : « *konvoi ba l'IRAV* », des lettres de soutien de Chamoiseau et de professeurs de l'établissement sont publiées, l'un deux, le plasticien Breleur commence même une grève de la faim. Dès la fin de l'année 2008, la situation se calme. L'IRAVM est un bel exemple de la complexité des institutions artistiques en Martinique ; il s'agit d'un projet prometteur montrant la volonté de certains à développer la culture et l'art de l'île, pourtant cette initiative est sabotée par la médiation d'un monde politique peu ou pas qualifié à gérer des affaires culturelles et surtout embourbé dans des conflits étrangers au monde de l'art. Pour le professeur Bruno Serinet, les convictions

⁴⁰¹ Patrick Chamoiseau, « Il faut sauver l'IRAV ! », *Madinin'art. Critiques culturelles martiniquaises ?*, 1^{er} mars 2008, http://www.madinin-art.net/socio_cul/irav_chamoiseau.htm, consulté le 14 avril 2008.

politiques des élus du Conseil Régional expliquent sans doute leur désengagement dans cette affaire :

Il est certainement difficile pour des élus qui se disent indépendantistes de dépendre directement de l'Etat français pour l'attribution des diplômes nationaux [...]. Il leur est assez évidemment problématique, peut-être, entre autres, pour des raisons électorales, de fermer brutalement un établissement public [...]. Il leur est assurément plus aisé de laisser la situation se dégrader avec le secret espoir que cette école d'art meurt par étouffement, par implosion, par effondrement sur elle-même⁴⁰².

Comme nous allons le voir, une grande partie des initiatives dans la constitution d'un dispositif établissant une histoire de l'art en Martinique connaissent les mêmes entraves.

2. L'art : un enjeu politique

L'art et la culture martiniquaise deviennent, en effet, de véritables enjeux politiques : entre culture spécifiquement martiniquaise et culture française possiblement assimilationniste, les institutions culturelles jonglent avec deux réalités difficilement conciliables.

2.1. Les actions de la municipalité foyalaise

Le SERMAC

Pour les intellectuels de l'île, la libération du peuple martiniquais passe inexorablement par la culture et l'éducation. Les exhortations des intellectuels pour une création quasi politique sont, à ce titre, révélatrices. Souvenons-nous de l'artiste-guerrier dont nous parlent les auteurs de la créolité (voir p. 164) Glissant en créant l'IME, avec ses conférences, ses artistes invités donne à voir les mêmes ambitions : contrer l'éducation nationale en permettant à la population de se former autrement et de s'éduquer en respectant les spécificités de la culture martiniquaise. Césaire, alors maire de Fort-de-France, s'engage concrètement dans une valorisation des actions culturelles permettant l'épanouissement de l'être martiniquais. Dès le début des années 1970, la municipalité foyalaise s'implique dans la vie culturelle. Des stages de formation sont ainsi organisés. En outre, au mois d'août de

⁴⁰² Bruno Serinet, « Institut Régional d'Arts Visuels de la Martinique : l'impossible mariage entre l'art et la politique », février 2008, *Madinin'art. Critiques culturelles martiniquaises ?*, http://www.madinin-art.net/expositions/iravm_serinet.htm, consulté le 14 avril 2008.

cette même année, le théâtre municipal de la ville organise une semaine sénégalaise. C'est l'occasion pour créer un événement festif et culturel. Jean-Marie Serreau, homme de théâtre hexagonal est ainsi appelé pour mettre en scène un spectacle gratuit permettant à tous les Foyalais de participer à cet événement. *L'Exception et la règle* de Bertold Brecht est ainsi programmée. Alors que les organisateurs n'attendaient qu'environ cinq-cents spectateurs, plus de deux-mille personnes assistent à ce spectacle. Face à ce succès et à l'évidence d'un besoin culturel, cette initiative est renouvelée l'année suivante⁴⁰³. En 1971, le Festival de Fort-de-France fait ainsi son apparition. Dès lors, chaque année au mois de juillet, le chef-lieu de l'île devient capitale culturelle. Des artistes caribéens et internationaux participent à cet événement récurrent associant différentes formes culturelles : danse, théâtre, musique et arts plastiques. Dès 1972, une salle d'exposition, *La Rotonde*, est consacrée à la création plastique de l'île⁴⁰⁴.

Face au succès du festival et des autres activités culturelles, les services municipaux dédiés à la culture s'autonomisent progressivement. D'abord Office Municipal D'Action Culturelle (OMDAC), un organisme avec un budget autonome, mais uniquement financé par la mairie, l'action culturelle devient un service municipal : le SERMAC (Service municipal d'action culturelle) voit le jour. En devenant un service municipal comme un autre, l'action culturelle est ainsi détachée des tâches administratives et financières, elle peut se consacrer pleinement à sa mission culturelle. En outre, elle bénéficie dorénavant de l'aide matériel des autres services municipaux. Avec un tel fonctionnement, le SERMAC a les moyens de ses ambitions, celles-ci sont clairement politiques. En effet, le SERMAC se veut un outil de désaliénation, aussi s'oppose-t-il à toute aide de l'Etat. Cet objectif se divise en deux missions. Il s'agit d'abord de permettre à toute la population d'acquérir une formation culturelle, c'est pourquoi des ateliers à bas prix sont offerts. Ensuite, le SERMAC se veut un lieu de promotion de la création locale et caribéenne, l'ouverture de nombreux espaces scéniques – nous pensons notamment au théâtre de verdure qui compte mille places – et d'expositions est ainsi programmée. Outre, l'atelier central, situé au parc floral, des centres culturels dans différents quartiers proposent des programmations variées. Des régies participent matériellement à la production locale. Par conséquent, dès le Festival de 1977, « A la lutte des libérations des peuples d'Afrique du Sud », des spectacles entièrement créés par le SERMAC sont présentés. Les différents ateliers offrent des travaux de qualité qui influencent tout le milieu culturel de l'île. Pensons seulement à l'atelier audiovisuel qui

⁴⁰³ « Festival culturel de Fort-de-France », *Fort-de-France, ville capitale*, <http://www.fortdefrance.fr/default.asp?cont=6¶m=1562&ft=3&phh4=-1>, consulté le 12 janvier 2009.

⁴⁰⁴ René Louise, *Op. cit.*, p. 15.

produit les premiers films entièrement martiniquais. Ces films s'inspirent de la réalité socio-économique de l'île et avancent un discours politique clair. Le caractère profondément militant des films du SERMAC se retrouve dans la production ultérieure cinématographique de l'île⁴⁰⁵.

Les arts plastiques

La municipalité foyalaise s'est intéressée aux arts plastiques avant la création du SERMAC. En effet, dès 1966 s'est ouvert le Centre Municipal des Beaux-Arts de Fort-de-France. Sous la direction du peintre Honorien, qui s'était déjà illustré avec l'Atelier 45, ce centre composé d'un atelier, d'une galerie et d'un centre de documentation, permet à quiconque de côtoyer le monde de l'art. Pour Honorien, l'objectif est clair : il ne s'agit pas « de faire des artistes, mais de donner le maximum de possibilités techniques qui faciliteraient l'accession à cet état⁴⁰⁶ ». Parallèlement à ce centre, dès 1971, le SERMAC consacre une partie de ses ateliers aux arts plastiques. Des ateliers poterie/céramique, et sérigraphie/décor sont mises en place. Ils sont animés par deux anciens élèves de l'Ecole d'Arts appliqués de Fort-de-France, Raymond Sinamal et Luc Marlin. Ces deux artistes marquent profondément le SERMAC. D'abord, leur implication dans les ateliers est durable et constante – Marlin anime encore l'atelier « Pochoir/sérigraphie ». De plus, ils fondent la galerie du Parc Floral. Celle-ci expose des artistes martiniquais, mais aussi des artistes internationaux invités notamment dans le cadre du Festival de Fort-de-France. C'est donc un lieu propice à la formation artistique et à l'échange. Pendant dix ans, les différents ateliers du SERMAC et le Centre Municipal des Beaux-arts coexistent.

Mais en 1980, Honorien prend sa retraite. C'est Louise qui lui succède et qui intègre ce centre au SERMAC en créant l'atelier « dessin/peinture ». Dès lors, la recherche identitaire fait partie intégrante de cette formation plastique. Dans le livret pédagogique destiné aux stagiaires, Louise est clair : « c'est un atelier de recherche expérimentale au sein duquel nous pensons qu'il faut créer un langage plastique nouveau, un style propre qui devra porter notre empreinte spécifique⁴⁰⁷ ». Pour ce faire, il définit trois axes : la pédagogie, la désaliénation et la méthodologie. Il s'agit d'une pédagogie ouverte qui insiste sur le statut

⁴⁰⁵ Guy Gabriel, « Cinéma des Antilles francophones », *Dictionnaire encyclopédique des Antilles et de la Guyane Désormaux*. Fort-de-France : Désormaux, 1992, tome 2, pp. 620-621.

⁴⁰⁶ Raymond Honorien, cité par René Louise, « Histoire générale de la peinture en Martinique », in Gerry L'Etang (dir.), *La Peinture en Martinique*. Paris : HC Editions, 2007, p. 29.

⁴⁰⁷ René Louise, *Pédagogie artistique, atelier dessin peinture*. SERMAC, imprimerie Désormaux, 1983, n. p., cité par Dominique Berthet, « Esthétique picturale d'aujourd'hui. Manifestes et diversité », in Gerry l'Etang (dir.), *Op. cit.*, p. 177.

d'animateur de Louise et non pas d'enseignant. Il donne les clefs, mais n'en impose aucune. Il crée une atmosphère d'échanges et d'expériences prompte à ce que chaque stagiaire développe sa propre créativité. L'axe de désaliénation est assez explicite. L'apprentissage pratique et théorique donné à l'atelier refuse toute imposition esthétique et culturelle occidentale. D'ailleurs, déjà dans le livret pédagogique de 1983, Louise annonce son *Manifeste du marronisme moderne* et prône un art utilitaire, riche des racines culturelles martiniquaises et capable de fournir une représentation du monde adaptée au contexte caribéen⁴⁰⁸. Enfin, Louise insiste sur la méthodologie, il énonce dans ses ouvrages et ses livrets pédagogiques une succession de faits constituant le développement de l'art en Martinique. Il est nécessaire de jeter un regard critique sur cette histoire. Mais encore une fois, il n'est pas question de reprendre les méthodologies critiques de l'histoire de l'art occidental ou autre. C'est au peuple martiniquais de trouver les instruments permettant cette analyse. La pratique artistique doit être spécifique, tout comme le regard que l'on porte sur elle. Pour Louise, ce souci méthodologique est tout aussi indispensable : « Cette analyse critique serait une réappropriation de notre histoire revisitée par nous-mêmes : c'est-à-dire des critiques ou historiens d'art ou des philosophes dont les motivations seraient fondées sur des concepts liés à une esthétique caribéenne⁴⁰⁹ ». La formation ainsi dispensée est de très bonne qualité comme le prouve le nombre de stagiaires qui poursuivent leur scolarisation à l'Hexagone⁴¹⁰.

Les émules du SERMAC

De nombreux artistes martiniquais ont bénéficié de cette formation de qualité dispensée dans les différents ateliers. Ainsi, Habdaphaï a suivi les ateliers de danses traditionnelles et de sérigraphie. Le SERMAC lui a non seulement permis de s'exprimer avec son corps et ses pinceaux, mais l'enseignement, les expositions et l'état d'esprit du service municipal ont sans nul doute contribué à faire de cet artiste un fervent défenseur de la culture martiniquaise et du syncrétisme qui la constitue. D'autres artistes, issus de ces ateliers, ont continué le combat artistico-politique mené par le SERMAC. En effet, en 1983, deux regroupements d'artistes se forment. *Totem* est composé de trois artistes qui après la poursuite de leurs

⁴⁰⁸ Dominique Berthet, « Esthétique picturale d'aujourd'hui. Manifestes et diversité », in Gerry L'Etang (dir.), *Op. cit.*, p. 177.

⁴⁰⁹ René Louise, *Introduction à l'histoire de l'art à la Martinique*. Brochure dédiée aux stagiaires de l'atelier Dessin-peinture du Sermac. Fort-de-France : Sermac, 1995, p. 17.

⁴¹⁰ Louise nous affirme que déjà en 1982, cinq stagiaires présentent le concours d'entrée à l'École nationale supérieure des beaux-arts et que « leur niveau de formation ne manque pas de surprendre le jury », René Louise, « Histoire générale de la peinture en Martinique », in Gerry L'Etang (dir.), *Op. cit.*, p. 39.

études à l'Hexagone retournent en Martinique avec l'exposition « Conte et rituel d'un Nouveau Monde ». L'influence de Louise est manifeste ne serait-ce que dans le titre de cette exposition où l'aspect mystique et innovant de l'art d'Amérique et de la Caraïbe est souligné. Chacun de ces artistes tente, à travers un axe qui le touche plus particulièrement, de créer une esthétique singulière reflétant la culture de leur île. Daniel Accamah se tourne ainsi vers l'héritage hindou, un héritage trop souvent oublié dans les quêtes identitaires de l'île. Max Catayée affectionne le bestiaire, à travers lui, il retrouve les gestes et la force des conteurs, un des premiers résistant au système esclavagiste. Enfin Patricia Donatien s'ancre dans la culture pour mieux en faire ressortir ses assises. Dans cette exposition, elle mise sur le thème des contes en insistant sur une symbolique des couleurs. Le travail des couleurs est d'ailleurs un des points communs de ce groupe. Tous tentent de créer leur propre univers chromatique : vibrant et traduisant l'exubérance hindouiste pour Accamah, naturel et original pour Catayée qui broie lui-même ses pigments et extravagant mais personnel pour Donatien.

Les membres de *Totem* appartiennent aussi au Groupe d'Expression Plastique (GEP), fondé la même année, sous l'impulsion de Louise. Présidé par Bertrand, ce groupe marque l'importance de sa filiation, sa première exposition, tenue du 10 décembre 1983 au 10 janvier 1984, est ainsi consacrée à Césaire. Il est alors évident que les artistes du GEP s'inscrivent dans un processus de redécouverte de soi qui passe, entre autres, par un travail de recherche d'une expression authentique et par un travail de résistance. Ils affirment clairement leurs objectifs dans le catalogue de cette première exposition :

Le GEP se veut être le cri et le reflet de la jeune expression plastique martiniquaise et en ce sens, contribuer modestement à la promotion de la peinture et de la sculpture à la Martinique, et découvrir de nouvelles formes d'expression plastique en rapport avec le contexte socio-culturel caribéen. Le groupe a pour vocation de rassembler les jeunes martiniquais, sensibles à la peinture et à la sculpture, disséminés dans l'île et à l'extérieur afin de confronter leurs recherches, car c'est dans la confrontation d'idées neuves que naît un art nouveau⁴¹¹.

Les artistes du GEP vont eux aussi poursuivre une formation hexagonale pour revenir ensuite en Martinique et réaliser leur objectif : créer un art nouveau contribuant à la formation d'un marché de l'art sain dans l'île. Certains se tournent plus vers le design, mais d'autres continuent une pratique artistique.

⁴¹¹ Cité par René Louise, 1995, *Op. cit.*, p. 12.

Nous nous contenterons ici d'évoquer le travail d'un de ses membres : Norville Guirouard-Aizée. Cet artiste s'inspire de la culture martiniquaise, l'intègre à sa propre histoire avec ses drames – comme la disparition de son père, travailleur sur un bateau, qui fut inhumé en Nouvelle-Calédonie et qu'il n'a jamais connu – et ses interrogations. La généalogie, la recherche de l'origine – paternelle – marquent son œuvre. Bien qu'à l'origine intime, elle a une dimension universelle, surtout dans un contexte postcolonial. Il intègre dans ses œuvres des objets familiers qui par leurs associations avec une construction graphique ou textuelle, prennent une nouvelle dimension, nous obligeant à réfléchir à notre propre condition. Ainsi dans *Poutchi mwen kondané san mwen pa fè ayen*⁴¹² (2006, Fig. 7.4.), il détourne une image religieuse très courante, celle de l'archange Saint-Michel terrassant le démon. Ici, le démon est blanc et Saint-Michel est noir. Une seule explication raciale de ce choix de couleur apparaît simpliste, mais ne peut être totalement exclue. En outre, le noir est une couleur de prédilection chez Guirouard-Aizée. Elle symbolise le deuil et notamment celui de son père. Celui-ci travaillait sur un bateau qu'il visitait enfant avec sa mère. Il retient de ses souvenirs la vision de « ce paquebot noir⁴¹³ ». C'est aussi la couleur de l'intérieur, celle de l'absence de lumière. Aussi est-il difficile de savoir qui est coupable et qui est victime dans cette œuvre. Saint-Michel est-il toujours le « Prince des Lumières » ? La chrétienté déteint-elle toujours la vérité sur le Bien et le Mal ? Qui d'ailleurs peut se targuer de l'absolue justesse de ses condamnations ? Guirouard-Aizée révèle avec humour et dérision la complexité de l'histoire et du regard que l'on porte sur elle, la violence de celle-ci et la difficulté de reconnaître sa filiation dans ce passé, dans cette culture. Son travail et son discours sont directement dépendants de la formation qu'il a obtenue au SERMAC, une formation plus que critique du pouvoir postcolonial. Il convient dès lors, à l'Etat, de contrebalancer les initiatives de la mairie foyalaise.

⁴¹² Ce titre créole peut être traduit par : « pourquoi suis-je condamné, alors que je n'ai rien fait ? » (traduction personnelle)

⁴¹³ Norville Guirouard-Aizée, « Paroles d'artistes », (*Artabsolument*). *Les Cahiers de l'art d'hier et d'aujourd'hui*, n° 25, juin 2008, p. 29.

2.2. Le rôle de l'Etat

Face aux actions menées localement, notamment par le SERMAC, l'Etat réagit en créant ses propres institutions plus à même de défendre une culture française.

Le CMAC, opposant du SERMAC ?

En réponse au SERMAC, un centre culturel créé par l'Etat français voit le jour en 1971 : le Centre Martiniquais d'Animation Culturelle (CMAC). Il change de nom en 1985 et devient le Centre Martiniquais d'Action Culturelle. Cette modification lexicale marque une réelle volonté d'agir, d'impulser une dynamique et d'affirmer le rôle de meneur du CMAC dans le milieu culturel martiniquais. En tant qu'organe de l'Etat, le CMAC ne peut avoir les mêmes objectifs que le SERMAC. Il souhaite ainsi soutenir les échanges culturels entre l'Europe, l'Amérique et la Martinique en favorisant notamment les liens avec la Caraïbe. Mais le CMAC est aussi un instrument du pouvoir hexagonal permettant de développer la culture française dans le contexte caribéen en Martinique et de faire rayonner cette culture dans le reste des Antilles. C'est une autre vision de la culture martiniquaise qui est ici défendue, celle d'une Martinique créole certes, mais avant tout française.

Pour Louise, le CMAC demeure ainsi un centre culturel destiné à une population bourgeoise fatiguée « des tambours et [de] la culture africaine » omniprésents, selon eux, au SERMAC⁴¹⁴. Fondée ou non, cette critique du public supposé du CMAC est assez largement répandue : au public populaire du SERMAC s'opposerait une bourgeoisie élitiste et essentiellement métropolitaine⁴¹⁵. Il est vrai que le CMAC se veut être le diffuseur d'une culture avertie et universelle qui est par nature segmentante⁴¹⁶. Il faut cependant reconnaître que la programmation du CMAC est polyvalente et se tourne de plus en plus vers la création martiniquaise, surtout depuis 1992. A cette date, le CMAC devient une Scène Nationale et jouit d'un meilleur financement qui lui permet d'élargir ses choix. La priorité est depuis le début des années 1990, la culture locale. En 1998, le CMAC ouvre le Centre culturel départemental de la Martinique, l'Atrium. Ce complexe culturel moderne est composé de deux salles de spectacles, de salles de répétitions (musique, théâtre, danse), et d'une salle

⁴¹⁴ René Louise, « Histoire générale de la peinture en Martinique », *Loc. cit.*, p. 31.

⁴¹⁵ Laurent Jalabert, *La Colonisation sans nom. La Martinique de 1960 à nos jours*. Paris : Les Indes savantes, 2007, p. 210-214.

⁴¹⁶ Le CMAC organise en alternance deux festivals : « Le Carrefour des guitares » et « Jazz à la Martinique », il s'intéresse de près à la danse contemporaine en organisant des spectacles et des activités de formation. Concernant la programmation cinématographique, le CMAC diffuse des films d'art et d'essai rarement projetés dans l'île – depuis 1992, il programme « La Quinzaine des réalisateurs », soit la sélection parallèle « Un Certain regard sur... » du Festival International du Film de Cannes.

d'exposition accueillant la galerie André Arsenec. L'Atrium donne d'ailleurs une grande place aux Arts plastiques. Outre, la galerie, d'autres espaces d'expositions sont aménagés dans le Hall – ce qui permet une large diffusion – et au premier étage où le patio offre cent-cinquante mètres carrés de cimaises.

Très vite, la Martinique est pourvue de deux organismes culturels majeurs qui, de par leur programmation et leur mission, sont complémentaires. Ils assurent l'échange entre la création et les artistes martiniquais et internationaux. Cependant, comme le souligne l'historien Jalabert, CMAC et SERMAC demeurent des concurrents⁴¹⁷ qui se livrent, surtout à leur début, une compétition idéologique.

Une politique de décentralisation

Cette compétition s'explique sans nul doute par l'origine du CMAC, issu d'une politique nationale de décentralisation culturelle. C'est sous l'impulsion d'un des plus influents ministres de la Culture de la V^e République, Lang, que la France lance un vaste programme de décentralisation. Dès son arrivée à la rue de Valois, il a su défendre les artistes et tous ceux qui occupaient une place dans le monde de l'art⁴¹⁸. Celui qui a montré l'importance de la culture dans le jeu politique à Mitterrand⁴¹⁹ diffère dans son approche de celle du président. Maryvonne de Saint Pulgent nous explique cette différence et l'importance de la décentralisation culturelle menée par Lang :

*Tandis que le chef de l'Etat meuble la seule capitale de témoignages monumentaux de sa présidence, le ministre de la Culture soigne les provinces, d'abord en y développant ses Directions régionales, dont les guichets deviennent ainsi plus accessibles aux élus, puis en y créant les nouvelles Ecoles nationales d'art [...], en y semant écomusées et Zéniths, en rénovant théâtres et salles de concert, en aidant ou en suscitant les festivals [...]*⁴²⁰.

Concernant les arts visuels, cette politique de décentralisation est marquée par la création des Fonds Régionaux d'Art Contemporain (FRAC). Ces derniers mis en place dès 1982 dans les vingt-deux régions françaises visent à acquérir, à conserver et à diffuser la création vivante. Il s'agit surtout de dynamiser le marché de l'art. En effet, les FRAC permettent une

⁴¹⁷ Laurent Jalabert, *Op. cit.*, p. 214.

⁴¹⁸ La loi sur le prix unique du Livre votée en 1981 est un signe de l'investissement de Jack Lang dans son ministère.

⁴¹⁹ « Jusqu'à l'arrivée dans son jeu de Jack Lang et, en dépit (ou à cause ?) de sa courte expérience comme ministre intérimaire des Arts et des Lettres, François Mitterrand n'a pas conscience que la culture est un enjeu politique important. », Maryvonne de Saint Pulgent, *Le Gouvernement de la culture*. Paris : Gallimard, 1999, p. 77.

⁴²⁰ *Idem.*, p. 87.

démocratisation de l'acquisition de l'art en France. Auparavant, toutes les décisions étaient uniquement parisiennes, une quinzaine de personnes réparties en trois commissions avaient le monopole des acquisitions publiques. Dorénavant, ces acquisitions sont réparties dans toutes les régions et plus de cent-cinquante personnes participent à cette sélection essentiellement provinciale. Les FRAC visent aussi à contourner les politiques muséales globalement réfractaires à l'art contemporain⁴²¹. Ils ont aussi pour mission d'encourager une sensibilisation à l'art à une population ne fréquentant guère les musées ; en tant que fond et non collection, les FRAC ont toute jouissance pour gérer la diffusion de leurs acquisitions dans des activités intra ou extra-muros, dans des lieux originaux et ouverts⁴²².

A priori, cette politique d'ouverture favorisant une diversification des acquisitions et donc une aide plus large aux créateurs – et plus seulement aux favoris de l'intelligentsia parisienne – est une bonne nouvelle pour l'histoire de l'art en Martinique. Néanmoins, celle-ci s'accompagne d'une main mise étatique des initiatives culturelles et de la mise en place de nouveaux enjeux politiques et esthétiques qui ne favorisent guère la créativité locale. En effet, comme le remarque Jalabert, alors qu'avant 1970, l'Etat ne s'engageait que très peu dans une politique culturelle dans les DOM, dès cette décennie, l'Hexagone s'investit. Ainsi, le Comité interministériel du 8 février 1973 donne aux DOM la possibilité de jouir d'infrastructures culturelles similaires à celle de la métropole, l'objectif n'est pas essentiellement altruiste, il s'agit « d'utiliser [les DOM] comme plate-forme de diffusion de la culture française vers les pays voisins⁴²³ ». Cette imposition culturelle s'intensifie à la fin des années 1970. En effet, lors de la troisième conférence interrégionale Antilles-Guyane, en octobre 1979, le « plan culturel de la France créole » est lancé. Dès lors, on assiste à une multiplication des lieux culturels privilégiant la culture française. Non seulement ces lieux rentrent en concurrence avec les institutions locales : l'Etat détient le pouvoir économique, il gère le patrimoine et les attributions budgétaires ; mais qui plus est, toutes ces institutions culturelles sont bien trop nombreuses par rapport à la population insulaire de la Martinique. Très rapidement cette dispersion des fonds entraîne des crises budgétaires dans les institutions culturelles martiniquaises. Il faut néanmoins souligner que la mise en place d'une DRAC (dès 1984) et d'un FRAC a apporté un certain renouvellement culturel. Dès 1987, une première exposition « empreintes contemporaines » est organisée au Fort Saint-

⁴²¹ Claude Mollard, *Le Cinquième pouvoir. La culture et l'Etat de Malraux à Lang*. Paris : Armand Colin, 1999, p. 320-324.

⁴²² Maïtien Bouisset, « France-Fonds régionaux d'art contemporain ou F.R.A.C. », *Universalis.fr*, http://www.universalis.fr/corpus2-encyclopedie/117/0/UN97087/encyclopedie/FONDS_REGIONAUX_D_ART_CONTEMPORAIN_France.htm.

⁴²³ Cité par Laurent Jalabert, *Op. cit.*, p. 211.

Louis⁴²⁴. Louise reconnaît d'ailleurs que malgré (ou grâce) aux divergences entre les combats identitaires de l'île et la volonté hexagonale de véhiculer une culture française, la DRAC a permis la production d'une culture supplémentaire, différente et variée⁴²⁵. Mais bien que globalement complémentaire ce conflit entre pouvoirs culturels régional et hexagonal n'a pas toujours été bénéfique à la Martinique et traduit pour Jalabert une « aliénation antérieure⁴²⁶ ».

L'objectif des FRAC étant de dynamiser le milieu artistique et d'encourager la création actuelle, l'apparition d'un FRAC en Martinique est synonyme d'espoir pour les artistes de l'île. Mais contrairement à leur espérance, ni la DRAC, ni le FRAC ne les soutiennent adéquatement. Ces deux institutions ont été créées à l'Hexagone, dans un contexte hexagonal où un milieu artistique est déjà bien implanté et fonctionnel. C'est loin d'être le cas en Martinique. Aussi est-il très difficile pour un artiste local de remplir les conditions définies par le ministère pour obtenir une subvention, et cela d'autant plus que celui-ci privilégie les arts visuels et non la production plus plastique qui se développe dans l'île. C'est dans ces conditions que le Syndicat Martiniquais des Artistes Plasticiens (SMAP) voit le jour le 3 octobre 1994. Ce syndicat est surtout révélateur du malaise du monde artistique de l'île tiraillée entre la volonté de défendre une expression artistique propre et obtenir des financements passant nécessairement par une certaine compromission intellectuelle : suivre les normes imposées par l'Etat. Un autre problème lié à cette opposition culture régionale/culture nationale est le bon fonctionnement du FRAC. Pour qu'un tel fond évolue, une bonne entente entre les élus du Conseil Régional et les responsables de la DRAC, représentant le pouvoir hexagonal, est nécessaire. La présence d'élus autonomistes, puis indépendantistes dans ce Conseil ne facilite en rien le bon fonctionnement de cet organisme, bien au contraire, le Conseil se propose de créer son propre fond, c'est l'échec du FRAC en Martinique.

Les institutions culturelles martiniquaises qui se développent largement après 1970 sont ainsi constamment déchirées entre deux visions de la culture, bien que cette dichotomie permette une création hétérogène, il n'en demeure pas moins qu'elle fragilise le monde culturel en le soumettant à des enjeux politiques extérieurs. L'art en Martinique se doit d'être politique jusque dans ses institutions.

⁴²⁴ René Louise, 1995, *Op. cit.*, p. 16.

⁴²⁵ René Louise, « Histoire générale de la peinture en Martinique », *Loc. cit.*, p. 48.

⁴²⁶ Laurent Jalabert, *Op. cit.*, p. 214.

Le dispositif constituant l'histoire de l'art en Martinique s'est largement développé après les années 1970, et ce, malgré les difficultés contextuelles. En effet, la légitimité du statut de l'art est encore à asseoir. Peu de galeries diffusent la production locale. Le seul musée d'art existant, le musée Gauguin, ne fait que révéler les faiblesses du monde de l'art martiniquais : un monde dont les institutions privilégient encore trop l'héritage occidental, mais surtout un monde peu soutenu dont les plus belles initiatives sont laissées à l'abandon. Les artistes subissent les carences conjoncturelles du monde de l'art. Obligés de faire une activité nourricière, ils entretiennent l'image de l'art vue comme un loisir et non comme une activité sérieuse et essentielle dans toute civilisation. L'ouverture d'une nouvelle école d'art palliant le manque ressenti à la fermeture de la section « Arts Appliqués » du Lycée Technique de Fort-de-France en 1968 est un signe encourageant concernant le développement d'une légitimation artistique. Il en est de même pour la création du CEREAP qui construit un discours scientifique manquant cruellement dans l'île.

Le problème majeur des institutions culturelles en Martinique demeure néanmoins la découverte du fait culturel comme un enjeu politique majeur. La volonté d'éduquer le peuple martiniquais afin de combattre les méfaits de l'assimilation coloniale s'oppose au souhait de l'Etat de défendre la culture nationale et de faire de la Martinique une vitrine de cette dernière. La compétition existant au début entre le SERMAC et le CMAC est sans nul doute le lieu où l'affrontement entre la culture régionale et la culture nationale est le plus flagrant. Néanmoins, celui-ci se lit à bien d'autres niveaux : dans l'éparpillement des lieux culturels – trop nombreux pour une population insulaire limitée –, dans la difficulté de création des artistes – dont la production et les carrières ne correspondent guère aux normes définies par l'Etat pour obtenir un financement – et dans le non-fonctionnement de certaines institutions étatiques tel que le FRAC. Entre enjeux culturels et enjeux politiques, le monde artistique martiniquais se développe difficilement et a du mal à gérer cette opposition culture régionale /culture nationale.

Conclusion

En un peu plus de quarante ans, l'histoire de l'art martiniquaise s'est développée. Construite sur la dichotomie subir/résister au postcolonialisme, elle s'est nourrie des luttes sociale et politique et a largement participé à l'expression d'une identité singulière.

Le début des années 1960 est marqué par de fortes répressions coloniales. Des émeutes importantes éclatent faisant craindre aux autorités des bouleversements statutaires. La répression envers les opposants est féroce, comme le prouve l'Ordonnance du 15 octobre 1960, permettant de muter tout fonctionnaire antiassimilationniste. Un système d'émigration est instauré (BUMIDOM) afin de réduire la pression démographique et de limiter les émeutes sociales. Cette déportation d'un nouveau genre emporte la force vive des Antilles en France hexagonale. Face à ce pouvoir postcolonial toujours plus puissant, une résistance de plus en plus organisée et de plus en plus extrémiste – passant de revendications autonomistes, puis indépendantistes – voit le jour. Le scandale autour des signataires de l'OJAM, arrêtés, transférés à l'Hexagone, puis condamnés pour avoir placardé un manifeste réclamant : « Une Martinique aux Martiniquais » fait grand bruit. Qui plus est, cette affaire est d'une grande portée juridique : revendiquer l'autonomie ou l'indépendance n'est désormais plus un délit. Néanmoins, l'ambiguïté du rapport à la France est encore présente comme le prouve l'admiration pour De Gaulle.

Dans le même temps, nous assistons à une prise de conscience culturelle. Glissant et sa créolisation défendent la spécificité des Antilles, la richesse du métissage et de la diversité. Il influence d'autres auteurs, comme Bernabé, Chamoiseau et Confiant qui rédigent *L'Eloge de la créolité*. Ils défendent ainsi une identité créole essentialiste et exhortent les Martiniquais à se tourner vers leur passé afin de jouir d'une culture personnelle. L'identité martiniquaise se cristallise aussi autour de la commémoration de l'abolition de l'esclavage. Progressivement, le rôle de Schœlcher et donc de l'autre, sans être minimisé, est subordonné à l'insurrection des esclaves pierrotins. Le peuple martiniquais construit son histoire et redéfinit sa place de sujet actant dans celle-ci.

Le monde des arts plastiques subit lui aussi cette montée de la résistance. Des groupes d'artistes se forment. L'École Négro-Caraïbe se tourne vers l'Afrique et exalte dans ses travaux les théories de Glissant sur l'identité-rhizome et sur l'importance de la Rencontre.

Le groupe *Fwomajé*, quant à lui, est plus proche de la créolité de Bernabé, Chamoiseau et Confiant. Chaque membre de ce groupe travaille sur un item de la culture martiniquaise. Cette culture singulière est défendue par les recherches d'un des membres, Louise avec *Le Manifeste du Marronisme moderne*. D'autres artistes indépendants enrichissent la production artistique de l'île. Chacun à sa manière tente, à travers son art, de définir l'identité créole, l'identité martiniquaise. Un esthétisme local et authentique s'est ainsi développé. Celui-ci met l'accent sur le travail manuel ; l'art martiniquais s'inspire largement de l'artisanat. Il s'appuie aussi sur son attachement au territoire ; des matériaux locaux sont intégrés aux œuvres et toute une réflexion est menée sur la représentation du réel. Que ce soit par le choix des techniques, par la symbolique des couleurs, par l'introduction d'un mysticisme ou par la composition abandonnant la perspective fuyante, l'artiste martiniquais réinvente son art loin des dogmes occidentaux.

La création martiniquaise évolue, et avec elle, tous les éléments du dispositif. Ainsi, la transmission se développe. L'École d'Arts Appliqués a fermé, mais une autre école, moins tournée vers l'artisanat ouvre ses portes : l'Institut Régional d'Arts Visuels. En outre, le SERMAC propose des ateliers permettant à tous d'acquérir une culture non académique. Néanmoins, les traces du colonialisme sont encore bien palpables. Ainsi, le rapport entre culture nationale et culture régionale est toujours difficile. La culture est un enjeu politique et chacun tente de défendre ses intérêts : l'expression culturelle locale promeut l'éducation et participe à une désaliénation du peuple, alors que l'État qui initie une politique de décentralisation culturelle utilise la Martinique comme plate-forme de la culture française dans l'île et dans le monde. En outre, le statut même de l'art demeure complexe : a-t-il vraiment évolué, pas seulement dans les concepts, mais aussi dans les faits ? Le marché est quasi inexistant, les critiques non consensuels sont manquants – le CEREAP tend à pallier cette absence –, et le statut de l'artiste est encore très précaire. Les signes sont encourageants, mais il reste encore beaucoup à faire. La compétition entre cultures régionale et nationale, la résistance au postcolonialisme ne sont-elles pas des freins au bon développement de cette histoire de l'art ? Après s'être bâtie grâce à eux, ne doit-elle pas s'en défaire ?

Troisième partie

1998-2009 :

Une histoire de l'art autonome ?

La situation économique de l'île est toujours aussi critique. Cette persistance prouve qu'il s'agit d'une crise structurelle et que la politique de la France est incapable de proposer des solutions adéquates. La population martiniquaise subit ces difficultés et est de moins en moins confiante en son avenir. Dans ces conditions, les revendications statutaires s'amenuisent comme le prouve le référendum de 2003 au cours duquel les Martiniquais ont choisi le statu quo. La grève générale qui a paralysé l'île en ce début d'année 2009 illustre les priorités du peuple : le travail, des valorisations salariales et une baisse des prix des produits de consommation courante. Les revendications culturelles ne semblent plus avoir la même place que dans les années précédentes. Pourtant, le dispositif est de plus en plus opérant, une diffusion de qualité est instaurée, un marché de l'art se constitue, la transmission est garantie et une légitimité s'installe. Dans ce contexte ambivalent, la création s'épanouit. De nouvelles approches et considérations bousculent l'esthétique mise en place jusque-là, mais les bases de celle-ci persistent. Un art autonome est donc né et s'affermi.

Sommaire

Chapitre huit : Entre développement et désintérêt, quel avenir pour l'histoire de l'art ?

1. Un dispositif de plus en plus opérant
2. Un art méprisé ?

Chapitre neuf : une nouvelle génération débarrassée des fantômes du passé ?

1. Une génération de dissidents
2. Un élargissement de la définition de l'art martiniquais

Une identité définie, une création de plus en plus innovante et un monde de l'art dont les infrastructures ne cessent de se développer, l'avenir de l'histoire de l'art en Martinique est plutôt prometteur. La multiplication des commémorations et des commandes publiques pour célébrer le cent-cinquantième de l'abolition de l'esclavage en 1998 permet, elle aussi, beaucoup d'espoir. Pourtant, depuis, l'île a connu bon nombre de bouleversements dont un référendum sur un changement de statut et surtout une crise sociale qui a abouti en février dernier à un mouvement de grève d'une rare ampleur.

Le développement de l'histoire de l'art a-t-il continué sur sa lancée ou a-t-il été perturbé par la crise structurelle qui ronge la Martinique depuis des années ? L'art a-t-il, enfin, un statut légitime ? La création a-t-elle évolué ? Est-elle encore tributaire d'une lutte contre le postcolonialisme ou a-t-elle réussi à dépasser ce stade pour s'ouvrir à de nouveaux thèmes ?

Le dispositif « histoire de l'art » a continué sa progression devenant progressivement plus opérant. Une meilleure diffusion est assurée par de nouveaux espaces d'expositions et des galeries. Ces dernières œuvrent pour un travail de qualité, et ce, malgré des conditions peu favorables. En effet, le monde de l'art est encore jeune et son marché peu ou pas structuré. Pourtant, une nette amélioration est à noter, notamment grâce à la venue de nouveaux acteurs. Ceux-ci, au travers d'initiatives porteuses, comme la fondation d'un Marché de l'Art Contemporain, favorisent une meilleure appréhension de l'art par un large public. La légitimité grandissante de la production locale participe aussi à cette meilleure reconnaissance. En effet, un discours scientifique se construit et l'art s'exporte à l'Hexagone. Pourtant, il y a encore des efforts à fournir. La Martinique, rongée par une crise sociale et économique subit aussi un déclassement culturel. Face aux difficultés de l'industrie et de l'agriculture, face à un taux de chômage inquiétant, face à une inflation grandissante, l'art et la culture locale ne tiennent pas une place prioritaire.

La situation est donc délicate pour les artistes. D'un côté, ils sont, de plus en plus, soutenus par un monde de l'art opérant et ouvert. De l'autre, ils sont conscients de la conjoncture qui fait évoluer les préoccupations de la population. Dans ce contexte paradoxal, une création nouvelle se développe. Certains artistes rejettent plus ou moins

radicalement la question identitaire pour se concentrer sur de nouvelles approches. D'autres font évoluer cette réflexion tout en maintenant une résistance au postcolonialisme. En outre, d'audacieux moyens d'expression sont explorés éliminant la prédominance de la peinture et de la sculpture sur la production locale. L'art martiniquais est ainsi redéfini tant dans ses approches, dans ses médias ou que par ses acteurs.

Chapitre huit

Entre développement et désintérêt, quel avenir pour l'histoire de l'art ?

Comment l'histoire de l'art s'est-elle récemment développée malgré des carences structurelles et un contexte difficile qui ne laisse que peu de place aux activités non pragmatiques ? Nous assistons à un véritable boom du dispositif depuis ces dix dernières années. Les lieux de diffusion se multiplient et proposent une programmation riche et structurée. Un marché de l'art se constitue grâce à l'instauration des activités classiques d'un tel marché : un Marché de l'Art Contemporain annuel, le travail des galeristes et l'activité des collectionneurs. Parallèlement, des initiatives plus spécifiques permettent de dépasser les difficultés inhérentes à un milieu de l'art jeune et limité géographiquement. En outre, une légitimation se construit. La publication de revues spécialisées et l'implication de l'Association Internationale des Critiques d'Art imposent une critique de qualité. Alors que les artistes n'ont jamais été aussi bien entourés, une crise profonde secoue l'île et participe à un déclasserment culturel. La grève générale du début 2009 a stigmatisé les craintes et les difficultés d'une population de plus en plus morose, qui ne cherche plus une liberté culturelle, mais une survie économique.

Sommaire

1. Un dispositif de plus en plus opérant

1.1. Une diffusion assurée

Des conditions peu favorables
Une diffusion plus large et de qualité

1.2. De nouveaux acteurs

Un marché de l'art contemporain
Des initiatives intéressantes
La Fondation Clément

1.3. Une légitimation grandissante

Des revues de qualités
AICA-SC : une association substantielle
Un art reconnu par l'Hexagone

2. Un art méprisé ?

2.1. L'art négligé

Un déclassement culturel
Un musée d'art en Martinique

2.2. L'art a-t-il sa place dans une Martinique en crise ?

Une crise qui touche tous les domaines économiques
Divertir le peuple

L'histoire de l'art martiniquais connaît un développement grandissant depuis son éclosion au sortir de la Seconde Guerre mondiale. Après 1998, les changements sont loin de ralentir. Les répercussions de la commémoration du cent-cinquantième anniversaire de l'abolition de l'esclavage relancent la question identitaire et favorisent un épanouissement de la création culturelle, notamment à travers la commande d'art public. L'artiste est, enfin, au cœur de la ville. Néanmoins, il reste encore beaucoup de travail à accomplir pour que le monde de l'art soit fonctionnel. Cela d'autant plus que les crises chroniques qui perturbent régulièrement le climat social et économique de l'île ne laissent que peu de marges aux acteurs du dispositif. Comment l'histoire de l'art, malgré des carences structurelles encore bien présentes, et un contexte de crise peu propice à l'épanouissement d'idéologies non pragmatiques réussit-elle à se développer ?

Que ce soit dans le domaine de la diffusion, de la transmission ou de la légitimation, des initiatives du milieu permettent de consolider le dispositif existant. Malgré les difficultés inhérentes au milieu, des galeries et d'autres lieux élargissent la rencontre entre l'art et le public. Un marché, indispensable à la création, s'établit progressivement grâce à l'implication de nouveaux acteurs et à leurs initiatives personnelles ou privées. Le rôle de la Fondation Clément, fondation d'entreprises créée par le groupe GBH, est à ce titre remarquable. Le mécénat culturel qu'elle engage est sans précédent dans l'île et permet un renouvellement de la création, mais aussi du champ de l'art martiniquais. Des publications de qualité rendent compte des modifications du monde artistique et en assurent sa légitimité. L'art de l'île s'exporte d'ailleurs de plus en plus dans l'Hexagone.

Pourtant, la Martinique souffre d'un malaise social qui contribue à un désintérêt grandissant pour tout ce qui est culturel. Des événements structurants disparaissent. L'art public est négligé et l'absence d'un musée se fait cruellement ressentir. Il faut dire que les crises n'ont jamais épargné cette région et que le changement de siècle ne modifie en rien cette situation précaire.

1. Un dispositif de plus en plus opérant

1.1. Une diffusion assurée

Si quelques galeries comme la Case à Léo et la galerie Subito diffusent l'art de l'île, ce petit réseau n'est pas encore très bien assuré et ne résiste guère à l'épreuve du temps. Pour des raisons que nous proposons d'aborder brièvement, la galerie d'art est une structure difficile à gérer tant au niveau logistique que financier.

Des conditions peu favorables

Une galerie assure la promotion d'un artiste et de son œuvre, elle s'implique dans la diffusion de son travail et prend parfois des risques financiers conséquents. Comme l'attestent Nathalie Moureau et Dominique Sagot-Duvaurox au sujet des galeries d'art contemporain en France, ces lieux d'exposition sont globalement des « micro-entreprises vulnérables⁴²⁷ » dont la fragilité s'explique par trois phénomènes. D'abord, en tant que petite entreprises, les galeries ont peu d'employés : le directeur, même s'il a la chance d'être secondé, agit à tous les niveaux. Il en découle une impossible division du travail. La compétitivité de l'entreprise repose donc sur une seule personne. Or, les investisseurs extérieurs participent peu au développement d'une entreprise qu'ils sentent fragile. Les entreprises avec plus d'employés partagent les responsabilités, les prises de risques, leur organisation interne est ainsi moins vulnérable. Les galeries étrangères sont, à ce titre, plus fiables :

A taille et réputation équivalente, les galeries étrangères semblent avoir des modes d'organisations plus aboutis, avec une division du travail plus marquée, ce qui favorise l'apport de capitaux extérieurs dans la mesure où la rentabilité ne dépend pas de la seule compétence du directeur⁴²⁸.

Le deuxième point concerne les ventes, qui constituent la majorité du chiffre d'affaires d'une galerie. Sa survie en dépend. Les achats publics sont rares (ils constituent environ 10 % du chiffre d'affaires des galeries) et les entreprises investissent peu ou pas du tout dans l'achat d'œuvres. Ainsi, la majorité des entrées d'argent est réalisée par des collectionneurs privés : « en moyenne, les cinq plus gros collectionneurs assurent le tiers du chiffre

⁴²⁷ Nathalie Moureau et Dominique Sagot-Duvaurox, *Le Marché de l'art contemporain*. Paris : La Découverte, 2006, p. 48.

⁴²⁸ *Idem.*, p. 48

d'affaires de l'ensemble des galeries⁴²⁹ ». La fragilité des galeries s'explique donc aussi par ce petit nombre d'acheteurs. Enfin, le fonctionnement des galeries repose sur des contrats d'exclusivité, plus ou moins limités géographiquement, dans le temps ou dans le fonctionnement – il peut s'agir d'un premier droit de regard par exemple. En France, ces contrats sont rarement écrits et très limités. Il est presque impossible pour une galerie de retenir un artiste s'il décide de partir. Dans ce cas, tout l'investissement fourni pour sa promotion est perdu.

Si la situation est difficile en France, elle est encore plus ardue en Martinique. Le milieu de l'art est jeune et les quelques galeries qui se risquent à ouvrir ne peuvent se permettre d'engager ; elles reposent donc pratiquement toutes sur une seule personne. Les investissements publics sont tout aussi marginaux et les entreprises encore plus frileuses. Que dire des collectionneurs martiniquais, Colette Nimar, directrice de la galerie Arts Pluriels en Martinique, en dresse un portrait peu encourageant :

D'une part, je pense qu'il serait plus réaliste de parler d'amateur averti que de collectionneur en tant que tel. D'autre part, si collectionneur il y a ou il y a eu, les œuvres détenues concernent souvent des artistes européens ou étrangers, représentant soit la référence, soit la sécurité en matière d'investissement, voir un espoir de plus-value possible⁴³⁰.

Le dossier réalisé par la revue *Arthème*, « Collectionner sous les Tropiques », en octobre 2006, confirme les propos de Nimar. Les quelques collectionneurs qui fréquentent les foires internationales d'art contemporain se consacrent à l'art international et privilégient l'investissement au plaisir. *Arthème* dresse néanmoins le portrait de deux collectionneuses d'art antillais investies dans le monde de l'art et engagées dans sa défense. L'achat d'œuvre est pour elles un acte engagé. Elles souhaitent soutenir les artistes locaux et cela leur est d'autant plus évident qu'elles les fréquentent. Leurs propos soulèvent un autre problème lié à la non-pérennisation des galeries en Martinique. La Martinique étant un petit territoire, le contact direct avec les artistes est largement favorisé. Des relations quasi amicales naissent entre artistes et collectionneurs et la médiation de la galerie est souvent inutile dans la réalisation des ventes. Si l'artiste vend directement son travail, le galeriste perd son rôle de marchand, rôle qui permet d'amortir les frais de promotion et d'exposition. Ce manque à gagner se comprend par l'absence de contrat d'exclusivité entre galeriste et artiste. En

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 49.

⁴³⁰ Entretien avec Colette Nimar, « Arts Pluriels, convaincre le public de la valeur des artistes », *Arthème*, n° 14, décembre 2004, pp. 11-12.

somme, les difficultés des galeries françaises touchent encore plus durement les galeries martiniquaises.

A cela s'ajoutent les obstacles spécifiques : le marché de l'art étant récent et non structuré, une concurrence déloyale est favorisée. Beaucoup de lieux non habilités à exposer ou à vendre de l'art surgissent, le milieu ne peut les contrer. Ainsi, des banques, des concessions automobiles ou encore des restaurants s'invitent dans le monde de l'art. Il est vrai que de telles pratiques favorisent une certaine démocratisation – René-Corail ne peignait-il pas déjà des fresques sur les murs des restaurants et des clubs ? Guy Ferdinand, patron du Babaorum – restaurant proposant des expositions-ventes – le confirme :

Je pense que les artistes doivent aller au-devant de leur public, dans un souci de démocratisation, afin de se rendre visibles par tous. J'ai constaté que la présence de peintures dans mon restaurant a permis à plusieurs personnes d'accéder à l'art et même de faire leur premier achat dans ce domaine⁴³¹.

Néanmoins, outre le fait que de telles initiatives fragilisent les galeries, nous pouvons questionner l'exploitation d'œuvres d'art par des personnes non qualifiées. En effet, un restaurant a-t-il l'opportunité de mettre en valeur adéquatement une œuvre – éclairage, espaces –, ou de la protéger ? De telles présentations n'assimilent-elles pas les œuvres représentées à de l'amateurisme décoratif ? L'autre spécificité martiniquaise est le caractère insulaire de ce marché. En effet, non seulement, il y a peu de public et surtout d'acheteurs potentiels, mais qui plus est, le renouvellement des œuvres et des artistes ne peut être indéfiniment assuré. Les galeries martiniquaises sont donc dans une situation précaire, elles connaissent les mêmes difficultés que leurs homologues hexagonales, auxquelles s'ajoutent des entraves plus spécifiques – peu de collectionneurs, une concurrence déloyale et l'insularité. Pourtant, elles sont de plus en plus nombreuses et de plus en plus actives.

Une diffusion plus large et de qualité

Depuis une dizaine d'années, l'art martiniquais s'expose plus facilement. Des organismes multidisciplinaires accordent une place à l'exposition d'œuvres d'art dans leur programmation. Nous pensons notamment à la villa Chanteclerc située à Fort-de-France. Cette villa créole appartenant au Conseil Général et qui fut habité par l'Amiral Robert, est devenue un lieu culturel ouvert au public. Des rencontres, des réceptions sont organisées, ainsi que quelques expositions. Bien que certains artistes martiniquais, dont Laouchez,

⁴³¹ Entretien avec Guy Ferdinand réalisé par Claude Cauquil, « Le Plaisir n'est pas que dans l'assiette », *Arthème*, n° 15, avril 2005, p. 37.

refusent d'y exposer leur travail – pour eux, ce lieu n'est tout simplement pas adapté à un tel usage⁴³² –, la villa demeure un centre culturel actif permettant la diffusion de l'art martiniquais. De même, le Centre Culturel de Rencontre Fonds Saint-Jacques participe à la reconnaissance de l'art de la Caraïbe, et ce, bien que son action ne se limite pas exclusivement aux arts plastiques. Cette ancienne habitation sucrière, appartenant elle aussi au Conseil Général, s'est épanouie à la fin des années 1980 lorsque l'Association de Gestions du Centre Culturel Départemental de Fonds Saint-Jacques a été créée. Ce n'est pourtant qu'en 1998 que le nom de Centre des Cultures & des Arts de la Caraïbe est adopté et que des travaux de restauration sont entrepris. Le projet du centre est d'explorer les différentes facettes de la création caribéenne pour essayer de comprendre la formation de cette culture et pour lui donner la place qu'elle mérite dans la culture mondiale. Pour ce faire, des résidences de chercheurs et de créateurs, des expositions dans ou hors les murs sont organisées. L'objectif est double : permettre une recherche approfondie sur la création caribéenne et sensibiliser le public à celle-ci.

Conjointement à ces lieux de diffusion non spécifiques, quelques galeries ont ouvert, d'autres ont amélioré leur mode de fonctionnement comme en témoigne l'évolution de la galerie André Arsenec, relevant du CMAC. Depuis 2001, ce lieu soigne sa programmation et sa relation avec le public. Elle expose les œuvres du FRAC et des expositions personnelles d'artistes martiniquais comme Vincent Permal ou Jean-François Boclé. L'attention que porte cette galerie à fidéliser sa clientèle et à proposer une programmation réfléchie est tout à fait remarquable. Depuis 2005, les expositions s'organisent sous forme de cycle d'un an, le premier étant « Femmes, formes, foules ». Ainsi, chaque exposition, bien qu'indépendante, s'articule les unes aux autres grâce à un thème annuel. Le public, qui connaît la programmation dès le début de la saison, peut ainsi faire des liens, des rapprochements, avoir des références, une voie d'entrée dans l'exposition. La galerie mise également sur une scénographie de qualité. Il ne suffit pas d'accrocher des œuvres pour créer une exposition, l'organisation de l'espace est primordiale. La médiation se fait aussi autour d'événements qui permettent non seulement d'initier le public, mais aussi de générer une autre manière d'appréhender l'art contemporain. Ainsi, le « coup de cœur » est la présentation libre d'une exposition ou d'une œuvre par une personnalité culturelle de l'île. Des rencontres plus formelles sont aussi organisées avec des artistes ou d'autres

⁴³² Entretien réalisé entre l'auteur de la thèse et Louis Laouchez, le 15 février 2007, à son domicile (Saint-Joseph).

professionnels de l'art⁴³³. En tant qu'organisme public, la galerie André Arsenec n'est pas soumise aux mêmes impératifs financiers qu'une galerie privée et peut favoriser la fidélisation et l'éducation. De telles initiatives favorisent la constitution d'un public d'art contemporain local et sont donc à encourager.

Les galeries privées, dont Arts Pluriels ouverte par Nimar, en 1998, ont plus de mal à organiser de tels événements. Spécialisée dans la peinture haïtienne, cette galerie diffuse néanmoins aussi les créations de toute la Caraïbe. Mais bien qu'étant une des galeries les plus stables de Martinique⁴³⁴, elle n'échappe pas aux multiples difficultés du métier dans l'île. Le milieu de l'art est immature et restreint. En outre, l'île est éloignée des centres de décision. Ce dernier point n'encourage ni les associations avec d'autres galeries, ni l'implication dans le monde de l'art contemporain et notamment la participation aux foires importantes. Nimar fustige notamment les frais de douane :

La barrière douanière spécifique à nos départements français d'Amérique est un frein supplémentaire à ce genre d'échanges, bien que le principe de libre circulation des œuvres d'art entre les pays de la CEE soit effectif dans les textes ! A quand la fameuse continuité territoriale⁴³⁵ !

Face à tous ces obstacles, nous pouvons souligner l'initiative de cinq plasticiens, Xavier Barthe, Marielle Cuvelier, Habdaphaï, Martine Porry et Vida Verba⁴³⁶ qui, parce que géographiquement excentrés de la ville, ont décidé de créer en 2005 la galerie Ôdis7 au Marin pour leur permettre d'exposer leurs travaux, ainsi que celui d'autres artistes de Martinique ou d'ailleurs. Une programmation saisonnière s'étale de septembre à juin et propose des expositions différentes tous les mois. La galerie permet aussi aux artistes de s'exporter, ainsi ont-ils exposé à New York en septembre 2007 avec d'autres artistes français spécialement invités par le groupe MIWAA New Art Center, dans le cadre de l'exposition « En plein View : French Artists in New York ». Bien qu'il reste encore des efforts à fournir, de plus en plus de galeries œuvrent non seulement pour la diffusion de l'art en Martinique et ailleurs, mais aussi pour la formation d'un public indispensable au bon fonctionnement de l'histoire de l'art en Martinique.

⁴³³ Anonyme, « Lieux d'art en Martinique », *Arthème*, n° 16, avril 2006, p. 5.

⁴³⁴ Dominique Brebion la cite en exemple face à la quantité de jeunes galeries qui ferment au bout de quelques années, « Et les galeries », *Arthème*, n° 14, décembre 2004, p. 4.

⁴³⁵ Entretien avec Colette Nimar, *Loc. cit.*, p. 12.

⁴³⁶ Notons que Marielle Cuvelier ayant quitté la Martinique en 2007, c'est l'artiste Claude Cauquil qui l'a remplacée dans cette aventure.

1.2. De nouveaux acteurs

Un marché de l'art contemporain

Le dispositif « histoire de l'art » progresse aussi avec l'apparition de nouveaux acteurs proposant des initiatives intéressantes pour initier un marché de l'art dans l'île. En 2002, sous l'initiative de l'artiste Habdaphaï et grâce à l'Office Municipal de la ville du Marin, s'est déroulée la première édition du Marché de l'Art Contemporain du Marin. Pendant trois jours en mai de cette année, des artistes ont pris possession du marché de cette ville du sud de l'île pour présenter leurs œuvres, échanger avec le public et amorcer une dynamique. Le lieu du marché est symbolique à plus d'un titre, comme l'explique Claude Cauquil⁴³⁷ : d'abord, choisir un lieu quotidien tel un marché alimentaire est l'occasion de démocratiser l'art contemporain, de montrer que cette pratique est loin d'être réservé à une élite, celle osant pousser les portes des galeries d'art⁴³⁸ ; ensuite, être obligé de transformer un lieu commun en un lieu inexistant, ici un musée d'art contemporain souligne l'absence regrettable d'un tel espace dans l'île, absence de plus en plus criante surtout à la vue du succès de cette manifestation ; enfin, être dans un lieu dévoué au commerce, conserver le terme de marché dans le titre même de l'événement atteste de l'importance de la vente d'œuvres d'art pour la survie d'un artiste. Le Marché d'Art Contemporain du Marin se veut donc populaire et engagé, et ce, tant dans la reconnaissance de la pratique artistique de l'île, que dans sa survie. Malgré une médiatisation discrète, cette initiative est un succès : cinq-mille visiteurs y participent. Mais la grande réussite du Marché est d'avoir duré dans le temps. C'est devenu un événement récurrent accueillant toujours plus d'artistes de la Martinique et d'ailleurs – on compte soixante-dix artistes en 2008 –, toujours plus de visiteurs – dix-mille en 2008 – qui n'hésitent plus à acheter. En 2007, le total des ventes s'élève à 250 000 €, soit une progression de 20 % en trois ans⁴³⁹. Le Marché développe aussi ses activités, ainsi lors de la dernière édition, en 2008, il proposait une navette gratuite permettant de découvrir les différents lieux culturels de la ville : les fresques murales, les galeries (*Chòrum*, *Ôdis7*) et le Centre Culturel Vincent Placolý.

En mai 2009, le marché n'a pas eu lieu. L'aventure n'est pas terminée pour autant, l'équipe se bat pour relancer cette idée qui s'essouffle depuis deux ans. Aussi, en mai une

⁴³⁷ Claude Cauquil, « Le Marché de l'art contemporain. Le Marin, mai 2002 », *Arthème*, n° 11, janvier 2003, p. 18.

⁴³⁸ Il est vrai que ce procédé est proche de celui, évoqué un peu plus tôt (voir p. 221), des restaurateurs ou cinéma qui exposent des œuvres. Néanmoins, il est important de signaler que contrairement aux exemples précédents, l'événement est ici organisé par des professionnels, seul le lieu est marginal.

⁴³⁹ Lucie Baudin et Marie-Lynn Toussaint, « Echos du marché/presse », *Marchedartcontemporain.com*, <http://www.marchedartcontemporain.com/>, consulté le 5 septembre 2008.

réunion regroupant l'équipe du Marché et des artistes s'est tenue pour tenter de redynamiser et de redéfinir cet événement. Quatre axes ont ainsi été retenus⁴⁴⁰ : la convivialité, la pédagogie, l'affirmation caribéenne et le professionnalisme. Les deux premiers concernent la relation avec les visiteurs. La vente est importante, mais elle ne peut survenir si l'on n'insiste pas sur l'aspect pédagogique. Non seulement il importe de revenir à l'esprit plus convivial qui caractérisait les premières éditions, mais aussi de dynamiser les activités par des tables rondes, des conférences, des animations. Chaque artiste sera aussi mis à contribution pour que son rapport avec le public soit le plus riche possible. Les deux derniers axes s'appliquent à parfaire la qualité de l'événement. Cette amélioration touche d'abord le choix éditorial, il est important pour l'équipe de se recentrer sur l'affirmation et le développement de l'esthétique caribéenne, et donc d'éviter de se disperser en invitant des artistes étrangers à cette esthétique. L'autre point d'amélioration est l'exposition en tant que telle – choix des œuvres et monstration –, qui doit refléter le caractère professionnel de l'événement. Patricia Donatien, artiste ayant participé à la réunion, souhaite une « qualité d'exposition de type muséal⁴⁴¹ ». Le Marché aura, tout de même, lieu cette année, les 27, 28 et 29 novembre, avec comme invité d'honneur l'artiste trinitadien Leroy Clarke⁴⁴². Pour l'essor de l'histoire de l'art dans l'île, il est à espérer que cette remise en cause permette à cet événement de perdurer.

Des initiatives intéressantes

D'autres initiatives misent sur le développement de l'achat d'œuvres en Martinique, mais en privilégiant une contextualisation plus marginale que celle d'un marché d'art contemporain. En 2002, quatre collectionneuses d'art martiniquais, Myriam Alier, Valérie Cabord, Fabienne Heinrich et Brigitte Saleg, ont décidé d'agir concrètement pour soutenir l'art local et notamment la diffusion de celui-ci. Aussi, ont-elles lancé l'événement l'ART-péritif. Ce concept innovant consiste à organiser chaque mois un apéritif conviant des amateurs d'art ou non, autour des œuvres d'un artiste exposées chez l'une des initiatrices du projet. L'artiste est présent lors de ces soirées placées sous le signe de l'échange et de la convivialité. Certains achats sont réalisés, surtout des petits formats, mais ce n'est pas l'objectif principal. Le premier ART-péritif s'est déroulé le 6 décembre 2002 et mettait à

⁴⁴⁰ Patricia Donatien, « Une Nouvelle dynamique pour le marché d'art contemporain du Marin », *donatien-peinture.fr*, le 4 juin 2009, <http://donatien-peinture.fr.over-blog.com/>, consulté le 2 août 2009.

⁴⁴¹ *Idem*.

⁴⁴² Patricia Donatien, « Le Marché d'Art Contemporain du Marin 2009 », *donatien-peinture.fr*, le 13 mai 2009, <http://donatien-peinture.fr.over-blog.com/>, consulté le 2 août 2009.

l'honneur deux artistes : Thierry Jarrin et Robert Manscours. Depuis, des plasticiens comme Julie Bessard, Guédon, Habdaphaï ou Luz Severino y ont participé.

Cette même équipe poursuit son action de vulgarisation avec un autre concept, le *Soussou'art*, lancé en 2004. Le *soussou* est une pratique extrêmement répandue en Martinique qui consiste en une association de crédit tournant. Il a ici été détourné vers le monde de l'art. Ainsi, dix personnes s'entendent pour acquérir dix œuvres d'un même artiste au cours de l'année. Seuls le prix et la taille de l'œuvre sont fixés à l'avance. Tous les mois, les acheteurs versent une cotisation et l'artiste livre une toile. C'est par tirage au sort ou entente préalable que l'ordre des acquéreurs est défini. Cette association a plusieurs avantages. D'abord, le paiement étant échelonné pour les acheteurs, ceux-ci peuvent acquérir plus facilement une œuvre. En outre, ils récupèrent l'œuvre directement à l'atelier de l'artiste découvrant ainsi une facette de la création souvent peu connue du grand public. L'artiste aussi tire profit du *Soussou'art* puisqu'il est payé comptant et est assuré de vendre dix toiles dans l'année. Les échanges qu'il a avec ces acheteurs sont aussi un plus, ils sont garants d'un plus grand rayonnement de son travail. Médélice, premier artiste à avoir participé à un *Soussou'art*, confirme le caractère positif de cette initiative. Mis à part le format de l'œuvre, plus petit que d'ordinaire, il n'a subi aucune contrainte dans cette pseudocommande et a apprécié le regard extérieur que ces nouveaux acheteurs ont porté sur son travail⁴⁴³. Les initiatives de ces quatre femmes développent un marché et une connaissance de l'art non conventionnels, mais profondément ancrés dans le quotidien martiniquais. Peut-être est-ce là une des clés du bon développement du dispositif « histoire de l'art » dans l'île ? En effet, l'art martiniquais s'est épanoui quand il a cessé d'imiter le modèle académique occidental, quand il a rejeté le doudouisme et l'exotisme pour se tourner vers un mode d'expression spécifique et authentique. Le dispositif doit peut-être suivre la voie d'une de ses composantes – la création. Le modèle galerie/musée/maisons de vente est une approche possible, mais ce n'est sûrement pas la seule. Aussi est-il utile de tenter des expériences nouvelles qui s'appuient non pas sur le moule occidental, mais sur des coutumes et des spécificités locales.

Il n'en demeure pas moins que pour être compétitif au niveau international, il faut maîtriser les règles des autres. Yvana *Vaitilingon*, ancienne diplômée de l'IRAVM, l'a bien compris. Elle développe depuis bientôt cinq ans une entreprise qui utilise l'ingénierie culturelle et le marketing au service de l'art. Avec *Yvana'arts*, cette jeune guadeloupéenne, initie le monde de l'art martiniquais à un nouveau métier : le chargé de communication

⁴⁴³ Fabienne Heinrich, « Le soussou'Art, vous connaissez », *Arthème*, n° 16, avril 2006, p. 13.

d'artistes. De ce fait, elle participe à l'organisation d'expositions ou d'événements culturels, propose une aide administrative et gère tout ce qui concerne la communication. Son rôle est aussi de promouvoir la diffusion de l'art martiniquais. Aussi, s'intéresse-t-elle de près au marché de l'entreprise privée – un marché qui, comme nous l'avons déjà mentionné, est extrêmement frileux en Martinique. Elle conseille aux entreprises de communiquer en s'associant au monde de l'art, soit en achetant des œuvres visibles dans les locaux, soit en créant des événements, comme des vernissages. Ce mécénat industriel est déjà répandu à l'international et permet notamment de parfaire l'image d'une entreprise⁴⁴⁴. De nombreux artistes, comme Hervé Beuze, Habdaphaï, Nivor ou le plasticien guadeloupéen Thierry Alet, ont déjà fait appel à son savoir-faire. Vaïtilingon travaille aussi pour des associations ; elle a notamment participé à l'annuaire des arts visuels de la Martinique. Ce site internet recense les artistes souhaitant adhérer à l'association, publie des articles et présente les actualités du monde artistique de l'île et de la Caraïbe. Ainsi le monde de l'art et la Martinique sont-ils soumis à l'importance grandissante des nouvelles technologies de l'information et de la communication. L'art martiniquais ne peut pas plus se développer à l'international que dans l'île si ses acteurs refusent d'intégrer ces nouveaux médias dans leur méthode d'approche communicationnelle. *Yvana'arts* est une entreprise qui, tout en restant ancrée dans la réalité et la création de l'île, favorise ce tournant indispensable vers la modernité. Elle n'est pas la seule à s'investir dans l'amélioration de la visibilité de la création plastique en Martinique, une fondation d'entreprise s'illustre depuis peu dans le monde de l'art.

La Fondation Clément

Contrairement à la grande majorité des entreprises de l'île, peu ou pas concernées par l'histoire de l'art, le groupe GBH s'y engage pleinement. Nous avons déjà mentionné son travail en évoquant l'implication du groupe dans le développement d'un tourisme industriel et culturel, notamment sur le site de l'Habitation Clément. C'est d'ailleurs à cet endroit que la galerie d'art La Case à Léo est inaugurée en 1995. Si son activité est alors peu structurée, des changements majeurs s'opèrent en 2005 lorsque le groupe crée sa fondation d'entreprise destinée à développer les actions de mécénat culturel. C'est dans un esprit tourné vers le développement culturel que le fonctionnement de la galerie se perfectionne tant dans sa programmation que dans la présentation des œuvres. Dorénavant, une saison de neuf expositions, s'étalant de décembre à avril ou juin, est annoncée. Au fil des saisons, la programmation évolue et le choix des artistes est de plus en plus soigné. Alors que la

⁴⁴⁴ Nous pouvons citer l'exemple de la Fondation d'entreprise Ricard.

première année, la galerie s'est concentrée sur des artistes martiniquais renommés, comme Charpentier (fils), Guédon, Médélice ou Habdaphai, dès la deuxième année, l'équilibre entre artiste de la relève et artistes confirmés s'opère. Ainsi, Bessard et Jarrin figurent dans le programme de la saison 2006/2007 aux côtés de Breleur, d'Héléron ou d'Anicet. Après cette ouverture générationnelle, la galerie effectue une ouverture géographique : des artistes caribéens venant surtout de l'île sœur, sont exposés avec les Guadeloupéens Michel Rovelas et Bruno Pédurand pour la saison 2007-2008 ; en janvier 2007, ce sont des artistes de la République Dominicaine qui sont présentés avec Severino. À cette ouverture se conjugue une évolution du type d'œuvres représentées. Alors qu'au cours des deux premières années, la galerie a surtout exposé des œuvres en deux dimensions conjointement à quelques sculptures de petits formats, elle accueille progressivement des œuvres de plus grands formats. En mars 2007, la plasticienne Bessard est la première à investir l'ancienne distillerie pour son installation *L'Envol* (2007, Fig.8. 1.), d'autres, dont Beuze, suivront ce mouvement. Les installations sont dorénavant pleinement présentes dans les expositions de la galerie, ou devrions-nous plutôt dire de la Fondation Clément – les expositions dépassant de plus en plus le cadre de La Case à Léo. Cette évolution est loin d'être anodine comme le souligne le président de cette fondation, Bernard Hayot : « les formes de création comme la vidéo ou les installations, comme de manière générale les pièces de grandes tailles, se heurtent à des problèmes de production et de marché⁴⁴⁵ ». La fondation dispose d'un espace conséquent – l'Habitation Clément et ses seize hectares – et d'importants moyens humains et financiers qui permettent à de telles œuvres d'exister. En plus de favoriser la conception de ces œuvres, la fondation en assure la promotion au travers des expositions permettant ainsi au public d'appréhender ces créations. Elle souhaite d'ailleurs développer ces initiatives, notamment avec des installations permanentes qui occuperaient l'espace de la distillerie ou encore celui du parc⁴⁴⁶.

La dernière évolution notable de cette galerie concerne la manière de présenter les œuvres. La Case à Léo étant un ancien garage (voir p. 214) de 80 m², les conditions d'exposition sont loin d'être des plus adéquates notamment en matière de hauteur de plafond ou d'éclairage. Les anciens bureaux de l'administration de l'habitation ont été réaménagés afin d'y installer un nouvel espace d'exposition inauguré au printemps 2008. L'espace mesure environ 300 m² avec différents espaces modulables et offre des réserves pour une

⁴⁴⁵ Entretien avec Bernard Hayot, président de la fondation, « La Fondation Clément », (*Artabsolument*), *les cahiers de l'art d'hier et d'aujourd'hui*, n° 25, juin 2008, p. 43.

⁴⁴⁶ Interview de Florent Plasse, archiviste, chargé du patrimoine à l'Habitation Clément, « Art d'aujourd'hui et patrimoine architectural », *Arthème*, n° 19, novembre 2007, p. 11.

collection documentaire et une collection d'œuvres. Avec ce récent espace, la Fondation Clément acquiert une nouvelle envergure et devient un lieu essentiel de l'histoire de l'art martiniquais comme le confirme la revue *Arthème* :

*A l'heure où la Martinique n'est pas encore dotée d'un espace professionnel de diffusion de l'art actuel, nul doute que la Fondation, compte tenu de ses projets et sous réserve qu'elle précise ses orientations, peut jouer un rôle déterminant pour ce qui concerne la valorisation des artistes de la Caraïbe engagés dans un processus de recherche. Elle pourrait devenir, surtout avec l'aménagement de son nouvel espace de quatre cents mètres carrés, à travers la production d'expositions, l'édition de catalogues, la recherche, un lieu phare de la Caraïbe francophone, inséré dans un réseau caribéen élargi [...]*⁴⁴⁷.

Dorénavant, la fondation est à la hauteur de ses ambitions. Une des missions que s'est données Hayot est d'aider les artistes martiniquais à dépasser « les difficultés liées aux spécificités de la Martinique : l'insularité, l'étroitesse du marché sur le territoire, l'éloignement des centres de décisions en matière de culture, etc.⁴⁴⁸ ».

La programmation saisonnière de La Case à Léo, et surtout l'organisation des expositions est un excellent moyen de renforcer un monde de l'art naissant. La fondation prend tout en charge, des stratégies de communication de l'événement (affiches, communiqués de presse, Internet) à l'exposition en tant que telle (accrochage et vernissage). En outre, elle n'intervient pas dans la vente des œuvres et ne touche aucun pourcentage, bien que de nombreux achats soient réalisés à l'occasion des expositions – en moyenne, il y est vendu entre trente et quarante œuvres⁴⁴⁹. La deuxième mission de la fondation est de changer le regard que l'on porte sur la Martinique que ce soit dans l'Hexagone ou dans l'île. La Martinique n'est pas qu'un lieu paradisiaque se résumant à son patrimoine ancien. Concernant le public local, la fondation met un point d'honneur à conserver la gratuité de toutes ses activités. Ainsi, bien que l'entrée de l'Habitation Clément soit payante, la visite exclusive des expositions artistiques est gratuite. Aucune étude spécifique sur le public de la fondation n'a été menée, on estime, pourtant, que pour la saison 2006/2007, six-mille visiteurs, sans compter les personnes présentes aux vernissages, sont venus⁴⁵⁰. Afin d'avoir un réel impact sur ce public local, la fondation mise sur l'accueil et les programmes pédagogiques, notamment auprès des scolaires. Vis-à-vis du public hexagonal, le fait que les expositions se situent sur un site touristique est notoire. Les touristes ne s'attendent pas à

⁴⁴⁷ Anonyme, « L'art actuel à la Fondation Clément », *Arthème*, n° 19, novembre 2007, p. 5, nous soulignons.

⁴⁴⁸ Entretien avec Bernard Hayot, président de la fondation, *Loc. cit.*, p. 41.

⁴⁴⁹ *Idem.*, p. 40.

⁴⁵⁰ Interview de Florent Plasse, archiviste, chargé du patrimoine à l'Habitation Clément, *Loc. cit.*, p. 11.

voir de l'art contemporain sur une ancienne habitation et sont ainsi confrontés à deux temporalités constituant l'identité de l'île : le passé industriel et la création présente. Au-delà de cette diffusion auprès des touristes, un des projets de la fondation est de trouver un lieu à Paris où elle pourrait exposer les artistes martiniquais.

À ces deux premiers mandats, la fondation ajoute la volonté de participer à la formation d'une mémoire. C'est la raison pour laquelle, elle a ouvert un espace permettant d'accueillir une collection d'œuvres martiniquaises, collection reflétant les expositions organisées à l'habitation. À côté de cette contemporanéité, il importe à la fondation d'acquérir des toiles plus anciennes afin de mieux comprendre l'évolution de la création martiniquaise. En 2008, cette collection comptait une centaine d'œuvres, mais les nouvelles acquisitions étant fréquentes⁴⁵¹, elle ne cesse d'augmenter. Il est d'ailleurs possible de voir les nouvelles acquisitions à La Case à Léo après chaque saison, soit de juin à novembre. L'inauguration du nouvel espace d'exposition a aussi été l'occasion de présenter la collection, lors de l'exposition « Etat des lieux : trois ans de collection », de juillet à novembre 2008. Notons que la fondation n'a jamais caché son souhait d'organiser une exposition permanente reflétant l'histoire de la création sur l'île, c'est donc une évolution possible. Cette volonté de conserver un patrimoine artistique passe aussi par la publication d'ouvrages. Aussi, la fondation s'associe régulièrement avec HC Editions afin de publier des monographies ou des ouvrages généraux sur l'art martiniquais. Ces ouvrages mêlant de nombreuses reproductions couleur et des textes écrits par des professionnels, dont certains membres du CEREAP, sont des outils indispensables à la recherche sur l'art martiniquais. Ajoutons qu'en parallèle du travail artistique, un fond documentaire est aussi constitué.

Ces différentes initiatives, conventionnelles ou non, participent à l'essor d'un marché de l'art qui, pour être structuré et fonctionnel, se doit de s'appuyer sur des œuvres dont la valeur est fondée par une légitimation du milieu.

1.3. Une légitimation grandissante

Le discours écrit sur l'art est une forme de légitimation : il théorise et laisse des traces qui servent de référence aux différents acteurs du monde de l'art.

⁴⁵¹ Entretien avec Bernard Hayot, président de la fondation, *Loc. cit.*, p. 43.

Des revues de qualité

Depuis 1998, deux revues spécialisées sur la création ont été créées en Martinique. En mars 2003, sort le numéro 0 d'*Arts Caribbean*, une revue qui paraît d'abord tous les deux mois pour devenir trimestrielle au début de l'année 2005. C'est à une amatrice d'art que nous devons cette revue. Joëlle Nottrelet conçoit ce magazine, de la récolte d'informations, à la maquette en passant par la promotion. La particularité de cette publication est sans nul doute la variété de ses thèmes. L'art est ici pris au sens large, la revue se consacrant autant aux arts visuels, peinture, sculpture, artisanat, photographie, qu'aux arts de la scène, théâtre, danse, sans oublier le cinéma, la littérature ou la musique. Cette diversité est bénéfique, car elle permet une diffusion plus large. Une personne passionnée de musique ou de cinéma – médias populaires – sera confrontée à des articles concernant d'autres formes d'art moins médiatisées, tels le design ou l'architecture. Comme l'explique la rédactrice, cette revue « contribue à chaque parution, à laisser des empreintes de notre Patrimoine Culturel Caribéen⁴⁵² ». En effet, chaque article repose sur le portrait d'un acteur particulier du milieu culturel et artistique. Les présentations sont claires et agrémentées de nombreuses reproductions couleur. Depuis 2003, plus de trois-cents artistes ont ainsi été consacrés. Une section « petites annonces » est, en outre, l'occasion de présenter les rendez-vous culturels à venir : publications d'ouvrages, expositions, concerts ou autres manifestations. L'objectif lancé par Nottrelet de promouvoir la création caribéenne est atteint. Cependant, cette revue ne dépasse pas cette promotion et l'on ne peut que regretter l'absence d'articles plus longs, plus critiques ou de dossiers analytiques. Retenons, néanmoins qu'*Arts Caribbean* demeure un outil utile à la reconnaissance des artistes antillais par un large public et qu'elle a le mérite de durer depuis plus de six ans. Toutes les revues n'ont pas cette chance comme en témoigne le cas d'*Arthème*.

Arthème est une revue associative fondée en 1999 par des bénévoles. Contrairement à *Arts Caribbean*, elle s'adresse exclusivement aux amateurs d'arts visuels. Chaque trimestre en une cinquantaine de pages, cette revue pose un regard critique sur le monde de l'art caribéen. A travers des visites d'ateliers, des comptes rendus d'expositions ou des coups de cœur d'intellectuels – nous pensons notamment aux Méditations auprès de Breleur de l'écrivain Chamoiseau⁴⁵³ –, elle présente des artistes martiniquais et caribéens. Là encore, des reproductions couleur légendées favorisent l'appréhension du travail des artistes. Mais cette revue ne se contente pas de parler de la création, elle présente les initiatives du milieu

⁴⁵² Joel Nottrelet, « Genèse », *Artcaribbean.net*, <http://www.artscaribbean.net/>, consulté le 14 avril 2009.

⁴⁵³ Patrick Chamoiseau, « Méditations auprès d'Ernerst Breleur », *Arthème*, n° 16, avril 2006, pp. 17-23.

de l'art. Les différentes institutions culturelles, privées ou publiques, peuvent ainsi communiquer plus ou moins directement. Le numéro 19 consacre vingt-trois pages à la Fondation Clément⁴⁵⁴. Il y présente l'institution et fait une rétrospective de la saison d'expositions qui vient de s'écouler – 2006/2007. Le numéro 16 traite des différents lieux d'art existants dans les deux îles françaises des Antilles⁴⁵⁵. Les initiatives moins institutionnelles y sont aussi dévoilées, nous pensons notamment au *Soussou'art*⁴⁵⁶ ou à l'entreprise *Yvana'art*⁴⁵⁷. Enfin, *Arthème* propose régulièrement des dossiers ou des articles questionnant tant la création que le monde de l'art dans la Caraïbe. Le numéro 17 est à ce titre exemplaire, étant donné qu'il associe deux dossiers, l'un sur la photographie dans l'art contemporain martiniquais et l'autre sur les collectionneurs martiniquais⁴⁵⁸. Cette revue conjugue donc adroitement articles de fond, comptes-rendus d'expositions, analyses d'œuvres, notes de lectures ou encore interviews, le tout réalisé par des auteurs connaisseurs et qualifiés.

En effet, dans les cinq derniers numéros, plus de 50 % des auteurs sont membres de l'Association Internationale des Critiques d'art – une grande majorité d'entre eux appartenant à la section Sud-Caraïbe. Les autres articles sont rédigés par des universitaires comme Laurence Brown (Université Américaine de Paris)⁴⁵⁹, des professionnels du milieu comme Nathalie Hainaut⁴⁶⁰, commissaire d'exposition et critique d'art indépendante, ou encore des personnalités invitées comme Rudy Rabathaly⁴⁶¹, le rédacteur en chef de quotidien *France-Antilles*. Nous pouvons aussi signaler que certains artistes sont amenés à prendre la plume pour évoquer eux-mêmes leur pratique artistique, cela est notamment le cas dans le dossier consacré au design dans la Caraïbe⁴⁶². Cette revue est aussi une tribune pour toutes les institutions qui peuvent faire une publicité ciblée sur le public restreint des amateurs d'art. Ces messages promotionnels peuvent être indirects par le biais de la section « perspectives » qui annonce les événements à venir. Ils peuvent aussi être directs et

⁴⁵⁴ « L'Art actuel à la Fondation Clément », *Arthème*, n° 19, novembre 2007, pp. 5-27.

⁴⁵⁵ « Lieux d'art de Martinique », pp. 4-7 et Nathalie Hainaut, « Lieux d'art de Guadeloupe », pp. 25-32, *Arthème*, n° 16, avril 2006.

⁴⁵⁶ Fabienne Heinrich, *Loc. cit.*, p. 13.

⁴⁵⁷ Claude Cauquil, « Yvana'arts. Les collaborateurs invisibles », *Arthème*, n° 14, décembre 2004, p. 19.

⁴⁵⁸ « Comment la photographie traverse-t-elle quelques pratiques artistiques contemporaines de Martinique », pp. 4-17 et « La figure du collectionneur », pp. 18-35, *Arthème*, n° 17, octobre 2006.

⁴⁵⁹ Laurence Brown, « Monuments dédiés à la liberté et à la citoyenneté dans la Caraïbe. Visions plurielles de l'émancipation et du souvenir », *Arthème*, n° 18, janvier, février, mars 2007, pp. 26-29.

⁴⁶⁰ Nathalie Hainaut, *Loc. cit.*

⁴⁶¹ Rudy Rabathaly, « Les corps de Monique Mirabel, le coup de cœur de Rudy Rabathaly », *Arthème*, n° 17, octobre 2006, pp. 44-48.

⁴⁶² « Design... en Caraïbe », *Arthème*, n° 19, novembre 2007, pp. 30-49.

classiques⁴⁶³. Si cette publicité fait d'*Arthème* un lieu de promotion de la vie culturelle de l'île, c'est aussi un moyen de financement non négligeable.

En effet, une telle revue coûte cher, bien qu'elle soit éditée par une association de bénévoles. L'édito du numéro 16 est d'ailleurs un sérieux signal d'alarme concernant la survie d'une telle revue. Il aborde les deux problèmes majeurs de cette publication. Tout d'abord, le financement n'est pas toujours au rendez-vous et les recettes publicitaires sont assez maigres d'autant plus que la multiplication des journaux gratuits absorbe le peu d'offres de l'île. A cela il faut ajouter le fait que l'art contemporain martiniquais n'est malheureusement pas encore un sujet très porteur, ce qui fragilise les ventes et les revenus publicitaires. Le deuxième bémol est l'organisation de l'équipe. La revue étant administrée par une association de bénévoles, le « côté revue buissonnière⁴⁶⁴ » permet de conserver un esprit léger. Néanmoins, les conditions sont précaires et ne permettent pas de motiver comme il se doit l'équipe rédactionnelle. Il semble difficile de trouver du personnel pour des tâches aussi ingrates bien qu'indispensables pour effectuer « la recherche de financement public ou privé, la correction des épreuves, l'expédition des abonnements⁴⁶⁵ ». Ces difficultés ont eu raison de cette publication ; le 19^e numéro est le dernier paru. Pendant longtemps l'équipe a tenté de poursuivre le travail, mais à date, nous ne pouvons que regretter l'arrêt de cette publication.

Ces deux revues, ainsi que *Recherche en esthétique* (voir p. 218) sont des supports sur lesquels se développe un rouage essentiel de l'histoire de l'art : celui de la légitimation par l'écrit, et notamment celui de la critique. Or, comme le souligne Dominique Brebion, celle-ci est essentielle dans le contexte martiniquais : « L'acte critique est un acte engagé, militant et social, particulièrement dans les régions périphériques et insulaires où il est à peine naissant⁴⁶⁶ ».

AICA-SC : une association substantielle

Cette jeunesse de l'acte critique n'empêche pas sa structuration qui est passée notamment par son intégration à l'Association International des Critiques d'Art (AICA). L'AICA est une ONG auprès de l'UNESCO créée en 1950 à la suite de deux congrès internationaux tenus au siège de l'organisation des Nations-Unies afin de promouvoir la critique d'art. Une

⁴⁶³ La Fondation Clément, Yvana'art, Gens de la Caraïbe.org, dinographix (entreprise de photographie et de graphisme), ainsi que le babaorum (restaurant) ont ainsi utilisé ce support médiatique.

⁴⁶⁴ « Edito », *Arthème*, n° 16, avril 2006, p. 3.

⁴⁶⁵ *Idem*.

⁴⁶⁶ Dominique Brebion, « le XXXVII^{ème} congrès de l'AICA et après ? », *Arthème*, n° 14, décembre 2004, p. 28.

section « Caraïbe du Sud », regroupant des membres de la Barbade, de Cuba, de la Guadeloupe, de la Guyana, de la Jamaïque, de la Martinique et de Trinidad, s'ouvre en 1997. L'objectif principal est de favoriser l'échange entre les différents professionnels de cette région. Plusieurs activités menées par cette association ont permis de développer la critique en Martinique et, par la même, l'art et l'intérêt pour l'art dans l'île. Au-delà de la participation à des symposiums ou à des expositions, l'événement majeur de cette section demeure le XXXVII^e Congrès de l'AICA tenu à la Barbade et à la Martinique du 10 au 16 novembre 2003. Les thèmes retenus pour cette grande rencontre internationale étaient le développement artistique dans les petites communautés et les communautés en voie de développement, l'art dans l'espace public, la relation entre les institutions, les conservateurs et les critiques. Cet événement est l'occasion de faire découvrir à des membres venant du monde entier – il existe vingt-neuf sections nationales venant d'Europe, d'Amérique, du Moyen-Orient ou d'Asie – la création contemporaine martiniquaise. Des expositions et des visites d'ateliers sont organisées. Les échanges ainsi créés permettent une réelle diffusion de l'art martiniquais en dehors de ces frontières. Des collaborations entre artistes locaux et des sections de l'AICA ont été nouées, notamment Breleur et le vice-président de l'AICA-Japon, Nanjo Fumio. En outre, il est toujours profitable pour un artiste d'avoir un regard extérieur sur son travail. Aussi, les visites d'ateliers permettent-elles aux artistes d'être confrontés à des critiques inédites d'autant plus riches qu'elles sont reformulées par des personnes ignorantes pour la plupart de la culture martiniquaise. C'est un excellent moyen de réaliser la portée universelle d'une production. Cet événement exceptionnel a stimulé le monde de l'art en général et surtout le monde de la critique. Brebion, président de l'AICA-SC (section Sud-Caraïbe) et vice-président à l'époque indique que de nouveaux membres ont rejoint la section et que le groupe martiniquais a décidé de renforcer ses actions dans l'île⁴⁶⁷.

Le dernier événement majeur dans lequel l'AICA-SC s'est investie est « Parcours Martinique » qui s'est déroulé du 30 novembre au 7 décembre 2008. Il s'agit encore une fois d'un événement majeur qui marquera sûrement un tournant dans le dispositif « histoire de l'art ». Durant cette semaine, des professionnels, critiques d'art, commissaires d'exposition, artistes venus de l'espace caribéen, de l'Hexagone ou d'Amérique, mènent une réflexion sur le désenclavement des arts de la Caraïbe. Un séminaire international, « l'art contemporain dans la Caraïbe » proposent une triple réflexion autour de tables rondes et de rencontres avec des artistes. Les professionnels tentent de comprendre quelle est la place de la création

⁴⁶⁷ *Idem.*

contemporaine caribéenne sur le marché mondial et de trouver des solutions pour améliorer sa visibilité. De la création aux institutions en passant par les représentations que l'on peut porter sur l'art caribéen, tous les aspects de l'histoire de l'art sont invoqués afin de justifier ou non la présence d'un centre d'art dans la région. A côté de ce séminaire, deux expositions sont présentées, l'une par l'AICA-SC, « Atlantide Caraïbe » et l'autre par la Fondation Clément « Pays mêlé ». Une trentaine d'artistes caribéens est ainsi mise à l'honneur. Des visites d'ateliers sont aussi prévues. L'AICA-SC, en s'associant à d'autres organismes comme la Fondation Clément ou Cultures France⁴⁶⁸, a organisé bien plus qu'un simple événement, elle a initié un mouvement de réflexions internationales qui intègre l'art martiniquais et l'art caribéen à l'art mondial. Cet événement illustre la volonté de la production caribéenne de prendre une place grandissante dans ce marché. Ce regard posé vers l'extérieur et surtout par l'extérieur sur l'art martiniquais est un signe de légitimité qui atteste que la production locale, bien que majoritairement recentrée sur des problèmes identitaires spécifiques, a une incidence plus large.

Un art reconnu par l'Hexagone ?

L'initiative de l'AICA-SC, de la Fondation Clément et de Cultures France indique que l'Hexagone reconnaît la création et le monde de l'art martiniquais. Or, la présence de cet art en France hexagonale est un excellent moyen d'élargir un marché restreint par l'insularité, principal frein de la création actuelle. D'autres propositions sont à retenir, notamment celle de la Mairie de Paris qui propose tous les ans une exposition d'art contemporain intitulée *Latitudes* dont l'objectif est de montrer la diversité de la création outre-mer. Depuis 2002, six éditions⁴⁶⁹ ont ainsi mis en avant des artistes des quatre DOM et de leurs voisins. Se concentrant autant sur les populations outre-mer du Pacifique que de l'Atlantique, trois éditions ont présenté des artistes martiniquais (en 2002, Breleur, Guédon et Valérie John ; en 2004 pour « Terres de l'Atlantique » et en 2007 pour « Terres du Monde », Boclé). Concrètement l'impact de ces expositions ne favorise que peu la diffusion de l'art de l'île dans l'Hexagone, cependant, elles participent à changer le regard que l'on peut avoir sur la création outre-mer. George Pau-Langevin, Délégué général à l'outre-mer auprès du Maire de Paris, résume l'importance de cet événement pour le rayonnement de la culture des DOM en France hexagonale :

⁴⁶⁸ Cultures France est l'opérateur délégué des ministères des affaires étrangères et de la culture et de la communication pour les échanges culturels internationaux.

⁴⁶⁹ La 7^e édition se tiendra du 16 septembre au 10 octobre 2009.

Il était aussi important, en toute hypothèse, en rassemblant ces œuvres, de rappeler au public parisien que l’Outre-mer aujourd’hui – en art, en littérature, en sport ou dans d’autres domaines – ne se réduit pas à un quelconque régionalisme folklorique, mais qu’on y trouve des personnes de talent, dont le travail s’inscrit avec pertinence au sein des préoccupations contemporaines. Le rayonnement de ces terres lointaines contribue au dynamisme de notre ville et de notre pays⁴⁷⁰.

On peut néanmoins, comme le souligne Brebion, reprocher à ces expositions le fait qu’elles n’appartiennent pas véritablement au milieu de l’art, elles se déroulent dans les Salons de l’Hôtel de Ville de Paris et leur objectif est plus politique qu’esthétique⁴⁷¹.

Il existe pourtant dans l’Hexagone, des lieux professionnels qui exposent l’art martiniquais. Le Musée Dapper a à deux reprises présenté le travail de plasticiens de l’île. En 2002, il offre aux visiteurs « Les Bois sacrés d’Hélénon » et en 2008, « Ombres portées » de Bessard. Il est important de voir que ce musée qui se définit lui-même comme « un espace d’art et de culture pour l’Afrique, les Caraïbes et leurs diasporas⁴⁷² », et qui privilégie essentiellement les créations anciennes, expose parallèlement des œuvres contemporaines. Cette association est essentielle pour ne pas figer l’Afrique, la Caraïbe et donc la Martinique dans une représentation passéiste qui condamnerait la production actuelle. Aussi, l’existence d’une galerie d’art contemporain spécialisé dans l’art de la Caraïbe à Paris contribue elle aussi à éradiquer la vision passéiste que l’on peut porter sur la création caribéenne. C’est l’objectif que s’est fixée la galerie JM’Arts. Depuis 2002, elle permet la diffusion à l’Hexagone d’artistes caribéens. Beuze ou Bessard sont notamment des artistes avec qui Johanne Auguiac, la directrice de la galerie, a l’habitude de travailler. L’existence de tels lieux, même s’ils connaissent quelques difficultés – JM’Arts déplore notamment le fait que la presse nationale ne soit pas ouverte à la création contemporaine de la Caraïbe⁴⁷³ – participe à la valorisation de la production locale qui pour s’épanouir doit se confronter à d’autres productions et à d’autres publics.

Pour finir avec la reconnaissance hexagonale et pour démentir quelque peu les propos de la directrice de JM’Arts, notons qu’une revue (*Artabsolument*) a consacré tout un dossier à

⁴⁷⁰ George Pau-Langevin, *Dossier de presse « Latitudes 2004 : terres de l’Atlantique »*, Hôtel de ville de Paris, 2004, p. 3. . http://www.v1.paris.fr/fr/culture/actualites/latitudes_2004/DP_2004_BAT.pdf, consulté le 12 mars 2005.

⁴⁷¹ « Elle participe à la politique de communication de la délégation à L’Outre-mer de la Mairie de Paris à l’égard des ressortissants des départements français des Amériques installés en l’île de France... », Dominique Brebion, « Edito », *Arthème*, n° 19, novembre 2007, p. 3.

⁴⁷² *Musée Dapper, Arts de l’Afrique, de la Caraïbe et de leurs diasporas*, <http://www.dapper.com.fr/>, consulté le 3 septembre 2008.

⁴⁷³ Entretien avec Johanne Anguiac, « Promouvoir l’art caribéen dans sa diversité – JM’Arts », *Arthème*, n° 14, décembre 2004, p. 8.

l'art martiniquais⁴⁷⁴. Cette implication d'une revue nationale permet, non seulement d'élargir la diffusion de l'art contemporain de l'île, mais aussi, ce dossier pose la question de la méconnaissance de cette production dans l'Hexagone et tente de l'expliquer. Celle-ci s'explique notamment par un problème de schémas mentaux. Yves Jego, secrétaire d'Etat chargé de l'Outre-mer à l'époque, évoque « la quête d'un exotisme dépassé » cristallisée par le public hexagonal qui se heurte aux préoccupations et aux représentations très actuelles des artistes d'Outre-mer⁴⁷⁵. Pour dépasser cette dichotomie, il faudrait peut-être arrêter de parler d'art martiniquais. Existe-t-il un art alsacien, un art basque dans la production contemporaine ? Pourtant, les questions identitaires sont aussi complexes dans ces régions. Toutes les initiatives que nous venons d'évoquer engluent la production locale dans son exotisme, dans sa « martiniquanité », l'excluant de fait du marché français. L'art contemporain peut-il être régional et la création d'une région peut-elle être de l'art ? Cette problématique explique sans doute que l'Etat ne songe pas à engager un artiste d'outre-mer quand il souhaite ériger le premier monument national commémorant l'esclavage. *Le Cri, l'écrit* (2007, Fig. 8. 2.) de Fabrice Hyber est inauguré le 10 mai 2007 dans les jardins du Palais du Luxembourg. Pour Pascal Amel et Teddy Tibi, ce choix est symptomatique de l'occultation dont sont victimes les artistes de l'île⁴⁷⁶.

Malgré cette reconnaissance hexagonale segmentante, l'art martiniquais connaît une légitimité grandissante qui passe par des initiatives locales, comme la publication de revues ou l'organisation d'événements internationaux sur son territoire. Le dispositif s'épanouit, mais qu'en est-il du statut de l'art ? Statut qui a bien du mal à évoluer !

2. Un art méprisé ?

2.1. L'art négligé

Un déclassé culturel

Le statut de l'art en Martinique a toujours été problématique. Malgré les nombreuses évolutions de la création artistique et du dispositif, l'art a du mal à se départir de son statut de loisir décoratif. La jeunesse de cette production et donc de l'éducation explique sans doute cela. Il n'en demeure pas moins que le peu d'intérêt que l'île porte envers son art

⁴⁷⁴ « Artistes de la Martinique : méconnaissance ou occultation ? », (*Artabsolument*), n° 25, juin 2008, pp. 10-43.

⁴⁷⁵ Entretien avec Yves Jego, (*Artabsolument*), n° 25, juin 2008, p.12.

⁴⁷⁶ Pascal Amel et Teddy Tibi, « Artistes de la Martinique : méconnaissance ou occultation ? », *Loc. cit.*, p. 11.

participe de ce que le sociologue André Lucrèce appelle un « déclasserment culturel⁴⁷⁷ ». Il évoque la disparition ou la délocalisation de certains événements de qualité qui participaient à la vitalité de la vie culturelle. Il cite la dissolution des salons internationaux du livre de la Martinique et de la Guadeloupe, ainsi que l'expatriation à Paris du Prix Carbet de la Caraïbe et des Amériques. Dans le domaine artistique, nous pouvons rappeler la fin de la publication de la revue *Arthème*, mais aussi les difficultés quasi inhérentes de tous les organismes culturels de l'île, n'oublions pas que le Marché d'art contemporain du Marin a retardé sa dernière édition laissant craindre un temps une disparition et que l'IRAVM a été secoué par une profonde crise menaçant sa survie. Seule la Fondation Clément, dépendante des entreprises les plus solides du groupe GBH, semble tirer son épingle du jeu. Les institutions de qualité cèdent leur place à des « manifestations relevant du divertissement dans une perspective d'abêtissement⁴⁷⁸ ». La culture martiniquaise subit, comme le reste du monde, la dominante culture étatsunienne. Telle une deuxième assimilation, la Martinique se tourne vers cette expression générale, moins élitiste et néglige de ce fait l'art et les autres manifestations culturelles de l'île.

Le sort réservé aux œuvres d'art public est à ce titre tout à fait symptomatique. De véritables perles de l'histoire de l'art vieillissent et s'abîment dans l'indifférence générale. Nous avons déjà évoqué la méses-time dont est victime René-Corail, pourtant un artiste fondamental de l'art martiniquais. Le sort réservé à ses œuvres extérieures réalisées justement pour éduquer le peuple et pour démocratiser l'art est plus que regrettable. *La Colonisation dans la Caraïbe et les Amériques* (1983, Fig. 3. 11.) se situe sur un parking du centre-ville du Lamentin : difficile d'avoir une vue d'ensemble de cette œuvre magistrale sans être gêné par les trop nombreux taxis collectifs, cars ou voitures (Fig. 8. 3.). Notons, en outre, qu'aucune plaque explicative n'accompagne cette œuvre la reléguant de fait à l'anonymat, à une décoration de la municipalité et non à une œuvre d'art, fruit de l'imagination d'un artiste singulier. René-Corail n'est pas le seul artiste dont les œuvres sont peu ou pas visibles. En 2006, à Saint-Pierre est inaugurée la Place de l'Abolition. Charpentier (fils), originaire de la ville, crée une œuvre sans titre célébrant l'arrêt d'abolition proclamé le 23 mai 1848 dans l'ancienne capitale de l'île (Fig. 8. 4.). Le regard qu'il porte sur le sort réservé à son travail est plein d'amertume. En effet, sa fresque devait être agrémentée de céramiques financées par le Rotary Club et la Commune. Or, cet ajout a

⁴⁷⁷ André Lucrèce, « Guadeloupe, Martinique, des sociétés marquées du sceau du déclasserment », *Gens de la Caraïbe*, 28 février 2009,

http://www.gensdelacaraibe.org/index.php?option=com_content&view=article&id=3663:guadeloupe-martinique-des-societes-marquees-du-sceau-du-declasserment&catid=114&Itemid=20, consulté le 9 mars 2009.

⁴⁷⁸ *Idem.*

été commencé, mais jamais terminé, laissant l'œuvre de Charpentier dans un inachèvement peu valorisant (Fig. 8. 5.). Que dire en outre du manque d'entretien dont souffre cette fresque peu à peu envahie par les mauvaises herbes (Fig. 8. 6.). Charpentier regrette un tel traitement qui donne mauvaise réputation à son travail, mais aussi à toute la production martiniquaise⁴⁷⁹. Comment valoriser la création de l'île quand ses productions sont si peu considérées ? Le public martiniquais peut-il ou non véritablement être sensibilisé à l'art local au regard du peu d'égard dont les pouvoirs publics témoignent ? Le statut de l'art est encore loin d'être adapté, l'absence d'un véritable musée en est un symptôme majeur.

Un musée d'art en Martinique

Un projet de musée a pourtant déjà émané. À la fin des années 1990, Glissant et Chamoiseau décident de constituer un fond d'œuvres retraçant les lignes de force de la création des Amériques. Des artistes martiniquais comme Anicet, Breleur, Hélénon et Laouchez, ainsi que des artistes originaires d'autres régions des Amériques, comme l'Argentin Antonio Segù, le Cubain Cardenas ou le Vénézuélien Jésus-Rafael Soto ont été invités à donner une de leurs œuvres. Hélène Lassalle, conservatrice en chef du Patrimoine, rejoint l'équipe et apporte son expérience dans le domaine des arts⁴⁸⁰ aux deux écrivains. Une première exposition est organisée du 17 septembre au 13 octobre 1999 à la Maison de l'Amérique Latine, à Paris. Si quarante-neuf artistes y montrent leur travail, c'est surtout l'occasion de présenter ce que sera la collection du futur Musée Martiniquais des Arts des Amériques (M²A²). En effet, l'objectif de Glissant et de Chamoiseau rejoints par Lassalle est d'ouvrir un centre d'art en Martinique, un centre qui rendrait compte de la création et des rencontres que les artistes américains ont tissées. Ce lieu, au travers des expositions, mais aussi des manifestations organisées, deviendrait le trait d'union entre tous les professionnels du continent. Un fond est déjà constitué comme le prouve l'exposition de 1999, mais la collaboration des artistes ne s'arrête pas là. Certains, préfèrent, en effet concevoir une œuvre *in situ* qui traduirait l'esprit du musée⁴⁸¹. Un lieu a d'ailleurs été retenu, il s'agit de l'usine Lareinty au Lamentin (Fig. 8.7.) ; un plan de restructuration est d'ailleurs mis au point. L'enveloppe de l'usine, de par sa charge symbolique – il s'agit d'une usine sucrière qui a, en

⁴⁷⁹ Entretien réalisé entre l'auteur de la thèse et Hector Charpentier, le 13 février 2007, à son domicile (Fort-de-France).

⁴⁸⁰ Hélène Lassalle a été chargée de la collection d'art américain au Musée national d'art moderne – centre Georges Pompidou – et conservatrice en chef au Musée national Picasso-Hôtel Salé à Paris. Elle a parallèlement mené une réflexion théorique sur la muséologie et sur le discours sur l'art avec des chercheurs de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales.

⁴⁸¹ Hélène Lassalle, « Pour une poétique du divers », dépliant promotionnel de l'exposition du M²A², tenue du 17 septembre au 13 octobre 1999 à la Maison de l'Amérique Latine de Paris.

outre, été le théâtre de nombreuses crises sociales, dont celle de 1961 (voir p. 132) –, sera conservée et mise en valeur. L'idée est d'organiser l'espace en insistant sur les caractéristiques des arts plastiques d'Amérique : « accumulation et imbrication, verticalité, absence de perspective à plat et symbolique⁴⁸² ». Le projet semble bien mené, l'ouverture est prévue en 2004, au plus tard en 2005. Et pourtant, en 2009, rien n'est fait. Alors que le terrain leur avait été promis, la ville du Lamentin décide à la dernière minute de le vendre à Peugeot. Comment le terrain prévu pour l'installation de ce musée dont les plans étaient déjà établis a-t-il pu être vendu par la Mairie du Lamentin ? Une Mairie qui s'était pourtant déjà investie dans le projet en parrainant l'exposition de la Maison de l'Amérique Latine. L'usine Lareinty, ce joyau du patrimoine martiniquais, est détruite pour céder sa place à un concessionnaire automobile. Drôle de symbole, la Martinique croule sous une surconsommation quasi endémique, dont la voiture est emblématique. La consommation remplirait-elle le vide d'une quête culturelle incomplète ? Toujours est-il que cet imprévu aura raison du projet. A ce jour, le M²A² est pour beaucoup, dont Laouchez, un sujet douloureux, dont la non-réalisation est considérée comme un scandale reflétant les limites du monde de l'art sinistré dans l'île⁴⁸³.

Les réalisations récentes de la Fondation Clément, et notamment son nouvel espace, condamnent définitivement ce projet. En effet, il semble bien que la fondation ait réussi là où le M²A² a échoué. Elle est devenue ce centre d'art ouvert sur la recherche et sur la création caribéennes. Ne peut-on pas questionner une telle emprise de la fondation sur l'histoire de l'art martiniquais et regretter qu'un autre espace indépendant du groupe GBH, n'accompagne pas le développement du monde de l'art dans l'île ? Loin de nous l'idée de remettre en cause le rôle majeur et positif de la Fondation Clément. Il n'en demeure pas moins que le financement de l'art par des fondations d'entreprises n'est jamais tout à fait innocent. Comme le souligne Maxime Amiot, trois moteurs expliquent qu'une entreprise s'engage dans la création d'une fondation : œuvrer pour l'intérêt général – noble cause s'il en est –, favoriser une meilleure cohésion sociale – les salariés se reconnaissant dans l'action de la fondation – et améliorer son image externe⁴⁸⁴. Plasse confirme cette volonté d'utiliser la fondation afin de changer l'image du groupe GBH. Il nous concède qu'auparavant l'Habitation Clément faisait uniquement référence à l'origine ethnique de son président, un

⁴⁸² Hélène Prieum et Clair Parin, « Musée martiniquais des arts des Amériques : le M²A² », *Archives*, http://archives.documentation.equipement.gouv.fr/document.xsp?id=Archives-0047277&qid=sdx_q0&n=14&q, consulté le 15 avril 2009.

⁴⁸³ Entretien réalisé entre l'auteur de la thèse et Louis Laouchez, le 15 février 2007, à son domicile (Saint-Joseph).

⁴⁸⁴ Maxime Amiot, « Un outil apprécié : les fondations d'entreprise », *Les Echos*, n° 19767, 06 octobre 2006, p. 12.

béké. Aujourd'hui, la fondation permet aussi un décroisement en donnant la possibilité à toutes les communautés de s'exprimer⁴⁸⁵. Cette politique d'ouverture est on ne peut plus positive. On peut néanmoins se demander si un artiste peut librement s'exprimer quand il a en charge l'image d'une entreprise, en l'occurrence, ici pas des moindres, et surtout les volontés communicatrices de celle-ci. Nous ne sous-entendons nullement qu'une quelconque pression ou censure ait été menée auprès des artistes martiniquais. La question de l'auto-censure peut néanmoins subsister.

Malgré ses avancées, le monde de l'art martiniquais connaît de sérieux revers en ce début de XXI^e siècle. Il faut dire que la Martinique est secouée par de nombreuses crises qui ne laissent que peu de place aux préoccupations culturelles, jugées peu pragmatiques.

2.2. L'art a-t-il sa place dans une Martinique en crise ?

Une crise qui touche tous les domaines économiques

La grève générale qui a paralysé la Martinique pendant trente-huit jours cette année⁴⁸⁶ a révélé à toute la France les profonds malaises de la société antillaise, qui en plus d'une épineuse hybridité culturelle doit gérer des difficultés économiques endémiques. D'autres crises avaient pourtant déjà mis en lumière l'impasse économique dans laquelle la Martinique s'enfonçait⁴⁸⁷. Aucun secteur n'est épargné par cette dépression. La monoculture de la canne a été remplacée par la monoculture de la banane, fragilisant toujours plus le secteur agricole. En effet, la concurrence de la banane-dollars envahit progressivement le marché européen ; la production martiniquaise est de moins en moins rentable, notamment à cause des négociations menées par la France dans le cadre de la PAC. De 1998 à 2002, plus de quatre-cents petits producteurs ont cessé leur activité. La filière de la banane, pourvoyeuse de nombreux emplois, est au plus mal et le désengagement du premier producteur en mars 2002, le groupe Fabre-Domergue, ne fait que confirmer l'asphyxie de cette filière. L'industrie souffre tout autant. La conformité aux normes européennes de la raffinerie met en danger la rentabilité de la Société Anonyme de la Raffinerie des Antilles (S.A.R.A.) qui, sans une augmentation du prix de l'essence cédée par la préfecture, n'aurait

⁴⁸⁵ Entretien réalisé entre l'auteur de la thèse et Florent Plasse, le 22 février 2007, dans les bureaux du groupe GBH (Lamentin).

⁴⁸⁶ Du 5 février au 14 mars 2009.

⁴⁸⁷ Nous pouvons notamment évoquer le départ retentissant du groupe hôtelier Accor des Antilles françaises, départ justifié dans une lettre au Président de la République datant du 11 octobre 2002 et relayée par *Le Parisien*. Voir Jean-Marc Plantade, « Tourisme, le groupe Accor plaque les Antilles », *Le Parisien*, le 09 novembre 2002 <http://www.leparisien.fr/economie/tourisme-le-groupe-accor-plaque-les-antilles-09-11-2002-2003557511.php>, consulté le 9 février 2009.

pu conserver ses activités de raffinage. E.D.F., premier employeur de l'île, est en déficit. Le B.T.P. subit lui aussi un déclin. Le secteur tertiaire est le seul à tirer son épingle du jeu. Bien que le tourisme et les transports connaissent des revers, le commerce demeure un secteur très dynamique⁴⁸⁸. Cette crise est d'autant plus inquiétante qu'elle est endémique. La consommation dynamise l'économie, cependant elle encourage aussi l'inflation. Elle s'appuie certainement trop sur des crédits : l'endettement est généralisé dans l'île, et ce, tant pour les particuliers que pour les entreprises. De plus, la loi Pons sur la défiscalisation est loin d'avoir rempli ses objectifs. Au lieu de créer de l'emploi, elle a encouragé un investissement déficitaire dont leur seul but était la défiscalisation. La non-imposition sur le revenu entraîne des pertes considérables pour l'île. Le déséquilibre entre les dépenses de l'Etat et ses recettes est de plus en plus criant et pourtant toutes les politiques visant à sortir l'île de la crise misent sur une implication grandissante de la France⁴⁸⁹. Nous pouvons conclure avec Jalabert que « c'est bien la politique économique pour l'Outre-mer qui se montre incapable de dynamiser la production intérieure, malgré des transferts financiers toujours plus forts⁴⁹⁰ ».

Il est bien évident que de tels problèmes économiques ne favorisent pas le climat social. Les grèves se succèdent et le chômage fait des ravages. Son taux atteint 23,5 % en novembre 2003⁴⁹¹ et, dans les Zones Urbaines Sensibles, le taux s'élève à 64,5 %⁴⁹², un chiffre pour le moins inquiétant. La situation est d'autant plus préoccupante que certaines entreprises nouvellement installées dans l'île préfèrent effectuer leur recrutement dans l'Hexagone sans tenir compte des potentialités existantes sur l'île. Cette situation est paradoxale, car la Martinique dispose d'une jeunesse qualifiée qui serait tout à fait capable de remplir ces emplois importés. Pour Lucrèce, « la logique distributive de l'emploi est désynchronisée parce que largement influencée par un passé colonial⁴⁹³ ». Une telle discrimination, surtout dans une région rongée par le sous-emploi, ne peut mener qu'à des conflits. La criminalité est plutôt stable, mais la petite délinquance est omniprésente. La violence extrême se développe néanmoins.

⁴⁸⁸ Laurent Jalabert, *La Colonisation sans nom. La Martinique de 1960 à nos jours*. Paris : Les Indes savantes, 2007, pp. 101-122.

⁴⁸⁹ La loi-programme de juillet 2003 réaffirme ainsi la présence de la France.

⁴⁹⁰ Laurent Jalabert, *Op. cit.*, p. 109.

⁴⁹¹ A titre indicatif, il était de 9,6 % à l'Hexagone, voir « Une Société complexe et dynamique », *Site Internet de la Préfecture de la région Martinique*, <http://www.martinique.pref.gouv.fr/pages/ecosocio3.htm>, consulté le 4 mai 2009.

⁴⁹² Chiffre de l'INSEE pour l'année 1999, cité par Laurent Jalabert, *Op. cit.*, p. 116.

⁴⁹³ André Lucrèce, *Loc. cit.*

Dans un tel contexte, on comprend que l'attachement à la France demeure important, elle apparaît, au travers des aides sociales et de ses plans de relancement, comme la seule capable de subvenir aux besoins des Martiniquais – besoins grandissants par la surconsommation. En 1946, quand Césaire rapporte la loi de la départementalisation, il affirme avoir répondu à un besoin immédiat, à une situation miséreuse qui nécessitait des actions concrètes. Il est conscient que cette loi met de côté toute la question de l'identité, mais il sait aussi que « le peuple martiniquais se fich[e] de l'idéologie, il [veut] des transformations sociales, la fin de la misère⁴⁹⁴ ». La situation s'est indéniablement améliorée depuis 1946, mais la crise qui perdure dans l'île permet-elle plus qu'à l'époque, à l'idéologie et à la question identitaire de s'imposer dans l'opinion martiniquaise ? Le résultat du référendum de 7 décembre 2003, qui donne aux Martiniquais la possibilité de changer de statut tend à prouver le contraire. En effet, à une courte majorité, les Martiniquais ont choisi le *statu quo*⁴⁹⁵. Le combat idéologique est-il fini pour autant ?

Divertir le peuple

La dernière grève a été l'occasion pour les intellectuels créoles de se pencher sur cette question. Le 16 février, ils lancent le « Manifeste pour les “produits” de haute nécessité⁴⁹⁶ ». Les grèves générales qui paralysent les différents DOM sont légitimes, elles s'expliquent, en effet, par un système économique libéral qui condamne les populations à une « épuration éthique⁴⁹⁷ ». Etre consommateur ou producteur sont les deux possibilités existantes aujourd'hui et aucune d'elle n'offre la perspective d'un épanouissement personnelle. On ne vit que pour consommer ou pour augmenter son profit. Le poétique défini comme « l'aspiration à un épanouissement de soi⁴⁹⁸ » a cédé sa place au prosaïque, à la satisfaction des besoins primaires. Les revendications de la grève de février dernier reposant presque exclusivement sur des préoccupations matérielles – augmentation de salaire, baisse des prix – sont révélatrices d'un malaise, d'une élimination du poétique :

⁴⁹⁴ Aimé Césaire, *Nègre je suis, nègre je resterai. Entretiens avec Françoise Vergès*. Paris : Albin Michel, 2005, p. 36.

⁴⁹⁵ 50, 48 % des votants ont choisi de rester dans le cadre de la départementalisation, voir Michel Delberghe, « Les DOM, des départements à l'économie sinistrée », *Le Monde*, le 20 février 2009, p. 17.

⁴⁹⁶ Ernest Breleur, Patrick Chamoiseau, Serge Domi, Gerard Delver, Edouard Glissant, Guillaume Pigéard de Gurbert, Olivier Portecop, Olivier Pulvar, Jean-Claude William, « Manifeste pour les “produits” de haute nécessité », *Tout-monde.com*, <http://tout-monde.com/pdf/Manifeste.pdf>, consulté le 2 mars 2009.

⁴⁹⁷ Jean-Claude Michéa, *L'Empire du moindre mal : Essai sur la civilisation libérale*. Paris : Flammarion, 2007, 210 p., cité par Ernest Breleur *et als.*, *Loc. cit.*, p. 2.

⁴⁹⁸ *Idem.*, p. 2.

Quand le “prosaïque” n’ouvre pas aux élévations du “poétique”, quand il devient sa propre finalité et se consume ainsi, nous avons tendance à croire que les aspirations de notre vie, et son besoin, peuvent se loger dans ces codes-barres que sont le “pouvoir d’achat” ou “le panier de la ménagère”⁴⁹⁹.

Après avoir dressé ce constat, les signataires proposent un retour au poétique en imposant dans les revendications des produits de « haute nécessité ».

Ils en appellent d’abord à une responsabilisation politique accrue qui doit imposer une expérience politique autonome et non plus extérieure. En outre, la réappropriation du vécu caribéen est inévitable. Il participe en effet à un abandon progressif du capitalisme colonial qui enferme les populations antillaises dans une dépendance marchande. Le travail est aussi, au centre des préoccupations des signataires. Ils suggèrent de lui redonner sa valeur juste et poétique. Le travail ne doit pas être l’unique moteur de notre vie, mais doit être synonyme d’épanouissement : « en valeur poétique, il n’existe ni chômage ni plein emploi ni assistantat, mais autorégénération et autoréorganisation, mais du possible à l’infini pour tous les talents, toutes les aspirations⁵⁰⁰ ». Pour accompagner de tels changements, une telle libération, les signataires en appellent au soutien de l’imaginaire. Aussi, réclament-ils que le principe de gratuité s’impose partout où l’inventivité se développe : dans l’éducation bien entendu, mais aussi dans tout le domaine culturel. Les intellectuels martiniquais n’ont eu de cesse de rappeler l’importance de la bataille culturelle dans l’épanouissement des populations. Césaire, Glissant, les auteurs de la créolité, tous en appelaient à la poésie, à l’art pour briser les chaînes mentales encore présentes dans la société postcoloniale. Ces dernières années, leur cri a été étouffé par les difficultés économiques et par une surconsommation endémique stimulée par la mondialisation et l’imposition d’une nouvelle assimilation, celle de la culture globale et notamment étatsunienne. La culture n’est plus un lieu de résistance, mais un exutoire, un divertissement censé distraire une population de plus en plus morose⁵⁰¹. L’abandon de la tonalité militante du festival de Fort-de-France, manifestation majeure du SERMAC, illustre ce revirement apolitique de la culture⁵⁰². Le manifeste du 16 février 2009 est donc l’occasion de rappeler à tous le rôle prédominant des artistes, de la culture et de l’éducation dans la libération, politique ou économique, d’un peuple.

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 3.

⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 7.

⁵⁰¹ Un sondage publié en janvier 2003 indique que 50 % des Martiniquais ne sont « pas confiants en leur avenir », et 37 %, « plutôt confiants ». Voir Laurent Jalabert, *Op. cit.*, p. 102.

⁵⁰² Laurent Jalabert, *Op. cit.*, p. 214.

Depuis une dizaine d'années, le dispositif « histoire de l'art » se maintient et progresse, même si le contexte social est loin de favoriser l'épanouissement d'un tel secteur. Cela s'explique notamment par la multiplication des initiatives tant privées que publiques, qui malgré des difficultés inhérentes à la situation géographique, réussissent à instaurer un milieu de l'art traditionnel opérant. Les lieux de diffusion se multiplient ; un marché de l'art s'installe. La Fondation Clément, en misant sur la création locale, est en train de réussir là où ni les institutions publiques, ni les volontés personnelles n'avaient réussi. En inaugurant un nouveau centre de plus 300 m², en organisant une saison riche et cohérente et en s'associant à des événements d'envergure comme « Parcours Martinique », elle devient un centre d'art majeur dont le rayonnement dépasse de loin la seule Martinique. De plus, un monde de l'art parallèle, plus tourné vers le quotidien et la culture créole s'impose. Il permet à une population peu habituée à l'art local de s'y intéresser.

L'art reste néanmoins une activité complexe. Sa légitimité ne cesse de s'accroître, notamment grâce à la multiplication des discours scientifiques : revues universitaires, spécialisées et ouvrages de référence sont régulièrement publiés. L'implantation de l'AICA, organisme international, et surtout le dynamisme de la section Sud-Caraïbe permettent à l'art martiniquais et à ses acteurs de se situer sur un pied d'égalité avec le reste de la profession. L'échange et le rayonnement ainsi créés sont garants de l'universalité de l'art local. Cette diffusion est d'ailleurs relativement effective dans l'Hexagone. En effet, l'art antillais s'y exporte, bien qu'il soit encore victime des représentations passéistes et exotiques. Parallèlement, le statut de l'art est toujours sujet à caution dans l'île, comme le prouve le sort réservé aux œuvres publiques peu valorisées et peu entretenues. L'absence de coordination entre les différents acteurs demeure problématique – la mésaventure du M²A² est d'ailleurs exemplaire – et renforce la mainmise sur le monde de l'art martiniquais d'un seul acteur, une fondation d'entreprises.

La dernière grève générale a révélé la profonde crise économique et sociale qui perdure dans l'île. Celle-ci explique le désintérêt dont est parfois victime l'art local. Dans un contexte morose, les institutions misent sur la prudence, les politiques se concentrent sur les besoins immédiats dont l'art ne fait apparemment pas partie, et la population se tourne vers des exutoires – consommation, divertissements pervers. Il est temps, comme le fait remarquer le « Manifeste pour les ''produits'' de haute nécessité » de revenir à une vision plus poétique de la vie, vision qui ne peut se développer qu'au travers de l'imaginaire.

Chapitre neuf

Une nouvelle création débarrassée

des fantômes du passé ?

Face à cette situation paradoxale et surtout au désintéressement progressif des revendications politiques, comment la création évolue-t-elle ? Des artistes confirmés abandonnent la question identitaire et la recherche d'un arrière-pays culturel pour se recentrer sur une réflexion plastique. Breleur quitte ainsi le groupe Fwomajé et renonce à la peinture. Il travaille dorénavant avec la radiographie et s'inscrit dans le concert général de l'art contemporain. Une nouvelle génération d'artistes va, elle aussi, bousculer les dogmes de l'esthétique martiniquaise. Les médias traditionnels comme la peinture et la sculpture cèdent leur place à l'installation. Des préoccupations sociales plus actuelles remplacent la recherche d'un arrière-pays culturel. L'art martiniquais s'ouvre à de nouvelles approches et à de nouveaux horizons tout en conservant les fondements construits depuis 1939 : la réflexion sur un espace sans profondeur, l'intégration de matériaux locaux et surtout l'impact social de la création.

Sommaire

1. Une génération de dissidents

1.1. Ernest Breleur, une production en constante évolution

Membre fondateur du groupe *Fwomajé*

Explorer les limites de la peinture

Considérer la troisième dimension

1.2. Raymonde Médélice, un artiste iconoclaste

Un parcours singulier

L'absurdité du monde

2. Un élargissement de la définition de l'art martiniquais

2.1. Nouveaux médiums, nouvelles approches

Hervé Beuze, nouvelle cartographie de la Martinique

Jean-François Boclé, utiliser le passé pour dénoncer le présent

Julie Bessard, La Martinique condition de sa création

2.2. De nouveaux horizons

Claude Cauquil, une histoire qui le concerne

La Martinique, terre d'accueil

L'histoire de l'art a subi les bouleversements sociaux et économiques de la Martinique qui ont abouti à une crise politique et culturelle – perte du poétique. Nous assistons notamment à un délaissement des velléités indépendantistes. Le monde de la création n'a pu rester indifférent face à tous ces changements. Et cela d'autant plus que, paradoxalement, les artistes de l'île n'ont jamais été aussi soutenus. Face à cette évolution, l'art est-il encore le vecteur d'une expression identitaire en formation ? La dichotomie subir/résister au postcolonialisme est-elle toujours aussi déterminante dans la production de la nouvelle génération ?

Certains artistes appartenant au monde de l'art martiniquais depuis de nombreuses années se sont lassés des préceptes, voire des dogmes, érigés par les tenants d'une esthétique martiniquaise. Breleur, ancien membre du groupe *Fwomajé* regrette les contraintes et les limites plastiques d'un art uniquement centré autour des questions identitaires. Médélice, quant à lui, refuse de se cantonner à un lieu et à une culture. Il est martiniquais, certes, mais il est d'abord foncièrement français. Ces deux artistes apportent une voix dissonante dans la création de l'île.

Une nouvelle génération va elle aussi modifier le rapport entre la création locale et l'histoire, l'identité martiniquaise. De nouveaux médias, comme l'installation ou les interventions publiques apparaissent. Les approches aussi sont différentes. Certains, dont Beuze et Boclé questionnent le passé dans le seul but de porter un jugement sur la société martiniquaise. Bessard, quant à elle, délaisse les revendications identitaires tout en ancrant son art dans la culture de l'île. Enfin, tout comme durant la Seconde Guerre mondiale, des artistes étrangers s'installent en Martinique ; par un échange mutuel, ils contribuent à enrichir la production locale.

1. Une génération de dissidents

Certains artistes martiniquais prennent leur distance par rapport à une esthétique caribéenne questionnant pratiquement exclusivement la notion d'identité et le rapport à l'histoire. Pour eux, un artiste ne se résume pas à un lieu et peut, de ce fait, avoir une multitude de préoccupations.

1.1. Ernest Breleur, une production en constante évolution

Membre fondateur du groupe *Fwomajé*

Breleur est de ces artistes, et ce, bien qu'en débutant sa carrière de peintre, il se soit pleinement investi dans la quête identitaire. Il est un des cinq membres fondateurs du groupe *Fwomajé*, un regroupement d'artistes qui tend à la découverte d'une esthétique proprement caribéenne en étudiant chacun un élément de cette culture (voir p. 190). Breleur se tourne alors vers l'Afrique, une terre qu'il ne connaît pas, mais qu'il imagine sur chacune de ses œuvres. Durant cette période, la pratique de l'artiste évolue déjà. Il ne commence à peindre qu'en 1985, soit à quarante ans et tâtonne pour trouver un style qui lui corresponde dans ce nouveau média⁵⁰³. Ses œuvres sont d'abord proches du style de son camarade Nivor avec qui il a étudié au Lycée Technique des Arts appliqués à l'Industrie de Paris. Très colorées, graphiques, voire géométriques, ses toiles, saturées de formes, ne laissent que peu de place aux débordements, à l'imprévu. Tout est calculé. Influencé par d'autres artistes, dont le Cubain Lam, son travail va par la suite se libérer. Un bestiaire caribéen intègre alors son œuvre. Cela fait quatre ans que Breleur peint et pourtant il questionne déjà sa pratique. Il n'est jamais allé en Afrique et l'univers onirique qu'il représente lui est étranger. C'est un simulacre de la réalité. Dès lors, l'artiste s'isole et décide de mener une réflexion à l'écart du groupe. Il entre dans la période dite de la « Mythologie de la lune » (1989). Maintenant, des corps d'abord hybrides puis décapités hantent une nuit antillaise des plus dramatiques. Chaque œuvre représente la même histoire, un corps ou plusieurs tentent, avec des acrobaties des plus précaires d'attraper un croissant de lune. L'ambiance est inquiétante, les animaux nocturnes accompagnent les personnages qui se détachent d'un arrière-plan chargé et profond. En outre, la quête est vaine. Ces corps sans tête n'attrapent jamais l'astre de la nuit sauf dans deux œuvres. Dans l'une d'entre elles (1989, Fig. 9.1.), un chien tient dans sa gueule le précieux croissant et l'amène à son maître. Celui-ci gît, il est trop tard, la mort l'a déjà fauché. Cette série d'œuvres marque une rupture. En effet, Breleur ne s'inscrit plus

⁵⁰³ Il pratiquait auparavant le dessin à l'encre de Chine.

dans une quête identitaire, l'absence de tête affirme le caractère anonyme de ces figures. D'autres thèmes nourrissent ses œuvres, l'angoisse de la mort notamment. Ces tentatives malheureuses soulignent, comme le remarque Berthet, une désillusion face aux croyances et à la spiritualité, les corps pesants, charnels n'atteignant guère la lumière spirituelle représentée par la lune⁵⁰⁴.

Face à ces nouvelles préoccupations, la rupture avec le groupe *Fwomajé* est inévitable. Elle se concrétise lors d'une conférence de Nivor au cours du 18^e Festival Culturel de la Ville de Fort-de-France. Devant toutes les personnes présentes, Breleur se désolidarise du groupe fondé en 1984. La recherche d'une esthétique caribéenne n'est plus au centre de ses préoccupations. Dorénavant, il veut s'inscrire dans une démarche d'art contemporain⁵⁰⁵. Il publie en 1990 son « Manifeste de rupture avec le groupe Fwomajé⁵⁰⁶ », dans lequel il explique plus longuement son choix. Son souhait est de se libérer d'une conception « martiniquaise » de sa production, il veut créer ce qu'il nomme sa contemporanéité, c'est-à-dire « apporter sa note dans le concert de l'art contemporain international⁵⁰⁷ ». Au lieu de se perdre dans une quête identitaire, il veut questionner sa pratique. Or, la recherche identitaire exclut certaines créations formelles. Elle asservit la démarche plastique, qui a pourtant ses propres lois. Ce sont elles qu'il suivra dorénavant⁵⁰⁸. Il crée l'Association Martiniquaise de Plasticiens Contemporains (AMPC) avec d'autres artistes dont notamment Hamid Moulferdi et Maran. Bien que leurs pratiques soient éclectiques, ils sont animés par un objectif commun : permettre à l'art élaboré en Martinique de trouver une nouvelle voie⁵⁰⁹, plus ancrée dans son temps. Cette rupture ne convient pas à tout le monde, et Breleur, en affirmant haut et fort sa nouvelle démarche, se crée beaucoup d'inimitiés. Il stigmatise, en effet, une lutte inexpiable entre une esthétique caribéenne et une esthétique occidentale. L'artiste semble pourtant avoir distancé cela, comme il nous le confirme : « Je crois sincèrement qu'il faut dépasser les pratiques qui se voudraient "locales" et épouser avec conviction l'idée que nous sommes, du moins que je suis à la fois îlien et continental⁵¹⁰ ». Notons néanmoins qu'il n'a jamais regretté sa participation au groupe *Fwomajé*. Il concède

⁵⁰⁴ Dominique Berthet, *Ernest Breleur*. Paris : HC Editions, 2008, p. 35.

⁵⁰⁵ René Louise, « Histoire générale de la peinture en Martinique », in Gerry L'Etang (dir.), *La Peinture en Martinique*. Paris : HC Editions, 2007, pp. 42-43.

⁵⁰⁶ Ernest Breleur, « Manifeste de rupture avec le groupe Fwomajé », *Antilla*, n° 375, mars 1990, pp. 34-35, cité par Dominique Berthet, *Op. cit.*, p. 32.

⁵⁰⁷ Dominique Berthet, *Op. cit.*, p. 32.

⁵⁰⁸ Dominique Berthet, « Suture du corps, suture du monde », in *Les Corps énigmatiques d'Ernest Breleur*. Paris : L'Harmattan, 2006, p. 85.

⁵⁰⁹ L'AMPC se dissout rapidement.

⁵¹⁰ Dominique Berthet, 2006, *Loc. cit.*, p. 93.

qu'il s'agissait d'un passage obligé. Le monde de l'art martiniquais en était encore à ses balbutiements et tout le contexte idéologique encourageait la démarche identitaire⁵¹¹.

Explorer les limites de la peinture

Breleur décide donc de s'en remettre aux lois plastiques. Il explore donc les possibilités de la peinture jusqu'en 1993, année où il abandonne définitivement ce média. En témoigne ainsi John : « Ernest Breleur semble remettre en question les fondements mêmes de la peinture, sans jamais douter de la valeur de ceux-ci, mais comme le moyen d'approcher ou de saisir un peu plus sa propre pratique...⁵¹² ». En effet, les expérimentations ainsi menées lui permettent d'approfondir ses thèmes de prédilection : le corps et le rapport vie/mort. Différentes séries construisent sa démarche tout au long de ces années. Il entame alors une réflexion sur la profondeur. Dans la « Mythologie de la lune », l'artiste conserve un fond distinct duquel se détachent clairement les figures. Cette distinction fond/forme va peu à peu disparaître. Dans sa « Série grise » (1990), bien que les corps s'effacent dans le fond, on arrive encore à les distinguer clairement. Ce n'est déjà plus le cas dans la série des « Corps flottant » (1990, Fig. 9.2.) où la fusion est quasi totale. Dans un imbroglio de couleurs, les corps s'enchevêtrent, se superposent donnant l'impression d'une représentation abstraite. Ils sont là, sans être tout à fait distinguables, inaugurant une réflexion récurrente dans l'œuvre de Breleur, c'est-à-dire l'absence/présence des corps. La « Série blanche » (1992, Fig. 9.3.) approfondit ce thème : ici encore, des corps flottent avec des objets du quotidien. Mais tous ces éléments tendent à disparaître, absorbés par un fond à dominante blanche. La mort rôde dans ses toiles. Elle est notamment symbolisée par une fleur éphémère, la rose ; signe qui parce qu'omniprésent dans cette série se révèle parfois envahissant. La mort agit aussi inévitablement sur les formes, les décomposant, les recouvrant. En évoquant cette série, Breleur se souvient d'une image. En marchant dans un terrain en friche situé autour de l'usine Lareinty, il découvre le cadavre d'un chien en décomposition. Son corps a déjà disparu ; seuls un squelette et une trace au sol témoignent de sa présence passée. C'est en questionnant le média, en travaillant le pigment que Breleur matérialise l'action de la mort. L'artiste crée ici par recouvrement. Le fond blanc essuie les assauts de la brosse et des coulures. Un premier fond coloré se dévoile. Les figures, tracées en noir, subissent aussi ce déferlement de pigments. Elles disparaissent entrecoupées par l'épaisseur et l'opacité ainsi créées.

⁵¹¹ *Idem.*, p. 83.

⁵¹² Valérie John, « Exposition ou exposition-installation, je me souviens d'un mot : Remembrement », *Arthème*, n° 19, novembre 2007, p. 20.

Jusqu'ici c'est en questionnant le média et la composition que Breleur a exploré la problématique du corps et de la mort. Ses préoccupations vont aussi se tourner vers le support. Dans la « Série noire » (1990-1991, Fig. 9.4.), il s'intéresse aux lieux de vie, considérés comme les lieux de drames cachés. Les portes deviennent le sujet de cette série aussi appelée « radiographie des portes ». A travers elles, il dévoile ce que d'ordinaire on dissimule : des corps décapités, tronqués flottent sur un fond noir. Ils sont comme emprisonnés par les limites de la porte. Celle-ci peut être représentée sur une toile ou devenir le support de la peinture. L'artiste récolte des portes vétustes trouvées dans des maisons abandonnées parce qu'elles conservent ainsi des traces de leur passé. Quel que soit le support, le sujet demeure. Pourtant, le traitement est différent. Les rugosités, les reliefs, la composition même de la porte contraignent le geste créateur, l'obligeant à s'adapter, mais accompagnant aussi son inspiration. Ce travail sur le support se poursuit avec une autre série, dite « des tombeaux » (1992). En étudiant un élément caractéristique du paysage martiniquais, c'est-à-dire les cimetières, l'artiste intègre une nouvelle dimension à son travail, le collage. Dans les œuvres de cette période, outre des représentations de toute l'ambiance des cimetières, croix, vases ou fleurs, nous retrouvons des fragments de cartes routières. Cette nouvelle intrusion sera l'occasion d'utiliser ces cartes comme support. En détournant ce support, en reconfigurant des tracés, en y intégrant les éléments constitutifs d'un univers graphique, il crée de nouveaux espaces, un nouveau monde. Enfin, un dernier support va être utilisé par l'artiste, un matériau peu commun dans le monde de l'art et qui va pourtant totalement bouleverser sa pratique. En 1992, Breleur travaille près d'un ancien hôpital désaffecté. Un jour, il décide d'y pénétrer et découvre une pile de vieilles radiographies abandonnées. Alors que cette trouvaille aurait pu demeurer sans conséquence, il emporte ces radiographies à son atelier et décide de les travailler⁵¹³. L'étrangeté de ce matériau ni tout à fait opaque, ni tout à fait transparent, d'une rigidité relative, l'intrigue. Il appartient à l'imagerie scientifique, mais le langage poétique de l'artiste s'y déploie au travers de figures dessinées au pastel. Peu après cette découverte, et malgré une dernière série, celle « des Christs » (1993), Breleur abandonne définitivement la peinture, préférant se consacrer à la radiographie et à une autre de ses préoccupations, l'espace.

Considérer la troisième dimension

Déjà en 1991, Breleur s'intéresse à l'espace en créant une œuvre *in situ* dans la mangrove du Diamant. La même année, pour la « série des boîtes » (1991), il récupère sur les bords de

⁵¹³ Dominique Berthet, 2008, *Op. cit.*, p. 96.

mer, des objets abandonnés et érodés qu'il installe dans des boîtes noires semblables à des vitrines. Leurs parois sont cependant composées d'un miroir reflétant la face cachée des objets ainsi exposés. Il a donc déjà, au cours de sa carrière, exploré la troisième dimension. Néanmoins, c'est véritablement en explorant la radiographie que son œuvre va prendre du volume. Il réapprovisionne son stock dans un deuxième hôpital récemment abandonné dans lequel il trouve également des outils médicaux dont des scalpels, des ciseaux et surtout une lampe d'opération scialytique⁵¹⁴. Il réaménage son atelier avec ces nouveaux objets et rentre dans la peau d'un chirurgien pour juxtaposer différentes radiographies, ou du moins pour les souder à l'aide de fils électriques et de bandes de papier. Il ajoute aussi des gommettes rouges qui contrastent fortement avec la teinte sombre du support. Bandes de papier et gommettes prennent de plus en plus d'ampleur, elles envahissent la surface reformant des figures plus ou moins abstraites.

Ce qui importe de noter ici, c'est l'évolution qu'il y a entre les œuvres suturées et celles dessinées par les gommettes et autres papiers collants. Au début (Fig. 9.5.), la fonction de la radiographie domine son usage plastique. Elle est une trace témoignant de l'existence d'un corps, sa représentation scientifiquement objective, bien qu'inhabituelle puisqu'il n'y a ni peau, ni chair. C'est une vue de l'intérieur de l'être sans intermédiaire. En reprenant les gestes du chirurgien, en suturant ces fragments de traces corporelles, Breleur reconstitue un corps, un corps nouveau auquel il donne vie. En effet, il compose toujours à l'horizontale, et une fois le travail achevé, il relève son œuvre à la verticale. Déjà dans son œuvre peinte, la mort horizontale s'opposait à la verticalité de la vie. La radiographie sert ici sa réflexion sur le corps et son rapport à la vie, mais comme le souligne Berthet, celle-ci a évolué : « jusqu'alors, dans les dernières séries, telle une obsession, seule la mort était déclinée au travers de différents traitements. Dans ce travail, semble au contraire dominer la puissance de la vie⁵¹⁵ ». Il semble avoir exorcisé cette angoisse. Dorénavant, il peut voir la radiographie comme un matériel, un support avec ses caractéristiques propres dont il peut se servir plastiquement, d'où la multiplication des gommettes (1997, Fig. 9.6.). La radiographie n'est plus seulement une trace, elle est un matériau au fort contraste, qui se joue de la lumière.

Jusqu'alors, ses œuvres, bien que verticales, demeuraient bidimensionnelles. En 1998, il colle des languettes de radiographies vibrantes, du fait de la souplesse du matériau, qui amène une nouvelle dimension, une troisième dimension à son travail. Cette

⁵¹⁴ *Idem.*

⁵¹⁵ *Ibid.*, p. 98.

expérimentation, testée notamment lors de la biennale de São Paulo en 1998 (Fig. 9.7.), sera la première d'une longue série. Il découpe la radiographie, l'évide, la taille, y insère des touches de peintures, des photographies. Ces dernières, représentant des parties de corps humain, sont trempées ou non dans des bains de couleur. Tous ces fragments disparates sont associés, collés, créant des volumes, des corps reconstitués qui peuvent atteindre 1,5 mètres⁵¹⁶ (Fig. 9.8.). En 2001, la Municipalité du Lamentin lui prête les locaux de l'usine Lareinty, désaffectée depuis de nombreuses années, pour y installer son nouvel atelier⁵¹⁷. Les 400 m² dont il dispose lui permettent amplement de manipuler ces formes qu'il suspend dans l'espace. *Reconstitution d'une tribu perdue* (2003, Fig. 9.9.) est le résultat de cette recherche : trois-cent-vingt figures, trois-cent-vingt corps constituent une foule impénétrable et vibrante. Chaque corps est unique, différent, pourtant la foule aussi forme une unité. L'ensemble et l'unique se confondent.

Breleur s'est éloigné des questions identitaires, car il voulait créer sa propre contemporanéité. Tout au long de sa carrière, il n'a eu de cesse de remettre en cause sa pratique en intégrant de nouveaux supports ou de nouveaux usages. Ce travail plastique se joint à l'exploration des thèmes cruciaux pour le peintre : le corps et sa disparition, la mort et la pulsion de vie. Parallèlement, il amène dans son œuvre des éléments extérieurs. Il vit dans un monde vaste, qui le touche. Le discours qu'il porte sur ce dernier se doit donc de ne pas trahir cette universalité. Aussi, ses œuvres posent, par moment, un regard critique sur le monde, comme dans *Reconstitution de portraits* (2005, Fig. 9.10.). Des portraits sans visage, donc anonymes, représentent, selon l'artiste, tous ces visages qu'on voit sans regarder ou qu'on oublie sitôt vus ; « ils parlent du monde qui, à chaque instant, est davantage sans visage : mondialisation oblige⁵¹⁸ ». Un tel discours lui est possible, car il ne s'est pas enfermé dans son lieu et dans son identité. Et pourtant, il n'a jamais renié ce lieu, y ancrant paradoxalement son travail, notamment dans la « Série tombeaux » où il se plonge dans une spécificité de son île. En outre, sa relation à l'espace est éminemment liée à son territoire. L'importance de la verticalité, l'absence de perspective font de lui un artiste américain utilisant l'esthétique singulière de cette région définie par Glissant⁵¹⁹ (voir p. 160). Breleur est un artiste ouvert sur le monde et sur la création tout en étant marqué par sa région. Cette dualité est totalement assumée par l'artiste, ce qui n'est pas le cas de tous les artistes dissidents.

⁵¹⁶ *Ibid.*, p. 120.

⁵¹⁷ Dominique Berthet, 2006, *Op. cit.*, pp. 41-48.

⁵¹⁸ Ernest Breleur, « Paroles d'artistes », (*Artabsolument*), n° 25, juin 2008, p. 19.

⁵¹⁹ Dominique Berthet, 2006, *Op. cit.*, pp. 67-70.

1.2. Raymond Médélice, un artiste iconoclaste

Un parcours singulier

Médélice est né à Paris en 1956. Ce n'est que depuis 1979 qu'il vit et travaille en Martinique. Son enfance hexagonale explique-t-elle à elle seule le refus catégorique de se définir comme un artiste martiniquais ? Cela semble quelque peu simpliste, bien que le fait d'avoir connu d'autres horizons ne soit sans doute pas innocent. Toujours est-il que Médélice est un artiste iconoclaste qui avance dans l'histoire de l'art martiniquais en se défiant de la recherche identitaire ou d'une esthétique caribéenne. Il refuse de se cantonner à un lieu et porte un regard critique sur les artistes dont la production serait trop liée à leur environnement. Une telle attitude contribue à la création d'un art pompier peu intéressant. Il est, en outre, plus radical que Breleur. Bien que ce dernier rejette la quête d'un esthétisme caribéen dans sa production actuelle, il reconnaît que celle-ci est nécessaire à l'épanouissement de la création dans l'île. Pour Médélice, l'esthétisme caribéen n'était pas un passage obligé. Il n'était pas nécessaire que des artistes se tournent vers leurs racines, leur histoire et leur culture pour qu'une nouvelle génération puisse s'affranchir de tout cela et s'aventurer dans de nouvelles directions⁵²⁰. Il faut dire que Médélice ne se sent absolument pas proche des thèses défendues par les théoriciens martiniquais et notamment par celles de Césaire⁵²¹. Attribuer à une couleur de peau un ensemble de qualités ou de défauts lui paraît questionnable. Ajoutons que s'il ne se sent pas foncièrement martiniquais : il reconnaît être fondamentalement français. Il porte d'ailleurs ce regard sur toute la société martiniquaise. Il y a de nombreux indices situés dans les petites choses de la vie quotidienne qui prouvent cela : l'alimentation, la religion, le caractère râleur ou tout simplement la ferveur populaire autour d'événements sportifs dans lesquels la France participe. Ces petites habitudes sont très différentes de ce qui se passe dans les îles voisines, soumises elles à une culture anglo-saxonne⁵²².

Ces convictions ne sont pas incompatibles avec un profond respect pour le travail des autres acteurs de l'histoire de l'art dans l'île. Médélice admet que des artistes comme René-Corail ou Guédon ont marqué son travail – il regrette d'ailleurs le peu de reconnaissance qu'on leur manifeste, bien que la récente mort de Guédon ait quelque peu amélioré sa

⁵²⁰ Entretien réalisé entre l'auteur de la thèse et Raymond Médélice, le 20 février 2007, à l'atelier de l'artiste (Gros-Morne).

⁵²¹ Raymond Médélice, « Paroles d'artistes », (*Artabsolument*), n° 25, juin 2008, p. 28.

⁵²² Entretien réalisé entre l'auteur de la thèse et Raymonde Médélice, le 20 février 2007, à l'atelier de l'artiste (Gros-Morne).

visibilité. Cependant, Médélice se sent plus proche des artistes cubains et vénézuéliens qui ont, selon lui, un ton plus acerbe que les artistes martiniquais. Toute sa conception de l'art et surtout de l'artiste explique cette préférence. Faire l'expérience de la misère et de la souffrance est pour lui indispensable à la création. En outre, un artiste doit être entièrement centré sur sa création, ce qui est loin d'être le cas en Martinique. En effet, rares sont les artistes qui vivent exclusivement de leur travail plastique. Aussi, pour comprendre une œuvre, est-il important de connaître le parcours des artistes. Médélice ne s'en cache pas, il a connu la misère, a traversé de grosses difficultés et ces moments sombres nourrissent son travail actuel. Sa vie est entièrement tournée vers la création. Il avoue qu'il est marié à la peinture⁵²³, refusant d'abandonner son célibat, car la vie affective influence forcément la production. Il vit dans un isolement presque total. Sa maison/atelier est nichée au fin fond de la forêt tropicale dans la campagne du Gros-Morne (Nord-Atlantique). Ainsi isolé de l'agitation du monde, il peut l'observer de loin et jeter un regard objectif sur celui-ci.

L'absurdité du monde

Artiste solitaire et iconoclaste, sa production est de ce fait bien différente de celles des autres artistes de l'île. Médélice travaille beaucoup sur les événements d'actualité avec une prédilection pour ceux qui se sont déroulés depuis un certain nombre d'années. Il travaille notamment avec d'anciens journaux dont il détourne la forme et le fond pour évoquer le caractère grotesque de l'histoire. Celui-ci se dévoile souvent quand le temps permet d'avoir un recul nécessaire. L'artiste évoque notamment un article d'un journal français qui, annonçant la paix signée avec Hitler à Munich, proposait qu'on lui offre une maison près de la Seine pour qu'il puisse s'adonner à la pêche⁵²⁴. Quand on connaît la suite des événements, une telle confiance en l'accord du 29 septembre 1938 semble bien dérisoire. Médélice reprend donc ses journaux et les retranscrit. Ces œuvres sont ainsi des caricatures d'images de l'époque sur lesquelles surgissent des textes qui ne se limitent pas à accompagner l'image, mais qui lui donnent tout son sens, qui en enferment la problématique.

Dans *Les Accords de Munich* (2007, Fig. 9.11.), plusieurs éléments méritent notre attention : quatre généraux apparaissent, leur tête, violemment travaillée, noircie, semble avoir été collée, rajoutée sur des uniformes sobrement dessinés. L'un d'eux a les yeux exorbités de sang, ceux d'un autre ont disparu sous un griffonnage. Les bouches aussi sont marquées : elles sont minces, édentées, ridées. Ces visages sont fatigués, presque

⁵²³ *Idem.*

⁵²⁴ Raymond Médélice, *Loc. cit.*

fantomatiques. Sous leur uniforme immaculé, une légende nous renseigne sur les circonstances de cette représentation : « Dans le salon où ont lieu les pourparlers, après le dîner, avant que reprenne la conférence, le maréchal portant l'uniforme de chef suprême des forces aériennes expose ses idées personnelles ». L'absurdité de la situation est criante, nous ne sommes pas face à l'événement historique, la signature d'un accord qui plus est dérisoire, mais face au bavardage des généraux, aveugles – yeux griffonnés – et assoiffés de pouvoir – « portant l'uniforme de chef suprême ». Le personnage de gauche, le seul ne nous faisant pas face, ne semble pas même concerné par la situation. Il fixe un hors champ de l'œuvre ne se souciant guère des trois autres personnages. La non-communicabilité est d'ailleurs omniprésente dans l'œuvre. Aucun des personnages n'est sur le même plan, ils n'interagissent pas, leur bouche est close quand elles ne sont pas scellée par les rides. Ce sont pourtant eux qui ont le destin de l'Europe entre leurs mains.

Dans *L'espwi-a lan mo-2* (2005, Fig. 9. 12.) l'absurdité est encore plus présente. Un homme en uniforme kaki, au visage rubicond et portant un chapeau de clown, fait face à quatre personnages. Le premier lui ressemble : même chapeau, même visage injecté de sang, même nez long et fin, ressemblant davantage à celui d'un Pinocchio affabulateur qu'à celui d'un être humain. Son uniforme semble brûler. Derrière, trois hommes, têtes baissées, yeux cernés suivent ces deux clowns monstrueux. La mort est omniprésente sur cette huile, un amoncellement de crânes remplit le premier plan alors que d'autres semblent flotter dans le ciel. Des tubes de sang séparent les deux personnages principaux, l'un d'eux arrivant à la hauteur de la bouche de l'homme en uniforme. La référence vampirique est ici explicite et justifie la coloration des visages. Encore une fois, le texte enferme la problématique de l'œuvre. « Ils ont bien travaillé pour leurs victoires » légende cette œuvre. Les caricatures de Médélice, sous des allures grotesques, dénoncent les incohérences du monde, comme le souligne Pierre Pinalie : « La peinture de Raymond Médélice offre une fresque objectivement tragique de l'état dans lequel notre planète est en train de s'enfoncer⁵²⁵ ».

Mais pour Médélice, il ne suffit pas de dénoncer, encore faut-il avoir de l'impact. Aussi, existe-t-il toute une stratégie communicationnelle derrière son travail. L'utilisation de coupures de presse n'est pas anodine. Elle lui permet de décoder et de dénoncer toutes les techniques de persuasion utilisées par la presse : typographie, choix des images, des textes. Mais plus que la dénonciation, il se réapproprie ces images, ce qui lui permet d'utiliser un vecteur de communication que le grand public connaît et qui sert de voie d'entrée à son œuvre. L'utilisation des textes est tout aussi significative. Notons tout de suite le caractère

⁵²⁵ Pierre Pinalie, « Raymond Médélice, une peinture engagée », *Arthème*, n° 16, avril 2006, p. 10.

universel de ces derniers, utilisant le français, le créole, mais aussi l'anglais. Ils prennent parfois la forme d'un slogan, court et percutant. Les œuvres de Médélice sont, en outre, parsemées de symboles populaires : les uniformes kaki, la présence de drapeaux, les têtes de mort, les chapeaux grotesques. Ces symboles participent à une meilleure appréhension de l'œuvre par les spectateurs. Pour Suzanne Lampla, « nous avons ici une démarche plastique qui réutilise des codes symboliques forts pour s'adresser au public⁵²⁶ ». Dernier point à mentionner dans cette volonté de s'adresser au plus grand nombre : la taille des œuvres de Médélice. Ce sont de très grandes toiles dépassant souvent le mètre. Si l'on se réfère aux travaux d'Edward T. Hall, des œuvres d'un tel format privilégient une distance sociale⁵²⁷. Nous ne sommes donc absolument pas dans une communication intime, les œuvres de Médélice réclament de l'espace et absorbent notre regard. Elles suscitent un choc, une émotion, dont il est difficile de se départir, les œuvres envahissant notre champ de vision. Pour Lampla, elles agissent selon le même principe que les affiches publicitaires, facilement accessibles, car visibles de loin⁵²⁸. Médélice crée donc des œuvres engagées dénonçant l'absurdité de l'histoire, et dont le message est volontairement saisissable.

Mais sa production ne se contente pas de cette caricature du monde. Quand l'humain se fatigue, il étudie le cosmos (Fig. 9. 13.). Ce travail, presque décoratif où fourmillent des « circonvolutions coloristes⁵²⁹ » détend l'artiste. Enfin, il se consacre également à l'étude des contes à travers son cycle sur les *dorlis* (Fig. 9. 14.), ces mauvais esprits qui visiteraient les femmes la nuit afin de les violer. Ne nous méprenons pas, ce thème, qui à première vue, peut paraître spécifiquement antillais, n'est pas un moyen utilisé par l'artiste pour se rattacher à son territoire. Bien au contraire, ce qui l'intéresse ici, c'est l'universalité du thème : comment l'imaginaire des peuples a abouti à des histoires similaires pour dissimuler incestes et viols ? Des *dorlis*, il en existe, en effet, partout dans les légendes populaires, ils portent juste un autre nom selon les régions, nous pensons notamment aux incubes. Médélice est un artiste à contre-courant de l'esthétique martiniquaise. Il cherche à travers sa peinture, à exprimer les malaises du monde et l'universalité de celui-ci.

⁵²⁶ Suzanne Lampla, « Cauquil/Médélice : deux regards pour une œuvre commune », dépliant promotionnant l'exposition « Martinique nouvelle vague 2006, 2^e édition : Des cris et des hommes, Claude Cauquil, Raymond Médélice », tenue du 20 mai au 8 juillet 2006, à la galerie JM'Arts (Paris).

⁵²⁷ Edward T. Hall, *La Dimension Cachée*. Paris : Seuil, ©1966, 1971, 253 p.

⁵²⁸ Suzanne Lampla, *Loc. cit.*

⁵²⁹ Pierre Pinalie, *Loc. cit.*, p. 9.

2. Un élargissement de la définition de l'art martiniquais

2.1. Nouveaux médias, nouvelles approches.

La nouvelle génération de plasticiens, ceux formés à l'IRAVM, ceux qui ont été nourris par les œuvres de l'Ecole Négro-Caraïbe, du groupe *Fwomajé*, de Guédon ou d'Habdaphaï, tout comme Breleur et Médélice, rompt avec l'expression plastique de leurs prédécesseurs. Néanmoins, et à la différence des deux artistes dont nous venons de parler, la rupture n'est jamais totale. Il subsiste toujours une trace de cette mémoire artistique qui se forge depuis 1943.

Hervé Beuze, nouvelle cartographie de la Martinique

Beuze se positionne clairement dans une pratique artistique de résistance au postcolonialisme. Il affirme vouloir à travers son art faire un travail similaire à celui d'un Césaire, c'est-à-dire « quelqu'un qui a regardé de front cette société coloniale, le colonialisme en lui-même et qui l'a dénoncé avec force dans sa poésie⁵³⁰ ». Pour ce faire, Beuze travaille presque exclusivement une image, celle de la cartographie de la Martinique. Cette silhouette qu'il reprend avec différents matériaux, différentes dimensions et différentes techniques lui permet d'exprimer les réalités profondes de son île. Ainsi, s'intéresse-t-il au monde de l'Habitation, au passé sucrier. Les matériaux qui font directement référence à l'esclavage, comme les bielles, les roues ou la canne elle-même, sont une source d'inspiration tant pour leur matérialité – texture, couleur – que pour la charge symbolique qu'ils dégagent. En 2007, lors de son exposition à la Fondation Clément, il a ainsi créé *Machinique* (2007, Fig. 9. 15.) une installation faite de fils plastique et de bagasse⁵³¹ qui surplombait l'ancienne machinerie de la distillerie. Cette Martinique homogène sans aucun détail se résume en un amoncellement de bagasses séchées. Elle est suspendue dans un équilibre précaire. Seuls des fils rattachés à l'ancienne machinerie la retiennent. Dans cette sobre représentation, la Martinique ne se résume qu'au passé sucrier, qu'à cet environnement mécanique qui tout en transformant une plante en alcool, a participé à la transformation d'un peuple. Le titre même de l'œuvre est explicite, pour Beuze, il s'agit de l'association de trois termes : « Machine », « inique » et « Martinique », trois termes qui

⁵³⁰ Hervé Beuze, « Paroles d'artistes », (*Artabsolument*), n° 25, juin 2008, p. 32.

⁵³¹ Bagasse : résidu de la canne à sucre dont on a extrait le jus.

résumant la construction du peuple martiniquais, un peuple « pressé et sucé comme la pulpe de canne⁵³² ».

L'Habitation est, selon l'artiste, le creuset de la société martiniquaise. Sa réflexion sur le passé de l'île s'est aussi exprimée en 2003, lors d'une exposition au Musée de la canne (Trois-îlets). Encore une fois, il s'agit d'un lieu symbolique rattaché à l'histoire sucrière de l'île. Il s'inspire ici d'une maquette de 1671 appartenant à la collection du musée et représentant la répartition géographique des différentes propriétés de l'île : *Terres de l'Isle de la Martinique concédées par la Compagnie des Iles, les seigneurs propriétaires et la Compagnie des Indes Occidentales*. A partir de ce document, Beuze installe une Martinique de dix mètres de long composée de feuilles de canne séchées posées sur du polystyrène⁵³³, le tout flottant au milieu d'un étang. Le nom de l'œuvre, *Zabitan* (2003, Fig. 9. 16.), est encore une fois significatif. Il fait référence à une écrevisse d'eau douce, et surtout aux habitants des plantations. En s'inspirant d'un document ancien et en le réactualisant avec un moyen d'expression actuel – son art – Beuze souligne l'actualité du document du XVII^e siècle. La répartition des terres dans l'île est encore tributaire du passé colonial, ce sont toujours les *zabitans* qui possèdent la grande majorité de la Martinique.

Le passé et l'identité de l'île obsèdent la création de cet artiste. Pourtant, sa production est bien différente de celle de ses prédécesseurs. La démarche d'abord est nouvelle : si Beuze s'inspire des événements passés, ce n'est pas dans l'objectif de se reconnecter avec un passé oublié, c'est plutôt avec la volonté de démonter les rouages postcoloniaux actuels qui découlent de ce passé. Sa pratique ne se positionne pas « dans la recherche nostalgique d'un arrière-pays comme la génération précédente des Dumbardon, Anicet, Fwomajé mais cherche à exprimer la réalité historique et politique de l'île⁵³⁴ ». Le sujet de son travail est la Martinique et surtout la société actuelle. La référence au passé ne s'explique que par le malaise que suscite encore aujourd'hui l'enfouissement de cette mémoire⁵³⁵. La technique utilisée est aussi tout à fait audacieuse puisqu'il s'inscrit là aussi concrètement dans l'actualité : l'utilisation de la carte géographique est fréquente dans la production contemporaine, ce qui fait dire à la philosophe Christine Buci-Glucksmann qu'il s'agit d'un « véritable paradigme de l'art contemporain⁵³⁶ ». Outre, l'utilisation d'un thème qui l'inscrit dans la lignée d'artistes récents comme Schwitters ou Jasper Johns, il est important

⁵³² Hervé Beuze, cité par Aica-SC, « Hervé Beuze, Machine, Inique, Martinique », *Arthème*, n° 19, novembre 2007, p. 17.

⁵³³ AICA-SC, *Loc. cit.*, p. 17.

⁵³⁴ Hervé Beuze, cité par *Idem.*, p. 18.

⁵³⁵ Hervé Beuze, « Paroles d'artistes », *Loc. cit.*, p. 32.

⁵³⁶ Christine Buci-Glucksmann, *L'œil cartographique de l'art*. Paris : Galilée, 1996, 177 p., cité par AICA-SC, *Loc. cit.*, p. 17.

de noter le média utilisé par Beuze : l'installation *in-situ*. Son travail questionne l'espace en s'intégrant pleinement dans la zone d'exposition. Une œuvre comme *Machinique* n'a plus le même sens si elle ne siège pas dans l'ancienne machinerie d'une Habitation créole. Les artistes martiniquais ont depuis toujours intégré des éléments de la réalité, de leur quotidien dans leurs œuvres. Beuze va plus loin, en permettant au réel de devenir une œuvre. Il poursuit ainsi la réflexion menée avant lui, tout en la modifiant, en l'amplifiant. Dernier point d'évolution avec la génération précédente, le caractère éphémère de ses œuvres. Alors que l'histoire de l'art martiniquais n'en est qu'à ses balbutiements, que la constitution d'un patrimoine artistique pose encore problème, l'usage d'une pratique non pérenne de l'art est questionnable. Elle confronte l'histoire de l'art martiniquais à des problématiques auxquelles est confrontée l'histoire de l'art mondiale, en y ajoutant une valeur supplémentaire. Dans un pays où l'histoire a été reniée, oubliée, où, selon les dires même de l'artiste, « le passé ressurgit d'autant plus fortement que l'on essaie de le refouler⁵³⁷ », que penser d'une production qui elle aussi est vouée à l'oubli, et ce, même si des images et des archives permettent d'en conserver une trace ? Le travail de Beuze n'est-il pas l'acte ultime d'une remémoration qui permet de regarder ce passé traumatisé afin d'avoir un rapport sain avec ce dernier. Les œuvres de Beuze sont destinées à disparaître, tout comme le passé, qu'il faut savoir assumer et rejeter. Cette volonté de rompre avec le passé pour se concentrer sur les réalités présentes est au cœur de la pratique de nombre d'artistes de la relève.

Jean-François Boclé, utiliser le passé pour dénoncer le présent

La pratique artistique de Boclé est similaire à celle de Beuze, tous deux utilisent un moyen d'expression non traditionnel à l'art martiniquais pour évoquer l'histoire de cette région. Mais ici encore, la référence historique n'est qu'un prétexte pour porter un jugement sur la société actuelle. A la différence de Beuze, la réflexion ne se cantonne pas seulement à la société martiniquaise, elle revêt une dimension presque universelle. Un des thèmes de prédilection dans l'œuvre de Boclé est la dénonciation de la persistance d'une idéologie et d'une iconographie coloniales. Il a notamment travaillé à de multiples reprises sur l'image plus que stéréotypée des populations noires sur des emballages de produits courants. Nous pensons bien évidemment au tirailleur sénégalais au large sourire, déjà dénoncé par Fanon⁵³⁸, qu'arbore une boisson chocolatée au slogan lui aussi très réducteur « Y a bon banania ». Plusieurs œuvres de l'artiste utilisent cette figure publicitaire. Dans

⁵³⁷ Hervé Beuze, « Paroles d'artistes », *Loc. cit.*, p. 32.

⁵³⁸ Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*. Paris : Le Seuil, © 1952, 1995, pp. 88-114.

Bananiamonochrome (2003-2005, Fig. 9. 17.), Boclé se contente d'exposer des paquets de la célèbre marque de chocolat en poudre qu'il a collectés dans les supermarchés français depuis 2003. Le dispositif est simple, mais efficace : il permet, à travers un élément de notre quotidien que nous n'avons pas l'habitude de questionner, de mettre en évidence l'actualité de certaines représentations. Nous sommes tous passés devant ce tirailleur, un jour dans un supermarché, sans vraiment nous rendre compte de l'absurdité de cette image ouvertement raciste. Ainsi exposés, côte à côte, tous ces emballages qui appartiennent à notre présent nous apparaissent tout d'un coup suspects. En 2006, Boclé poursuit son plaidoyer contre cette image coloniale avec la série de dessin *Je l'ai mangé toute mon enfance* (2006, Fig. 9. 18.). C'est avec un pigment original, de la poudre chocolatée que Boclé crée plusieurs représentations du tirailleur sénégalais en insistant sur les éléments les plus caricaturaux de cette figure : chapeau du tirailleur, regard benêt, nez épaté et, bien entendu, large sourire. La confrontation entre ces dessins mettant en lumière le caractère raciste de la représentation et le titre de la série, titre rappelant l'usage innocent que l'on a de cette boisson, est tout à fait remarquable. Elle souligne la prégnance de l'idéologie coloniale dans l'inconscient collectif. Le dispositif participatif et relationnel *Dessine moi* (2006), réalisé avec une classe de lycée martiniquais insiste d'ailleurs sur cette prégnance. Alors qu'aucune représentation de la marque n'est présentée, il est demandé aux élèves de « dessiner Banania⁵³⁹ ». Le résultat est stupéfiant de ressemblance. La portée de l'image de cette marque est ainsi prouvée. Non seulement « Y a bon banania » participe d'une imagerie coloniale et raciste, mais en plus elle permet à cette iconologie questionnable de perdurer et de s'installer dans des schémas mentaux de personnes n'ayant pas même connu la période coloniale. Les lycéens martiniquais n'ont sans doute pas une connaissance très approfondie de l'histoire des tirailleurs sénégalais, mais ils savent tous qui est Banania.

La question de l'éducation préoccupe aussi le jeune artiste. Dans *Outre-mémoire* (2004, Fig. 9. 19.), il recrée l'ambiance d'une salle de classe avec ses chaises d'enfants, ses pupitres et ses tableaux noirs. Sur ces derniers, il retranscrit le code noir, l'écriture esquisant la silhouette d'un homme. Cette œuvre est une véritable revanche sur un système éducatif qui a longtemps renié ce passage historique. Elle condamne une mémoire qui a préféré occulter ce crime, imposant ainsi une deuxième mort, celle de l'oubli aux victimes de l'esclavage. Pour l'artiste, il s'agit d'un acte libérateur :

⁵³⁹Jean-François Boclé, « Jean-François Boclé, 2005-2006 », [jeanfrancoisbocle.com](http://www.jeanfrancoisbocle.com), http://www.jeanfrancoisbocle.com/telecharger/2005_2006_19jun_bocle.pdf, consulté le 10 juillet 2009.

Pour la première fois, écrire sur les tableaux noirs de mon enfance : “nègre” aux côtés de “marchandise” et “bien meuble”. A la craie blanche, celles et ceux, juridiquement dessinés en négatif de l’Humanité par le Code Noir. Inscrire une disparition, faire trace d’une absence définitive et oubliée⁵⁴⁰.

Outre-mémoire a une double fonction dans la mesure où elle redonne une place aux oubliés de l’histoire, et, qui plus est, interroge cet oubli. Le spectateur face à cette reconstitution d’une salle de classe est confronté à sa mémoire intime, celle de son enfance. La lecture du *Code noir* le met face à une mémoire collective non transmise. Ce parallèle permet une appréhension sensible de la traite négrière par le spectateur à qui on ne s’adresse pas avec des démonstrations rationnelles. C’est à l’enfant qui est en chaque adulte que ce message est transmis. De plus, le choc entre ces deux mémoires accentue l’absence de celle de la traite. Face à la représentation symbolique de ses victimes, le spectateur ne comprend pas qu’elles n’ont pas eu le droit de citer dans ses salles de classe, dans ses livres d’histoire, dans sa mémoire. Le sujet d’*Outre-mémoire* n’est pas l’esclavage, cet événement passé. Cette œuvre évoque le présent, celui de l’oubli collectif de millions de victimes. Cette actualisation du propos permet à l’installation de dépasser la seule évocation d’un fait singulier. Ainsi, au-delà de l’esclavage, Boclé insiste sur la non-objectivité de l’histoire qui surgit dans le décalage entre les histoires apprises sur les bancs de l’école et la réalité des faits historiques.

Nous assistons à un basculement identique dans *Zones d’attente* (2003, Fig. 9. 20.). Cette intervention publique consiste à dessiner sur l’asphalte des trottoirs parisiens le pourtour de corps similaire à ceux signalant les corps accidentés sur la voie publique. L’artiste ajoute une latitude et une longitude. Puis, il observe la réaction des passants. La plupart s’interrogent sur l’événement qui a pu survenir, questionne l’artiste : « quelqu’un est mort ? », « qui ? Un SDF ». Boclé a toujours la même réponse : « Des millions [de gens sont morts], jetés à la mer⁵⁴¹ ». Là encore, il est question d’oubli. Pourtant, le propos dépasse de loin la seule évocation des millions de victimes de la traite négrière. *Zones d’attente* évoque ceux qui ont péri il y a longtemps dans le cimetière marin qu’est l’Océan Atlantique, mais aussi tous les morts passés, présents et à venir dont l’histoire ne se soucie pas. Evoquant son travail, et notamment cette intervention, l’artiste est explicite :

Transbordés dans un présent – une archéologie du présent – où nous sommes toujours en train de faire émerger du désastre, du par-dessus bord social, un présent marchant résolument au pas des ordres du monde, de la quête du profit,

⁵⁴⁰ Jean-François Boclé, « Tout doit disparaître », [*Outre-mémoire*. Paris : Un, deux... quatre éditions, 2005, p. 21.

⁵⁴¹ *Idem.*, p. 9.

*des logiques marchandes, ces vaincus des premiers prémices de la globalisation en appellent d'autres : ceux qui juchent les sols de nos villes, répandus dans les métros sur des rangées au confort individuel, dans des cages d'escalier, parqués dans des centres de tri, ficelés à des sièges d'avion en partance*⁵⁴².

Boclé utilise le passé comme exemple permettant de jeter un regard sur la société actuelle encore affligée par l'idéologie postcoloniale et ses avatars – avatars qui permettent à la société de déprécier la valeur de certaines personnes : SDF, sans papiers notamment.

La référence à l'histoire n'est donc qu'un prétexte. L'artiste évoque d'ailleurs une anecdote sur la réception de son travail par un spectateur mauricien descendant d'esclavagistes. Cet homme expliqua à l'artiste qu'il était fatigué de toutes ses commémorations autour de l'esclavage et de son abolition et qu'il était grand temps pour le peuple noir d'oublier son histoire. Boclé a simplement répondu : « Vous voulez que j'oublie mon histoire, je vais répondre au présent⁵⁴³ ». Cette phrase résume toute l'œuvre de l'artiste. Il répond au présent, l'histoire et le passé ne le concernent que quand ils ont des conséquences sur l'actualité. Tant qu'un tirailleur sénégalais stéréotypé aura sa place dans les rayons des supermarchés, tant qu'on jettera des bananes en vociférant des cris de singes aux footballeurs de couleur pour sous-entendre une proximité animale⁵⁴⁴, Boclé continuera à travailler l'iconologie et l'idéologie coloniales qui n'appartiennent pas encore au passé.

Beuze et Boclé ont ainsi élargi la réflexion amorcée par les artistes des générations précédentes. La résistance au postcolonialisme est toujours au centre des préoccupations, mais son approche est différente, tout comme le sont les moyens d'exprimer cette lutte. Installations, interventions publiques, dispositifs participatifs ont remplacé peintures et sculptures en intégrant de plus en plus la collaboration du spectateur. Cette résistance n'est cependant pas le seul héritage que l'histoire de l'art martiniquais laisse à la nouvelle génération. Des artistes se situant dans la lignée d'une création martiniquaise évacuent cette problématique.

⁵⁴² Jean-François Bolcé, « Tout doit disparaître », dossier de presse de l'exposition « Outre-Mémoire » de Thierry Pécou, Jean-François Boclé et Alexandre Tharaud, tenue du 13 au 23 octobre au Festival d'Octobre en Normandie.

⁵⁴³ Jean-François Boclé, « Paroles d'artistes », (*Artabsolument*), n° 25, juin 2008, p. 34.

⁵⁴⁴ *Banana Project Episode 1* (2007, Fig. 9. 21.) fait référence aux insultes racistes dont sont victimes les footballeurs de couleur. Sur cinq tableaux pouvant évoquer des pierres tombales, le nom de cinq footballeurs noirs est inscrit. Devant ces derniers, un socle supporte un amoncellement de bananes qui, de plus près prend la forme d'un homme, Banana Man. Le public est invité à appeler un centre d'appel dont le numéro est inscrit sur le socle. En téléphonant, on peut entendre le message suivant : « Hier, sur les rives du Mississippi, on pendait aux arbres d'étranges fruits », voir *Idem.*, p. 35.

Julie Bessard : la Martinique, condition de sa création

Bessard est de ces artistes pour qui la résistance au postcolonialisme ne peut être le moteur de sa création. Durant ses études à l'Ecole Régional d'Arts Plastiques – devenue par la suite l'IRAVM – elle a côtoyé des artistes défendant un art martiniquais, un art qu'elle jugeait trop politique. En effet, selon elle, quand l'art est assujéti à une revendication politique et non plus artistique, il devient une démonstration. Or, les démonstrations sont souvent fausses, tributaires des postulats de départ que l'artiste voulait défendre. Aussi, ne se reconnaît-elle pas dans l'utilisation de certains signes amérindiens ou africains qu'elle compare à « des signes obligés, pour correspondre à un dogme formel théorisé par Fwomajé⁵⁴⁵ ». Depuis, l'artiste a quelque peu révisé son jugement. Un contexte idéologique, politique et culturel explique en grande partie la production de l'époque. Néanmoins, Bessard se consacre à un art non politique qui questionne la pratique artistique et notamment le thème de l'espace. Ses thèmes ont évolué, sa pratique aussi, pourtant une constante s'impose : la volonté de traduire l'apesanteur, la légèreté. En effet, pendant de nombreuses années, elle désirait retranscrire avec la peinture la sensation du corps dans le milieu sous-marin. Elle qui avait travaillé d'abord le corps dans un questionnement du rapport homme/femme aux Antilles, se laisse submerger par les formes qu'elle crée. Ces dernières envahissent un espace ambigu où profondeur et surface se confondent. Le corps est toujours là, nu, fragmenté, sectionné. Ce n'est plus une figure, une représentation, c'est un signe qui permet à l'artiste de déployer une composition toujours plus chromatique. A force de noyer les corps dans ses réalisations, ils disparaissent au profit de formes allongées et fendues. Aussi, décide-t-elle de les travailler. Elle déchire, découpe ses anciennes compositions pour créer des *Chimères* (2002, Fig. 9. 22.), représentant des monstres ni humain, ni végétal, ni animal. De plus en plus, ces formes prennent de l'importance, se détachent de la surface grâce à l'absence de perspective. Brebion rappelle l'œuvre *Envol* (2005, Fig. 9. 23.) qui annonçait déjà, selon lui, la production future de l'artiste, celle où ses chimères prennent du volume s'envolant du carcan de la toile⁵⁴⁶. Pour rendre cette légèreté, cette apesanteur, il lui faut un matériau facilement manipulable. Au cours de ses études de design, Bessard avait découvert la paille à chapeau, matière qu'elle décide de réinvestir pour sa double nature : souple et légère. L'artiste l'agrafe sur un fil rigide pour ensuite le tordre et le façonner au gré de son inspiration en jouant avec les vides et les pleins. Elle organise ses formes dans

⁵⁴⁵ Jean Marie-Louise, « Du fantastique, de l'onirique et de l'utopie. Entretien avec Julie Bessard », *Recherches en esthétique*, n° 11, novembre 2005, p. 153.

⁵⁴⁶ Dominique Brebion, « Un battement d'ailes au ciel de mon éternité », *Arthème*, n° 19, novembre 2007, p. 14.

l'espace misant sur leurs mouvements et leurs ombres. L'installation *L'Envol* (2007, Fig. 8.1.), créée dans la distillerie de l'Habitation Clément, est exemplaire. Une vingtaine d'ailes de grande envergure (2, 70 x 1, 70 m) s'échappent des cuves de fermentation, puis retombent lourdement. Le rouage du moulin servant à extraire le jus de canne initie le mouvement. Le tout est accompagné d'une composition de Jeff Baillard mêlant accords de guitare et bruits de machinerie⁵⁴⁷. Un malaise se dégage de cette œuvre. Pour l'artiste, ces ailes sont « nées du désir d'échapper à l'atmosphère crépusculaire et oppressante des cuves pour s'envoler vers la lumière⁵⁴⁸ ». Mais ce désir est vain. Comment pourraient-elles s'envoler alors qu'elles sont constituées de trous, telles une grille ou une cage n'offrant aucune résistance au vent ? Pourtant, paradoxalement, elles s'échappent par l'intermédiaire de leurs ombres portées.

La recherche plastique de nouvelles solutions, de nouvelles formes, de nouvelles utilisations de l'espace est donc au cœur de la création de Bessard.

La création est une manière d'être au monde, et mon monde quotidien est, en Martinique, tout à la fois présence d'une nature matricielle, énergie visuelle, et relations insulaires. J'y puise ce qui m'émeut, j'y transfigure ce qui m'agresse. [...] La Martinique n'est pas le sujet de mon travail, mais aujourd'hui elle en est la condition⁵⁴⁹.

Son rapport avec l'espace est à ce titre significatif. Que ce soit dans son œuvre picturale ou dans ses installations, l'artiste exprime un enfermement, une insularité. Les formes se mêlent au fond faisant disparaître toute illusion de perspective. Dans ses œuvres en trois dimensions, la représentation de l'espace est américaine. L'ombre portée circonscrit le volume et le réduit à une représentation bidimensionnelle. Dans de telles conditions, est-il possible de parler de profondeur ? Pour Chamoiseau, le monde onirique et mystérieux créé par l'artiste participe aussi de son américanité. Les signes ostentatoires d'une identité créole, signes critiqués par l'artiste, ont été remplacés par des formes imprécises qui du fait de leur étrangeté invoquent les temps primordiaux, ceux d'une genèse improbable et imprévisible. La part de hasard, la rencontre imprévue des ombres, des formes, des figures et du fond se situent dans une continuité avec la formation des peuples créoles. Sans faire directement référence à sa condition martiniquaise, « Julie Bessard fréquente la source, là où la forme

⁵⁴⁷ *Idem.*, p. 13.

⁵⁴⁸ *Ibid.*

⁵⁴⁹ Gerry L'Etang (dir.), *Op. cit.*, p. 209.

énonce son histoire, son passé⁵⁵⁰ ». Bessard est donc une artiste qui tout en s'inscrivant dans une pratique locale, a réussi à dépasser la question identitaire.

En utilisant de nouveaux médias et de nouvelles approches, Beuze, Boclé et Bessard ont modifié la création martiniquaise, élargissant de ce fait, la définition de l'art dans l'île. Bien qu'il ne soit pas toujours attaché à des revendications identitaires ou politiques, l'utilisation de nouveaux moyens d'expression participe à l'émancipation du peuple martiniquais. En effet, comme le souligne Francastel, l'art participe à la construction que l'on se fait du monde, et toute nouvelle Forme contribue à un changement des mentalités :

Il n'y a d'histoire que dans la mesure où des groupes introduisent de nouveaux gestes, de nouvelles représentations, de nouvelles finalités dans la koinè des activités humaines. [...] Nous en serions encore à l'âge des cavernes si, parfois, la permanence des habitudes ne cédait le pas à des actes ou à des œuvres de l'esprit fondées sur une des problématiques de l'imaginaire⁵⁵¹.

L'utilisation de l'espace que ces artistes inaugurent est en ce sens significative. Ils s'approprient un territoire, qui est souvent historiquement chargé – une ancienne habitation sucrière, le musée de la canne. Or, l'histoire n'a jamais favorisé un processus spatial d'attachement. L'enracinement au pays n'est pas effectif (voir p. 14). Le travail de ces artistes n'encourage-t-il pas cet ancrage collectif ? En investissant un espace qui n'a jamais été vécu comme sécurisant, en s'en emparant, ils ouvrent une voie, montrent l'exemple. Cet environnement que le peuple martiniquais a toujours tenu à distance leur appartient désormais. Cette certitude autorise la venue d'artistes étrangers. Leur culture, leur vision du monde, leur esthétique ne s'imposent pas, mais participent à un échange enrichissant.

2.2. De nouveaux horizons

De nombreux artistes non martiniquais s'installent en Martinique. Et comme pendant la Seconde Guerre mondiale, cette rencontre hasardeuse ou volontaire, éphémère ou permanente, contribue, dans un échange mutuel, à ébranler la production de ces artistes, mais aussi la création locale. Les artistes étrangers contribuent, en effet, à élargir les réflexions menées par les artistes locaux.

⁵⁵⁰ Patrick Chamoiseau, « Incommencements. Méditations auprès de Julie Bessard », janvier 2007, *Juliebessard.com*, <http://www.juliebessard.com/INCOMMENCEMENTS,Chamoiseau.pdf>, consulté le 25 mai 2009.

⁵⁵¹ Pierre Francastel, *La Réalité figurative. Eléments structurels de sociologie de l'art*. Paris : Gonthier, 1965, pp. 20-21.

Claude Cauquil, une histoire qui le concerne

Cauquil est né dans le sud de la France à Pézenas. Très tôt, dès l'âge de sept ans, il s'intéresse à l'art et apprend à peindre. Il poursuit des études artistiques à l'École Normale Supérieure d'enseignements techniques dans la section Arts Appliqués de l'Université Paris I où il obtient une maîtrise en méthodologie esthétique. Il s'intéresse au tissage et notamment au travail de François Rouan. En 1995, l'heure est au constat. Bien qu'exposant depuis dix ans, l'artiste remet en question sa pratique : « j'ai [...] compris que ce que je produisais ne participait pas entièrement à toutes les idées que je désirais traduire dans un travail de création⁵⁵² ». Il rencontre le photographe d'origine martiniquaise Joël Zobel et ils partent ensemble en Martinique. Ils y restent un an, avant un séjour de trois ans à Porto Rico. Depuis 1999, Cauquil est demeuré dans l'île française.

Très rapidement, il s'intègre à cette nouvelle vie, s'ouvre à ce nouveau lieu emprunt d'une culture différente. Il réalise aussi que le regard que l'on porte sur lui n'est plus le même. Il a appris l'histoire des Antilles troublée par les exterminations, l'esclavage et le colonialisme. Cette histoire lui a toujours semblé extérieure. Mais en Martinique, il prend conscience qu'il est blanc, qu'on le considère comme appartenant à une communauté, même si lui le refuse ou n'en a pas conscience. Cette prise de conscience l'interroge : « je ne comprenais pas en quoi j'avais à porter une part d'héritage d'une histoire qui semblait ne pas me concerner⁵⁵³ ». S'amorce chez lui un long travail documentaire pour mieux saisir ce qui s'était déroulé ici et ce qui aujourd'hui encore conditionne le regard que l'on porte sur lui. L'importance de l'Histoire se révèle à lui ; la responsabilité de toute l'humanité dans les événements constituant ce passé devient une évidence. L'histoire des Antilles ne lui est plus extérieure, non pas parce qu'il assume sa responsabilité en tant qu'homme blanc, mais parce qu'il assume sa responsabilité en tant qu'Homme. Tout en continuant sa réflexion sur le tissage qui le mène à construire des sculptures vivantes et évolutives sur les plages de l'île (Fig. 9. 24.), il se consacre de plus en plus au portrait.

Ces derniers sont nourris de sa récente prise de conscience. Au-delà de la transcription de caractéristiques physiques singulières, chaque portrait évoque l'humanité et son histoire. Dans *Eclats* (2001, Fig. 9. 25.), il peint sur des chutes de bois récupérées des portraits en très gros plans. Ceux-ci sont découpés par la forme triangulaire ou trapézoïdale du support. Le portrait est totalement coupé de toute référence sociale. Seuls ces visages au regard fixe subsistent. Tenus par une tige de fer souple plantée dans une pierre, ils happent l'espace

⁵⁵² Sophie d'Inghianni, « Claude Cauquil, artiste inventeur de lieux », *Arthème*, n° 11, janvier 2003, p. 8.

⁵⁵³ Gerry L'étang (dir.), *Op. cit.*, p. 215.

d'exposition formant une foule étrange surplombant le spectateur. Un face à face s'engage entre ces visages et le regardant, chacun fixant l'autre. Ses visages dépassent leur singularité et questionnent l'individualité du spectateur. Cette question de la place de l'individu dans l'humanité se retrouve aussi dans des œuvres comme *King's dream* (2004, Fig. 9. 26.). C'est en feuillant un ouvrage retraçant en photographie l'histoire de la lutte des Noirs américains que Cauquil tombe sur une représentation de la foule lors de la Marche pour les Droits Civiques de Washington en août 1963, marche durant laquelle Martin Luther King avait énoncé son célèbre discours « I have a dream »⁵⁵⁴. La foule est représentée sur cette toile dans toute sa complexité. Des visages tous différents, animés par des motivations diverses expriment par leurs gestes et leurs mimiques la puissance des émotions vécues lors de cet événement historique : colère, révolte, fierté. La taille de l'œuvre (90 x 90 cm) amplifie la proximité de cette foule que le spectateur doit affronter. Là encore, il est face à des individus formant une entité, celle de la foule. Ce contact l'oblige à questionner sa propre identité : pourquoi n'est-il pas un visage parmi tant d'autres ? Pourquoi de cet ensemble apparemment homogène, se détachent des visages, des regards, des identités singulières ? La Martinique a bousculé la pratique de Cauquil, mais celui-ci nous enjoint à réfléchir sur la notion complexe des identités singulières et collectives. Aussi participe-t-il à enrichir les débats fondamentaux de l'histoire de l'art martiniquais.

La Martinique, terre d'accueil

D'autres artistes se sont installés dans l'île. Depuis 1999, Severino, d'origine dominicaine, vit et travaille en Martinique. Ses œuvres profondément caribéennes permettent à l'histoire de l'art de l'île de s'ouvrir à ses voisins. La proximité des préoccupations est manifeste. Ainsi, l'artiste dominicaine n'utilise pas uniquement la toile comme support à ses peintures. Tout comme certains artistes, dont René-Corail, elle travaille des matériaux locaux. Elle confectionne elle-même un papier à partir de feuilles de bananier ou de bagasse. De ce fait, elle intègre une part de sa réalité, de son quotidien dans sa pratique artistique. Serge Goudin-Thébia lit une autre similitude dans la facture même de sa peinture et notamment dans l'utilisation récurrente qu'elle fait du carré. Il voit dans ce signe la superposition de deux héritages, amérindien et européen. Le *conuco* des Taïnos, l'aire cultivée autour de la demeure, appelle le *patio* espagnol dans un dialogue métissé retranscrit

⁵⁵⁴ Karole Gizolme, « Claude Cauquil, un artiste-peintre à cheval entre deux sociétés », *Gensdelacaraibe.org*, le 13 juin 2008, http://www.gensdelacaraibe.org/index.php?option=com_content&view=article&id=3247:claud-cauquil-un-artiste-peintre-a-cheval-entre-deux-societes&catid=50, consulté le 27 juin 2008.

dans l'œuvre⁵⁵⁵. Severino évoque donc aussi ce choc, cette rencontre entre différents peuples qui par les vicissitudes de l'histoire en ont formé un nouveau. Les carrés emplissent ainsi ses œuvres comme un échiquier. Chacun est chargé d'un message. Dans *Te doy el simbolo* (2004, Fig. 9. 27.), des éléments du quotidien – un chat, des maisons – deviennent des symboles sociaux questionnant la relation des peuples dans ces carrés, circonscriptions d'un lieu intime. La matérialité des œuvres, construites par recouvrements, empattements de pigments, griffures, concède une part de mystère. Le jeu de transparence et d'opacité ne nous permet pas toujours d'identifier clairement les éléments. Marie Gauthier voit dans ces œuvres une réflexion sur notre rapport aux autres où chacun dissimule, se cache derrière, et tente pourtant de percevoir la part cachée d'autrui : « Ces petits carrés abritent des histoires à découvrir, et semblent métaphoriser la vie quotidienne à la maison, au village, la relation à soi et aux autres⁵⁵⁶ ». Depuis près de dix ans qu'elle vit en Martinique, Severino a eu l'occasion de constater les similitudes et les différences entre son île natale et son île d'adoption. C'est dans ce dialogue qu'elle nourrit son œuvre, et par là même l'histoire de l'art martiniquais. Celle-ci ne peut qu'être enrichie par ce regard extérieur.

C'est un regard encore plus lointain que propose depuis 2001 l'Association Martiniquaise pour l'Art Contemporain (AMAC) en permettant à des artistes étrangers de se nourrir des paysages, de la culture et de l'histoire de l'île. Au cours d'un séjour d'une à deux semaines, les artistes s'engagent à concevoir sur place une œuvre unique et originale. L'association prend en charge tout le processus de création, de l'organisation de la « résidence » à la fourniture des moyens de production. Déjà plus de seize artistes ont eu l'occasion de vivre cette expérience. Parmi eux l'artiste polonaise Aleksandra Mir qui a mis à profit son séjour de 2004 pour achever une série d'œuvres intitulée *Big Umbrella* (2004, Fig. 9. 28.). L'intérêt de ces résidences est double. Il permet d'abord à des artistes de connaître le patrimoine martiniquais, de s'en inspirer. Les œuvres créées lors de ces résidences voyagent et permettent de promouvoir la richesse de ce patrimoine. Qui plus est la présence d'artistes internationaux sur le sol martiniquais ne peut qu'avoir un effet positif sur le monde de l'art local : elle instaure une émulation ; des rencontres et des échanges peuvent se faire. L'AMAC espère aussi pouvoir exposer sur place les œuvres des artistes en résidence. Le public martiniquais pourrait alors être en contact avec une création contemporaine non caribéenne. Les résidences d'artistes de l'AMAC permettent un élargissement de l'histoire

⁵⁵⁵ Serge Goudin-Thébia, « La casa de luz », *Arthème*, n° 15, avril 2005, p. 11.

⁵⁵⁶ Marie Gauthier, « L'homme aux échasses, bienvenu à la maison, ou de l'appropriation et de l'hospitalité », février 2002, *luz-severino.com*, <http://www.luz-severino.com/FR/revue/doc/chan2002.pdf>, consulté le 10 mars 2007.

de l'art martiniquais. Celle-ci ne concerne plus uniquement l'art fait par des Martiniquais ou par des artistes vivant durablement dans l'île, mais aussi toutes les initiatives permettant à la Martinique de se positionner en tant qu'acteur de l'histoire de l'art mondial.

L'histoire de l'art martiniquais a beaucoup évolué en une dizaine d'années. La création n'est pas en reste, elle a aussi connu des changements majeurs. Les revendications identitaires ne sont plus au centre des préoccupations. Certains artistes, dont Breleur ou Médélice, ne veulent plus se limiter à une quête culturelle qui ne permet pas toujours d'explorer toutes les potentialités plastiques. En se centrant sur d'autres thèmes, comme la mort et le corps, Breleur a ouvert son champ des possibles. L'utilisation évolutive de la radiographie lui permet d'inscrire son travail dans une réflexion contemporaine mêlant recherches sur l'espace, sur le mouvement et sur les caractéristiques propres d'un matériau inusité. Médélice, lui, reste fidèle à la peinture, mais celle-ci s'ouvre à une réflexion globale sur l'histoire. En s'inspirant de vieux journaux, il accentue le côté dérisoire de certains événements. Il implique, en outre, le regardant en usant de grand format et de références qu'il maîtrise – forme familière du journal et des symboles populaires. Ces deux artistes iconoclastes ont ouvert la voie à toute une génération lui permettant de redéfinir la notion d'art martiniquais. L'influence de l'artisanat et des médias traditionnels que sont la peinture et la sculpture, l'application d'une esthétique caribéenne ou américaine limitant la profondeur, tout en approfondissant la recherche symbolique ou encore la quête d'un arrière-pays culturel, ne sont plus des pré-requis indispensables à la création locale.

Sans pour autant tout abandonner, les jeunes artistes sélectionnent les éléments importants de l'héritage artistique et créent leur propre esthétique. Celle-ci est nourrie de préoccupations nouvelles, actuelles et utilise des formes d'expression non traditionnelles. L'art martiniquais voit se multiplier les installations, les interventions publiques et recourt de plus en plus aux nouvelles technologies. Boclé fait intervenir un centre d'appel dans *Banana Project Episode 1* (2007, Fig. 9.21.), Bessard anime ses installations à l'aide de mécanismes ou plus simplement de ventilateurs. Breleur intègre, quant à lui, lumière et vidéo dans ses derniers travaux. Ce renouveau de la pratique ne remet pas systématiquement en cause un des éléments fondamentaux de la production locale : le rôle social et politique de l'art. Les artistes continuent d'utiliser leur création pour dénoncer un malaise, pour permettre une prise de conscience générale de celui-ci. Beuze et Boclé ne soulignent-ils pas la prégnance de l'idéologie coloniale dans nos sociétés ?

La présence plus ou moins durable d'artistes étrangers dans l'île questionne, enfin, la définition même de l'artiste martiniquais. Faut-il être né en Martinique, y vivre, être d'origine martiniquaise, remplir toutes ces conditions pour être considéré comme tel ? Des artistes comme Cauquil et Severino de par leur implication dans le monde de l'art et leur production apportant un éclairage nouveau à la création locale doivent être considérés comme appartenant à l'histoire de l'art de la Martinique. Une histoire de l'art qui s'est donc élargie et qui se tourne de plus en plus vers le monde.

Conclusion

La grève générale de février 2009 a mis en lumière la crise structurelle qui touche la Martinique de manière récurrente. L'économie est paralysée. Le climat social est instable. Le moral des Martiniquais est des plus morose. Dans ces conditions, les revendications identitaires se fragilisent, comme l'a souligné l'échec du référendum initiant un changement de statut en 2003. La question identitaire n'est plus au centre des préoccupations, elle a été remplacée par des inquiétudes bien plus pragmatiques concernant l'emploi ou le pouvoir d'achat. Les intellectuels en sont bien conscients et en appellent dans leur « Manifeste pour les produits de "haute nécessité" » à un retour du poétique. Malgré tout et, bien que le contexte ne soit pas des plus favorable, le dispositif « histoire de l'art » s'est développé et structuré depuis 1998. Il s'est, en outre, ouvert à l'art contemporain mondial.

Dorénavant, les artistes martiniquais ont de plus en plus d'occasions d'exposer leur travail. Les galeries publiques ou privées proposent des programmations saisonnières de qualité et misent sur la fidélisation du public. Celui-ci est aussi amené à investir dans la production locale. En effet, le marché de l'art est en pleine expansion. Il s'inspire du marché français, notamment avec la création du Marché de l'Art Contemporain du Marin. Il puise aussi dans la culture locale pour créer des initiatives spécifiques permettant à un public peu accoutumé aux habitudes du marché d'acquérir des œuvres. Le *Soussou'art* est exemplaire. Il reprend une organisation traditionnelle aux Antilles, le *soussou*, la détourne vers le monde de la création, et crée, de ce fait, une relation artiste/acheteur inédite et favorable à tous. Le développement actuel de l'histoire de l'art de l'île s'explique aussi par l'implication de la Fondation Clément. Celle-ci met au service du dispositif des moyens, un lieu et une légitimité que peu d'institutions détiennent. L'emprise de cette fondation d'entreprises sur le milieu artistique est d'ailleurs grandissante depuis l'ouverture d'un nouvel espace d'exposition sans précédent dans l'île. D'autres acteurs contribuent néanmoins à l'épanouissement de la création martiniquaise, notamment en la légitimant. Des revues, comme *Arthème*, présentent la production locale, mais aussi les acteurs du monde artistique. La pertinence des dossiers analytiques participe au bon fonctionnement du dispositif, qui pour se développer, se doit d'avoir un regard critique sur sa pratique. Il s'élabore ainsi un corpus scientifique qui fait office de référence.

La création bénéficie de cette embellie. De nouveaux médias comme l'installation, l'intervention publique ou même les dispositifs participatifs, sont apparus. Sans supplanter la

peinture ou la sculpture, ils ont progressivement pris plus de place dans le paysage artistique de l'île, modifiant quelque peu la définition de l'art martiniquais. Lui, qui a toujours été tributaire d'une quête culturelle, identitaire et politique ; lui qui a toujours été lié à la dichotomie subir/résister au postcolonialisme va là aussi se renouveler. Des thèmes inexplorés vont l'être. Nous pensons notamment au questionnement sur le corps et la mort initié par Breleur. Une évolution de l'approche identitaire est aussi constatée. Boclé, par exemple, utilise le passé comme prétexte pour dénoncer la persistance de l'idéologie coloniale. Ses attaques contre le postcolonialisme sont présentes. Il n'est plus question chez lui, tout comme chez Beuze, de revenir à la quête d'un arrière-pays culturel. La réflexion menée par des artistes non martiniquais est aussi source de changement. Cauquil questionne l'individualité dans l'humanité et la responsabilité de tous dans les événements historiques. Sa vision extérieure permet d'enrichir la notion d'identité, souvent interrogée par l'art martiniquais.

En un peu plus de dix ans, tous les éléments du dispositif se sont donc enrichis : des lieux de conservation – comme ceux de la Fondation Clément – permettent une bonne transmission ; la légitimité s'affirme grâce notamment à l'élaboration d'un discours scientifique ; la diffusion s'améliore tant quantitativement que qualitativement et la création ne cesse d'évoluer.

Conclusion

En soixante-dix ans, l'histoire de l'art martiniquais s'est considérablement développée. Partant d'un quasi-néant, comme le remarque Hibran et Delawarde, l'art martiniquais a réussi à surmonter les nombreux handicaps qui l'empêchaient de s'épanouir. L'histoire complexe entraîne une difficile hybridité culturelle. Le système esclavagiste peu enclin à encourager la création plastique conditionne une passivité technique. Il entraîne également une impossibilité de s'approprier le territoire. Enfin, l'assimilation inféconde encourage un mimétisme de l'académisme occidental au détriment des autres héritages de l'île. Aujourd'hui le dispositif « histoire de l'art » est quasiment abouti, il n'a cessé de s'améliorer, de s'enrichir. Pour expliquer cette évolution, trois hypothèses sous-tendent notre travail : l'art comme élément de résistance au postcolonialisme, l'influence du milieu littéraire et le rôle déterminant de certains artistes. Avant de vérifier la validation de ces hypothèses, il nous semble important de revenir sur la progression des quatre instances de notre dispositif « histoire de l'art », soit la production, la diffusion, la transmission et la légitimation.

Un dispositif en constante progression

La production : développement d'une esthétique locale

Alors qu'en 1939, la seule esthétique qui existait dans l'île était un doudouisme exotique qui posait sur le territoire martiniquais un regard extérieur – celui d'une île paradisiaque à la végétation luxuriante –, progressivement une esthétique singulière s'est mise en place. Déjà les membres de l'Atelier 45 tentent de promouvoir une création nouvelle qui exprime leur réalité, leurs préoccupations. Ils représentent les paysages de l'île, mais ils développent aussi une perspective urbaine, notamment à travers le travail d'Honorien. Ce premier groupe en tant que précurseur n'a pas tout révolutionné, il est encore très attaché à une manière de peindre occidentale, néanmoins, il a le mérite d'avoir posé le problème du mimétisme et d'avoir tenté par ses propres moyens de le résoudre. La volonté de chercher un héritage

pictural dans l'île, notamment à travers le travail que Gauguin a réalisé lors de son séjour martiniquais, est notable. Il a ouvert la voie que d'autres artistes suivent, chacun apportant sa pierre à l'édification de cette nouvelle esthétique. L'œuvre de René-Corail est à ce titre exemplaire : cet artiste anticonformiste a véritablement jeté les bases d'un art local. Il s'est attaché à créer un art populaire visible, accessible et compréhensible par tous. Ainsi a-t-il posé les jalons d'un art social qui devait servir la libération du peuple martiniquais en lui permettant de se réapproprier son histoire, mais aussi son territoire. Dans *Martinique souviens-toi* (1971, Fig. 3.10.), il rappelle à tous l'importance des émeutes des esclaves dans l'abolition de l'esclavage et avec *La Colonisation dans la Caraïbe et les Amériques* (1983, Fig. 3. 11.), il évoque la richesse du brassage culturel et les douleurs de cette histoire. René-Corail est aussi le premier artiste martiniquais à avoir intégré dans son travail des matériaux locaux : fibre de coco et sable entre autres. En faisant ainsi entrer le réel dans son œuvre, il incorpore ce territoire ignoré dans son expression plastique. L'attachement de René-Corail à l'artisanat sous toutes ses formes, poterie bien entendue, mais aussi textile ou travail des métaux, marque profondément les artistes à venir. L'artisanat d'art fait partie intégrante de la création martiniquaise. Est-ce une réaction à l'art occidental qui n'a de cesse de se conceptualiser au cours du XX^e siècle ou une volonté de s'approprier un savoir-faire manuel afin de rompre avec la passivité technologique ? Les deux positions se confondent sans nul doute.

Les artistes qui succèdent à cette première génération poursuivent ce travail de fondement d'une esthétique locale. Ils conservent l'importance de l'intégration de matériaux locaux, l'influence de l'artisanat d'art ; ils approfondissent l'impact social de leur création. Que ce soit l'Ecole Négro-Caraïbe ou le groupe *Fwomajé*, tous deux affirment la dimension quasi politique de leur art. La recherche d'un arrière-pays culturel va structurer leur travail. La priorité des soubassements africains marque l'esthétique du premier groupe, alors que le deuxième a une vision plus égalitaire. Mais tous s'accordent sur la portée de ces héritages qu'il faut questionner et intégrer dans la pratique plastique afin de se débarrasser des automatismes occidentaux acquis durant les années de formation. Leurs réflexions portent notamment sur l'organisation de l'espace, les artistes martiniquais s'imprègnent de l'esthétique américaine défendue par Glissant, c'est-à-dire une esthétique refusant la perspective occidentale. L'art martiniquais est un art d'aplatissement, sans illusion de profondeur. L'utilisation des couleurs est aussi repensée. Avec des conclusions quelque peu différentes, une symbolique des couleurs est ainsi élaborée. Les teintes vives sont abandonnées par les membres de l'Ecole Négro-Caraïbe. Selon eux, ces tonalités n'existent pas dans les

territoires tropicaux, le regard exotique des Occidentaux les a imposées sans qu'il n'y ait de conformité avec la réalité. Pour le groupe *Fwomajé* c'est le jeu des couleurs qui est repensé. La juxtaposition des teintes se fait brutalement sans transition, comme c'est le cas dans la nature et dans la culture martiniquaise – Nivor évoque par exemple les peintures ornant les canaux de pêche. Le groupe *Fwomajé* importe également une série de symboles africains, amérindiens ou autres qui, tout en rappelant l'arrière-pays culturel, amène une dimension sacrée à leur travail. Celle-ci est très importante chez Louise qui considère l'acte de création comme un rituel quasi mystique. Cette notion de « sacré » est reprise par les artistes indépendants, dont Habdaphaï qui semble s'approcher de la transe dans certaines de ses performances. Les artistes de cette deuxième génération ont perfectionné cette esthétique locale en y intégrant un mysticisme et une symbolique qui s'imposent presque comme des dogmes indiscutables.

La dernière génération d'artistes affine cette esthétique en conservant certains éléments importants, mais en rejetant cette vision dogmatique qui interdit toute évolution plastique. Ainsi, la recherche de l'arrière-pays culturel est progressivement abandonnée, comme si ce thème avait été épuisé par les générations précédentes. L'art martiniquais s'ouvre à de nouvelles problématiques. Certains artistes questionnent dorénavant leur pratique plastique et l'intégration de leur création à l'art contemporain international. Breleur cherche ainsi sa contemporanéité, qu'il trouve notamment au travers de sa réflexion sur l'absence/présence du corps et la mort. L'utilisation évolutive d'un matériau inusité, la radiographie, participe de cette démonstration plastique. Bessard, quant à elle, va jusqu'à refuser d'intégrer une réflexion politique dans son travail afin de mieux se consacrer à la plasticité de son œuvre. C'est en ce sens que ses installations interrogent exclusivement l'espace et la profondeur. Pour d'autres artistes, la dimension politique est toujours au centre de leur création. Mais à la différence des artistes les précédant, leurs dénonciations ne portent plus sur un passé révolu qu'on ne peut plus changer, mais sur le présent, et notamment sur l'impact de ce passé compliqué sur la situation actuelle. Beuze signale la persistance des structures postcoloniales dans la Martinique d'aujourd'hui. Boclé, lui, révèle la pérennisation de l'idéologie coloniale. Il les met à jour dans nos habitudes consuméristes, nous pensons par exemple à ces travaux sur le chocolat *Banania*. Il les dévoile également dans notre inconscient raciste ; il dénonce notamment le racisme rétrograde dont sont victimes les joueurs de football dans *Banana Project Episode 1* (2007, Fig. 9.21.). Son travail dépasse, en outre, les frontières de l'île puisqu'il utilise le passé de la traite pour dénoncer tous les morts oubliés par l'Histoire et l'actualité. Cette nouvelle génération conserve, pourtant,

certains éléments plastiques. L'intégration du réel est ainsi maintenue, bien qu'elle évolue. Des matériaux locaux constituent toujours les œuvres, Beuze utilise la bagasse. Mais l'ouverture de l'art martiniquais à de nouvelles formes comme l'installation permet de dépasser la seule intégration d'éléments du réel. Dorénavant l'œuvre s'intègre au réel ; *L'envol* (2007, Fig. 8.1.) de Bessard se réapproprie ainsi les cuves de l'ancienne distillerie Clément. L'espace devient l'œuvre, le territoire est approprié, mais cet espace est toujours américain, sans profondeur, ni perspective.

Nul ne niera qu'au cours de ces soixante-dix années qui constituent notre travail de recherche, une esthétique martiniquaise s'est construite. Celle-ci se caractérise d'abord sur le plan formel par l'absence de perspective, par l'utilisation symbolique des couleurs et par l'intégration d'éléments du réel. Une réflexion théorique concrétise cette esthétique. Nous notons l'importance du travail manuel de l'artiste, l'emploi d'une symbolique graphique et surtout l'impact social qui sert d'abord la quête identitaire et qui s'ouvre par la suite à une dénonciation plus globale.

La diffusion : un marché naissant

Très vite, les artistes martiniquais ont réalisé l'urgence d'instaurer une diffusion adéquate de la production locale. Paule et Hector Charpentier ouvrent ainsi une des premières galeries de l'île à Saint-Pierre et exposent tant des œuvres locales que le travail d'artistes caribéens. À la fermeture de cette galerie, en 1950, Julien Lung-Fu prend le relais en inaugurant le Premier Grand Salon des Réalités Martiniquaises, une grande exposition annuelle regroupant le travail des artistes de l'île. Ces tentatives de diffusion ne durent guère dans le temps. La diffusion est encore difficile jusque dans les années 1990 où de nombreux lieux d'exposition s'ouvrent. Jusqu'alors seul le SERMAC propose des initiatives remarquées. En effet, dès 1972, la municipalité de Fort-de-France ouvre une salle d'exposition *La Rotonde* qui consacre la production locale. En outre, le Festival de Fort-de-France est l'occasion depuis 1971 d'organiser des expositions d'artistes locaux et caribéens. L'ouverture de la Galerie Subito, en 1983, inaugure donc une période de développement de la diffusion. En effet, dans les années 1990, pas moins de cinq lieux d'exposition émergent⁵⁵⁷. Cette profusion de lieux ne résout pas tous les problèmes liés à la diffusion. En effet, ces lieux sont peu ou pas structurés, ils ne proposent que rarement une programmation construite et réfléchie. Aussi, la constitution d'un public fidèle est difficile. La distribution est aussi très

⁵⁵⁷ La Galerie Khokho en 1992, l'Art neuf en 1994, La Case à Léo en 1995, *Chôrum* en 1997 et la galerie Arsenec liée au CMAC en 1998.

peu assurée. Un FRAC est mis en place en 1982 et permet un certain nombre d'achats publics, mais tout comme la DRAC implantée deux ans plus tard, il n'est que peu adapté à un monde de l'art naissant et peu structuré, de ce fait, il n'obtient pas les résultats escomptés.

C'est véritablement ces dix dernières années que l'instance de diffusion devient opérante. De nouvelles galeries ouvrent et celles existantes s'organisent. Outre la constitution d'une programmation thématique, la galerie Arsenec propose des événements, comme les coups de cœur d'une personnalité locale, qui marquent la saison et offrent une nouvelle appréhension de l'art. Cette galerie participe ainsi à la constitution d'un public averti. La Case à Léo connaît aussi de grandes restructurations. La galerie de la Fondation Clément bénéficie des investissements des entreprises du groupe GBH qui s'engage pleinement dans le monde de l'art martiniquais. Là encore, l'instauration d'une programmation réfléchie impose un rythme à la saison culturelle. L'ouverture récente d'un nouveau lieu d'exposition de plus de 300 m² confirme l'importance de la Fondation Clément. Elle devient un espace majeur de l'histoire de l'art martiniquais, mais aussi caribéen. Notons que cette entreprise participe aussi au marché de l'art. La constitution d'une collection est une de ses missions. De plus, les expositions qu'elle organise contribuent à la vente de nombreuses œuvres. Progressivement, un marché s'installe. Il est constitué d'initiatives conformes au marché mondial, comme le travail des galeristes. Nous pensons également à l'instauration de premier Marché de l'Art Contemporain du Marin en 2002. Parallèlement, des propositions plus singulières apparaissent. Le *Soussou'art* en associant la pratique traditionnelle du *soussou*, une association de crédit tournant, à l'achat d'œuvres permet à un public plus large d'acquérir une œuvre et ainsi de construire un marché de l'art spécifique aux Antilles. En somme, les instances de diffusion se sont développées, en inaugurant des lieux d'exposition efficaces et en instaurant un marché de l'art qui détourne les difficultés inhérentes au milieu antillais – insularité et jeunesse du milieu – en combinant des éléments classiques d'un marché et des éléments plus spécifiques. Il demeure néanmoins des points d'ombre, le plus gênant étant l'absence d'un musée d'art. Un tel établissement participerait d'ailleurs également à la transmission de l'histoire de l'art locale.

La transmission : un enjeu politique

La transmission est l'une des instances les plus opérantes du dispositif, comme le prouve sa naissance. L'histoire de l'art martiniquaise naît en 1943 avec l'ouverture de la première école d'art : l'Ecole d'Arts appliqués de Fort-de-France. Un art local est enfin reconnu tout comme la pertinence de former les jeunes artistes dans leur milieu d'origine. Cette école marque la volonté de rompre avec une formation académique uniquement orientée vers le savoir occidental. Pourtant, bien avant cette naissance, la formation a toujours été présente dans l'île. Des artistes venus d'Europe permettaient à des jeunes de découvrir leur travail, leur savoir-faire. Mais ces ateliers d'artistes offraient surtout à une jeunesse oisive et bourgeoise un passe-temps culturellement valorisé, comme pouvait l'être l'apprentissage d'un instrument. L'arrivée d'artistes nourris des avant-gardes européennes durant la Seconde Guerre mondiale modifie cette vision de l'art comme agrément. Les ateliers sont dorénavant ouverts à tous. L'art n'est plus décoratif, il devient un moyen d'expression. Le rôle d'un artiste comme Hibran est crucial dans ce changement. Après avoir constaté l'absence d'un art local, il se donne pour mission de remédier à cette carence. Il s'est d'ailleurs beaucoup investi dans l'Ecole d'Arts appliqués. De nombreux artistes majeurs de l'histoire de l'art de l'île ont connu cette école. Son nom, en insistant sur le terme « arts appliqués » participe déjà à la construction d'une esthétique locale. L'importance de l'artisanat d'art et du savoir-faire manuel est, en effet, inscrite dans ce premier établissement. Progressivement cette formation perd de son importance, elle est d'abord rattachée au lycée technique de Fort-de-France. En 1968, la section « Arts appliqués » ferme.

C'est la municipalité de Fort-de-France qui prend le relais de la formation en insistant sur la portée politique de la culture et de la création plastique. En 1966, le Centre municipal des Beaux-Arts de Fort-de-France ouvre ses portes sous la direction d'Honorien. L'objectif est clair : il ne s'agit pas de former des artistes, mais de favoriser les conditions nécessaires à l'accession du statut d'artiste. En 1971, les ateliers du SERMAC se consacrent aussi à la formation plastique. Dans les deux cas, nous avons une pédagogie populaire centrée sur la culture locale. En 1980, le Centre Municipal des Beaux-Arts de Fort-de-France rejoint le SERMAC, et Louise prend la direction de l'atelier « dessin/peinture ». Le militantisme de ce membre du groupe *Fwomajé* se diffuse dans son enseignement. Il met en avant une volonté expérimentale afin de développer une expression authentique. Il prône une désaliénation qui passe autant par la création plastique que par le regard que l'on porte sur elle. La

municipalité foyalaise contribue donc fortement à dispenser une formation artistique militante.

En 1984, le maire de la ville, Césaire, encourage d'ailleurs l'ouverture d'une nouvelle école : l'Ecole Régionale d'Arts Plastiques de la Martinique. Celle-ci devient un établissement public en 1987 et change de nom en 1996 devenant l'Institut Régional d'Arts Visuels de la Martinique (IRAVM). Cette formation locale permet aux étudiants martiniquais d'obtenir des diplômes nationaux. Pourtant, cet établissement est encore soumis à l'ingérence du politique comme le prouve la crise qu'il a traversée durant l'année 2008. Celle-ci signale l'impossibilité de construire un projet esthétique continu, si les changements d'orientation politique du Conseil Régional entraînent des fluctuations dans la ligne directrice de l'IRAVM. La politique joue donc un rôle important dans la formation plastique de l'île, il en est de même pour la constitution d'un héritage. Les institutions défendant une culture locale rentrent en concurrence avec celles soutenant une culture nationale. L'échec du FRAC Martinique s'explique entre autres par la volonté du Conseil Régional de créer son propre fonds. Cette intrusion du politique complique la transmission de l'art. Néanmoins, nous pouvons conclure que cette transmission a toujours été présente et devient progressivement plus efficace. Là où les divergences politiques freinent l'évolution, de nouveaux acteurs prennent le relais. La Fondation Clément est un de ces acteurs apolitiques. Sa collection qui tente de retracer l'histoire de l'art de l'île est sans doute le fond d'art contemporain local le plus riche.

La légitimation : une instance à valoriser

C'est sans nul doute dans le processus de légitimation que le dispositif « histoire de l'art » est le plus en difficulté. Comme nous l'avons déjà signalé, la création plastique n'a jamais été encouragée par le système esclavagiste de peur sans doute de l'idolâtrie. La période post-coloniale est quant à elle caractérisée par un art décoratif et oisif. Ce principe d'agrément conditionne encore le statut de l'art en Martinique. Peu d'artistes vivent de leur production et, bien que cela tende à changer, une activité nourricière est souvent indispensable. Deux catégories d'artistes se distinguent : les artistes-fonctionnaires qui se consacrent majoritairement à l'enseignement et les artistes-artisans qui ont une production utilitaire à côté de leur production artistique. Certains artistes, comme René-Corail, ont d'ailleurs souffert d'un manque certain de reconnaissance. Cet artiste, incontournable de l'histoire de l'art de l'île n'a pas de son vivant connu le moindre honneur. Bien au contraire, ses tentatives à Morne-Etoile et aux Trois Ilets avec *Mizè anba bwa* pour ouvrir un lieu de

culture totale permettant la diffusion, la formation et la production d'œuvres pluridisciplinaires n'ont jamais bénéficié du soutien des institutions publiques. La municipalité des Trois Ilets profite même d'un voyage professionnel de l'artiste à Cuba pour déménager son atelier et entreposer ses toiles dans un dépôt au-dessus du marché de la ville⁵⁵⁸. Le sort destiné aux œuvres d'art public est aussi symptomatique d'un manque de reconnaissance : elles vieillissent prématurément par manque d'entretien et sont rarement valorisées dans l'espace urbain. Certaines ne sont pas même signalées par un cartel, c'est le cas notamment de *La Colonisation dans la Caraïbe et les Amériques* (1983, Fig. 3. 11.) de René-Corail.

Il faut néanmoins reconnaître que la légitimation de l'art martiniquais est grandissante. L'importance de la commémoration de l'abolition de l'esclavage en 1998 et la multiplication des œuvres publiques tendent à modifier la préservation de l'art urbain, surtout des œuvres récentes. En outre, l'investissement des institutions publiques est un signe de reconnaissance notoire. L'État s'engage pour l'art martiniquais au travers de la DRAC, du FRAC et des diverses initiatives du CMAC. Les fonds injectés par le pouvoir local, régional ou municipal, sont également garants de la légitimité de l'art martiniquais. Parallèlement à cette officialisation publique, le monde scientifique reconnaît la valeur de cette création. Le milieu universitaire d'abord, par l'intermédiaire du CEREAP, suggère à des professionnels d'intégrer la production locale à des réflexions globales sur le monde de l'art. Il propose des rendez-vous scientifiques au sein de colloques et de la revue *Recherches en esthétique* qui sont l'occasion d'échanges et de rencontres plaçant l'art martiniquais sur un pied d'égalité avec la production mondiale. Des revues non universitaires dont *Arthème* et *Arts Caribbean* offrent des dossiers analytiques et critiques sur le monde de l'art caribéen dans toute sa diversité. Enfin, nous ne pouvons que souligner l'implication de l'AICA-section Sud Caraïbe en Martinique, qui non contente de participer à l'élaboration d'un discours rigoureux sur la production, organise des événements d'envergure internationale tels le XXXVII^e Congrès de l'AICA en 2003 et « Parcours Martinique », en 2008. On voit par là que la légitimation de l'histoire de l'art martiniquais n'est pas totalement acquise, mais comme toutes les instances du dispositif, elle progresse. En effet, production, diffusion, transmission et donc légitimation ont évolué permettant chacune leur tour d'impulser l'art martiniquais.

⁵⁵⁸ Catherine Césaire, « A Khokho, naissance d'une galerie et souvenirs de voyages... », in Renée-Paule Yung-Hing (dir.), *Khokho Joseph René-Corail*. Paris : HC éditions, 2008, p. 58.

Une explication multiple

Une telle expansion mérite une explication. Or, trois hypothèses ont fondé notre réflexion : l'importance du contexte postcolonial qui exige une résistance constante passant par l'art, l'influence d'un monde littéraire historiquement ancré dans l'expression martiniquaise et le rôle décisif de certains artistes qui ont semé les graines de l'histoire de l'art martiniquaise. Force est de constater que ces trois hypothèses non seulement se confirment, mais se confondent.

Le rôle du contexte postcolonial

La dichotomie subir/résister au postcolonialisme est une toile de fond de toute l'histoire récente de la Martinique. La Seconde Guerre mondiale et surtout l'implantation du régime vichyste de l'Amiral Robert ont instauré un climat de répression, de racisme et de misère. Mais une fois la guerre finie, l'Etat français n'a pas su gérer la situation : l'épuration est décevante, la départementalisation ne remplit pas ses promesses et les comportements racistes perdurent. Dix ans après la loi de mars 1946, le climat est des plus tendu. Les émeutes qui éclatent autour des années 1960 sont une nouvelle occasion pour l'Etat d'utiliser la répression. L'ordonnance de 1960, permettant d'expulser tout fonctionnaire dont le comportement pourrait nuire à l'ordre public, illustre cette mainmise du pouvoir hexagonal. Le BUMIDOM, système de migration vers l'Hexagone, est un autre moyen trouvé par la France pour éviter une escalade de la violence : permettre à une jeunesse de plus en plus nombreuse, mais sans réels débouchés de quitter l'île est sur le papier une idée prometteuse. Dans les faits, le BUMIDOM vide le pays de ses forces vives. De nos jours, la répression est plus discrète, mais la politique postcoloniale de la France est bien effective. L'assimilation culturelle et politique est absorbée. Le contexte est, en outre, de plus en plus critique économiquement. L'Hexagone, du fait de l'histoire et de la pression de certains, n'a pas donné à la Martinique les moyens d'être autonome : aucune industrie, une agriculture tournée quasi exclusivement vers l'exportation, un monde tertiaire largement alimenté par le secteur public. Les transferts de fonds Hexagone/Martinique bien que largement déficitaires sont de plus en plus importants. La grève générale du début de l'année 2009 souligne cette asphyxie de l'île. La crise a été encouragée par certains intermédiaires qui n'hésitent pas à augmenter leurs marges. De plus, la défiscalisation qui profite aux plus offrants ne conduit que rarement à une relance économique, contrairement à ses objectifs premiers. Qu'elle soit

économique, politique ou culturelle, l'oppression postcoloniale est toujours bien présente et conditionne diverses formes de résistance.

Un monde littéraire influent

Il est indéniable que la littérature a participé à une de ces formes de résistance. Césaire, Glissant ou Chamoiseau ont chacun à leur tour dénoncé les exactions postcoloniales. Face à celles-ci, ils ont proposé des solutions : valoriser l'héritage nègre et sortir d'une vision occidentale de l'île ; s'ouvrir à la rencontre de l'Autre tout en sauvegardant les particularismes de chacun ; défendre toutes les composantes de l'être créole. Leurs ouvrages ont imposé l'idée d'un fait national martiniquais et l'importance de mieux définir l'identité qui s'y rattache. Les artistes plastiques de l'île sont liés à ces recherches. Les membres de l'Atelier 45 affirment ouvertement vouloir faire en peinture ce que *Tropiques* a fait en littérature⁵⁵⁹. Il en est de même pour l'Ecole Nègre-Caraïbe qui ne cache pas la similitude de leur réflexion avec celles de Glissant, ses membres n'hésitent pas d'ailleurs à évoquer leur créolisation⁵⁶⁰. L'influence du monde littéraire sur le monde plastique est évidente, du moins au balbutiement de l'histoire de l'art martiniquaise. L'art n'avait aucun héritage autonome sur lequel se fonder, les écrivains lui en offraient un. Cependant, au fur et à mesure que le dispositif a progressé, la relation avec le monde littéraire s'est neutralisée. L'implication de Glissant et de Chamoiseau en art – ils ont initié le projet avorté du M²A² –, illustre l'échange mutuel et équitable qui prévaut dorénavant entre ces deux formes d'expression. De plus, certains artistes, nous pensons ici à Médélice, excluent cette influence littéraire condamnant même certaines théories défendues, en l'occurrence la Négritude qui peut être considérée comme une forme de racisme⁵⁶¹. C'est ainsi que les littéraires ont eu un impact sur l'évolution de l'histoire de l'art, mais celui-ci est limité dans le temps, contrairement aux rôles des artistes eux-mêmes qui ont su tout au long de ces soixante-dix ans réalimenter le dispositif.

⁵⁵⁹ René Louise, *Introduction à l'histoire de l'art à la Martinique*. Brochure dédiée aux stagiaires de l'atelier Dessin-peinture du Sermac. Fort-de-France : Sermac, 1995, p. 5.

⁵⁶⁰ Dominique Berthet, « Vivre l'assemblage de l'intérieur, entretien », *Hélénon*, « *Lieux de peinture* ». Paris : H.C. éditions, 2006, p. 187.

⁵⁶¹ Le racisme est ici compris comme le fait d'attribuer des qualités culturelles à des caractéristiques physiques.

D'illustres artistes

À chaque génération, des meneurs se sont imposés. Nous avons déjà évoqué l'impact de René-Corail qui a su construire les bases de l'esthétique martiniquaise, il s'est aussi battu pour développer les autres instances du dispositif. C'est d'ailleurs une particularité de l'histoire de l'art en Martinique. Les artistes n'ont pas seulement créé une production, ils se sont impliqués dans toutes les instances déclenchant une synergie des plus fécondes. L'implication de Julien Lung-Fu, de Charpentier (Paule) et d'Habdaphaï dans la diffusion, d'Honorien, de Louise, d'Anicet entre autres dans la transmission, ainsi que de Louise ou Cauquil dans la légitimation est fructueuse. Les artistes ont aussi su se renouveler créant des ruptures bénéfiques dans cette histoire de l'art en construction. Breleur, par exemple, en renonçant au groupe *Fwomajé*, ouvre une nouvelle voie aux artistes à venir. Il rompt avec les questions identitaires et avec la quête d'un arrière-pays culturel. Il s'ouvre par là-même à une pratique plastique plus en accord avec l'art contemporain mondial. La résistance au postcolonialisme a souvent été à l'origine du travail de ces meneurs de l'histoire de l'art. René-Corail était ainsi un signataire de l'OJAM, il a connu la prison et le transfert à Fresnes. Ce contact direct avec la force répressive hexagonale a marqué son travail en affirmant son attachement au pays et son militantisme. Encore aujourd'hui, les artistes demeurent des militants. Breleur n'a-t-il pas signé le « Manifeste pour les "produits" de haute nécessité⁵⁶² » ? Dans leur production aussi, les artistes condamnent la persistance du postcolonialisme. Nous avons déjà évoqué le travail de Boclé ou de Beuze, mais un artiste comme Cauquil, en questionnant l'individu dans la foule et en reprenant des photographies de foules lors d'événements historiques marquants – notamment la Marche pour les Droits Civiques de Washington d'août 1963 (Fig. 9. 26) – pose lui aussi un regard inédit sur l'histoire du peuple noir et sur son identité.

Le dispositif « histoire de l'art » s'est développé grâce à cette conjoncture complexe associant une résistance accrue au contexte postcolonial, une démarche littéraire et l'implication des artistes. Un point commun lie ses trois éléments : le rôle social de l'art en Martinique.

⁵⁶² Ernest Breleur, Patrick Chamoiseau, Serge Domi, Gerard Delver, Edouard Glissant, Guillaume Pigéard de Gurbert, Olivier Portecop, Olivier Pulvar, Jean-Claude William, « Manifeste pour les "produits" de haute nécessité », *Tout-monde.com*, <http://tout-monde.com/pdf/Manifeste.pdf>, consulté le 2 mars 2009.

Les impacts sociaux de l'art

Une libre expression identitaire

En se posant comme un moyen d'exprimer l'identité naissante de l'île, l'art contribue à la libération du peuple martiniquais. La recherche d'un arrière-pays culturel, l'investissement de tous les héritages, africains et européens, mais aussi asiatiques, levantins et amérindiens contrecarrent les velléités assimilationnistes. L'art martiniquais exalte le métissage et permet à tous de revendiquer fièrement cette hybridité culturelle. Celle-ci n'est plus vécue comme une difficulté insurmontable, mais comme une richesse. Les *Restitutions* (Fig. 6.8.) d'Anicet témoignent de cette volonté de concevoir le peuple martiniquais à l'aune de ses multiples legs : le *tray* est indien, les *adornos* amérindiens, les fragments de tissu africains, mais l'œuvre est éminemment créole. Chacun se reconnaît dans ces éléments importés que la Martinique a su faire siens.

Le rapport à l'histoire est aussi malmené par le postcolonialisme. Comme le remarque Glissant, l'Histoire est une « totalité qui exclut les histoires non concomitantes de celle de l'Occident⁵⁶³ », qui contraint les peuples non occidentaux à subir cette « vérité » sur le passé. L'art martiniquais concourt à modifier ce regard. *Martinique souviens-toi* (1971, Fig. 3.10.) de René-Corail refuse une vision passive de l'abolition de l'esclavage dans l'île. En représentant une femme tenant d'une main son enfant inerte et brandissant de l'autre une épée vengeresse, l'artiste rappelle l'insurrection des esclaves du nord de l'île qui permit à l'arrêté du 23 mai 1848 d'abolir l'esclavage avant l'arrivée du décret officiel. René-Corail affirme qu'il s'agit bien d'une libération populaire et non d'une liberté octroyée. Il rappelle également que cette libération est le résultat d'une lutte acharnée et meurtrière, dont le peuple martiniquais doit être fier. René-Corail n'est pas le seul artiste à avoir redonné son statut d'acteur de l'histoire aux Martiniquais. Dans son exposition de 1970, « L'histoire de la Martinique », Anicet postule que la résistance est une constante du peuple martiniquais. Le panneau *Arrivée des Africains* (Fig. 6.15.) met, en effet, déjà en scène un Nègre Marron. L'art martiniquais participe à la reconnaissance identitaire, à une réappropriation active de l'Histoire, mais aussi à une meilleure possession de l'espace.

L'absence de civilisation antécoloniale confère une similarité aux différents peuples venus occuper l'île : ce sont tous des peuples transbordés. L'attachement au territoire, du fait de l'esclavage et de l'assimilation, n'a jamais été total. En intégrant des matériaux locaux, puis en créant des installations s'appropriant cet espace, l'art martiniquais fait sien cet

⁵⁶³ Edouard Glissant, *Le Discours antillais*. Paris : Gallimard, 1997, p. 243.

environnement imposé par l'histoire. L'art participe donc activement à déconstruire les schèmes dictés par le postcolonialisme. Il devient, de ce fait, un organe de la décolonisation symbolique⁵⁶⁴ de l'île. Mais bien au-delà de la seule création, c'est tout le dispositif « histoire de l'art » qui dans son fonctionnement détourne les mécanismes postcoloniaux.

Une pratique d'échappement collectif

Becker en décrivant la pluralité des mondes de l'art reconnaît avoir un ton impératif. Une production autonome doit se développer ; un discours scientifique doit légitimer cette production ; une transmission doit garantir la pérennisation des acquis théoriques et plastiques ; une diffusion doit permettre une bonne distribution des œuvres. L'auteur reconnaît aussi que ces obligations ne sont paradoxalement pas indispensables. Si une des activités du processus de création n'est pas respectée, l'œuvre sera différente certes, mais son existence ne sera pas mise en péril. Bien au contraire, les carences du système peuvent mener à des détournements positifs et féconds :

Les moyens habituels de mener à bien les activités de renfort réduisent considérablement le champ des possibilités. De sorte que le fait de ne pouvoir les employer, s'il comporte des inconvénients indéniables, ouvre aussi des perspectives nouvelles. L'accès à tous les moyens et procédés normaux est un cadeau empoisonné⁵⁶⁵.

Ce cadeau, l'art martiniquais ne l'a pas reçu. Partant d'un dispositif quasi inexistant, multipliant les obstacles dont l'insularité ou la lutte entre une culture nationale et une culture locale, l'histoire de l'art de l'île a dû user de ruse pour se développer. Nous retiendrons notamment l'implication des acteurs à plusieurs instances du dispositif. La capacité d'adapter le milieu de l'art au contexte martiniquais tout en s'ouvrant à un environnement global est aussi une ruse. L'histoire de l'art ici associe des ART-péritif (voir p. 252) à des symposiums internationaux – nous pouvons évoquer le XXXVII^e Congrès de l'AICA en 2003. Ces ruses ne caractérisent-elles pas l'histoire de la Martinique ? Glissant évoque cette capacité des peuples transbordés à exorciser l'impossible retour par ce qu'il nomme une « pratique du Détour⁵⁶⁶ ». Dans ce contexte, la domination de l'Autre est telle qu'elle devient invisible, occultée. Des impossibilités, des négativités sont pleinement assumées. La

⁵⁶⁴ Nous ne pouvons pas à proprement parler d'une décolonisation de l'île, étant donné son statut. La Martinique n'est plus une colonie depuis 1946, mais demeure rattachée institutionnellement à la France, ce qui n'exclut en rien la présence d'une politique postcoloniale. Nous appelons « décolonisation symbolique » toutes les actions de résistance à cette politique.

⁵⁶⁵ Howard S. Becker, *Les Mondes de l'art*. Paris : Flammarion, © 1982, 2006, p. 32.

⁵⁶⁶ Edouard Glissant, *Op. cit.*, pp. 44-57.

pratique du Détour permet d'échapper collectivement à cette domination pernicieuse en transcendant les impossibilités induites et en les convertissant en une positivité concrète.

Pour illustrer son propos, l'essayiste évoque la langue créole. Les colons ont imposé un langage simpliste aux esclaves, un « parler-petit-nègre » permettant tout juste une communication dans les champs. Ceux-ci se sont emparés de ce langage, ont poussé sa simplification de sorte de créer une langue que le colon ne maîtrise pas : « Tu veux me réduire au bégaiement, je vais systématiser le bégaiement, nous verrons si tu t'y retrouveras⁵⁶⁷ ». De ce langage réducteur et simpliste est née une langue complexe. Le monde de l'art a lui aussi usé de cette « pratique du Détour ». De nombreuses négativités ont été assumées. L'art autonome est d'abord inexistant, ce qui s'explique notamment par la rupture plastique issue de l'impossibilité pour les esclaves de produire des œuvres. La véritable culture et donc la véritable création, est européenne, l'art en Martinique se résumant en un passe-temps décoratif pour une bourgeoisie oisive. L'éloignement géographique et la petitesse du territoire condamnent toute tentative d'un dispositif « histoire de l'art » opérant. Tous ces obstacles ont été transcendés : un retour à l'Afrique imaginée permet de dépasser la rupture initiale ; l'acceptation des divers héritages culturels contrebalance l'assimilation occidentale ; l'art devient un lieu de résistance ; la situation géographique de la Martinique oblige les acteurs du monde de l'art à proposer des initiatives adaptées, innovantes et fécondes. Le dispositif « histoire de l'art » en dépassant les impossibilités imposées par la géographie ou l'histoire, en les convertissant en un organe concret et positif participe à cette « pratique du Détour » permettant au peuple martiniquais de se soustraire à la domination postcoloniale.

De nouvelles perspectives de recherche ?

En filigrane de cette thèse, nous retrouvons donc l'impact et les résistances au postcolonialisme. Nous pourrions affirmer que le dispositif « histoire de l'art » est, par opposition, une résultante de la colonisation française. Nous n'évoquons pas ici un quelconque aspect positif de la colonisation. Il est pourtant indéniable qu'en modifiant le processus historique, qu'en transbordant divers peuples aux Antilles, elle a de fait contribué à faire de la Martinique, et donc de son histoire de l'art, ce qu'elles sont aujourd'hui. Or, il existe une différence fondamentale entre les diverses formes de colonisation européenne. Écoutons Glissant à ce propos : « A force de dédain objectif, l'Anglais respecte les peuples

⁵⁶⁷ *Idem.*, p. 49.

qu'il a dominés. A force de "dépassement universel", le colonisateur français, chaque fois que les circonstances le lui auront permis, dégrade par assimilation le colonisé qu'il régent⁵⁶⁸ ». Dès lors, il serait intéressant d'analyser l'évolution de l'histoire de l'art dans les îles caribéennes ayant connu une colonisation autre. Il semble bien que les îles anglophones soient quelque peu en avance sur la Martinique. La Barbade compte pas moins de trois revues artistiques : *Art Barbados*, *R. A* et *The Caribbean Architect*. Depuis 2000, Trinidad est pourvue du CCA7, le Caribbean Contemporary Arts, un organisme artistique favorisant le rapprochement des différentes régions de la Caraïbe. Le CCA7 dispose ainsi de deux espaces d'exposition, de sept ateliers d'artistes, de salles de conférence, d'une bibliothèque et d'un centre d'archives. Nous pourrions aussi évoquer l'important développement de l'art dans les îles hispanophones. L'histoire de l'art cubain est sans nul doute l'un des plus riches de la Caraïbe, avec pas moins de deux avant-gardes historiques⁵⁶⁹ et l'une des plus anciennes – une académie des Beaux-Arts est ouverte à La Havane dès 1818⁵⁷⁰. Quant à Porto-Rico, le marché de l'art y est tellement développé qu'Haydee Venega, intervenante dans la revue dominicaine *Contemporania*, compte plus de deux-cents personnes dont l'activité est liée à la vente d'œuvres sur l'île⁵⁷¹. L'assimilation, marque de fabrique de la colonisation française, semble avoir profondément marqué le retard du dispositif « histoire de l'art » en Martinique. Néanmoins, une étude approfondie des dispositifs « histoire de l'art » des îles caribéennes permettrait peut-être d'infirmer cette hypothèse et de démontrer comment le dispositif dans un contexte postcolonial est tributaire de la forme de la colonisation.

Mais revenons sur le dispositif martiniquais. Ses ruses pour contrer la politique postcoloniale sont de bons augures pour l'avenir de l'art dans l'île. Concernant cet avenir, nous sommes en droit de nous demander si la grève générale du début de l'année 2009 n'a pas amorcé un nouveau pan dans l'histoire du dispositif. Après près de dix années où les problèmes économiques ont pris la place des revendications culturelles et identitaires, une

⁵⁶⁸ *Ibid.*, p. 353.

⁵⁶⁹ La première se situe autour de l'année 1927 avec la parution de la *Revista de Avance*, qui marque une première réaction contre l'académisme. Les artistes de cette première avant-garde, dont Víctor Manuel García, Carlos Enríquez et Fidelio Ponce, tentent de redonner à la peinture un style national. Entre 1935 et 1945, une deuxième génération questionne la cubanité dans l'art. Wifredo Lam fait partie de cette deuxième avant-garde. Voir Maria Lluisa Booràs et Antonio Zaya, *Cuba siglo XX : modernidad y sincretismo*. Barcelone : Centre d'art Santa Mònica, 1995, pp. 25-39.

⁵⁷⁰ Danielle Bégot, « Peinture et identité : l'imaginaire du paysage dans la peinture cubaine du XIXe siècle et dans la peinture haïtienne indigéniste », in Alain Yacou (dir.), *Cuba et les Antilles. Actes du Colloque de Pointe-à-Pitre (3-5 décembre 1984), organisé par le Centre Interuniversitaire d'Etudes Cubaines et le Centre d'Etudes de Recherches Caraïbéennes*. Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, 1988, p. 90.

⁵⁷¹ Cité par Suzanne Lampla, « Galeries de Porto-Rico : le défi des années 2000 », *Arthème*, n° 14, décembre 2004, p. 17.

nouvelle période de résistance de politique se dessine-t-elle ? Les signataires du « Manifeste pour les “produits” de haute nécessité⁵⁷² » en appellent à un retour du poétique, retour qui pourrait favoriser la création locale. Il est trop tôt pour connaître l’impact réel de cette crise, nous pouvons néanmoins admettre qu’elle a permis de réaffirmer l’importance du postcolonialisme en Martinique. Un président qui ne se déplace pas, un ministre qui revient sur ses promesses, une économie aux mains des békés, des ouvriers en souffrance et en grève, contrairement à ce que nous pouvions croire avant ces événements, peu de choses ont changé depuis les années 1960, âge d’or de l’art martiniquais. On peut donc penser que le dispositif « histoire de l’art » nous promet encore de belles évolutions. Une évolution possible concerne l’élargissement de celui-ci. Il y a un élément que les sociologues de l’art étudient de plus en plus et que nous n’avons que peu évoqué ici : la réception⁵⁷³. Il serait pourtant éclairant d’analyser comment le public s’est adapté à ce dispositif naissant. Peut-on d’ailleurs déjà parler de public ? En littérature, Bernabé et Chamoiseau en doutent, « nous sommes dans un état de pré-littérature : celui d’une production écrite sans audience chez elle, méconnaissant l’interaction auteurs/lecteurs où s’élabore une littérature⁵⁷⁴ ». En est-il de même dans les arts visuels ? L’évolution constante du dispositif n’a-t-elle pas favorisé la constitution de ce public ?

En définitive, bien que de nombreuses questions demeurent en suspens, nous pouvons affirmer que le dispositif « histoire de l’art » issu d’un quasi-néant est dorénavant opérant. L’art est autonome et s’est ouvert à la création contemporaine mondiale. La diffusion est de plus en plus riche, la transmission plus efficace et la légitimation plus savante. Cette évolution s’explique par une conjoncture associant un contexte postcolonial à combattre, une littérature résistante et des artistes innovants. Elle montre surtout que quelles que soient les conditions, une identité et une culture ne peuvent être à jamais reniées ou stigmatisées. Elles finissent tôt ou tard par se libérer en usant de tous les moyens dont elle dispose. En l’occurrence, l’art a été un moyen efficace dans la libération symbolique du peuple martiniquais.

⁵⁷² Ernest Breleur, Patrick Chamoiseau, Serge Domi, Gerard Delver, Edouard Glissant, Guillaume Pigéard de Gurbert, Olivier Portecop, Olivier Pulvar, Jean-Claude William, « Manifeste pour les “produits” de haute nécessité », *Tout-monde.com*, <http://tout-monde.com/pdf/Manifeste.pdf>, consulté le 2 mars 2009.

⁵⁷³ Ce choix s’explique entre autres pour des raisons méthodologiques. L’étude des publics nécessite, selon nous, un travail sur le terrain, que du fait de l’éloignement géographique nous ne pouvions assumer.

⁵⁷⁴ Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, *Eloge de la créolité*, 1989, p. 14.

Bibliographie générale⁵⁷⁵

- Tropiques*, n° 6-7, février 1943, p. 39, *Tropiques, 1941-1945, collection complète*. Paris : Jean-Michel Place, 1978, n.p.
- Michel Leiris, *Contacts de civilisations en Martinique et en Guadeloupe*. Paris : Unesco, 1955, 192 p.
- Gerry L'Etang (dir.), *La Peinture en Martinique*. Paris : HC Editions, 2007, 375 p.
- Oruno D. Lara, *De l'oubi à l'Histoire. Espace et Identité Caraïbes, Guadeloupe, Guyane, Haïti, Martinique*. Paris : Maisonneuve et Larose, 1998, 348 p.
- Francis Affergan, *Anthropologie à la Martinique*. Paris : Presses de la fondation nationale des sciences politiques, 267 p.
- Jean Benoist, Monique Desroches, Gerry L'Etang et Gilbert Francis Ponaman, *L'Inde dans les arts de la Guadeloupe et de la Martinique. Héritages et innovations*. Matoury (Guyane Française) : Ibis rouge, 2004, 138 p.
- Mario Mattiono et Maurice Nicolas, *Art précolombien de la Martinique*. Fort-de-France : Musée départemental de la Martinique, 1972, 35 p.
- Roger Bastide, *Les Amériques noires. Les civilisations africaines dans le nouveau monde*. Paris : Petite Bibliothèque Payot, 1967, 236 p.
- Maurice Halbwachs, *Les Cadres sociaux de la mémoire*. Paris : Librairie Félix Alcan, 1925, 401 p.
- Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, *Lettres créoles. Tracées antillaises et continentales de la littérature. Haïti, Guadeloupe, Martinique, Guyane. 1935-1975*. Paris : Hatier, 1991, 225 p.
- Dictionnaire encyclopédique des Antilles et de la Guyane Désormaux*. Fort-de-France : Désormaux, 1992, 7 tomes
- Frantz Fanon, *Les Damnés de la terre*. Paris : Découverte, © 1961, 2002, 311 p.
- Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*. Paris : Seuil, © 1952, 1995, 188 p.
- Dominique Deblaine, « L'Inscription des rapports de la femme avec la nature dans la tradition orale des Antilles Françaises et son prolongement dans l'écriture des femmes », in Elisabeth Béranger, Ginette Castro et Marie-Lise Paoli, *Femme et nature*. Talence : Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, 1997, pp. 215-224.
- Patrick Chamoiseau, *Ecrire en pays dominé*. Paris : Gallimard, 1997, 318 p.

⁵⁷⁵ Dans l'ordre d'apparition dans la thèse.

- Laurent Jalabert, *La Colonisation sans nom. La Martinique de 1960 à nos jours*. Paris : Les Indes savantes, 2007, 294 p.
- Edouard Glissant, *Le Discours antillais*. Paris : Gallimard, 1997, 839 p.
- Howard S. Becker, *Les Mondes de l'art*. Paris : Flammarion, © 1982, 2006, 379 p.
- Roger Bastide, *Art et société*. Paris : L'Harmattan, © 1977, 1997, 211 p.
- Pierre Francastel, *La Réalité figurative. Eléments structurels de sociologie de l'art*. Paris : Gonthier, 1965, 448 p.
- Timothy James Clark, *Une image du peuple, Gustave Courbet et la révolution de 1848*. Paris : Art édition, © 1973, 1992, 285 p.
- Le Dictionnaire du littéraire*. Paris : Presses Universitaires de France, © 2002, 2004, 634 p.
- Homi K. Bhabha, *Lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*. Paris : Payot, ©1994, 2007, 414 p.
- Patrick Chamoiseau, « Incommencements. Méditations auprès de Julie Bessard », janvier 2007, *Juliebessard.com*, <http://www.juliebessard.com/INCOMMENCEMENTS,Chamoiseau.pdf>, consulté le 25 mai 2009.
- René Louise, *Introduction à l'histoire de l'art à la Martinique*. Brochure dédiée aux stagiaires de l'atelier Dessin-peinture du Sermac. Fort-de-France : Sermac, 1995, 17 p.
- Armand Nicolas, *Histoire de la Martinique. De 1848 à 1939. Tome 2*, Paris-Montréal : L'Harmattan, 1996, 260 p.
- Armand Nicolas, *Histoire de la Martinique. De 1939 à 1971. Tome 3*. Paris-Montréal : L'Harmattan, 1998, 309 p.
- Jacques Cantier et Eric Jennings (dir.), *L'Empire colonial sous Vichy*. Paris : O. Jacob, 2004, 398 p.
- Eric Jennings, *Vichy sous les tropiques. La révolution nationale à Madagascar, en Guadeloupe, en Indochine. 1940-1944*. Paris : Grasset, 2004, 386 p.
- Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*. Paris : Plon, 1955, 490 p.
- Jean Paillard, *L'Empire français de demain*. Paris : Institut d'Etudes Corporatives et sociales, 1943, 185 p.
- Eric Jennings, entretien d'Axel Gyldén, « Les Antilles de 1940 à 1944. Vichy vaincu par la pression populaire », *L'Express.fr*, mis à jour le 18/10/2006, publié le 27/09/2004, http://www.lexpress.fr/region/vichy-vaincu-par-la-pression-populaire_479815.html, consulté le 09 septembre 2008.
- « Dissidents et passeurs Antan Robè : les élèves de 2^{nde} MDC mènent l'enquête », *Concours national de la résistance et de la déportation, 2005-2006*. Ministère de l'éducation nationale, académie de la Martinique, lycée professionnel Saint-James,

<http://cms.ac-martinique.fr/lpsaintjames/articles.php?lng=fr&pg=32>, consulté le 25 juillet 2008. Notre traduction.

Raphaël Confiant, *Le Nègre et l'Amiral*. Paris : Grasset, 1988, 334 p.

Jérôme Bimbenet, *Histoire et Film*. Paris : Armand Colin, 2007, 286 p.

Pierre Arnaud (dir.), *Le Sport et les français pendant l'Occupation. 1940-1944*. Paris : L'Harmattan, 2002, 379 p.

Angele Thomar, « Les Dissidents des Antilles-Guyane », *Parcours de dissidents.rfo.fr*, janvier 2006, http://parcoursdedissidents.rfo.fr/imprimer.php3?id_article=1, consulté le 30 août 07.

Frantz Fanon, *Pour la révolution africaine. Ecrits politiques*. Paris : F. Maspéro, 1964, 231 p.

Alain Ruscio, *La Décolonisation tragique. Une histoire de la décolonisation française, 1945-1962*. Paris : Messidor /Editions sociales, 1987, 251 p.

Jean Bonnet, *Les Dramas de la décolonisation. 1900-1975*. Paris : Roblot, 1975, 141 p.

Fred Constant, Justin Daniel (dir.), *1946-1996. Cinquante ans de départementalisation outre-mer*. Paris/Montréal : L'Harmattan, 1997, 477 p.

« la Loi n° 46-451 du 19 mars 1946 tendant au classement comme département français de la Guadeloupe, de la Martinique, de la Réunion et de la Guyane française », *Journal officiel de la république française*, 20 mars 1946, <http://www.guyane-education.org/crdp/productions/guaiana/guaiana1/utilitaires.pdf>, consulté le 2 septembre 2008.

Aimé Césaire, *Nègre je suis, nègre je resterai. Entretiens avec Françoise Vergès*. Paris : A. Michel, 2005, 148 p.

Barbara Laup, « Loi de départementalisation : les 60 ans », *RFO.fr*, 18 mars 2006, <http://www.rfo.fr/article200.html#>, consulté le 20 septembre 2008.

Daniel Guérin, *Les Antilles décolonisées*. Paris : Présence africaine, 1956, 252 p.

Daniel Maximin et Gilles Carpentier (dir.), *Aimé Césaire. La Poésie*. Paris : Seuil, 1994, 545 p.

Laurence Proteau, « Entre poétique et politique, Aimé Césaire et le “négritude” », *Sociétés contemporaines*, n° 44, 2001-4, p.15-39.

Aïssata Soumana Kindo, « Senghor : de la négritude à la francophonie », *Ethiopiennes – Revue négro-africaine de littérature et de philosophie*, n° 69, 2^e semestre 2002, article publié sur http://www.refer.sn/ethiopiennes/article.php3?id_article=39, consulté le 23 mars 2009.

Mongo Beti et Odile Tobner, *Dictionnaire de la Négritude*. Paris : L'Harmattan, 1989, 245 p.

- Cheikh Anta Diop, *Nations nègres et cultures*. Paris : Présence Africaine, 1954, 568 p.
- André Breton, *Martinique, charmeuse de serpents, avec textes et illustrations d'André Masson*. Nevers : Sagittaire, 1948, 111 p.
- André Breton, *Entretiens avec André Parinaud. 1913-1952*. Paris : Gallimard, 1952, 319 p.
- André Breton, *Perspective cavalière*. Paris : Gallimard, 1970, 260 p.
- Dominique Berthet, *André Breton, l'éloge de la rencontre. Antilles, Amérique, Océanie*. Paris : H.C. Editions, 2008, 159 p.
- Max-Pol Fouchet, *Wifredo Lam*. Paris : Albin Michel, 1984, 128 p.
- Maria Lluïsa Boràs et Antonio Zaya, *Cuba siglo XX : modernidad y sincretismo*. Barcelone : Centre d'art Santa Mònica, 1995, 442 p.
- Carole Reynaud-Paligot, « Histoire politique du mouvement surréaliste (1919-1969) », *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques*, n°13, 1994, mis en ligne le 27 février 2009, <http://ccrh.revues.org/index2718.html>, consulté le 6 mars 2009.
- « Joseph de la Nézière », *Les trois frères de la Nézière*, 2006, <http://delaneziere.free.fr/joseph.html>, consulté le 10 mars 2009.
- René Louise, *Peinture et sculpture en Martinique*. Paris : Editions Caribéennes, 1984, 67 p.
- Entretien réalisé entre l'auteur de la thèse et Victor Anicet, le 13 février 2007, au domicile de l'artiste (Schœlcher).
- Entretien réalisé entre l'auteur de la thèse et Louis Laouchez, le 15 février 2007, au domicile de l'artiste (Saint-Joseph).
- Roger Cuchhi, *Gauguin à la Martinique. Le musée imaginaire complet de ses peintures – dessins- sculptures-céramiques. Les faux –les lettres- les catalogues d'expositions*. Vaduz (Liechtenstein) : Calivran Anstalt, 1979, 93 p.
- Raymond Honorien (entretien), *Toi... Antilles*, n° 1, 1978.
- Renée-Paule Yung-Hing (dir.), *Khokho Joseph René-Corail*. Paris : HC éditions, 2008, 287 p.
- Marie-Hélène Léotin, *Habiter le monde. Martinique 1946-2006*. Matoury (Guyane) : Ibis rouge, 2008, 110 p.
- Richard Burton, *La Famille coloniale ; la Martinique et la mère-patrie (1789-1992)*. Paris : L'harmattan, 1994, 308 p.
- Georges Gratiant, « Discours sur trois tombes », *Kapistrel.com*, <http://www.kapistrel.com/05poesie/GeorgesGRATIAN/PCadGoergGratiant.htm>, consulté le 3 mars 2008.
- Collectif Sonjé Désanm 59, « Désanm 59 », <http://www.pkls.org/pajlitswa/desanm1959.htm>, consulté le 22 avril 2009.

- Aimé Césaire, « Lettre à Maurice Thorez », *Césaire, le cahier d'une vie, numéro spécial France-Antilles*, avril 2008, 24 p.
- Dominique Chancé, « Apprendre à lire le *tout-monde* avec Edouard Glissant », *Enseigner le français*, n° 5, décembre 2006, p. 16, http://www.mlfmonde.org/IMG/pdf/13_22_EF05.pdf, consulté le 20 mars 2008.
- Edouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*. Paris : Gallimard, 1996, 144 p.
- Edouard Glissant, *Traité du tout-monde. Poétique IV*. Paris : Gallimard, 1997, 261 p.
- Dominique Chancé, *Les Fils de Lear. E. Glissant (Martinique), V.S. Naipaul (Trinidad), J.E. Wideman (Etats-Unis)*. Paris : Karthala, 2003, 301 p.
- Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie, tome 2 : Mille plateaux*. Paris : Minuit, 645 p.
- Edouard Glissant, *La Cohée du Lamentin. Poétique V*, Paris : Gallimard, 2005, 158 p.
- Véronique Fauvelle, « De la négritude à la créolité : la spécificité de la pensée d'Edouard Glissant dans l'approche postcoloniale francophone », *Mémoire de maîtrise en études littéraires*. Montréal : Université du Québec à Montréal, 2003, 83 p.
- Edouard Glissant, *L'Intention poétique*. Paris : Seuil, 1969, 254 p.
- Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, *Eloge de la créolité, In Praise of Creolness*. Paris : Gallimard, ©1989, 1993, 127 p.
- Jack Corzani, Léon-François Hoffmann et Marie-Lyne Picciome, *Littératures francophones – Les Amériques : Haïti, Antilles-Guyane*. Québec, Paris : Belin, 1998, 319 p.
- Raphaël Confiant, « Créolité, diversalité et mondialisation », conférence donnée dans le cadre du *Salon de livre de la Martinique – écritures métisses*, le jeudi 11 novembre 2005, [en ligne] *Potomitan*. http://www.palli.ch/~kapeskreyol/ki_nov/matinik/metissage2.php, consulté le 8 mai 2006.
- Jean Davallon, « Lecture stratégique, lecture symbolique du fait social : enjeu d'une politologie historique », Jean Davallon, Philippe Dujardin et Gérard Sabatier (dir.), *Politique de la mémoire. Commémorer la révolution*. Lyon : Presses universitaires de Lyon, 1993, 245 p.
- Aimé Césaire, *1848-1998. Commémoration du 150^e anniversaire de l'Abolition de l'Esclavage : Aimé Césaire, discours choisis*. Fort-de-France : Ville de Fort-de-France, 1998, 37 p.
- Laurence Brown, « Monuments dédiés à la libération et à la citoyenneté dans la Caraïbe. Visions plurielles de l'émancipation et du souvenir », *Arthème*, n° 18, janvier, février, mars 2007, pp. 26-29.
- « Hommage aux luttes du peuple martiniquais de Khokho René-Corail », *Arthème*, n° 18, janvier, février, mars 2007, pp. 31-32.

- « Mais pourquoi le Lamentin a-t-il emprisonné le nèg mawon ? », *Arthème*, n° 18, janvier, février, mars 2007, p. 33.
- Eliane Mackintosh, « Cap 110 : devoir de mémoire – Lieux et monuments – mais, *l'urgence d'être attend* », *Arthème*, n°18, janvier, février, mars 2007, pp. 5-12.
- Louis Laouchez, « L'Ecole Nègro-Caraïbe », *Mission académique d'éducation artistique et d'action culturelle*, <http://www-peda.ac-martinique.fr/culture/theme/ap-laou.htm>, consulté le 29 mars 2006.
- Dominique Berthet, *Hélénon*, « *Lieux de peinture* ». Paris : H.C. éditions, 2006, 191 p.
- Dominique Berthet et Patrick Chamoiseau, *Les Bois sacrés d'Hélénon*. Paris : Musée Dapper, 2002, 47 p.
- Revue de presse de l'exposition « Projet de la matière. Louis Laouchez », tenue du 21 décembre 2008 au 12 mars 2008, à la Fondation Clément. [En ligne], http://www.fondation-clement.org/attachment/doc_attachment_get.asp?param=86&aFile=92AEB945-521F-4BA1-B366-93508B66EF0/Dossier+de+presse+Laouchez+2008.pdf. Consulté le 25 février 2009.
- Ferdinand Tiburce Fortuné, *La Voie du Fwomajé : L'art du dedans ou la capacité à entrer dans le monde de l'Autre*. Fort-de-France : Association Fwomajé, 1994, 154 p.
- René Louise, *Manifeste du marronisme moderne. Philosophie de l'esthétique des artistes de la Caraïbe et d'Amérique latine. Le métissage culturel*. s.l. : ô Madiana, 1990, 30 p.
- Michel G. Traoré, « Soleil noir. Un portrait de Victor Anicet », *Cratere*. L'atelier de recherche et de production RFO Martinique, janvier 1990, 44''41-46''57.
- Jean-Pierre Sainton (dir.), *Histoire et civilisation de la Caraïbe (Guadeloupe, Martinique, petites Antilles). Tome 1 : Le temps des Genèses. Des origines à 1685*. Paris : Maisonneuve et Larose, 2004, 360 p.
- Dominique Berthet, texte de présentation de l'exposition de Victor Anicet tenu du 5 au 16 janvier 2007 à la Case à Léo (habitation Clément, François), <http://www.fondation-clement.org/default.asp?cont=6¶m=57>, consulté le 12 février 2007.
- Revue de presse de l'exposition « René Louise et le marronisme moderne », tenue du 26 mars au 23 juin 2008, à la Fondation Clément, http://www.fondation-clement.org/attachment/doc_attachment_get.asp?param=90&aFile=CA467096-A471-4460-AFED-05EF87332DE/Dossier%20de%20presse%20Louise%202008.pdf, consulté le 25 février 2009.
- Karel Kosik, *La Dialectique du concret*. Paris : François Maspero, 1970, 173 p.
- Jean-Marc Terrine, *Henri Guédon*. Paris : HC éditions, 2005, 254 p.
- Nathalie Laulé, *Hector Charpentier. Bleu intérieur*. Paris : HC éditions, 2006, 127 p.
- Entretien réalisé entre l'auteur de cette thèse et Hector Charpentier, le 13 février 2007, au domicile de l'artiste (Fort-de-France).

Habdaphaï cité par Eric Hersilie-Héloïse, « Année chargée pour Habdaphaï », *France-Antilles Magazine*, semaine du 7 au 13 octobre 2000, p. 47.

Habdaphaï, *Art-habdaphaï*, <http://www.art-habdaphai.com/symphonie.htm>, consulté le 22 août 2006.

Entretien réalisé entre l'auteur de cette thèse et Florent Plasse (archiviste et responsable du patrimoine de la fondation Clément), le 22 février 2007, au siège du groupe GBH (Lamentin).

Entretien réalisé entre l'auteur de cette thèse et Raymond Médélice, le 20 février 2007, au domicile de l'artiste (Gros-Morne).

Entretien réalisé entre l'auteur de cette thèse et Philippe Montjoly (directeur de l'IRAVM), le 26 février 2007, à l'IRAVM (Fort-de-France).

Patrick Chamoiseau, « Il faut sauver l'IRAV ! », *Madinin'art. Critiques culturelles martiniquaises ?*, 1^{er} mars 2008, http://www.madinin-art.net/socio_cul/irav_chamoiseau.htm, consulté le 14 avril 2008.

Bruno Serinet, « Institut Régional d'Arts Visuels de la Martinique : l'impossible mariage entre l'art et la politique », février 2008, *Madinin'art. Critiques culturelles martiniquaises ?*, http://www.madinin-art.net/expositions/iravm_serinet.htm, consulté le 14 avril 2008.

« Festival culturel de Fort-de-France », *Fort-de-France, ville capitale*, <http://www.fortdefrance.fr/default.asp?cont=6¶m=1562&ft=3&phh4=-1>, consulté le 12 janvier 2009.

(*Artabsolument*). *Les Cahiers de l'art d'hier et d'aujourd'hui*, n° 25, juin 2008.

Claude Mollard, *Le Cinquième pouvoir. La culture et l'Etat de Malraux à Lang*. Paris : Armand Colin, 1999, 572 p.

Nathalie Moureau et Dominique Sagot-Duvaurox, *Le Marché de l'art contemporain*. Paris : La Découverte, 2006, 123 p.

Entretien avec Colette Nimar, « Arts Pluriels, convaincre le public de la valeur des artistes », *Arthème*, n° 14, décembre 2004, pp. 10-13.

Entretien avec Guy Ferdinand réalisé par Claude Cauquil, « Le Plaisir n'est pas que dans l'assiette », *Arthème*, n° 15, avril 2005, pp. 36-37.

« Lieux d'art en Martinique », *Arthème*, n° 16, avril 2006, pp. 4-7.

Dominique Brebion, « Et les galeries », *Arthème*, n° 14, décembre 2004, pp. 4-18.

Claude Cauquil, « Le Marché de l'art contemporain. Le Marin, mai 2002 », *Arthème*, n° 11, janvier 2003, p. 18.

Lucie Baudin et Marie-Lynn Toussaint, « Echos du marché/presse », *Marchedartcontemporain.com*, <http://www.marchedartcontemporain.com/>, consulté le 5 septembre 2008.

- Patricia Donatien, « Une Nouvelle dynamique pour le marché d'art contemporain du Marin », *donatien-peinture.fr*, le 4 juin 2009, <http://donatien-peinture.fr.over-blog.com/>, consulté le 2 août 2009.
- Patricia Donatien, « Le Marché d'Art Contemporain du Marin 2009 », *donatien-peinture.fr*, le 13 mai 2009, <http://donatien-peinture.fr.over-blog.com/>, consulté le 2 août 2009.
- Fabienne Heinrich, « Le soussou'Art, vous connaissez », *Arthème*, n° 16, avril 2006, p. 13.
- « L'art actuel à la Fondation Clément », *Arthème*, n° 19, novembre 2007, pp. 5-9.
- Joel Nottrelet, « Genèse », *Artcaribbean.net*, <http://www.artscaribbean.net/>, consulté le 14 avril 2009.
- Patrick Chamoiseau, « Méditations auprès d'Ernest Breleur », *Arthème*, n° 16, avril 2006, pp. 17-23.
- Claude Cauquil, « Yvana'arts. Les collaborateurs invisibles », *Arthème*, n° 14, décembre 2004, p. 19.
- Rudy Rabathaly, « Les corps de Monique Mirabel, le coup de cœur de Rudy Rabathaly », *Arthème*, n° 17, octobre 2006, pp. 44-48.
- « Design... en Caraïbe », *Arthème*, n° 19, novembre 2007, pp. 30-49.
- « Edito », *Arthème*, n° 16, avril 2006, p. 3.
- Dominique Brebion, « le XXXVII^{ème} congrès de l'AICA et après ? », *Arthème*, n° 14, décembre 2004, p. 28.
- George Pau-Langevin, *Dossier de presse « Latitudes 2004 : terres de l'Atlantique »*, Hôtel de ville de Paris, 2004, p. 3, http://www.v1.paris.fr/fr/culture/actualites/latitudes_2004/DP_2004_BAT.pdf, consulté le 12 mars 2005.
- Dominique Brebion, « Edito », *Arthème*, n° 19, novembre 2007, p. 3.
- Musée Dapper, Arts de l'Afrique, de la Caraïbe et de leurs diasporas*, <http://www.dapper.com.fr/>, consulté le 3 septembre 2008.
- Entretien avec Johanne Anguiac, « Promouvoir l'art caribéen dans sa diversité – JM'Arts », *Arthème*, n° 14, décembre 2004, pp. 6-9.
- André Lucrèce, « Guadeloupe, Martinique, des sociétés marquées du sceau du déclassé », *Gens de la Caraïbe*, 28 février 2009, http://www.gensdelacaraibe.org/index.php?option=com_content&view=article&id=3663:guadeloupe-martinique-des-societes-marquees-du-sceau-du-declassé&catid=114&Itemid=20, consulté le 9 mars 2009.
- Hélène Lassalle, « Pour une poétique du divers », dépliant promotionnel de l'exposition du M²A², tenue du 17 septembre au 13 octobre 1999 à la Maison de l'Amérique Latine de Paris.

- Hélène Prieum et Clair Parin, « Musée martiniquais des arts des Amériques : le M²A² », *ArchiRès*,
http://archires.documentation.equipement.gouv.fr/document.xsp?id=Archires-0047277&qid=sdx_q0&n=14&q, consulté le 15 avril 2009.
- Ernest Breleur, Patrick Chamoiseau, Serge Domi, Gerard Delver, Edouard Glissant, Guillaume Pigeard de Gurbert, Olivier Portecop, Olivier Pulvar, Jean-Claude William, « Manifeste pour les ‘produits’ de haute nécessité », *Tout-monde.com*, <http://tout-monde.com/pdf/Manifeste.pdf>, consulté le 2 mars 2009.
- Dominique Berthet, *Les Corps énigmatiques d'Ernest Breleur*. Paris : L'Harmattan, 2006, 133 p.
- Valérie John, « Exposition ou exposition-installation, je me souviens d'un mot : Remembrement », *Arthème*, n° 19, novembre 2007, p. 20.
- Pierre Pinalie, « Raymond Médélice, une peinture engagée », *Arthème*, n° 16, avril 2006, p. 8-10.
- Suzanne Lampla, « Cauquil/Médélice : deux regards pour une œuvre commune », dépliant promotionnant l'exposition « Martinique nouvelle vague 2006, 2^e édition : Des cris et des hommes, Claude Cauquil, Raymond Médélice », tenue du 20 mai au 8 juillet 2006, à la galerie JM'Arts (Paris).
- Edward T. Hall, *La Dimension Cachée*. Paris : Seuil, ©1966, 1971, 253 p.
- Jean-François Boclé, « Jean-François Boclé, 2005-2006 », *jeanfrancoisbocle.com*, http://www.jeanfrancoisbocle.com/telecharger/2005_2006_19jun_bocle.pdf, consulté le 10 juillet 2009.
- Jean-François Boclé, *[Outre-mémoire]*. Paris : Un, deux... quatre éditions, 2005, 55 p.
- Jean Marie-Louise, « Du fantastique, de l'onirique et de l'utopie. Entretien avec Julie Bessard », *Recherches en esthétique*, n° 11, novembre 2005, pp. 145-157.
- Dominique Brebion, « Un battement d'ailes au ciel de mon éternité », *Arthème*, n° 19, novembre 2007, pp. 13-14.
- Sophie d'Inghianni, « Claude Cauquil, artiste inventeur de lieux », *Arthème*, n° 11, janvier 2003, pp. 5-13.
- Serge Goudin-Thébia, « La casa de luz », *Arthème*, n° 15, avril 2005, pp. 8-11.
- Danielle Bégot, « Peinture et identité : l'imaginaire du paysage dans la peinture cubaine du XIXe siècle et dans la peinture haïtienne indigéniste », in Alain Yacou (dir.), *Cuba et les Antilles. Actes du Colloque de Pointe-à-Pitre (3-5 décembre 1984), organisé par le Centre Interuniversitaire d'Etudes Cubaines et le Centre d'Etudes de Recherches Caraïbéennes*. Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, 1988, pp. 89-108.
- Suzanne Lampla, « Galeries de Porto-Rico : le défi des années 2000 », *Arthème*, n° 14, décembre 2004, pp. 17-18.

Bibliographie thématique

Art

Art martiniquais

(*Artabsolument*). *Les Cahiers de l'art d'hier et d'aujourd'hui*, n° 25, juin 2008.

Arthème, n° 19, novembre 2007.

Arthème, n° 18, janvier, février, mars 2007.

Arthème, n° 17, octobre 2006.

Arthème, n° 16, avril 2006.

Arthème, n° 15, avril 2005.

Arthème, n° 14, décembre 2004.

Arthème, n° 11, janvier 2003.

Benoist, Jean, Monique Desroches, Gerry L'Etang et Gilbert Francis Ponaman, *L'Inde dans les arts de la Guadeloupe et de la Martinique. Héritages et innovations*. Matoury (Guyane Française) : Ibis rouge, 2004, 138 p.

Berthet, Dominique, *Ernest Breleur*. Paris : HC Editions, 2008, 191 p.

Berthet, Dominique, *Les Corps énigmatiques d'Ernest Breleur*. Paris : L'Harmattan, 2006, 133 p.

Berthet, Dominique, *Hélénon*, « *Lieux de peinture* ». Paris : H.C. éditions, 2006, 191 p.

Berthet, Dominique et Patrick Chamoiseau, *Les Bois sacrés d'Hélénon*, Paris, Musée Dapper, 2002, 47 p.

Boclé, Jean-François, *Outre-mémoire*. Paris : Un, deux... quatre éditions, 2005, 55 p.

Chopin, Anne et Hervé, *Les Peintres Martiniquais*. Paris : HC Editions, 1998, n.p.

Cuchhi, Roger, *Gauguin à la Martinique. Le musée imaginaire complet de ses peintures – dessins- sculptures-céramiques. Les faux –les lettres- les catalogues d'expositions*. Vaduz (Liechtenstein) : Calivran Anstalt, 1979, 93 p.

Desmond, Isabelle, Eric Hersilie-Héloïse, Sylvie Meslien et Tania Rolle, *Hector Charpentier*. Fort-de-France : Quadra Edition, 1997, 202 p.

Fortuné, Ferdinand Tiburce, *La Voie du Fwomajé : L'art du dedans ou la capacité à entrer dans le monde de l'Autre*. Fort-de-France : Association Fwomajé, 1994, 154 p.

Laulé, Nathalie, *Hector Charpentier. Bleu intérieur*. Paris : HC éditions, 2006, 127 p.

L'Etang, Gerry (dir.), *La Peinture en Martinique*. Paris : HC éditions, 2007, 375 p.

- Louise, René, *Introduction à l'histoire de l'art à la Martinique*. Brochure dédiée aux stagiaires de l'atelier Dessin-peinture du Sermac. Fort-de-France : Sermac, 1995, 17 p.
- Louise, René, *Manifeste du marronisme moderne. Philosophie de l'esthétique des artistes de la Caraïbe et d'Amérique latine. Le métissage culturel*. s.l. : ô Madiana, 1990, 30 p.
- Louise, René, *Peinture et sculpture en Martinique*. Paris : Editions Caribéennes, 1984, 67 p.
- Marie-Louise, Jean, « Du fantastique, de l'onirique et de l'utopie. Entretien avec Julie Bessard », *Recherches en esthétique*, n° 11, novembre 2005, pp. 145-157.
- Mattiono, Mario et Maurice Nicolas, *Art précolombien de la Martinique*. Fort-de-France : Musée départemental de la Martinique, 1972, 35 p.
- Terrine, Jean-Marc, *Henri Guédon*. Paris : HC éditions, 2005, 254 p.
- Traoré, Michel G., « Soleil noir. Un portrait de Victor Anicet », *Cratere*. L'atelier de recherche et de production RFO Martinique, janvier 1990.
- Yung-Hing, Renée-Paule (dir.), *Khokho Joseph René-Corail*. Paris : HC éditions, 2008, 287 p.

Art caribéen

- Danielle Bégot, « Peinture et identité : l'imaginaire du paysage dans la peinture cubaine du XIXe siècle et dans la peinture haïtienne indigéniste », in Alain Yacou (dir.), *Cuba et les Antilles. Actes du Colloque de Pointe-à-Pitre (3-5 décembre 1984), organisé par le Centre Interuniversitaire d'Etudes Cubaines et le Centre d'Etudes de Recherches Caraïbéennes*. Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, 1988, pp. 89-108.
- Boràs, Maria Lluisa et Antonio Zaya, *Cuba siglo XX : modernidad y sincretismo*. Barcelone : Centre d'art Santa Mònica, 1995, 442 p.
- Fouchet, Max-Pol, *Wifredo Lam*. Paris : Albin Michel, 1984, 128 p.
- « Wifredo Lam », *XX^e siècle*, n° 52, XLI^e année, 19 juillet 1979, 124 p.

Sociologie de l'art

- Bastide, Roger, *Art et société*. Paris : L'Harmattan, © 1977, 1997, 211 p.
- Becker, Howard S., *Les Mondes de l'art*. Paris : Flammarion, © 1982, 2006, 379 p.
- Clark, Timothy James, *Une image du peuple, Gustave Courbet et la révolution de 1848*. Paris : Art édition, © 1973, 1992, 285 p.
- Francastel, Pierre, *La Réalité figurative. Eléments structurels de sociologie de l'art*. Paris : Gonthier, 1965, 448 p.
- Hall, Edward T., *La Dimension Cachée*. Paris : Seuil, ©1966, 1971, 253 p.

- Kosik, Karel, *La Dialectique du concret*. Paris : François Maspero, 1970, 173 p.
- Mollard, Claude, *Le Cinquième pouvoir. La culture et l'Etat de Malraux à Lang*. Paris : Armand Colin, 1999, 572 p.
- Moureau, Nathalie et Dominique Sagot-Duvaurox, *Le Marché de l'art contemporain*. Paris : La Découverte, 2006, 123 p.
- Saint Pulgent, Maryvonne de, *Le Gouvernement de la culture*. Paris : Gallimard, 1999, 378 p.

Art général

- Bérard, Stéphanie, *Théâtres des Antilles. Traditions et scènes contemporaines*. Paris : L'Harmattan, 2009, 220 p.
- Breton, André, *Perspective cavalière*. Paris : Gallimard, 1970, 260 p.
- Breton, André, *Entretiens avec André Parinaud. 1913-1952*. Paris : Gallimard, 1952, 319 p.
- Breton, André, *Martinique, charmeuse de serpents, avec textes et illustrations d'André Masson*. Nevers : Sagittaire, 1948, 111 p.
- Busca, Joëlle, *L'Art contemporain africain. Du colonialisme au postcolonialisme*. Paris : L'Harmattan, 2000, 237 p.
- Gombrich, Ernst Hans, *Histoire de l'art*. Paris : Phaïdon, © 1950, 2001, 688 p.
- Reynaud-Paligot, Carole, « Histoire politique du mouvement surréaliste (1919-1969) », *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques*, n°13, 1994, mis en ligne le 27 février 2009, <http://ccrh.revues.org/index2718.html>, consulté le 6 mars 2009.

Littérature

Littérature martiniquaise

- Tropiques. 1941-1945. Collection complète*. Paris : Jean-Michel Place, 1978, n. p.
- Bernabé, Jean, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, *Eloge de la créolité, In Praise of Creolness*. Paris : Gallimard, ©1989, 1993, 127 p.
- Bouraoui, Hédi, « *Tropiques* ou la découverte de temps de l'interprétation », *Ethiopiennes*, n° 19, juillet 1979, http://www.refer.sn/ethiopiennes/article.php?id_article=968, consulté le 10 mars 2009.
- Césaire, Aimé, *Nègre je suis, nègre je resterai. Entretiens avec Françoise Vergès*. Paris : A. Michel, 2005, 148 p.
- Chamoiseau, Patrick, *Ecrire en pays dominé*. Paris : Gallimard, 1997, 318 p.

- Chamoiseau, Patrick et Raphaël Confiant, *Lettres créoles. Tracées antillaises et continentales de la littérature. Haïti, Guadeloupe, Martinique, Guyane. 1935-1975*. Paris : Hatier, 1991, 225 p.
- Chancé, Dominique, « Apprendre à lire le *tout-monde* avec Edouard Glissant », *Enseigner le français*, n° 5, décembre 2006, p. 16, http://www.mlfmonde.org/IMG/pdf/13_22_EF05.pdf, consulté le 20 mars 2008.
- Condé, Maryse et Madelaine Cottenet-Hage, *Penser la créolité*. Paris : Karthala, 1995, 320 p.
- Confiant, Raphaël, « Créolité, diversalité et mondialisation », conférence donnée dans le cadre du *Salon de livre de la Martinique –écritures métisses*, le jeudi 11 novembre 2005, [en ligne] *Potomitan*. http://www.palli.ch/~kapeskreyol/ki_nov/matinik/metissage2.php, consulté le 8 mai 2006.
- Confiant, Raphaël, *Le Nègre et l'Amiral*. Paris : Grasset, 1988, 334 p.
- Dominique Deblaine, « L'Inscription des rapports de la femme avec la nature dans la tradition orale des Antilles Françaises et son prolongement dans l'écriture des femmes », in Elisabeth Béranger, Ginette Castro et Marie-Lise Paoli, *Femme et nature*. Talence : Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, 1997, pp. 215-224.
- Glissant, Edouard, *La Cohée du Lamentin. Poétique V*, Paris : Gallimard, 2005, 158 p.
- Glissant, Edouard, *Traité du tout-monde. Poétique IV*. Paris : Gallimard, 1997, 261 p.
- Glissant, Edouard, *Le Discours antillais*. Paris : Gallimard, 1997, 839 p.
- Glissant, Edouard, *Introduction à une poétique du divers*. Paris : Gallimard, 1996, 144 p.
- Glissant, Edouard, *L'Intention poétique*. Paris : Seuil, 1969, 254 p.
- Glissant Edouard, *Soleil de la conscience. Poétique I*. Paris : Gallimard, © 1956, 1997, 83 p.
- Maximin, Daniel et Gilles Carpentier (dir.), *Aimé Césaire. La Poésie*. Paris : Seuil, 1994, 545 p.
- Proteau, Laurence, « Entre poétique et politique, Aimé Césaire et le "négritude" », *Sociétés contemporaines*, n° 44, 2001-4, pp. 15-39.

Littérature postcoloniale

- Berthet, Dominique, *André Breton, l'éloge de la rencontre. Antilles, Amérique, Océanie*. Paris : H.C. Editions, 2008, 159 p.

- Beti, Mongo et Odile Tobner, *Dictionnaire de la Négritude*. Paris : L'Harmattan, 1989, 245 p.
- Bhabha, Homi K., *Les Lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*. Paris : Payot, ©1994, 2007, 414 p.
- Chancé, Dominique, *Les Fils de Lear. E. Glissant (Martinique), V.S. Naipaul (Trinidad), J.E. Wideman (Etats-Unis)*. Paris : Karthala, 2003, 301 p.
- Corzani, Jack, Léon-François Hoffmann et Marie-Lyne Picciome, *Littératures francophones – Les Amériques : Haïti, Antilles-Guyane*. Québec, Paris : Belin, 1998, 319 p.
- Fanon, Frantz, *Peau noire, masques blancs*. Paris : Seuil, ©1952, 1995, 188 p.
- Fanon, Frantz, *Les Damnés de la terre*. Paris : Découverte, © 1961, 2002, 311 p.
- Fanon, Frantz, *Pour la révolution africaine. Ecrits politiques*. Paris : F. Maspéro, 1964, 231 p.
- Fauvelle, Véronique, « De la négritude à la créolité : la spécificité de la pensée d'Edouard Glissant dans l'approche postcoloniale francophone », Mémoire de maîtrise en études littéraires. Montréal : Université du Québec à Montréal, 2003, 83 p.
- Kindo, Aïssata Soumana, « Senghor : de la négritude à la francophonie », *Ethiopiennes – Revue négro-africaine de littérature et de philosophie*, n° 69, 2^e semestre 2002, article publié sur http://www.refer.sn/ethiopiennes/article.php3?id_article=39, consulté le 23 mars 2009.
- Lazarus, Neil (dir.), *Penser le postcolonial. Une introduction critique*. Paris : Amsterdam, © 2004, 2006, 443 p.

Littérature générale

- Le Dictionnaire du Littéraire*. Paris : Presses Universitaires de France, © 2002, 2004, 634 p.
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie, tome 2 : Mille plateaux*. Paris : Minuit, 645 p.
- Diop, Cheikh Anta, *Nation nègres et cultures*. Paris : Présence africaine, 1954, 568 p.

Histoire

Histoire martiniquaise

- Affergan, Francis, *Anthropologie à la Martinique*. Paris : Presses de la fondation nationale des sciences politiques, 1983, 267 p.

- Burton, Richard, *La Famille coloniale ; la Martinique et la mère-patrie (1789-1992)*. Paris : L'harmattan, 1994, 308 p.
- Césaire, Aimé, *Césaire. Le Cahier d'une vie, numéro spécial, France-Antilles*, avril 2008, 24 p.
- Césaire, Aimé, *Victor Schoelcher et l'abolition de l'esclavage. Suivi de trois discours*. Lectoure : Le Capucin, 2004, 90 p.
- Césaire, Aimé, *1848-1998. Commémoration du 150^e anniversaire de l'Abolition de l'Esclavage : Aimé Césaire, discours choisis*. Fort-de-France : Ville de Fort-de-France, 1998, 37 p.
- Chivallon, Christine, *Espace et identité à la Martinique. Paysannerie des mornes et reconquête collective, 1840-1960*. Paris : CNRS Editions, 1998, 298 p.
- Constant, Fred et Justin Daniel (dir.), *1946-1996. Cinquante ans de départementalisation outre-mer*. Paris/Montréal : L'Harmattan, 1997, 477 p.
- Jalabert, Laurent, *La Colonisation sans nom. La Martinique de 1960 à nos jours*. Paris : Les Indes Savantes, 2007, 294 p.
- Léotin, Marie-Hélène, *Habiter le monde. Martinique 1946-2006*. Matoury (Guyane) : Ibis rouge, 2008, 110 p.
- Leiris, Michel, *Contacts de civilisations en Martinique et en Guadeloupe*. Paris : Unesco, 1955, 192 p.
- Nicolas, Armand, *Histoire de la Martinique. De 1939 à 1971. Tome 3*. Paris-Montréal : L'Harmattan, 1998, 309 p.
- Nicolas, Armand, *Histoire de la Martinique. De 1848 à 1939. Tome 2*, Paris-Montréal : L'Harmattan, 1996, 260 p.
- Nicolas, Armand, *Histoire de la Martinique. Des Arawaks à 1848*, Paris-Montréal : L'Harmattan, 1996, 404 p.
- Sainton, Jean-Pierre (dir.), *Histoire et civilisation de la Caraïbe (Guadeloupe, Martinique, petites Antilles). Tome 1 : Le temps des Genèses. Des origines à 1685*. Paris : Maisonneuve et Larose, 2004, 360 p.

Histoire caraïbe

- Dictionnaire encyclopédique des Antilles et de la Guyane Désormaux*. Fort-de-France : Désormaux, 1992, 7 tomes.

- Bernabé, Jean, Jean-Luc Benniol, Raphaël Confiant et Gerry L'Etang, *Au visiteur lumineux. Des îles créoles aux sociétés plurielles. Mélanges offerts à Jean Benoist*. Petit-Bourg (Guadeloupe) : Ibis rouge, 2000, 716 p.
- Lara, Oruno D., *De l'oubi à l'Histoire. Espace et Identité Caraïbes, Guadeloupe, Guyane, Haïti, Martinique*. Paris : Maisonneuve et Larose, 1998, 348 p.
- Lévi-Strauss, Claude, *Tristes Tropiques*. Paris : Plon, 1955, 490 p.

Histoire coloniale

- Bastide, Roger, *Les Amériques noires. Les civilisations africaines dans le nouveau monde*. Paris : Petite Bibliothèque Payot, 1967, 236 p.
- Bonnet, Jean, *Les Dramas de la décolonisation. 1900-1975*. Paris : Roblot, 1975, 141 p.
- Cantier, Jacques et Eric Jennings (dir.), *L'Empire colonial sous Vichy*. Paris : O. Jacob, 2004, 398 p.
- Guérin, Daniel, *Les Antilles décolonisées*. Paris : Présence africaine, 1956, 188 p.
- Jennings, Eric, *Vichy sous les tropiques. La révolution nationale à Madagascar, en Guadeloupe, en Indochine. 1940-1944*. Paris : Grasset, 2004, 386 p.
- Paillard, Jean, *L'Empire français de demain*. Paris : Institut d'Etudes Corporatives et sociales, 1943, 185 p.
- Ruscio, Alain, *La Décolonisation tragique. Une histoire de la décolonisation française, 1945-1962*. Paris : Messidor /Editions sociales, 1987, 251 p.

Histoire générale

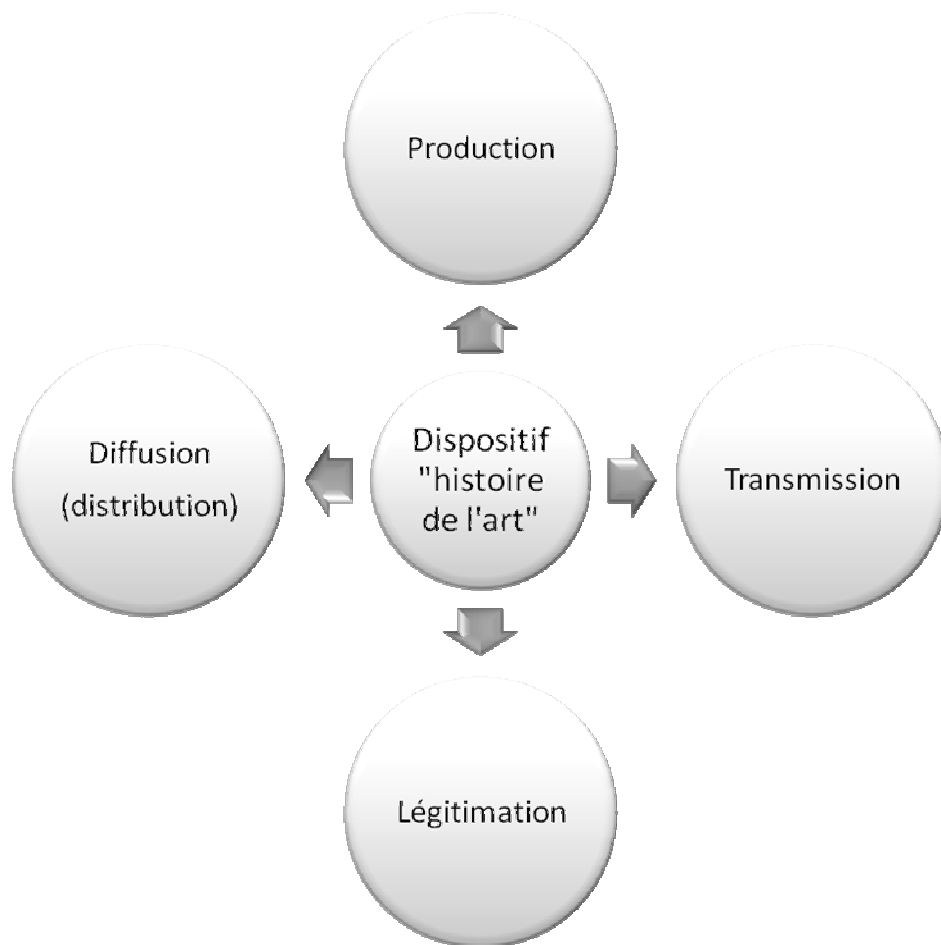
- Arnaud, Pierre (dir.), *Le Sport et les français pendant l'Occupation. 1940-1944*. Paris : L'Harmattan, 2002, 379 p.
- Bimbenet, Jérôme, *Histoire et Film*. Paris : Armand Colin, 2007, 286 p.
- Davallon, Jean, Philippe Dujardin et Gérard Sabatier (dir.), *Politique de la mémoire. Commémorer la révolution*. Lyon : Presses universitaires de Lyon, 1993, 245 p.
- Halbwachs, Maurice, *Les Cadres sociaux de la mémoire*. Paris : Librairie Félix Alcan, 1925, 401 p.

Annexes

Table des annexes

Annexe 1 : Le dispositif « histoire de l'art »	345
Annexe 2 : Manifeste de l'OJAM.....	347
Annexe 3 : La Déclaration finale de la Convention pour l'autonomie	349
Annexe 4 : Manifeste de l'Ecole Négro-Caraïbe	355
Annexe 5 : Le dernier soupir de l'ancêtre, de René Louise.....	357

Annexe 1 : Le dispositif « histoire de l'art »



Annexe 2 : Manifeste de l'OJAM

En décembre 1959, trois fils de la Martinique, Betzi, Marjo et Rosile, tombaient victimes des coups du colonialisme français. Ce sacrifice montra à la jeunesse de notre pays la voie de l'émancipation, de la fierté, de la dignité. Depuis, notre peuple, si longtemps plongé dans les ténèbres de l'Histoire, offre une résistance de plus en plus grande à l'oppression coloniale. Mais le colonialisme français, suivant ses intérêts accentue chaque jour son potentiel répressif, voulant ainsi maintenir notre peuple sous le joug colonial.

Aujourd'hui, l'Organisation de la jeunesse anticolonialiste de la Martinique déclare :
Que la Martinique est une colonie, sous le masque hypocrite de département français, comme l'était l'Algérie, parce que dominée par la France, sur le plan économique, social, culturel et politique. Ce qui se traduit par :

La dépendance économique

- une économie uniquement agricole, à caractère féodal...

Sur le plan social

- un revenu individuel moyen parmi les plus bas du monde...

Sur le plan culturel

- l'insuffisance d'écoles, de bibliothèques, de stades, d'installations sportives.

- la déformation de l'Histoire martiniquaise à des fins assimilationnistes.

- l'étouffement de tout effort pour développer une culture martiniquaise populaire et authentique.

Sur le plan politique

- l'aggravation de la répression...

Condamne définitivement le statut de département français comme contraire aux intérêts du peuple et de la jeunesse de la Martinique, et rendant impossible tout développement.

Proclame

- la nécessité de la collectivisation des terres et des usines.

- le droit de notre peuple d'exploiter ses richesses et ses ressources et d'industrialiser le pays...
- la nécessité inéluctable de l'entrée de la Martinique dans le vaste mouvement de décolonisation totale.

Soutient que la Martinique fait partie du monde antillais. Appelle les jeunes de la Martinique, quelles que soient leurs croyances et leurs convictions, à s'unir pour l'écrasement définitif du colonialisme dans la lutte de libération de la Martinique.

La Martinique aux Martiniquais !

OJAM⁵⁷⁶

⁵⁷⁶ Cité intégralement par Marie-Hélène Léotin, *Habiter le monde. Martinique 1946-2006*. Matoury (Guyane) : Ibis rouge, 2008, pp. 54-55.

Annexe 3 : La Déclaration finale de la Convention pour l'autonomie

Les partis et organisations signataires de la Réunion, de la Guyane, de la Guadeloupe et de la Martinique, réunis en Convention les 16,17 et 18 août 1971, pénétrés du sentiment de leur responsabilité quant au devenir de leurs peuples, conscients de l'extrême gravité de la situation créée dans leurs pays par la permanence d'un système de rapports coloniaux que la départementalisation tend à perpétuer ;

Déclarent solennellement :

Les peuples des quatre territoires de la Réunion, de la Guyane, de la Guadeloupe et de la Martinique, constituent, par leur cadre géographique, leur développement historique, leurs composantes ethniques, leur culture, leurs intérêts économiques, des ENTITES NATIONALES, dont la réalité est diversement ressentie dans la conscience de ces peuples. En conséquence, nul ne peut disposer d'eux, par aucun artifice juridique : ce sont ces peuples eux-mêmes, qui démocratiquement et en toute souveraineté détermineront leur destin ;

En conséquence aussi, nul ne peut émettre la prétention, à l'ère de la décolonisation de limiter le champ des pouvoirs de décision à reconnaître à ces peuples ; mais qu'à un moment précis de leur histoire, dans l'aire d'impérialisme où ils vivent dans le contexte économique que la Puissance Coloniale leur a imposé, ces peuples doivent décider de revendiquer l'exercice d'une partie seulement de ces pouvoirs.

Ces principes fondamentaux reconnus par la Déclaration des Droits de l'Homme, la Charte de Nations Unies et le préambule de la Constitution française, conduisent les signataires de la Convention à poser :

- que l'avenir statutaire des quatre territoires concernés ne saurait être considéré qu'au regard du fait national et du fait colonial,
- que ces entités nationales doivent être constituées dans le cadre juridique d'un Etat autonome ;
- Que ce statut d'autonomie ne saurait être au profit d'une minorité, mais avant tout au profit des masses laborieuses, source de toute production et de toute richesse ;
- Que les institutions à venir de ces peuples ne sauraient être déterminées que par ces peuples eux-mêmes et par ces peuples seuls selon le processus démocratique qui sera exposé ci-après.

Le Statut d'Autonomie

Le statut d'autonomie dans chaque pays, devra reconnaître aux organes à mettre en place un certain nombre de pouvoirs indispensables dont les principaux sont énumérés ci-après :

- Elaboration et exécution de plan de développement,
- Commerce intérieur et commerce extérieur ;
- Réglementation du crédit et de l'épargne ;
- Régime fiscal et régime douanier ;
- Contrôle de la Fonction Publique et de l'administration judiciaire ;
- Organisation des services et offices territoriaux ;
- Régime de propriété des moyens de production ;
- Accords économiques et financiers ;
- Education et information ;
- Police ;
- Tutelle des collectivités locales.

L'Etat autonome garantira le plein exercice des libertés publiques.

Les organismes à mettre en place sont :

une assemblée délibérante élue au suffrage universel direct qui votera les lois dans les matières relevant de la compétence de l'Etat autonome.

un exécutif désigné par l'Assemblée et responsable devant elle.

un organe de coopération.

Le budget de l'Etat autonome sera alimenté par les impôts directs et indirects, les emprunts et la contribution de la France. Celle-ci sera globalisée au moins à son niveau actuel pour faire face aux conséquences de trois siècles de colonisation.

Le Programme Economique, social et Culturel de l'Autonomie

Le programme économique social et culturel de l'autonomie présentera certes des particularités propres à la situation de chacun des pays considérés, mais il tiendra compte partout des principes généraux et des buts définis ci-dessous :

Le programme économique part de la réalité de l'héritage très lourd d'une économie coloniale artificielle, déséquilibrée et fragile, conçue en fonction des besoins et d'intérêts extérieurs à ces pays.

Son but sera de sortir le pays de son sous- développement colonial, de réaliser un développement harmonieux visant à liquider les déséquilibres économiques et sociaux actuels, à répondre aux besoins et aux intérêts fondamentaux du peuple.

Pour atteindre ce but, l'Etat autonome partira de l'augmentation des productions traditionnelles, mais aussi de la diversification des cultures, du développement de la pêche et de l'élevage .Il entreprendra l'industrialisation, à partir des ressources agricoles et de la pêche, du sol et du sous-sol et créera une industrie de la métallurgie légère...

Ainsi, seront considérablement diminuées les importations des biens de consommation courante, rééquilibrées les balances du commerce et des paiements. La réforme agraire aux Antilles et à la Réunion, la récupération par l'Etat guyanais autonome des terres actuellement domaniales constitue des moyens nécessaires pour augmenter la production, diversifier les cultures et freiner l'exode rural. Cette réforme constituera une source d'emplois par l'attribution des terres aux petits et moyens paysans, et mettra à la disposition de la collectivité des domaines de grande production. L'Etat autonome, par l'appropriation collective des grands moyens de production, la constitution de sociétés d'économie mixte, le régime fiscal, assurera le développement économique.

Une coordination des économies des Antilles et de la Guyane facilitera leur développement et un débouché plus large à leur industrie.

L'extension des relations avec les autres pays y contribuera également. Le programme social de l'Etat autonome découle de la réalisation de ce programme économique.

Là encore, il faut souligner le lourd héritage du passé colonial ;mais l'Etat autonome visera à résorber les déséquilibres sociaux, les disparités des revenus et le chômage par une politique de l'emploi, une répartition plus juste des revenus, une sécurité sociale véritablement au service des travailleurs, une politique de logement pour les masses populaires et une politique réellement efficace de la santé basée principalement sur la médecine préventive et l'hygiène du milieu.

Sur le plan culturel, tenant compte des acquis positifs et des aspects négatifs actuels, l'Etat autonome développera un enseignement de masse rénové dans son contenu, ses méthodes et ses buts, utilisant toutes les conquêtes de la science et de la technique. Un tel enseignement mettra l'homme guadeloupéen, guyanais, martiniquais et réunionnais au centre de la vie sociale et à la direction des affaires de son pays et le libérera ainsi des complexes d'une aliénation de 3 siècles de colonisation.

Ainsi, s'exprimant librement, il affirmera dans tous les domaines sa propre culture jusque-là étouffée, pour accéder à la culture universelle

Comment changer le statut

La faillite de la départementalisation dans tous les domaines est telle que les peuples de nos pays ont manifesté par des actions de grande ampleur leur opposition à la poursuite de cette politique.

Les dernières consultations électorales ont reflété cette opposition et posent avec force le problème de transformations radicales dans nos pays.

Le pouvoir colonial responsable de cette faillite est contraint de reculer, mais manœuvre pour maintenir l'essentiel des positions coloniales. Il cherche à diviser nos peuples. Il annonce sa décision d'élaborer lui-même un projet aménageant le statut et de consulter les conseillers généraux sur ce point.

Une telle procédure doit être dénoncée et ses résultats dès maintenant contestés et récusés. L'inégalité de représentation au Conseil Général, au détriment des villes et en faveur de petites communes rurales, la fraude qui a présidé à l'élection de nombreux conseillers généraux, le désaveu de nombreux autres par les électeurs à la consultation de mars 1971, et le fait qu'aucun conseiller général, en 1967 et en 1970, n'a été désigné à cette assemblée avec un mandat légal et officiel d'y définir les modalités d'un changement de statut, sont autant d'éléments qui disqualifient sans appel les Conseils Généraux comme assemblées représentatives ayant compétence pour discuter d'un problème aussi grave ; et encore moins pour engager les peuples de leurs pays.

C'est avec les peuples qu'il faut traiter à travers les interlocuteurs qu'ils auront librement désignés et non avec des hommes qui détiennent finalement leur mandat plus par procuration du pouvoir que par délégation populaire.

La procédure annoncée par le pouvoir engage le fond dès le départ et dès le départ tout dialogue truqué ne trompe personne et hypothèque gravement l'avenir.

Les partis et organisations de la Convention du Morne Rouge considèrent que le droit de leurs peuples à l'autodétermination ne peut s'exercer actuellement que par le moyen de l'élection libre et démocratique, au suffrage universel d'une Assemblée ayant pour seul but l'élaboration du nouveau statut du pays.

Le scrutin de liste proportionnel et le droit de vote à 18 ans devront permettre à toutes les tendances de l'opinion, démocratiquement représentées, de participer à la discussion et à l'élaboration des institutions du pays.

L'élection de ces assemblées implique des garanties et des mesures précises pour éliminer toutes les formes de fraudes et de violences, de pression et de corruption qui entravent jusqu'à présent la libre expression de la volonté populaire.

C'est à ces Assemblées guadeloupéenne, guyanaise, martiniquaise et réunionnaise, élues par les Guadeloupéens, Guyanais, Martiniquais et Réunionnais, de définir et de décider le statut de la Guadeloupe, de la Guyane, de la Martinique et de la Réunion.

Appel au peuple

Par le programme politique, économique, social et culturel qu'elle implique, la lutte pour l'autonomie peut et doit rassembler toutes les forces démocratiques des pays concernés. C'est la raison pour laquelle, les partis et organisations signataires appellent tous les démocrates, tous les honnêtes gens de leurs pays à réaliser un front uni contre le colonialisme, pour la libération et le développement, quelles que soient leurs opinions philosophiques ou religieuses.

Morne Rouge, le 18 Août 1971.

Confédération Générale des Travailleurs Guadeloupéen

Union des Femmes de la Guadeloupe

Parti Communiste Guadeloupéen

Cercle Guyanais d'Etudes Marxiste

Parti Communiste Martiniquais

Parti Progressiste Martiniquais

Confédération Générale des Travailleurs Martiniquais

Amicale des Elus Démocrates du Sud de la Martinique

Regroupement de l'Emigration Martiniquaise

Confédération Générale des Travailleurs Réunionnais

Front de la Jeunesse Autonomiste de la Réunion

Groupe du Progrès de la Réunion

Union Générale des Travailleurs Réunionnais en France

Parti Communiste Réunionnais

Groupe Témoignage Chrétien de la Réunion⁵⁷⁷

⁵⁷⁷ Web-justice, « Convention du Morne-Rouge pour l'autonomie. 16-17-18 août 1971 », *Journal-Justice-Martinique*, <http://journal-justice-martinique.com/convention-du-morne-rouge-pour-l%E2%80%99autonomie-16-17-%E2%80%93-18-aout-1971>, consulté le 12 juin 2009.

Annexe 4 : Manifeste de l'école Nègro-Caraïbe

L'école nègro-caraïbe n'est ni formation, ni groupe, elle n'est qu'**Esprit**.

L'école nègro-caraïbe voudrait contribuer à l'émergence de nouvelles attitudes dans la sphère caribéenne envers tout ce qui concerne la culture et plus singulièrement les arts plastiques.

L'école nègro-caraïbe, fidèle à sa quête originelle en appelle à une urgente nécessité de s'ancrer dans l'espace caribéen.

L'école nègro-caraïbe appelle au rassemblement des compétences qui touchent aux créations des œuvres de l'esprit pour exalter et défendre notre identité et provoquer des questionnements susceptibles de conduire à une exigence de vérité de plus en plus grande.

Ses créations se veulent la résultante des traditions syncrétiques et des expressions directes, à même de répondre historiquement à l'Universel. Elles sont l'expression de l'imaginaire caribéen et permettent d'interpréter, de comprendre, de traduire notre véritable identité antillaise.

L'école nègro-caraïbe œuvre pour un art qui sauvegarde nos particularités, en harmonie avec les différences dans le cadre du temps présent.

Elle propose une expression plastique où s'affirme une présence **nègro-africaine**.

Dans cet esprit, **l'école nègro-caraïbe** souhaiterait que le monde n'existe que par la richesse de ses différences.

En vérité c'est le problème passionnant auquel elle est confrontée⁵⁷⁸.

⁵⁷⁸ Revue de presse de l'exposition « Projet de la matière. Louis Laouchez », tenue du 21 décembre 2008 au 12 mars 2008, à la Fondation Clément. [En ligne], http://www.fondation-clement.org/attachment/doc_attachment_get.asp?param=86&aFile=92AEB945-521F-4BA1-B366-93508B66EF0/Dossier+de+presse+Laouchez+2008.pdf. Consulté le 25 février 2009.

Annexe 5 : Le dernier soupir de l'ancêtre, de René Louise

Mes cercles solaires chantent pour l'univers

De cercle d'or en cercle d'or, de sphère en sphère, j'ai retrouvé la pierre précieuse dans l'homme.

Dans mon voyage intérieur, enraciné dans les forces telluriques, j'ai trouvé mon bâton de pèlerin dans l'arbre de la connaissance du Bien et du Mal.

Dans mon voyage astral de lumière, j'ai eu une révélation divine : j'ai ressenti le soupir d'un ancêtre imaginaire.

A travers les nuages célestes, j'ai vu son visage.

Soudain, il s'est approché de moi, et a soufflé sur ma colonne vertébrale d'or : j'ai eu le grand frisson sacré de ma vie.

Dans la brume de midi, mon âme s'est mise à palpiter de joie au milieu de la sphère cosmique.

L'ancêtre me murmurait des paroles sacrées. J'ai retenu ses litanies, ses formules magiques sur les eaux des divinités.

J'ai entendu :

« Reçois ce message dans la méditation

Ta fonction est solaire

Dans l'endurance est ton épreuve, au cœur du paradis perdu »

J'ai entendu ces derniers mots venant du monde céleste. Il m'a transmis ce message poétique aux terriens :

« J'ai purifié les eaux du monde jusqu'au dernier soupir de ma vie.

Une vibration céleste a fait frissonner mon corps lumineux parmi les astres »

J'ai entendu :

« Je te consacre, pureté et compassion.

Je te consacre, tu es le guerrier des eaux sacrées du monde »

L'ancêtre a fait vibrer mon âme par ses prières et ses litanies ritualisées :

« Les eaux sont cristallines, disait-il, cristallines, légères comme une plume »

De cercle d'or en cercle de feu sacré, je suis devenu le guerrier de la plume bleue.

Et comme un condor, j'ai pris de la hauteur. Je déploie mes ailes au soleil et je protège mon œil de feu. Et j'entends encore le chant du Chamane dans sa sublimation spirituelle :

« Veille, veille sur les eaux sacrées du cosmos profané »

Et pourtant, dans mes rêves éveillés, je sais que j'habite au sommet de la montagne de feu, au cœur de mon arbre-totem. C'est de là que je prends mon envol pour explorer l'immensité des mondes inconnus. J'ai toujours contemplé la beauté de l'infini céleste dans sa reconstitution sans fin

C'est pour cela que je purifie les eaux avec du lait consacré, pour faire revenir les Dieux et les Divinités, partis de ces lieux profanés. J'ai accompli la fin de mon cycle solaire au crépuscule de ma vie. C'est déjà l'aurore, le grand saut dans le vide cosmique de lumière. Je me souviendrai toujours de mes voyages sur ma pirogue en plumes bleues dans les eaux cristallines de jadis, la substance primordiale.

Et voilà que le soleil se lève déjà, la luminosité des alchimistes annonce le pèlerinage poétique et spirituel des pèlerins à la recherche des eaux de source du savoir, l'élixir de la connaissance, la source intarissable de l'Arbre de Vie.

Je vous invite à mon humble pèlerinage, au voyage fraternel, en compagnie du guerrier de la Sagesse divine.

Les plumes bleues sont debout comme les colonnes d'un temple : c'est la porte de la voie céleste, la flamme.

L'ancêtre ascensionné veille sur les pèlerins : il nous a offert une plume imaginaire symbole de la volonté d'agir, afin que les eaux redeviennent cristallines pour les nouvelles générations.

Mais aujourd'hui :

Dessine-moi un poisson vert émeraude à ta manière, dessine moi un poisson dans les eaux cristallines...

J'ai accompli mon voyage dans les profondeurs de mon âme de pèlerin. Et j'ai reçu une grande récompense spirituelle sous la voûte céleste.

J'ai brisé mon bâton de pèlerin pour continuer mon voyage avec une plume d'aigle, trouvé dans les eaux profondes et silencieuses de mon île. Ce lieu est secret :

C'est l'intimité de mon refuge, là où mes rêves dansent pour le serpent blanc, l'aurore, porteuse de lumière mystérieuse dans mes cercles solaires au solstice.

Mon détachement intérieur m'a permis de renforcer ma foi dans mes racines spirituelles multiples. Ce pèlerinage m'a permis de découvrir une réalité vivante : nous ancêtres sont en nous, enfouis dans les profondeurs de notre être, la source de la connaissance de nous-mêmes, sublimation de l'âme, l'ascension vers la lumière divine.

Je contemple l'œuf cosmique : il n'u a ni début, ni fin, tel est le voyage du pèlerin⁵⁷⁹.

⁵⁷⁹ Revue de presse de l'exposition « René Louise et la marronisme moderne », tenue du 26 mars au 23 juin 2008, à la Fondation Clément. [En ligne], http://www.fondation-clement.org/attachment/doc_attachment_get.asp?param=90&aFile=CA467096-A471-4460-AFED-05EF87332DE/Dossier%20de%20presse%20Louise%202008.pdf, consulté le 25 février 2009.

Liste des abréviations

AGEM	Association Générale des Etudiants Martiniquais
AICA - SC	Association Internationale des Critiques d'Art section Sud-Caraïbe
AMAC	Association Martiniquaise pour l'Art Contemporain
AMPC	Association Martiniquaise de Plasticiens Contemporains
AOF	Afrique Occidentale Française
BTP	Bâtiment et Travaux Publics
BUMIDOM	Bureau des Migrations d'Outre-Mer
CCA7	Caribbean Contemporary Arts 7
CEREAP	Centre d'Etudes et de Recherches en Esthétiques et Arts Visuels
CMAC	Centre Martiniquais d'Animation Culturelle Depuis 1985 : Centre Martiniquais d'Action Culturelle
CRS	Compagnies Républicaines de Sécurité
DOM	Département d'Outre-Mer
DRAC	Direction Régionale des Affaires Culturelles
EDF	Electricité de France
FRAC	Fonds Régionaux d'Art Contemporain
GA-DCA	Groupe Antillais des la Division Contre Avion
GBH	Groupe Bernard Hayot
GEP	Groupe d'Expression Plastique
IME	Institut Martiniquais d'Etudes
IRAVM	Institut Régional d'Arts Visuels de la Martinique
IUFM	Instituts Universitaires de Formation des Maîtres
LFC	Ligue Française des Combattants
M ² A ²	Musée Martiniquais des Arts des Amériques
MIM	Mouvement Indépendantiste Martiniquais
OJAM	Organisation de la Jeunesse Anticolonialiste de la Martinique
OMDAC	Office Municipal d'Action Culturelle
PAC	Politique Agricole Commune
PC	Parti Communiste
PCF	Parti Communiste Français
PCM	Parti Communiste Martiniquais
PIB	Produit Intérieur Brut
PPM	Parti Progressiste Martiniquais

PTT	Postes Télégraphes et Téléphones
RATP	Régie Autonome des Transports Parisiens
RMI	Revenu Minimum d'Insertion
SARA	Société Anonyme de la Raffinerie des Antilles
SDF	Sans Domicile Fixe
SERMAC	Service Municipal d'Action Culturelle
SMA	Service Militaire Adapté
SMAP	Syndicat Martiniquais des Artistes Plasticiens
SMIG	Salaire Minimum Interprofessionnel Garanti
SNCF	Société National Des Chemins de fer Français
TOM	Territoire d'Outre-Mer
UNESCO	Organisation des Nation-Unies pour l'Education, la Science et la Culture
UNR	Union pour la Nouvelle République
URSS	Union des Républiques Socialistes et Soviétiques

Index des noms propres

A

Accamah, Daniel · 225
Affergan, Francis · 5, 323, 337
Alain, Emile Chartier dit (1868-1951) · 58, 60, 77, 108, 109, 131, 321, 325, 331, 334, 339
Alet, Thierry · 254
Alikér, André (1894-1934) · 39, 42, 43, 80, 138, 252
Amel, Pascal · 264
Amiot, Maxime · 267
Anicet, Victor · xiii, 98, 187, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 216, 220, 255, 266, 289, 317, 318, 326, 328, 334
Argenlieu, Thierry d' (1889-1964) · 59
Arostéguy, Bernard (1887-1956) · 104
Artaud, Antonin (1896-1948) · 82
Aubéry, famille · 39, 80, 132
Auguiac, Johanne · 263

B

Baillard, Jeff · 295
Bailly, Paul (1879-1951) · 97, 99
Baldjian, Ardachès (1907-1952) · 85
Barthe, Xavier · 250
Bastide, Roger (1898-1974) · 6
Becker, Howard S. · 14, 15, 16, 319, 324, 334
Bernabé, Jean · 9
Berthet, Dominique · i, 83, 107, 182, 184, 185, 186, 192, 195, 218, 223, 224, 279, 281, 282, 283, 316, 326, 328, 331, 333, 336
Bertrand, Alexandre (1918-1995) · 22, 93, 95, 97, 98, 109, 119, 225
Bessard, Julie · 21, 253, 255, 263, 275, 277, 294, 295, 296, 301, 309, 310, 324, 331, 334
Betzi, Julien (1940-1959) · 129, 347

Beuze, Hervé · 254, 255, 263, 275, 277, 288, 289, 290, 293, 296, 301, 304, 309, 310, 317
Bhabha, Homi K. · 19, 168, 324, 337
Bissol, Léopold (1889-1982) · 60
Boclé, Jean-François · 249, 262, 275, 277, 290, 291, 292, 293, 296, 301, 304, 309, 317, 331, 333
Boislaville, Loulou (1919-2001) · 12
Bourdieu, Pierre (1930-2002) · 168
Brebion, Dominique · 250, 260, 261, 263, 294, 329, 330, 331
Brecht, Bertold (1898-1956) · 222
Breleur, Ernest · 187, 188, 190, 195, 220, 255, 258, 261, 262, 266, 270, 273, 275, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 288, 301, 304, 309, 317, 322, 330, 331, 333
Breton, André (1896-1966) · vi, x, 32, 67, 69, 71, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 89, 113, 326, 335, 336
Brown, Laurence · 169, 259, 327
Buci-Glucksmann, Christine · 289

C

Cabord, Valérie · 252
Cardenas, Augustin (1927-2001) · 160, 194, 266
Catayée, Max · 225
Cauquil, Claude · 248, 250, 251, 259, 275, 287, 297, 298, 302, 304, 317, 329, 330, 331
Cazabon, Michel-Jean (1813-1888) · 21, 22
Césaire, Aimé (1913-2009) · v, vi, ix, x, 3, 12, 13, 18, 21, 24, 31, 32, 60, 61, 63, 64, 67, 69, 71, 72, 73, 75, 76, 77, 79, 81, 82, 83, 84, 85, 98, 99, 100, 113, 117, 119, 123, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 141, 142, 143, 144, 146, 147, 153, 162, 168, 169, 170, 180, 181, 200, 214, 219, 221, 225, 270, 271, 284, 288, 313, 314, 316, 325, 327, 335, 336, 338
Cézanne, Paul (1839-1906) · 102
Chamoiseau, Patrick · vi, x, 8, 12, 19, 20, 21, 25, 63, 64, 117, 149, 153, 161, 162, 163, 164, 165, 174, 220,

233, 234, 258, 266, 270, 295, 296, 316, 317, 322,
323, 324, 328, 329, 330, 331, 333, 335, 336

Char, René (1907-1988) · 82

Charles-Edouard, François · 187, 190

Charpentier, Hector · 105, 106, 171, 201, 202, 203, 204,
205, 215, 255, 265, 266, 317

Clark, Timothy James · 17, 324, 334

Clarke, Leroy · 252

Colomb, Christophe (1451 ou 1952-1506) · 4

Confiant, Raphaël · vi, x, 8, 9, 19, 20, 21, 25, 48, 49, 149,
153, 161, 162, 164, 174, 233, 234, 322, 323, 325,
327, 335, 336, 339

Cuvelier, Marielle · 250

D

Damas, Léon Gontran (1912-1978) · 31, 59, 72, 73

Dauphite, Maïotte · 215

Davallon, Jean · 165, 166, 167, 168, 327, 339

Deleuze, Gilles (1925-1995) · 156, 327, 337

Descamp, Jean-Baptiste (1714-1791) · 22

Desportes, Georges · 100, 201

Dessalines, Jean-Jacques (~1748-1806) · 22

Donatien, Patricia · 48, 225, 252, 330

Du Bois, William Edward Burghardt (1868-1963) · 72

Duquesnay, Victor (1872-1920) · 12

E

Eloi, Edmond (1939-1959) · 129

Enriquez, Carlos (1900-1957) · 84

F

Fanon, Frantz (1925-1961) · 9, 10, 11, 12, 54, 55, 56, 75,
77, 158, 290, 323, 325, 337

Fauvelle, Véronique · 157, 327, 337

Fortuné, Ferdinand Tiburce · 188, 189, 191, 328, 333

Francastel, Pierre (1900-1970) · 17, 296, 324, 334

Frobénus, Léo (1873-1938) · 74

G

García, Victor Manuel (1897-1969) · 84

Gauguin, Paul (1848-1903 · 102, 103, 215, 216, 231,
308, 326, 333

Gaulle, Charles de (1890-1970) · 40

Gauthier, Marie · 299

Giraud, Henri (1879-1949) · 49

Glissant, Edouard · vi, x, 13, 14, 21, 23, 25, 77, 105, 117,
119, 132, 144, 149, 151, 153, 154, 155, 156, 157,
158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 167, 168,
171, 174, 179, 183, 192, 194, 221, 233, 266, 270,
271, 283, 308, 316, 317, 318, 319, 320, 322, 324,
327, 331, 336, 337

Goudin-Thébia, Serge · 298, 299, 331

Gratiant, Gilbert (1895-1985) · 21, 73, 107, 133, 326

Guattari, Félix (1930-1992) · 156, 327, 337

Guédon, Henri (1944-2006) · 22, 120, 175, 177, 179,
198, 199, 200, 201, 217, 253, 255, 262, 284, 288,
328, 334

Guillon-Lethière, Guillaume (1760-1832) · 21, 22

Guirouard-Aizée, Norville · 226

H

Habdaphaï · 120, 175, 177, 179, 205, 206, 207, 214,
224, 250, 251, 253, 254, 255, 288, 309, 317, 329

Hainault, Nathalie · 259

Halbwachs, Maurice (1877-1945) · 7, 323, 339

Hall, Edward T. · 287

Hall, Edward T. Hall · 228, 287, 331, 334

Hector Charpentier · xiii, 91, 105, 120, 171, 175, 177,
179, 201, 202, 215, 266, 310, 328, 333

Heinrich, Fabienne · 252, 253, 259, 330

Hélénon, Serge · 104, 180, 181, 182, 183, 185, 186, 187,
199, 255, 263, 266, 316, 328, 333

Hibran, René (1912-1959) · v, ix, 3, 14, 32, 69, 87, 88,
91, 95, 96, 104, 114, 307, 312

Hitler, Adolf (1889-1945) · 40, 285

Hô Chi-Minh (1890-1969) · 59

Honorien, Raymond (1920-1988) · 99, 100, 104, 105,
223, 307, 312, 317, 326

Hoppenot, Henri (1891-1977) · 44, 50
Hugues, Langston (1902-1967) · 72
Hyber, Fabrice · 264

J

Jalabert, Laurent · 12, 41, 49, 54, 126, 129, 132, 133, 134, 140, 143, 227, 228, 229, 230, 269, 271, 324, 338
Jarrin, Thierry · 253, 255
Jean-Joseph, Dumas (1934-2000) · 104
Jego, Yves · 264
Jennings, Eric · 41, 42, 45, 47, 48, 49, 51, 52, 53, 56, 59, 324, 339
Jimenez, Marc · 218
John, Valérie · 262
Julien Lung-Fu, Marie-Thérèse (1909-1980) · 32, 91, 93, 95, 103, 104, 105, 111, 114, 119, 310, 317

K

King, Martin Luther (1929-1968) · 298

L

Lam, Wifredo (1902-1982) · vi, x, 29, 32, 69, 78, 83, 84, 85, 89, 113, 160, 278, 321, 326, 334
Lang, Jack · 213, 228, 229, 329, 335
Laouchez, Louis · xiii, 98, 180, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 214, 219, 248, 249, 266, 267, 326, 328, 355
Lassalle, Hélène · 266, 330
Lautréamont, Isidore Ducasse dit Conte de (1846-1870) · 72, 77
Laval, Charles (1862-1894) · 102
Leiris, Michel (1901-1990) · 3, 5, 7, 8, 10, 11, 20, 195, 323, 338
Léro, Etienne (1909-1939) · 72
Lévi-Strauss, Claude · vi, x, 42, 43, 71, 78, 324, 339
Louise, René · 3, 31, 87, 97, 99, 100, 102, 107, 187, 188, 189, 190, 193, 194, 195, 197, 208, 213, 214, 216, 218, 222, 223, 224, 225, 227, 230, 234, 279, 294,

309, 312, 316, 317, 324, 326, 328, 331, 334, 343, 357, 359
Lucrèce, André · 265, 269, 330

M

Mac Kay, Claude (1889-1948) · 72
Maceo, Antonio (1845-1896) · 84
Mallarmé, Stéphane (1842-1898) · 72, 77, 79
Malraux, André (1901-1976) · 142, 143, 229, 329, 335
Mandel, Georges (1885-1944) · 40
Mandela, Nelson · 108, 217
Manscours, Robert · 253
Marajo, Christian (1943-1959) · 129
Maran, René (1877-1960) · 73, 279
Marie-Anne, Georges · 138
Marie-Jeanne, Alfred · 145, 147
Marlin, Luc · 50, 223
Marquet de Vasselot, Anatole (1840-1904) · 169
Martí, José (1853-1895) · 84
Masson, André (1896-1987) · 29, 79, 83, 326, 335
Matisse, Henri (1869-1954) · 102
Matta, Roberto Antonio Sebastian (1911-2002) · 160
Maurice, Emile (1910-1993) · 6, 7, 103, 126, 135, 136, 323, 327, 334, 339
Médélice, Raymond · xiii, 217, 253, 255, 275, 277, 284, 285, 286, 287, 288, 301, 316, 329, 331
Ménil, René (1907-2004) · 3, 31, 67, 72, 77, 81, 83
Mir, aleksandra · 299
Mitterrand, François (1916-1996) · 170, 228
Mona, Eugène (1943-1991) · 109, 199
Monnerot, Jules (1874-1942) · 72
Montjoly, Philippe · xiii, 218, 329
Morice, Charles (1861-1919) · 102
Moulferdi, Hamid · 279
Moureau, Nathalie · 246, 329, 335
Mussolini, Benito (1883-1945) · 139
Mystille, Marcel · 87, 99, 100, 102

N

Nézière, Joseph de la (1873-1944) · 69, 86, 114, 326

Nicolas, Armand · 42
Nimar, Colette · 247, 250, 329
Nivor, Bertin · 187, 188, 189, 190, 191, 193, 195, 197,
254, 278, 279, 309
Nottrelet, Joëlle · 258, 330

P

Palcy, Euzhan · 100, 107
Passeron, Claude · 168
Pau-Langevin, Georges · 262, 263, 330
Paule Charpentier (1910-2004) · 32, 93, 95, 103, 105,
106, 111, 114, 215
Pédurand, Bruno · 255
Pereira de Queiroz, Maria Isaura · 16, 17
Permal, Vincent · 249
Pétain, Philippe (1856-1951) · 41, 42, 43, 46, 49, 51, 79
Pétion, Alexandre (1770-1818) · 22
Peux, Fernand (1883-1956) · 97, 99, 105
Pinalie, Pierre (1938-2009) · 286
Pinchon, Robert (1913-1980) · 191
Ponce, Fidelio (1895-1949) · 84, 321
Ponton, Louis Georges André (1906-1944) · 24, 56, 96,
99
Porry, Martine · 250
Prévert, Jacques (1900-1977) · 82

R

Rabathaly, Rudy · 259, 330
Rembrandt (1606-1669) · 188
René-Corail, Joseph dit Khokho (1932-1998) · 22, 32, 91,
93, 95, 103, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 114, 119,
140, 170, 171, 172, 189, 208, 214, 217, 248, 265,
284, 298, 308, 313, 314, 317, 318, 326, 327, 334
Rimbaud, Arthur (1854-1891) · 50, 72
Robert, Georges (1875-1965) · v, ix, 31, 33, 40, 41, 42,
43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 52, 53, 54, 55, 56, 57,
65, 77, 78, 79, 80, 96, 133, 165, 181, 191, 248, 253,
315
Roosevelt, Franklin Deleano (1882-1945) · 58
Rovelas, Michel · 255

Rubens, Pierre Paul (1577-1640) · 188
Ruscio, Alain · 58, 60, 325, 339

S

Sagot-Duvauroux, Dominique · 246, 329, 335
Saleg, Brigitte · 252
Schœlcher, Victor (1804-1893) · 77, 98, 104, 107, 120,
144, 168, 169, 170, 189, 194, 195, 233, 326
Schwitters, Kurt (1887-1948) · 186
Ségalen (1878-1919) · 12
Senghor, Léopold Sédar (1906-2001) · 31, 67, 72, 73,
325, 337
Serreau, Jean-Marie (1915-1973) · 222
Sévère, Victor (1867-1957) · 44, 50
Severino, Luz · 253, 255, 298, 299, 302
Sorin, Constant (1901-1972) · 57
Soto, Jésus-Rafael (1922-2005) · 266

T

Thaly, Daniel (1879-1950) · 12
Thorez, Maurice (1900-1964) · 135, 327
Tibi, Teddy · 264
Tiquant, Germain · 99, 101, 102, 104
Toomer, Jean (1894-1967) · 72
Tourtet, Henri (1899-1945) · 50
Trémeaud, André-Marie (1903-1993) · 128
Trouillée, Pierre (1907-1986) · 62

V

Valère, Laurent · 172
Verba, Vida · 250

Z

Zobel, Joseph (1915-2006) · 98, 99, 100, 101, 297

