

ScholarWorks@GSU

Introduction. Dis-positions Créoles : Corpographies du désir, du trauma et de la résistance aux Antilles

Authors	Francis, Gladys M.
Citation	Francis, Gladys M. "Introduction. Dis-positions Créoles : Corpographies du désir, du trauma et de la résistance aux Antilles." <i>Amour, sexe, genre et trauma dans la Caraïbe francophone</i> , Paris: L'Harmattan, (2016): 15-25.
Download date	2026-06-09 18:19:28
Link to Item	https://hdl.handle.net/20.500.14694/10623

AMOUR, SEXE, GENRE ET TRAUMA
DANS LA CARAÏBE FRANCOPHONE

Espaces Littéraires
Collection fondée par Maguy Albet

Dernières parutions

Fabienne GASPARI, *L'écriture du visage dans les littératures francophones et anglophones, De l'âge classique au XXI^e siècle*, 2016.

Yulia KOVATCHEVA, *Modernité esthétique chez André Malraux*, 2015.

Hanétha VETE-CONGOLO (dir.), *Léon-Gontran Damas : Une Négritude entière*, 2015.

Naïma RACHDI, *L'art de la nouvelle entre Occident et Orient, Guy de Maupassant et L'Égyptien Mahmûd Taymûr, Influence de la littérature française sur la littérature arabe moderne*, 2015.

Augustin COLY, *Duplications et variations dans le roman francophone contemporain*, 2015.

Marie-Denis SHELTON, *Eloge du séisme*, 2015.

Marie-Antoinette BISSAY et Anis NOUAIRI, *Lorand Gaspar et la matière-monde*, 2015.

Thierry Jacques LAURENT, *Le roman français au croisement de l'engagement et du désengagement*, 2015.

Moussa COULIBALY et Damien BEDE, *L'écriture fragmentaire dans les productions africaines contemporaines*, 2015.

© L'HARMATTAN, 2016

5-7, rue de l'École-Polytechnique ; 75005 Paris

www.harmattan.fr
diffusion.harmattan@wanadoo.fr
harmattan1@wanadoo.fr

ISBN : 978-2-343-07395-8

EAN : 9782343073958

Sous la direction de
Gladys M. FRANCIS

Amour, sexe, genre et trauma
dans la caraïbe francophone

L'HARMATTAN

Introduction

Dis-positions Créoles :

Corpographies du désir, du trauma et de la résistance aux Antilles

Gladys M. Francis
Georgia State University

Comparatiste en essence, ce livre réunit différentes disciplines théoriques et artistiques, afin d'ouvrir à un dialogue interdisciplinaire qui met en jeu les questions que notre contemporanéité pose sur le corps en position de trauma, et sur la construction de corporalités en contexte franco-caribéen. Le motif du trauma prévaut dans cet ouvrage qui inventorie diverses analyses critiques de chercheurs, d'artistes et d'activistes basés en Afrique, dans les Amériques (les États-Unis, la Guadeloupe, Haïti, la Martinique) et en France. Cet éminent groupe d'auteurs y affouille des notions maillées aux souffrances, jouissances et résiliences du corps, de par : une perspective historique ; des études théoriques, postcoloniales et culturelles ; des études sur les femmes, le genre et la sexualité ; de même que les arts visuels et performants. Cette méthodologie permet de déceler les répercussions des traumas de l'Histoire sur les sujets postcoloniaux, et comment ces affres ressurgissent dans les expressions artistiques, politiques territoriales, ou encore, les histoires personnelles de personnages de fiction. Le corps, le texte littéraire, la toile, ou le *laïus* politique sont donc déconstruits dans le but de compulser, d'une part, le thème du trauma dans ses dimensions collectives et sociales, et de saisir d'autre part, sous quels mécanismes et stratégies ce dernier s'inscrit ou se réinscrit. En sus d'une exposition des interactions entre les dimensions esthétique, éthique et épique adoptées par des créateurs « porteurs culturels » de l'espace postcolonial caribéen, cet ouvrage identifie aussi, les modalités (enjeux artistiques, culturels et civilisationnels) de postures délimitées par des écrivains et artistes pour qui la création est un rhizome, une zone de contact entre l'Afrique, les Amériques et l'Europe. De manière homologue, cette méthode concède à mesurer la médiation entre création artistique, rapport au trauma et discours culturel. Le champ de recherche proposé inclut, par conséquent, de nombreux auteurs et artistes postcoloniaux, de manière à mettre en exergue les contextures et tractations par lesquelles ils se re/construisent en tant que sujets postcoloniaux, eux-mêmes sujets de migrations, d'exils, d'expériences d'expatriation et/ou de nomadisme.

« Le trauma [...] donne l'occasion à la littérature de mettre en récit, ou plutôt de créer une instabilité que le texte lui-même viendra réparer, une lacune que l'écriture se donnera pour tâche de combler » (Marc Amfreville, *Écrits en souffrance* 2009). Ce projet de recherche pénètre justement ces zones complexes et douloureuses que sont l'érotisme détourné, la sexualité taboue, les traumatismes de siècles d'esclavage, où la bienséance est déjouée, où le texte porteur du trauma provoque et révèle les ambivalences du corps et de sa psychologie. Sont investigués l'espace tabou qu'est le corps souffrant des femmes, la mise en voix de leur sexualité et les complexes formations identitaires et relationnelles qui prennent naissance à l'ombre d'une omniprésence patriarcale, impérialiste, d'un trauma plésiomorphe, de mémoires ancestrales avachies et de malaises inapparents. Les œuvres analysées mettent le lecteur en contact avec ce corps féminin. Il est question d'un contact qui s'opère non dans l'exotique ou l'érotique, mais au sein d'une douleur corporelle virulente qui interroge sans ambages la position du lecteur : son éventuel voyeurisme, sa passivité, ou sa réflexivité. Il existe donc dans cette teneur du trauma, des questions d'éthique (de distanciation, d'identification, ou de participation) qui s'appliquent nécessairement au lecteur. Trop souvent, les travaux académiques négligent les cultures intangibles et arts visuels clairement sustentés dans les ouvrages franco-caribéens qui traitent de la question du trauma. Ceci est la raison pour laquelle mon postulat méthodologique s'attelle à insérer ces domaines substantiels au mitan des parcours théorique et critique proposés dans cet ouvrage. Dès lors, le lecteur est convié à entreprendre la traversée de perspectives kaléidoscopiques dont les voies/voix polymorphes examinent le corps, ses *manques* et *manquements*, ses résistances et violations, ses souffrances in/visibles et in/audibles – au sein des champs littéraire, visuel, théorique et patrimoines culturels immatériels. En plus de la contribution de chercheurs largement publiés et reconnus dans le domaine des études francophones, ce livre englobe également la voix d'écrivaines antillaises phares (comme Fabienne Kanor et Simone Schwarz-Bart), de poétesses et chanteuses célébrées (telles Jacqueline Baugié-Rosier, Jala, Jocelyne Béroard et Stevy Mahy), et d'artistes émérites (tels que Victor Anicet, Lénablou, Béatrice Mélina et Michel Rovélas). Ils sont tous des « *Black Karib* » (pour reprendre le précepte de Monchoachi) qui continuent de *démarquer* de leurs *empreintes* le paysage politique, artistique et culturel de la Guadeloupe, d'Haïti et de la Martinique.

L'anthologie se structure autour de mises en dialogue pluridisciplinaire que l'on remarque dès le premier chapitre qui aboute une étude tripartite sur le trauma : au sein du discours officiel de la République, à travers le corps en mouvement (dansant), et finalement dans les fictions amoureuses littéraires et cinématographiques. Propre à la culture orale fortement ancrée dans la Caraïbe (francophone) dont ce livre fait l'étude, l'organisation *disneur/répondeur* (« call/response ») des chapitres 2 à 5 s'articule autour de l'analyse d'un enseignant-chercheur de renom, suivie de réponses de jeunes chercheurs. Dans le cadre de ces *dialogues-créoles*, les enseignantes-chercheuses Dominique Aurélie, Emily Sahakian, Mame-Fatou Niang et Jacqueline Couti dévoilent de manière synoptique, la particularité de l'écriture du trauma des œuvres de Fabienne Kanor, Maryse Condé, Gerty Dambury et Nicole Cage-Florentiny. Leurs analyses sont suivies de réponses et critiques littéraires d'étudiants-chercheurs en études francophones : Amanda E. Breland, Jessica Drummond, Mary Fisher, Pénélope Dechaufour et Gabriel Hampton. Ces essais sondent les procédés par lesquels les textes de fiction de femmes écrivains des Antilles françaises livrent des problématiques qui touchent au trauma, à la sexualité et au genre. Véritables arrimages dans l'espace intime féminin, les chapitres 6 et 8 comptent des interviews avec l'auteure guadeloupéenne Simone Schwarz-Bart et de la chanteuse martiniquaise Jocelyne Béroard. Dans les chapitres 7 et 9, l'expression du trauma s'élabore dans le domaine de la poésie, puis dans celui de la peinture, avec des artistes antillais comme Michel Rovélas (qui inspira l'œuvre de l'auteure Maryse Condé) ou encore Victor Anicet (ami et complice de longue date de l'écrivain et philosophe Edouard Glissant).

Plus précisément, au cœur du collectif *Amour sexe genre et trauma dans la Caraïbe francophone* sont d'abord explorés : les procédés narratologiques et rhétoriques par lesquels l'expérience de la douleur et les états thymiques de l'être humain sont racontés et montrés. Telle est la démarche du Dr **Nadège Veldwachter** qui scrute le compartimentage disciplinaire entre études juives et postcoloniales, et traite d'une éventuelle étude concomitante de la Shoah, de l'esclavage et de la domination coloniale. Veldwachter expose les formes d'intertextualités (de lexicologie et de sémantique historique) liées au trauma en examinant les lieux de mémoire (de la Shoah, à la traversée dans la cale négrière, à la colonisation et aux génocides non reconnus) – qui tous, forment des objets d'Histoire politisés qui influencent les formes des représentations et des discours historiographiques. Ainsi, comme elle le démontre, le

sens de l'absence ou de la présence de monuments commémoratifs, établit la part de subjectivité ou d'idéologie dans le discours historiographique, tout comme le fait la sémiotique qui émane des mots qui nomment justement cette douleur et l'épistémologique qui l'informe.

Le second essai de la chorégraphe Guadeloupéenne **Lénablou**, Chevalier de la Légion d'Honneur et de l'Ordre National du Mérite, permet une progression des enjeux de la *textualisation* (élaborés par Veldwachter) à celle de la *corporalisation* de la violence et de la résistance dans le discours de l'histoire, du droit, de l'exercice du pouvoir et de la parole de l'autorité. En portant un regard sur ses travaux novateurs sur le corps et la danse, Lénablou examine le trauma à travers la kinésie du corps (la grammaire et les codes du corps en mouvement) que l'on retrouve dans les traditions culturelles immatérielles caribéennes ; plus particulièrement dans la danse *gwo-ka* qui perdure depuis l'époque esclavagiste. L'artiste observe le trauma visible dans « tracé corporel et rythmique » du corps en mouvement et déconstruit l'esthétique du *bigidi* du corps dansant toujours « en brisure », ce qui pour elle permet de « saisir ici et maintenant la trace la plus fidèle des réminiscences, des résurgences, des stigmates, des traumas de l'histoire esclavagiste et coloniale ».

À l'image de la connexité atypique qu'entretient Fabienne Kanor avec le motif de la blessure-fermeture qui se développe en un pertuis de brisure-pérégrination, le dernier essai du chapitre 1 combine un passage entre *textualisation* et *corporalisation* des corps/textes et cortex du trauma. Cette suture donne naissance à une réflexion critique sur la sexualité. **Fabienne Kanor**, célèbre auteure, réalisatrice et documentaliste d'origine martiniquaise, nous y dépeint les manières de décrire, de représenter (et de se représenter) l'expérience de la douleur, de même que les conditions et contextes qui les génèrent au sein de la relation intime du couple. Collationnant corps et trauma, Kanor livre les tabous qui touchent à la relation à l'autre, au sexe et à la sexualité au sein de ses propres travaux ainsi que dans les productions littéraires et cinématographiques afro-diasporiques qui portent l'écriture double du plaisir et du déplaisir. Il s'agit de parcourir les interstices du désir et de faire pénétrer le lecteur dans l'espace intime de la chambre, dans par exemple : le roman *La fin d'un primitif* de l'écrivain américain Chester Bomar Himes ; le scénario de James Baldwin *Le Jour où j'étais perdu : L'Autobiographie de Malcolm X* ; ou encore le film *Jungle Fever* réalisé par Spike Lee. Kanor explique dans quelle mesure elle écrit les ventres des femmes comme lieux d'enfantement, de colère, de folie, de cruauté, de chaos, de solitude et de faim ; tout en traitant de la difficile position des

femmes qui écrivent crûment les rapports sexuels avec la même liberté que les hommes écrivains.

Dans le second chapitre, le Dr **Dominique Aurélia** allègue que la complexité narrative des œuvres de Fabienne Kanor livre un sentiment de « réalité obscure » dominé par « la perte, le manque et l'excès au-delà des conjonctures spatiales ou temporelles ». Elle analyse la thématique de l'enfermement de Fabienne Kanor qui s'articule sur un appel vers l'ailleurs malgré la douleur qui semble ravager le corps. Ce chapitre permet de comprendre l'esthétique des corps disloqués de Kanor qui corrèle le trope de l'esclavage à celui d'univers contemporains et équivoques. On observe les praxies par lesquelles ces corps métaphoriquement démembrés et amputés deviennent le lieu de témoignages transculturels permettant aux protagonistes en *dé-route* de renégocier leurs identités par le biais de la démesure. L'essai d'Aurélia expose le principe du dialogisme bakhtinien, qui chez Kanor, participe à un tangible contre-exotisme.

Son analyse est suivie de celles des Drs Sahakian (chapitre 3) et Niang (chapitre 4) qui soulignent le complexe statut ontologique des univers créés dans le théâtre des dramaturges guadeloupéennes Maryse Condé et Gerty Dambury. Elles se penchent spécifiquement sur la disconvenance entre les traditions (orales) et l'être, la question du choix de la transmission de la douleur, ainsi que des méthodes de détournement de cette transmission.

Le Dr **Emily Sahakian** nous fait découvrir, dans le chapitre 3, une histoire personnelle qui éclaire sur l'intérêt que Maryse Condé porte depuis l'enfance au théâtre. Ce parcours minutieux du théâtre peu exploré de Maryse Condé est important, car comme elle l'avance, la scène reste bien le lieu où « la provocation caractéristiquement condéenne, [est] plus risquée [que] sur la page littéraire ». Dévoilant Condé comme une iconoclaste, Sahakian explique d'un côté, les procédés par lesquels l'écrivaine refuse tout culte établi, et présente de l'autre, les critiques virulentes qui dérivent de cette provocation (comme le boycott d'*An tan revolisyon*). En collaboration avec le professeur émérite **Christiane Makward**, Sahakian conçoit un corpus fortement attendu, tant il est rare : la théâtrographie de Maryse Condé (qui peut être consultée dans ce même chapitre). Cette section du livre englobe également une ample étude de l'exploitation des thèmes du genre et de la sexualité dans la pièce *Pension les Alizés* de Maryse Condé. Ces études s'attachent aux procédés de distanciation brechtienne qui rendent le

spectateur conscient des problèmes d'assimilation et d'aliénation dont souffre la femme noire guadeloupéenne (exotisée par les blancs et méprisée pour son choix de carrière par la société antillaise).

Dans le chapitre 4, le Dr **Mame-Fatou Niang** sonde la déstructuration du tissu narratif qui manifeste la violence du trauma dans la pièce de théâtre *Trames* de Gerty Dambury. Elle se penche tout particulièrement sur les notions du conflit, de la brutalité de l'urbanisme, les funestes conditions que vivent les femmes, de même que les conceptions essentialistes qui président à la sexuaction des espaces présentés dans *Trames*. Ces thèmes sont, comme elle l'explique, fort précieux au militantisme personnel de Dambury. Nous sommes amenés à comprendre les processus par lesquels Dambury transforme « un drame anecdotique en élément de réflexion sur les rôles de la mémoire et de la parole, dans l'élaboration de pratiques sociétales, de sorte quelles soient plus inclusives ». Niang propose un riche corpus d'étude sur la pratique de déstabilisation dans l'œuvre de Dambury qui adopte une polymorphie, « des décors épurés et multimodaux », ou encore un découpage en tableaux qui supplantent les scènes traditionnelles. Ces pratiques, conjuguées à une écriture « [oscillant] entre tragédie, épopée, conte et comédie », attestent du refus de Dambury de toute classification.

Dans une analyse de *C'est vole que je vole* de Nicole Cage-Florentiny, le Dr **Jacqueline Couti** parcourt dans le chapitre 5, la mise en scène de dispositifs de pouvoir qui s'articulent à l'intérieur de la maison antillaise et du corps. Elle met en exergue les thèmes tels que la folie, la violation corporelle et les abus sexuels qui révèlent le trauma laissé par la colonisation. À travers une déconstruction des mises en scène des déviances sociales représentées (telles l'inceste, la pédophilie et les violences conjugales), Couti examine le personnage principal comme l'allégorie d'un pays-Martinique en souffrance, incapable de se dire et de se souvenir de son identité. Ce chapitre englobe pareillement une étude de *L'Espérance-Macadam* de Gisèle Pineau qui interroge le lien entre l'exposition du trauma et la question d'éthique ; c'est à dire, les notions de distanciation, d'identification, ou de participation qui s'appliquent à la lecture d'un roman qui canalise la violence physique et psychologique de personnages taciturnes.

À cette période de la carrière du célèbre écrivain **Simone Schwarz-Bart**, il m'a semblé important d'inviter l'auteure à porter un

regard sur l'ensemble de son œuvre. Le chapitre 6 est donc un entretien avec Simone Schwarz-Bart, qui m'accueille dans les hauteurs de la commune de Goyave, dans sa maison, à l'abri d'une terrasse surplombée par le bureau de son époux André Schwarz-Bart (1928-2006). Notre discussion s'agence sur l'expression de l'oralité, de la blessure et de la sexualité – au féminin. Schwarz-Bart y évoque et démontre l'importance de l'enfance, de la filiation, de la mémoire, de la mythologie diasporique noire et de la représentation d'une généalogie contingente de l'affirmation de soi. Cet échange permet d'élucider la place de l'imaginaire dans « l'écriture de l'universel » propre à l'auteure, ainsi que l'expression de l'oralité, de la blessure – et de la sexualité centrale à ses écrits. Dans cet entretien, Simone Schwarz-Bart discute de la souffrance qu'elle a vécue en tant que précurseur d'un nouveau type d'écriture, et la réception de son esthétique littéraire qui au début était profusément incomprise, et dont la critique n'aurait pas toujours été dithyrambique.

Le chapitre 7 englobe une des rares traductions en anglais-français d'extraits tirés du recueil de poèmes *À vol d'ombre* de la poétesse haïtienne **Jacqueline Beaugé-Rosier**. Traduits par le Dr **Gabrielle Civil**, ces poèmes louvoient devant la censure et la dictature de Duvalier en faisant usage de vers extatiques et extasiés. Sous l'ombre des dangers d'un tel régime répressif, ce poème d'amour (qui expose le cœur torturé d'une femme) camoufle éminemment la survie, le trauma physique et émotionnel, aussi bien que la résistance de la femme haïtienne. Ensuite, la conteuse martiniquaise **Jala** raconte la virulente détresse qu'elle éprouve à l'annonce du crash, au Venezuela, d'un avion parti du Panama en route pour Fort-de-France. Ce sont 152 Martiniquais qui périssent le 16 août 2005, quand s'écrase à serranía de Perijá, le vol charter YH 708 de la compagnie aérienne colombienne West Caribbean Airways. Plus qu'une tragédie qui unit et plonge dans la douleur toute l'île de la Martinique en 2005, Jala expose surtout dans son poème au style lapidaire, l'âpreté qui persiste, puisque plus d'une décennie plus tard, ces familles de victimes se battent toujours « afin que la vérité éclate et que les responsabilités soient établies ». Le chapitre s'achève sur l'une des voix artistiques guadeloupéennes les plus retentissantes de cette ère contemporaine, celle de la chanteuse et *lyriciste* **Stevy Mahy**, qui expose au sein d'un texte poétique, les prémisses d'une sexualité et d'une arrivée au désir qui s'engendrent dans le tabou, le sublimé et la peur dans le contexte interrelationnel antillais.

Mon entretien effectué en Martinique avec **Jocelyne Béroard** constitue le chapitre 8 de l'ouvrage. Dans cette interview, Béroard partage avec une poignante sincérité, ses luttes contre les traumatismes laissés par la colonisation, son rapport à la douleur qu'elle constate autour d'elle et qu'elle chante sur scène, ainsi que sa relation aux tabous qui habitent le corps des femmes. Notre conversation a lieu chez elle, à Schoelcher, où elle me livre également le sens de sa créolité et ses différentes négociations en tant que femme au sein du célèbre groupe Kassav. Béroard explique le sens de son positionnement (entre espaces privé et public) et les politiques et enjeux qui s'associent au fait d'être une femme chantant désir et trauma en contexte antillais. Le lecteur est invité à découvrir les divers efforts de Béroard sur le terrain, comme par exemple *Lanmèkannfèngè*, un organisme qui facilite une revisite du passé pour palier aux risques de l'amnésie.

Comme je l'avais, j'ai souvent été déçue par les études académiques qui négligent les traditions intangibles et arts visuels clairement sustentés dans les œuvres sur lesquelles elles s'épanchent. J'ai de ce fait, délibérément tenu à ce que ce livre comprenne diverses formes artistiques, soient-elles ou non déjà fusionnées dans un unique support (littéraire par exemple). Mon but est de donner une visibilité aux diverses productions artistiques qui discutent également les notions de trauma et de sexualité. Le dernier chapitre rend compte de la continuation de cette démarche.

Il m'était impossible d'envisager ce livre sur le trauma sans inclure les créations de **Michel Rovélas**, dont les couleurs disparates et la création impétueuse, exhibent des êtres aux corps disloqués et martyrisés qui servent à exprimer à travers l'art, la violence dévoreuse de la vie d'hommes et de femmes déplacés dans l'inconfort du monde. Sont incluses dans le volume, des œuvres de l'exposition *Mythologies créoles* de Rovélas, dans lesquelles nous découvrons le minotaure, l'une des figures « les plus belles et plus effrayables de la mythologie grecque » nous dit l'artiste. Pour lui, elle est significative de l'esclavagisme, du colonialisme et des victimes de l'Histoire. Rovélas représente alors « le minotaure dominant sexuellement en tant que bourreau, [ainsi que] des victimes à la fois effrayées et jouissantes ». L'artiste nous invite donc à « plonger [notre regard] dans celui du Minotaure [qu'il est], le Minotaure que vous êtes, c'est-à-dire le Minotaure que nous sommes ». Comme l'indique Christian Bracy, Rovélas « propose une vision désenchantée d'un monde engendré dans les convulsions. Pour établir la cohérence des images et éviter leur flottement dans l'espace pictural, [l'artiste] structure

ses compositions par des carrés concentriques ou excentrés [...] vus en perspective oblique, indiquant une direction au regardeur, un mouvement ». Ces carrés me rappellent l'obsession « des fenêtres » ou encore le trope de la renaissance chez Fabienne Kanor, pour qui l'enfermement s'agence sur un « appel vers l'ailleurs », au voyage, à la découverte, au passage de l'autre côté, malgré la douleur qui semble ravager le corps. Il me semble que le trauma, le corps monstrueux, le corps violenté, la sauvagerie de la colonisation, ou l'animalité de l'impérialisme, se polarisent dans ce carré de Michel Rovélas. Il illustre, selon moi, la prison de la douleur, du silence et de l'invisibilité, comme les cases créoles que Béatrice Mélina peint le long des Champs-Élysées afin de *dé-montrer* paradoxalement, l'étouffement et l'invisibilité de ces antillais (immigrés « français ») aux corps colorés dans le paysage métropolitain.

Le trauma habite le bleu indigo qui hante les travaux du peintre-céramiste **Victor Anicet** qui tient à mobiliser l'héritage laissé par le peuple amérindien. Réhabilité et ré-habité dans ses œuvres sous des formes et matériaux nouveaux, ce bleu indigo illustre dès lors, la trace d'une riche civilisation amérindienne qui participe à part entière à l'identité de l'antillais. La *trace* amérindienne se fait donc dissidence. Lors d'un séjour que j'effectue en Martinique, Anicet m'accueille dans son atelier où il m'évoque l'importance de fouiller la terre, de repasser les traces amérindiennes, afin de rendre visible cette civilisation qui a habité ces terres antillaises bien avant l'arrivée des blancs colonisateurs ou des Africains mis en esclavage. Sillonner ces traces témoigne, de ce fait, que l'histoire antillaise n'a point lieu de se fonder sur un discours de servitude : « L'antillais est aussi un Arawak, un Caraïbe » me dit-il. Anicet travaille donc essentiellement la terre où il y trouve des fragments de poteries amérindiens. Il reste fasciné par l'argile et les moulages qui s'inspirent d'adornos amérindiens (des moulages de décors des périodes saladoïdes et troumassoïdes). Il éternise l'esthétique de ces poteries sous des accents impressionnistes et procède, comme il m'explique, à une sorte d'hybridation qui reconfigure la trace en lui donnant une empreinte africaine et créole : « Je cannibalise ces signes amérindiens ». Les gravures, treillis losangés, ou les compositions (très géométriques) de torsades et de courbes, sont donc sculptés dans l'argile ou peints sur des nasses à poisson. Les travaux de Victor Anicet convoquent ceux d'Édouard Glissant, avec qui Anicet a d'ailleurs entretenu de nombreuses collaborations. Dans le champ du visuel, ils ont corrélé les *textualisation* et *corporalisation* des concepts de la créolisation et du « tout-monde ». Comme l'énonce **Monchoachi** : « L'œuvre d'Anicet est donc *créole*

puisque la parole créole, et tous les langages qui se déploient à partir d'elle, procèdent de l'initiation caraïbe au lieu et au monde caraïbes ».

L'artiste **Béatrice Mélina** pénètre le trauma au cœur de la condition de *départenance* (Rosello, 1993) que vit l'antillais. L'artiste revisite de grands classiques : des lieux populaires (comme les Champs-Élysées) ; des moments historiques (comme la marche sur la lune) ; des peintures du quinzième au dix-huitième siècle ; ou encore des symboles de la République française (comme l'emblématique Marianne). Elle leur appose du bout du pinceau, une marque créole, des traces oubliées de l'Histoire. Ainsi, Mélina revisite l'un des tableaux les plus célèbres de Vallotton, *La Blanche et la Noire* (1913), une peinture qui matérialise l'incommunicabilité entre deux femmes. Une femme blanche est représentée allongée sur un lit, les yeux clos, la tête détournée vers un mur, alors que se trouve assise au pied de son lit, une femme noire qui la regarde franchement avec intensité, cigarette à la bouche, corps et posture hommages, portant un tissu bleu drapé autour du corps. Vallotton fait planer les ambivalences, puisque l'on ignore si ces deux femmes sont amantes, ou s'il s'agit entre autres, d'un rapport dominant/dominé entre une maîtresse blanche et sa servante noire. De ce huit clos, Mélina conserve la mâle-attitude de la femme noire, son collier-chou, le regard fixe, mais elle lui recouvre le corps d'une robe dont le tissu porte des accents afro-créoles (entre Kanté et madras). La femme noire de Mélina (voir la couverture du livre) ne fixe point le corps d'une femme blanche nue, mais un lot de livres emballés comme un cadeau, celui de la mission civilisatrice d'une France aux peuples indigènes qu'elle éduquait. Le visage de la femme noire, encore plus masculinisé que chez Vallotton, est recouvert d'un maquillage blanc, et l'œuvre est alors renommée *Peau Noire Masques Blancs*. Mélina brise toute ambiguïté en évoquant la relation traumatique du noir à lui-même, à l'autre colonial et cette douleur qu'il vit entre aliénation et assimilation (comme l'évoque Frantz Fanon). Victor Anicet, Béatrice Mélina et Michel Rovélas mettent sans équivoque le trauma sur la toile.

Les *dis-positions* et *corpographies* du désir et du trauma dans la Caraïbe francophone sont au cœur de cet ouvrage. Chaque contribution examine les productions et monstrations d'actes violents mis en avant par des artistes et auteurs pour qui il est important de produire de la pensée sur le trauma afin de penser le présent et le monde. Dans *Amour sexe genre et trauma dans la Caraïbe francophone*, il est question de caractériser l'articulation entre fictionnel et non fictionnel (invention/témoignage), de comprendre la charge émotionnelle et traumatique des œuvres

d'écrivains femmes des Antilles françaises et l'apport de leur mise en fiction du traumatisme – au regard des représentations issues de l'actualité ou de l'historiographie. Le trauma qui ébranle la littérature, les arts visuels et traditions immatérielles de l'espace-corps-texte et cortex antillais s'élucubre dans la gémation de différents genres, disciplines, approches artistiques et théoriques qui rendent compte de la complexité et des multi facettes de la Caraïbe francophone.

Gladys M. Francis

~Entre-les-eaux~

Un certain 29 janvier 2016

Autour du motif du trauma, les thèmes parcourus sont :

Corps et espaces (privé, public et urbain)

Corps et voix

Corps : hexis/habitus

Corps : politiques institutionnelles, économie et loi

Créolité, créolisation

Enjeux didactiques, pédagogiques

Éthique et esthétique

Histoire coloniale

Identité

Mémoire et lieux de mémoire, affects et territoires, arts mémoriels

Migrations et exils

Patriarchie

Psychologie, sociologie et politique

Religion

Représentations du corps souffrant

Sexe, sexualité, érotique et genre

Traditions et modernité

Violence mise sur scène, toile, ou en texte