

THE INFUNGIBLE NARRATIVES LES RÉCITS INFONGIBLES LOS RELATOS INFUNGIBLES



Symposium **RISE** I



DEC 8 *Not open to the public*
DEC 9 *Exhibition launching and performance*

OPEN TO THE PUBLIC ON

DEC 10 Conference Day 1

Port Campus, 10AM - 4PM
1107 Marginal Rd

DEC 11 Conference Day 2

Academy Campus, 10AM - 4PM
1649 Brunswick St

DEC 12 Restitution & Closing

1871 Granville St., 2PM - 6PM



*Kawama Kasutu, Weaving Weaves (2023).
Acrylic braiding hair, reclaimed chair.*

Afro resistance across the Caribbean and the Americas

<i>New Brunswick/Halifax</i>	Claudine Bonner
<i>Benin/France</i>	Amzat Boukari-Yabara
<i>Brazil</i>	Patricia Brito
<i>Guadeloupe/England</i>	P.Cabidoche/J.Lechêne/L.Maquiaba
<i>Belgium</i>	Véronique Clette Gakuba
<i>Montreal</i>	Dana Edmonds
<i>Halifax</i>	Pamela Edmonds
<i>Denmark</i>	Jeannette Elhers
<i>Halifax/Montreal</i>	Eddy Firmin
<i>France</i>	Alexandre Gefen
<i>Montreal</i>	Julien Lubanda Kandolo
<i>France</i>	Olivier Marboeuf
<i>Montreal</i>	Emeline Pierre
<i>Halifax</i>	David Woods

Registration

RiseSymposium2025.eventbrite.com

ANTE SCRIPTUM

En

Ante scriptum

FORMAT AND QUALITY: THE SENSIBLE FORM

form of the sensibleThe entire journal can be downloaded as a single PDF file. Once downloaded, you can consult these texts at any time from your computer. Minorit'Art affirms its status as an underground, free, and open-access journal. This "hybrid" format is consistent with our mission: to give a voice to artists, theorists, art historians, and ordinary people who are working to break the aesthetic matrix that confines artists and art theorists to models imposed by force or tacitly by the dominant paradigms. This free format, which combats the "coloniality of the senses," imposes a limit at the same time as it offers an opening. The opening is to refuse any form of coercion or correction of the texts of theorists, artists, and historians. Indeed, our desire is to let voices express themselves with their brilliance and their flaws. These are therefore untouched texts. Whether poorly or well written, they are always accepted or rejected by our reading committee in their original form. However, refusing to censor or correct does not mean condemning meaning to decay. Although these inaccuracies may cause the language to foam with malice and sometimes disturb the "neat" order of academic discourse, the team remains on the lookout for misinterpretations and grandiloquent errors that could cause confusion and boredom among our readers. The journal is not a drunken ship, quite the contrary. Each member is equipped with a grid enabling them to evaluate the relevance, coherence, and formal style of each article. Ultimately, mistakes are permitted as long as they do not detract from the meaning or readability.

MULTILINGUALISM, SPEAKING WITHOUT MISSPEAKING

French, English, and Spanish have in common the fact that they are the three major colonial languages. As our group's project is to question the coloniality of knowledge embedded in the sensitive structures that underpin art, it was impossible for us to ignore multilingualism, as each language is a matrix that maintains the tenets of the same culture in a sensitive and reasoned unifying network. Thus, each space that has been colonized or has undergone colonization responds to a "master" linguistic structure imposed by the various colonizers. According to the computer

metaphor, language is the source code that allows each dominated culture to run under the same "operating" system. As a result, French, English, and Spanish form structures that isolate colonized artists and theorists from one another. Minorit'Art, by translating certain texts into Spanish and English and vice versa, reflects the desire to break down these barriers. By translating certain texts from one language to another, we make visible a common experience of aesthetic violence, because art has its own models of coloniality. It matters little whether or not these texts are part of decolonial thought; what matters is that their content informs us about different phenomena of coloniality.

IN CONCLUSION

Through this format and its multilingualism, the magazine allows readers to understand art as an ecosystem. As in any system, unregulated organisms can sometimes proliferate. In such cases, the entire structure is undermined. Art does not have a specific framework for interpretation. It cannot be separated from human activities, as it is these activities that give it its "definition" and mission. Through swallowing, assimilation, or suffocation, dominant models eradicate dominated aesthetics. The coloniality of art destroys diversity and establishes systems that allow for better absorption and reduction. Otherness is forced to tie its aesthetics to those of its colonizer or perish. While the goal of any organization is to prosper, at Minorit'Art we believe that balance and sharing are not dictated by a master model but by ongoing renegotiation leading to a fair exchange between aesthetic spaces. The texts in each issue propose dialogue from resolutely new and creative perspectives.

Eddy Firmin

FORMAT ET QUALITÉ : FORME DU SENSIBLE

La revue est téléchargeable entièrement depuis un seul fichier PDF. Une fois téléchargée, vous pourrez consulter ces textes en tout temps et depuis votre ordinateur. Minorit'Art affirme ici son statut de revue underground, libre et gratuite. Ce format "bâtard" est en cohérence avec la mission que nous nous sommes donnée : celle d'offrir une voix aux artistes, théoriciens, historiens d'art et quidams qui travaillent à briser la matrice esthétique qui enferme artistes et théoriciens d'art dans les modèles imposés de force ou tacitement par les grands modèles dominants. Ce format libre qui combat la "colonialité du sensible" impose cependant une limite en même temps qu'une ouverture. L'ouverture est de refuser toute forme de coercition ou de correction envers les textes de théoriciens, artistes et historiens. En effet, notre volonté est de laisser les voix s'exprimer avec leur brillance et leurs défauts. Ce sont alors des textes intouchés. Mal ou bien dressés, ils sont toujours acceptés ou refusés par notre comité de lecture dans leurs formes premières. Cependant, se refuser à la censure ou à la correction n'est pas condamner le sens au pourrissement. Bien que ces incorrections fassent écumer la langue avec malice et dérangent quelque fois l'ordre "propre" d'un dire universitaire, l'équipe reste à l'affût des contresens, des errements grandiloquents pouvant provoquer confusion et ennui chez nos lecteurs. La revue n'est pas un bateau ivre, bien au contraire. Chaque membre est muni d'une grille lui permettant d'évaluer pertinence, cohérence et style formel de chacun des articles. En bout de course, la faute est permise dès lors que le sens ou la lecture n'en souffre pas.

Engagé et porté à l'incorrection (jusque dans le texte), Minorit'Art reste extrêmement exigeant quant à la qualité des textes proposés.

MULTILINGUISME, UN PARLER SANS DÉPARLER

Le français, l'anglais et l'espagnol ont ceci de commun d'être les trois grandes langues coloniales. Le projet de notre groupe étant de questionner la colonialité des savoirs lovés dans les structures sensibles au fondement de l'art, il nous était impossible de faire l'économie du multilinguisme car chacune est une matrice maintenant les tenants d'une même culture dans un réseau

sensible et raisonné unifiant. Ainsi chaque espace colonisé ou ayant subi la colonisation, répond d'une structure linguistique "maître" imposée par les différents colonisateurs. Selon la métaphore informatique, la langue est le code source de programmation permettant à chaque culture dominée de tourner sous un même système "d'exploitation". En conséquence, le français, l'anglais et l'espagnol forment des structures qui isolent les artistes et théoriciens colonisés les uns des autres. Minorit'Art, en traduisant certains textes vers l'espagnol, l'anglais et inversement, rend compte de la volonté de briser les isolats. En faisant passer certains textes d'une langue à l'autre, nous rendons perceptible une expérience commune de la violence esthétique car l'art possède ses propres modèles de colonialité. Il importe peu que ces textes s'inscrivent ou non dans la pensée décoloniale, ce qui importe c'est que leurs contenus informent sur différents phénomènes de colonialité.

EN CONCLUSION

À travers ce format et son multilinguisme, la revue permet au lecteur d'appréhender l'art en manière d'écosystème. Comme dans tout système, il arrive que des organismes non régulés prolifèrent. Dans de tels cas, c'est l'ensemble de la structure qui est mis à mal. L'art ne possède pas de grille de lecture spécifique. Il ne saurait être séparé des activités humaines car ce sont elles qui lui donnent "définition" et mission. Par avalement, assimilation ou par étouffement, les modèles dominants éradiquent les esthétiques dominées. La colonialité de l'art détruit le divers et établit des systémiques permettant de mieux absorber, réduire. L'altérité est sommée de nouer son esthétique à celle de son colonisateur ou périr. Si le projet de tout organisme est de prospérer, à Minorit'Art nous pensons que l'équilibre et le partage ne s'éditent pas depuis un modèle maître mais depuis une renégociation permanente menant à un échange équitable entre espaces esthétiques. Les textes de chacun des numéros proposent le dialogue depuis des lieux résolument neufs et créatifs.

Eddy Firmin

ANTE SCRIPTUM

Es

Ante scriptum

FORMATO Y CALIDAD: FORMA DEL SENSIBLE

La revista se puede descargar íntegramente en un único archivo PDF. Una vez descargada, podrá consultar estos textos en cualquier momento y desde su ordenador. Minorit'Art afirma aquí su condición de revista underground, libre y gratuita. Este formato «bastardo» es coherente con la misión que nos hemos fijado: ofrecer una voz a los artistas, teóricos, historiadores del arte y personas que trabajan para romper la matriz estética que encierra a los artistas y teóricos del arte en los modelos impuestos por la fuerza o tácitamente por los grandes modelos dominantes. Este formato libre que combate la «colonialidad de lo sensible» impone, sin embargo, un límite al mismo tiempo que una apertura. La apertura consiste en rechazar cualquier forma de coacción o corrección de los textos de teóricos, artistas e historiadores. De hecho, nuestra voluntad es dejar que las voces se expresen con su brillantez y sus defectos. Se trata, por tanto, de textos intactos. Bien o mal redactados, siempre son aceptados o rechazados por nuestro comité de lectura en su forma original. Sin embargo, rechazar la censura o la corrección no significa condenar el sentido a la decadencia. Aunque estas incorrecciones hacen que la lengua se rebele con malicia y a veces perturben el orden «pulcro» del discurso universitario, el equipo permanece atento a los contrasentidos y a los errores grandilocuentes que pueden provocar confusión y aburrimiento en nuestros lectores. La revista no es un barco ebrio, sino todo lo contrario. Cada miembro dispone de una tabla que le permite evaluar la pertinencia, la coherencia y el estilo formal de cada uno de los artículos. Al final, se permite el error siempre que el sentido o la lectura no se vean afectados. Comprometida y propensa a la incorrección (incluso en el texto), Minorit'Art sigue siendo extremadamente exigente en cuanto a la calidad de los textos propuestos.

ULTILINGÜISMO, HABLAR SIN DIS- PARLAR

El francés, el inglés y el español tienen en común el ser las tres grandes lenguas coloniales. Dado que el proyecto de nuestro grupo consiste en cuestionar la colonialidad de los conocimientos enclavados en las estructuras sensibles que sustentan el arte,

nos resultaba imposible prescindir del multilingüismo, ya que cada una de estas lenguas es una matriz que mantiene a los defensores de una misma cultura en una red sensible y razonada que los unifica. Así, cada espacio colonizado o que ha sufrido la colonización responde a una estructura lingüística «dominante» impuesta por los diferentes colonizadores. Según la metáfora informática, la lengua es el código fuente de programación que permite a cada cultura dominada funcionar bajo un mismo sistema «operativo». En consecuencia, el francés, el inglés y el español forman estructuras que aíslan a los artistas y teóricos colonizados unos de otros. Minorit'Art, al traducir ciertos textos al español, al inglés y viceversa, refleja la voluntad de romper los aislamientos. Al trasladar ciertos textos de un idioma a otro, hacemos perceptible una experiencia común de violencia estética, ya que el arte tiene sus propios modelos de colonialidad. No importa si estos textos se inscriben o no en el pensamiento descolonial, lo que importa es que sus contenidos informan sobre diferentes fenómenos de colonialidad.

EN CONCLUSIÓN

A través de este formato y su multilingüismo, la revista permite al lector comprender el arte como un ecosistema. Como en cualquier sistema, a veces proliferan organismos no regulados. En tales casos, es toda la estructura la que se ve afectada. El arte no tiene una clave de lectura específica. No puede separarse de las actividades humanas, ya que son estas las que le dan «definición» y misión. Por absorción, asimilación o asfixia, los modelos dominantes erradican las estéticas dominadas. La colonialidad del arte destruye la diversidad y establece sistemas que permiten absorber y reducir mejor. La alteridad se ve obligada a vincular su estética a la de su colonizador o perecer. Si el proyecto de cualquier organismo es prosperar, en Minorit'Art creemos que el equilibrio y el intercambio no se dictan desde un modelo dominante, sino desde una renegociación permanente que conduce a un intercambio equitativo entre espacios estéticos. Los textos de cada uno de los números proponen el diálogo desde lugares decididamente nuevos y creativos.

Eddy Firmin

COMITÉ DE LECTURE

Lucie Chan,
Tom Henderson
Kim Cain
Kawama Kasuku
Eddy Firmin

LIGNE ÉDITORIALE

Eddy Firmin

TRADUCTIONS

Esteban Lobo
Martin Kemta Tchinda

CONCEPTION

SITE INTERNET

Vo Truong
Eddy Firmin
Kawama Kasuku

COORDINATION

Eddy Firmin
Kawama Kasuku

MISE EN PAGE

ET DESIGN GRAPHIQUE

Vo Truong

RÉALISATEUR VIDÉO

Prince [Peterson Churchill]



Cover/couverture/cubierta
Dana Edmonds
"Untitled"
2025

CONTACTS

<https://www.minoritart.online>

<https://infungiblenarratives.ca>

Facebook

<http://www.facebook.com/groups/minoritart/>

Instagram

https://www.instagram.com/minoritart?utm_source=ig_web_button_share_sheet&igsh=ZDNlZDc0MzIxNw==

Email

minoritart.info@gmail.com

AVEC LE SOUTIEN DE



Chaires de recherche
du Canada



Canada Research
Chairs

[minoritart.online](https://www.minoritart.online)



Eddy Firmin



Kawama Kasuku



Kim Cain



Martin Kemta Tchinda



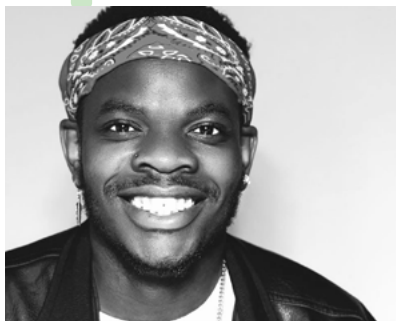
Lucie Chan,



Vo Truong



Tom Henderson



Prince [Peterson Churchill]



Esteban Lobo

*minorit***Art**



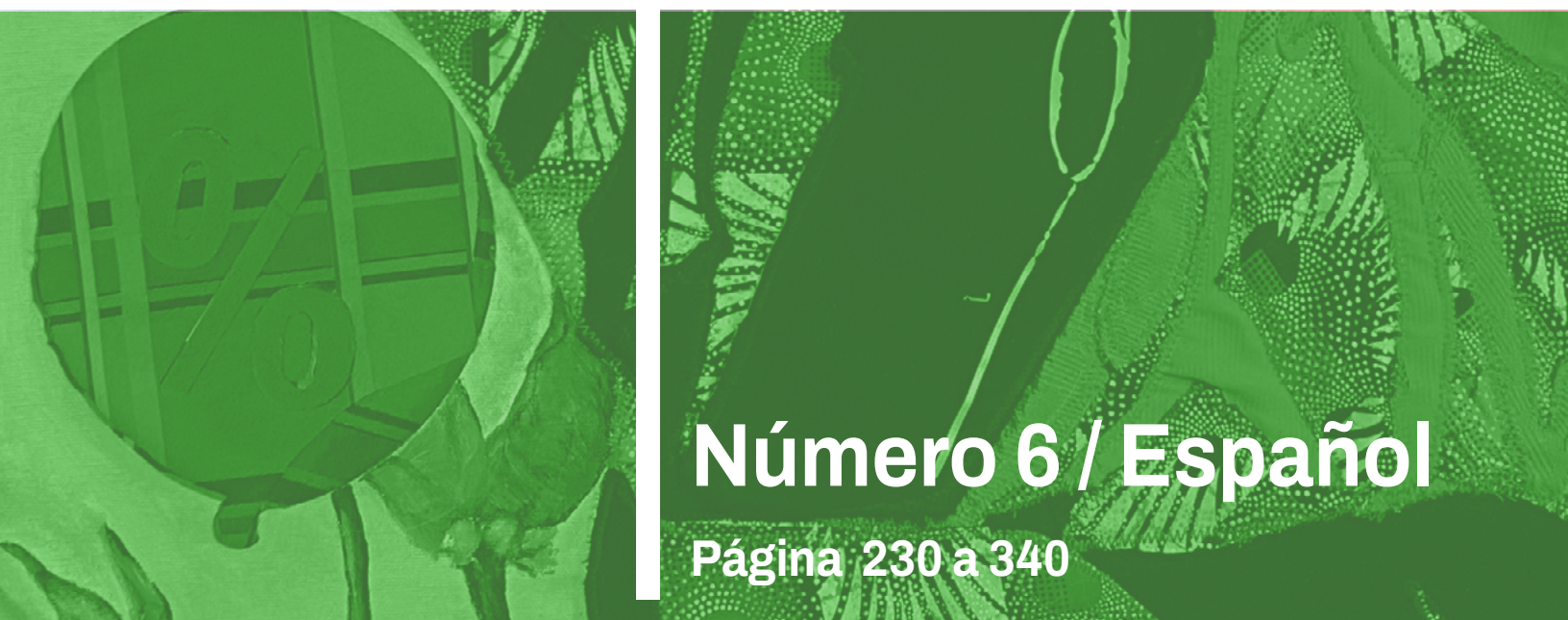
Issue 6 / English

Page 9 to 115



Numéro 6 / Français

Page 116 à 229



Número 6 / Español

Página 230 a 340

Issue 6 / English

Page 9 to 115



summary

Editorial

FR [Pawol a monso fè: Valiant words](#)..... p. 12
Eddy Firmin



EN [Decolonial Critical Thinking in the Artistic Practices of Black Brazil Art](#)..... p.13
Patricia Brito



EN [Infungible narratives: from metaphor to raw•brutal•realistic reality](#)..... p.21
Laurence Maquiaba, Joris Lechêne, Pauline Cabidoche



EN [Infungible narrative and relationship with the dead: conditions for an unveiled life
in W.E.B. Du Bois](#)..... p.33
Véronique Clette Gakuba



EN [Cotton On: How Cotton Slavery Never Ended, It Just Changed Clothes](#)..... p.40
Dana Edmonds



EN [The Curator as Witness: Black Embodiment, Institutional Memory,
and the Practice of Infungibility](#)..... p.49
Pamela Edmonds



EN [Broken Fetishes](#)..... p.60
Jocelym Valton



EN [The story of Souleymane, or the unverifiability of asylum seekers' narratives](#)..... p.68
Alexandre Gefen



Engaged



Dialogue



Neutral



EN [Infungible Memory](#) p.76

Julien Lubanda Kandolo



EN [Losing place twice: towards a circular ecology of infungible narratives](#) p.82

Olivier Marboeuf



EN [What resists erasure](#) p.92

Ralph Maingrette



EN [Caribbean and magical-religious thriller: in search of a poetics of the infungible narrative](#) p.97

Emeline Pierre



EN [Pan-African reflections on infungible narratives](#) p.105

Amzat Boukari-Yabara

EN [Consider it done : How many colours has the sea as a site of rupture and reclamation \(Audio\)](#) p.114

Charles Campbell

PAWOL A MONSO FÈ : VALIANT WORDS

"Monso fè!" is a Creole term imbued with deference and respect. Usually attributed to people who are remarkably combative, it literally means "piece of metal." Thus, describing a creator, thinker, or actor in the cultural sphere as "monso fè" is tantamount to signaling a deep-rooted commitment that commands respect and inspires gratitude and pride. As I read each of the texts, I was overcome by the same mixture of gratitude, pride, and respect for their authors. Are there only "monsso fè" in this issue on infungible narratives?

Well, yes!

The exhaustion of my vocabulary and the resort to my second mother tongue to express the inexpressible speaks volumes about my reading experience. To launch into a grandiloquent preface in which my polished ego would shine in front of the texts would be to deprive you of an experience, an initiatory journey that will overwhelm you to the point of scratching you with surprise.

This experience is a journey you must take alone. I will not scratch out any summary words here, any "appropriate" analytical summary, or nor any other grandiose construction that would reduce the complex meaning of this issue 6 to my own perspective. Each text is a deep dive, and you need to read them all to begin, and only begin, to grasp what an infungible narrative can be. The very fact that issue 6 is ultimately dissociated from issue 5, which had been planned for a long time, speaks volumes about the reading experience of the members of the reading committee, composed of Lucie Chan, Tom Henderson, Kim Cain, Kawama Kasuku, and myself. Moreover, translators Esteban Lobo and Martin Kemta Tchinda shared with the committee the same feeling of

participating in a rare moment of understanding Afro-descendant resistance. Far from dissecting the concept of "infungible narrative" with a scalpel in order to offer the art world a transparent analytical framework for Black resistance in the Americas and the Caribbean, the texts (for the most part) conceal within their words an untranslatable hardness like metal. The assertion "you can't understand, you're not..." defines itself as the toothless ugliness of reason and the ultimate analytical prohibition of research, yet it intrudes into the silence of words. Far from preventing dialogue, the physicality of many of these texts invites us to be more humble in the face of what escapes us.

What more can I say about my experience of reading the texts in this issue, produced in partnership with NSCAD University, other than that it can be summed up in three words: èstèbèkwè, flabbergasted, and ababa. So instead of a summary or the brilliant thing I should be writing, all I have to offer you is my jealousy. For I envy you these surprises mixed with epiphanies that only research-creation can offer.

Happy reading, and I hope to see you from December 8 to 12, 2025, at the Rise Symposium dedicated to Infungible Narratives!

Eddy Firmin
Artist
Canada Research Chair at NSCAD University
Minorit'Art founder

EN

DECOLONIAL CRITICAL THINKING IN THE ARTISTIC PRACTICES OF BLACK BRAZIL ART

Patricia Brito



Over more than a decade of activity, Black Brazil Art (BBA) has established itself as an independent institution dedicated to promoting, disseminating, and reflecting on the artistic production of Black artists in Brazil and in dialogue with the African diaspora. Founded in a country of continental dimensions, where geographic distances often hinder the circulation of artists and their works, BBA committed from the outset to building bridges: connecting trajectories, facilitating exchanges, and creating a common space to reflect on the role of art in Brazilian society and beyond its borders. The project was born from a simple yet radical gesture: bringing together artists, researchers, curators, and collectives to engage in open conversations about Black participation in the construction of Brazil. This starting point proved fertile, as the national history is marked by the presence of African peoples and their descendants, but also by the systematic silencing of their contributions. In this context, BBA operates as a space of symbolic repair and visibility, bringing to the fore practices, knowledge, and narratives historically marginalized, invisibilized, or appropriated. BBA also positions itself as a space of aesthetic insurgency. This is guerrilla art: it enforces the resistance of knowledge and memories of Indigenous peoples, reaffirming the importance of a decolonial critical perspective in cultural production. In this sense, Nego Bispo's reflection on the centrality of the body, memory, and ancestry as political and aesthetic practice serves as a reference for developing projects that not only preserve traditions but also challenge established power and colonial hegemony.

Over more than ten years, the institution has consolidated programs of residencies, formative gatherings, workshops, exhibitions, and, more recently, the Black Brazil Art Biennial – an international platform that expands dialogues and connects artists from diverse backgrounds. This trajectory demonstrates that BBA is not merely an exhibition space, but a territory of collective elaboration, where artistic practice merges with research, writing, and critical thought. To foster dialogues of insurgent art within colonial critique, BBA recognizes the necessity of bringing together non-Black artists as well, allowing them to become aware of structures of power, privilege, and erasure, and to engage in collective reflection processes.

Non-Fungible Narratives in the Brazilian Experience

Considering the conceptual proposal of “non-fungible narratives,” as formulated by the research group at NSCAD University, it becomes evident that Brazil is fertile ground for this debate. The notion of a non-fungible narrative refers to that which resists substitution, which cannot be commodified or forgotten, remaining alive even after centuries of colonial violence, slavery, and attempts at cultural erasure. In Brazil, these narratives manifest in everyday practices, religious symbols, forms of sociability, and modes of artistic production that carry African ancestral memory, while also intertwining with Indigenous influences and the unique dynamics of each region of the country.

African presence in Brazil was not limited to

demographic numbers – although massive – but established deep cultural matrices. In language, cuisine, musical rhythms, dance, dress, and religious practices, we find marks of this ancestry that resisted colonial logic. On the contrary, these marks reinvented themselves, disseminated, and became foundational to the identity of millions of Brazilians. Attempts at erasure – whether through the criminalization of African-derived religions or the stigmatization of Black cultural practices – reveal how the non-fungibility of these narratives challenges colonial structures, as within them lies a power of continuity and collective affirmation.

Among the most expressive examples are belief systems such as Candomblé and Umbanda, which survived persecution and preserve symbols, songs, and gestures of resistance. The beating of the atabaque, the presence of orixás, offering rituals, and circular dances are more than spiritual practices: they are non-fungible narratives, carrying ancestral memories active in the present. Similarly, elements of diaspora cuisine – acarajé, vatapá, feijoada – express modes of resistance perpetuated through taste, communal gatherings, and oral transmission. These narratives are not confined to tradition; they permeate contemporary artistic production. Artists participating in BBA residencies explore these elements as raw material for creation. Through painting, photography, installation, or performance, they revisit ancestral symbols and place them in dialogue with contemporary issues such as structural racism, migration, gender, and environmental concerns. In this process, BBA acts as a catalyst, providing a safe space for developing works that challenge market pressures and exclusionary institutions.

The Brazilian experience is marked by complex tensions between African, Indigenous, and European heritage. Therefore, when discussing practices that resist erasure, we are not only referring to the survival of African matrices but also to how they intertwine with other knowledge systems. Indigenous dance incorporated into Afro-diasporic rituals or the use of African symbols by non-Black artists reveals a crossroads that

challenges simplistic notions of belonging and identity.

In this context, BBA positions itself as a mediator: a space where multiple cultural layers are recognized, problematized, and celebrated. Non-fungible narratives in Brazil are simultaneously resistance and invention, memory and future, root and rhizome. It is at this intersection that the institution builds its formative role and international relevance, highlighting an insurgent artistic practice, a cultural guerrilla approach that reaffirms ancestral knowledge and enforces decolonial critical reflection.

Residencies as Formative Laboratories

From its earliest years, Black Brazil Art recognized that creating exhibition platforms alone was insufficient: it was essential to invest in formative processes that encouraged artists to critically reflect on their practices, engage with diverse trajectories, and recover symbols and narratives capable of sustaining their creations. Thus, the artistic residencies organized by the institution emerged, conceived not merely as periods of production, but as true laboratories of critical and insurgent thinking.

These residencies function as spaces of displacement. The artist is invited to step out of their routine and everyday geography to immerse themselves in a collective environment where exchange becomes a central element. More than producing finished works, the objective is to experiment, research, and coexist, building bridges between personal and collective memories. In this sense, the residency is both an artistic and a political exercise: to resist is also to create in community, reinforcing art as a practice of cultural guerrilla capable of confronting dominant colonial narratives.

During these encounters, different trajectories intersect: Black artists from various regions of Brazil – from the northeastern hinterlands to urban peripheries in the south – coexist with Indigenous, white, and artists of other ancestries,

all immersed in processes of sharing. This diversity is extremely powerful, allowing African ancestry to always be in dialogue with other cultural matrices that compose Brazil. These are moments in which family histories emerge, songs learned from grandparents, everyday religious symbols, and reflections on racism, inequality, gender, and territory.

The intertwining of these memories generates a fertile ground for constructing the so-called non-fungible narratives. Each artist carries something irreplaceable: a memory, a mode of making, a symbolic repertoire. By sharing these experiences, they reaffirm their identities and construct collective narratives that resist erasure and oblivion. The residency thus becomes a space for the continuous updating of ancestry, transforming art into a tool of resistance and cultural insurgency. A recurring example is the dialogue around Afro-diasporic religiosity. Many artists incorporate symbols from Candomblé, Umbanda, or other Afro-diasporic traditions as central elements of their works. African symbols, such as adinkras, also appear frequently. These elements carry histories of persecution, resistance, and reinvention; revisited in contemporary practices, they become non-fungible, affirming the presence and vitality of communities that survived colonialism and slavery. Other artists incorporate Indigenous memories or create hybrid symbols – crosses, ribbons, braids, painted bodies – expressing Brazilian cultural syncretism and the complexity of its historical formation.

Beyond symbols, modes of making also emerge as non-fungible narratives. The use of embroidery, ceramics, basketry, or oral traditions – practices often inherited from families or traditional communities – gains new life when incorporated into contemporary visual arts. These modes of making are not mere techniques; they are living repertoires that connect contemporary art to the heritage of the land and Indigenous peoples, reaffirming the creative power of the artists and situating their works within a broader field of collective memory.

BBA residencies, therefore, do not constitute isolated moments but stages of a continuous process of formation and resistance. Each encounter accumulates experiences and knowledge that artists carry forward into their works, returning to the institution in the form of exhibitions, publications, or debates. It is through this formative cycle that BBA develops the Black Brazil Art Biennial, a project nurtured by the experiences lived in residencies and reinforcing the insurgent and guerrilla character of diasporic art.

From Residency to Biennial: An Independent Platform

The Black Brazil Art Biennial emerges as a natural extension of these experiences. If in the residencies artists immerse themselves in processes of collective investigation, at the biennial they have the opportunity to present the results of this research to a broader public, in dialogue with other artistic contexts. It is a movement from inside out: from intimate exchanges among artists to the international public stage.

The choice to structure an independent biennial was intentional. The Brazilian institutional landscape still presents numerous barriers to the visibility of Black, Indigenous, and peripheral artists. Major art institutions remain guided by Eurocentric narratives and market logics that tend to exclude dissident, community-based, or insurgent practices. Creating an independent biennial meant asserting autonomy and building a platform capable of hosting narratives that find no space in traditional circuits.

The 2024 edition, held in Rio de Janeiro, marked a milestone in this trajectory. In addition to gathering artists from different regions of Brazil, the biennial opened space for Canadian artists, fostering a transnational dialogue. This experience reinforced the idea that non-fungible narratives are not limited to local contexts but can be shared and recognized across different geographies of the Black diaspora. The encounter between Brazilian and Canadian artists demonstrated how symbols,

memories, and modes of making traverse oceans and resonate in distant realities.

The presence of foreign artists also highlighted BBA's role as a global mediator. By connecting experiences from Brazil with those of Canadá and other regions, the institution contributes to constructing a transatlantic field of resistance. This international dimension does not erase local specificities; on the contrary, it valorizes them, showing that what is non-fungible in one context can dialogue with what is non-fungible in another, creating networks of solidarity and shared memory.

In this way, the Black Brazil Art Biennial is not merely an exhibition event. It is the culmination of a formative process that begins in residencies and expands to the world, affirming the place of Afro-diasporic and Indigenous art in the contemporary scene, while proposing new ways of thinking about history and the future as insurgent and cultural guerrilla practice.

Writing as Resistance and Collective Practice

If, in the residencies of Black Brazil Art, symbols, modes of making, and collective memories emerge as non-fungible narratives, writing occupies an equally fundamental place in this process. More than a mere documentary record, writing is understood as an act of resistance—a practice that inscribes on paper—and increasingly on digital media—that which has historically been silenced or marginalized. It is grounded in collective listening: the written record arises from dialogue among artists, curators, and researchers, and is built through the constant exchange of experiences and memories.

In the Brazilian context, writing has always been fraught with tension. For centuries, literacy was a privilege of white elites, while enslaved Black people and their descendants were systematically denied access to reading and textual production. This exclusion created an imagination in which the written word appeared as a forbidden territory, controlled by colonial power. Yet, alongside this

process, oralized forms of writing flourished: songs, prayers, proverbs, narratives transmitted in capoeira circles, Candomblé terreiros, or community assemblies. These expressions constituted living libraries that escaped colonial logic and preserved knowledge that could not fit in books or official documents.

By reclaiming this tradition, BBA understands writing in an expanded and plural sense. Critical texts, process journals, zines, portfolios, catalogs, manifestos, and audiovisual records incorporating oral traditions are all considered forms of writing. This expansion is essential, as it allows artists who may not identify with academic writing to produce legitimate narratives about their own practice. Writing thus becomes a tool for autonomy, identity affirmation, and cultural insurgency, contributing to the construction of a collective knowledge that resists colonial and erasure structures.

During residencies, artists are encouraged to maintain process journals, recording reflections, drawings, scattered phrases, song fragments, or personal memories. These journals are not evaluated as finished works but as testimonies of trajectories in formation. At the end of the residency, many of these records are shared collectively, giving rise to experimental publications—collective catalogs, artist books, or zines. These products function as capsules of memory, preserving lived experiences and creating archives that resist forgetting, reinforcing the idea that collective memory is insurgent and active in the present.

A central aspect of these practices is their non-commercializable nature. Unlike works that circulate in the art market, writing in journals, zines, or process diaries does not easily submit to market logic. It circulates hand-to-hand, in small editions, in community contexts. In this dimension, writing becomes a non-fungible narrative: a way of asserting that it cannot be reduced to exchange value, resisting fungibility and remaining alive in collective experience.

Writing also plays a crucial role in the construction

of the Black Brazil Art Biennial. From its first edition, the biennial has not limited itself to gathering works in exhibition spaces but has sought to generate critical documentation that circulates beyond the event. Catalogs, dossiers, curatorial texts, and artist interviews constitute an archive that amplifies the biennial's impact and ensures that experiences are not lost after the exhibitions conclude. More than memory, these records function as pedagogical tools, accessed by students, teachers, and researchers in different contexts, creating new spaces of listening and collective learning.

By investing in writing as a collective practice, BBA inserts itself into a broader tradition of the Black diaspora, which has used the word as resistance for centuries. From 19th-century published testimonies of formerly enslaved people to the oral narratives of African griots, and from 20th-century manifestos by Black artists and intellectuals, we find a constellation of experiences in which writing—oral or textual—asserts humanity, records memory, and proposes futures. BBA's work directly dialogues with this genealogy, connecting the present to the memory of the diaspora and the shared struggles of Indigenous peoples and Black communities worldwide.

Another relevant aspect is the articulation between writing and digital technology. In recent years, BBA has explored resources such as blogs, online magazines, PDF catalogs, and multimedia experiences in video and audio. This diversification broadens access and democratizes circulation, reaching audiences who might not have contact with print publications. At the same time, it reinforces that writing does not need to be linear or exclusively textual: it can be sonic, visual, and interactive. This openness allows us to think of writing as an expanded field, in tune with contemporary and insurgent artistic practices.

Within residencies and the biennial, collective writing also assumes a political role: producing documents that denounce inequalities, propose inclusive cultural policies, and affirm the right to memory. By bringing multiple voices into a single

text, BBA creates a space of shared authorship that breaks with the idea of individual genius and values collective knowledge. This gesture is particularly important in a country where official history still tends to silence or marginalize Black and Indigenous contributions.

Therefore, when we speak of writing in the context of BBA, we are not referring only to academic texts or formal curatorial writing, but to a multiplicity of records that together compose a living archive of resistances. This archive is both memorial and prospective: it preserves lived experiences, projects possible futures, and sustains the continuity of non-fungible narratives. Collective listening is the foundation of this process: to write is, above all, to hear and be heard, to construct meaning together, and to strengthen the insurgent field of Afro-diasporic and Indigenous art.

Conclusion and Perspectives

Throughout this essay, we have explored different dimensions that structure the proposal of Black Brazil Art (BBA) and its work in the field of non-fungible narratives. We began with a reflection on how the notion of non-fungibility—originally inspired by debates in the digital economy but re-signified in a cultural and political key—allows us to understand experiences that cannot be reduced to market logic or substituted with equivalents. We have shown that, in Afro-diasporic art practices, memory, body, orality, and ancestry produce forms of expression that resist homogenization and affirm singular ways of existing.

Next, we highlighted how BBA, through its artistic residencies, creates privileged spaces for the emergence of these narratives. By bringing together artists from different regions, backgrounds, and trajectories, the residency functions as a collective laboratory, where symbols, affections, and memories are shared and reinvented. More than aesthetic experimentation, it is a pedagogical and insurgent process, in which each artist learns from others and from the community, building new languages that articulate experience, resistance, and creativity.

Collective listening is the foundation of these processes, allowing artistic production to thrive on dialogue and diversity of knowledge, including among non-Black artists, fostering critical and decolonial awareness.

In the third stage, we reflected on writing as a practice of resistance and memory. We showed that, far from being restricted to academic records, the writing that emerges at BBA is multiple: process journals, zines, manifestos, collective catalogs, and digital records. This multiplicity ensures that memories are not lost and that historically silenced voices are preserved. Writing becomes a work in itself, a non-fungible and irreplaceable narrative because it carries marks of experience, orality, and collectivity.

We then reach the international dimension. By dialoguing with initiatives such as the Minorit'Art project at NSCAD University (Canada), BBA projects its actions into a global circuit of debates on diversity, inclusion, and cultural reparations. This dialogue demonstrates that the challenges faced by Black and Indigenous artists in Brazil resonate with struggles shared by other racialized communities while also expanding the circulation of non-fungible narratives, connecting local and transnational experiences of cultural resistance.

The culmination of this trajectory is the Black Biennial 2026, structured around the theme of the five skins, which invites reflection on body, identity, memory, territory, and ancestry. It engages with the work of Hundertwasser—who values multiplicity, the organic, and the re-signification of space—and the thought of Nego Bispo, who understands the body and memory as territories of aesthetic and political insurgency. This edition of the biennial brings together artists who participated in the residencies, presenting works that express the convergence of tradition, innovation, and resistance. Each work reflects individual trajectories but also participates in a collective gesture: the construction of a shared narrative that challenges colonial structures and reaffirms the potency of the African diaspora and Indigenous peoples.

Black Biennial 2026 demonstrates how residencies, collective listening, and writing converge to create an ecosystem of artistic-political production. By bringing the concepts of the five skins to the fore, the biennial proposes a sensitive map of the multiple layers of experience, body, and memory that compose Black and diasporic life in Brazil. The articulation between aesthetics and resistance is revealed in works that occupy both public and institutional spaces, where symbols, colors, textures, and hybrid languages produce unexpected encounters, reinforcing the cultural guerrilla practice that characterizes BBA's work.

Ultimately, BBA demonstrates that its strength lies in its ability to articulate residency, writing, exhibition, and circulation within a single flow. This methodology allows artists to produce, document, and share non-fungible narratives, strengthening collective memory and raising awareness of historical inequalities. By inscribing Black and Indigenous art on the international horizon, BBA does not merely exhibit works—it builds bridges of critical and formative dialogue, fostering processes of social and cultural transformation.

To speak of non-fungible narratives in the context of BBA is, therefore, to affirm that certain dimensions of Black and diasporic life cannot be reduced to numbers or market equivalents. They are narratives of body, memory, and future, which resist colonial logic and expand through collective listening, insurgent writing, and collaborative artistic creation. Black Biennial 2026 represents the concrete outcome of this trajectory: a space of aesthetic, political, and pedagogical affirmation, where experiences accumulated in the residencies are translated into works, discourses, and practices capable of projecting new ways of existing, thinking, and resisting.

BIBLIOGRAPHY/ REFERENCES

- [EF1] In-depth knowledge of the research topic
- [EF2] Aesthetic resistance
- [EF3] Excellent
- [EF4] It is important that we do the same with Af-flux
- [EF5] The residence of artists of African descent as a space for storytelling, infused with the production of counter-narratives and emancipation, but above all as a laboratory for researching new forms of storytelling
- [EF6] Catalytic role of minorit'Art
- [EF7] Writing as a means to combat invisibility and assert itself as a space for history and contemporary exploration
- [EF8] We share a similar reading to minorit'art. Writing is all the means that allow us to make history and transmit it from the body to paper



PATRICIA BRITO KNECHT
Brazil

Independent curator, museologist, and art critic, she is the founder of the Bienal Black and the Shared Virtual Artistic Residency Program. She is a member of the Brazilian Association of Art Critics (ABCA), the International Association of Women's Museums (AIWM), and the European Network of Brazilianists in Cultural Analysis (REBRAC). A contributor to the Itaú Cultural Encyclopedia, she has been featured on the Map of Black Curators in Brazil by the state of Rio Grande do Sul, through the Latin American Art Workers collective. In 2021, she was nominated for the Açorianos Award for the 1st BIENALBLACK. She is also the author of the novel Casa Grande SEM Senzala, published by BBA. Her curatorial practice is deeply engaged with decolonial perspectives, contemporary artistic practices, and transnational dialogues, seeking to expand the visibility of Afro-diasporic narratives within global art circuits.

Social media:

Instagram/@ bienalblackbrazilart
PodCast/black-brazil-art
YouTube/@BlackBrazilArt
1st Biennial
2st Biennial
3st Biennial

INFUNGIBLE NARRATIVES: FROM METAPHOR TO RAW-BRUTAL-REALISTIC REALITY



Laurence Maquiaba, Joris Lechêne, Pauline Cabidoche

Kilti-la pli gran ki nou

"Kilti-la pli gran ki nou" translates into English as "culture is greater than us." This phrase has been the leitmotif of Guadeloupean cultural actors for several decades, particularly those with a clear political consciousness: Guadeloupe is a colony, and Guadeloupeans are a people in their own right. Culture is therefore necessarily more than the aggregation of traditions, songs, customs, and shared aesthetic perspectives... it transcends individuality and constitutes a community of destinies that some have made it their mission to bring to life, transmit, and promote.

Guadeloupe has an exceptional number of living heritage practices: a 2020 study funded by the Department of Cultural Affairs counted 344 elements of intangible cultural heritage on the archipelago.¹

This rich culture, intertwined with the dominant culture of France, is the foundation of a unique identity that cannot be blended and refuses assimilation. This culture, inherited from the first peoples, Africans deported for slavery, Indians, Europeans, and Syro-Lebanese, represents our uniqueness in the world and our opposition to colonialism. What we call indigeneity encompasses this unique and specific way of inhabiting this land, our interpersonal relationships, and our history, which determines who we are. In "Le défi culturel guadeloupéen, devenir ce que nous sommes" (The Guadeloupean cultural challenge: becoming who we are), Dany Bebel-Gisler points to the need to raise awareness of who we are and to act accordingly: "Becoming who we are in order to be in touch with the here

and now, in other words, with reality. To face things head-on, to ruthlessly expose the cultures that coexist and clash in the Caribbean, without allowing ourselves to be crushed by the negative aspects we discover there. In a lucid and utopian approach to reality, to ourselves."

Our culture, yes, as a challenge, has been forged as a vital emergency in the face of the persistent fear of disappearing under the steamroller of assimilation. The bans on speaking Creole, playing gwoka, attempts to ban carnival groups, injunctions to forget the history of the slave trade and express gratitude to France for its supposed generosity have created a reflex of mistrust towards institutions. Many Guadeloupean cultural actors are volunteers or live in precarious conditions because they reject this system and do things their own way.

For several months, supporters of the Alyans Nasyonal Gwadeloup, a party campaigning for the emancipation of Guadeloupe, interviewed cultural figures from the archipelago: painters, art critics, SACEM agents, actors and actresses, leaders of artist support associations, theater managers, directors, dancers, etc. in order to propose a political vision that takes into account this "kilti-la pli gran ki nou." These interviews showed that for nearly 40 years, it has not only been the actors who have chosen to do without institutions; the latter were and still are largely indifferent to the proposals of cultural workers.

For decades, the Centre des Arts in Pointe-à-Pitre, the former economic hub of the archipelago, was THE artistic hub that enabled many artists to

launch their professional careers by promoting encounters between artists and the public, lending credibility and legitimacy to those who exhibited, sang, and danced there. It was a legendary venue that welcomed international stars such as Miles Davis, Cesária Évora, and Myriam Makeba, as well as the great voices of Guadeloupe: Kassav, Soft, the musicals of Paskal Vallot, and more.

And for 13 years, what had for decades been a space balancing culture free from institutional constraints and the need for a space for expression and public encounters was closed.

“Kilti-la pli gran ki nou” (The bigger the better) is therefore the motto that inspires the dozen or so protagonists who decide to storm the Arts Center on July 5, 2021. It was symbolic of the inability of elected officials and institutions to grasp the true dimension of culture in our country. Sometimes an excuse for lavish spending that could have been invested sustainably, sometimes a lure for voters in the pre-election period, cultural policies struggle to keep pace with the exceptional flourishing of culture in Guadeloupe.

This hard-hitting action was widely publicized. A large concert was organized on the day the artistic squat began to let everyone know that a militant action was taking place in this building. What was intended to last a maximum of two months, giving time to engage in a genuine assessment of the needs of cultural actors with the relevant institutions (the town hall, urban community, departmental council, regional council, and the Directorate of Cultural Affairs (DAC)), ultimately lasted nearly four years.

Although the location was chosen for its symbolic significance, the experience went far beyond what had been envisaged, written, and planned, highlighting the characteristics of Guadeloupean culture and culture in Guadeloupe.

The idea of squatting came about during brainstorming sessions with artists sympathetic to the ANG. After the initial enthusiasm, we thought about a strategy, activities, and a plan to ensure our basic needs were met, where we had

to be present so that it would not be taken over, but also about actions that would demonstrate to everyone the need to take cultural actors into account.

First lesson learned from the CAC experience: Time does not belong to us.

We had initially planned to call the takeover of the Centre des Arts “Operation CAC 60.” CAC stands for Centre des Arts, but also for Critique Artistique et Culturelle (Artistic and Cultural Criticism), and 60 for 60 days. We at naively believed that occupying the premises during this period would give us time to meet with the institutions in charge, shake up the ecosystem, and start discussions. We were prepared for threats, evictions, retaliatory measures... We had planned a program of activities around the construction site, which was closed to the public, so that everyone would understand that this was not an individual attempt to take over a public building, but a reappropriation for all.

We had imagined a Creole garden to remind people how much it says who we are. We had to face the facts: we were presumptuous. But as time passed, it demonstrated our capacity for resilience and creativity in turning the unpredictable into a strength. In Guadeloupe, the takeover of the Centre des Arts launched a sequence of resistance that went beyond culture: healthcare workers at the hospital launched their “bik a rézistans” by occupying the parking lot, a stone’s throw from the CAC, to express their rejection of France’s policy on the COVID epidemic and mandatory vaccination. Then, in November, the whole of Guadeloupe was blocked by a large-scale social movement, with roadblocks that lasted several days.

This action, which we saw continuing over time, was a catalyst for many, like the need to have the audacity to shake things up... and the Creole garden that we had imagined and only timidly planted a few seeds finally came to fruition with the teams that succeeded us.

Second lesson learned from the CAC experience:

Culture cannot be disciplined.

When we entered the Arts Center building, it was a construction site closed to the public. A construction site that served as a giant shooting gallery for a few marginalized individuals, but above all had been abandoned for over a year. To avoid endangering the public and the artists, we chose to offer our artistic activities outside the construction site, on the square in front of the Pointe-à-Pitre Town Hall, which is adjacent to it. So we offered concerts, plays, painting, dance, and collage workshops, discussion spaces, and film screenings outside the site.

It was the painters and graffiti artists who braved these prohibitions and began to bring these walls to life, entering the concrete maze without our knowledge. Our prohibitions were futile, and we had to work with them rather than try to contain them.

This brings to mind a striking anecdote from the history of Pointe-à-Pitre. In 1995, the city of Pointe-à-Pitre, where the CAC is located, attempted to ban gwoka (traditional music that was forbidden during slavery) on the pretext that the traditional Koud tanbou (drumming: when the music is played) caused noise pollution. Each ban of this type cemented the music's status as a symbol of the struggle against oppression. Thus, the drums have always resounded in Pointe-à-Pitre despite the pressure, and a gathering has since become institutionalized in a pedestrian street in the city, forcing the city council to back down. Today, no one questions its place in the city. The same is true for most of the pillars of Guadeloupean culture: bans on speaking Creole, parading in the mas (a form of carnival), and playing Gwoka have crystallized the attachment of Guadeloupeans to their culture.

Since then, artists from all over the world have come to leave their mark at the CAC: Paris, Chicago, Senegal, Martinique, Germany, Ivory Coast, etc. The Kolektif Awtis Résistans has a custom of saying that it has become the largest contemporary art exhibition hall in the Caribbean.

Third lesson learned from the CAC experience: Culture binds us together like cement.

The first few days of squatting were challenging. Bats and rats were our hosts. The urban community, in charge of the construction site, had cut off the electricity and removed the site's sanitary facilities. But a tremendous solidarity of individuals and businesses sprang into action to enable us to eat, sleep, and secure the site.

After the initial settling-in phase, we had to deal with the human aspect... differences of opinion, differences in education, attempts at domination or attempts to avoid responsibility, sometimes internalized racism, sexism. At the beginning, the majority of residents were women. It was a mini-society with all the flaws that entails. Despite everything, after four years of occupying the building, there have been no major negative incidents to report. No accidents, no violence... even during times of conflict, the residents were all committed to ensuring that it didn't end for the wrong reasons or because of excesses that had nothing to do with the struggle. Despite the animosity that may have arisen, everyone felt they were on a mission, the guardians of a culture that they each brought to life in very different ways.

These elements lead us to say that Guadeloupean culture and culture in Guadeloupe are definitively infungible: unique and with their own characteristics. Therefore, even in an unprecedented and illegal context, the power of the bonds they generate undoubtedly make them a solid foundation of Guadeloupean society.

And perhaps as long as this reality is ignored, it will continue to forge itself in this saving resistance. The resumption of work on the Arts Center so that Guadeloupeans can finally benefit from the facility has been announced, and the squat is living out its last weeks.

As we take stock, we are more convinced than ever that "Kilti-la pli gran ki nou!"

Reinforced concrete-reindigenized

The Center for Arts and Culture was not born in Guadeloupe.

It arrived by boat, the cement and iron of its reinforced concrete stacked in holds to cross the Atlantic, but also by plane, in the mind of Jean Le Couteur, its architect. Already conceived, designed, and modeled in the offices of the "Metropolis"².

Like the Pointe-à-Pitre City Hall opposite it, the Center for Arts and Culture (CAC) is a monument to brutalist architecture. Both a symbol and a tool of Guadeloupe's accelerated modernization, it belongs to a concrete Pointe-à-Pitre. A modernist architecture of French-style housing projects, built on what were once traditional Guadeloupean neighborhoods of wood and sheet metal, which had become unrepresentable in the eyes of those for whom modernization necessarily meant Westernization.

An architecture of colonialism

While the modern movement in architecture is a movement of rupture (in relation to aesthetic codes, traditional construction techniques, the urban fabric, the environment, etc.) seeking to invent a "New Man" through a new architecture, modern architecture in the Guadeloupean context of colonial society proves to be, on the contrary, a movement of continuity.

Since coloniality is already based on a series of ruptures (with ancestral lands, with the history and pre-colonial identity of colonized peoples, rupture of the relationship with oneself, with otherness, with the collective, rupture of agency as well...), modernist architecture in colonized lands is imposed as a means of confirming existing colonial ruptures.

In Guadeloupe, this brutalist architecture represents the continuity of colonial power

through its decision-making and financing chains, territorial continuity with mainland France through a European architectural and aesthetic vocabulary, and continuity in the destruction of traditional Guadeloupean lifestyles and housing in the name of French-style modernity.

Like the colonizer, modernist architecture must destroy what existed before in order to better build according to its vision. This architectural approach, which believes in universal, above-ground solutions that are not "corrupted" by local cultural specificities, fits perfectly with coloniality. It reproduces a European vision of power and space, based on an ideological vocabulary of disconnection and enslavement shared by all European colonial projects.

Indeed, even if European imperialisms oppose each other, they share a colonial relationship to humans, knowledge, and nature: coloniality.

While coloniality transcends nationality and culture, as we see in the homogeneity of modernist architecture, it also has its alter ego, its mutually created opposite: indigeneity.

Indigeneity in the Caribbean

Indigenous peoples, as well as peoples colonized and oppressed by coloniality, may have different histories and identities, and may have arrived at different times in a given territory, but their existence in opposition to coloniality means that they share the same ontological category, which I call the Anthro-ecological Niche of the Indigenous. Here, "ecological" refers to the environment in the broadest sense: nature, the biosphere, but also the social, urban, architectural, and epistemic environments.

Groups within the same niche may have different spiritualities, different cosmologies, and of course different cultures, but the fact that they occupy the same anthro-ecological niche means that they will have similar relationships to the environment, to individuality, and to the collective, while maintaining distinct identities and cultures.

This is how African, Caribbean, and Amazonian indigenities are distinct, but offer similar solutions to similar extractive and destructive challenges and pressures.

If we understand indigeneity as an anthropo-ecological niche, then its oppressive counterpart, coloniality, also forms its own anthropo-ecological niche.

This is why Portuguese, French, and English colonial projects, while distinct, have similar practices, beliefs, and strategies.

The anthropo-ecological niche, as an ontological category, allows us to understand that certain practices, actions, and cosmologies transcend cultures, identities, places, and even time.

Even without necessarily having been in contact with each other, cultures that occupy the same anthropo-ecological niche are linked by a common field of knowledge, experience, and practices infungibles: this is what I call the Epistemic Echo. A kind of ancestral background noise that is persistent, omnipresent, and constant.

For those who prefer the so-called natural sciences, think of it as the anthropological equivalent of the Cosmic Microwave Background in astrophysics: radiation that we find no matter where we point our observation instruments, and which is a residue of the radiation emitted during the Big Bang.

In the context of today's Caribbean peoples, the concepts of anthropo-ecological niche and epistemic echo explain how what may appear to be a ritual or cultural "invention" is in fact only a resurgence, the modern and updated expression of a shared imagination, a reconnection to an ancestral and lingering diffuse background that coloniality seeks to break.

These two concepts also provide a third solution to the debate between those who see Caribbean cultures as continuations of African and European

cultures, and those who consider them to be purely ad hoc and in situ creations:

While the peoples resulting from colonial deportation were disconnected from their Cultural Hinterland—according to Édouard Glissant's term—not only by geographical distance but also by a process of epistemicide (the organized and systematic destruction of the culture and knowledge systems of colonized peoples), they have, on the other hand, been able to connect to their common indigenous epistemic echo that runs through the Caribbean, linking them not only to their lands of origin in Africa or India, but also to other indigenous peoples of the Caribbean. Whether they are survivors or exterminated, their existence in opposition to coloniality places them all in a common anthropo-ecological niche.

We see these resurgences of the epistemic echo in the so-called Creole languages of the Caribbean, in the preponderance of carnival in our countries, in the spiritual practices of Voodoo and Santería, and in the science of the Creole Garden.

This connection to the epistemic echo may have been more or less effective, more or less conscious, more or less repressed, and more or less disguised, but it manifests itself in cultural resurgence, practices, and beliefs that are strikingly similar from one island to another, from one continent to another, even if each resurgence has its own context and identity. They all draw on the same indissoluble, unstoppable, "infungible" continuum that is the Indigenous Epistemic Echo, a force that does not need to be anti-colonial, or even decolonial, because it is Acolonial: it exists in a field of reality where coloniality has no place.

The story of the Kolèktif Awtis Rézistans' takeover of the arts center is ultimately the story of a building that changed its anthropo-ecological niche, shifting from the epistemic echo of coloniality to that of indigeneity by changing the building's relationship with time, space, and

institutional power.

The relationship to time

In her book *Descolonizando Afetos* (Decolonizing Affects), Guaraní author Geni Nuñez explains that the imagination of our colonial monoculture (what I will call the Epistemic Echo of Coloniality) perceives the ephemeral and the changing as a weakness, a betrayal, even a lie, while valuing the illusion of permanence and immutability.

In architecture, this translates into the supremacy of materials such as concrete, which are supposed to embody solidity and invulnerability in the face of nature.

But the reality of the local climate, the imperatives of nature, and therefore indigenous truth, have no regard for colonial beliefs!

A brutalist concrete building in the Caribbean will inevitably age very poorly and require considerable effort to maintain it in good condition in conditions for which it is not suited. Without regular maintenance and constant occupation, nature reclaims its rights: minerals become covered with vegetation, hard surfaces crumble, solid structures bend, straight lines curve, what was standing falls, and sterile emptiness becomes abundant fullness once again.

This is how the Arts Center had to close in 2009, the first crack in its belonging to the epistemic echo of coloniality.

The arrival of the Kolèktif Awtis Rézistans marked the building's return to indigenous temporality. With their constant turnover of people and ideas, and a temporary occupation project, they brought biological cyclicity back to the middle of the mineral concrete. They planted a Creole garden where nothing was supposed to grow. They broke into a building that was tired of having to remain immutable and introduced a dose of ephemerality and naturalness.

The relationship to space

The architecture of coloniality conceives of built space as opposed to natural space. And a few trees planted along the roadside and pots

on balconies are not going to change that fact. The unpredictability of the elements and living things, the diverse, changing, and cyclical nature of nature are "problems to be solved" in the cosmology of coloniality. And the architectural solutions to these problems are to isolate, separate, partition, flatten, rectify, and sterilize built space. Brazilian indigenous activist Ailton Krenak says that the opposite of monoculture is the forest. The members of the Kolektif brought the forest into the Centre Des Arts. Figuratively speaking, by bringing in a wealth of ideas, creative exchanges, a diversity of uses and users, but they also reforested in the literal sense, by investing in a place open to the four winds, and bringing back animals, plants... and indigenous people!

The Kolektif's intention was not to forcibly distort the space to suit their own needs, but to work with it, adapt to it, and improvise a way of living in this building in harmony with the space and the elements that inhabit it, without seeking to dominate them.

Relationship with institutions

In 2015, the Mémorial Acte was inaugurated with great fanfare in Pointe-à-Pitre. It is an institution that benefited from the participation of the French state and local authorities. The project was intended to be a global reference on the history of the slave trade, bringing together leading scholars in an architectural monument that was to be a showcase for Guadeloupean excellence. However, 10 years later, the MACTe, which was born under such auspicious institutional circumstances, has joined the list of Guadeloupe's "white elephants": projects that were perhaps too ambitious, un , or did not respond well to local needs, and were sometimes non-compliant... Projects that did not take root.

Meanwhile, on the other side of town, the Centre des Arts, an abandoned urban eyesore slated for demolition, is coming back to life. The invasion by the Kolèktif Awtis Rézistans will root the building in its cultural soil and allow it

to flourish. Ultimately, it is at the CAC that the living memory of Guadeloupe will be invoked. It is at the CAC, and not at the MACTe, that artists, visitors, musicians, and philosophers will engage in dialogue with the history of this country, its pains, its identities, its pride... It is there that the reconnection with the epistemic echo of Guadeloupean indigeneity took place.

The members of the Kolèktif did not simply settle for the venues: they listened to them and found a showcase for creativity precisely because they were there in defiance of power, in marronnage. Guadeloupean identity is thus woven from the stories of a people who have learned to flourish in a climate of creative rather than destructive tension. These tensions can be seen in the takeover of the Centre des Arts, through conflicts with the authorities, with elected officials, with institutions, but also through conflicting visions of what people expected from the occupation of the CAC.

While elsewhere these tensions could have made this initiative a resounding failure, in Guadeloupe it is a commonplace, ancestral exercise to which the people are accustomed. Perhaps this is what Guadeloupean excellence is all about: not that advocated by institutions, but on the contrary, that which flourishes where the power structures of colonialism are failing.

It is an expression of anba fèy wisdom, the science of resourcefulness.

Guadeloupe has a culture of precarious balance, like the gwoka dance, whose steps may seem disordered to the untrained eye, but are in fact the mark of mastery of the art of bigidi³, in constant dialogue with the musicians.

The story of the takeover of the Center for Arts and Culture is the story of a people who flourish in adversity and shine in the face of difficulty. It is a narrative of resurgence, of reconnection to an ancestral current that, despite violence, could not be interrupted.

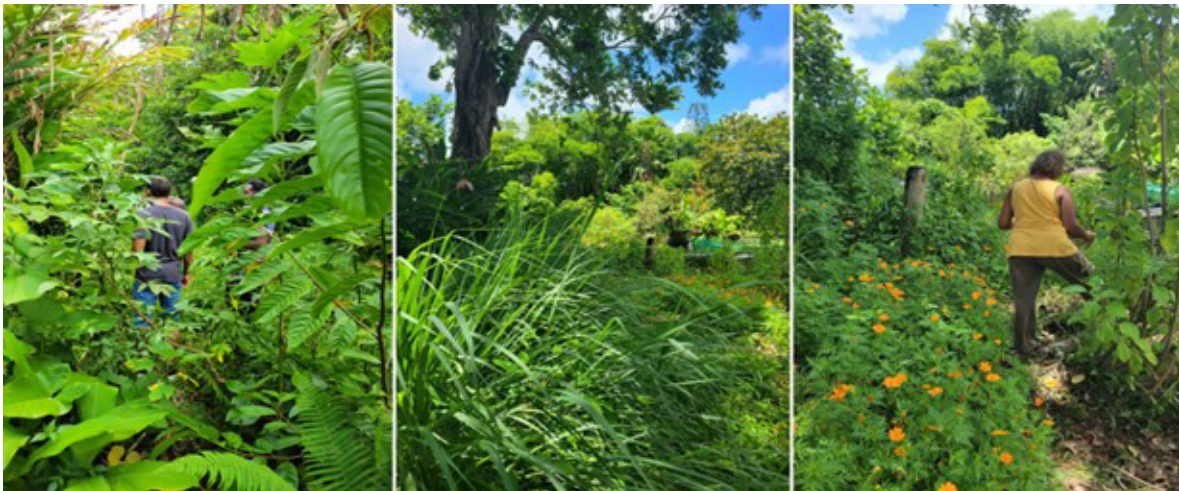
The vital labyrinth

The Centre des Arts et de la Culture in Pointe-à-Pitre was the setting for my childhood in the 1990s. The memory of my steps in this concrete maze is fundamental, as each corridor and each staircase led to a cultural space distinct from the previous one. That is why, 30 years later, following the takeover of the CAC by this collective, which is more decisive than ever, I perceived an irreversible shift when I entered this space again; the French-style labyrinth of yesteryear, brutalist and delimited, had become a fertile syntropic maze that was not unfamiliar to me. It reproduced exactly the one that borders our Caribbean living spaces; the famous Creole garden, that small individual agricultural area to which we owe our collective survival. On the shared walls of this new kind of lakou⁴, an expression organized organically in space and matter. A manifest collective intelligence, serving yesterday, today, and tomorrow.

What a surprise it was to see that the metaphor had come to life: inside the building itself, a jaden razyé was beginning to blossom. As if to remind us that culture, in all its meanings, is the only thing we cannot be dispossessed of; "Kilti-la pli gran ki nou." The significance of the Creole garden, so instinctively positioned in this place in literal and figurative layers, should challenge us. What if this were the entry point for indigenusness on this artificially repopulated land?

A garden with multiple layers

From a historical perspective, the documented origins of farming on our islands in the Lesser and Greater Antilles can be traced back to the ichali of the Arawak peoples (Taínos, Kalinagos). This type of garden, the result of ancestral technology likely dating back to the Mayan civilization, was the basis of subsistence for the first nomadic populations of the Caribbean. Cassava, quénettes, chili peppers... The ichali already included the staple foods of today's Caribbean diet. The shock of the triangular



trade would then mix the legacy of the ichali with that of the Afro-descendant populations, despite the meticulous and brutal annihilation of the Kalinago population. Indeed, Kalinagos and Africans lived side by side, enslaved in their homes or free as maroons, and the mutual transmission of their subsistence techniques created the first foundation for what would later be called the "Creole garden." Finally, there was a final stage of contributions of techniques and species from the populations engaged in French trading posts in India.

This Creole garden, which truly took its current form at the end of the 19th century, is often defined as a small plot of land providing basic food autonomy to the inhabitants of the adjoining Creole hut, who grow roots, condiments, fruits, cereals, vegetables, medicinal plants, and ornamental plants there. This definition, provided by national agricultural institutions, reveals the inability of Western science to navigate the labyrinth of indigenous culture, as the Creole garden is a maze of origins, cosmogonies, and idioms that goes beyond botany.

The inalienable sacred

Under the impetus of Lucien Degras, a Martinican agronomist and botanist who co-founded INRA Antilles-Guyane, French research first tentatively, then more thoroughly in the 2020s, examined the principle of the Creole garden. Within

institutions such as INRAE and CIRAD, research unsurprisingly led to inventories, parceling, and the development of motorization techniques. Unsurprisingly, though, because this science, which exists to support the agri-food industry dear to capitalism, is a science of control, fragmentation, and yield optimization. Indigenous science, on the other hand, is a science of relationships, oral transmission, support, and above all, spirit.

While Western science decides to classify certain plants in the Creole garden as ornamental, ancestral transmission designates their essential spiritual use. Protection, attraction, divination... A sacred technology born of the millennia-old relationship between plants and human communities. Technology, because the spirit and energy are essential tools in these gardens. Indeed, one of the most characteristic technological forms of this acquired indigeneity is community work in the garden. The Martinican *lasotè* is a fine example of this: a moment of codified work, a moment of communion of forces, visible and invisible, a moment of song, a moment of community unity. In Guadeloupe, the *chilapattu*, a choreographed song for group agricultural work, has also been taken up and adapted by people of Indian descent. Collective energy and trance reinforce the connection to the land in a way that bypasses Western pragmatism and its perception of the laws of nature.

The sacred dimension therefore still escapes

Western eyes today, just as the seeds hidden by forced laborers from other continents escaped the eyes of the colonists. Historical texts brought to light by numerous ethnobotanists and researchers mention grains of rice hidden in the braided labyrinths on the heads of African women, thus ensuring the subsistence of the Maroon nations⁵. Another example is sacred plants (particularly neem), which were taken from Pondicherry in the folds of saris by individuals who were well aware that their survival would also depend on the preservation of their ancestral spirituality. These two labyrinthine adornments were one of the best vehicles for the resettlement of uprooted populations, now bearers of the torch of indigeneity on French Caribbean soil.

A temple to be guarded

The recovery of this witness restores the Antillean working their Creole gardens to their position as guardians. Guardians of human existence, first and foremost. A displaced population being an erased population, working the land becomes an act of existence through this re-establishment of ancestry on new soil. Guardians of the impermanence of nature, too. The only permanence here is that of cyclicity. Western science is based on the assumption of fixed natural laws, but indigenous knowledge, in its patient observation, considers them to be habits of nature and not immutable laws⁶. Guardians of knowledge, too. Passed down from generation to generation, with a way of naming plants and their uses that is sometimes specific to a lineage, it is shaped by time and oral transmission. The opacity of this jealously guarded use of names is also one of the most effective natural barriers in the protective labyrinth. For in reality, the motivation of scientists across the Atlantic also lies in the possible "discovery" of molecules that could be integrated into the French pharmacopoeia, which in fact deprives populations of their full use. Colonialism is and will remain extractive.

The sacred, impenetrable disorder of the Creole garden, so closely linked to the colonial concept of the jungle, and which is ultimately nothing more than diversity and syntropy, must remain

a preserved launch pad for the indigenous worldview of tomorrow, unavoidable and unstoppable. Thus emerge the indigenous guardians of culture, those who, like the women and men of CAC Maryse Condé, take the greatest and most immutable liberties: that of naming oneself, that of perpetuating ancestral seeds, and that of passing on the keys to the labyrinth to those who embrace all its dimensions.

Bibliography / REFERENCES

- 1 www.iledumonde.org/rapport-pci-guadeloupe
- 2 I continue to use this word, not because I agree with its meaning, but on the contrary to denounce the colonial relationship that still prevails between mainland France and "its" overseas peoples and territories, as evidenced by this term.
- 3 As theorized by Guadeloupean artist and anthropologist Léna Blou.
- 4 Lakou: a place of communal living for a small group of Caribbean dwellings
- 5 "In the Shadow of Slavery: Africa's Botanical Legacy in the Atlantic World" by J. Carney and R. N. Rosomoff
- 6 Concept developed by Rupert Sheldrake in "Re-enchanting Science"



LAURENCE MAQUIABA
Guadeloupe

Laurence Maquiaba has been an entrepreneur in the cultural sector for nearly twenty years. She founded the Éritaj Festival, Mémoires Vivantes, which aims to promote awareness of Guadeloupean history and heritage. She is also an activist and spokesperson for the ANG. Joris Lechêne is a lecturer, popularizer, and content creator on the themes of systemic oppression, social justice, and decoloniality. Of Guadeloupean and Alsatian origin and living in London, Joris uses his own positionality, at the intersections of his privilege and marginalized identities, to understand the power relations that run through our colonial society. The daughter of farm workers, Pauline Cabidoche is an adapter, dialogue writer, and screenwriter specializing in Caribbean cinema. Convinced of the power of cultures, she juggles multiple roles and breaks down barriers to fight against distorting mirrors.



JORIS LECHÊNE
England

Joris is a Franco-British social communicator who has lived and worked in five countries and three continents. Black, gay, foreigner and neuro-divergent, Joris has spent most of his adult life disentangling his multiple marginalized identities in a world that simultaneously views him as an outsider and an insider.

As a Social Media Influencer and Anti-racism, Bias and Privilege Trainer, he draws on his experience with the combination of the various identities at the intersections of 'race', neuro-diversity, class and sexuality.

He uses this unique vantage point from which to communicate and explain social concepts and speak up on the topics of systemic inequalities, discrimination and biases.



PAULINE CABIDOCHÉ
Guadeloupe

Pauline Cabidoche (also known as Yellowsubmachine) is an audiovisual translator from Guadeloupe, specializing in subtitling and dubbing for film and television. She holds a master's degree in Translatology from Sorbonne University and studied Technical Cinema at the University of Nice. Fluent in several languages—including French, English, Spanish, and various Caribbean Creoles—she works to make Caribbean cinema accessible to wider audiences. Her subtitling projects include films such as *Sprinter* (Jamaica) and *Bazodee* (Trinidad & Tobago). Through her work, Cabidoche bridges cultures and promotes the visibility of Caribbean voices in global media.

INFUNGIBLE NARRATIVE AND RELATIONSHIP WITH THE DEAD: CONDITIONS FOR AN UNVEILED LIFE IN W.E.B. DU BOIS



Véronique Clette Gakuba

The chapter "On the Death of a Firstborn," in which W.E.B. Du Bois recounts the death of his young son, Burghardt, aged 18, appears to be a personal and discreet narrative. It is a chapter about which little is known. However, it seems to me that it plays a central role in *The Souls of Black Folk*, a role that can help us reflect on the power of Black experiences and the conditions for their restitution through infungible narratives. This masterful work by W.E.B. Du Bois, first published in 1903, explores the Black condition in the United States through Black experiences and lives, giving substance to the concept of double consciousness. The narrative of his son's death is surprising for the paradoxical feelings it generates: a "horrible joy," Du Bois confides. The status that Du Bois attributes to his deceased son is not what one might expect: he is not a "victim" of racism (although he is), but a death that, for Du Bois, continues to nourish the world of the living, an undead death. In a way, his son's death offers Du Bois a form of resolution to the internal tensions of double consciousness; it will enable him to access a vision beyond the Veil, beyond the perceptions imposed by the white gaze.

In the following text, I therefore propose to read this chapter as the place where the experience of mourning becomes a means of thinking about and "resolving" the deep conflict induced by double consciousness. To understand how this chapter manages to convey this unique Black experience, 1. we must first return to double

consciousness in order to grasp its weight and its constitutive effects on Black lives. We can then 2. examine what this death and mourning do to Du Bois himself, before 3. focusing on the narrative mode—infungible—that allows us to account for this experience in all its force and singularity.

What kind of Black world for double consciousness?

Never compromise on the complexity of the reality of the Black condition could be W.E.B. Du Bois's mantra. Du Bois rejects a dichotomous view of resistance in terms of consciousness versus alienation (or false consciousness). It is a matter of relying on a more nuanced understanding of what constitutes the condition of Black subjectivity. It is the internalized conflict that concerns Du Bois: it is a matter of showing how the white gaze continually intrudes into the intimacy of Black people, to the point where it seems impossible to get rid of it. Moreover, the political question is not so much how to get rid of it as what to do with it, and how it transforms us in our capacities as beings. How, starting from the pathological side of double consciousness, can we achieve what Du Bois calls double vision?

1

1 Double consciousness is also what makes Black people susceptible to heightened awareness (second sight), that is, to perceiving with greater acuity than anyone else what it is about the white world that keeps them in such a position (BESSONE

Thus, W. E. B. Du Bois' concept of double consciousness (DU BOIS 2007) refers to this idea of confusion, oscillation, and above all confrontation between a system of perception that depends on a dominant white world, where Black people perceive themselves as whites perceive them, and a system of perception rooted in what would make the Black experience its own. There is a form of indecisiveness between a conscious and/or alienated perception of oneself, the outcome of which will be played out in this internal conflict, and the terms of its resolution. It is in this context that the chapter "On the Death of a Firstborn" takes on its full significance. In it, Du Bois recounts the death of his 18-month-old son. The chapter, discreet and little commented on, nevertheless appears central: this death retains within it the power of life, intact, because, at 18 months, Du Bois's son did not have time to be completely absorbed by the Veil. Where a living Black child would quickly see his aspirations compromised by the ongoing effects of racism, Du Bois's son died at a happy age. The death of his son allows Du Bois to maintain within himself an unusual clarity of perception about what his son's life would have been like had it existed outside the Veil. This is something that could not be achieved other than through the spiritual speculations induced by this premature death, this living death.

In contrast to this vision of a world without the Veil, the chapter preceding "On the Death of the Firstborn," entitled "The Faith of Our Fathers," shows that even the religious sphere, though vital and structuring for Black collective life, is affected by the Veil. This chapter is one of the most eloquent in capturing the double consciousness in its collective dimension. Du Bois describes the Black Church as a moral and collective foundation that has made it possible to develop values, ask existential questions, and nurture collective benchmarks for Black lives. This sphere has historically been constituted in a virtuous manner, producing remarkable visions of liberation. But Du Bois observes that as it evolved, this sphere gradually came under

the influence of the white gaze. He describes it as being marked by contradictions: despair, the persistent influence of the master's religious propaganda—which made submission a Christian ideal—and the perception, by some Black people, of faith as a weakness to be exploited. Religion becomes a place of extreme tension: a legacy of domination and a space for visions of liberation.

These tensions highlight the difficulty of a Black world existing fully and stably on earth. For Du Bois, however, freeing oneself from the white gaze means testing one's soul, thoughts, and aspirations from a Black world. It is therefore appropriate to ask the question: what can a fully effective Black world on earth be when Black lives remain shrouded by the Veil?

It is in this context that the uniqueness of the chapter on the death of Du Bois's son is revealed: where community life remains partially absorbed by the Veil, the mourning of his son keeps intact a vital power and allows Du Bois an unusual perception of what his son's life could have been in a world without the Veil. This perception can then nourish perspectives on the living black world, provided there is mediation between the world of the dead and that of the living. It is this point that I propose to explore further in the rest of this text.

The premature death of the black child, mediation to the world of the living

As we have seen, testing one's soul, thoughts, and aspirations from a black world is the condition for freeing oneself from the white gaze. To this end, the chapter "On the Death of the Firstborn" seems to provide a crucial answer.

In his chapter "On the Death of the Firstborn," Du Bois recounts the death of his first child at 18 months from diphtheria. We understand that the child was a victim of neglect on the part of the medical institution. As we shall see, this death allowed Du Bois to reassure himself about his son's destiny; a destiny that would not be tainted, having not had time to be, by the torments of black life. This premature death allowed Du Bois

to imagine his son living a life of goodness, a life uncontaminated by the Veil. It made this vision possible. This vision is not about universal rest in the afterlife, but about the manner in which his son departed: he departed in a way that could lead to the "good life," his passage into the realm of the living, under the Veil, having been as short as possible. Subsequently, Du Bois will be faced with the question of burial: from which earthly place in the veiled world should the transition to the afterlife take place?

In his untimely death, Du Bois's son inscribed somewhere the vision of a life without the Veil. For Du Bois, this would serve as an anchor for something like resistance or, in any case, the possibility of confidence in greatness. This is what we understand when Du Bois interprets this premature death as a choice – "He is not dead, not dead, he has escaped; not chained, but free" (DU BOIS 2007: 202); a choice in favor of beauty (another existence is possible). Du Bois brings up the weight of double consciousness to interpret his son's death as an active choice: a non-paradoxical way, contrary to the tension of double consciousness, of preserving his dignity and strength in the unveiled world of the dead: "How foolish I was to think, and even to wish, that this little soul would grow up strangled and deformed within the Veil! I should have known that that wordless, profound gaze, which forever and ever floated behind his eyes, saw far beyond the narrowness of the present. In the bearing of that little head crowned with curls, was there not that wild pride of being all that his father had so painstakingly repressed in his own breast? (...). You did well, my son, to hurry, my boy, before the world called your ambition "insolence," held your ideals to be unattainable, and taught you to crawl and bow down. It is far better that my life be interrupted by this nameless void than for you to drown in a sea of pain" (DU BOIS 2007: 202-203).

This "little life," as Du Bois calls it, where it resides, in death, becomes "extended," a space for mediation, allowing those who remain here to experience themselves from another condition, freed from the Veil: "I am greater and purer thanks to the infinite breath of this unique

little life—all men are" (DU BOIS 2007: 201)². The term "infinite" is not insignificant here: it seems to refer to the extent and strength of his son's life, which is capable of transcending death. Du Bois suggests that experiencing one's soul from an unveiled black world is only possible if one thinks of this black world in relation to the world of the dead. A black world can only cultivate an unveiled black consciousness by extending itself beyond earthly life, in its transitions and limitations. Thus, it seems that we can understand in a dual way the term revelation used by Du Bois in his general description of double consciousness: "a world that grants him no real self-awareness, but only allows him to see himself through the revealing of the other world"³ (DU BOIS, page). The term "revelation" used by Du Bois in "The Souls of Black Folk" refers to the condition of double consciousness: it does not offer direct access to oneself, but only a perception mediated by the gaze of the white world. In the chapter on the death of his son, this idea takes on another meaning, since it is more a question of a stretching toward the world of the dead, where an unveiled vision of life unfolds. Another form of revelation. Linked to the premature death of his son, this term takes on an almost prophetic tone, in the sense of a truth becoming accessible in this stretching between the world of the living and that of the dead.

This relationship with death therefore appears as a resource in terms of vision, providing guidance on the question of what is viable as a mode of existence for Black people, a question that appears throughout "The Souls of Black Folk." Death is invoked, and this invocation of death, as Paul Gilroy points out in his book *Black Atlantic*, has produced specific forms of expression (Gilroy, 2010: 278), such as those found in this chapter, which I propose to analyze narratively in the following section. Somewhere, then, in apprehending death in this way, spared, and thus providing the means to perceive it as such, there

2 "I-yea, all men—are larger and purer by the infinite breadth of that one little life" (DU BOIS, 1903: 130).

3 which yields him no true self-consciousness, but only lets him see himself through the revelation of the other world" (DU BOIS 1903: 2)

is a form of resolution to the problem of double consciousness posed by Du Bois, an "escape" from the omnipresent, internalized, accepted white norms in the psychological and social life of Black people, from which it is so difficult to break free.

Circulating the Black experience: infongibility as a narrative force and not truth

After showing how the premature death of his son allows Du Bois to connect with the world of the dead in order to nourish black life on earth, it is worth returning to this chapter to analyze it from another angle: that of its narrative mode. It is through the articulation of registers—sociological description, personal narrative, emotion, concept—and through strategies that avoid traditional regimes of truth that Du Bois manages to produce an infungible narrative, although we will need to specify exactly what kind of infungibility we are talking about. This shift to the narrative level is crucial: it allows the Black experience to circulate in its singularity, without traditional ways of thinking, or the white gaze, being able to reduce or neutralize it.

The Souls of Black Folk is known for its hybrid style, which combines sociological description, personal narrative, biography, and tributes; a narrative mode that forces the reader to take their time, to ruminate and feel the "strangeness" of what it means to be Black (BESSONE 2007: VII). For some authors, this strangeness is a central theme of the work. In particular, it prevents white readers from maintaining their omniscient stance on Black people, a stance that has long served to justify the claim to determine what is good or bad for them.

While this strangeness sets the stage for thinking about the infungible nature of the narrative, it is not its only dimension. It cannot be solely about producing a "strange meaning." This may be true for the outside, white reader, but it is different for the Black reader. Du Bois seems to seek to create, for the latter, a space where narratives specific to the Black experience can circulate, conveying

their specificity and strength, without being contaminated by the white gaze. This is very clear in the chapter "On the Death of the Firstborn." In the first instance, it is indeed Black people who suffer most from the constant interference of the white gaze, not only in their individual lives but also in collective practices, as the previous chapter on religious communities illustrated. Circulating a narrative capable of transmitting a force favorable to Black life thus seems to become an essential issue in this chapter. But how can we express something that is neither a simple sociological observation nor pathos intended to be consumed by the white gaze? These are the questions we will try to answer in what follows.

The chapter begins, like many narratives of former slaves, with a traumatic event that represents a turning point, an awakening to their status as slaves or oppressed people. Rather than dwelling on the exact circumstances of his son's death, linked to institutional racism, the text glosses over the discussion of the facts and the sociological explanation. He thus avoids any epistemology of evidence related to injustice against Black people intended to convince the white gaze and reduce the experience to variables understandable to it. Du Bois confronts the reader with his own intimate understanding of this experience and invites his fellow human beings to represent this Black condition in its entirety, without deception.

Instead of focusing on evidence, Du Bois places the entire emphasis of the chapter on a particular emotion: "a horrible joy" felt on the evening of his 18-month-old child's death. This emotion accompanies the intensity of the Black experience, its extreme nature, and echoes the gesture that Toni MORRISON recounts in *Beloved*, where a mother, Sethe, chooses to kill her daughter to spare her from slavery. Du Bois emphasizes: "Throughout that day and night, a horrible joy filled my heart—no, don't blame me if I see the world so darkly through the Veil—and my soul kept whispering to me: 'He is not dead, not dead, he has escaped, not chained but free.'" (DU BOIS 2007: 2002). As in Toni MORRISON's

novel (MORRISON 1987), the power of the narrative lies not in the spectacular but in the way the extraordinary emerges from the veiled ordinariness of Black lives. These narratives express an extra-human dimension, in the sense that they go beyond the usual frameworks of description or perception and cut across Black lives. The extraordinary is therefore not in death itself, but in the way Black lives are continuously affected by the intensity of racism's effects on their relationship to death, love, joy, etc.

While sociological descriptions or the spectacle of suffering tend to present themselves as truths that can be consumed by the white gaze—or, at best, as objects of pity—Du Bois chooses to describe his son's death differently: not as illustrative data, but as a reality that establishes another way of feeling and thinking.

To achieve this, Du Bois pays meticulous attention to words. Some are used as lexical safeguards, preventing the experience from being reduced to sociological or pathetic filters. Thus, the child is described as an "escapee," and paradoxical expressions abound— "horrible joy," "living death"—all phrases that refuse to conform to expected vocabulary. The narrative therefore does not aim solely to convey an experience; it opens up a space where words produce more than just an immediate description or s of what "is." They add an understanding of the world, a perception that only appears in relation to black death.

Undead, this death is, paradoxically, alive. Alive because it occurred before the child had to experience what Du Bois calls the real deaths: the daily wounds of anti-Blackness, life transformed into survival, life in the form of death (AJARI 209). It is also alive because it brings about a transformation in Du Bois himself, making possible a fleeting vision of a world without a veil—not through willpower, but through attachment to this "horrible joy" that both constrains and enlightens. The unspeakable becomes narrative: a space of active perception, where death reveals a world that the veil prevents us from seeing.

However, this experience does not only concern Du Bois as "I." It involves a "we." The text is part of a continuum with the narratives of former slaves, and its connection with the following chapter—on Black religious community life—is not coincidental. The difficulty of establishing this life as a solid anchor under the oppressive gaze of white people is met here with a prophetic revelation: the death of the son, who escapes humiliation, becomes an opportunity to connect with a black world that goes beyond mere sociological description. In this world, entities that are more than human—a deceased child, but also potentially works of art and materials—participate in the lives of the living.

Conclusion

Finally, based on this reading of the chapter "On the Death of a Child," what can be said about what an infungible narrative is or does? This chapter provides interesting answers to this question: it is not only a personal narrative or a simple intimate testimony, nor can it be reduced to the production of classical knowledge. One could say that Du Bois articulates his registers because he needs to describe very precisely the ambivalent emotions he is experiencing—a "horrible joy"—and he associates them with his concepts, notably the Veil and double consciousness, which have a direct effect on the meaning of this death. I speak of need because everything gives the impression that Du Bois, who does not limit himself to intimate confessions, seeks to tell a narrative of a reality that is extremely difficult to communicate. He searches for words to express that he has been confronted with the manifestation of an unexpected reality. First of all, he obviously expresses relief at having lost his son, a paradoxical grief that is surprising in itself. But in addition, he manages above all to express what this death does; what it does to him and what it is likely to do to the world of the living. His narrative thus brings to light a reality that is fragile, even elusive, but extremely important: the possibility of maintaining a relationship with the dead that has a comforting, even liberating,

effect on the living black world.

Having read this chapter, we can say that the function of the infungible narrative is not to deliver a definitive truth or an empirical illustration. The infungible narrative is not a narrative that is primarily defined by its fidelity to the reality it describes. Rather, it is a medium capable of circulating a transformative experience, an experience that establishes something new, in this case, a particular relationship with the dead. It is not the truth of the experience that is at stake, but the narrative's ability to circulate the dark experience in all its power and singularity, despite the fungibility imposed by racism. This circulation does not prevent the risk of " "misunderstandings" or appropriation, which are always possible when the white gaze can

take hold of it. But the infungible lies elsewhere: in the very way in which the experience is transmitted, as a form of thought and as a vision of liberation. It is therefore not only the content of the narrative that matters, but the way in which it addresses, shares, and opens up a space for common Black perception.

BIBLIOGRAPHY

AJARI, Norman (2022). *Noirceur. Race, Gender, Class, and Pessimism in African-American Thought in the 21st Century*. Paris, Editions Divergences.

AJARI, Norman (2019). *Dignity or Death. Ethics and Politics of Race*. Paris, La Découverte.

BESSONE, Magali (2007). "Why Read Du Bois Today in France: Marxism, Postcolonialism, and Postcoloniality" in DU BOIS William E. B. (2007). *The Souls of Black Folk*. Paris, La Découverte.

BESSONE, Nathalie and RENAULT Matthieu (2021). W. E. B. Du Bois. *Double Consciousness and the Condition of Race*. Paris, Editions Amsterdam.

DU BOIS, William E. B. (2007) *The Souls of Black Folk*. Paris, La Découverte.

GILROY, Paul (2010). *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*. Paris, Editions Amsterdam.

JAMAR, David and Vander Elst, Martin (2023). "Actualités des crimes coloniaux. Ethnographie pragmatique d'une plainte par son milieu" [News of colonial crimes. Pragmatic ethnography of a complaint by its milieu], in DEBAISE D., STENGERS I. (eds), *Au risque des effets. Une lutte à main armée contre la Raison ?* [At the risk of effects. An armed struggle against Reason?] Paris, Les Liens qui libèrent, pp. 293-328.

MARBOEUF, Olivier (2022), *Suites décoloniales*, Rennes, Edition du commun, p.121

MORRISON, Toni (1989), *Beloved*, Paris, Edition Christian Bourgeois.

WICKE, Anne (2012), "Chapter 7. Les récits autobiographiques d'esclaves afro-américains : quelques éléments d'histoire éditoriale." *Figures d'esclaves : présences, paroles, représentations*, edited by Éric Saunier, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2012, <https://doi.org/10.4000/books.purh.6256>.



VÉRONIQUE CLETTE-GAKUBA
Belgium

Véronique Clette-Gakuba is a researcher at the Sociology Department of ULB and a member of *Présences noires*. Her work focuses on the postcolonial conditions in art and culture in Belgium.

COTTON ON: HOW COTTON SLAVERY NEVER ENDED, IT JUST CHANGED CLOTHES

Dana Edmonds



Cotton as Thread

Cotton is more than a fabric. It is a witness. A soft seed spun into thread and rope, then twisted into a noose, then woven into the cloth shirt on my back. It binds my bloodline to land that was never ours and to labour that was never free. I stand here now, an artist, a descendant, pulling at that thread because it was never meant to break.

I say Cotton On not as an instruction to keep wearing it blindly, but as a warning: the plantation logics (as Rinaldo Walcott writes) of cotton slavery never ended. They just changed clothes. The same fibre that once chained Black bodies to plantations now knots us to global supply chains that still thrive on extraction, disposability, and erasure.

White Gold: Empire's Soft Currency

Cotton's story begins long before the plantation fields of the American South. Archaeological threads trace it back thousands of years: Indus Valley farmers spinning cloth for local use and trade, African weavers dyeing cloth with natural indigo, Egyptian linen traditions that predate the pyramids. In West Africa, entire kingdoms were built on rich textile economies long before European ships arrived to carve them up. Historians like Beverly Lemire and Sven Beckert show how these regions perfected weaving and dyeing techniques that would later be exploited by colonial merchants.

But it was the American South that turned

cotton into "White Gold." By the late 1700s, the invention of the cotton gin by Eli Whitney made mass cultivation brutally efficient. As Edward E. Baptist details in *The Half Has Never Been Told* (Baptist 96-103), more than a million enslaved Black people were forcibly marched from the Upper South to the Deep South to feed the cotton boom. They cleared swamps, built levees by hand, and transformed forests into endless rows of cash crops.

By the mid-19th century, cotton made up over half of U.S. exports and more than 80% of Britain's raw cotton imports. Cities like Liverpool, Manchester, and Lancashire grew rich processing raw bolls picked under the lash. British factories employed entire families, children as young as six were forced to clean and spin cotton in dangerous mills, their lungs filled with lint. This cruelty linked the plantation fields of Mississippi to the spinning rooms of England. On both sides of the Atlantic, cotton built white wealth while Black and brown bodies paid the cost.

The Mississippi Delta became the wealthiest region per capita in the United States. New Orleans, Charleston, Savannah, these port cities thrived on human cargo and raw fibre. Each ship that left Southern ports carried not just bales of cotton but the ghostly ledger of unpaid labour, stolen families, and broken promises of freedom. As Sven Beckert argues in *Empire of Cotton: A Global History*, cotton's real value lay not just in the raw fibre but in the global systems it enabled: land theft, forced migration, industrial expansion.

It was not just a byproduct of empire, it was the empire's soft currency, worn on the backs of the powerful as a badge of refinement while fueling racial terror and ecological ruin.

Today, this history lives on in cheap cotton T-shirts that fill fast-fashion racks. The same plantation logic of maximizing profit by squeezing land and labour still shapes how cotton is grown, spun, sewn, and discarded. A simple cotton shirt is never just cloth, it carries centuries of exploitation stitched into every seam.

Cotton's Myth: Purity and Hidden Costs

Cotton is always sold to us as pure. In the ads I grew up with, from the softness of Cottonelle toilet paper to Q-tip swabs, "softer and safer." We see endless images of white: white sheets fluttering on a clothesline, white T-shirts folded in minimalist closets, white luxury cotton towels folded neatly like a promise. Whiteness is the brand. Whiteness is the virtue signal. The product is sold as clean, gentle, harmless, while its thorny, brutal origins stay hidden.

But cotton's softness was always attached to something rougher: the thorny stalks that cut fingers raw, the fields where enslaved people bent from morning to night. The cotton plant itself shows the irony: bright softness bursting from dry, spiky branches. The fluffy cloud-like bolls disguise the harshness that made it possible to sell cotton as "softness" in the first place.

Even today, the luxury eco-cotton market wraps itself in whiteness to claim moral high ground like a promise that you, the buyer, are good, clean, ethical. That your white shirt does no harm, that you can afford to feel and be righteous.

Yet if you follow the fibre back to its roots, the image unravels. Organic cotton fields often stand on land once stolen through colonialism. The seeds may be chemical-free, but the wages are still poverty-level. Reports from the Clean Clothes Campaign and the Better Cotton Initiative show that many "ethical" supply chains still rely on the

same Black and brown bodies who are mostly women and children, to pick, spin, and sew the fibre that the Global North wears like a badge of virtue.

Even the iconic Seal of Cotton, introduced in 1973, looks harmless: a white puff on a clean background, a logo that became synonymous with quality and trust. This is how whiteness works in cotton's second life, as an environmental assurance that hides the cost. The white shirt stays clean; the trauma stays out of sight.

Fast Fashion's Cotton Paradox

By the time cotton hits the racks of fast fashion stores, it has morphed into fleeting trends that offer an addictive fix for boredom like an escape into a different lifestyle. It's dyed, stretched, bleached, blended with synthetics, churned out in endless colours and slogans with each one an invitation to buy a new self, just for a day.

Cotton becomes anonymous here, hidden by a system that depends on forgetting. This is the paradox: a fiber born from deep roots, sweat, land, and history is now treated as worthless. Its softness once built empires, now it props up an empire of waste.

A cheap shirt is not meant to last. The more it fades and falls apart, the better, so you buy again. Even the word "natural" fades when cotton hits the artificial lights of a mall. It's dyed every colour but its own and blended with polyester to stretch for convenience. Shedding microfibres into rivers, oceans, and our bodies, threads that trace back to the plantation fields.

Fast fashion's hunger turns cotton into one of the world's thirstiest crops. Waters drained, soil spent. In Uzbekistan, India, and Bangladesh, hands stay drenched in pesticide-soaked fields so a "new haul" can drop tomorrow. It's not whiteness anymore, it's erasure, as cotton's old story vanishes into landfill.

Wearing the Evidence

While the plantation owner rested in soft cotton sheets, enjoying the comfort and wealth that cotton provided, the enslaved had no choice but to endure that same fibre, a coarse reminder pressed against their skin, a uniform and marker of bondage they could not escape. As Monica L. Miller shows in *Slaves to Fashion* (2009), clothing under slavery was not just fabric but a sign of forced labor and control (Miller ch. 2; 00:25:00–00:30:00). Sofi Thanhauser's *Worn* (2022) reminds us that our clothes still carry this hidden history of stolen labor (Thanhauser ch. 4; 03:40:00–03:45:00). And as Tiya Miles writes in *All That She Carried* (2021), even an ordinary cotton sack that Rose gave to her daughter Ashley became a vessel for memory, care, and survival, passed from mother to child to hold what could not be stolen (Miles ch. 1; 00:12:00–00:15:00). This cruel duality reveals how deeply cotton is tied to systems of control, erasure, and survival. Cotton has always been more than a commodity; it is proof that the world we dress ourselves in is woven from stolen lives.

My Lineage: Threads Across Time

Cette histoire est directement liée à ma propre histoire. Cette histoire se tisse directement à travers mon sang. Je suis une descendante d'Africains de la Nouvelle-Écosse qui ont creusé des vies à partir de promesses brisées et de terres rocheuses. Beaucoup d'entre nous retracent nos racines jusqu'aux Loyalistes noirs, des personnes qui ont risqué tout pour combattre pour la Couronne britannique en échange de liberté, de terres et de provisions. Certains ont été esclaves dans le Sud; d'autres étaient des hommes et des femmes noirs libres sans avenir sous la règle américaine blanche.

When the war ended, they boarded crowded ships to Nova Scotia alongside white Loyalists. They arrived with memories of the plantations they had fled and fields of cotton and sugarcane that devoured their kin. Their names appear in the Book of Negroes, the British ledger that recorded every free Black person who left New York for a new life in the north.

But freedom came with conditions. They were

given rocky, marshy, or barren land, if they were given land at all. Many became tenant farmers, labourers, or sharecroppers, still bound to the same cycle of extraction, only now under the guise of freedom.

Tracadie, Nova Scotia, is where my mother's and father's families settled. One of many small Black settlements: Beechville, Birchtown, North Preston, each a patchwork quilt of survival stitched into a province that never truly wanted us to stay. My father knew little about our deeper history, but my mother carried the stories that tie us back to Southern fields and British ships.

I never met my great-grandmother, but her spirit stitches my practice together. She raised my mother, who raised me with the same stories that whisper about Southern fields and Northern winters, the ache of land promised and land denied. I feel great-grandmother most when I sit at my table in my studio surrounded by discarded scraps of fabric that once belonged to someone else. She reminds me that every frayed and torn piece is a chance to mend, proof we are more than what was done to us.

DNA as Thread

Years ago, I took a DNA test. The results traced me back to many of the same coastal nations from which millions were stolen: Ivory Coast, Ghana, Nigeria, Benin, Togo. I was relieved because it confirmed what I already knew from the stories I'd been told – that the oral history survived all these years.

I also discovered we are the children of the Bantu, a language family that stretches across Central and Southern Africa, people targeted precisely because they knew how to make land fertile, cotton grow, and cloth hold colour.

Holding those results, I felt both wonder and grief. Wonder for the lives they led before ships arrived. Grief for the threads cut, language, ritual, kinship. I imagined my ancestors standing in fields, not yet forced to plant and pick cotton for someone

else's profit, but working it for their own families, weaving it into garments that spoke their names into the world.

Waste Colonialism: The New Plantation

History never stays buried. The pattern of taking and exploiting just changes clothing. The same Western economies that built wealth on raw cotton now drown the Global South in their waste. What is unwanted here is dumped there, where mountains of unsold fast-fashion cotton T-shirts choke landfills in Accra, Nairobi, and beyond. The OR Foundation calls this waste colonialism: the afterlife of fast fashion is not charity, it's pollution shipped along the same routes once used for human cargo.

In Ghana, the Kantamanto Market is one of the world's largest secondhand clothing hubs. Every week, millions of garments arrive from Europe and North America, many too damaged or poor in quality to sell. Up to 40% of these clothes become waste on arrival, overflowing local dumps or burning in open-air landfills. What once was framed as 'aid' is now a pile of discarded clothes choking drainage, polluting soil and water, and undermining local industries.

Dr. Sandra Niessen's article, *Fashion, its Sacrifice Zone, and Sustainability* (2020), calls these places fashion's "sacrifice zones". They are not accidents, they are built into the system. The cotton fields once soaked with sweat and blood now spill over as mountains of waste: cheap shirts worn twice, donated to feel virtuous or unknowingly, then shipped away as surplus to countries that never asked for them. In Ghana, it's called "Dead White Man's Clothes".

This is the same cycle: taken, used, discarded, forgotten. It takes what is not freely given. Use it up. Dump the residue and cost elsewhere. Then forget. Beyond this, waste colonialism rides global shipping routes that link the Global North's overconsumption to the pollution and hardship faced in the Global South. Discarded clothes travel thousands of kilometres on cargo ships burning

dirty fuel, adding to air pollution and climate change. Locals sort through mountains of castoffs without safety gear, often near open dumps and burning fabric heaps, breathing in toxic smoke that causes lung disease, skin problems, and cancer. Dyes and cotton-polyester blend microfibres wash into rivers and water sources, harming fish, crops, and communities.

All the while, wealthy countries are sheltered from this hidden cost. This is the dark side of cheap clothes: a supply chain that pushes the true cost back onto the same places that paid cotton's first price. Beaches in Ghana, rivers in Bangladesh, villages in India, all turned into dumping grounds for someone else's sold illusion. Yet the truth is unavoidable because climate change affects us all. The North often pretends the crisis is somewhere else, but the damage is already here too.

This kind of environmental injustice isn't only far away. In Nova Scotia, my own province, Black communities like Africville were treated the same way: as dumping grounds for waste the rest of the city didn't want. From the 1920s to the 1960s, Halifax placed a dump, an incinerator, and even a slaughterhouse next to Africville while denying residents clean water and sewage. Generations grew up surrounded by garbage, rats, polluted land. Many people in the community suffered health problems linked to poor water and toxic waste. When the city finally bulldozed Africville in the 1960s to make way for so-called "development," it displaced families and destroyed a vibrant, self-sustaining Black community with its own churches, schools, and deep roots. This local history shows how the community was treated as disposable, an intent to erase it both physically and symbolically.

Cotton as Resistance: Black Dandyism and La Sape

Cotton, and fashion itself, has historically been about power, privilege, and status. Today, it is also a story of rebellion, resilience, and self-expression for Black communities worldwide, where style has continually been an act of resistance against

erasure. Movements like Black Dandyism and La Sape have turned the fibre of exploitation into a fabric of self-determination. Both are powerful examples of a cultural phenomenon in which Black communities embrace refined styles of dress to assert dignity and individuality in a world determined to deny them both.

When European Dandyism took shape in the 18th and 19th centuries, figures like Beau Brummell made it a symbol of stylish leisure and privilege. In the centuries that followed, Black communities in the Americas and the Caribbean adopted elements of this style, what is now called Black Dandyism. They borrowed European aristocratic fashion, often made from the same global cotton trade that exploited Black labour, and turned it into an act of rebellion and defiance. Black Dandies transformed style into a strategy of survival, declaring that Black people were more than the labour they had been forced to do. In fact, this legacy of style and resistance was honoured as this year's Met Gala theme, a historical first.

In the Congo, this impulse bloomed as La Sape: the Société des Ambianceurs et des Personnes Élégantes – the Society of Ambiance-Makers and Elegant People. Sapeurs step out in high fashion, turning colonial codes of “civilized” dress inside out and remixing them into a joyful refusal of oppression. Their elegance is an act of ownership, not assimilation, revealing the absurdity of colonial respectability.

These movements remind me that cotton, and fashion itself, are not oppressive by nature. They are tools for individuality, but who controls them, who profits, who wears them, who makes them, and why is where power hides and contradictions thrive.

The Contradiction of Ethical Cotton

My years working as a graphic designer have shown me the power of branding. I have witnessed how cotton is rebranded in Western marketing, hiding behind words like “ethical,” “natural,” “organic,” and “sustainable” – a symbol

of conscious consumerism for those who can afford the label. Many shoppers pay premium prices for clothes labeled organic cotton, fair trade, or low impact, genuinely trying to do better, but without knowing the full story behind the brands that profit from this greenwashing.

But this narrative erases who grows that cotton, who spins it, who stitches it. Even organic cotton is often cultivated on land once stolen through colonialism, worked by hands earning below poverty wages under conditions echoing the past. Reports from the Better Cotton Initiative and Clean Clothes Campaign show that many so-called ethical supply chains still lean on the same Black and brown bodies, mostly women and children, to pick, spin, and sew the fibre the Global North wears with virtue.

The truth is this: for the average person, this “ethical” cotton fashion is out of reach, and ironically, the same people who grow and sew this cotton can't afford the final “sustainable” product. Sustainability becomes another status symbol, a “green” luxury some buy into while those who make it stay trapped at the bottom of the supply chain. Virtue is the new branding, but the reality is still hidden.

Pulling at the Thread: My Practice

Fashion is one of my chosen mediums because fashion is visible. Fashion is life. It is an art form that touches everyone daily, sometimes with deep care, sometimes without a second thought. When I upcycle, I reclaim the narrative. Fast fashion wants everything fungible and replaceable – workers, fabric, lives. When a shirt rips, buy another. When a worker resists, find another. When a culture is erased, repackage it for the next trend cycle.

But the story I carry, the story my work insists on is an infungible narrative. It cannot be traded or replaced. It refuses the lie that people and land are disposable. It remembers what the ledgers tried to forget: the names, the breath, the hands forced to pick cotton without mercy. The hands that still bear that burden, stitching seams in sweatshops

for pennies an hour, enduring abuse, exhaustion, and invisibility.

So I pull at the thread, literally. In my studio, I sit with scraps someone else deemed useless. I unpick and rip seams, salvage fabric, and piece together offcuts that might otherwise end up in landfills overwhelming communities like my ancestors' in Nova Scotia or flooding markets like Kantamanto in Ghana. I create artwork and upcycle these remnants, trying to breathe new life into what was meant to be thrown away.

My upcycling artistic practice is not nostalgia. It is not about making trash pretty. It is a refusal. Refusal to forget. Refusal to comply with a system that says our labour, our land, our culture can be used up, tossed aside, erased.

I think about the lives behind each garment, who made this, who wore it, where did it travel? My studio floor is scattered with these fragments: denim torn from old jeans, bright floral cottons from decades past, jackets still warm with someone's story. I clean, iron, mend, and re-stitch layer by layer, until the new form remembers the old without hiding its wounds. I turn these pieces into new clothes and artworks, giving forgotten fabric another chance to speak.

When I piece together fabric, I am piecing together a story. Each piece holds an echo of the hands that spun it, stitched it, wore it, abandoned it. I sit with that history, my great-grandmother at my shoulder, reminding me: We are more than what was done to us.

As I sift through thrift shops, second hand racks, and swap stores, I hunt for clothes that hold something special, a hint of story, a spark waiting to be seen. I run my fingers along the seams, check the labels, feel the fabric, study the craftsmanship and style, just as my mother taught me. The thrill is in finding that hidden gem no one else bothered to notice, then tearing it apart, reimagining it, and bringing it back to life on my own terms. That is the treasure, that is the art – to reclaim, respect, repair, and restore the real story: it's the same cotton, only

wearing different clothes.

Repair as Remembering

To repair is to care. To repair is to remember. To repair is to respect. Each stitch I set is not to romanticize the past but to reckon with it, to honour what was lost. My love for fashion runs deep, not the fashion of mass-produced sameness, but the fashion that says I exist. I have agency. I have history. My story, my body, my ancestors will not be turned to landfill.

I do not do this because it's trendy or "eco." I do it because it is necessary. Repair is a refusal to comply with waste colonialism. To mend a garment is to mend a lineage torn by centuries of forced labour and forced forgetting. My garments, my fashion, my stitched artwork all insist: Nothing is ever truly disposable, not fabric, not memory, not lives.

In this practice, I find quiet resistance. Slow work in a world that demands speed. Careful hands in an industry built on rushed, invisible labour. Each seam I remake is a small act of defiance, an act of empathy, an invitation to see what capitalism wants hidden: that our clothes carry the hidden truth of who laboured, who profited, who suffered, who survived.

Conclusion

Cotton On is not just a title, it is an insistence. A reminder that the same infrastructure that built an empire on stolen labour still clothes us today through modern-day slavery. A warning that the same thread that bound my ancestors still ties cheap shirts to hidden hands across oceans. But it is also a vision: that by pulling at this thread, refusing to let it break, we might one day build a new structure based on fairness, equity, humanity, so we can wear what we make without exploitation stitched into every seam.

This is the intention my artist practice holds open: that remembering can be radical, that repair can be more than mending fabric, it can be the reinvention of what was erased, the truth told in

transparency, the mending of our relationship to land, communities, labour, each other. By refusing the logic of disposability, we refuse to forget what was done and what must change: our relationship with our clothes and the cognitive dissonance we carry, so that what we wear can fit with integrity.

Cotton On. Remember. Unravel. Respect. Repair.

Artist Statement

I am a multimedia artist working across oil painting, silk screening, design, video, sound, and textile upcycling. My practice confronts the global crisis of overconsumption, focusing on fast fashion and its entanglement with the climate emergency, mental health crisis, and waste colonialism. By salvaging discarded materials and transforming them into new forms, I reveal the hidden human and ecological costs embedded in what we buy,

wear, and throw away.

I blend research with making, guided by thinkers like Orsola De Castro, Aja Barber, Monica L. Miller and the OR Foundation's work in Ghana. Every piece I create, whether oil painted, printed, recorded, or stitched, carries respect, care, accountability, and honours the dignity of what the world tries to forget.

My work asks people to slow down, look closer at what seems disposable, and remember that everything has a cost and a story. In this way, I continue in the long lineage of my ancestors by turning survival into art, stitching the past into the present, refusing to let the thread break.

BIBLIOGRAPHY

Baptist, Edward E. *The Half Has Never Been Told: Slavery and the Making of American Capitalism*. Basic Books, 2014.

Niessen, S. 2020. « Fashion, Its Sacrifice Zone, and Sustainability ». *Fashion Theory* 24 (6) : 859-877. doi : 10.1080/1362704X.2020.1800984.

Barber, Aja. *Consumed: The Need for Collective Change – Colonialism, Climate Change, and Consumerism*. Narré par Aja Barber, première édition nord-américaine, Balance, 2021. Livre audio.

Miller, Monica L. *Slaves to Fashion: Black Dandyism and the Styling of Black Diasporic Identity*. Narré par Janina Edwards, Duke University Press, 2009. Livre audio.

Thanhauser, Sofi. *Worn: A People's History of Clothing*. Narré par Rebecca Lowman, Pantheon Books, 2022. Livre audio.

Miles, Tiya. *All That She Carried: The Journey of Ashley's Sack, a Black Family Keepsake*. Narré par Janina Edwards, Random House, 2021. Livre audio.



DANA EDMONDS
Montreal/Halifax

Dana Edmonds has a multidisciplinary practice balanced between painting and graphic and web design. Born in Montreal, she studied Graphic Design at Dawson and Art Education at McGill before earning her BFA at the Nova Scotia College of Art and Design in Halifax (1990). Since then she has participated in residencies in Banff, Alberta, and Montreal, and shown her work in Halifax, Toronto, Ottawa, Montreal, and New York City. She is a recipient of numerous grants awarded from the Canada Council for the Arts as well as from the Montreal Art Council and the Conseil des arts et des lettres du Québec.

THE CURATOR AS WITNESS: BLACK EMBODIMENT, INSTITUTIONAL MEMORY, AND THE PRACTICE OF INFUNGIBILITY



Pamela Edmonds

I must be a witness to the slaughter of beauty

– George Elliott Clarke, « What We Must Do »

Introduction

To curate, in its truest form, is not to just to manage art or organize space. It is to gather fragments of history, grief, spirit, and vision and hold them intentionally, so they do not break under the weight of institutional indifference. It is to bear witness to what has been lost, to what remains, and to what insists on becoming. In institutions shaped by settler colonialism and racial capitalism, the curator is not simply an interpreter of creative movements or the maker of exhibits. We are caretakers of memory and mediators of cultural breaches. We move through rooms where silence often speaks louder than language, and where absence is sometimes felt more acutely than presence. And perhaps most importantly - we listen. I listen.

My curatorial practice at Dalhousie Art Gallery in Halifax, Nova Scotia, has unfolded in this listening space. It emerged from a long line of Black women both named and unnamed, who have always known how to tend to what is sacred, carry the unspoken, and survive with grace. Here, in Mi'kma'ki, the unceded territory of the Mi'kmaq, African Nova Scotian communities have laid down roots for centuries. From the Black Loyalists to the Jamaican Maroons, from refugees of American enslavement to today's diasporas, Black presence

in this region is deep, defiant, and continuous - not ancillary to the Canadian story, but foundational to it.

And yet, the spaces that profess to hold culture - museums, galleries and archives - have often struggled to hold us. To curate as a multi-generational African Nova Scotian here is to move with both caution and intention. Every decision, from what is shown, to how it is framed, to whom is invited - carries generational consequences. The gallery is contested ground, where visibility can be both gift and wound.

I write this essay not as a declaration of authority, but as testimony. A way to document what it feels like to hold space for Black Canadian life inside institutions historically built without us in mind. I argue for curating Blackness - as infungible: irreducible to metaphor, token, or trend. I read the archive not as a storehouse but as a site of struggle, and the exhibition not as neutral display but as ritual, refuge, and reckoning. So with that, this essay moves through three moments: a situated lineage in Nova Scotia; a formative rupture at Dalhousie that clarified my method; and a more recent curatorial practice grounded in opacity and accountability.

Situated Lineage and Collective Method

My role as Director/Curator at Dalhousie Art Gallery is inseparable from responsibilities of care, historical redress, and cultural stewardship in this space and on these lands. To curate here is to ask not only what art does, but also who belongs, and why. It is to recognize how race, place, language, and nation have been constructed through Western paradigms that police belonging, and to work against those boundaries. Contemporary art becomes a way of unsettling those logics.

During my university studies in the late 1990's and early 2000's, I encountered Homi K. Bhabha's "Third Space" which argues that culture is not fixed but formed in hybrid zones of negotiation. Equally formative was bell hooks, whose articulation of the margin as a space of survival and resistance offered Black feminist framing. As she writes, "the margin is more than a site of deprivation... it is also the site of radical possibility, a space of resistance."¹ Together these perspectives shaped my curatorial method as political, spatial, and relational.

I also learned to witness in a place that insists on memory. Africadian histories, the presence and absence of Africville, and mentors such as Sylvia D. Hamilton and David Woods taught me that curating here is never abstract; it is always relational, accountable, and situated. Witnessing, I came to understand, is something we do in company. As Rinaldo Walcott reminds us, it is the recognition that "something important happens here."²

This ethic of collective witnessing was modeled powerfully for me by the DAWA (Diasporic African Wimmin's Art) collective particularly through their touring exhibition *Black Wimmin: When and Where We Enter* (1989). As the first nationally touring exhibition in Canada curated by and featuring only Black Canadian women artists including Grace Channer and Buseje Bailey, it

travelled across the country and closed in Halifax. Rejecting a single-curator model, the artists created site-specific "homeplaces," naming themselves as agents of production. The lesson was clear: when a space does not exist, make one and invite others in.

This ethos informed *SisterVisions* (1998–2002), a recurring platform I co-curated in Halifax. Like DAWA, it emphasized process as much as presentation: crit groups shaped decisions, and exhibitions were paired with talks, publications, and performances. Across its iterations, *SisterVisions* brought together emerging Black women artists in Nova Scotia such as Lucie Chan, Kim Cain, Rebecca Fisk, Sulih Williams, and Bronwen Trim. It became a space to experiment, learn, and mentor, extending DAWA's legacy locally.

Our third iteration, *SisterVisions III: Through Our Eyes* (2000), at the Art Gallery of Nova Scotia, was the institution's first group exhibition of contemporary work by Black artists since its founding more than a century earlier. That moment underscored the urgency of creating space for Black presence in Canadian art institutions, while affirming that our stories and practices were not peripheral, but central to shaping the cultural landscape.

This lineage has guided my practice across artist-run centres, museums, and public galleries—privileging dialogue before display, specificity over spectacle, and accountability over convenience. At Dalhousie, I carried this inheritance forward, aware that the gallery was not a blank slate but a place already inscribed with histories that demanded reckoning.

No Laughing Matter: A Formative Rupture

Then there are moments in institutional history that live on like ghosts. They tap on the shoulder of certain decisions, linger in the margins of curatorial gestures, and whisper reminders that what we do carries weight. *No Laughing Matter* was one of those moments.

¹ bell hooks, "Choosing the Margin as a Space of Radical Openness," in *Yearning: Race, Gender, and Cultural Politics* (Boston: South End Press, 1990), 149.

² Rinaldo Walcott, *Black Like Who?: Writing Black Canada* (Toronto: Insomniac Press, 1997), xiv.



Installation view, *SisterVisions III: Through Our Eyes*, Art Gallery of Nova Scotia, Halifax, 2000.

In 1992, Dalhousie Art Gallery presented *No Laughing Matter*, a travelling exhibition organized by Nina Felshin. Among its works was Carrie Mae Weems's early series *Ain't Jokin'* (1987–88). In these photographs, Weems exposes the grotesque endurance of anti-Black stereotypes. They didn't just critique racism, they unearthed its mechanisms, drawing viewers into a space where laughter turns to shame, recognition, or recoil.

Some works like *BLACK MAN HOLDING WATERMELON* and *BLACK WOMAN WITH CHICKEN* show how ordinary objects become racialized through imposed subjectivity. Sitters stare back at us, refusing passivity, while captions force recognition of racist logic. The most searing paired an ape with an unnamed man, captioned by a grotesque joke equating Blackness with subhuman status.

The series prompted outrage from parts of the local Black community, including law students, who demanded removal. They argued its display re-opened wounds and reinscribed racist violence. The Gallery stood by Weems' right to artistic expression. Some called it courage. Others saw it as privileging artistic freedom over community care. Protests followed and ill feelings lingered

despite later attempts at inclusion.³

This rupture did not end with the exhibition's closing; it reverberated through decades. Almost ten years later, when I was asked to submit a proposal centered on issues of the Black body, the echoes of *No Laughing Matter* were palpable. The Gallery supported my ideas for the show, but I was carefully advised on which works were deemed "appropriate" and which were considered "too strong" which I will explore in further detail. It was a gesture framed as an opportunity for dialogue, but one haunted by the desire to appease an undefined "community," from an unrealistic position of safety.

What struck me then, and still does, is how little space institutions often allow for Black pain that does not conform to comfort, for Black critique that is not tempered, for Black presence that is not performative. And yet, that is precisely what Weems' work demands: to witness. To stay with the discomfort. To refuse to look away. This is

3 For further information about this incident, see Dalhousie curator Susan Gibson Garvey's essay "Short Circuit: The Story of an Exhibition That Provoked Unforeseen Consequences," in *Between Ethics and Aesthetics: Crossing the Boundaries*, eds. Dorota Glowacka and Stephen Boos (Albany: SUNY, 2002) 275–92.

what Toni Morrison so often wrote about, the too-muchness of Black feeling in white spaces, the refusal to reduce our experiences to allegory or lesson. As she wrote in *The Site of Memory*: "All water has a perfect memory and is forever trying to get back to where it was."⁴ The memory of *No Laughing Matter* is like that. It returns. It floods. It makes itself known.

And so I carry this moment with me, even though my physical presence was absent from the Gallery during this time. I carry it not to appease, but to reckon. Not to resolve, but to hold. I strive to honour the lessons embedded in that rupture: that curatorial practice must be brave enough to dwell in contradiction.

Reckoning with Institutional Memory

To reckon with memory in an institution is to confront not only what is remembered, but who is permitted to remember. In Canadian art galleries, the memory of Black artistic labour is too often curated as exceptional; something temporary, momentary, outside the presumed norm. These institutions speak fluently in the language of inclusion, but stumble when asked to carry legacy.

It was within this landscape of erasure and interruption that my exhibition, *Black Body: Race, Resistance, Response* was proposed as a critical intervention. In 2001, I was asked by Dalhousie Art Gallery, to curate a show dialogue with a major academic symposium titled "Racism and the Black World Response" organized by the then-Chair in Black Canadian Studies. It was a pivotal moment: an ambitious effort to bring together artists, scholars, and community voices to think through the visual, political, and psychic dimensions of anti-Black racism and address reparative strategies. The symposium itself was timed to precede the United Nations' Third World Conference Against Racism in Durban, South Africa, underscoring its urgency and global resonance.

4 Toni Morrison, "The Site of Memory," in *What Moves at the Margin: Selected Nonfiction* (Jackson, MS: University Press of Mississippi, 2008), 7–8.

Black Body centered the racialized figure as both subject and site of resistance. It featured an intergenerational roster of Black Canadian artists, including Rebecca Fisk, Lucie Chan, Chrystal Clements, Michael Chambers, Buseje Bailey, and Gomo George. Their diverse works spanned photography, drawing, printmaking and mixed media installation. Combining strategies from visual art with popular culture, together they dismantled dominant paradigms, transforming the Black body into a canvas of re-inscription and reclamation.

The planning of the exhibition did not land quietly, especially among the Gallery's advisory and staff. It provoked uneasy questions: What could be shown? What was too much? What did it mean to place critically charged images of Black people on gallery walls in a province where they had long been policed and marginalized?

One of the sharpest flashpoints was my insistence of the inclusion of Michael Chambers' figurative photographs. Known for imagery that celebrated the strength and sensuality of Black bodies in urban and natural landscapes, Chambers often worked with darker-skinned models whose strong features and natural hair directly challenged the narrow ideals of beauty promoted by the advertising and fashion industries of the 1980s and 1990s. At a time when Eurocentric aesthetics dominated billboards, magazines, and runways, his portraits affirmed a presence and beauty that had long been excluded from the cultural mainstream.

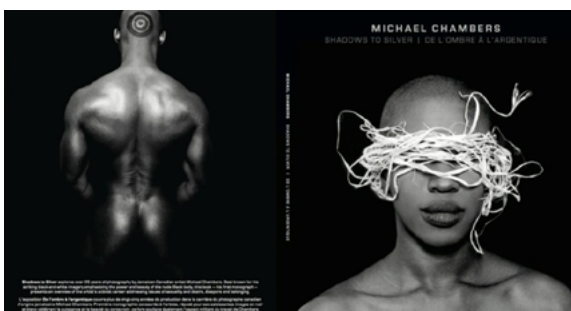
While not all of the works depicted nudes, and none were overtly explicit, they carried a vulnerability and intimacy that unsettled institutional expectations. His images opened space for a vision of Black masculinity too often denied tenderness, sensuality, or interior life, while his depictions of Black women made visible forms of beauty and self-possession rarely acknowledged in dominant visual culture.

The discomfort, murmurs about "appropriateness" and pressure to omit or censor, was less about what

the photographs showed than about what they revealed: a disruption of the familiar scripts that cast Black bodies as threatening, hypersexualized, or invisible, but rarely as tender, beautiful, or complex. This tension laid bare the deeper institutional anxiety around Black representation itself, especially when it resisted containment or consumability. In response, I consulted with members of the local Black community and symposium organizers, all of whom affirmed the importance of including Chambers' full body of work. With their support, the exhibition proceeded as planned, and the show was ultimately well received, and without controversy.

In 2017, more than fifteen years after *Black Body*, I curated *Shadows to Silver*, a 25-year retrospective of Michael Chambers at the Thames Art Gallery (Chatham, Ontario), a project that allowed me to revisit his oeuvre with greater depth and historical perspective. The retrospective situated Chambers's practice within a longer lineage, recognizing his photographs not as provocations to be managed, but as vital contributions to the visual and cultural archive. The shift underscored how institutional contexts shape reception: what had previously generated anxiety and whispers of censorship, could later be framed as celebration, continuity, and legacy. The difference was not that the work itself had changed, but that the frame of recognition had expanded enough to accommodate it.

Catalogue cover for Michael Chambers: *Shadows to Silver*.



Edited by Alison Kezie, with essays by Pamela Edmonds, Donna Lypchuk, and Tiana Reid, Thames Art Gallery, 2017.

Black Body remains for me not a closed chapter, but a living inheritance. It taught me that curating

within the institution is never simply about displaying art, it is also about testing its limits. The catalogue exists, yes but it is the memory of the resistance, the friction, the uneasy negotiations, that shapes my curatorial method today. *Black Body* was not just an exhibition, it was a site of contention, a rite of passage, a call to be more courageous.

This is why I speak of reparative memory, not as nostalgic return, but as a conscious act of reclamation. It is not only about remembering, but repairing: epistemically, materially, structurally. That means acquiring our work for permanent collections, publishing texts, paying artists fair wages, hiring independent curators, and training the next generation not as guests, but as inheritors. It also requires re-reading the archive through another lens: not as a ledger of what was once deemed important, but as a map point to what has to be fought for. *Black Body* remains a landmark for me because it revealed the very shape of that fight.

Curating the Infungible

I have carried forward the lessons of earlier ruptures. They remind me that Black presence in cultural institutions cannot be treated as interchangeable, extractable, or reduced to symbolic inclusion. To curate the infungible is to resist the reduction of Black life to metaphor, and instead to foreground practices that are spiritually and communally grounded, attuned to the lived realities of diasporic experience.

I turn here to Édouard Glissant, who teaches us the necessity of opacity, the right not to be made transparent to dominant systems of knowledge. In *Poetics of Relation*, he warns that transparency is a colonial demand; opacity, by contrast, safeguards the depth of relation and the sovereignty of culture. Tina Campt, in *Listening to Images*, carries that thread forward, asking us to hear what photographs whisper: the low frequencies of refusal, endurance, and ancestral presence that exceed what can be seen.

To curate the infungible is to resist the ways institutions commodify Blackness for their own legitimacy. This commitment to opacity and relational depth doesn't end with exhibitions, it extends into my writing and editorial work. In 2018, I co-edited with Mark V. Campbell Issue 04: Opacities of MICE Magazine, an online publication dedicated to critical writing and conversation around contemporary art and culture.⁵ The issue invited writers and artists to consider opacity not as absence, but as a practice of protection, an insistence on holding meaning beyond legibility and ocular bias that equates visibility with knowledge. For me, editing Opacities was another form of shaping a discursive space where language could honour what resists capture.

This same impulse to create spaces of access and resonance beyond the institution shaped Free Library (2015), developed with Philadelphia-based artist Karyn Olivier. Installed inside Caribbean Corner, a family-run grocery store in Toronto's Kensington Market, the project reimagined this well-loved and humble business as a site of cultural memory and community exchange. Stocking books by Caribbean authors on shelves next to the household food products, the Free Library was open to all patrons who could borrow freely with their purchases. It functioned as a social sculpture: an intervention that blurred commerce and culture, while foregrounding diasporic knowledge and the intimacies of everyday life. The project was developed as part of Third Space Art Projects, a curatorial collective I co-founded with Sally Frater, which centered interdisciplinary art practices and foregrounded diverse subjectivities in contemporary art.

Installation view, Karyn Olivier: Free Library at Caribbean Corner, Toronto, 2015.

5 Pamela Edmonds and Mark V. Campbell, eds., MICE Magazine, Issue 04: Opacities (2018), <https://micemagazine.ca/issue-04/opacities>.



Galleries and museums, with their histories of exclusion, cannot always hold the weight of our stories without demanding translation or dilution. Projects like Free Library affirmed for me that cultural work must also take place in community sites, where people already gather, shop, and remember, spaces where engagement is not filtered through institutional thresholds but rooted in everyday life.

Curating in Common

It was with these realities in mind that I helped co-found the Black Curator's Forum in 2019, alongside colleagues Julie Crooks, Dominique Fontaine, and Gaëtane Verna. Together, we built a space to name our labour, to acknowledge its excess beyond what institutions account for, and to imagine how collective strategies might reshape the conditions under which we work.

As articulated in Kelsey Adams essay in Canadian Art "A Black Curator Is Never Just a Curator," the Forum arose from the recognition that our labour is never singular.⁶ A Black curator is asked, implicitly and explicitly, to be historian, advocate, mentor, activist, and community worker in addition to our curatorial roles.

The Forum, which took place over three days in Toronto with us convening at various sites across the city, became a collective space to acknowledge that burden and to transform it into strength: to share strategies for survival, to imagine new curatorial futures, and to affirm the specificity

6 Kelsey Adams, "A Black Curator Is Never Just a Curator," Canadian Art, December 17, 2019, <https://canadianart.ca/features/kelsey-adams-black-curators-forum/>.

of our work in a field that too often treats us as exceptions or tokens.



Participants in the inaugural Black Curator's Forum, Art Gallery of Nova Scotia, Toronto, 2019.

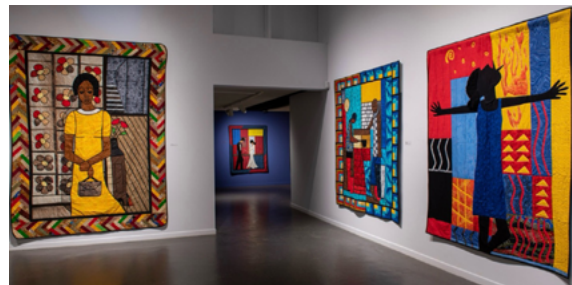
Our inaugural gathering created a rare space of solidarity. For many of us, it was the first time we had sat together as Black curators across Canada, mapping our experiences and envisioning what it might mean to build institutional practices rooted not in extraction, but in relation. It remains a touchstone for my work today, reminding me that to curate is never just about exhibitions, but about creating networks of care and spaces where our voices can resonate together. The Forum taught me that to curate is never an isolated act but a collective responsibility and the ongoing reimagining of the spaces we inherit. These principles are not abstract; they have become embedded in the exhibitions I have chosen to present. Each project is a way of putting these commitments into practice, creating platforms where local histories, diasporic narratives, and global conversations can converge.

Circles of Return

After nearly two decades curating independently and within institutions across Canada, I returned to Halifax to take on a leadership role at Dalhousie Art Gallery. This return was not a simple homecoming, but a circling back with the weight of experience gathered elsewhere. The years away sharpened my sense of what it means to steward a gallery in this place – one shaped by layered histories, enduring Black presence, and contested ground. To return here as Director/Curator was to bring

forward not only a professional trajectory, but also a responsibility: to lead from within community, to cultivate space for stories often pushed aside, and to shape an institutional practice attentive to both global conversations and local inheritances.

This commitment was reflected in one of the first exhibitions I presented, *Secret Codes: African Nova Scotian Quilts* (2022), curated by David Woods. The show celebrated the long-overlooked tradition of quilt-making in African Nova Scotian communities, where quilts serve as carriers of ancestral knowledge, spiritual protection, and cultural continuity. Refusing to treat these works as anonymous craft, the exhibition insisted on their status as living archives - textiles that hold memory and resistance within their very fabric, linking past to present through collective artistry



Installation view, *The Secret Codes: African Nova Scotian Quilts*, Dalhousie Art Gallery, Halifax, 2022. Image by Steve Farmer.

These quilts are often described as heritage objects, but I insist: they are theory. They are refusal. In the hands of these women, many of whom descended from Black Loyalists and refugees, quilting became not just a domestic labour, but a sacred practice of historical transmission. In this space, some visitors wept. Others brought joyful stories of their mothers and grandmothers traditions. The works did not need wall labels to be legible. They spoke through material, through form, through blood.

In a world that demands Black visibility when it serves dominant interests, the gallery can also strive to offer sanctuary - a site where stories can be

exchanged and community finds itself reflected and affirmed. This ethos shaped the presentation of *As We Rise: Photography from the Black Atlantic* (2024), a powerful touring exhibition organized by Aperture and curated by Elliott Ramsey. Featuring more than 100 photographs by 75 artists from Dr. Kenneth Montague's Wedge Collection, focusing on Black portraiture over the past century by artists in Canada, the Caribbean, the U.S., Latin America, the U.K and the African continent. This show was envisioned as a "family album" - both as archive and gathering place, a space where everyday Black life is honoured in its multiplicity. Here again, the imagery did not present a singular story, but a community chorus.

Many of the works presented bodies at rest. In a world that demands Black visibility only when it serves dominant interests, the gallery must offer sanctuary. This ethos was found in the notion of the "family album" envisioned in the powerful touring exhibition *As We Rise*, presented at DAG in early 2024. *As We Rise: Photography from the Black Atlantic* (2024). Organized by Aperture and curated by Elliott Ramsey, this major survey featured of over 100 photographs by 75 artists drawn from Dr. Kenneth Montague's Wedge Collection which focuses on empowered Black subjects from Here again, the imagery was not presenting a singular story, but as a community chorus.



Installation view, *As We Rise: Photography from the Black Atlantic*, Dalhousie Art Gallery, Halifax, 2024. Image by Steve Farmer.

I also felt it was important to connect its broader diasporic lens to local African Nova Scotian experience. This was achieved through its dialogue

with *Family Matters: Allan D. Crooks* (2023), which I curated concurrently. The exhibition foregrounded the Halifax-based photographer's portraits of Black families, including his own. Crooks' intimate black-and-white images affirm everyday love, kinship, and endurance, functioning as vessels for memory, grief, and reclamation. Refusing the visual tropes so often demanded of Black representation, these photographs offered something quieter, but no less radical: a grandmother in her living room, children on a porch, a concerned brother at the kitchen table.

These are not small things. This is not proof of Black life; this is Black life itself - living, breathing, and refusing to be pinned. As Katherine McKittrick reminds us in *Dear Science and Other Stories*, "Black life, Black livingness, cannot be captured, cannot be contained, cannot be known in full."

By *Faith and Grit* by Nigerian-Canadian artist Oluseye, which presented at the Gallery in early 2025, deepened my inquiry into migration, spirituality, and material poetics, Oluseye's assemblages, what he terms "diasporic debris" wove African Nova Scotian histories into a broader Pan-African framework, creating resonant connections between the global and the local. At the show's centre was *Subject to the Tide*: a Canadian flag created in the red, green, and black of Pan-African colours, paired with a remnant of fence pulled from the waters of Bedford Basin near the historic site of Africville. This installation became a poignant site of memory, resilience, and belonging, inviting visitors into Black spiritual ecologies shaped by creative reimagining and endurance.

I was not interested in offering audiences a view of Black life that was convenient or familiar. I wanted to craft a space that vibrated with ancestral presence, a room that pulsed with the material resonances of the Black Atlantic. In his installations, composed of altar-like assemblages, repurposed materials, and found artifacts, Oluseye refused clean lines, refused neutrality. Instead, he conjured.



Installation view, *Oluseye: By Faith and Grit*, image of *Subject to the Tide* (After David Hammons), 2025, found object assemblage, Dalhousie Art Gallery, Halifax, 2025. Image by Steve Farmer.

Exhibitions like these create ritual space within institutional walls, challenging the secular, disembodied logic of the white cube. They affirm what Rinaldo Walcott describes in *The Long Emancipation* as “Black expressive culture”—forms of living and remembering that exceed the temporal and epistemic constraints of the colonial present and create openings that allow us to glimpse other possibilities of freedom.”⁷ This resonates with Fred Moten and Stefano Harney’s call in *The Undercommons* to “fugitive planning and Black study,” a practice of thinking and living otherwise, outside the strictures of institutional capture.⁸ Both point to a horizon where Black cultural expression and collectivity are irreducible to assimilation, where they persist as sites of both refusal and resilience.

Conclusion: Making Futures

As Dalhousie Art Gallery approaches its 75th anniversary, I reflect on how far we’ve come, and how much work remains. My commitment is to continue to position the Gallery as a threshold: a place where past, present, and future meet, where memory is preserved not only in archives but in

⁷ Rinaldo Walcott, *The Long Emancipation: Moving toward Freedom* (Durham: Duke University Press, 2021), 7.

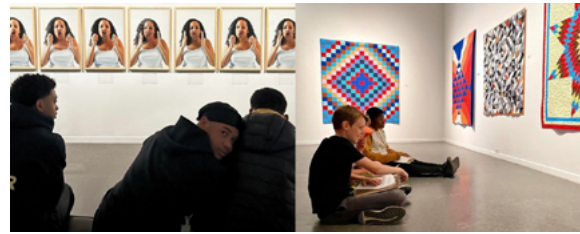
⁸ Stefano Harney and Fred Moten, *The Undercommons: Fugitive Planning & Black Study* (Wivenhoe/New York/Port Watson: Minor Compositions, 2013), 9.

bodies, stories, and voices.

When a community member tells me, “I haven’t been here in 10 years,” I want their return to be tomorrow, and for their presence to feel inevitable, not exceptional. When an African Nova Scotian artist says, “I’ve never been shown in this province,” I want the next time to be in our space. These are not acts of charity; they are acts of justice.

Freedom, as the ancestors teach us, is not a moment but a practice. It is made and remade in every gathering, every quilt, every photograph, every brushstroke. My work as curator is to tend to that freedom, to hold space for its unfolding, and to ensure it is carried forward.

And so I return, again and again, to the call: to stand with, not apart; to insist on the irreducible. To ask, with conviction and care:
Can I get a witness?



Students engaging with exhibitions *As We Rise: Photography from the Black Atlantic* (left) and *The Secret Codes: African Nova Scotian Quilts* (right). Courtesy of the Dalhousie Art Gallery.

BIBLIOGRAPHY

Adams, Kelsey. "A Black Curator Is Never Just a Curator." *Canadian Art*, December 17, 2019. <https://canadianart.ca/features/kelsey-adams-black-curators-forum/>.

Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. 2nd ed. London: Routledge, 2004.

Campt, Tina. *Listening to Images*. Durham, NC: Duke University Press, 2017.

Clarke, George Elliott. *Blue*. Vancouver: Polestar Book Publishers, 2001.

Cole, Teju, Liz Ikiriko, Kenneth Montague, Mark Sealy, et al. *As We Rise: Photography from the Black Atlantic - Selections from the Wedge Collection*. New York: Aperture, 2021.

Delmez, Kathryn E. ed. *Carrie Mae Weems: Three Decades of Photography and Video*. Edited. New Haven: Yale University Press, 2012.

Duplan, Anaïs. *Blackspace: On the Poetics of an Afrofuture*. Boston: Black Ocean, 2020.

Edmonds, Pamela and Anthony Joyette, *Black Body: Race, Resistance, Response* (Halifax: Dalhousie Art Gallery, 2001).

Felshin, Nina, ed. *No Laughing Matter*. New York: Independent Curators Incorporated, 1991.

Gibson Garvey, Susan. "Short Circuit: The Story of an Exhibition That Provoked Unforeseen Consequences." In *Between Ethics and Aesthetics: Crossing the Boundaries*, edited by Dorota Glowacka and Stephen Boos, 275-292. Albany: State University of New York Press, 2012.

Glissant, Édouard. *Poetics of Relation*. Translated by Betsy Wing. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997.

Hollenberg, Sarah. "Dirty Words: Sensitive." *Canadian Art*, May 9, 2018. <https://canadianart.ca/features/dirty-words-sensitive/>.

hooks, bell. *Yearning: Race, Gender, and Cultural Politics*. Boston: South End Press, 1990.

Kenzie, Alison, ed. *Michael Chambers: Shadows to Silver - A 25 Year Retrospective*. Essays by Pamela Edmonds, Donna Lypchuk, and Tiana Reid. Chatham, ON: Thames Art Gallery, 2017.

McKittrick, Katherine. *Dear Science and Other Stories*. Durham: Duke University Press, 2021.

Morrison, Toni. "The Site of Memory." In *What Moves at the Margin: Selected Nonfiction*, edited by Carolyn C. Denard, 1-59. Jackson: University Press of Mississippi, 2008.

Moten, Fred, and Stefano Harney. *The Undercommons: Fugitive Planning & Black Study*. New York: Minor Compositions, 2013.

Walcott, Rinaldo. *The Long Emancipation: Moving toward Black Freedom*. Durham, NC: Duke University Press, 2021.



PAMELA EDMONDS
Halifax

Pamela Edmonds is a Canadian visual and media arts curator focused on themes of decolonization and the politics of representation. She is considered an influential figure in the Black Canadian arts scene. Since 2022, Edmonds has been the Director and Curator of the Dalhousie Art Gallery in Halifax, Nova Scotia.

FETICHES BRISÉS

A LONG ECLIPSE OF THE VISUAL ARTS IN THE CARIBBEAN

Jocelyn Valton

*For the attempt to approach a reality so often obscured
cannot immediately be organized around a series of clarities.*

We claim the right to opacity.

Édouard Glissant

Le Discours Antillais



The title *Fétiches Brisés* (Broken Fetishes) is inspired by the name Wounded Knee, the massacre of 300 Native Americans, women, elderly people, and Lakota Sioux children, carried out with Hotchkiss machine guns on December 29, 1890, in South Dakota by the US Army.

Let's take a look at the artistic and cultural landscape of the Guadeloupe archipelago, a former slave colony in the Caribbean that became a French department. We are inexorably confronted with an absence of traditions of plastic creation, contrasting with the remarkable energy deployed in all other areas of life in the tropics. This absence of traditions may seem surprising when we consider that the former colonial power was long considered the "universal homeland of the arts." Works of art as specific objects are unanimously considered in modern societies to be a privileged vehicle of culture. Their discreet presence, still evident some thirty years ago in Guadeloupe (as in Martinique), led some observers to express doubts about the very existence of a culture other than French culture and its assimilationist project. At the height of racial domination, which stifled the emergence of works as objects of civilization, stigmatized and marginalized popular cultures (magical practices, gwoka music and dance (1), *bèlè* and its equivalent in Martinique, etc.) were too diffuse and underground to be clearly identified and claimed by all as civilizational achievements. Yet artistic creation is one of the means by which human communities attempt to make their relationship with the world tangible and dynamic.

In contrast to the abundance of musical creation,

both in Black America and throughout the Caribbean, how can we explain the relatively slow and late emergence of the visual arts? In a cultural area where historical and socio-economic situations have a common basis, most Caribbean countries seem to follow comparable trajectories in this field, with music marked by the oral traditions of their cultures of origin, imposing their strong presence from the cotton fields/songs of Alabama and Mississippi to the sugar cane fields/songs of Marie-Galante in Guadeloupe. From American blues to the songs of Marie-Galante's laborers. In a context where relations between different human groups bear the scars of extreme violence, between European colonists and enslaved Africans, what could have been the determining factors in the process of artistic creation in the Caribbean?

The seal of prohibition

I drew some answers from a passage in *Nouveau voyage aux îles de l'Amérique* (2) (New Journey to the Islands of America), a work by Reverend Father Jean Baptiste Labat published in 1722. Entrenched behind the dogma of a church that supported conquest and justified slavery, Father Labat, although a priest, displayed a racism that was perfectly in line with the dominant Western ideology. Although his writings may be considered useful documents, the representations they convey are therefore tainted with prejudice. In the passage that catches our attention, he recounts the circumstances in which, in 1698, upon surprising a healer officiating at the bedside of a slave suffering from an incurable illness on the Fonds St-Jacques plantation in Sainte-Marie, Martinique, he broke down the hut door and put an end to the

healing ritual taking place there.

After ordering that the "sorcerer" be punished with the brutality reserved for rebellious slaves on the plantations, he had him "whipped about three hundred times, which flayed him from his shoulders to his knees" in front of the assembled slaves so that they could all witness the torture. Labat destroyed a statuette at the center of the healing ritual with methodical determination. Completing his iconoclasm, he broke the censer and a set of ritual objects placed on an altar: "A small clay monkey, much like the one I had broken at Macouba, was sitting on a small seat in the middle of the hut." This was not the first time the reverend father had destroyed a ritual object, a previous episode resulting in the exile of the slave after his sale to another island. The Dominican made sure that not even the remains of the statuette remained.

"Finally, to show them that I feared neither the devil nor sorcerers, I spat on the figure and broke it with my feet, although I had a strong desire to keep it. I broke the censer and all the rest of the equipment, and having brought fire, I burned all the sorcerer's rags. I had the pieces of the statue crushed, and had the ashes and dust thrown into the river."

This account also gives a glimpse of the climate of terror and oppression that redefined the relationship between enslaved Africans and artistic creation in the plantation context.

"I had the sorcerer put in irons after washing him with a pimentade, that is, with brine in which chili peppers and small lemons had been crushed. This causes horrible pain to those who have been whipped (...) I also had all those who had been present at the gathering flogged to teach them not to be so curious again; and when day broke, I had the Negro sorcerer taken to his master, to whom I wrote (...), and had his sorcerer whipped again in the usual manner."

The extreme brutality of the punishment inflicted on the healer 3 makes palpable the power of the

taboo that any slave wishing to create in the spirit of ancestral traditions and beliefs had to brave. This type of relationship, marked by prohibition, would continue for centuries and, to a certain extent, into the contemporary era, because the end of racialized slavery in the Caribbean did not spell the end of segregation, domination, and exploitation. The narrative sheds light on the origins of a long period of lethargy and provides keys to better understanding the difficulties that Afro-descendants in the Caribbean would have to overcome in order to enter the field of visual arts. The production of plastic objects in the various cultures of sub-Saharan Africa excluded the autonomy and gratuitousness of the aesthetic gesture popularized by Western art. Thus, the art of statuary manifested itself in the context of cultic and/or ritual practices, with sculptures linked to the person of the chief and the high-ranking figures of his court, or representing figures of tutelary ancestors... After the disappearance of the chiefdoms and the court art associated with them, the inability to dedicate sculptures to African deities and protective ancestral figures meant that, for the slaves, their artistic practices would eventually disappear.

Today, it seems impossible to accurately identify the formal characteristics of this statuette shrouded in mystery. This is a challenge after several centuries have passed and given the brief description of the "fetish" for which Labat has swept away all material traces. Was this statuette finely crafted, figurative in a naturalistic style, or was it more "expressionistic"? Did it involve the use of other materials such as plant fibers, beads, or fabrics? Did it contain, like certain African "pieces," a reliquary with hair, nails, bones, etc.? Which deity or ancestor was invoked during this ritual? But is it enough to destroy iconic objects for their transcendence to disappear? Despite the destruction of the artifact, we have a few meager clues. We know that the figurine was made of clay, fairly small in size, and placed on a small seat. We can say that the object described by Labat as a "marmouset" was a votive figurine to which slaves prayed for the healing of one of their own who was on the verge of death. Finally,

other objects accompanied the clay figurine: a kwi (half a calabash used as a container) serving as a censer, a bag, and "all the paraphernalia" that Labat does not bother to describe, considering it insignificant. The disparagement is evident in the terminology used, particularly in the term "marmouset." The word comes from the Old French marmotte, meaning monkey, and refers to a grotesque figurine. It was not until the end of the 19th century with Gauguin, the beginning of the 20th century around 1907 (the year of Matisse's *Blue Nude* and Picasso's *Les Femmes d'Alger*) and the birth of what art historians would call "Primitivism," that the West was able to glimpse, thanks to the "taste" of its artists in search of new forms (Fauves: Vlaminck, Derain, Matisse...; Cubists: Braque, Picasso...; Surrealists: Éluard, Breton, Ernst...), another face of beauty in the "extra-Western" productions of the peoples of Oceania, Melanesia, or sub-Saharan Africa.

Last of Africa or First of America?

Ezio Bassani argues that in the 17th century, Father Andrea of Pavia stayed in Congo and Angola and reported to his superiors that he had burned hundreds of fetishes, except for four pieces that he brought back to Rome to show to the cardinals. This was common practice, as Raoul Lehuard indicates, based on Jérôme Montesarchio testimony, himself a missionary in Congo: "I encountered many idols and superstitious objects, which I burned (...) in particular, a large idol laden with a great many superstitious insignia." (5) African statuary was then considered a profane production and a dwelling place for demons. The creations of the native peoples of the Caribbean mainland and islands suffered a similar fate. The treasures of these nomadic civilizations were largely destroyed, as were the masterpieces of Taíno art in the Greater Antilles. (6)

Labat attempts to destroy the aura of the "fetish" he is confronted with. Wanting to destroy its plastic and symbolic effectiveness so that it would be rejected as an object devoid of protective power, he set out to ensure that not even ashes remained. Almost everything in the account of the

facts and his very brief description could lead us to believe that this was an "insignificant" object, but a careful reading of the narrative sheds a completely different light on it. In a disturbing and according to what he had said up to that point, Labat confesses: "I spat on the figure and broke it with my feet, although I had a strong desire to keep it..." (emphasis added). The figurine, presented as a grotesque little thing, a symbol of satanic beliefs, can, 300 years later, be analyzed as a terracotta sculpture, part of a tradition of African sculpture. According to Labat, for the ceremony, slaves from neighboring plantations joined those from Fonds St-Jacques gathered around the healer, the sick slave, and the statuette. He recounts: "I took the marmouset, the censer, the bag and all the paraphernalia (...) I broke the censer and all the rest of the equipment." Was the half gourd serving as a censer decorated with ritual engravings? And did the bag contain plant materials, ointments, relics...? And what were the "paraphernalia" and "the rest of the equipment": elements of an altar, objects of worship? Was this ceremony, taking place in the hut, still an "African" ritual, or was it, already in 1698, a syncretic ritual of the "New World," similar to those that continue to exist in Brazilian Candomblé, Haitian Voodoo, Santería, and other Afro-Cuban religions? Had the creator of the statuette been identified (7)? Was he a "specialist," a sculptor who had mastered his art? Was he an African slave, a "new Negro" (called a *bossale*) or was he born in the Caribbean (a slave known as a *Creole*)? What status did the other slaves attribute to him? These are questions that will probably remain unanswered forever.



© Dapper Museu Elegua, Afro-Cuban representation of the god of crossroads Cement, cowrie shells, wax, cup, coins, other components H.: 18 cm

Although formal similarities with the statuary of a specific African ethnic group cannot be established today in the absence of images or more detailed descriptions, we can say that this "fetish" was an American projection of African statuary that the artists of the early European avant-garde would only "discover" 200 years later! It can certainly be considered one of the first Afro-Caribbean works of which a trace (even if not material) has come down to us, a transitional object, one of the first plastic objects of the New Americas. By this I mean not the Americas of the "encounter," an inappropriate term that evokes idyll, but the Americas of forced miscegenation. If this object had survived the iconoclastic fury of Father Labat and had been preserved, it would today have the status of a veritable museum treasure and, for people of African descent, it would also have that of a transitional object in the psychoanalytic sense of the term. A substitute object that helps to cope with the anxiety of separation from the mother (in this case, Africa) by keeping her symbolically present.

What was this "little marmouset"? Was it of interest to museums before the term even existed? In 1698, there were no ethnographic museums (the discipline did not yet exist) or fine arts museums in France. The Louvre opened in 1793 and the Trocadéro ethnographic museum was founded in 1878. In Guadeloupe, it was not until August 1984 that the Edgar Clerc museum, the island's first (archaeological) museum, was inaugurated in Le Moule, dedicated to the remains of the island's Amerindian civilizations. French abolitionism had cast a pall over the memory of the slave trade and slavery, except for a small space focused on the figure of Victor Schœlcher as a providential "liberator." Although Labat, in the 17th century, could not collect the statuette for any curator, his last words resonate like a terrible confession. Was his secret desire to keep it due to the plasticity of this small sculpture? Did its rough workmanship and "unfinished" appearance, typical of many so-called "primitive" pieces, give it a plastic presence that made an impression on the Dominican priest? The clay effigies of the Cuban crossroads god Elegua, whose origins lie in the Yoruba religion of

Nigeria and who is often depicted in the paintings of Wifredo Lam, may perhaps have some features in common with the destroyed sculpture.

It is a known fact that Wifredo Lam was initiated into the mysteries of Santería by his godmother, Mantónica Wilson. In many of the painter's canvases (*The Eternal Present*, 1944 - *Altar for Elegua*, 1944 - *Belial, Emperor of Flies*, 1948 - *Large Composition I*, 1949 - *Secret Rites*, 1950 - *Imagine No. 1*, 1959...) we can distinguish the ogive-shaped head of the orisha Elegua. Protective deity of Afro-Cubans, she appears in earth or cement, placed in her cup, her eyes and mouth materialized by cowrie shells. Cuban orishas are the equivalents of Haitian Voodoo loas, masking their identity behind the names of Catholic saints to deceive their oppressors.



Wifredo Lam : *Bélial Empereur des Mouches*, 1948 © Adagp, Paris 2013

In other paintings such as *Les Noces* (*The Wedding*), 1947, the figure of Elegua merges with that of the famous disc-shaped, horned Kplékplé masks of the Baoulé people of Côte d'Ivoire. Lam is undoubtedly playing on the formal ambiguity of this icon of two worlds, between Africa and America.

Beyond the anecdote, these facts bear witness to the scale and brutality of a large-scale destruction phenomenon that affected Africa and the Americas for several centuries. While Gauguin could say to the

artists of his time, "You will always find nourishing milk in primitive art"(8) ,Labat's contemporaries, following in the footsteps of the conquistadors, were determined to dry up this "nourishing milk" at its source. African slaves in the Caribbean thus saw the destruction of a hinterland that could have become a fertile artistic and cultural center, but which had the misfortune of representing a potential threat to the slave system. Cutting the ties that slaves had with their cultures of origin, where they had the status of human beings, was one of the colonists' priorities in the process of reification that enabled racialized domination. To break down any cohesion, different ethnic groups were systematically mixed, vernacular languages were creolized, music and dance were prohibited, worship was banned, gods themselves were humiliated, and fetishes were broken.

From at least the 12th century onwards, African objects entered European collections through the trade that Dutch and Portuguese merchants maintained with sub-Saharan Africa. But travelers, merchants, soldiers, and missionaries selected characteristic objects made of noble materials: ivory, bronze, copper, finely woven raffia, when they did not have them specially made by talented artists, such as Afro-Portuguese ivories (olifants, spoons, forks, salt shakers, etc.) from the end of the 15th century onwards. These objects, which I would describe as harmless in the sense that they do not disturb the Eurocentric view of Westerners, are grouped together and displayed in "cabinets of curiosities" like pieces of evidence exhibited in the great catalog of the world that Europe is busy compiling.

A creative process hindered but not destroyed

Similar in form and symbolism to the one we are discussing here, other objects met with a less enviable fate because they belonged to a spirituality and beliefs different from those prevalent in Europe at the time. These "fetishes," sometimes covered with blades and nails, their abdomens swollen with magical power, aroused both fascination and fearful revulsion, and their aesthetics thus took on a subversive character.

The anthropomorphic Nkisi "Nkonde" sculptures from Congo and Zaire exhibited at the Dapper Foundation during the exhibition *Forbidden Objects* (Nov. 1989 - Apr. 1990, Paris). This repulsion was persistent, as art historian William Rubin (9), speaking of collectors' tastes in the 1930s, evokes their revulsion for the Kifwebe masks of the Songyé of Zaire, now considered to be among the most beautiful.

In the West, critical discourse did not emerge until long after Europeans' first disastrous encounters with artworks that were the exact opposite of the idea of beauty that the self-proclaimed "discoverers" had forged for themselves. Museums and Western critical apparatus did not yet exist, but the sudden appearance of these objects and their creators immediately raised the question of otherness, demanding both a revolution in perspective and unprecedented ethical responses.

The irreparable loss of an object, precious in more ways than one, must be added to its symbolic dimension, the branding of a prohibition on representation in the unconscious of Afro-Caribbeans and its inhibiting effects on the imagination. This story reminds us how everything that emerges from Caribbean slave societies is subject to the forces of domination and reification, which are opposed by strategies of resistance that, in this context, sometimes operate head-on, often through "detours" and cunning (10). Culture and art cannot escape this, which thwarts the fantasies of purity and innocence sometimes attributed to them. Plastic creation in the Caribbean was thus considerably hampered. The sudden break with ancestral African traditions of creation linked to chiefdoms, royal power, myths, or deities also jeopardized the possibilities of appropriating Western traditions of creative work. It is easier to understand why, in the contemporary era, certain Caribbean artists have been torn between these two main spheres of cultural influence, African and European. The trajectory of the Martinican group Fwomajé(11) (Victor Anicet, Ernest Breleur, Serge Goudin-Thébia, René Louise, Bertin Nivor) is emblematic in this respect. Conflictual relations with these two spheres of influence prevented

them from serenely embracing their artistic affiliations. Any marked attachment to one sphere rather than the other could produce a feeling of exclusion that was difficult for some artists and their audiences to accept. Thus, Martinican artist Ernest Breleur broke with painting in search of an original essence and opened himself up to a more complex approach to identity. In reality as in the imagination, these two cultures display antagonistic interests, sources of unresolved conflicts whose stakes go beyond the territories assigned to art. This tension is sometimes perceptible in the work of visual artists, particularly in periods of high political and social tension, such as th , when nationalist demands reached a peak in Guadeloupe, especially during the 1970s and 1980s. This tension is present in the work of Michel Rovelas(12) ,which brings together, in the same geometrically constrained space, a tribute to Africa through the evocation of masks and Western abstract expressionist gestures. Since then, other artists such as Bruno Pedurand have explored the complexity of responses that could take shape in a synthesis of the conflicting poles. Plastic creation in Guadeloupe, as a recent reconquest, borrows a few obligatory passages: appropriation

of external models and references, trial and error, redefinition of the contours of identity in response to the identity assigned by the former (?) colonial power... Gauguin's famous formula: "Where do we come from? What are we? Where are we going?" takes on a singular resonance here, echoing repeatedly. Not that these questions cannot be answered, but because of the crucial need to ask them again for new generations, as the answers are like cardinal points for navigating the opacity of a chaotic reality. "Che Fare?" (What to do?), another famous phrase by Argentine artist Lucio Fontana. Intellectuals and artists who carry this concern within them continue to give birth to forms as answers. Hence the challenge for creators to make autonomous artistic gestures in this Caribbean space, affirming a different vision of the world. Could the affirmation of a collectively assumed singularity as a dynamic synthesis of components offer a possibility of escaping this schizophrenic space (13) ?

BIBLIOGRAPHY

1 - Gwoka: Music played on drums, traditional songs and dances from Guadeloupe that originated during the period of slavery. Its practice has long suffered ostracism, first from the colonists and then from the representatives of the island's petty bourgeoisie, as a symbol of marginalized African traditions.

2 - R.P. Labat (J-Baptiste): *Nouveau voyage aux îles de l'Amérique, Martinique*, Courtinaud, 1979, volume I, pp. 247-249. This priest of the Dominican order, owner of slave plantations, lived in Guadeloupe and Martinique where, as a privileged eyewitness, he was one of the first chroniclers of life in the Caribbean. Inventor of new processes for distilling rum and refining sugar, a rum made on the island of Marie-Galante still bears his name. Labat is far from having the stature of Bartolomé de Las Casas, another Dominican famous for being the first defender of the native peoples of the Caribbean-Americas during the Valladolid Controversy, where he pleaded for their humanity to be recognized. In 1522, Las Casas wrote *A Short Account of the Destruction of the Indies* (which I recommend reading), an indictment describing the atrocities committed by the Spanish in South America and the Caribbean in the name of Christ and for the lure of gold.

3 - The royal ordinance of October 15, 1786, which provided for heavy fines against masters who committed excesses, nevertheless increased the number of lashes for the flogging of slaves from 29 to 50. According to Josette Fallope: "Slaves and Citizens - Blacks in Guadeloupe in the 19th Century"; *Basse-Terre, Société d'Histoire de la Gpe*, 1992, p. 219

4 - Interview with Ezio Bassani quoted by Laurence Husson, *Objets interdits* (Forbidden Objects); Dapper, Paris, p. 24, note no. 5. For Ezio Bassani's work, see: *Œuvre d'art et objets africains dans l'Europe du XVIIe siècle* (African Art and Objects in 17th-Century Europe) - an introduction to African art. Similarly, according to William Rubin: "The destruction of 'pagan idols' was systematic, even if there were a few ceremonial burnings (...).

When missionaries saved objects, it was generally to show their compatriots, with examples, what horrible superstitions they had exterminated." in: *Primitivism in 20th Century Art*, Paris, Flammarion, 1987, p. 77.

5 - Raoul Lehuard: "Fetishes with nails from Lower Zaire" in: *Arts d'Afrique Noire*, 1980, quoted by C. Falgayrettes, *Objets interdits*; Paris, Ed. Dapper, 1989, p. 33.

6 - J. Kerchache (ed.): *L'art Taïno*; exhibition catalog, Petit Palais, Paris, 1994.

7 - The "inhuman conditions" in which Black slaves in the Americas were confined by their masters explains why Labat makes no reference to the creator of the statuette in his account. In this respect, he follows a long tradition of "non-attribution" linked to non-Western works of art, which have been referred to by various names over the years: exotic art, savage art, Negro art, primitive art, first art, without ever completely eradicating a certain racist undertone. It should be noted that while the value of a Western work of art is linked to the identity and notoriety of its creator, in contrast, for non-Western art, and particularly ancient African art, we readily accept "timeless" works whose creators are unidentified and whose status is ill-defined. (I replace the conventional expression "non-Western art," which in my view is too focused on the West, with "non-Western art," which seeks to situate itself in a decentralized Elsewhere).

8 - W. Rubin (ed.), Kirk Varnedoe: *Primitivism in Twentieth-Century Art*, Paris, Flammarion, 1987, p. 208.

9 - W. Rubin (ed.): *Primitivism in 20th Century Art*, Paris, Flammarion, 1987, p. 17: "But these masks did not interest most collectors before 1950. In fact, when they became relatively numerous on the Parisian market in the late 1930s, they aroused a certain repugnance."

10 - Martinican writer Edouard Glissant refers to the Detour as a strategy of cunning and

camouflage deployed by the subordinate group in the face of an impossible Return. The ultimate ruse of a "transferred population" grappling with hidden domination. *Le Discours Antillais*, Paris, Seuil, 1981.

11 - Fwomajé (which is the spirit tree in Caribbean tales) is a group created in 1984 by a few Martinican visual artists who are attempting to develop a new aesthetic based on the contribution of original cultures. Each explores a different direction: the contribution of Africa, the Maroons of Guyana, the Amerindians...

12 - Born in 1939, Michel Rovelas ran an art school in Le Lamentin in the mid-1990s. He is considered the emblematic artist of modern painting in Guadeloupe.

13 - The word refers to schizophrenic/aphonic, a neologism that evokes the work of Haitian writer Frankétienne: *L'oiseau schizophone*, Paris, Jean-Michel Place, 1998.

Acknowledgments:

Eskil Lam, Erwan Dianteil, and the Dapper Museum for the reproductions of the works



JOCELYN VALTON
Guadeloupe

After abandoning psychology for photography, I studied art at the Sorbonne. My discovery of sub-Saharan African art led me to Senegal for a post-graduate trip. Since 1992, I have been teaching in Guadeloupe. Being born and living on a Caribbean island is a focal point that diffracts one's view of the world. My work focuses on the conditions under which art emerges in a coercive environment marked by the extreme violence of the plantation world.

THE STORY OF SOULEYMANE, OR THE UNVERIFIABILITY OF ASYLUM SEEKERS' NARRATIVES



Alexandre Gefen, CNRS

In contemporary societies, individuals are constantly required to talk about themselves. Autobiographical narratives have become a social norm—people must present a coherent life plan, “introduce” themselves on social networks, and explain each personal choice as if it were a chapter in a story. Michel Foucault noted that the West has made self-confession a permanent imperative: “Western man has become a ‘confessing animal,’” always seeking to reveal the “truth” about himself (Foucault 1976, p. 79). However, this constant injunction to tell our stories can become exhausting. Sociologist Alain Ehrenberg speaks of a “fatigue of being oneself” linked to the incessant responsibility of defining and valuing oneself individually. By dint of having to be the architect of our own history, we find ourselves “tired and empty... [feeling] the weight of individual sovereignty in our bodies” (Ehrenberg 1998, p. 14). In other words, the requirement to construct a stable identity narrative—to constantly be an enterprising and interesting “self”—becomes an alienating constraint. The postmodern individual, supposed to be free to create themselves, finds themselves under constant pressure to produce an ideal narrative of themselves, a source of stress and feelings of inadequacy when they fail to do so.

Authenticity and fiction: the paradox of narrative coherence

Today, personal authenticity is valued – “Be yourself!” is the contemporary injunction – but the paradox is that this authenticity often ends up being staged. There is a tension between being true to oneself and presenting oneself coherently. In the world of work, for example, employees are

encouraged to be “aligned with their values” while staying within the corporate mold. “Be authentic, but remain corporate...” – the demand for authenticity sometimes resembles an Instagram filter: an embellished version of reality, calibrated to be attractive, but above all acceptable. In other words, the “authentic” self-narrative is transformed into calibrated fiction: we eliminate rough edges and impose an artificial consistency on our lives to meet social expectations.

Psychologically speaking, this consistency is often nothing more than an illusion. Psychoanalyst Jacques Lacan shows that the self is constructed from the outset on a fictional identity. During the mirror stage, children identify with a unified image of themselves that does not correspond to their fragmented reality: they find a reassuring coherence in it, but “the ego, far from being a sovereign entity, is a decoy, an illusory surface, the product of an alienating identification” (Lacan 1966, p. 97). Our sense of personal unity thus stems from a “misunderstanding”: we take for granted a coherent story about ourselves that masks our internal contradictions. The self acts as a presentable facade—“an illusion of coherence, control, and identity in the face of the destabilizing forces that traverse the subject,” in the words of a Lacanian commentator—when in reality it is riddled with inconsistencies and conflicts. The narrative society exploits this inclination: we seek to give meaning to our lives by recounting them in a continuous and logical manner, even if it means simplifying or romanticizing the truth. There is therefore a profound ambivalence: the narrative of the self promises authenticity and, but in reality it imposes a permanent staging of the self, where

the coherence displayed is partly fictional.

Narrative identity questioned by philosophers and sociologists

The idea that “we are the narrative of our lives” has appealed to many thinkers. The philosopher Paul Ricœur, for example, saw narrative identity as a means of synthesizing the disparate events of an existence into an intelligible whole. Constructing the narrative of one’s life would give temporal unity and meaning to who one is (Ricœur 1990). However, this view has been strongly criticized. Sociologist Pierre Bourdieu denounces what he calls “biographical illusion”: the naive belief that a life naturally forms a coherent story. According to him, when we recount our lives, we retroactively project a logic and comprehensible sequences onto events that are not, in reality, as structured. “To speak of life history is to presuppose [...] that life is a story,” notes Bourdieu, when in fact it is only an artificial construction of the narrative (Bourdieu 1986, p. 69). Autobiographical narratives always tend to “organize themselves into sequences ordered according to intelligible relationships”—we connect the dots, we choose beginnings and endings—whereas real life is often chaotic, made up of discontinuities and coincidences. There is an element of personal mythology in every autobiography (Bourdieu 1986, p. 70).

Anglo-Saxon philosophers share this critical view. Galen Strawson, for example, refutes the idea that we should think of ourselves as the heroes of a personal novel. In *Against Narrativity* (2004), he argues that many people function episodically rather than narratively: they do not think of themselves as a unified self that traverses time, but live in the present without constantly linking their experience to a coherent biographical plot. Imposing a “novel of the self” on such individuals could be not only inaccurate, but harmful. Strawson himself claims to have “no sense of [his] life as a narrative” and is quite comfortable with a discontinuous identity—he describes himself as an avowed “anti-Narrative” (Strawson 2004, p. 432). This perspective echoes that of Bourdieu: the narrative coherence of life is largely

a reconstruction, almost a reassuring fable that we tell ourselves after the fact.

Finally, philosopher Judith Butler emphasizes how difficult it is to “account for oneself” in a neutral and free manner. Our personal narratives are always embedded in social languages and norms that transcend us. When we talk about “who we are,” we do so in a context of gender, class, cultural, and other expectations that shape our narrative. Butler notes that no self-narrative can be perfectly transparent or fully controlled: part of us escapes the narrative (our unconscious desires and silent traumas cannot easily be turned into a story), and what we manage to recount is partly dictated by what the audience or society deems acceptable (Butler 2007, p. 52). There is therefore an aporia at the very heart of the enterprise of self-narrative: we aspire to know and express ourselves through narrative, but this narrative is always partial and shaped by something other than our own will—fungible in the social space, if you will.

The industrialization of narrative: social networks, self-help, and globalized storytelling

Never before have humans told so many stories about themselves as in the digital age. Social networks have amplified this dynamic to the extreme: everyone constructs a public narrative of their life. Facebook statuses, Instagram stories, TikTok videos—these are all chapters in a real-time autobiography, often embellished and calibrated to attract attention. This craze is part of a veritable “storytelling industry.” As writer Christian Salmon observes, our hyper-mediated societies are under the sway of a “new narrative order” in which “the art of storytelling” has become a mass tool for selling and governing (Salmon 2007, p. 21). Storytelling has crept into everything: politics, marketing, management. We no longer sell a product, we tell a brand story; leaders must assert an inspiring narrative; individuals themselves become micro-brands that cultivate their image.

This generalization of storytelling means that our personal experiences are increasingly formatted by pre-established narrative patterns. Digital

platforms offer templates for self-narrative (profiles, "walls," stories of the day) that encourage us to present ourselves in a certain way. The field of personal development also reinforces this trend: there is a proliferation of coaches, books, and seminars teaching us to "rewrite our story" and transform our life experiences into inspiring narratives of resilience. Similarly, corporate culture promotes the idea that each employee must "tell their story" in order to better integrate or evolve—this is known as personal branding. All of this contributes to a standardization of individual narratives, at the risk of widespread trivialization.

According to Salmon, the danger is that this universal injunction to narrative will lead to a veritable formatting of minds. We become complicit in narrative self-control: by internalizing the codes of storytelling, everyone monitors and censors themselves to fit the narrative they believe they should be living. Social networks, in particular, transform our private lives into a permanent showcase, where we compare ourselves to the narratives of others and adjust our own accordingly. Personal narratives become products to be displayed. However, as one observer bluntly puts it, "social networks are just a facade, a carefully chosen representation of what we want to show the world." It is an industrialization of authentic pretense. This phenomenon has alienating effects: by exposing ourselves in preformatted settings, we can lose ourselves. Individuals risk no longer being able to distinguish their real selves from the personas they portray. Behind the demand for constant storytelling lies a new form of conformism: a "successful" life must resemble the dominant narratives (happy, dynamic, full of projects), leaving little room for non-standard identities or failures, which are nevertheless deeply human.

The difficulty of controlling one's narrative in a constrained social environment

While telling our life story has become almost mandatory, we should not believe that we have complete control over it. On the contrary, numerous social constraints limit our ability to

freely choose and direct our personal narrative. First, we all inherit stories that precede us: our family imposes a name, a background, and often a family narrative (expectations, reputation) that is difficult to completely break free from. Similarly, belonging to a gender, social class, or culture partly determines the type of self-narrative that will be accessible to us or considered credible (). For example, gender stereotypes have long dictated that women should tell their life stories in terms of family devotion or love narratives, while men have favored narratives of ambition and achievement. These implicit frameworks can lock individuals into a pre-written script, whether they like it or not.

Then, when we try to tell our stories to others, we face judgment and external scrutiny. Sociologist Erving Goffman compared social life to a theater stage where everyone plays a role in front of an audience (Goffman 1973). We constantly adapt how we present ourselves to the reactions and expectations of those around us. This means that our self-narrative is co-constructed with others, and therefore partially beyond our control. We may want to project a certain image of ourselves, but there is no guarantee that the audience will "buy" this narrative: they may challenge it or reinterpret it. On networks, for example, the story a person tells about themselves can be hijacked or criticized by comments, or simply drowned out in the general flow, losing its original meaning. Similarly, institutions contribute to defining our narrative despite ourselves: schools produce files on us, the justice system produces criminal records, the administration produces socio-economic profiles, etc. Each of these systems assigns us a history (good student, delinquent, beneficiary, etc.) that is very difficult to counter with our own narrative.

Judith Butler also points out that narrative always takes place in a "response scene": we tell in part what the other person can or wants to hear (Butler 2007). There is therefore a fundamental asymmetry—a gap between the story I would like to tell and the story that society allows me to tell. As a result, many people feel frustrated: it is

impossible to tell the whole truth about oneself, or to have one's unique experiences recognized, without risking misunderstanding or rejection. The narrative of self then becomes a balancing act between sincerity and conformity. This difficulty in controlling one's narrative is particularly acute for those whose personal history falls outside the usual frameworks (minorities, atypical backgrounds, non-conforming identities): their narratives are too often distorted or reduced to stereotypes, and they struggle to assert their infungibility, that is, what is unique and irreplaceable about them.

Becoming the narrator of one's own persecution: a constraint for refugees

Faced with these requirements, asylum seekers are forced to become the narrators of their own drama. It is not simply a matter of "telling their life story," but of constructing a narrative of their persecution in a way that is acceptable to a legal institution. This exercise is akin to a veritable self-staging, often difficult for people who are traumatized or unaccustomed to expressing themselves in this way. Smaïn Laacher describes the "intellectual performance" that the applicant must accomplish: "telling the misfortunes of their life and making them speakable and then audible [...] according to the categories of understanding of the judges ([...] without ever deviating from the requirements written in the 1951 Geneva Convention)." (Laacher 2018, p. 88). In short, refugees must translate their experiences into the terms of asylum law: persecution on the grounds of race, religion, nationality, political opinion, or membership of a particular social group (the criteria of the 1951 Convention). They are often forced to adapt their narrative to fit these legal categories, otherwise their story—however tragic it may be—may not be heard properly.

Laacher's "thesis" is that this situation creates a paradoxical injunction: asylum seekers are expected to give testimony that is both sincere and in line with administrative expectations. Laacher highlights the difficulty of this task: "What should be said and how should it be said when we don't know what the judges want to hear?" "

(Laacher 2018, p. 27). Not knowing from the outset what elements will be deemed relevant or credible places the applicant in a position of extreme uncertainty—hence a lawyer's description of asylum as a "game of Russian roulette" (quoted by Laacher). Caught up in the arbitrariness of sometimes vague criteria, many applicants are tempted to construct a strategic narrative rather than deliver a completely raw account. Associations and lawyers help them to structure their story, to "narrate" their journey in a coherent manner. In short, the system requires refugees to tell their story in a certain narrative format: they must become narrators of their own lives and master their personal storytelling, which can be difficult when they have suffered trauma or come from a different oral culture.

The film *L'Histoire de Souleymane* (Boris Lojkine, 2024) powerfully illustrates this tension between a narrative formatted to convince and the refugee's intimate truth. The protagonist, Souleymane, is a young Guinean asylum seeker living in Paris. Two days before his interview at the OFPRA – "the key to obtaining papers" – we see him cycling around Paris delivering meals while tirelessly rehearsing "his story" in order to be ready for the big day. Souleymane therefore lives under the pressure of three daily imperatives: "earning enough to eat, securing a roof over his head, [and] preparing for his asylum interview." Aware that his true story (leaving Guinea for mainly economic reasons) may not convince the authorities, he ends up buying a fake narrative from a network: he is provided with a prefabricated asylum scenario presenting him as a persecuted political opponent (in this case, a member of the opposition party UFDG). Armed with this false narrative, tailored to tick all the boxes (proven political persecution, death threats, etc.), Souleymane appears before the OFPRA officer.

However, during the hearing, the contrast between the fabricated narrative and the personal truth becomes apparent: unable to sustain the lie any longer, Souleymane ends up revealing his true story, admitting that he migrated to try to improve the situation of his seriously ill mother—

in short, for reasons of economic survival rather than political ones. This dramatic reversal pits the two versions of the narrative against each other: on the one hand, the strategic fiction he has constructed (or rather purchased) in order to meet the institutional expectation of a "true refugee" who has been persecuted; on the other, the authentic and personal infungible narrative of his life, which could be described as infungible, rooted in a less heroic but deeply human reality (poverty, his mother's illness, the hope for a better life) – a story whose very uniqueness had initially dissuaded him from presenting it. The end of the film emphasizes the difficulty of judging: its open and reflective conclusion invites us to moral perplexity in the face of French asylum laws. It is worth noting in the epilogue that, ironically, playing himself in the film enabled the actor—who was himself undocumented—to obtain a residence permit.



In *Assommons les pauvres !* (Shumona Sinha, 2011), the novelist depicts a narrator-translator of foreign origin working with asylum seekers in France. Confronted with the formulaic narratives and strategic lies that the system expects, this interpreter herself becomes violently and disturbingly angry. The novel also sheds light on how the injunction to produce a coherent narrative of oneself in order to be recognized—in this case, legally—can be confining, forcing fiction and dehumanizing both the narrator and the listener. It forcefully questions the social and institutional constraints of personal narrative. Sinha describes, for example, the endless line of applicants, forced to tell a calibrated story that is not their own: "Words were added to words. Files piled up. Men filed by endlessly. Their faces and bodies were no longer distinguishable. [...] They were forced to lie,

to tell a story completely different from their own in order to seek political asylum. Of course, their stories were almost never believed. Purchased along with the journey and the passport, they would yellow and crumble away with so many other stories accumulated over the years." (Sinha 2011, p. 22). This picture clearly shows how unique lives are flattened into interchangeable files—fungible narratives, so to speak, designed to satisfy administrative criteria.

But Sinha also shows the infungible truth that sometimes shines through these strategic narratives. One chapter of the novel gives voice to "Ava, the Chechen Eve," an asylum seeker who, in public, plays the heroine invested with an almost sacred mission. We learn that she deliberately fabricated a narrative of being a persecuted dissident in order to obtain asylum, while convincing herself that this deception was justified by a higher cause. She laughs as she recounts how she even "vomited [for weeks]" during her journey, but considers that "all this is surely nothing when it comes to protecting her family, helping her people, and using the political asylum system to improve the human condition." This woman has invented a persona for herself—the "committed novelist"—to better convey her fabricated story, convinced that "good wars will never end." Behind the scathing irony of this portrait, the narrator hints at the moral wear and tear caused by these imposed role-playing games and the unspeakable part of individual truth that remains despite everything. Sinha points out, in a meta-literary reflection, that "truth has something to do with aesthetics. What is ugly and vulgar, clumsy and crude, does not look like the truth" (Sinha 2011, p. 99). In other words, in the eyes of both the system and the public, a story that is too raw, too "ugly," will have a hard time convincing—even though this is often where the truth of the experience lies. The asylum seeker's authentic narrative touches on what Pascal called "the order of the heart": it incorporates trauma, even if it means undoing the form of the narrative. This is what Shumona Sinha's novel, and Boris Lojkine's film make us understand, using art to make life more real than life itself.

These cultural works question the fragility of third-person narratives (official narratives seen from the outside) in order to better document and question first-person narratives—but also by making us empathize with the paradoxical injunction suffered by those who must tell their stories in order to be accepted. In doing so, they illustrate what Laacher's theoretical book analyzed: the tension between the normative requirements of narrative and the irreducible singularity of lived experience. We thus recognize the capacity of literature and cinema to be complex devices of attention, capable of reintroducing opacity and complexity where ready-made patterns dominate—all paradoxical markers of the infungible narrative. Ultimately, we can define this "infungible narrative" as an authentic and non-exchangeable narrative, rooted in a singular experience that no standardized storytelling can fully capture. Such a narrative, through its resistance to simplification, takes on an aesthetic significance (it displays a raw truth that challenges the criteria of conventional "beauty"),

moral significance (it restores dignity and a voice to individuals who have been silenced or reduced to stereotypes), and political significance (it challenges the narrative norms imposed by institutions and reopens the space for testimony to the plurality of human stories). The infungible narrative thus appears as a necessary counterpoint to the standardization of stories: a vindication of the irreducible humanity of each individual journey, however dissonant or disturbing it may be.

BIBLIOGRAPHY / REFERENCES

Bourdieu, Pierre. "The Biographical Illusion." *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 62-63, 1986, pp. 69-72.

Butler, Judith. *Le Narrative de soi*. Translated from English by Bruno Ambroise and Valérie Aucouturier, Presses Universitaires de France, 2007.

Ehrenberg, Alain. *The Fatigue of Being Oneself: Depression and Society*. Odile Jacob, 1998.

Foucault, Michel. *The History of Sexuality*, vol. 1: *The Will to Knowledge*. Gallimard, 1976.

Goffman, Erving. *The Presentation of Self in Everyday Life*. Volume 1: *The Presentation of Self*. Translated from English by Alain Accardo, Éditions de Minuit, 1973.

Laacher, Smaïn. *Believing the Unbelievable: A Sociologist at the National Court of Asylum*. Gallimard, 2018.

Lojkine, Boris (dir.). *The Story of Souleymane*. *Unité* (film), 2024.

Ricœur, Paul. *Oneself as Another*. Seuil, 1990.
Salmon, Christian. *Storytelling: The Machine That Makes Stories and Formats Minds*. La Découverte, 2007.

Sinha, Shumona. *Let's Knock Out the Poor!* Éditions de l'Olivier, 2011.

Strawson, Galen. "Against Narrativity." *Ratio*, vol. 17, no. 4, 2004, pp. 428-452.



ALEXANDRE GEFEN
France

Alexandre Gefen is a research director at the CNRS and a historian of ideas and literature. A pioneer of Digital Humanities in France, he has authored numerous essays on contemporary literature, theory, and culture. At the Stanford Literary Lab, he co-directed the project *For an Empirical History of Literature* with Franco Moretti, exploring AI tools such as word vectors and topic modeling for literary research. His recent work examines fictional representations of AI, including "Posthumanist Solidarity: The Political and Ethical Imaginations of Artificial Intelligence" (*Open Philosophy*, forthcoming). Since 2017, he has served as Deputy Scientific Director of the CNRS Institute of Humanities and Social Sciences, leading initiatives on Digital Humanities and AI, and representing the field at the Global Forum on AI for Humanity (2019).



Introduction

There are infungible narratives that no fire can consume, no exile can erase. Narratives that flow through us like blood, fragmenting and recomposing themselves, but never disappearing. They are infungible: impossible to reduce, dissolve, or trade. Their strength lies not only in what they tell, but in the very fact that they continue to exist, to resonate, to haunt. They cross centuries, borders, bodies, and always find new mediums to embody themselves. Painting, collage, installation, and performance then become the vectors of this survival.

My work is part of this dynamic. It explores memory as a living, unstable, contradictory material: both the individual memory of the diaspora and the collective memory inherited from Bantu traditions, particularly the symbolic and spiritual universe of the Luba. In this culture, narratives are not fixed objects, but forces in motion. Gesture, dance, sculpture, and spoken words are all ways of bringing memory to life. The Luba Mnemosyne is not a simple archive: it is invocation, breath, permanent re-creation.

This conception is radically opposed to Western notions of memory as material preservation, heritage inventory, or dead archive. What interests me are the gaps, the breaches where memory becomes creation. My recent projects—Kizobazoba, Chaotic Beauty, Matrilinéaire—are rooted in this tension: how can we convey infungible narratives through plastic forms that reveal their vibration rather than their fixity?

Kizobazoba, a Kinshasa word that evokes chaos, disorder, and agitation, allowed me to approach the city as a space of collisions and flows. Kinshasa, but also Montreal, Dakar, Florence: all these cities I have traveled through resonate with the

same background noise, made up of crowding, resourcefulness, and survival. It is an aesthetic of the fragment, where each piece of cardboard, each brushstroke or spray paint splatter captures a moment of raw energy.

With Chaotic Beauty, I wanted to take this tension between chaos and beauty further. Not a civilized beauty, but a beauty that arises from instability, from disorder itself. Chaos here is not a threat, but a creative matrix. It reveals the ability of diasporic communities to invent, to recompose, to transform adversity into visual language.

Finally, Matrilinéaire opens up another dimension: that of transmission and protective figures. Here, it is mothers, grandmothers, and reinvented Madonnas who embody memory. In Luba culture, the maternal line is central, carrying continuity and the invisible link between generations. Painting these figures, recomposing them in collages, is a way of summoning their power of protection and care, but also their fragility. It is a way of re-questioning the dominant iconography, of opposing it with another genealogy, made up of myths, fragments, and invocations.

These three themes—chaos, beauty, and the maternal matrix—are not isolated chapters, but variations on the same quest: to make infungible narratives visible. My visual art seeks to convey their irreducibility, their resistance to erasure. Each work thus becomes an attempt to materialize what is hidden, an archaeology of living memory.

Painting, collaging, installing, performing: these are all gestures that say that these narratives are not vestiges, but forces. They are not exhausted in the archive; they open onto the future. And perhaps that is precisely what painting means today: opening up a space where memory, instead of becoming frozen, continues to circulate like

energy—indestructible, vibrant, infungible.

Memory: living archives, infungible narratives

Memory is never a simple, frozen archive. It is a living force, a current that flows through bodies, languages, and gestures. In Bantu cultures, and particularly in the Luba tradition, memory is inseparable from transmission. It resides not only in objects, relics, or symbols, but in narratives, songs, dances, scarifications, and everyday gestures. It is both intangible and persistent, always reactivated in oral tradition and art.

What I call “infungible narratives” arise from this understanding: narratives that cannot be reduced to dead archives, impossible to translate into simple data or frozen heritage. They are irreducible because they live in relationships—between ancestors and descendants, between individual memory and collective memory, between diaspora and territory. Their value is not exchangeable, like a commodity. Their strength lies in their inalienable nature, like a scar, like a song that returns even in exile.

In my practice, this dimension manifests itself in a constant search for forms that carry these narratives beyond words. Painting, gluing, scratching the surface of the canvas is not just about producing an image: it is about reactivating a collective memory, bringing to the surface voices that might otherwise be stifled. My projects, from Kizobazoba to Chaotic Beauty, are permeated by this urgency: to bring to light fragments of memory that colonial history and the logic of capitalist modernity have attempted to erase or silence.

There is a closeness between the artistic gesture and the traditional practices of Luba memory preservation. The lukasa—these carved and beaded memory boards—are not passive archives: they require activation by the body and speech of the “memory master.” In the same way, my works only fully exist when activated by the viewer, in the dialogue they provoke with narratives already inscribed in each of us.

This approach leads me to conceive of painting not as a finished surface, but as a porous space, a matrix where personal and collective traces intersect. In *Matrilinéaire*, for example, memory takes on a physical form: figures of mothers, protectors, guardians, which unfold in collages and textures like so many inner maps. Here, memory is embodied, it becomes skin, it becomes fabric.

These infungible narratives are also a form of resistance. Faced with attempts to standardize and commodify memory in the contemporary world, they affirm the persistence of a knowledge that escapes the logic of appropriation. They are the invisible that persists in the visible, the whisper that refuses to die away. In my works, they are translated into superimposed layers, unfinished forms, a rejection of smoothness: for memory is never a polished surface, it is always stratified, perforated, recomposed.

Thus, painting becomes a way of summoning these infungible narratives, of making them vibrate in the present. Not to lock them into a definitive image, but to remind us that they are alive, moving, always ready to be reactivated.

Chaos: the aesthetics and politics of disorder

If memory weaves the threads that connect the living and the dead, chaos is the shifting space where these threads stretch, break, and reinvent themselves. Chaos is not understood here as simple disorganization or ruin, but as a creative energy, a matrix from which new, unpredictable, undisciplined forms emerge. In my works, chaos becomes both an aesthetic and a politics: a language of resistance and invention.

Postcolonial Africa, and more specifically Kinshasa, has offered me one of its most eloquent faces of chaos. A city saturated with sounds, colors, and tensions, it is permeated by a logic of improvisation and survival that transforms disorder into a resource. Here, the informal economy, fragmented urban planning, and incessant traffic are not signs of failure: they are evidence of a vitality

that refuses normalization. I transpose this chaos into my artistic practice, not to give an exotic or miserabilist representation of it, but to reveal its poetic and political force.

A gestural and fragmentary aesthetic

In the Chaotic Beauty project, the pictorial gesture conveys this rebellious energy. The canvas becomes a field of tension: splashes, overlays, collages, erasures. Nothing is smooth or definitive. Each surface is worked like a palimpsest where layers of stories, violence, and rebirth can be read. Chaos becomes pictorial material: splattered layers of acrylic, urban sprays that inscribe the brutality of the street, fragments torn from newspapers or collected images.

This fragmentation does not only convey disorder; it opens up a new coherence. Like Congolese music, which intertwines multiple rhythms in an ever-changing polyphony, my paintings orchestrate dissonances to bring out a form of beauty. "Chaotic beauty" is not an oxymoron: it affirms that beauty can arise from collision, that chaos is in itself a bearer of sensitive forms.

The politics of disorder

But chaos is not only aesthetic. It is also a political stance. Faced with dominant narratives that associate Africa with deprivation, backwardness, and devastation, it is a question of revaluing disorder as a force for creation and survival. What institutions call "informal" or "precarious," I see as a form of knowledge, a way of inhabiting the world differently.

Chaos is also a tool for aesthetic decolonization. It rejects the frameworks imposed by Western art history: perspective, harmony, the closure of the work. In my paintings, incompleteness and proliferation become critical gestures: they remind us that our narratives are never closed, that our identities are constantly being recomposed in the flow. Far from an aesthetic of control, chaos offers an aesthetic of shifting relationships.

Chaos as lived experience

Chaos is ultimately an existential experience. In exile and diaspora, the subject experiences the disorder of landmarks, belonging, and languages. This uprooting, far from being merely a loss, can be the site of identity creation. Art allows this dispersion to be transformed into strength: it collects fragments of memory, superimposes them, and reconfigures them.

Thus, in Chaotic Beauty, chaos is a way of writing about the present: a way of expressing the complexity of our contemporary worlds, marked by migration and violence, but also by inventiveness and resilience.

Matrilineal: memory in the feminine plural

If memory is the fabric and chaos its raw material, it is in the lineage of women that the deep architecture of my narratives is inscribed. The Matrilineal project emerged as a necessity: to question what is transmitted not through official archives, but through flesh, voice, and gesture. Among the Luba people, traditional political power—embodied in the figure of the mulopwe (king)—was inseparable from female knowledge. Women, as guardians of songs and narratives, ensured the continuity of collective memory. The lineage was not limited to a bloodline but was a living matrix: a space where memory is woven and reinvented.

In my paintings and collages, maternal faces appear fragmented, diffracted, sometimes on the verge of disappearing. I seek to capture the persistence of silent presences, those protective energies that escape written history. Far from being a simple tribute, the aim is to restore the place of those who, in matrilineal genealogies, escape the logic of heritage to anchor themselves in a logic of care, protection, and imagination.

This work also ties in with a broader reflection on how colonial history has rendered invisible the power of African women, reduced to subordinate roles in Western narratives. Yet in Bantu

cosmology, as in many African traditions, women are the primary archives, the primary repositories of memory, the primary libraries. Painting these figures and recomposing them means rewriting history in a way that recognizes the plurality of voices and lineages.

Matrilinéaire is not an isolated project, but a continuation of the research begun in Kizobazoba and Chaotic Beauty. In the former, urban disorder revealed the tensions of a fragmented memory; in the latter, chaos became an aesthetic and political force. Here, it is the intimate fabric of family and collective memory that becomes the medium, a fragile but indestructible fabric.

Through this project, I seek to construct a renewed iconography of motherhood: not the frozen figure of the Western Madonna, but a multiplicity of presences, hybrid and shifting, capable of containing both pain and light. These mothers are both anonymous and universal, both shadows and flashes. They open up a space where memory is not reduced to a fixed past, but is part of a living, evolving transmission.

In this sense, "matrilineal" is not just a theme, but a method: painting as one weaves, recomposing as one remembers, transmitting as one protect. It is as much a political gesture as it is an artistic one, a way of restoring the feminine to its place as a foundation and springboard to other possible worlds.

Conclusion: Invoking infungible narratives

Writing, painting, transmitting: it is not about freezing things in time, but about circulating them. What I call "infungible narratives" are not relics, but living forces—energies that refuse to be reduced to oblivion, merchandise, or dead archives. They reside both in intimate memory and in the collective space, in everyday gestures as well as in the hallucinatory visions of paintings.

Today, through Kizobazoba, Chaotic Beauty, and Matrilinéaire, I seek to place my work within this fertile tension: between scar and

celebration, between chaos and recomposition, between matrilineal heritage and the fractures of modernity. For there is no future without memory, no beauty without disorder, no survival without the reactivation of these narratives.

I paint and write so that ancestral voices—Bantu, Luba, diasporic—continue to pass through our bodies and our cities, not as shadows but as ardent presences. It is not only a question of history, but a matter of breathing, of survival, of reinventing ourselves.

So let these infungible narratives rise up, indestructible, irreducible.

May they cross time and borders, may they be inscribed in our gestures and our songs.

Let them remind us that we are not alone, that behind us stands an army of ancestors, and before us a multitude yet to be invented.

Painting thus becomes invocation. Creation becomes living memory.

And every work, every gesture, every breath, is a promise: that nothing, ever, can erase the infungible.



Artist: Julien Kandolo (Kando)

Title: Discord

Dimensions: 60 x 48 inches

Techniques: Acrylic, collage & spray paint on canvas

Year: 2024

Photo credit: Julien Kandolo



JULIEN LUBANDA KANDOLO
Montreal

Kando grew up in Kinshasa, Democratic Republic of Congo, and now lives and works in Montreal. A graduate of the Kinshasa Academy of Fine Arts (2009) and the Bachelor of Design program at UQAM (2016), he received the Best of the Art Fair Toronto Outdoor Award in 2020, supported by the Rudolph P. Bratty Family Foundation. His work has been exhibited in Canada, the United States, Africa, and Europe.

Kando's artistic practice explores Afro-descendant experiences in a globalized world, shaped by his own displacement and encounters across cultures. His works combine painting, sculpture, and collage, balancing figuration and abstraction to evoke both suffering and transcendence. Drawing from action painting, expressionism, and impressionism, he focuses on emotional intensity and contrasts between calm and chaos, paying tribute to the resilience of the human spirit in the face of social, political, and environmental challenges.

LOSING PLACE TWICE: TOWARDS A CIRCULAR ECOLOGY OF INFUNGIBLE NARRATIVES

Olivier Marboeuf



Narratives and places of presence

In 2018, Espace Khasma, an associative art center that I had helped to create and had been directing since 2004, closed its doors in Les Lilas, Seine-Saint-Denis, in the northeastern suburbs of Paris. Khasma had been the main place for observation, research, and expression of my work and collective thinking in action since the early days of the renovation of this former printing house on the corner of the street where I lived at the time. When we began to invest in it in 2001—three years before it opened with a regular program of evening events, screenings, residencies, and exhibitions—I did not know what this space would become. In fact, it has continued to transform over the years and to be a testing ground, reformulated, replayed, and activated by the practices of hospitality and narratives that were cultivated there. To speak in these terms about the plasticity of the place and its (re)production from the gestures it hosts is a way of bearing witness to a relationship with culture and the cultural institution that does not separate content—the works, narratives, and practices of transmission—from infrastructure—the walls, the various teams, financial flows—atmosphere—sociability and conflicts, ghost stories and drafts—of artists or even those commonly classified as audiences. All these things and presences undoubtedly contribute to making the place I would like to talk about here a place that offers shared ground, a protection that we must maintain in return. A place of reciprocity, without debt. A place that works and updates its

own archive every day, weaving its own narrative through endless conversations, made up of repetitions and echoes. Dedicated to welcoming, producing, and disseminating contemporary practices, Khasma has always been both a place of hospitality located in a neighborhood and a tool for translating and debating artistic gestures in a specific context: a few streets, a city, a department, a region, an era in which the dizzying transformation of a familiar landscape was taking place before our eyes. The suburbs and slightly blurred margins of the capital, where ephemeral nighttime businesses in foreign languages were organized, where the Périphérique tangled itself in spirals of concrete, all the chaos of a transit zone and point of contact between two worlds would soon be organized vertically, rising up in corporate headquarters and places of consumption, made of glass, metal, fiber optics, and secure doors. Another era was arriving, abruptly. We were, in short, stuck between two moments in a chaotic history that did not concern itself with us, and the place served as an instrument for us to see and feel. It was a witness, a presence, an archive, an assembly of all times. The place took care of those who lived there noisily and those who squatted there in silence, the spirits of the place, capricious and mischievous. The spirits that bound and held all these things together in a way that was both mysterious and mundane, a way that no one understood.

The Khasma space was nevertheless a rather different experience from typical “neighborhood”

community centers. Perhaps because it was made of this “thick” local material, a sensitive material whose geology was traversed and disrupted by the hospitality offered to all the flows of narratives, to all the stories that formed this particular history, in this particular place, at the heart of a French empire that continued to pretend to ignore itself. With the help of this place-instrument, we often looked together through the mirrors of the West. Without innocence, with insistence, sometimes even to the point of discomfort. For it must be said that Whiteness does not like to see itself naked, and pressure quickly mounted around the cradle of this beautiful, friendly little place to help consolidate comfortable myths where the Good and the Bad in history were discernible to the naked eye, without ambiguity or gray areas. Khiasma, however, became famous in part because of this way of looking where one should not, of looking into wounds, troubles, blind spots, and of maintaining, through multiple repetitions, these stories that have emerged from the hold of the national novel. These are disturbing, grimacing stories, full of dirty faces. But they are nevertheless necessary stories to make this place sovereign, that is to say, a place where one can come to rest, catch one’s breath, dance, and feel protected, but also a place where we can gather around something sacred. A particular kind of sacredness, based on an ethic of maintaining and repeating narratives. In an artistic and cultural economy where a place produces most of its value by moving as quickly as possible from one thing to another, where emergence and novelty reign supreme, where, in short, there is a constant need to renew the display of fresh meat, of novelties at all costs and whatever the price, I believe I can say that Khiasma has clearly been a place of repetition, of different repetitions, of variations, as many ways of moving forward while taking care of certain narratives that held up the walls. In this respect, this place had something vaguely in common with the practices of the Guadeloupean Mas des Gwoup-a-po evoked by Joao Gabriel in his text; a form of ritual of different repetitions that is a mode of conservation in the body and of anarchic, sudden, and collective dissemination of narratives. I will return to this when discussing the incorporation of the fable of

place into exile and wandering.

It is therefore from this consideration of cultural ethics as a circular principle of (re)generation and maintenance[1] of a place that I will address here the question of the fungibility of narratives and even of forms of life by posing a practical question that touches on both an intimate and a collective dimension: what happens to a narrative when we lose its place? The place of enunciation—from where do we speak?—but also, and perhaps above all, the place of repetition—in the service of which place do we speak, and how does what we say and do contribute to maintaining the possibilities of continuity of life in that place? My hypothesis is that narratives do not circulate in the same ecology when we have a reference place to which we can connect and refer—a place that welcomes us and that we maintain in return—or when we are dispossessed of it. And I would like to show that dispossession of place—which is also dispossession of land, of territory, not as property but as a space of mutual attachments and obligations—leads to a fatal metaphorization.

Cultivating a place

When the Khiasma space closed its doors for good in the fall of 2018, I embarked on a new life—both materially and psychologically. However, I did not for a moment consider using my unique experience within this modest space, which had become vaguely iconic, to go and work in and for other institutions. I am not an art professional. I knew that, and it is becoming clearer. I now understand the underlying reasons for this. For it is clear to me that the ecology of a place worked on by a community that is both localized and open to the world cannot be artificially reproduced, at the risk of becoming a metaphor. Cultivating a place is an act that goes far beyond programming. I therefore turned my back definitively on this “professional” life, to the economy of floating metaphors that feed the insidious epistemicide of the art world, in order to pursue, in wandering, the materialistic dream of a place to be located, to be made, to be remade, to be multiplied, on a scale that is also an ethic. Just as the size of

the circle in a *léwòz*[2] is an ethic rather than a technique: everyone must be able to see everyone else, everyone must be a witness, and no one must see from outside the circle, since it is not a spectacle. I quickly understood that establishing such a place can only be done by going against, consciously or not, all the regulations that govern the economy of cultural institutions in France. Creating a place like Mas, in any case. While I hate the idea of "passionate work" attached to the fields of art and culture to justify the trivialization of the precariousness and exploitation that reigns there, I dislike no less the tertiarization of these fields of activity, which has ended up transforming experiences of sensory knowledge into essentially administrative activities based on the framing of their space-time and a conception of professionalization that serves the anxieties of the petty bourgeoisie and its desire for control. As in carnival, there are several ways of doing things, and they do not all serve the same economy.

Ways of resisting narratives

When this place, to which I had given nearly twenty years of my life and which had given me so much in return that it would take me some time to digest and understand, closed, I kept certain stories inside me, in my body, waiting for the right moment to unload them in another place, to plant them in another soil. A year later, in 2019, I began a writing residency at the Ateliers Médicis in Clichy-Montfermeil, based on a question that resonated perfectly with my situation at the time: is there such a thing as invisible popular culture?[3] By the expression "invisible popular culture," I meant a popular culture capable of discreetly resisting the economy of the visible at a time when a whole contingent of artists was making the most difficult and poorest working-class suburbs the new objects of their desire. In an enclaved territory emblematic of the history of police violence in France, the gradual emergence of a young cultural institution such as the Ateliers Médicis was a harbinger of a more profound transformation, one of the highlights of which was to be the 2024 Olympic Games in Paris. Since Athens, Rio, and London, the diversionary role of the Olympic

machine was well known. It accompanied a well-established process of gentrification and cleansing of pockets of poverty in major urban capitals. It changed the landscape behind the screens and glitz of a great sporting celebration. Seine-Saint-Denis was no exception, and my primary motivation for accepting a residency in Clichy-Montfermeil was precisely to observe and try to grasp the technocratic effects of the creation of this Greater Paris, which for many of us meant the erasure of the imagination of the suburbs once despised by the capital. After the disappearance of Khiasma, I felt like I had lost my place twice over. So, I clung to the hope of resistance movements that I wanted to be part of. The challenge facing the Ateliers Médicis was not an easy one, as this institution also set itself the task of making the voices and aesthetics of this working-class suburb heard, involving residents in a process of co-construction of the future permanent venue, while supporting the emergence of young artists and authors from minority backgrounds – even if this part of the mission was and remains difficult to express in these terms within the framework of French institutions, where structural racism and its consequences in the production of sub-citizenship are mostly minimized behind the fantasy of equality for all citizens. Here too, a struggle between different narratives was at play. I therefore wondered about the existence of an "invisible working class," a form of deep-rooted and resistant culture in the suburbs, a citadel impregnable to the capitalist market of art and knowledge, a sacred totem of the grime and cunning of immigrant peoples, remaining irreducible in language, posture, body, narratives, ways of expressing oneself, of holding oneself, of finding oneself. At the time, I was thinking about the form of the vigil, central to Caribbean traditions—storytelling vigils and vigils for the dead—which I would regularly engage in with the residents of Clichy-Montfermeil and a collective of Haitian artists whom I had invited to join me in residence [5]. But if I asked myself this question in these terms, it was because I had to face certain problems that now fuel my thinking about infungible narratives. One of these problems was that I no longer had a clear place to refer to, and it

seems to me that in this case—which is common to situations of exile and wandering in general – we tend to expect cultural forms and narratives to possess a mysterious ontological resistance to extraction. In other words, these bodies of work resist on their own, perhaps neglecting the fact that they need to be maintained, cared for, and protected. And they can only be maintained in connection with a place of presence that has little to do with the scene of artistic representation, since the latter essentially involves detaching a cultural narrative from its ecology to turn it into a solitary object, a fetish. We can obviously say that radical, revolutionary narratives, popular, intimate, or rebellious practices will be more difficult to make fungible, to digest by the vast stomach of cultural commodification[6]. But there is also no guarantee that all these narratives will not be and that they will resist the increasingly sophisticated extractive strategies of cognitive capitalism. And perhaps I clung to this “invisible popular” – inspired by the multiple tactics and aesthetics of the history of marronage among enslaved people in the Americas – because I was watching with concern the inexorable expansion of these practices of consumption, which would find in the bodies of minority groups and the famous “first affected” the ideal tool to extend their hold on what until yesterday seemed perfectly infungible.

The reality was therefore quite simple: the more the working classes, mostly of immigrant origin, who populated the territories concerned lost their living spaces, autonomy, and space for spontaneous, unregulated, uncontrolled cultural practices, the more they were punished and prevented from living by a series of laws that criticized them for their communitarianism or even separatism, the more the narratives and ways of life of these same populations became fungible in art, like place-less fetishes, like objects without danger or responsibility, without attachment or consequence. Fungibility is therefore not just a matter of cultural appropriation, which we would have no choice but to oppose with a fragile logic of private property. It also goes hand in hand with the expropriation of popular sociability and the destruction of the places of a narrative, its

attachments, and conditions of existence.

Embedded place, metaphorization, and extractivism of those “most affected”

As I have studied at length in my essay “Decolonial Sequels: Escaping the Plantation”[7], the emergence in recent decades of non-white and indigenous artists in the French-speaking world is part of a renewed strategy of capitalist extraction. It is important to note that in France in particular, this trend has resulted in the celebration of Afro-descendant diasporas, most of whom have only limited connections with the cultural practices of their parents’ or even grandparents’ countries of origin. The advantage of such operators, however, is that, according to the rules of the capitalist market, they enjoy a certain legitimacy in extracting cultural narratives from these countries. They thus offer the opportunity to overcome the criticism of cultural appropriation levelled at white Westerners, even though they mostly work in their service.

To be fair, it should be noted that there are actually two types of people who are “most affected” by the dilemma of the commodification of minority cultures. On the one hand, there are members of communities based in specific territories whose survival is threatened and who must therefore develop cultural strategies outside their place of attachment in order to protect it—I will discuss this scenario later with the Neco Fugido celebrations in Acupe. On the other hand, there are artists who are part of the global art market and who are natives or descendants of natives of these territories. These are two quite different situations that need to be distinguished. The former have both a material and ethical commitment to a concrete place, experienced and maintained on a daily basis. The latter, on the other hand, are most often involved in the trade of a metaphorical place whose legitimacy does not come from reciprocal attachments and responsibilities, but from the license offered to them by the customers of a market of ancestors.

In the latter case, the dilemma is not really a

dilemma. It is all a matter of adjustments within capitalism itself. The undoubted success in the art world of the concept of the right to opacity developed by the Martinican thinker Edouard Glissant[8] could be analyzed in the light of this situation, where it is accepted that there is no longer any exteriority to capitalism, but only minor negotiations with the powers that be, who grant the right to a few small secrets after having accumulated or stolen all the land and occupied all spaces, even the most intimate ones. If we observe the way in which the law is today trampled upon by fossilized forms of capitalism that no longer accept any limits, we cannot place much value on this right to opacity, which is only a provisional right, a reserve for neoliberal expansion. We can be sure that this territory, vaguely concealed behind the veils of opacity, which is now nothing more than a psychic parcel or a childish game of deception, will end up serving as a bargaining chip for artists seeking their share of the pie. This negotiated opacity will quickly be squandered because it is not based on any sovereign place where opacity is a non-negotiable, constitutive fact, an ethic of participation without exteriority and without spectacle that I mentioned earlier in relation to Guadeloupean *léwòz*. Glissant's proposal has probably been under-discussed, with too much emphasis placed on relating it to the material context of its enunciation—and once again preferring the floating metaphor of archipelagic thinking[9]. Yet it is quite illuminating to recall the situation of land grabbing by the Békés[10] in Martinique and the outcome of the process of assimilation into France, one of the consequences of which is the notable absence on this island of any collective place inherited from the cultures and struggles of *marronnage*. This has the effect of transforming *marronnage* into yet another product on the shelves of the supermarket of contemporary art and literary studies. However, putting Glissant's right to opacity back into context would allow us to better understand the conditions under which this idea was expressed, as it is not based on any collective space to be conquered, protected, and cultivated, nor on any form of materialist politics, nor on any becoming maroon—like the maroon communities of French

Guiana, Suriname, or Brazil—but to a metaphorical place, a place of thought. For neoliberal fungibility not only transforms cultural practices and narratives into market objects/spectacles, it also metaphorizes the places where the ethical and political principles of narratives are inscribed. In this situation of resignation—which cultural critic Mark Fisher called “capitalist realism”[11]—we are left with only tiny spaces in which to adapt to consenting to living on a capitalist plantation[12].

This situation forces us to question the situations of exile and wandering and the idea of incorporated narratives that I mentioned earlier. It is true that by leaving the place where narratives are produced and where they in turn produce the place, in this circular ecology that I have attempted to outline broadly with the example of the *Espace Khiasma*, we risk becoming attached to the place as a metaphor. It is therefore important to me to “demetaphorize” the place of narratives by thinking about an ethic of wandering cultural practices as always searching for, striving toward, a collective place of exercise, existence, maintenance, unloading, and reloading. In wandering, the infrastructure of the place becomes fluid, changing, mobile under certain conditions, but it is necessary to keep in mind that these conditions are not always a matter of choice, but are also the melancholic adaptations and unfortunate consequences of various forms of dispossession that threaten all minority communities. Effective resistance to the fungibility of narratives must therefore be translated into concrete attempts to reclaim the land and reestablish sovereign places. For narratives cannot resist their fungibility in the environment of neoliberal capitalism only if they maintain reciprocal attachments to the experiences and practices of a sovereign place, if they are concretely connected to the cycles of reproduction of that place in order to escape the forms of separation that underlie the very nature of cultural objects in Western epistemologies in particular. Cultural forms never repair themselves, never alone, and it is irresponsible to believe that they can be extracted indefinitely without damaging them permanently. Like other forms and spaces of life, they need care, maintenance,

and struggle.

I had the opportunity to extend my field observations in Martinique, Guadeloupe, and Haiti to the region of Bahia, the cradle of Afro-Brazilian cultures. This allowed me to enrich my thinking about infungible narratives and their relationship to places of cultural sovereignty. To summarize, as this question would require further elaboration, it seems to me that the most powerful cultural gestures in the Lesser Antilles—organized in particular around Gwo Ka and the traditions of léwòz in Guadeloupe, the Bèlè drum in Martinique, and on both islands around unregulated carnival practices (vidés, déboulés)—are clearly forms of resistance to French assimilation in a context of dispossession where the cultural gesture must therefore itself create a place, péyi. This idea of creating a place wherever possible has accompanied me throughout almost my entire artistic career over the last three decades, as I was imbued with this tradition of the body as an essential instrument of the most secret, most ancient, and most inaccessible place. However, this incorporated archive, this landscape body, needed to be cultivated and set in motion collectively in order to produce new living conditions. The fact that in the context of the French Caribbean, infungible narratives unfold in the form of places of collective presence is therefore essential in my view. It is a way of proposing an alternative to the function of the minority body in the narcissistic and proprietary economy of contemporary art, of offering another way out, another horizon than the extractivism of “those most affected” that I mentioned earlier. For if exile and wandering make the body the site of an archive, finding the form of its discharge and its collective translations is also a matter of ethics and ecology, since this archive that we carry does not belong to us and always requires finding a living and shared form of place.

In Brazil, in the context of Bahia, I was able to observe how the spaces of practice and archive of Afro-confluent cultures were articulated both from the memory of bodies—music, dance, song—but also from sovereign places that are, in two

different ways, the terreiros and the quilombos, the latter being precisely among those places inherited from the continuity of forms of Maroon life. It is obviously difficult to compare the tiny islands of the French Empire in the Caribbean with a continental country like Brazil, as natural conditions played a fundamental role in the construction of autonomous places and a lasting Maroon community. However, it is interesting to observe these two variants of territories marked by slavery and the struggles of Black people for their rights and sovereignty, from the perspective of the land question. This leads me to say that the sites of conservation and reproduction of infungible Caribbean narratives, which are mobile and ephemeral places of repetition, are all the more fragile because they are essentially embodied places—and therefore dependent on individuals, on the fragility of what connects them, and on the difficult transmission of this connection in a degraded social context that weakens solidarity, maintains mistrust, and pushes people into exile. In a colonial context, this situation offers numerous opportunities for those who wish to dismantle these places of resistance, in particular by maintaining conflicts, as is the well-established historical method of French governance in these islands. In contrast, Afro-Brazilian places, which also depend heavily on the human dimension, are also places of attachment held and governed by other non-human forces and presences—spirits, animals, and plants. These are places of life, cultivated plots that make up a material, nourishing, and spiritual ecology that is the opposite of the capitalist order, land laws, and principles of private property. But if I am so interested in the continuity and consistency of the Afro-Brazilian place, it is above all because it is based on the principle of a place of autonomy, which is not always the case for permanent places of conservation of minority cultures.

Preservation, autonomy, and folklore of resistance: fleeing and connecting

I mentioned earlier the fragility of the Afro-Caribbean cultures of Guadeloupe and Martinique, due in particular to the human infrastructure that composed them and the difficulty of establishing,

in these contexts, permanent and sovereign places of attachment that would allow these cultures to be maintained. These places would require a collective reappropriation of the land; a rebuilding of the commons where cultural gestures would help to hold together all presences and maintain the connections between the living and the dead. Places that are both subsistence and archive. For it is also a question of fighting against certain modes of institutional conservation, starting with the logic of heritage preservation, which is another way of interrupting the living process of a culture, its attachments to a place, in order to make it all the more fungible. The classification of Gwo Ka music as intangible cultural heritage by UNESCO is just one example among many of these conservation mechanisms based on cultural reification and a universalist imaginary that has structured the history of Western museum preservation[13]—which, it is difficult to ignore, were and still are instruments for legitimizing violent practices of predation. This heritage designation is invariably accompanied by the imposition of particular interpretive frameworks and epistemologies, a form of aesthetic and historical reorganization, a narrative. Its mode of recognition is based on the separation and identification of authors, which in the case of Gwo Ka music has contributed to a number of conflicts and tensions between different actors around the filiations and properties of a particular rhythm and way of playing. For heritage status is nothing more than a form of reinvention/re-inscription of a cultural practice within the framework of the market. And the purpose of honoring Gwo Ka music is none other than to enable the teaching, study, and transmission of this music and the cultural gestures that accompany it outside the specific framework of léwòz circles in particular, that is, outside a potentially sovereign place.

I had the opportunity to attend one of the Nego Fugido celebrations that have been taking place every weekend in July for the past 150 years in Acupe, a municipal district of Santo Amaro in the Recôncavo region of Bahia, Brazil, on the shores of All Saints Bay. Nego Fudigo is an intense public performance that reenacts the struggles

and escape of slaves and celebrates the radical desire for freedom of the black communities of the Quilombos. Children covered in black paint, their mouths stained red with Roucou[14], are chased through the streets by hunters wearing skirts made of dried banana leaves—said to carry the souls of slaves who died from abuse on the plantation. This eloquent, traveling performance, lasting several hours, is punctuated by music and dances that mimic terror, fury, and liberation. As a counter-narrative to the story of Princess Isabel's generosity, who is said to have offered freedom to the enslaved, the Nego Fugido recalls the importance of their struggle for freedom and celebrates the anonymous figures of this resistance. This other story, which is not written down, is thus passed on from year to year and from person to person within the community. Whether Nego Fugido has become an event that now attracts tourists or whether a Nego Fugido house has been built in Acupe to "preserve" the tradition, none of this exhausts or interrupts the continuity of a minority counter-narrative of emancipation, either through heritage preservation or spectacle. For it is in one of the narrowest streets of the town, amid the low, century-old houses, far from the newly erected Nego Fugido heritage house, that the most powerful transport takes place and fragments of distant episodes appear before our eyes. And it is in the atmosphere that pervades the town after the performance that something remains, elusive, the famous spirit of the place, awakened by the cries and dances. As mentioned earlier, the situation of practitioners of a localized culture is different from that of actors in global art, and their dilemma can be resolved in a different way, by accepting that beneath the glittering surface of folklore, outside of heritage reifications, the tricks of a living culture attached to a place survive. Precisely because this place exists, is lived in, and is not a metaphor.

We need new narratives

Here, I have attempted to imagine principles of resistance to the fungibility of narratives that would not be based on the nature of the narratives themselves, arguing that there are no

ontologically non- fungible minority narratives, but rather ways of maintaining them and keeping them at a distance from the metaphors of neoliberal economics. The forms of resistance to which I have paid the most attention are those that would therefore be part of a circular ecology of reproduction of a living place. A place that would shelter these narratives and that these narratives would in turn contribute to constantly redefining according to a mode of reciprocal existence, without owners and without debt, moving away from the morbid conception of heritage sites and the practices of museumification of cultures. I also emphasized how these alternative conservation measures require certain ethical conditions. Taking up and extending the proposal of the American

philosopher Donna Haraway, "we urgently need new narratives" "[16], I will conclude by saying that we must also reclaim sovereign lands, spaces, and places where these narratives can be active, where they can (re)produce habitable worlds that we can then experience and maintain against the catastrophes of capitalism.

BIBLIOGRAPHY

[1] The expression "entre-tenir" attempts to evoke a community that both supports itself and maintains itself in the sense of repair but also conversation. Collective speech is here conceived as a form of care that does not produce debt. I develop this idea in the text "Entre-tenir: une archive vivante de l'émancipation" (Maintaining: a living archive of emancipation) published as part of my Banister Fletchett Global Fellowship, "Distant Islands, Spectral Cities," hosted during the 2023/2024 academic year at the University of London Institute in Paris (ULIP). <https://www.london.ac.uk/institute-paris/research/distant-islands-spectral-cities>

[2] Léwòz is a traditional Guadeloupean event where musicians (tanbouyès and makè), singers (lokansyé), choirs (répondè), and dancers (dansè) gather around the Ka drum. During these evenings, the different rhythms of Gwoka are played. All those present are expected to join the circle (Lawonn) that forms and actively participate in this event, which has no set duration or location other than the space created by the circle of participants. Between falls and recoveries, in a precarious balance dictated by the drum, dancers emerge at the heart of the circle. A living archive, that of the Guadeloupean body, is brought to life in the léwòz, between joys and sorrows, cunning and struggles.

[3] <https://olivier-marboeuf.com/2020/05/13/un-populaire-invisible/>

[4] Two teenagers, Zyed Benna and Bouna Traoré, died on October 27, 2005, in Clichy-sous-Bois, electrocuted inside an electrical substation where they had sought refuge to escape a police check. These deaths sparked a widespread revolt in working-class neighborhoods that set the country ablaze for several days and became a symbol of the blind spots of French democracy and colonial continuity in working-class suburbs.

[5] My exploration of the motif of the wake would indeed produce intimate moments shared with

a small group of residents, but it would also give rise to a performance, *The Wake*, conceived with the Haitian collective *The Living and the Dead Ensemble*, which would tour numerous festivals, art centers, and biennials. My desire for this "invisible working class" would therefore come up against certain limits here, notably my Haitian colleagues' need to disseminate this work as widely as possible in order to escape precariousness and share their vision from Haiti of a world in flames. Making money and gaining visibility are two powerful arguments for the fungibility of narratives. But also becoming subjects rather than objects of their history. This experience shows how much the question of fungibility is inseparable from that of sovereignty and that it must therefore allow for certain stratagems, which was certainly the case with the project *The Wake*, which constituted a real experience of knowledge and emancipation for most of the members of the collective.

See: <https://thelivingandthedeadensemble.com/>

[6] See on this subject: Olivier Marboeuf, *L'émeutier et la sorcière* in "Sorcières, pourchassées, assumées, puissantes, queer" edited by Anna Colin (Editions B42 and Maison Populaire) available online here: <https://olivier-marboeuf.com/2020/09/08/lemeutier-et-la-sorciere-the-rioter-and-the-witch/>

[7] Olivier Marboeuf, *Suites décoloniales : s'enfuir de la plantation*, éditions du commun, Rennes, 2022, p.48, chapter III: *Fuir vers le vivant* (Fleeing towards life).

[8] Edouard Glissant, *Poétique de la Relation* (Poetics of Relation), Éditions Gallimard, Paris, 1990

[9] A context that is nevertheless extensively studied and critiqued in one of his most important and contextualized works, *Le Discours antillais* (The Caribbean Discourse) (Editions du Seuil, Paris, 1981)

[10] The Békés are white Creoles descended from the first colonists, most of whom were slave owners. Although they are a very small minority in Martinique, they still own a large part of the land and economic infrastructure.

[11] Mark Fisher, *Capitalist Realism: Is There No Alternative?*, Zer0 Books, Winchester, 2009

[12] Olivier Marboeuf, *Suites décoloniales : s'enfuir de la plantation*, p.81, chapter IV: Parcelles et plantations

[13] See Françoise Vergès, *Programme de désordre absolu : décoloniser le musée*, La Fabrique, Paris, 2023.

[14] Roucouyer is a species of shrub in the Bixaceae family, native to the tropical regions of South America. Its flowers are pink and it produces red, spiny fruits filled with seeds, which are also red. The seed coat produces a dye called roucou or rocou. The species was introduced to the West Indies during the Arawak and Caribbean migrations. It was cultivated as a dye plant until the end of the 19th century in the Lesser Antilles, then abandoned with the advent of synthetic dyes.

[15] There is a similar debate surrounding the narrative of the abolition of slavery in Brazil and the French Caribbean. In Brazil, the official history celebrates the noble soul of Princess Isabel, who signed the Golden Law in 1888 granting freedom to slaves, while in the Lesser Antilles it is the tenacity of the politician Victor Schlœlcher that is praised, obscuring in both cases the importance of the numerous struggles of the enslaved people themselves to defeat the plantation system that had reduced them to the status of movable property.

[16] *In Story Telling for an Earthly Survival*, a film by Fabrizio Terranova (2016)



OLIVIER MARBOEUF
France

Olivier Marboeuf is an author, critic, performer and independent curator. He has been the director of the Espace Khasma since 2004. His path has led him through issues of the connections between text and voice to still and moving images and more broadly on the importance of sharing. For several years now his research has focused on a re-examination of colonialism according to the principles of narrative speculation that compete with the dominant historical tale. He is heavily involved in art cinema and is a producer with Spectre Productions and a programmer with Phantom, a department within Khasma.

WHAT RESISTS ERASURE

Ralph Maingrette



Introduction

There are narratives that refuse to die. Despite all efforts to silence them, they survive—in a grandmother's gesture as she braids hair in a certain way, in a song hummed softly, in the way a traditional dish is cooked. These tenacious fragments are the underground beats of memories that could never be completely erased.

These fragile, underground, vibrant memories escape the official history books. They resist the systems that would silence them or turn them into consumer products. They are what remains in the interstices: in the silences, the glances, the gestures of everyday life. They do not align with the logic of linear progress or rational archiving. They vibrate at different frequencies.

But erasure is not just a thing of the past. It is replayed every day: in school curricula that fail to mention slave revolts, in museums where sacred African objects are displayed as mere curiosities, on digital platforms that render our narratives invisible, in algorithms that favor formatted entertainment at the expense of subaltern voices.

And now there is a new challenge: artificial intelligence. These systems, trained mainly on Western content, reproduce our old wounds. Black faces are poorly recognized by cameras. Accents are poorly transcribed. Our traditions are reduced to folklore or animated clichés.

But I dream of something else. I dream of a poetic intelligence that would recognize voodoo songs as precious archives. Of a system that would understand that the gestures of our ancestors on the plantations carry as much wisdom as any scholarly book. Of a future where machines do not dominate our narratives, but learn to listen to them.

As an artist of African descent living in Montreal,

nourished by Haitian heritage, I explore these memories through my creations. I work with beads, recycled materials, video, and digital media—not to make something “pretty,” but to awaken something that has been dormant. My art seeks to give voice to what has been silenced.

When our bodies become commodities

Slavery didn't just exploit our bodies—it sought to make us interchangeable. Like objects that can be bought, sold, replaced. This logic of fungibility, where people become commodities, continues today, in a more insidious way.

Look at music, fashion, cinema: our cultures of resistance are appropriated, emptied of their soul, transformed into monetizable trends. Our gestures become “content,” our struggles become “vibes,” our pain becomes aesthetics. It's more subtle than slavery, but it's the same violence.

On social media, Black faces become filters, dances from the ghettos go viral—but without attribution, without roots, without context. Our bodies, once again, become icons that can be manipulated, copied, erased.

In schools, we learn three lines about slavery, without faces, without names, without emotions. Sanité Bélair, the Haitian warrior who fought for independence? Who knows her? Makandal, the resistance leader? Invisible in our textbooks. Freedom figures are absent. Black heroes become ghosts.

But here's the miracle: despite everything, we have passed it on. In the way we braid hair. In recipes. In lullabies. Even in silences. These everyday gestures are actually revolutionary—they keep our memories alive.

In Haiti, this memory has found refuge in voodoo.

Not the Hollywood caricatured voodoo, but the real thing: a living archive where every song, every sacred drawing, every ritual tells a story of survival. It is embodied knowledge, unwritten but passed on.

These are "Infungible narratives" – memories that cannot be sold, stolen, or forgotten. They require us to take the time to truly listen and respect. They demand slowness, resonance, and orality. They connect us to the world through our roots.

My art as living memory

In my work, each bead has a meaning. Each color tells a story. In *Sous la peau des silences* (Under the Skin of Silence), I glue beads onto damaged cardboard to draw a faded face. With fragmented videos, I recompose a shattered memory—impossible to reconstruct completely, but still alive. It is an emotional archaeology.

Beading, for me, is a method. It allows me to make the invisible visible, to give substance to the spirit. My works are not there to decorate—they breathe life into memory. They pulsate like open wounds and whispered songs.

I remember a workshop with young girls of African descent. Together, we beaded silhouettes inspired by women forgotten by history. One of them said, «It's as if my grandmother is speaking through my hands.» That, for me, is what transmission means.

Levitation: rising above it all

There are images that often recur in my work: voodoo flags, dreams, levitation. These forms escape the market and mass reproduction. They carry knowledge that cannot be bought. They are rebellious forms, resistant to frameworks.

In Haitian culture, levitation is more than a mystical phenomenon—it is inner freedom, a rejection of the invisible chains of history. It is saying, "You can chain my body, but not my soul." It is verticality in the face of oppression.

In voodoo rituals, when someone enters a trance, they do not suffer—they rise, they dialogue with their ancestors. Their body becomes a bridge between worlds. It is not a loss of control, but a mode of knowledge. A technology of elevation.

In a recent work of mine, a dark silhouette floats on a turquoise background, marked with red like a healing wound. The image is not easy to interpret. It asks us to slow down, to listen with our eyes. To feel what is beyond us.

Reinventing sacred flags

My work is inspired by voodoo flags—banners sparkling with beads and sequins, raised as offerings to welcome the spirits. I don't copy them, I revisit them. The beads become my alphabet, the textures my grammar. Each stitched point becomes a syllable, a breath, an invocation.

I mix everything: traditional beading, materials found in the street, digital prints, plays of light. My works become portable altars, uprooting maps, healing instruments.

In *Mémoire-Lumière*, a montage of beads inspired by sacred drawings evokes cosmic breathing. It is like an Afro-diasporic mandala that brings spirituality, resistance, and creativity into dialogue. There is red for memory, blue for the sea, and white for those who are absent.

One day, I embroidered a flag inspired by the figure of Papa Legba. While I was sewing, an old woman told me how, as a child, she had seen her father draw a *vévé* in the dust with corn. The thread of the narratives ran through the fabric.

Gardens of Memory

The Lakou Gardens – Sowing our roots. Our intuition? Black memory is also transmitted through the earth.

The Haitian lakou is much more than a garden: it is an ecosystem where an entire community lives, a sacred place of spirituality and solidarity.

A legacy of the Arawak peoples and Maroon slaves, it nurtures both the earth and memories. It combines care, autonomy, and resistance.

Jean-Philippe Vézina, a market gardener of African descent, grows Caribbean vegetables on Quebec soil. Okra, Congo peas, medicinal herbs. His garden becomes a place of re-rooting, pride, and learning. The earth becomes our library once again.

Filming the invisible

I conceive of my short documentaries as stories that cannot be bought or reproduced. They don't just document—they create memories. They build bridges between what we see and what escapes us. The camera becomes an instrument of care, a way of saying what has not been heard.

In the short film about Jean Eddy Remy, a Haitian blacksmith artist, the workshop becomes a temple. Metal, transformed by fire and hammer, becomes embodied memory. Migration, craftsmanship, and dignity dance together. Each spark tells a story of exile, loss, and rebirth.

Les Flammes invisibles – Femmes de l'indépendance d'Haïti brings Sanité Bélair, Marie-Jeanne Lamartinière, and Romaine-la-Prophétesse back to life. These forgotten warriors reclaim their place in our imagination. Their voices, once silenced, become music.

I am also developing short films on Montreal's Black communities. Using testimonials, archives, and sensitive maps, I am bringing to light an urban memory that is absent from official discourse. My cinema moves forward in a spiral, through echoes and resonances—like our grandmothers' stories, like voodoo rituals, like call-and-response songs. Each image is an offering. Each edit is a prayer.

Voodoo as narrative technology

Haitian voodoo is at the heart of my artistic thinking. Too often caricatured, for me it is a sophisticated narrative technology. Each sacred

drawing is a map of the cosmos. Each ceremony tells a story with the whole body. Voodoo speaks through rhythm, sweat, trance, dust, and cries.

Voodoo sets things in motion. It transmits through experience, not words. It breaks down the boundaries between art and spirituality, between the individual and the community. It does not separate the visible from the invisible, nor the past from the present.

Jean Price-Mars said, "Voodoo is the highest form of our philosophy." I believe it is also a medium. A form of ancestral cinema. A performed collective memory.

Transmitting to repair

My work doesn't stop at the artworks. I take it to schools, community centers, parks. I lead workshops where we tell our stories and imagine other futures. These spaces are storytelling laboratories.

One day, at a high school in Montreal North, a student said to me after a workshop, "I didn't know I had a story to tell." That sentence moved me deeply. Because that's how healing begins: by giving back a voice, giving back weight, giving back space.

These moments are precious. They repair the breaks in transmission caused by colonization, exile, and poverty. We don't just teach techniques—we open up memories. We plant seeds of pride. Art becomes a living pedagogy, a way of saying: we were there, we are here, we will be there.

What continues to have an impact

Resisting erasure means opening breaches in the silence. It means listening to what whispers beneath the unsaid. It means recognizing that our "unofficial" knowledge is worth all the diplomas in the world. It means honoring living archives—in bodies, plants, music, prayers.

My art does not seek to illustrate—it activates

a living memory. It summons the absent. It lets textures, shadows, and hollows speak. In a world of formatted narratives, we must value our unchangeable stories: those that cannot be sold, standardized, or forgotten.

Perhaps tomorrow's archives will not be on servers, but in our bodies, our gestures, our dreams. Perhaps they will grow in gardens, dance on walls, vibrate in drums. Perhaps they will speak many languages, and none will dominate the others.

Creating rebellious archives means reinventing forms: archives that sing, that smell good, that you can touch. It means rejecting imposed silence and reclaiming our thousand ways of knowing. It means saying that memory is not a fixed past, but a force that continues to act, to transform, to make the world vibrate.

BIBLIOGRAPHY / REFERENCES

This text is inspired by several thinkers, writers, and researchers whose work sheds light on Black memories, forms of resistance, diasporic narratives, and Afro-descendant spiritualities:

Jean Price-Mars, *Ainsi parla l'oncle*, Port-au-Prince, 1928.

Michel-Rolph Trouillot, *Silencing the Past: Power and the Production of History*, Beacon Press, 1995.

Édouard Glissant, *Poétique de la relation*, Gallimard, 1990.

Saidiya Hartman, *Lose Your Mother: A Journey Along the Atlantic Slave Route*, Farrar, Straus and Giroux, 2007.

Christina Sharpe, *In the Wake: On Blackness and Being*, Duke University Press, 2016.

Sylvia Wynter, "Unsettling the Coloniality of Being/Power/Truth/Freedom," *The New Centennial Review*, vol. 3, no. 3, 2003.

Katherine McKittrick, *Dear Science and Other Stories*, Duke University Press, 2021.

Zora Neale Hurston, *Mules and Men*, 1935.

This text is also informed by living archives: Testimonials collected during workshops with young people and elders of African descent in Montreal North and elsewhere; Experiences from artistic projects such as *Sous la peau des silences*, *Mémoire-Lumière*, *Les Flammes invisibles*, and *Jardins Lakou – Semer nos racines*; Encounters, oral transmissions, and shared gestures in neighborhoods, parks, community workshops, and spiritual ceremonies.

These sources are not found in any official library, but they make up the living archive to which I pay Consider it done : How many colours has the sea as a site of rupture and reclamation (Audio)

p.168

Charles Campbell



RALPH MAINGRETTE
Montreal

Ralph Maingrette has a Bachelors degree in management with a specialization in human resources. He has professional work experiences from various public and financial institutions in Haiti, Mexico and United States. He has also worked as a language instructor and workshop coordinator.

While living in Haiti he emerged himself into spiritual, voodoo and creative arts. These art forms are based on therapeutic art principals of non-verbal and symbolic self- expressions.

Ralph now resides in Montreal Canada. In the year 2000, he created Tigusart to promote creativity and self-expression through visual arts. His method of teaching empowers participants to express themselves through contemporary art and creative art. He is a graphic designer and a member of the Association of Visual Artists of Quebec and the Afro-Canadian Artists Association.

CARIBBEAN AND MAGICAL-RELIGIOUS THRILLER: IN SEARCH OF A POETICS OF THE INFUNGIBLE NARRATIVE¹



Emeline Pierre

University of Montreal

Caribbean crime fiction, at first glance a simple derivative of Western detective novels, is part of a unique narrative dynamic that combines the imaginaries of resistance, memory, and magic-religion. Many French-speaking Caribbean writers use this literary genre as a space for marronnage, that is, as a place of diversion and reinvention in order to accommodate narratives rooted in oral, religious, and spiritual traditions that escape Western rationalist logic. Quimbois antillais or Haitian voodoo, through their incursion into the texts, bring about a structural transformation of the detective story. This literary phenomenon finds particular resonance in the concept currently being developed of the "infungible narrative," understood here as a narrative that defies cultural dissolution, colonial appropriation, and the erasure programmed by structures of domination.

This article explores how the French-language Caribbean crime novel, particularly through its integration of the magical-religious, can be read as an emblematic form of the infungible narrative. Indeed, *Chauve qui peut à Schœlcher* (2003) by Martinican writer Tony Delsham depicts an anti-terrorist struggle against a backdrop of independence demands. The novel recounts the efforts of investigators to neutralize criminals whose mission is to assassinate two French ministers visiting Martinique. The specificity of

this investigation lies in the decisive role played by Man Antoinise, a quimboiseuse, whose intervention proves essential to the resolution of the investigation, thus marking a permeability between the rational and the magical-religious. For its part, *Saison de porcs* (Season of Pigs) by Haitian author Gary Victor depicts the relentless struggle of an inspector driven by a fierce determination to save his daughter, who has been placed in the care of an apparently irreproachable international organization. The narrative takes an unexpected and decisive turn when the investigation is turned upside down by a strange phenomenon: the transformation of his deputy into a pig, introducing a dimension that overturns the classic codes of the detective story. It is as if these authors are articulating an aesthetic in which the sacred and cultural practices saturate the investigation, subverting the codes of the genre in favor of a Creole epistemology that is often downplayed or rendered illegible by the (post)colonial order. We will thus show how the Caribbean crime novel constitutes a space of narrative resistance, where the conventions of the genre are subverted to serve cultural and identity issues. Next, we will examine the role of Caribbean magical-religious practices, which act as an alternative means of transmitting knowledge, escaping Western intellectual paradigms. Finally, we will focus on questioning the infungible dimension of voodoo in crime fiction, which, by anchoring itself in the invisible and ancestral memory, actively participates in the rehabilitation of Caribbean knowledge systems that have long been discredited.

¹ This article is a revised version of the chapter entitled "Between the supernatural and Cartesianism" from my book *Le polar de la Caraïbe francophone*, published by Presses Universitaires de Montréal in 2024.

When crime fiction meets the magical-religious: a subversive intersection

From the early 20th century onwards, the foundations of the crime novel were marked by a rationalist stance. Van Dine, in his famous charter for crime novelists, prescribed that "the manner in which the crime is committed and the means by which the culprit is discovered must be rational and scientific²." The irrational, therefore, seems to have been relegated to the margins of the genre. However, it is clear that infungible narratives cross this boundary, drawing on irreducible elements and revealing the infungible nature of certain cultural legacies in the fabric of French-language Caribbean crime fiction.

Christian Chelebourg, in an effort to define the contours of a "poetics of the supernatural," lists the multiple presences of the strange, ranging from fairy tales to myths to occultism. Although his examples tend to favor a Eurocentric culture, his reflection remains relevant from a comparative perspective:

"What is supernatural is what is perceived as illogical, impossible, truly abnormal. The impression of the supernatural stems from a transgression of the order of nature, a violation of its most recognized laws, and thus suggests the existence of other laws, necessarily superior to the former since they impose themselves on them. Ultimately, the supernatural appears to be a direct competitor to knowledge only because it is the enemy of rationality³."

This irruption of the irrational is justified by its ability to stimulate the imagination, to "poetize life by constantly suggesting to us that something greater, more powerful, more beautiful or more disturbing lies hidden behind the veil of sensible

nature, that the visible is not everything, that cold reason fails to explain whole swathes of our reality⁴."

The presence of the magical-religious in Caribbean crime fiction constitutes, precisely, that narrative breaking point where traditions, memory, and strategies of resistance to the universalist logic of Western modernity come together. Crime fiction from the French-speaking Caribbean eloquently illustrates this unique dialogue.

As early as 1948, Jypé Carraud published *Tim-Tim Bois-Sec*, a long-unpublished work that delves into the world of quimboiseurs. The triple homicide investigated by Cambronne Mâcheclair, and Commissioner Glandor appears to be a ritual murder, to the point that Mâcheclair exclaims in Creole about the crime scene: "Vié bitin à quimboiseur, ça!5" ("This is the work of a quimboiseur! This is the work of a quimboiseur!"). In the same vein, *Morts sur le morne* (1986) by Jeanine and Jean-Claude Fourier features Marie Nègre, a grieving mother who attributes her son's death to a spell and turns to quimbois to obtain justice. What follows is a series of murders in the fictional village of Plombiray, against a backdrop of popular beliefs and latent colonial tensions, especially as the investigation is led by a retired metropolitan police officer.

The presence of quimbois, hougans, and séancières figures is entirely consistent with Caribbean realism, where the invisible coexists with the tangible. The staging of these protagonists in the crime novel is not surprising, especially since the representation of the supernatural "obeys a function of reality⁶," according to an imaginary specific to postcolonial imaginaries. Far from being a simple aesthetic transgression, this hybridization stands out as an act of narrative resistance: by summoning marginal knowledge and occult cosmologies, the Caribbean crime novel challenges hegemonic knowledge. It is

2 S.S. Van Dine, *Twenty Rules for Crime Writers*, https://www.noircommepolar.com/f/curiosa.php?curiosa_menu=3

3 Christian Chelebourg, *Le surnaturel. Poétique et écriture (The Supernatural: Poetics and Writing)*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 7.

4 Ibid, p. 4.

5 Jypé Carraud, *Tim-Tim Bois-Sec*, Paris, Rivages/Mystère, 1996 [1948], p. 22.

6 Chelebourg Christian, op. cit., p. 17.

precisely in this association that crime fiction and voodoo or other local magical-religious practices come together to create a narrative of their own, combining the visible and the invisible, reason and belief.

In this context, the Caribbean crime novel transcends conventions to become a privileged space for denouncing injustices, cultural reappropriation, and identity affirmation. By integrating the magical-religious, crime fiction keeps alive a memory threatened with erasure by colonial and postcolonial attempts at homogenization. This ability to integrate "incompressible" elements of Caribbean culture into a genre with seemingly rigid rules makes the Caribbean crime novel an infungible narrative, capable of dismantling dominant narratives and making the invisible visible. As a result, these narratives do more than challenge the conventions of the crime genre: they reconfigure its very foundations. Far from being mere entertainment or pastiche, they become centers of memory reappropriation, where the supernatural is no longer the enemy of knowledge, but a gateway to another, irreducible, infungible truth.

Man Antoinise, the quimboiseuse: the infungible guardian of the margins

At the heart of Tony Delsham's *Chauve qui peut à Schoelcher*⁷, the figure of the quimboiseuse embodied by Man Antoinise stands as a true archetype of cultural survival and Caribbean syncretism. As the holder of ancestral knowledge, she illustrates a mode of knowledge that lies on the margins of Western rationality and, more broadly, symbolizes, through the prism of the infungible narrative, the unassimilable part of the African-Creole heritage within the Caribbean detective novel.

Man Antoinise's demeanor immediately commands respect, as emphasized by the prefix "Man," a mark of affection and consideration

⁷ Hereafter, references to this work will be designated by the abbreviation CQPS, followed by the page number, and placed in parentheses within the article.

in Caribbean customs. It is in this context that Pierre Corneille, the investigator, confides in his metropolitan teammate: "My father found him on these lands, and my father's father too. There is a whole bunch of people who say she dies all the time, but she is reborn every day" (CQPS, 33). A character without age or surname, she becomes the personification of the timelessness and resilience of a collective memory whose legitimacy has been denied. This "ageless woman" (CQPS, 65), fiercely attached to her home perched on a hill "protected by a clump of bamboo" (CQPS, 33), far from the modern world, represents the link between territory, myth, and otherness. Man Antoinise's anchoring in a symbolic space, the hill, dialogues with the maroon past of post-slavery societies. The hill, a place of refuge for escaped slaves, becomes, in the literary imagination, a sanctuary for the preservation of practices, beliefs, and narratives against the standardization imposed by the West. As critics point out, the inhabitants of the hills

seem to preserve customs, legends, and myths that enable them to fight against acculturation. The characters who live there seem to preserve customs, legends, and myths that enable them to fight against acculturation. Following this opposition between Nature and Culture, the highlands thus seem to oppose these urban environments which, taking over from slave ships, sugar cane plantations, and all the technologies associated with the slave system, seem to suffer from a lack of identity and culture⁸.

From then on, Man Antoinise becomes the model of autonomous survival, rejecting the norms of society and preserving a marginal way of life: she gathers fruit, catches crayfish, and drinks from the river.

Unlike the classic figure of the consulted fortune teller, Man Antoinise is the one who chooses

⁸ Sébastien Sacré, *Spiritualité et réalisme merveilleux dans la littérature caribéenne francophone: la reconstruction d'une identité*, doctoral thesis, University of Toronto, 2010, https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/33825/6/Sacre_Sebastien_R_201011_PhD_thesis.pdf, p. 304.

whether or not to appear to Pierre Corneille: "He wanted to hear from Man Antoinise, perhaps she could suggest a lead, but before nightfall, he had searched every nook and cranny of the surrounding fields without success" (CQPS, 119). She maintains an active mystery, withdrawing and "vanishing into the night" (CQPS, 210), avoiding offering a solution, but delivering riddles that place the narrative at the crossroads of the mystical and the detective novel. Such a narrative structure departs resolutely from the deductive norm. According to Françoise Naudillon, it is "the affirmation of a logical-spiritual rather than a logical-deductive approach, an updating of occult practices in the social body that the investigation legitimizes and [...] an irrevocable recognition of the African substratum that shapes these societies by stripping them of their Western masks⁹."

Man Antoinise illustrates dissent in the face of Cartesian epistemology, with the quimboiseuse's approach sometimes relegated to the rank of "witchcraft" by the official institution, represented by William Charlebois, a skeptical metropolitan investigator: "Oh, come on, with your witchcraft bullshit and all that" (CQPS, 51). To which his Martinican teammate, Pierre Corneille, retorts: "There are many things that a zorey is incapable of understanding" (CQPS, 211). While the metropolitan police officer considers magic and religion to be folklore, it is clear that "folklore is the foundation of the Afro-Caribbean identity, the expression of their being, that is, their slave-owning past and their present [...] Folklore is in fact a vast field of reminiscence of Africa, the Motherland¹⁰."

The subtle but crucial presence of the quimboiseuse in the plot that leads Pierre to the final clue shifts the center of power: it is through Man Antoinise's

"cryptic message" (CQPS, 65) – an expression of uncertified knowledge – that the colonial-rational order is thwarted, the neutralization of an international terrorist being made possible thanks to the collaboration between the Martinican investigator and the magical-religious figure, Man Antoinise.

In Caribbean societies, Françoise Cevaër points out, the supernatural is part of everyday life. This explains, according to her, why "the detective novel of the South sets its plots at the heart of Caribbean societies, where tradition and everyday life are imbued with the supernatural¹¹."

Geneviève Léti, for her part, emphasizes the syncretic nature of this universe, born of the confluence of indigenous, European, African, and Indian cultural practices, where

The presence of numerous séanciers, quimboiseurs, voyants, whatever name they are given, clearly shows that we are in a world where the irrational, belief in magic and the supernatural are commonplace. [...] These beliefs are the result of an original syncretism where religion, paganism, and magic are closely intertwined¹².

Because she refuses to disappear, because she stands on the margins while reshuffling the cards of the detective narrative, Man Antoinise—a symbol of care—establishes herself as the guardian of infungible knowledge, the residue of a traumatic but vivid memory, "a guilt-inducing shadow springing from a tenacious past" (CQPS, 32), cultural standardization, and the celebration of marginal thought. Through the alliance between rational and magical-religious investigation, the presence of the quimboiseuse perpetuates a fruitful interaction between the fragments of an insurmountable heritage and the writing of the future. This dynamic is not limited to the French

9 Françoise Naudillon, "Enquête d'histoire: le roman policier populaire de la Caraïbe," op. cit., 2009, p. 98.

10 Kathleen Gysels, *Le folklore et la littérature orale créole dans l'œuvre de Simone Schwarz-Bart (Guadeloupe)* [Creole folklore and oral literature in the work of Simone Schwarz-Bart (Guadeloupe)], Master's thesis, Académie royale des sciences d'outremer, [http://www.kaowarsom.be/documents/MEMOIRES_VERHANDELINGEN/Sciences_morales_politique/Hum.Sc.\(NS\)_T.52,1_GYSSELS_1996_pp.8-9](http://www.kaowarsom.be/documents/MEMOIRES_VERHANDELINGEN/Sciences_morales_politique/Hum.Sc.(NS)_T.52,1_GYSSELS_1996_pp.8-9).

11 Françoise Cevaër, "Occult investigations: Caribbean police officers confronted with the supernatural," *Présence francophone*, Issue 72, 2009, p. 48.

12 Geneviève Léti, *L'univers magico-religieux antillais, ABC des croyances et des superstitions d'hier à aujourd'hui*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 7.

Antilles; it takes on a unique dimension in Haiti, where voodoo—often caricatured or distorted by outside perspectives—becomes a space for critical reinterpretation of colonial stereotypes and literary reinvention.

Voodoo: between colonial stereotypes and literary reappropriation in Haiti

The term “voodoo” continues to trigger fantastical flights of fancy, mainly fueled by horror-oriented film treatments and a reductive lexicalization that associates it with “witchcraft” and “magic” in reference works such as the Dictionnaire des synonymes¹³. Edwidge Danticat, in the collective work *Haïti Noir*, highlights the major contribution of the American occupation (1915-1934) to the spread of a terrifying and dehumanizing image of voodoo:

I am referring to the “dark narratives” (as their authors themselves called them) written by Marines stationed on the island during the American occupation from 1915 to 1934. During this nineteen-year period, Haiti was fertile ground for these budding writers, who imagined stories filled with zombies and cannibals, as well as for certain Hollywood B movies intended to scare audiences. By claiming to tell true stories of “cannibals with frizzy hair,” books such as *Black Bagdad* and *Cannibal Cousins* by Captain John Houston Craige, as well as *The Magic Island: in Haiti, Land of Voodoo* by William Seabrook and *Voodoo Fire in Haiti* by Richard Loederer, actually contributed to shrouding Haiti in a veil of mystery that dehumanized its people, reducing them to mere stereotypes¹⁴.

Despite this media and literary construct, which, as critics point out, is part of “centuries of denigration and the projection of Western fantasies about the ‘barbarism’ and ‘savagery’ of ‘negroes’¹⁵,” voodoo

is now experiencing a growing rehabilitation and recognition, particularly in the literary field. This narrative reappropriation is at the heart of the concept of the infungible narrative, referring to that which, within a cultural core, escapes colonial annihilation.

To this end, the history of Haitian literature is marked by works that feature the voodoo imagination, from the pioneering essays of Jean Price Mars, *Ainsi parla l'oncle* (1928), to the novels of Jacques Roumain (*Gouverneurs de la rosée*), Franketienne (*Les affres d'un défi*), René Depestre (*Hadriana dans tous mes rêves*), not to mention Marie Vieux Chauvet (*Amour, Colère et Folie*). It is in this tradition that Gary Victor places his work, introducing voodoo into an unexpected genre: the detective novel. Victor stands out by choosing to represent voodoo “in its criminal dimension¹⁶,” a vision that harmonizes with the structure of the noir novel, obsessed with death and crime.

In *Saison de porcs*¹⁷, the integration of voodoo transcends simple folkloric references to become a constituent element of the narrative reality. Agent Colin, former teammate of police officer Azémar, embodies this reversal of codes. Corrupt and involved in trafficking Haitian children's organs for an American cult, he undergoes a physical metamorphosis and gradually transforms into a pig. This mutation, which defies Cartesian thinking, however paradoxical it may be, does not disturb Inspector Azémar, who is so familiar with these realities that he engages in conversation with the man-animal. Moreover, as a police officer, he was “particularly consulted on cases considered to be in the realm of the occult” (SP, 41), which illustrates an understanding of the world where the supernatural is a real, even concrete, fact. Faced with the bewildered skepticism of his superior, Commissioner Solon, Azémar retorts with confidence: “You’ve spent too much time in the United States, Commissioner [...]. You’re losing sight of our realities. What I’m telling you is the

13 Electronic dictionary of synonyms, <http://www.crisco.unicaen.fr/des/synonymes/vaudou>.

14 Edwidge Danticat, “Noir, assurément,” in *Haïti Noir*, Edwidge Danticat (ed.), Paris, Asphalte éditions, 2011, p. 10

15 Jacques Hainard, Philippe Mathez, and Olivier Schinz (eds.), “Introduction” *Vodou*, Infolio/MEG, Geneva, 2008, p. 11.

16 Dimitri Béchacq, “La construction d’un vaudou haïtien savant,” in Hainard Jacques, Philippe Mathez, and Olivier Schinz (eds.), *Vodou*, Infolio/MEG, Geneva, 2008, p. 33.

17 Hereinafter referred to by the abbreviation SP.

absolute truth" (SP, 44). This reply is fundamental: it establishes a clear epistemological distinction, affirming a Caribbean reality where the boundaries between the visible and the invisible, life and death, are porous.

The transformation of Colin, this "humanimal," can be read at the crossroads of two forces: a supernatural spell cast by little Mireya (the inspector's daughter and Colin's victim) or an experimental genetic experiment orchestrated by a pseudoscientific sect. In doing so, Victor's writing blurs the rigid boundary between the inexplicable and reality, placing voodoo in a complex context where technology and spirituality intertwine. This ambiguity allows the author to confront local myths with contemporary universal themes (genetics, organ trafficking, political corruption), in a narrative syncretism typical of Caribbean narratives. This fusion demonstrates that, in the Caribbean universe, the half-human/half-animal being enters the realm of the possible and the plausible. As a result, preconceived notions about voodoo as an obscure religion that practices "human sacrifice" are put into perspective.

Gary Victor himself, in an interview, protests against the idea that the "marvelous" in his work is external to Haitian life, as Westerners conceive it:

When you say that I attach great importance to the marvelous, it gives the impression that the marvelous here is something external to our lives, a bit like the Western conception of the marvelous. I don't attach any importance to the marvelous. I write stories, I paint characters who are in the real world. And the real world here is a space where the real and the imaginary are so intertwined that it is no longer possible to distinguish between them. You can't write fantasy in Haiti, at least not as we define fantasy in the West. Here, a fantasy text would be one in which the author wants to demonstrate the non-existence of metamorphosis into an animal, for example. Our reality is therefore something complex, shifting, a fabulous melee in a space where feelings are constantly heightened. There is no longer a boundary between life and death, the visible and the invisible. [...] Let's say

that I attach importance to reality, to life and death, to the visible and the invisible as we experience it in our country. As I have experienced it, as I have felt men and women around me experience it¹⁸.

This conception of reality, where the "marvelous" is intrinsic and not at odds with the natural order, is the very foundation of Haitian cultural "infungibility." Victor integrates these elements not as exotic oddities, but as authentic components of a reality where facts can (and must) remain strange and unexplained without falling into the "fantastic" in the Eurocentric sense. In this way, this approach is in line with the right to opacity defended by Édouard Glissant. Indeed, the Martinican thinker, who in his work, particularly in *Introduction to a Poetics of Diversity* (1996), declares: "I claim the right to opacity for all. I no longer need to 'understand' the other, that is, to reduce them to the model of my own transparency, in order to live with that other or build with them"¹⁹. From this perspective, by exploring the voodoo imagination in a modern world riddled with structural violence, Victor produces an infungible narrative, specific to his cultural space and to the Haitian collective memory. Contrary to Hollywood clichés, voodoo retains its complexity: far from being a frightening superstition, it reveals itself to be a spiritual matrix, grappling with the pains of the present and the traces of the past. Voodoo, in its representation, thus appears as a way of challenging colonial and universalist frameworks of thought.

Ultimately, by drawing on the magical-religious imagination, the French-language Caribbean crime novel does not merely blur the boundaries between rationality and belief: it redefines them. In this sense, it is a true act of narrative resistance, a poetics of the margins that asserts itself as the dominant mode of thought.

Thus, the character of Man Antoinise, who triggers

18 Jobnel Pierre, "Gary Victor: la société haïtienne entre sa mémoire et ses dieux," in Nadève Ménard (ed.), *Écrits d'Haïti. Perspectives sur la littérature haïtienne contemporaine* (1986-2006), Paris, Karthala, 2011, p. 436.

19 Édouard Glissant, *Introduction to a Poetics of Diversity*, Paris, Gallimard, 1996, pp. 71-72.

the resolution of the investigation, embodies knowledge that can be deciphered by Western analytical tools, unless one adheres to a reading pact. Indeed, the quimboiseuse reconfigures the power relations in the narrative, but she offers a counter-discourse to the patriarchal and (post) colonial order. As for the Haitian voodoo integrated into the police plot, it helps to deconstruct the stereotypical representations inherited from the colonial imagination.

It appears that Caribbean crime fiction helps to bring to life forms of knowledge and subjectivity that official history has attempted to eradicate. Making these infungible narratives unintelligible therefore contributes to a form of narrative justice—which, through fiction, restores

the legitimacy of worlds long relegated to the shadows. More broadly, our corpus demonstrates the ability of Caribbean literature to subvert imposed conceptual frameworks, while exploring a liminal territory that allows us to think about Caribbean narratives beyond Western normative frameworks. In doing so, the authors establish the Caribbean crime novel as a genre in its own right, with its own aesthetic and a cultural radicalism that is essential to understanding these societies.

BIBLIOGRAPHY

Corpus under study

DELSHAM, Tony, *Chauve qui peut à Schœlcher*, Schœlcher, Martinique Éditions 2003.

VICTOR, Gary, *Saisons de porc*, Montreal, Mémoire d'encrier, 2009 [2008].

Critical corpus

BÉCHACQ, Dimitri, "La construction d'un vaudou haïtien savant," in Hainard Jacques, Philippe Mathez, and Olivier Schinz (eds.), *Vodou, un art de vivre*, Infolio/MEG, Geneva, 2008, pp. 27-69.

CARRAUD, Jypé, *Tim-Tim Bois-Sec*, Paris, Rivages/Mystère, 1996 [1948].

CÉVRAËR, Françoise, "Enquêtes occultistes: les policiers antillais face au surnaturel" (Occult investigations: Caribbean police officers confronted with the supernatural), *Présence francophone*, Issue 72, 2009, pp. 48-65.

CHELEBOURG, Christian, *Le surnaturel, Poétique et écriture*, Paris, Armand Colin, 2006.

DANTICAT, Edwidge, "Noir, assurément," in Edwidge Danticat (ed.), *Haïti Noir*, Paris, Asphalte éditions, 2011, pp. 9-13.

FOURRIER, Janine and Jean-Claude, *Morts sur le morne*, Paris, Éditions Caribéennes, "Série Tropicala," 1986.

GLISSANT, Édouard, *Introduction to a Poetics of Diversity*, Paris, Gallimard, 1996.

GYSELS, Kathleen, *Le folklore et la littérature orale créole dans l'œuvre de Simone Schwarz-Bart (Guadeloupe)*, Master's thesis, Brussels, Académie royale des sciences d'outre-mer, 1997, [http://www.kaowarsom.be/documents/MEMOIRES_VERHANDELINGEN/Sciences_morales_politique/Hum.Sc.\(NS\)_T.52,1_GYSELS](http://www.kaowarsom.be/documents/MEMOIRES_VERHANDELINGEN/Sciences_morales_politique/Hum.Sc.(NS)_T.52,1_GYSELS).

HAINARD, Jacques, Philippe MATHEZ, and Olivier SCHINZ (eds.), "Introduction" *Vodou*, Geneva, Infolio/ MEG, 2008, pp. 11-23.

LÉTI, Geneviève, *L'univers magico-religieux antillais, ABC des croyances et des superstitions d'hier à aujourd'hui*, Paris, L'Harmattan, 2000.

NAUDILLON, Françoise, "Enquête d'histoire: le roman policier populaire de la Caraïbe" (Investigation into history: popular crime novels in the Caribbean), in Véronique Bonnet, Guillaume Bridet and Yolaine Parisot (eds.), *Caraïbe et océan indien. Questions d'histoire (The Caribbean and the Indian Ocean: Questions of history)*, Paris, L'Harmattan, 2009, pp. 94-108.

PIERRE, Emeline, *Le polar de la Caraïbe francophone [Crime Fiction in the French-speaking Caribbean]*, Montreal, Presses Universitaires de Montréal, 2024.

PIERRE, Jobnel, "Gary Victor: Haitian society between its memory and its gods," in Nadève Ménard (ed.), *Writings from Haiti. Perspectives on contemporary Haitian literature (1986-2006)*, Paris, Karthala, 2011, pp. 435-441.

SACRÉ, Sébastien, *Spiritualité et réalisme merveilleux dans la littérature caribéenne francophone: la reconstruction d'une identité*, doctoral thesis, University of Toronto 2010, https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/33825/6/Sacre_Sebastien_R_201011_PhD_thesis.pdf.

VAN DINE, S. S., *Twenty Rules for Crime Writers*, http://www.noircommepolar.com/f/curiosa.php?curiosa_menu=3.



EMELINE PIERRE
Montreal

Émeline Pierre, assistant professor in the Department of French Literature at the University of Montreal, conducts research on Caribbean, Francophone, and popular literature, ecocriticism, women's writing, and gastronomic studies. Author of *Le polar de la Caraïbe francophone* (Presses de l'Université de Montréal, 2024), she has published several articles in scholarly journals, including "Les contes d'Ida Faubert à l'épreuve de la violence" (*Études françaises*, vol. 60, no. 2, 2025), "Les préoccupations écologiques du polar de la Caraïbe francophone" (*Intercultural Francophonies*, no. 44, November-December 2023) and "Figures de la violence dans le polar caribéen francophone" (*Cahiers d'études romanes*, no. 44, 2022). A member of the Parliament of Francophone Women Writers, she has published several books, including *Le caractère subversif de la femme antillaise dans un contexte (post)colonial* (L'Harmattan, 2008), *Bleu d'orage* (Pleine Lune, 2010), and *Les découvertes de Papille au Bénin* (Septembre, 2013).

PAN-AFRICAN REFLECTIONS ON INFUNGIBLE NARRATIVES

Amzat Boukari-Yabara



A few years ago, I spoke at a cultural event in Belgium on the theme of nostalgia for the future¹. I started from the idea that Pan-Africanism is a movement of resistance and liberation that addresses Africa as a whole, an Africa built from the outside, notably by its diasporas, and worked on from the inside by dialectical narratives that mobilize precisely the collective popular creation that is the sum of individual creativity². It is this mobilization of narratives that allows for the fertility of Pan-African ideas, which have given rise to some of the richest artistic, literary, and musical currents, and some of the most exciting political, economic, and social experiences in history. I had come across this reflection in a podcast whose format required me to ask what the world would be like in 2050³. This was before Covid, before 2019, before the breakthrough of artificial intelligence in our daily lives. I expressed my certainty that the world in the 21st century would experience the equivalent of a digital and technological Hiroshima, which required us to take care of our memories, our histories, and our knowledge in a natural way.

As a historian, I was also concerned that my work would no longer be possible in the same way tomorrow because the 20th-century documents

and paper archives we consult are now digital correspondence stored in email inboxes or messaging groups that are more difficult to access. I can consult correspondence to trace the origins of a pan-African congress in 1945, but I don't yet know how historians will trace the origins of the movements we are creating today based on exchanges and debates in private messaging groups. Digital archives thus pose problems. To what extent is technology emancipatory? Can the practice of network, which gives a central place to storytelling and interaction, make our narratives infungible and our memories even more fallible? Those who are at least 40 years old today still remember the myth of the Y2K bug, a time when the battle between natural intelligence and artificial intelligence seemed unimaginable. Today, we are 25 years away from 2050 and we are seeing the world accelerate at all levels.

In the various African and Afro-diasporic communities that make up the pan-African world I study, the priorities have not changed: how can we constantly improve our living conditions, our rights, and our freedoms? How can we make our lives sustainable when economic powers and historical representations have led us to reject ourselves? Why is the affirmation of a Black identity, of an African existence, crucial at a time when identity-based fundamentalisms are returning to the forefront in Northern countries?

When we profile the average human being in 2050, there is a good chance that they will be closer to a 30-year-old African woman than a Texan, a Japanese man, or a Parisian woman. It is even possible that the Texan, Japanese

1 "Nostalgia for the Future: Pan-Africanism Still Alive," lecture by Amzat Boukari, Point Culture Nord/Sud, Brussels, June 14, 2018: Nostalgia for the Future - Lecture by Amzat Boukari

2 Amzat Boukari-Yabara, *Africa Unite! A History of Pan-Africanism*, La découverte, 2014.

3 "Africa Emancipated by Amzat Boukari-Yabara," 2050 The Podcast, episode 69, recorded on May 17, 2018: #2050 The Podcast | #2050LePodcast - Ep. 69: 2050: Africa Emancipated by Amzat Boukari-Yabara | Ausha

or Parisian of 2050 will no longer correspond to the image we have of them today, because identities are fungible. They are effectively consumable and cannibalistic. To ask the question of African identity, given the evolution of global demographics in the 21st century, is to ask the question of how to describe and define the average human being. These are important issues that give rise to many fantasies, polemics, debates, and controversies. These are the issues that fundamentally justify the place of infungible narratives when it comes to Pan-African peoples.

The new intra-Black xenophobic controversies between Americans of African descent accusing Africans living in America of replacing them are merely a reflection of conflicts that may have existed, for example, in Liberia between repatriated Black Americans and indigenous Africans, or between Africans and West Indians. Our existence as a social group of Black people is constantly divisible, opposable, and contestable, due to the undermining work of racist, colonialist, and capitalist ideologies. These ideologies circulate precisely in the narratives that make our identities fungible to different forms of domination, exploitation, and oppression.

In this reference to Sankofa, the mythical bird of Akan culture that flies forward with its head turned backward, carrying an egg in its beak, this idea of moving toward the future while preserving the past as the most precious thing, as the seed of the future, highlights the conservative and autonomous dimension of infungible narratives. These are narratives that generate new narratives, narratives that engender words, narratives that respond to the call made by the Martinican poet and politician Aimé Césaire at the end of his speech at the congress of black writers and artists organized by *Présence Africaine* at the Sorbonne in September 1956: "Let black people onto the grand stage of history!"

One cannot ignore the power of the narrative of the Haitian Revolution, an event unthinkable for the philosophers of the Enlightenment⁴, censored

in books until Jean Jaurès wrote a socialist history of the French Revolution in 1905, or until CLR James produced, in *The Black Jacobins*, a pioneering book on the historiography of Pan-Africanism. James recalls the motivations that guided the writing of *The Black Jacobins*: "I was tired of reading or listening to what was written or said about Africans: persecuted and oppressed in Africa, across the Atlantic, in the United States, and throughout the Caribbean. I decided to write a book in which Africans—or their descendants in the New World—instead of being constantly the object of exploitation and ferocity by other peoples, would begin to act on a large scale and shape their destiny, and that of other peoples, according to their own needs⁵. Here, for example, is a definition of an infungible narrative. It is a narrative that turns the tables, that changes perspective, that takes us out of a regressive and repressive view of history, that takes Black bodies out of their depressive and disparaging context.

What defines the Black condition is substance, that which does not change, regardless of the circumstances in which we find ourselves. A form of experienced or internalized racism, an emotion or indifference towards Africa. What explains the fact that, despite having been outside the African continent for twenty, thirty, forty, fifty years, or even several generations, people continue to identify with this Africa? Are they prisoners of infungible narratives that seize upon historical survivals and continuities of memory? These narratives must set an example. These narratives can become prophecy. These narratives are repeated over and over again. The history of Pan-African peoples is full of messiahs, prophets, and revenants. They are mediators between the beyond and the within, giving the collective experiences of Black peoples a dimension of theodicy. Salvation is possible, but it comes through redemption, sacrifice, or suffering.

Fungible narratives embrace the corpses of our icons to turn them into idols rather than critical

the Production of History, Beacon Press, 1997.

5 CLR James, *The Black Jacobins*, Caribbean Editions, 1984, p. XI.

4 Michel-Rolph Trouillot, *Silencing the Past: Power and*

models. These are the narratives that honor Martin Luther King, Nelson Mandela, and Rosa Parks in order to disarm the violence of resistance without even knowing that these figures all, at one time or another, understood the meaning of revolutionary violence. These are the narratives that dare to seize Marcus Garvey, Malcolm X, Frantz Fanon, and all the revolutionaries who became acceptable once they were dead. They are fungible in a history that we want to appease, a page that we want to turn without taking the time to read. This is how Marcus Garvey, who died and was rejected by his own people in 1940, was repatriated and became Jamaica's first national hero after independence. This is how Malcolm X is commemorated in New York's public spaces while waiting for the role of the New York police and the FBI to be truly established. This is how Frantz Fanon is a battlefield, appropriated by people who suggest that the Algerian and Martinican psychiatrist never defended the principle of reparations or Palestinian resistance. These fungible narratives are those that speak of memorial or symbolic reparations where all that remains is a tooth from Patrice Lumumba's body, cut up and dissolved in acid. The infungible narratives, on the other hand, are those that return to the scenes of colonial crime to speak of justice and reparations with moral force, political consciousness, and authentic integrity.

We also find these infungible narratives in the literature of resistance, whether it aims to rehabilitate the use of African languages, and I am thinking in particular of the Kenyan writer Ngugi Wa Thiong'o⁶, or to promote literary production in the Haitian, Martinican, or Jamaican languages, or even in the language of the Garifuna people of Central America, the Barlovento people on the Caribbean coast of Venezuela, or the Gullah people of Louisiana. These are infungible narratives that differ from the tradition of slave narratives in their potential to establish linguistic sovereignty. I am thinking of the way in which

the Rastafarian movement, in addition to a language that rebelled against English—dread talk—produced an infungible narrative. This narrative, while based on a myth surrounding Marcus Garvey's prophecy announcing the coronation of a king in Africa and calling on his followers to turn to him for redemption, and while it does indeed continue in the figure of Ras Tafari, crowned Haile Selassie, and a number of pioneering figures such as Leonard Howell, the first Rasta, and if it unfolds and spreads through the reggae music of Bob Marley, who sings of the immortality of Jah Rastafari, the movement born in Jamaica is above all infungible in the way it has made Africa the land of redemption⁷.

Pledging allegiance to Africa, the Rastas were among the first to challenge the British authorities on the issue of reparations, pointing out that when slavery was abolished, the owners were collectively compensated to the tune of £20 million, but the slaves were not. It was the vitality of the Rastafarians that prompted Walter Rodney to write the following at the end of his book *Groundings with My Brothers*: "...these are brothers who, to this day, perform a miracle every day. How these individuals live is nothing short of miraculous. They are alive, well, have a vitality of spirit, a fantastic sense of humor, and perspective. Given the conditions in which they live, how do they manage it? And they create, they always have things to say. You know that some of the best painters and writers come from the Rastafari community."⁸

How can we reconcile this utopia of an Africa that has never been completely united at any point in history with this ideology that calls for the creation of the United States of Africa, to borrow the title of a book by Djiboutian writer Abdourahman Waberi? *Aux États-Unis d'Afrique* is a novel set in the middle of the 21st century, perhaps in 2050.

⁶ Ngugi Wa Thiong'o, *Moving the center: the struggle for cultural freedoms*, J. Currey, 1993.

⁷ Horace Campbell, *Rasta, and Resistance: From Marcus Garvey, to Walter Rodney*, African World Press Inc., 1987; Barry Chevannes, *Rastafari and Other African-Caribbean Worldviews*, London: Macmillan, 1995.

⁸ Walter Rodney, *The Groundings with my Brothers*, Bogle Louverture publications, 1990, p. 68.

Africa is completely different: it is modern and futuristic. The author questions the reversibility of history: how can the continent be saved from this fate, particularly through love stories? Love stories unfold every day on the African continent. It is extremely interesting to analyze this from this angle: how do we adapt our loves, our grief, our creations to this evolution of history while highlighting the question of returning to our roots? These are also infungible narratives. The violence of slavery, colonization, neocolonialism, and racism does not melt away desires and loves. Infungible narratives are narratives of love for Africa in the context of Pan-Africanism. They are narratives of love for ourselves in the context of Afrocentrism⁹ or in that of "melancholia africana" examined by Nathalie Etoke¹⁰.

Africa experienced collective colonization in the sense that almost the entire continent was colonized by colonial powers themselves responding to a collective project, the terms of which were defined at the Berlin Conference in 1885. Textbooks have long claimed that the history of Africa only began with the arrival of the colonists in 1885. Before that, time did not exist. Africa was not thought of in terms of its historicity but in terms of its availability. Available in the form of men and women reduced to slavery, available in the form of land seized by the colonial powers, available in the form of representations to feed racist and colonialist imaginations, available to Europe¹¹. Political and cultural movements such as Negritude, the Harlem Renaissance, and Rastafarianism led the children of Africa to defend a continent that was heavily stigmatized and stripped of its sovereignty and dignity. The struggles for independence also played a role in recognizing the importance of restarting history. The colonial narrative that disrupted identities, social practices, and governance is nevertheless

much more structured than is commonly believed. It served to produce new African elites who are confronted with a form of schizophrenia, sometimes being culturally closer to those they are supposed to fight politically, sometimes being socially further removed from those whose interests they are supposed to defend.

In an Africa where effective colonization lasted no more than a century, but where that was enough to transform identities, cultures, and representations, to what extent can we think about the future while keeping this very present past in mind¹²? To project ourselves into the future based on Pan-Africanism is to determine which narratives within Pan-Africanism are conducive to emancipation. These infungible narratives are the pillars of a pan-African general culture that channels and amplifies the stories of all Black peoples. Shaping them requires a significant amount of writing or rewriting, as well as the collection of essential oral, written, and iconographic sources and archives. I am thinking, for example, of the Black Studies project set up a few years ago in Paris with the South African platform Chimurenga. The aim was to decolonize the large Public Information Library in Beaubourg, in the center of Paris, in order to create a Black archive within the shelves and catalog from which new signage and new research paths could be visualized¹³. We must have the courage to break down an inert corpus in order to revive knowledge. We must disconnect satellites, center-periphery relationships, decentralize our sources and references, break away from Eurocentrism¹⁴, and produce counter-flows of information. Black worlds produce information, construct knowledge, and create alternatives that, as time goes on, will increasingly challenge official history. We see this in actions

9 Molefi Asante, *The Afrocentric Idea*, Temple University Press, 1998.

10 Nathalie Etoke, *Melancholia Africana. L'indispensable dépassement de la condition noire*, Du Cygne Eds, 2010.

11 Walter Rodney, *How Europe Underdeveloped Africa*, Verso, 2018.

12 Joseph Ki-Zerbo, *A quand l'Afrique ? Entretien avec René Holenstein*, Editions de l'Aube, 2004.

13 "What are Black Studies?" Interview with Amzat Boukari-Yabara, *Balises*, BPI, What are Black Studies? - *Balises* - The BPI magazine

14 Dipesh Chakrabarty, *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*, Amsterdam, 2009.

to decolonize public space, decolonize curricula, blacken Wikipedia, and restitute objects looted during colonization.

With Frantz Fanon, it will be a question of understanding that "the colonizer makes history and knows that he is making it. And because he constantly refers to the history of his metropolis, he clearly indicates that he is here the extension of that metropolis. The history he writes is therefore not the history of the country he is plundering, but the history of his nation in that it plunders, rapes, and starves. The immobility to which the colonized are condemned can only be challenged if the colonized decide to put an end to the history of colonization, to the history of plunder, in order to bring about the history of the nation, the history of decolonization¹⁵." ¹⁶Amílcar Cabral, in *The Black Consciousness Movement*, refers to "class suicide" to call on the future postcolonial African bourgeoisie to renounce their privileges and merge with the interests of the people. With Cheikh Anta Diop¹⁷, there will be talk of a project to rehabilitate African cultures, languages, and civilizations, taking into account their chronological precedence in order to move beyond the colonial interlude and restore historical consciousness. With Kwame Nkrumah¹⁸, we will discuss defining this "African personality" in a context where "I am African, not because I was born in Africa, but because Africa was born in me. This idea of an Africa outside of itself, outside of its continentality, which has escaped its physical body, is at the root of many cultural practices and socio-political struggles carried out in Black communities in the Americas and the Caribbean. Africa has remained present in their memories and imaginations, in their arts and spiritualities, in their resistance and solidarity, in the color of their skin and the texture

of their hair. Millions of uprooted people have, over generations, produced communities in the Americas and the Caribbean that are unrootable and irreplaceable¹⁹.

We want to escape stories in which we no longer recognize ourselves. We want to use infungible narratives to produce new organizational charts. These infungible narratives have the power of Sankofa, the power to revisit the past in order to build a future. These are speculative narratives, but to which Africa do we want to return? Do we want to return to Africa through DNA testing, through scientific technology that would be the most reliable way to determine African origins to within a percentage point? Or through divination, intuition, and consultation, which may call upon natural intelligence? These two approaches are different, but the search for identity when one comes from the Caribbean diaspora clearly contributes to the need for infungible narratives. For other groups, such as migrants or refugees, they are at the heart of a battle of narratives. To mobilize public opinion, Northern countries speculate on a migrant invasion, on the idea of a Europe threatened by the great replacement, thinking of its humanity within a fortress and recalling, through Islamophobic discourse and Judeo-Christian amalgamation, an ideology dating back to the time of the Crusades.

In conclusion, Pan-Africanism remains a wandering, dialectical, and speculative story. It contains certain achievements. If slavery ended, it was because of the Haitian Revolution. If the collective colonization of Africa came to an end, it was because African nationalists fought in the same direction, even though they were sometimes rivals. If apartheid fell, it was because Pan-Africanist activists fought to impose a boycott or support freedom fighters. In this need for new victories, infungible narratives will face technological urgency and technological imperialism. Our stories as a black social group or as pan-African communities represent one of the last frontiers of conquest for the digital giants.

15 Frantz Fanon, *The Wretched of the Earth*, Gallimard, 1991, p. 82.

16 Amílcar Cabral, *Unity and Struggle*, Maspéro, 1980.

17 Cheikh Anta Diop, *The Economic and Cultural Foundations of a Federal State of Black Africa*, Présence Africaine, 1990.

18 Kwame Nkrumah, *Africa Must Unite*, Présence Africaine, 2009.

19 Patrick Manning, *Histories and Cultures of the African Diaspora*, Présence Africaine, 2009.

This debate about what AI gains by investing in the narrative of our struggles arose in the middle of summer in France when a fairly well-known decolonial artist, Seumboy from the Histoires crépues channel, raised the idea of producing AI-generated representations of African resistance movements that took place in history. Among the reactions, Afro artists pointed out that they were particular victims of the use of AI to illustrate our narratives, and that the militant

approach requires a certain ethic that cannot be reconciled with the enrichment of an imperialist technological matrix. The battle between artificial intelligence and natural intelligence could then merge with the boundary between fungible and infungible narratives, making the theft of the Sankofa bird even more crucial.

- 1 "Nostalgia for the Future: Pan-Africanism Still Alive," lecture by Amzat Boukari, Point Culture Nord/Sud, Brussels, June 14, 2018: Nostalgia for the Future - Lecture by Amzat Boukari
- 2 Amzat Boukari-Yabara, *Africa Unite! A History of Pan-Africanism*, La découverte, 2014.
- 3 "Africa Emancipated by Amzat Boukari-Yabara," 2050 The Podcast, episode 69, recorded on May 17, 2018: #2050 The Podcast | #2050LePodcast - Ep. 69: 2050: Africa Emancipated by Amzat Boukari-Yabara | Ausha
- 4 Michel-Rolph Trouillot, *Silencing the Past: Power and the Production of History*, Beacon Press, 1997.
- 5 CLR James, *The Black Jacobins*, Caribbean Editions, 1984, p. XI.
- 6 Ngugi Wa Thiong'o, *Moving the center: the struggle for cultural freedoms*, J. Currey, 1993.
- 7 Horace Campbell, *Rasta, and Resistance: From Marcus Garvey, to Walter Rodney*, African World Press Inc., 1987; Barry Chevannes, *Rastafari and Other African-Caribbean Worldviews*, London : Macmillan, 1995.
- 8 Walter Rodney, *The Groundings with my Brothers*, Bogle Louverture publications, 1990, p. 68.
- 9 Molefi Asante, *The Afrocentric Idea*, Temple University Press, 1998.
- 10 Nathalie Etoke, *Melancholia Africana. L'indispensable dépassement de la condition noire*, Du Cygne Eds, 2010.
- 11 Walter Rodney, *How Europe Underdeveloped Africa*, Verso, 2018.
- 12 Joseph Ki-Zerbo, *A quand l'Afrique ? Entretien avec René Holenstein*, Editions de l'Aube, 2004.
- 13 "What are Black Studies?" Interview with Amzat Boukari-Yabara, Balises, BPI, What are Black Studies? - Balises - The BPI magazine
- 14 Dipesh Chakrabarty, *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*, Amsterdam, 2009.
- 15 Frantz Fanon, *The Wretched of the Earth*, Gallimard, 1991, p. 82.
- 16 Amilcar Cabral, *Unity and Struggle*, Maspero, 1980.
- 17 Cheikh Anta Diop, *The Economic and Cultural Foundations of a Federal State of Black Africa*, Présence Africaine, 1990.
- 18 Kwame Nkrumah, *Africa Must Unite*, Présence Africaine, 2009.
- 19 Patrick Manning, *Histories and Cultures of the African Diaspora*, Présence Africaine, 2009.



AMZAT BOUKARI-YABARA
Benin/France

Bio: Amzat Boukari-Yabara holds a PhD in African History and Civilizations (EHESS) and is a former postdoctoral researcher at the University of Montreal. President of the Pan-African League - UMOJA, he is the author of several books, including *Africa Unite! Une histoire du panafricanisme* (La Découverte, 2014), *Walter Rodney, un historien engagé* (Présence Africaine, 2018), and co-director and co-author of *L'empire qui ne veut pas mourir. Une histoire de la Françafrique* (Seuil, 2021).

Amzat Boukari-Yabara (born 1981, Cotonou, Benin) is a historian and writer whose work explores Pan-Africanism, decolonization, and Black critical thought. Of Martinican and Beninese heritage, he discovered the ideas of Kwame Nkrumah during a 1997 trip to Ghana, shaping his lifelong engagement with Pan-African philosophy. Educated in Paris, he earned a Master's in Modern Brazilian History from the Sorbonne and another in Social Sciences from EHESS, focusing on African and Afro-American religions. Influenced by thinkers such as Aimé Césaire, W.E.B. Du Bois, Claudia Jones, and Cedric Robinson, his research links spiritual and political liberation across the Black world. After studying the Rastafari community in London, he devoted his work to Walter Rodney, engaging with C.L.R. James, Julius Nyerere, Amílcar Cabral, Frantz Fanon, and Abdulrahman Babu to trace the revolutionary legacies shaping modern Pan-Africanism.

EN

CONSIDER IT DONE : HOW MANY COLOURS HAS THE SEA AS A SITE OF RUPTURE AND RECLAMATION (AUDIO)

Charles Campbell



The Infungible narratives / Les Récits infongibles / Los Cuentos infungibles



6

114



CHARLES CAMPBELL
Canada

Charles Campbell is a Jamaican born multidisciplinary artist, writer and curator whose practice animates the future imaginaries possible in the wake of slavery and colonization. His artworks, which include sculptures, paintings, sonic installations and performances, have been exhibited widely in Canada and internationally. Recent exhibitions include Vancouver Special, Disorientations and Echo at the Vancouver art Gallery, Fragments of Epic Memory at the Art Gallery of Ontario and The Other Side of Now at the Perez Art Museum Miami. Campbell is the recipient of the 2022 VIVA Award and the 2020 City of Victoria Creative Builder Award. He holds an MA in Fine Art from Goldsmith College and a BFA from Concordia University. He currently lives and works on ləkʷəŋən territory, Victoria BC.

Numéro 6 / Français

Page 116 à 229



The Infungible narratives / Les Récits Infongibles

116

sommaire

Editorial

FR [Pawol a monso fè : Paroles vaillantes](#) p. 119

Eddy Firmin



FR [La pensée critique décoloniale dans les pratiques artistiques de Black Brazil Art](#) p. 121

Patricia Brito



FR [Récits infongibles : de la métaphore à la réalité brute•ale•aliste](#) p. 129

Laurence Maquiaba, Joris Lechêne, Pauline Cabidoche



FR [Récit infongible et relation aux morts : conditions d'une vie non
Voilée chez W.E.B. Du Bois](#) p. 141

Véronique Clette Gakuba



FR [Cotton On : Comment l'esclavage des champs de coton
n'a jamais pris fin, il a simplement changé d'apparence](#) p. 148

Dana Edmonds



FR [Le conservateur en tant que témoin : incarnation Noire, mémoire
institutionnelle et pratique de l'infongibilité](#) p. 157

Pamela Edmonds



FR [Fétiches Brisés](#) p. 170

Jocelyn Valton



FR [L'histoire de Souleymane ou l'infongibilité des récits des demandeurs d'asile](#) p. 178

Alexandre Gefen



Engagé



Dialogue



Neutre



FR [Mémoire Infongible](#) p.186

Julien Lubanda Kandolo



FR [Perdre lieu deux fois : pour une écologie circulaire des récits infongibles](#) p.193

Olivier Marboeuf



FR [Ce qui résiste à l'effacement](#) p.205

Ralph Maingrette



FR [Polar caribéen et magico-religieux : en\(quête\) d'une poétique du récit infongible](#) p.210

Emeline Pierre



FR [Réflexions panafricaines sur les récits infongibles \(Traduction de Sarah Tchou\)](#) p.220

Amzat Boukari-Yabara

EN [Considérez cela comme fait : Combien de couleurs a la mer en tant que lieu de rupture et de reconquête \(Audio\)](#)

..... p.228

Charles Campbell

PAWOL A MONSO FÈ : PAROLES VAILLANTES

"Monso fè !" est un qualificatif créole empreint de déférence et de respect. Attribué usuellement aux personnes remarquables de combativité, il signifie littéralement « fragment de métal ». Ainsi, qualifier un créateur, un penseur ou un acteur du milieu culturel de « monso fè » revient à souligner un enracinement et un engagement si profond qu'il force le respect, la gratitude, la fierté. À la lecture de chacun des textes, j'ai été traversé par ce mélange de gratitude, fierté et respect envers leurs auteurs. N'y a-t-il donc que des « monso fè » dans ce numéro portant sur les Récits Infongibles?

Hé bien oui!

L'épuisement de mon vocabulaire et le recours à ma seconde langue maternelle pour exprimer cet indicible, en dit long sur cette troublante expérience de lecture. Me fendre d'une préface grandiloquente dans laquelle mon égo astiqué brillerait au-devant des textes serait vous priver d'un parcours initiatique qui vous chavirera au point de vous griffer de surprise.

Cette expérience est un cheminement qu'il vous faut faire seul. Je ne gratterais ici aucune parole de synthèse, aucun résumé analytique « qui va bien » ni aucune autre construction ampoulée qui réduirait le sens complexe de ce numéro 6 à mon seul regard. Chaque texte est une plongée et il vous faut tous les lire pour commencer, et seulement commencer, à saisir ce que peut être un récit infongible. Le fait même que le numéro 6 soit finalement dissocié du numéro 5 pourtant prévu de longue date en dit long sur l'expérience de lecture des membres de ce comité de lecture, composé de Lucie Chan, Tom Henderson, Kim cain, Kawama Kasuku et moi-même. Plus encore les traducteurs Esteban Lobo et Martin Kemta Tchinda ont partagé avec le comité ce

même sentiment de participer d'un rare moment de saisissement des résistances afrodescendantes. Loin de disséquer au scalpel le concept de « récit infongible » afin d'offrir au monde de l'art une grille d'analyses transparentes des résistances noires aux Amériques et en Caraïbe, les textes (pour la plupart) recèlent dans l'ombre de leurs mots une intraduisible expérience, dur comme le métal. L'assertion « tu ne peux pas comprendre, tu n'es pas ... », définie comme mocheté édentée de la raison et ultime interdit analytique de la recherche, s'immisce pourtant dans le silence des mots. Loin d'empêcher le dialogue, cette corporéité de bien des textes nous invitent à plus d'humilité face à ce qui nous échappe.

Que dire de plus de mon expérience de lecture des textes de ce numéro réalisé en partenariat avec l'université NSCAD sinon qu'il tient en trois mots : èstèbèkwè, flabbergasted, ababa. Donc, en lieu et place d'un résumé ou du truc brillant que je devrais écrire, je n'ai à vous offrir que ma jalousie. Car je vous envie ces épiphanies que seule la recherche-crédation peut offrir. Bonne lecture et rendez-vous du 8 au 12 décembre 2025 au Symposium Rise dédié aux Récits Infongibles!

Eddy Firmin

Artiste

Chaire de recherche du Canada à l'Université NSCAD

Fondateur de Minorit'Art

FR

LA PENSÉE CRITIQUE DÉCOLONIALE DANS LES PRATIQUES ARTISTIQUES DE BLACK BRAZIL ART

Patricia Brito



En plus d'une décennie d'activité, Black Brazil Art (BBA) s'est imposé comme une institution indépendante dédiée à la promotion, à la diffusion et à la réflexion sur la production artistique des artistes noirs au Brésil et en dialogue avec la diaspora africaine. Fondé dans un pays aux dimensions continentales, où les distances géographiques entravent souvent la circulation des artistes et de leurs œuvres, le BBA s'est engagé dès le départ à jeter des ponts : relier les trajectoires, faciliter les échanges et créer un espace commun pour réfléchir au rôle de l'art dans la société brésilienne et au-delà de ses frontières.

Le projet est né d'un geste simple mais radical : réunir des artistes, des chercheurs, des conservateurs et des collectifs pour engager des conversations ouvertes sur la participation des Noirs à la construction du Brésil. Ce point de départ s'est avéré fertile, car l'histoire nationale est marquée par la présence des peuples africains et de leurs descendants, mais aussi par le silence systématique qui entoure leurs contributions. Dans ce contexte, BBA fonctionne comme un espace de réparation symbolique et de visibilité, mettant en avant des pratiques, des connaissances et des récits historiquement marginalisés, invisibilisés ou appropriés. BBA se positionne également comme un espace d'insurrection esthétique. Il s'agit d'un art guérillero : il renforce la résistance des connaissances et des mémoires des peuples autochtones, réaffirmant l'importance d'une perspective critique décoloniale dans la production

culturelle. En ce sens, la réflexion de Nego Bispo sur la centralité du corps, de la mémoire et de l'ascendance en tant que pratique politique et esthétique sert de référence pour développer des projets qui non seulement préservent les traditions, mais remettent également en question le pouvoir établi et l'hégémonie coloniale.

Depuis plus de dix ans, l'institution a consolidé des programmes de résidences, de rencontres formatrices, d'ateliers, d'expositions et, plus récemment, la Biennale d'art noir du Brésil, une plateforme internationale qui élargit les dialogues et met en relation des artistes d'horizons divers. Cette trajectoire démontre que la BBA n'est pas seulement un espace d'exposition, mais un territoire d'élaboration collective, où la pratique artistique se confond avec la recherche, l'écriture et la pensée critique. Afin de favoriser les dialogues sur l'art insurgé dans le cadre de la critique coloniale, la BBA reconnaît la nécessité de rassembler également des artistes non noirs, leur permettant ainsi de prendre conscience des structures de pouvoir, des privilèges et de l'effacement, et de s'engager dans des processus de réflexion collective.

Récits non fongibles dans l'expérience brésilienne

Compte tenu de la proposition conceptuelle des « récits infongibles », telle que formulée par le groupe de recherche de l'université NSCAD, il apparaît clairement que le Brésil est

un terrain fertile pour ce débat. La notion de récit infongible fait référence à ce qui résiste à la substitution, qui ne peut être marchandisé ou oublié, et qui reste vivant même après des siècles de violence coloniale, d'esclavage et de tentatives d'effacement culturel. Au Brésil, ces récits se manifestent dans les pratiques quotidiennes, les symboles religieux, les formes de sociabilité et les modes de production artistique qui véhiculent la mémoire ancestrale africaine, tout en s'entremêlant avec les influences indigènes et la dynamique unique de chaque région du pays.

La présence africaine au Brésil ne s'est pas limitée à des chiffres démographiques – bien que massifs –, mais a établi des matrices culturelles profondes. Dans la langue, la cuisine, les rythmes musicaux, la danse, les vêtements et les pratiques religieuses, nous trouvons les traces de cette ascendance qui a résisté à la logique coloniale. Au contraire, ces traces se sont réinventées, se sont diffusées et sont devenues fondamentales pour l'identité de millions de Brésiliens. Les tentatives d'effacement, que ce soit par la criminalisation des religions d'origine africaine ou la stigmatisation des pratiques culturelles noires, révèlent à quel point l'infongibilité de ces récits remet en question les structures coloniales, car elles recèlent un pouvoir de continuité et d'affirmation collective.

Parmi les exemples les plus expressifs, on trouve des systèmes de croyances tels que le candomblé et l'umbanda, qui ont survécu à la persécution et préservent des symboles, des chants et des gestes de résistance. Le battement de l'atabaque, la présence des orixás (orinchas), les rituels d'offrandes et les danses circulaires sont plus que des pratiques spirituelles : ce sont des récits non fongibles, porteurs de mémoires ancestrales actives dans le présent. De même, les éléments de la cuisine de la diaspora – acarajé, vatapá, feijoada – expriment des modes de résistance perpétués à travers le goût, les rassemblements communautaires et la transmission orale. Ces récits ne se limitent pas à la tradition ; ils imprègnent la production artistique contemporaine. Les artistes participant aux résidences BBA explorent

ces éléments comme matière première pour la création. À travers la peinture, la photographie, l'installation ou la performance, ils revisitent les symboles ancestraux et les mettent en dialogue avec des questions contemporaines telles que le racisme structurel, les migrations, le genre et les préoccupations environnementales. Dans ce processus, BBA agit comme un catalyseur, offrant un espace sûr pour développer des œuvres qui remettent en question les pressions du marché et les institutions exclusives.

L'expérience brésilienne est marquée par des tensions complexes entre les héritages africain, indigène et européen. Par conséquent, lorsque nous discutons des pratiques qui résistent à l'effacement, nous ne faisons pas seulement référence à la survie des matrices africaines, mais aussi à la manière dont elles s'entremêlent avec d'autres systèmes de connaissances. La danse indigène incorporée dans les rituels afro-diasporiques ou l'utilisation de symboles africains par des artistes non noirs révèle un carrefour qui remet en question les notions simplistes d'appartenance et d'identité.

Dans ce contexte, BBA se positionne comme un médiateur : un espace où de multiples couches culturelles sont reconnues, problématisées et célébrées. Les récits infongibles au Brésil sont à la fois résistance et invention, mémoire et avenir, racine et rhizome. C'est à cette intersection que l'institution construit son rôle formateur et sa pertinence internationale, en mettant en avant une pratique artistique insurgée, une approche de guérilla culturelle qui réaffirme les connaissances ancestrales et impose une réflexion critique décoloniale.

Les résidences comme laboratoires formateurs

Dès ses débuts, Black Brazil Art a reconnu que la création de plateformes d'exposition ne suffisait pas : il était essentiel d'investir dans des processus formateurs qui encourageaient les artistes à réfléchir de manière critique à leurs pratiques, à s'engager dans des trajectoires diverses et à

recupérer des symboles et des récits capables de soutenir leurs créations. C'est ainsi qu'ont vu le jour les résidences artistiques organisées par l'institution, conçues non seulement comme des périodes de production, mais aussi comme de véritables laboratoires de pensée critique et insurgée.

Ces résidences fonctionnent comme des espaces de déplacement. L'artiste est invité à sortir de sa routine et de sa géographie quotidienne pour s'immerger dans un environnement collectif où l'échange devient un élément central. Plus que la production d'œuvres finies, l'objectif est d'expérimenter, de rechercher et de coexister, en jetant des ponts entre les mémoires personnelles et collectives. En ce sens, la résidence est à la fois un exercice artistique et politique : résister, c'est aussi créer en communauté, renforçant l'art comme une pratique de guérilla culturelle capable de confronter les récits coloniaux dominants.

Au cours de ces rencontres, différentes trajectoires se croisent : des artistes noirs de diverses régions du Brésil – de l'arrière-pays du nord-est aux périphéries urbaines du sud – coexistent avec des artistes autochtones, blancs et d'autres origines, tous immergés dans des processus de partage. Cette diversité est extrêmement puissante, permettant à l'ascendance africaine d'être toujours en dialogue avec les autres matrices culturelles qui composent le Brésil. Ce sont des moments où émergent les histoires familiales, les chansons apprises des grands-parents, les symboles religieux quotidiens et les réflexions sur le racisme, les inégalités, le genre et le territoire.

L'entrelacement de ces souvenirs génère un terrain fertile pour la construction de ce qu'on appelle les récits infongibles. Chaque artiste porte en lui quelque chose d'irremplaçable : un souvenir, un mode de création, un répertoire symbolique. En partageant ces expériences, ils réaffirment leur identité et construisent des récits collectifs qui résistent à l'effacement et à l'oubli. La résidence devient ainsi un espace de mise à jour continue de l'ascendance, transformant l'art en un outil de

résistance et d'insurrection culturelle.

Un exemple récurrent est le dialogue autour de la religiosité afro-diasporique. De nombreux artistes intègrent des symboles du candomblé, de l'umbanda ou d'autres traditions afro-diasporiques comme éléments centraux de leurs œuvres. Les symboles africains, tels que les adinkras, apparaissent également fréquemment. Ces éléments sont porteurs d'histoires de persécution, de résistance et de réinvention ; revisités dans les pratiques contemporaines, ils deviennent non fongibles, affirmant la présence et la vitalité des communautés qui ont survécu au colonialisme et à l'esclavage. D'autres artistes intègrent des souvenirs indigènes ou créent des symboles hybrides – croix, rubans, tresses, corps peints – exprimant le syncrétisme culturel brésilien et la complexité de sa formation historique.

Au-delà des symboles, les modes de fabrication apparaissent également comme des récits infongibles. L'utilisation de la broderie, de la céramique, de la vannerie ou des traditions orales – pratiques souvent héritées des familles ou des communautés traditionnelles – prend un nouvel essor lorsqu'elle est intégrée aux arts visuels contemporains. Ces modes de création ne sont pas de simples techniques ; ce sont des répertoires vivants qui relient l'art contemporain à l'héritage de la terre et des peuples autochtones, réaffirmant le pouvoir créatif des artistes et situant leurs œuvres dans un champ plus large de mémoire collective.

Les résidences BBA ne constituent donc pas des moments isolés, mais les étapes d'un processus continu de formation et de résistance. Chaque rencontre accumule des expériences et des connaissances que les artistes transposent dans leurs œuvres, qui reviennent ensuite dans l'institution sous forme d'expositions, de publications ou de débats. C'est à travers ce cycle formateur que la BBA développe la Biennale d'art noir du Brésil, un projet nourri par les expériences vécues dans les résidences et renforçant le caractère insurgé et guérillero de l'art diasporique.

De la résidence à la biennale : une plateforme indépendante

La Biennale d'art noir du Brésil apparaît comme le prolongement naturel de ces expériences. Si, dans les résidences, les artistes s'immergent dans des processus d'investigation collective, la biennale leur offre l'occasion de présenter les résultats de ces recherches à un public plus large, en dialogue avec d'autres contextes artistiques. Il s'agit d'un mouvement de l'intérieur vers l'extérieur : des échanges intimes entre artistes à la scène publique internationale.

Le choix de structurer une biennale indépendante était intentionnel. Le paysage institutionnel brésilien présente encore de nombreux obstacles à la visibilité des artistes noirs, autochtones et périphériques. Les grandes institutions artistiques restent guidées par des récits eurocentriques et une logique de marché qui tendent à exclure les pratiques dissidentes, communautaires ou insurgées. Créer une biennale indépendante signifiait affirmer son autonomie et construire une plateforme capable d'accueillir des récits qui ne trouvent pas leur place dans les circuits traditionnels.

L'édition 2024, qui s'est tenue à Rio de Janeiro, a marqué une étape importante dans cette trajectoire. En plus de rassembler des artistes de différentes régions du Brésil, la biennale a ouvert un espace aux artistes canadiens, favorisant ainsi un dialogue transnational. Cette expérience a renforcé l'idée que les récits infongibles ne se limitent pas aux contextes locaux, mais peuvent être partagés et reconnus à travers différentes géographies de la diaspora noire. La rencontre entre les artistes brésiliens et canadiens a démontré comment les symboles, les souvenirs et les modes de création traversent les océans et trouvent un écho dans des réalités lointaines.

La présence d'artistes étrangers a également mis en évidence le rôle de médiateur mondial joué par la BBA. En reliant les expériences du Brésil à

celles du Canada et d'autres régions, l'institution contribue à construire un champ de résistance transatlantique. Cette dimension internationale n'efface pas les spécificités locales ; au contraire, elle les valorise, montrant que ce qui est infongible dans un contexte peut dialoguer avec ce qui est infongible dans un autre, créant ainsi des réseaux de solidarité et de mémoire partagée.

En ce sens, la Biennale d'art noir brésilien n'est pas seulement un événement expositif. Elle est l'aboutissement d'un processus formateur qui commence dans des résidences et s'étend au monde entier, affirmant la place de l'art afro-diasporique et autochtone dans la scène contemporaine, tout en proposant de nouvelles façons de penser l'histoire et l'avenir comme une pratique insurrectionnelle et de guérilla culturelle.

L'écriture comme résistance et pratique collective

Si, dans les résidences de Black Brazil Art, les symboles, les modes de création et les mémoires collectives émergent comme des récits infongibles, l'écriture occupe une place tout aussi fondamentale dans ce processus. Plus qu'un simple document, l'écriture est comprise comme un acte de résistance, une pratique qui inscrit sur le papier, et de plus en plus sur les médias numériques, ce qui a été historiquement réduit au silence ou marginalisé. Elle s'appuie sur l'écoute collective : le document écrit résulte du dialogue entre artistes, conservateurs et chercheurs, et se construit à travers l'échange constant d'expériences et de souvenirs.

Dans le contexte brésilien, l'écriture a toujours été source de tensions. Pendant des siècles, l'alphabétisation a été un privilège réservé aux élites blanches, tandis que les Noirs réduits en esclavage et leurs descendants se voyaient systématiquement refuser l'accès à la lecture et à la production textuelle. Cette exclusion a créé un imaginaire dans lequel l'écrit apparaissait comme un territoire interdit, contrôlé par le pouvoir colonial. Pourtant, parallèlement à ce processus, des formes orales d'écriture se sont développées

: chansons, prières, proverbes, récits transmis dans les cercles de capoeira, les terreiros de candomblé ou les assemblées communautaires. Ces expressions constituaient des bibliothèques vivantes qui échappaient à la logique coloniale et préservaient des connaissances qui ne pouvaient trouver leur place dans les livres ou les documents officiels.

En se réappropriant cette tradition, BBA comprend l'écriture dans un sens élargi et pluriel. Les textes critiques, les journaux de processus, les zines, les portfolios, les catalogues, les manifestes et les enregistrements audiovisuels intégrant les traditions orales sont tous considérés comme des formes d'écriture. Cette expansion est essentielle, car elle permet aux artistes qui ne s'identifient pas à l'écriture académique de produire des récits légitimes sur leur propre pratique. L'écriture devient ainsi un outil d'autonomie, d'affirmation identitaire et d'insurrection culturelle, contribuant à la construction d'un savoir collectif qui résiste aux structures coloniales et d'effacement.

Pendant les résidences, les artistes sont encouragés à tenir des journaux de processus, dans lesquels ils consignent leurs réflexions, leurs dessins, des phrases éparses, des fragments de chansons ou des souvenirs personnels. Ces journaux ne sont pas évalués comme des œuvres achevées, mais comme des témoignages de trajectoires en formation. À la fin de la résidence, bon nombre de ces archives sont partagées collectivement, donnant lieu à des publications expérimentales : catalogues collectifs, livres d'artistes ou zines. Ces produits fonctionnent comme des capsules de mémoire, préservant les expériences vécues et créant des archives qui résistent à l'oubli, renforçant l'idée que la mémoire collective est insurgée et active dans le présent.

Un aspect central de ces pratiques est leur nature non commercialisable. Contrairement aux œuvres qui circulent sur le marché de l'art, l'écriture dans des journaux, des zines ou des carnets de processus ne se soumet pas facilement à la logique du marché. Elle circule de main en main, en petites

éditions, dans des contextes communautaires. Dans cette dimension, l'écriture devient un récit infongible : une façon d'affirmer qu'elle ne peut être réduite à une valeur d'échange, résistant à la fongibilité et restant vivante dans l'expérience collective.

L'écriture joue également un rôle crucial dans la construction de la Biennale d'art noir du Brésil. Depuis sa première édition, la biennale ne s'est pas limitée à rassembler des œuvres dans des espaces d'exposition, mais a cherché à générer une documentation critique qui circule au-delà de l'événement. Les catalogues, dossiers, textes curatoriaux et interviews d'artistes constituent une archive qui amplifie l'impact de la biennale et garantit que les expériences ne se perdent pas après la fin des expositions. Plus que de simples souvenirs, ces archives fonctionnent comme des outils pédagogiques, accessibles aux étudiants, aux enseignants et aux chercheurs dans différents contextes, créant ainsi de nouveaux espaces d'écoute et d'apprentissage collectif.

En investissant dans l'écriture comme pratique collective, la BBA s'inscrit dans une tradition plus large de la diaspora noire, qui utilise la parole comme moyen de résistance depuis des siècles. Des témoignages publiés au XIXe siècle par d'anciens esclaves aux récits oraux des griots africains, en passant par les manifestes du XXe siècle rédigés par des artistes et des intellectuels noirs, nous trouvons une constellation d'expériences dans lesquelles l'écriture – orale ou textuelle – affirme l'humanité, consigne la mémoire et propose des avenir. Le travail de BBA dialogue directement avec cette généalogie, reliant le présent à la mémoire de la diaspora et aux luttes communes des peuples autochtones et des communautés noires du monde entier.

Un autre aspect pertinent est l'articulation entre l'écriture et la technologie numérique. Ces dernières années, BBA a exploré des ressources telles que les blogs, les magazines en ligne, les catalogues PDF et les expériences multimédias en vidéo et en audio. Cette diversification élargit

l'accès et démocratise la circulation, touchant des publics qui n'auraient peut-être pas accès aux publications imprimées. En même temps, elle renforce l'idée que l'écriture n'a pas besoin d'être linéaire ou exclusivement textuelle : elle peut être sonore, visuelle et interactive. Cette ouverture nous permet de considérer l'écriture comme un champ élargi, en phase avec les pratiques artistiques contemporaines et insurgées.

Dans le cadre des résidences et de la biennale, l'écriture collective assume également un rôle politique : elle produit des documents qui dénoncent les inégalités, proposent des politiques culturelles inclusives et affirment le droit à la mémoire. En réunissant plusieurs voix dans un seul texte, BBA crée un espace d'écriture partagée qui rompt avec l'idée du génie individuel et valorise le savoir collectif. Ce geste est particulièrement important dans un pays où l'histoire officielle tend encore à passer sous silence ou à marginaliser les contributions des Noirs et des Autochtones.

Par conséquent, lorsque nous parlons d'écriture dans le contexte de BBA, nous ne faisons pas seulement référence à des textes académiques ou à des écrits curatoriaux formels, mais à une multiplicité d'archives qui, ensemble, composent un fonds vivant de résistances. Ces archives sont à la fois mémorielles et prospectives : elles préservent des expériences vécues, projettent des futurs possibles et soutiennent la continuité de récits infongibles. L'écoute collective est le fondement de ce processus : écrire, c'est avant tout écouter et être entendu, construire ensemble du sens et renforcer le champ insurgé de l'art afro-diasporique et autochtone.

Conclusion et perspectives

Tout au long de cet essai, nous avons exploré différentes dimensions qui structurent la proposition de Black Brazil Art (BBA) et son travail dans le domaine des récits infongibles. Nous avons commencé par une réflexion sur la manière dont la notion de non-fongibilité – inspirée à l'origine par les débats sur l'économie

numérique, mais redéfinie dans une perspective culturelle et politique – nous permet de comprendre des expériences qui ne peuvent être réduites à la logique du marché ou remplacées par des équivalents. Nous avons montré que, dans les pratiques artistiques afro-diasporiques, la mémoire, le corps, l'oralité et l'ascendance produisent des formes d'expression qui résistent à l'homogénéisation et affirment des modes d'existence singuliers.

Nous avons ensuite mis en évidence la manière dont BBA, à travers ses résidences artistiques, crée des espaces privilégiés pour l'émergence de ces récits. En réunissant des artistes de différentes régions, origines et trajectoires, la résidence fonctionne comme un laboratoire collectif, où les symboles, les affections et les souvenirs sont partagés et réinventés. Plus qu'une expérimentation esthétique, il s'agit d'un processus pédagogique et insurrectionnel, dans lequel chaque artiste apprend des autres et de la communauté, construisant de nouveaux langages qui articulent l'expérience, la résistance et la créativité. L'écoute collective est le fondement de ces processus, permettant à la production artistique de s'épanouir grâce au dialogue et à la diversité des connaissances, y compris parmi les artistes non noirs, favorisant ainsi une conscience critique et décoloniale.

Dans la troisième étape, nous avons réfléchi à l'écriture comme pratique de résistance et de mémoire. Nous avons montré que, loin de se limiter aux dossiers académiques, l'écriture qui émerge à la BBA est multiple : journaux de processus, zines, manifestes, catalogues collectifs et archives numériques. Cette multiplicité garantit que les souvenirs ne sont pas perdus et que les voix historiquement réduites au silence sont préservées. L'écriture devient une œuvre en soi, un récit infongible et irremplaçable, car elle porte les marques de l'expérience, de l'oralité et de la collectivité.

Nous atteignons alors la dimension internationale. En dialoguant avec des initiatives telles que le

projet Minorit'Art de l'université NSCAD (Canada), la BBA projette ses actions dans un circuit mondial de débats sur la diversité, l'inclusion et les réparations culturelles. Ce dialogue démontre que les défis auxquels sont confrontés les artistes noirs et autochtones au Brésil font écho aux luttes partagées par d'autres communautés racialisées, tout en élargissant la circulation de récits infongibles, reliant les expériences locales et transnationales de résistance culturelle.

Le point culminant de cette trajectoire est la Biennale noire 2026, structurée autour du thème des cinq peaux, qui invite à une réflexion sur le corps, l'identité, la mémoire, le territoire et l'ascendance. Elle s'inspire du travail de Hundertwasser, qui valorise la multiplicité, l'organique et la redéfinition de l'espace, et de la pensée de Nego Bispo, qui considère le corps et la mémoire comme des territoires d'insurrection esthétique et politique. Cette édition de la biennale rassemble des artistes qui ont participé aux résidences et présente des œuvres qui expriment la convergence entre tradition, innovation et résistance. Chaque œuvre reflète des trajectoires individuelles, mais participe également à un geste collectif : la construction d'un récit commun qui remet en question les structures coloniales et réaffirme la puissance de la diaspora africaine et des peuples autochtones.

La Biennale noire 2026 montre comment les résidences, l'écoute collective et l'écriture convergent pour créer un écosystème de production artistique et politique. En mettant en avant les concepts des cinq peaux, la biennale propose une carte sensible des multiples couches d'expérience, de corps et de mémoire qui composent la vie noire et diasporique au Brésil. L'articulation entre esthétique et résistance se révèle dans des œuvres qui occupent à la fois des espaces publics et institutionnels, où les symboles, les couleurs, les textures et les langages hybrides produisent des rencontres inattendues, renforçant la pratique de guérilla culturelle qui caractérise le travail de la BBA.

En fin de compte, BBA démontre que sa force réside dans sa capacité à articuler la résidence, l'écriture, l'exposition et la circulation au sein d'un seul et même flux. Cette méthodologie permet aux artistes de produire, de documenter et de partager des récits non fongibles, renforçant ainsi la mémoire collective et sensibilisant aux inégalités historiques. En inscrivant l'art noir et autochtone à l'horizon international, BBA ne se contente pas d'exposer des œuvres, elle construit des ponts de dialogue critique et formateur, favorisant les processus de transformation sociale et culturelle.

Parler de récits non fongibles dans le contexte de la BBA, c'est donc affirmer que certaines dimensions de la vie noire et diasporique ne peuvent être réduites à des chiffres ou à des équivalents commerciaux. Ce sont des récits sur le corps, la mémoire et l'avenir, qui résistent à la logique coloniale et se développent grâce à l'écoute collective, à l'écriture insurgée et à la création artistique collaborative. La Biennale noire 2026 représente le résultat concret de cette trajectoire : un espace d'affirmation esthétique, politique et pédagogique, où les expériences accumulées dans les résidences se traduisent en œuvres, discours et pratiques capables de projeter de nouvelles façons d'exister, de penser et de résister.

BIBLIOGRAPHIE/RÉFÉRENCES

[EF1] Connaissance approfondie du sujet de recherche

[EF2] Résistances esthétiques

[EF3] Excellent

[EF4] Il est important que nous fassions de même avec Af-flux

[EF5] La résidence d'artistes afro-descendants comme espace de récit imprégné par sa production de contre-récits, d'émancipation, mais surtout comme laboratoire de recherche de nouvelles formes de récit

[EF6] Rôle catalyseur de minorit'Art

[EF7] L'écriture comme moyen de lutter contre l'invisibilisation et de s'affirmer comme espace d'histoire et de prospection contemporaine

[EF8] Nous partageons une lecture similaire à celle de minorit'art. L'écriture est tous les moyens qui nous permettent de faire l'histoire et de la transmettre du corps au papier



PATRICIA BRITO KNECHT
Brazil

Conservatrice indépendante, muséologue et critique d'art, elle est la fondatrice de la Biennale Black et du programme de résidence artistique virtuelle partagée. Elle est membre de l'Association brésilienne des critiques d'art (ABCA), de l'Association internationale des musées des femmes (AIWM) et du Réseau européen des brésiliens en analyse culturelle (REBRAC). Contributrice à l'Encyclopédie culturelle Itaú, elle figure sur la carte des conservateurs noirs du Brésil établie par l'État du Rio Grande do Sul, par l'intermédiaire du collectif Latin American Art Workers. En 2021, elle a été nommée pour le prix Açorianos pour la 1ère BIENALBLACK. Elle est également l'auteure du roman Casa Grande SEM Senzala, publié par BBA. Sa pratique curatoriale est profondément engagée dans les perspectives décoloniales, les pratiques artistiques contemporaines et les dialogues transnationaux, cherchant à accroître la visibilité des récits afro-diasporiques dans les circuits artistiques mondiaux.

Réseaux sociaux

Instagram/@bienalblackbrazilart

PodCast/black-brazil-art

YouTube/@BlackBrazilArt

1ère Biennale

2ème Biennale

3ème Biennale

FR

RÉCITS INFONGIBLES : DE LA MÉTAPHORE À LA RÉALITÉ BRUTE•ALE•ALISTE



Laurence Maquiaba, Joris Lechêne, Pauline Cabidoche

Kilti-la pli gran ki nou

«Kilti-la pli gran ki nou» se traduit en français par «la culture est plus grande que nous». Cette phrase est le leitmotiv repris depuis quelques décennies par les acteurs culturels guadeloupéens, en particulier ceux qui ont une conscience politique claire : la Guadeloupe est une colonie, les guadeloupéens constituent un peuple à part entière. La culture est donc forcément plus que l'agglomération de traditions, de chanson, d'us et coutumes, de perspectives esthétiques communes... elle dépasse les individualités et constitue une communauté de destins que certains se donnent pour mission de faire vivre, de transmettre, de faire rayonner.

La Guadeloupe comptabilise un nombre exceptionnel de pratiques patrimoniales vivantes : une étude de 2020 financée par la Direction des Affaires culturelles comptabilise 344 éléments de patrimoine culturel immatériel sur l'archipel.¹

Cette culture si grande, en prise avec la culture dominante de la France, est le socle d'une identité propre qui ne peut se fondre et qui refuse toute assimilation. Cette culture, héritière des peuples premiers, des Africains déportés pour l'esclavage, des Indiens, des Européens, des Syro-Libanais, représente notre singularité au monde et l'opposition à la colonialité. Ce que nous appellerons indigénéité regroupe cette manière singulière et propre d'habiter cette terre, nos relations interpersonnelles, notre histoire qui détermine qui nous sommes. Dany Bebel-Gisler

indique dans « Le défi culturel guadeloupéen, devenir ce que nous sommes » la nécessité de conscientiser qui nous sommes et agir en ce sens: "Devenir ce que nous sommes pour être en prise sur l'ici et le maintenant, autrement dit sur le réel. Pour regarder les choses en face, dénuder impitoyablement les cultures en présence et en conflit aux Antilles, sans pour autant nous laisser écraser par ce que nous y découvrirons de négatif. Dans une approche lucide et utopique de la réalité, de nous-mêmes."

Notre culture, oui comme un défi, s'est forgée comme une urgence vitale face à la crainte vivace de disparaître devant le rouleau compresseur de l'assimilation. Les interdictions de parler créole, de jouer au gwoka, les tentatives d'interdire des groupes de carnaval, les injonctions à oublier l'histoire de la traite négrière et à exprimer une gratitude envers la France qui serait tellement généreuse ont créé un réflexe de défiance face aux institutions. Les acteurs culturels guadeloupéens sont nombreux à être bénévoles ou à subir la précarité parce qu'ils refusent ce système et font par leurs propres moyens.

Des sympathisants du parti militant pour l'émancipation de la Guadeloupe l'Alyans Nasyonal Gwadeloup ont pendant plusieurs mois interrogé les acteurs culturels de l'archipel : peintres, critiques d'art, agents de la SACEM, comédien et comédiennes, responsables d'associations de soutien aux artistes, responsables de salle de spectacle, metteurs et metteuses en scène, danseurs et danseuses, etc. afin de proposer une vision politique qui prenne en compte ce « kilti-la pli gran ki nou ». Et ces auditions ont

1

www.iledumonde.org/rapport-pci-guadeloupe

démontré que depuis près de 40 ans, ce ne sont pas uniquement les acteurs qui ont choisi de faire sans les institutions, ces dernières étaient et sont encore largement indifférentes aux propositions des travailleurs de la culture.

Pendant des décennies, le Centre des Arts situé à Pointe-à-Pitre, ancien poumon économique de l'archipel, apparaissait comme LE carrefour artistique qui a permis à de nombreux artistes d'entamer une carrière professionnelle en favorisant la rencontre entre les artistes, avec le public, en rendant crédibles et légitimes ceux qui y exposaient, chantaient, dansaient. C'était une salle mythique qui reçut des peintures internationales comme Miles Davis, Cesária Évora, Myriam Makeba ainsi que les grandes voix guadeloupéennes : Kassav, Soft, les comédies musicales de Paskal Vallot...

Et depuis 13 ans, ce qui était pendant des décennies un espace d'équilibre entre culture libre de toutes contraintes institutionnelles et le besoin d'espace d'expression et de rencontres du public était fermé.

« Kilti-la pli gran ki nou », c'est donc le leitmotiv qui anime la dizaine de protagonistes qui décide de prendre d'assaut le Centre des Arts le 5 juillet 2021. C'était le symbole de l'incapacité des élus, des institutions à appréhender la véritable dimension de la culture chez nous. Tantôt alibi pour des dépenses somptuaires qui auraient pu être investies durablement ou appât à électeurs en période pré-électorale, les politiques culturelles peinent à accompagner le foisonnement exceptionnel de la culture en Guadeloupe.

Cette action coup de poing a été largement médiatisée. Un grand concert a été organisé le jour du début du squat artistique afin de faire savoir à tous qu'une action militante avait lieu dans ce bâtiment. Ce qui avait été prévu pour durer au mieux 2 mois, le temps d'engager une véritable prise en compte des besoins des acteurs culturels avec les institutions en charge : mairie, communauté d'agglomération, conseil départemental, conseil régional, la direction des

affaires culturelles (DAC) a finalement duré près de 4 ans.

Si le lieu a été choisi pour sa portée symbolique, l'expérience est allée bien au-delà de ce qui était envisagé, écrit, planifié, elle a mis en exergue les caractéristiques de la culture guadeloupéenne et la culture en Guadeloupe.

L'idée du squat a germé lors de brainstormings des artistes sympathisants à l'ANG. Après l'enthousiasme, nous avons réfléchi à une stratégie, à des activités, à une planification pour assurer nos besoins primaires, où nous devons être présents pour qu'il ne soit pas repris, mais aussi aux actions devant démontrer à tous la nécessité de prise en compte des acteurs culturels.

Preier apprentissage de l'expérience CAC : Le temps ne nous appartient pas.

Nous avons au départ, prévu d'appeler la prise du Centre des Arts : « Opération CAC 60 ». CAC pour Centre des Arts mais aussi pour Critique Artistique et Culturelle et 60 pour 60 jours. Nous pensions ainsi naïvement qu'occuper les lieux pendant cette période nous donnerait le temps de voir les institutions en charge, bousculer l'écosystème et entamer des discussions. Nous nous étions préparés à des menaces, des expulsions, des mesures de rétorsion ... Nous avons prévu un programme d'activités autour du chantier interdit au public pour que chacun comprenne qu'il ne s'agissait pas d'une démarche individuelle d'accaparement du bâtiment public mais une réappropriation pour tous.

Nous avons imaginé un jardin créole pour rappeler à quel point il dit ce que nous sommes. Nous avons dû nous rendre à l'évidence, nous étions présomptueux. Mais ce temps qui filait, ce temps démontrait notre capacité de résilience, de créativité pour faire des impondérables, une force. En Guadeloupe, la prise du Centre des Arts a lancé une séquence de résistance qui a dépassé la culture : les soignants du Centre hospitalier ont lancé leur « bik a rézistans » en s'accaparant le parking, à quelques encablures du CAC, pour dire leur rejet

de la politique de la France en ce qui concerne l'épidémie de COVID et l'obligation vaccinale, puis au mois de novembre toute la Guadeloupe fut bloquée par un mouvement social d'ampleur, des barrages qui ont duré plusieurs jours.

Cette action que nous voyions s'allonger dans le temps a été un catalyseur pour beaucoup, comme la nécessité d'avoir l'audace de faire bouger les lignes... et le jardin créole que nous avions imaginé et seulement timidement planté quelques graines a finalement vu le jour avec les équipes qui nous ont succédé.

Deuxième apprentissage de l'expérience CAC : La culture ne se discipline pas.

Quand nous sommes entrés dans le bâtiment du Centre des arts, c'était un chantier interdit au public. Un chantier qui servait de salle de shoot géante à quelques marginaux mais surtout à l'abandon depuis plus d'une année. Pour éviter toute mise en danger du public et des artistes nous avons choisi de proposer nos activités artistiques hors du chantier, sur la place de la Mairie de Pointe à Pitre qui le jouxte. Ainsi nous proposons des concerts, pièces de théâtre, ateliers peinture, danse ou collage, espaces de discussion, projections de films, hors du site.

Ce sont les artistes peintres et graffeurs qui ont bravé ces interdictions et qui ont commencé à rendre vivants ces murs, en s'introduisant à notre insu dans le dédale de béton. Nos interdictions étaient vaines, nous devons faire avec eux plutôt que de tenter de les contenir.

Ce qui rappelle une anecdote marquante de l'Histoire de Pointe-à-Pitre. En 1995, la Ville de Pointe-à-Pitre, où se situe le CAC, a tenté d'interdire le gwoka (musique traditionnelle interdite pendant l'esclavage) sous prétexte que les Koud tanbou traditionnels (coup de tambour : moment où la musique est jouée) causaient des nuisances sonores. Chaque interdiction de ce type a ancré la musique comme celle qui symbolisait la lutte contre l'oppression. Ainsi, les tambours ont toujours résonné à Pointe-à-Pitre malgré les

pressions, un rendez-vous s'est institutionnalisé depuis dans une rue piétonne de la Ville, la Mairie a dû reculer. Aujourd'hui, personne ne remet en question sa place dans la Ville. Et c'est ainsi pour la plupart des piliers de la culture guadeloupéenne : les interdictions de parler créole, de défiler dans le mas (forme de carnaval), de jouer au Gwoka ont cristallisé l'attachement des guadeloupéens.

Depuis, les artistes viennent du monde entier pour laisser leurs empreintes dans le CAC: Paris, Chicago, Sénégal, Martinique, Allemagne, Côte d'Ivoire, etc. Le Kolektif Awtis Résistans a coutume de dire que c'est devenu la plus grande salle d'exposition d'art contemporain de la Caraïbe.

Troisième apprentissage de l'expérience CAC : La culture nous lie tel un ciment.

Les premiers jours de squat furent éprouvants. Les chauves-souris et les rats étaient nos hôtes. La Communauté d'agglomération, en charge du chantier, avait coupé l'électricité, fait enlever les sanitaires de chantier. Mais une formidable solidarité de particuliers et d'entreprises s'est mise en action pour nous permettre de manger, de dormir, de sécuriser le site.

Après la phase d'installation, il a fallu gérer l'Humain ... les divergences d'opinions, les différences d'éducation, les tentatives de domination ou les fuites pour éviter les responsabilités, le racisme parfois intériorisé, le sexisme. Les résidents étaient en majorité des femmes au départ. Une mini-société avec tout ce que cela comporte comme travers. Malgré tout, après 4 ans de prise du bâtiment, aucun événement négatif majeur n'est à déplorer. Ni accident, ni faits de violence... les résidents, même au moment des conflits, ont tous eu à cœur que tout cela ne s'arrête pour de mauvaises raisons ou à cause de débordements qui n'ont rien à voir avec le combat. Malgré les inimitiés qui ont pu se faire jour, chacun s'est senti en mission, dépositaire d'un combat pour cette culture qu'ils faisaient vivre de façon pourtant très différente les uns des autres.

Ces éléments nous font dire que la Culture

guadeloupéenne et la Culture en Guadeloupe sont définitivement infongibles : unique et avec leurs propres caractéristiques. Dès lors, même dans un cadre inédit et illégal, la puissance des liens qu'elles génèrent en font, à ne pas douter un socle solide de la société guadeloupéenne.

Et peut-être que tant que cette réalité sera ignorée, elle continuera en réaction à se forger dans cette résistance salvatrice. La reprise du Chantier du Centre des Arts pour qu'enfin les Guadeloupéens puissent bénéficier de l'équipement est annoncée, le squat vit ses dernières semaines.

À l'heure du bilan, nous sommes plus que jamais convaincus que « Kilti-la pli gran ki nou ! »

Béton armé-réindigénisé

Le Centre des Arts et de la Culture n'est pas né en Guadeloupe.

Il est arrivé par bateau, le ciment et le fer de son béton armé empilés dans des cales pour traverser l'Atlantique, mais aussi par avion, dans la tête de Jean Le Couteur, son architecte. Déjà conçu, dessiné, maquette dans des bureaux de la "Métropole"².

Comme l'Hôtel de Ville de Pointe-à-Pitre auquel il fait face, Le Centre des Arts et de la Culture, CAC, est un monument d'architecture brutaliste. À la fois symbole et outil d'une modernisation accélérée de la Guadeloupe, il appartient à un Pointe-à-Pitre de béton. Une architecture moderniste des Grands Ensembles à la française, érigée sur ce qui était autrefois des quartiers d'habitat traditionnel guadeloupéen de bois et de tôle, devenus peu présentables aux yeux de ceux pour qui modernisation rimait forcément avec occidentalisation.

Une architecture de la colonialité

² Je continue à utiliser ce mot, non pas par adhésion à ce qu'il signifie mais au contraire pour dénoncer le rapport colonial toujours prégnant entre la France hexagonale et "ses" peuples et territoires ultramarins dont ce terme témoigne.

Alors que le mouvement moderne en architecture est un mouvement de rupture (par rapport aux codes esthétiques, aux techniques de constructions traditionnelles, au tissu urbain, à l'environnement...) cherchant à inventer un "Nouvel Homme" au travers d'une nouvelle architecture, l'architecture moderne dans le contexte guadeloupéen de société coloniale s'avère être au contraire un mouvement de continuité.

Dès lors que la colonialité repose déjà sur une série de ruptures (avec la terre ancestrale, avec l'Histoire et l'identité pré-coloniale des peuples colonisés, rupture du rapport à soi-même, du rapport à l'altérité, au collectif, rupture de l'agentivité aussi...), l'architecture moderniste en terre colonisée est imposée comme un moyen d'entériner les ruptures coloniales existantes.

En Guadeloupe, cette architecture brutaliste représente la continuité du pouvoir colonial à travers ses chaînes de décision et de financements, la continuité territoriale avec la France hexagonale à travers un vocabulaire architectural et esthétique européen, et une continuité dans la destruction des modes de vie et de l'habitat traditionnel Guadeloupéen au nom d'une modernité à la française.

À la manière du colon, l'architecture moderniste doit détruire ce qui existait avant pour pouvoir mieux construire selon sa vision. Cette approche architecturale de croyance en des solutions universelles hors-sol, non-"corrompues" par les spécificités culturelles locales, s'inscrit parfaitement dans la colonialité. Elle reproduit une vision européenne du pouvoir et de l'espace, s'appuyant sur un vocabulaire idéologique de déconnection et d'asservissement partagé par tous les projets coloniaux européens.

En effet, même si les impérialismes européens s'opposent, ils ont en commun un rapport colonial à l'humain, au savoir, et à la nature : la Colonialité.

Si la colonialité transcende la nationalité et la culture, comme on le voit dans l'homogénéité

de l'architecture moderniste, elle a aussi, son alter-ego, son opposé mutuellement créé : l'indigénéité.

L'indigénéité dans la Caraïbe

Les peuples dit indigènes, ainsi que les peuples colonisés et opprimés par la colonialité peuvent avoir des histoires et des identités différentes, et être arrivés à des périodes différentes sur un territoire donné, mais leur existence en opposition à la colonialité fait qu'ils partagent une même catégorie ontologique que j'appelle la Niche Anthro-Écologique de l'indigène. Ici "écologique" fait référence à l'environnement au sens large : la nature, la biosphère mais aussi l'environnement social, urbain, architectural, et l'environnement épistémique.

Les groupes d'une même niche peuvent avoir des spiritualités différentes, des cosmologies différentes et bien sûr des cultures différentes, mais le fait d'occuper la même niche anthro-écologique fait qu'ils auront des rapports similaires à l'environnement, à l'individualité, au collectif, tout en gardant des identités et des cultures distinctes.

C'est ainsi que les indigénéités africaines, caribéennes, amazoniennes, sont distinctes, mais apportent des solutions similaires, a des défis et des pressions extractives et destructives similaires. Si l'on entend l'indigénéité comme une niche anthro-écologique, alors son pendant oppressif, la colonialité, elle aussi forme sa propre niche anthro-écologique.

C'est pourquoi les projets coloniaux portugais, français et anglais, tout en étant distincts, ont des pratiques, croyances et stratégies similaires.

La niche anthro-écologique, en tant que catégorie ontologique, permet de comprendre que certaines pratiques, actions, cosmologies transcendent les cultures, les identités, les lieux et aussi le temps.

Même sans avoir nécessairement été en contact

entre elles, les cultures qui occupent la même niche anthro-écologique sont liées par un champ commun de connaissances, d'expérience et de pratiques infongibles : c'est ce que j'appelle l'Écho Épistémique. Une sorte bruit de fond ancestral rémanant, omniprésent et constant.

Pour ceux qui préfèrent les sciences dites naturelles, voyez ça comme l'équivalent anthropologique du Fond Diffus Cosmologique en astrophysique : un rayonnement que l'on va retrouver quelque soit la direction où l'on pointe nos instruments d'observation, et qui est un résidu des rayonnements émis lors du Big Bang.

Dans le contexte des peuples actuels de la Caraïbe, les notions de niche anthro-écologique et d'écho épistémique expliquent comment ce qui peut paraître comme une "invention" rituelle ou culturelle, n'est en fait qu'une résurgence, l'expression moderne et actualisée d'un imaginaire commun, une reconnexion à un fond diffus ancestral et rémanent, que la colonialité a pour but de rompre.

Ces deux notions permettent également d'apporter une troisième solution au débat entre ceux qui voient les cultures de la Caraïbe comme des continuités de cultures d'Afrique et d'Europe, et ceux qui les considèrent comme de pures créations ad hoc et in situ :

Alors que les peuples issus de la déportation coloniale ont été déconnectés de leur Arrière-Pays Culturel -selon le terme d'Édouard Glissant- non-seulement par l'éloignement géographique mais aussi par un processus d'épistémicide, (une destruction organisée et systématique de la culture et des systèmes de connaissance des peuples colonisés) , ils ont en revanche pu se connecter à leur écho épistémique indigène commun qui traverse la Caraïbe, les reliant non seulement à leurs terres d'origine, en Afrique ou en Inde, mais aussi aux autres peuples indigènes de la Caraïbe. Qu'ils soient survivants ou exterminés, leur existence en opposition à la colonialité les place tous dans une niche anthro-écologique commune.

On voit ces résurgences de l'écho épistémique dans les langues dites créoles de la Caraïbe, dans la prépondérance du carnaval dans nos pays, dans les pratiques spirituelles du Vaudou, de la Santeria, dans la science du Jardin Créole.

Cette connexion à l'écho épistémique a pu se faire de façon plus ou moins efficace, plus ou moins consciente, plus ou moins réprimée, et plus ou moins déguisée, mais elle se manifeste par des résurgences culturelles, des pratiques, des croyances d'une similarité frappante d'une île à l'autre, d'un continent à l'autre, même si chaque résurgence à son contexte et son identité propre, elles puisent toutes dans ce même continu indissoluble, incoercible, "infongible" qu'est l'Écho Épistémique Indigène, une force qui n'a pas besoin d'être anti-coloniale, ni même décoloniale, car elle est Acoloniale: elle existe dans un champs de réalité où la colonialité n'a pas de place. L'histoire de la prise du centre des arts par le Kolèktif Awtis Résistans, c'est finalement l'histoire d'un bâtiment qui a changé de niche anthropo-écologique, en passant de l'écho épistémique de la colonialité, à celui de l'indigénéité en changeant les rapports que le bâtiment avait avec le temps, l'espace, et le pouvoir institutionnel.

Le rapport au temps:

Dans son livre *Descolonizando Afetos* (décoloniser les affects), l'autrice Guaraní Geni Nuñez explique que l'imaginaire de notre monoculture coloniale (ce que j'appellerai donc l'Écho Épistémique de la colonialité), perçoit l'éphémère et le changeant comme une faiblesse, une trahison, un mensonge même, tandis qu'il valorise l'illusion de permanence et d'immuable.

En architecture, cela se traduit par la suprématie de matériaux comme le béton, censés incarner la solidité et l'invulnérabilité face à la nature.

Mais la réalité du climat local, les impératifs de la nature, et donc la vérité indigène, n'ont que faire des croyances coloniales !

Un bâtiment brutaliste en béton aux Antilles va forcément très mal vieillir, et avoir besoin de mobiliser des efforts considérables pour le maintenir en état face à des conditions auxquelles il n'est pas adapté. Sans un entretien régulier et une occupation constante, la nature reprend ses droits : le minéral se couvre de végétal, le dur s'effrite, le solide ploie, la ligne droite plie, ce qui était debout se couche, le vide stérile redevient un plein foisonnant.

C'est ainsi que le Centre des Arts a dû fermer en 2009, la première craquelure dans son appartenance à l'écho épistémique de la colonialité.

L'arrivée du Kolèktif Awtis Résistans a marqué le retour du bâtiment dans la temporalité indigène. Avec leur roulement constant de personnes et d'idées, et un projet d'occupation temporaire, ils ont ramené de la cyclicité biologique au milieu du béton minéral. Ils ont planté un jardin créole là où rien n'était censé pousser. Ils ont introduit par effraction une dose d'éphémère et de naturel dans un bâtiment qui n'en pouvait plus de devoir se tenir immuable.

Le rapport à l'espace

L'architecture de la colonialité conçoit l'espace construit en opposition à l'espace naturel. Et ce ne sont pas quelques arbres plantés au bord de la route et des pots sur les balcons qui vont démentir ce fait. Le côté imprévisible des éléments et du vivant, le caractère divers, changeant et cyclique de la nature sont des « problèmes à résoudre » dans la cosmologie de la colonialité. Et les solutions architecturales à ces problèmes sont d'isoler, de séparer, de cloisonner, d'aplanir, de rectifier et de stériliser l'espace construit. L'activiste indigène brésilien Ailton Krenak dit que le contraire de la monoculture, c'est la forêt. Les membres du Kolèktif ont fait entrer la forêt dans le Centre Des Arts. Au sens figuré, en y apportant un foisonnement d'idées, d'échanges de création, une diversité d'usages et d'usagers, mais ils ont aussi reforesté au sens propre, en investissant un lieu ouvert aux quatre vents, et en y ramenant des

animaux, des plantes... Et des indigènes !

La volonté du Kolektif n'était pas de déformer le lieu par la force pour l'aménager à leur guise, mais de faire avec, de s'adapter, d'improviser une façon de vivre dans ce bâtiment en harmonie avec les lieux et les éléments qui l'habitent, sans chercher à les dominer.

Le rapport aux institutions :

En 2015 était inauguré en grande pompe à Pointe-à-Pitre le Mémorial Acte. Une institution ayant bénéficié de la participation de l'état français et des collectivités locales. Un projet qui se voulait une référence mondiale sur l'Histoire de la traite négrière, rassemblant les peintures savantes dans un monument architectural qui devait être une vitrine de l'excellence Guadeloupéenne. Pourtant 10 ans après, le MACTe qui était né sous de si bons auspices institutionnels, vient rejoindre la liste des « White Elephants » de Guadeloupe : des projets peut-être trop ambitieux, ou ne répondant pas bien aux besoins locaux, parfois non-conformes... Des projets qui n'ont pas pris racines.

Pendant ce temps, de l'autre côté de la ville, le Centre des Arts, verrue urbaine abandonnée et promise à la démolition, reprend vie. L'envahissement par le Kolèktif Awtis Résistans va enraciner le bâtiment dans son terreau culturel et lui permettre de s'épanouir. Finalement c'est au CAC que la mémoire vivante de la Guadeloupe va être invoquée. C'est au CAC, et non au MACTe, que les artistes, les visiteurs, les musiciens et les philosophes vont dialoguer avec l'histoire de ce pays, ses douleurs, ses identités, sa fierté... C'est là que s'est opérée la reconnexion à l'écho épistémique de l'indigénéité guadeloupéenne.

Les membres du Kolektif ne se sont pas contenté de s'accommoder des lieux : ils ont su les écouter, et ont pu y trouver un écrin de créativité justement parce qu'ils étaient là en défiance au pouvoir, en marronnage.

L'identité Guadeloupéenne est ainsi tissée d'histoires d'un peuple qui a appris à s'épanouir

sur un terrain de tension créatrice plutôt que destructrice. Des tensions que l'on retrouve dans la prise du Centre des Arts, à travers des conflits avec les autorités, avec les élus, avec les institutions, mais aussi conflit de visions de ce que les gens attendaient de l'occupation du CAC.

Alors qu'ailleurs, ces tensions auraient pu faire de cette initiative un échec retentissant, en Guadeloupe c'est un exercice banal, ancestral, auquel le peuple est habitué. C'est peut-être ça l'excellence Guadeloupéenne: pas celle prônée par les institutions, mais au contraire, celle qui s'épanouit là où les structures de pouvoirs de la colonialité sont défailtantes.

C'est l'expression d'une sagesse anba fèy, la science du débrouya.

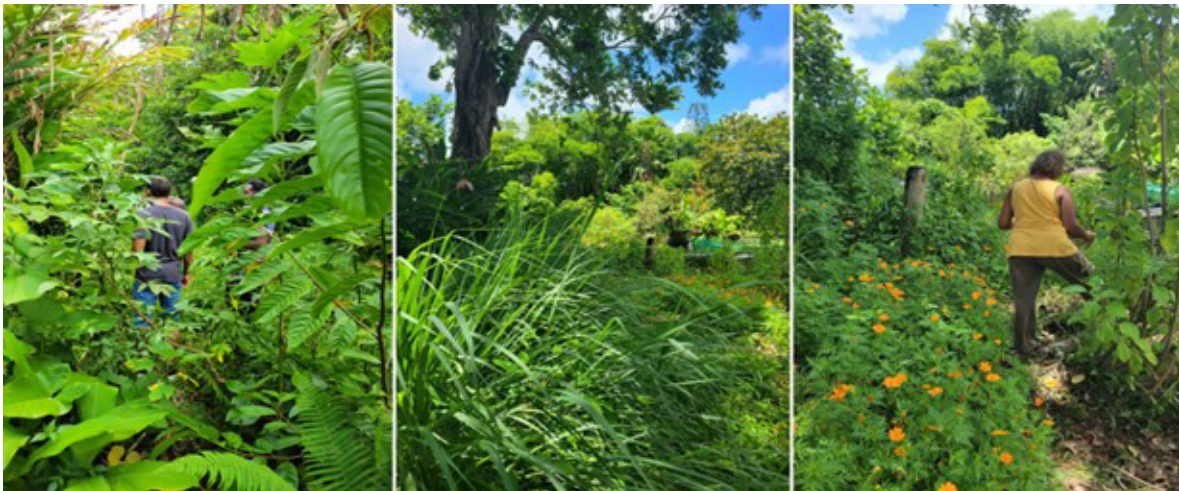
La Guadeloupe a une culture de l'équilibre précaire, comme la danse du gwoka dont les pas peuvent paraître désordonnés à l'œil non-averti, mais qui sont en fait la marque d'une maîtrise de l'art du bigidi³, en dialogue permanent avec les musiciens.

L'histoire de la prise du Centre des Arts et de la Culture, c'est l'histoire d'un peuple qui s'épanouit dans l'adversité, qui brille dans la difficulté. C'est un récit de résurgences, de reconnexion à un courant ancestral qui malgré les violences, n'a pas pu être interrompu.

Le labyrinthe vital

Le Centre des Arts et de la Culture de Pointe-à-Pitre a été le théâtre de mon enfance dans les années 90. Le souvenir de mes pas dans ce dédale de béton est fondateur, tant chaque couloir, chaque escalier menait à un espace culturel distinct du précédent. C'est pour cette raison que, 30 ans plus tard, suite à la prise du CAC par ce collectif plus décisif que jamais, je perçus une bascule irréversible en pénétrant à nouveau dans cet espace ; le labyrinthe à la française de jadis, brutaliste et délimité, était devenu un dédale

3 Tel qu'il est théorisé par l'artiste et anthropologue guadeloupéenne Léna Blou.



syntropique fertile qui ne m'était pas inconnu. Il reproduisait trait pour trait celui qui borde nos espaces de vie antillais ; le fameux jardin créole, cette petite surface agricole individuelle à laquelle nous devons une survie collective. Sur les pans de murs partagés de ce lakou⁴ d'un nouveau genre, une expression organisée organiquement dans l'espace et dans la matière. Une intelligence collective manifeste, au service d'hier, aujourd'hui et demain.

Quelle ne fut pas ma surprise, en outre, de constater que la métaphore était allée jusqu'à prendre vie : au sein même du bâtiment, un jaden razyé commençait à s'épanouir. Comme pour nous rappeler que la culture, dans toutes ses acceptions, est la seule chose dont on ne se laisse pas déposséder ; « Kilti-la pli gran ki nou ». Cette prégnance du jardin créole, si instinctivement positionné en ce lieu dans des strates littérales et figuratives, doit nous interpeller. Et s'il y avait là le point d'entrée d'une indigénéité sur cette terre au repeuplement artificiel ?

Un jardin aux strates multiples

D'un point de vue historique, le point de départ documenté de la culture de la terre sur nos îles des petites et grandes Antilles nous ramène à l'ichali des populations arawaks (Taïnos, Kalinagos). Ce type de jardin, fruit d'une technologie ancestrale

remontant vraisemblablement à la civilisation maya, a été le socle de subsistance des premières populations nomades de la Caraïbe. Manioc, quénettes, piment... L'ichali rassemblait déjà les aliments de base de l'alimentation antillaise actuelle. Le choc du commerce triangulaire mêlera ensuite l'héritage de l'ichali à celui des populations afrodescendantes, en dépit de l'anéantissement aussi minutieux que brutal de la population kalinago. En effet, Kalinagos et Africains se côtoient, esclavisés dans les habitations comme libres en marronnage, et la transmission mutuelle de leurs techniques de subsistance crée un premier socle pour ce qui sera ensuite qualifié de "jardin créole". Viendra enfin une dernière étape d'apports de techniques et d'espèces venues des populations engagées des comptoirs français de l'Inde.

Ce jardin créole, dont la forme actuelle naît véritablement à la fin du 19^e siècle, est souvent défini comme un petit lot de terre assurant une autonomie alimentaire basique aux habitants de la case créole attenante, qui y cultivent racines, condiments, fruits, céréales, plantes maraîchères, plantes médicinales et plantes ornementales. Cette définition apportée par les institutions agronomiques nationales est révélatrice de l'incapacité de la science occidentale à se repérer dans le labyrinthe de l'indigénéité, car le jardin créole est un dédale d'origines, de cosmogonies et d'idiomes qui dépasse la botanique.

4 Lakou : lieu de vie commun à un petit groupement d'habitations antillaises

Le sacré inaliénable

Sous l'impulsion de Lucien Degras, agronome et botaniste martiniquais co-fondateur de l'INRA Antilles-Guyane, la recherche française se penche d'abord timidement, puis de façon plus poussée dans les années 2020, sur le principe du jardin créole. Au sein des institutions telles que l'INRAE et le CIRAD, les recherches aboutissent sans surprise à de l'inventaires, du parcellement et du développement de techniques de motorisation. Sans surprise, car cette science-là, celle qui existe pour accompagner l'industrie agro-alimentaire chère au capitalisme, est une science du contrôle, du morcellement et de l'optimisation du rendement. La science indigène est, elle en revanche, une science de la relation, de la transmission orale, de l'accompagnement, et surtout, de l'esprit.

Tandis que la science occidentale décide de classer certaines plantes du jardin créole comme ornementales, la transmission ancestrale, elle, en désigne l'usage spirituel essentiel. Protection, attraction, divination... Une technologie sacrée née de la relation plurimillénaire entre la plante et les communautés humaines. Technologie, car l'esprit et l'énergie sont des outils de travail essentiels dans ces jardins. En effet, l'une des formes technologiques les plus caractéristiques de cette indigénéité acquise est le travail communautaire du jardin. Le lasoté martiniquais en est un bel étendard : un moment de travail codifié, un moment de communion des forces, visibles et invisibles, un moment chanté, un moment d'unité communautaire. En Guadeloupe, le chilapattu, chant chorégraphié de travail agricole en groupe, a également été repris et adapté par les indo-descendants. L'énergie collective et la transe renforcent le lien à la terre d'une manière qui contourne le pragmatisme occidental et sa perception des lois de la nature.

La dimension sacrée échappe donc encore aujourd'hui au regard occidental, de la même façon qu'échappèrent aux regards des colons les graines dissimulées par les travailleurs forcés d'autres continents. Les textes historiques mis en lumière par de nombreux ethnobotanistes et chercheurs

font mention de grains de riz dissimulés dans les labyrinthes tressés sur la tête de femmes africaines, assurant ainsi notamment la subsistance des nations marronnes⁵. Autre exemple, des plants sacrés (notamment de neem), embarqués à Pondichéry dans le dédale des plis des sari par des individus bien conscients que leur survie tiendrait aussi à la subsistance de leur spiritualité ancestrale. Ces deux parures labyrinthiques furent l'un des meilleurs vecteurs de réimplantation des populations déracinées, désormais détentrices du flambeau de l'indigénéité sur le sol des Antilles françaises.

Un temple à garder

La récupération de ce témoin replace les Antillais travaillant leur jardin créole dans une position de gardiens. Gardiens des existences humaines, dans un premier lieu. Une population déplacée étant une population effacée, le travail de la terre devient un geste d'existence à travers cette réimplantation de l'ancestralité sur un nouveau sol. Gardiens de l'impermanence de la nature, aussi. La seule permanence est ici celle de la cyclicité. La science occidentale repose sur un présupposé de lois naturelles fixes, or les savoirs indigènes, dans leur patiente observation, les considèrent comme des habitudes de la nature et non des lois immuables⁶. Gardiens du savoir, également. La transmission de génération en génération, avec une façon de désigner la plante et son usage parfois propres à une lignée, est façonnée par le temps et la transmission orale. L'opacité de cet usage des noms jalousement gardé est aussi l'une des barrières naturelles les plus efficaces du labyrinthe protecteur. Car en réalité, la motivation des scientifiques outre-Atlantique réside aussi dans la possible "découverte" de molécules susceptibles d'être intégrées à la pharmacopée française, ce qui de fait dépossède les populations de leur plein usage. Le colonialisme est et restera extractif.

5 "In the shadow of slavery: Africa's Botanical Legacy in the Atlantic World" de J. Carney et R. N. Rosomoff

6 Concept développé par Rupert Sheldrake dans "Réenchanter la science"

Le désordre sacré impénétrable du jardin créole, si lié au concept colonial de la jungle, et qui n'est au fond que diversité et syntropie, doit rester une rampe de lancement préservée pour la cosmovision autochtone de demain, incontournable et incoercible. Ainsi émergent donc les gardiens indigènes de la culture, ceux qui à l'instar des femmes et hommes du CAC Maryse Condé prennent les plus grandes et immuables libertés : celle de se nommer soi-même, celle de perpétuer les semences ancestrales, et celle de transmettre les clefs du labyrinthe à qui en embrasse toutes les dimensions.

BIBLIOGRAPHIE/RÉFÉRENCES

- 1 www.iledumonde.org/rapport-pci-guadeloupe
- 2 Je continue à utiliser ce mot, non pas parce que j'en approuve le sens, mais au contraire pour dénoncer la relation coloniale qui prévaut encore entre la France métropolitaine et « ses » peuples et territoires d'outre-mer, comme en témoigne ce terme.
- 3 Selon la théorie de l'artiste et anthropologue guadeloupéenne Léna Blou.
- 4 Lakou : lieu de vie communautaire pour un petit groupe d'habitations dans les Caraïbes
- 5 « In the Shadow of Slavery: Africa's Botanical Legacy in the Atlantic World » (Dans l'ombre de l'esclavage : l'héritage botanique de l'Afrique dans le monde atlantique) par J. Carney et R. N. Rosomoff
- 6 Concept développé par Rupert Sheldrake dans « Re-enchanting Science » (Réenchanter la science)



LAURENCE MAQUIABA
Guadeloupe

Laurence Maquiaba est entrepreneuse dans le secteur culturel depuis près de vingt ans. Elle a fondé le festival Éritaj, Mémoires Vivantes, qui vise à promouvoir la connaissance de l'histoire et du patrimoine guadeloupéens. Elle est également militante et porte-parole de l'ANG. Joris Lechêne est conférencier, vulgarisateur et créateur de contenu sur les thèmes de l'oppression systémique, de la justice sociale et de la décolonialité. D'origine guadeloupéenne et alsacienne, vivant à Londres, Joris utilise sa propre positionnalité, à la croisée de ses identités privilégiées et marginalisées, pour comprendre les relations de pouvoir qui traversent notre société coloniale. Fille d'ouvriers agricoles, Pauline Cabidoche est adaptatrice, dialoguiste et scénariste spécialisée dans le cinéma caribéen. Convaincue du pouvoir des cultures, elle jongle entre plusieurs rôles et brise les barrières pour lutter contre les miroirs déformants.



JORIS LECHÊNE
England

Joris is a Franco-British social communicator who has lived and worked in five countries and three continents. Black, gay, foreigner and neuro-divergent, Joris has spent most of his adult life disentangling his multiple marginalized identities in a world that simultaneously views him as an outsider and an insider.

As a Social Media Influencer and Anti-racism, Bias and Privilege Trainer, he draws on his experience with the combination of the various identities at the intersections of 'race', neuro-diversity, class and sexuality.

He uses this unique vantage point from which to communicate and explain social concepts and speak up on the topics of systemic inequalities, discrimination and biases.



PAULINE CABIDOCHÉ
Guadeloupe

Pauline Cabidoche (also known as Yellowsubmachine) is an audiovisual translator from Guadeloupe, specializing in subtitling and dubbing for film and television. She holds a master's degree in Translatology from Sorbonne University and studied Technical Cinema at the University of Nice. Fluent in several languages—including French, English, Spanish, and various Caribbean Creoles—she works to make Caribbean cinema accessible to wider audiences. Her subtitling projects include films such as *Sprinter* (Jamaica) and *Bazodee* (Trinidad & Tobago). Through her work, Cabidoche bridges cultures and promotes the visibility of Caribbean voices in global media.

RÉCIT INFONGIBLE ET RELATION AUX MORTS : CONDITIONS D'UNE VIE NON VOILÉE CHEZ W.E.B. DU BOIS



Véronique Clette Gakuba

Dans *Les Âmes du peuple noir* (DU BOIS, 2007), le chapitre intitulé *Sur la mort du premier né*, où W.E.B. Du Bois relate le décès de son jeune fils nommé Burghardt, à l'âge de 18 mois, apparaît comme un récit personnel et discret. C'est un chapitre peu documenté. Or il occupe, me semble-t-il, un rôle central dans la pensée de Du Bois ; un rôle qui peut nous aider à déplier une réflexion sur la force des expériences noires et la condition de leur restitution à travers des récits infongibles. *Les Âmes du peuple noir*, cette œuvre magistrale de W.E.B. Du Bois publiée pour la première fois en 1903, explore la condition noire aux États-Unis à travers les expériences et les vies noires, en donnant corps au concept de double-conscience. Le récit du décès de son fils surprend par les sentiments paradoxaux qu'il génère : une « horrible-joie », nous confie Du Bois. Le statut que Du Bois attribue à son fils défunt n'est pas celui auquel l'on pourrait s'attendre : il ne s'agit pas d'une « victime » du racisme (bien qu'elle le soit), mais d'une mort qui, pour Du Bois, continue à nourrir le monde des vivants, une mort-vivante. D'une certaine manière, la mort de son fils offre à Du Bois une forme de résolution aux tiraillements internes de la double-conscience ; elle va lui rendre possible l'accès à une vision au-delà du voile¹, au-delà des perceptions imposées par le regard blanc.

Dans le texte qui suit, je propose donc de lire ce chapitre comme le lieu où l'expérience du deuil devient un moyen de penser et de « résoudre » le conflit profond induit par la double-conscience. Pour comprendre comment ce chapitre parvient à transmettre cette expérience noire singulière, 1. il convient d'abord de revenir sur la double-conscience afin d'en saisir le poids et les effets constitutifs sur les vies noires. On pourra ensuite 2. examiner ce que cette mort et ce deuil font à Du Bois lui-même, avant de 3. s'arrêter sur le mode narratif – infongible – qui permet de rendre compte de cette expérience dans toute sa force et sa singularité.

Quel monde noir pour la double-conscience ?

Ne rien céder de la complexité de la réalité de la condition noire pourrait être le mantra de W.E.B. Du Bois. Du Bois refuse une pensée de la résistance en termes dichotomiques conscience versus aliénation (ou encore fausse conscience). Il s'agit de s'en remettre à une compréhension plus fine de ce qui fait la condition d'existence des subjectivités noires. C'est le conflit intériorisé qui préoccupe Du Bois : il s'agit de montrer combien le regard blanc s'immisce de manière continue dans l'intimité des personnes noires, au point qu'il semble impossible de s'en débarrasser. D'ailleurs, la question politique n'est pas tant de savoir comment s'en débarrasser que de déterminer qu'en faire, et comment cela nous transforme dans nos capacités en tant qu'être. Comment, à partir

1 Le voile est la métaphore qu'utilise Du Bois pour nommer les effets de la ligne de couleur qui sépare les Noirs de la population blanche. Le voile est le filtre déformant qui contribue à produire une perception déformée et fantasmée des populations noires (BESSONE ET RENAULT, 2021).

du versant pathologique de la double-conscience, parvenir à ce que Du Bois appelle la double-vue² ?

Ainsi, le concept de double-conscience chez W. E. B. Du Bois renvoie à cette idée de confusion, d'oscillation et surtout de confrontation, entre un régime de perception qui dépend d'un monde blanc dominant, où les Noirs se perçoivent eux-mêmes tels que les Blancs les perçoivent, et un régime de perception ancré dans ce qui ferait l'expérience noire pour elle-même. Il y a là une forme d'indécidabilité entre une perception de soi consciente et/ou aliénée, dont l'issue va se jouer dans ce conflit interne, et les modalités de sa résolution.

C'est dans ce contexte que le chapitre Sur la mort du premier né prend toute son importance. Du Bois y relate le décès de son jeune fils âgé de 18 mois. Le chapitre, discret et peu commenté, apparaît pourtant central : cette mort conserve en elle la puissance de la vie, intacte, car, à 18 mois, le fils de Du Bois n'a pas eu le temps de se voir complètement absorbé par le voile. Là où un enfant noir vivant verrait vite ses aspirations compromises par les effets continus du racisme, le fils de Du Bois est mort à un âge heureux. La mort de son fils permet à Du Bois de maintenir en lui une clarté de perception inhabituelle qu'aurait été la vie de son fils si elle avait existé hors du voile. Chose impossible à atteindre autrement que par les spéculations spirituelles induites par cette mort prématurée, cette mort-vivante.

En contraste avec cette vision d'un monde sans voile, le chapitre qui précède Sur la mort du premier né, le chapitre intitulé La foi de nos pères montre que même la sphère religieuse, pourtant vitale et structurante, selon Du Bois, pour la vie collective noire, est touchée par le voile. Ce chapitre est l'un des plus éloquents pour saisir la double-conscience dans sa dimension collective. Du Bois y décrit l'Église noire comme un socle moral et collectif ayant permis d'élaborer des

valeurs, de poser des questions existentielles et de nourrir des repères collectifs pour les vies noires. Cette sphère s'est historiquement constituée de manière vertueuse, produisant des visions de libération remarquables. Mais Du Bois observe qu'au fil de son évolution, cette sphère va progressivement subir l'influence du regard blanc. Il la décrit alors comme étant marquée par des contradictions : le désespoir, l'influence persistante de la propagande religieuse du maître – qui faisait de la soumission un idéal chrétien –, et la perception, par certains Noirs, de la foi comme faiblesse à exploiter. La religion devient un lieu de tension extrême : héritage de domination et espace de visions de libération.

Ces tensions rendent criante la difficulté pour qu'un monde noir terrestre existe pleinement et de manière stable. Or, Chez Du Bois, se libérer du regard blanc suppose d'éprouver son âme, ses pensées et ses aspirations depuis un monde noir. Il convient donc de poser cette question : que peut être un monde noir terrestre pleinement effectif alors que les vies noires restent traversées par le voile ?

C'est dans ce contexte que se révèle la singularité du chapitre sur la mort du fils de Du Bois : là où la vie communautaire reste partiellement absorbée par le voile, le deuil de son fils conserve intacte une puissance vitale et permet à Du Bois une perception inhabituelle de ce que la vie de son fils aurait pu être, dans un monde sans voile. Cette perception peut alors nourrir de perspectives le monde noir vivant, à condition de médiations entre le monde des morts et celui des vivants. C'est ce point que je propose d'approfondir dans la suite de ce texte.

La mort prématurée de l'enfant noir, médiation au monde des vivants

Si éprouver son âme, ses pensées et ses aspirations depuis un monde noir paraît presque impossible face à l'écueil du regard blanc, le chapitre Sur la mort du premier né apporte pourtant des réponses cruciales.

2 La double-conscience est aussi ce qui fait que les Noirs sont susceptibles d'une vision augmentée (seconde vue), c'est-à-dire de percevoir avec acuité, mieux que quiconque, ce qui du monde blanc les maintient dans une telle position (BESSONE ET RENAULT, 2021).

Du Bois y relate donc le décès de son premier et unique enfant, à 18 mois, des suites d'une diphtérie. L'on comprend que celui-ci a été victime d'un manque de soin de la part de l'institution médicale. Du Bois en témoigne explicitement : cette mort va lui permettre de se rassurer sur le destin de son fils ; un destin qui ne sera pas entaché, n'en ayant pas eu le temps, par les affres de la vie noire. Cette mort prématurée a laissé la possibilité à Du Bois de se représenter son fils porté par une vie de bonté, une vie non contaminée par le voile. Elle est ce qui rend possible cette vision. Avec cette vision, il ne s'agit pas du repos universel de l'au-delà mais de la manière dont son fils est parti : parti prématurément, celui-ci peut parvenir à la « vie belle », le passage sur le territoire des vivants, sous le voile, s'étant fait le plus court possible. Subséquemment, se posera à Du Bois la question de l'enterrement : depuis quel lieu terrestre du monde voilé faire la translation avec l'au-delà ?

Dans sa pleine mort prématurée, le fils de Du Bois inscrit quelque part la vision d'une vie sans le voile. Elle va servir pour Du Bois de point d'ancrage à quelque chose comme de la résistance ou, en tous les cas, la possibilité d'une confiance en de la grandeur. C'est ce qui se comprend lorsque Du Bois interprète cette mort prématurée comme un choix : « Il n'est pas mort, pas mort, il s'est sauvé ; pas enchaîné, mais libre » (DU BOIS 2007 : 202); un choix en faveur de la beauté (une existence autre est possible).

Pour faire cette interprétation en termes de choix – le choix de son fils de mourir – Du Bois fait surgir le poids de la double-conscience. Du Bois présente ce choix comme une manière non-paradoxe, contrairement à la tension de la double-conscience, de préserver sa dignité et sa force dans le monde non voilé des morts.

Ces lignes ci-dessous révèlent la manière dont Du Bois a perçu, subitement, le choix de son fils :

« Fou que j'étais de penser, et même de souhaiter, que cette petite âme grandisse étranglée et déformée à l'intérieur du voile ! J'aurais dû savoir que ce regard sans mots, si profond, qui, pour

toujours et plus encore, flottait derrière ses yeux, voyait bien au-delà de l'étroitesse du présent. Dans le port de cette petite tête couronnée de boucles, est-ce qu'il n'y avait pas cette sauvage fierté d'être tout ce que son père avait si difficilement réprimé en son propre sein ? (...). Tu as bien fait mon fils de te presser, mon garçon, avant que le monde n'ait appelé ton ambition « insolence », n'ait tenu tes idéaux pour inaccessibles, et ne t'ait appris à ramper et à courber l'échine. Il vaut bien mieux, et de loin, que ma vie soit interrompue par ce vide sans nom, plutôt que tu te noies dans une mer de douleur » (DU BOIS 2007 : 202-203).

Cette « petite vie », comme Du Bois l'appelle, là où elle réside – dans la mort – devient une « étendue » (terme que l'on pourrait employer pour rendre compte de la portée et de la force de cette vie), un espace de médiation, permettant aux hommes restés ici de s'éprouver depuis une condition autre, débarrassée du voile. Bien que son fils soit décédé, cette vie continue de déployer sa force :

« Je suis plus grand et plus pur grâce à la respiration infinie de cette unique petite vie – tous les hommes le sont » (DU BOIS 2007 : 201).

Le terme « infinie » n'est, ici, pas anodin : il semble bel et bien désigner l'étendue et la force de la vie de son fils susceptible de traverser la mort.

Dans cet extrait, Du Bois laisse en effet entendre qu'éprouver son âme depuis un monde noir non voilé n'est possible qu'à condition de penser ce monde noir dans sa relation avec le monde des morts. C'est en s'étendant dans l'au-delà de la vie terrestre, dans ses transitions, ses limites, qu'un monde noir peut cultiver une conscience noire non voilée.

Ainsi, on peut comprendre de manière due le terme de révélation, utilisé par Du Bois dans sa description générale de la double-conscience :

« Un monde qui ne lui accorde aucune véritable conscience de soi, mais lui permet seulement de se voir à travers la révélation de l'autre monde » (DU BOIS 2007 : 11).

Dans son premier sens, ce terme renvoie à la condition de la double-conscience : le voile empêche l'accès direct à soi-même, et l'individu noir se voit seulement tel que le monde blanc le révèle ; une perception de soi médiée par le regard du monde blanc. Dans le chapitre sur la mort de son fils, cette idée de révélation prend un autre sens, puisqu'il serait plutôt question d'un étirement vers le monde des morts, où se déploie une vision (une révélation) de vie non voilée. Une autre forme de révélation. Arrimé à la mort prématurée de son fils, ce terme prend une teneur presque prophétique, au sens d'une vérité devenant accessible dans cet étirement entre le monde des vivants et celui des morts.

Cette relation à la mort apparaît donc comme une ressource en termes de vision pour s'orienter dans la question de ce qui est viable comme mode d'existence pour les Noirs, une question qui apparaît tout au long des « Ames du peuple noir ». Il y est fait recours à la mort et ce recours à la mort, comme le souligne Paul Gilroy dans son ouvrage « L'Atlantique noir », a produit des formes d'expression spécifique (GILROY, 2010 : 278) telles que celles que l'on retrouve dans ce chapitre que je me propose d'analyser sur le plan narratif dans la partie suivante. Quelque part donc, en appréhendant cette mort de telle manière, épargnée, et donc se pourvoir des moyens pour la percevoir comme telle, il y a là une forme de résolution du problème de la double conscience posé par Du Bois, une « échappée » face à l'omniprésence, internalisée, consentie, des normes blanches dans la vie psychique et sociale des Noirs, dont il est si difficile de s'extraire.

Faire circuler l'expérience noire : l'infongibilité comme force narrative et non vérité

Après avoir montré comment la mort prématurée de son fils permet à Du Bois de se relier au monde des défunts pour nourrir la vie noire terrestre, il convient de revenir sur ce chapitre pour l'analyser sous un autre angle : celui de son mode narratif. C'est en effet par l'articulation des registres – description sociologique, récit personnel, affects, concepts – et par les stratégies d'évitement des

régimes de vérité classiques que Du Bois parvient à produire un récit que nous pouvons qualifier d'infongible bien qu'il nous faudra préciser de quelle infongibilité il s'agit exactement. Ce passage au plan narratif est crucial : il permet la circulation de l'expérience noire dans sa singularité, sans que les formats de pensée traditionnels, ou le regard blanc, ne puissent la réduire ou la neutraliser.

Les Âmes du peuple noir est connu pour son style hybride qui mêle description sociologique, récit personnel, biographie et hommages ; un mode narratif qui force le lecteur à prendre son temps, à ruminer et ressentir l'« étrangeté » de ce que signifie être Noir (BESSONE 2007 : VII). Pour certains auteurs, cette étrangeté constitue un point central de l'œuvre. Elle empêche notamment le lecteur blanc de maintenir sa posture d'omniscience sur les Noirs, posture qui a longtemps servi à justifier la prétention de déterminer ce qui leur est bon ou mauvais.

Si cette étrangeté prépare le terrain pour penser le caractère infongible du récit, elle n'en constitue pas la seule dimension. Il ne peut s'agir uniquement de produire un « sens étrange ». Cela peut être vrai pour le lecteur extérieur, blanc, mais il en va autrement pour le lecteur noir. Pour ce dernier, Du Bois semble chercher à créer un espace où des récits propres à l'expérience noire peuvent circuler, en portant leur spécificité et leur force, sans être contaminés par le regard blanc (là d'ailleurs se trouverait la définition même de récit infongible).

En première instance, ce sont bel et bien les Noirs qui souffrent le plus de l'immixtion constante du regard blanc, non seulement dans la vie individuelle mais aussi dans les pratiques collectives, comme le chapitre sur la communauté noire religieuse l'illustre. L'enjeu du récit n'est donc pas, de ce point de vue de produire de l'étrangeté : cette dimension ne constitue un enjeu que du point de vue des lectures blanches, qui y voient une démarche les forçant à accepter la complexité de la condition noire. Pour le lecteur noir, Du Bois semble chercher à faire circuler un récit capable de transmettre une force favorable

à la vie noire. C'est cette circulation, et non l'étrangeté, qu'il faut voir comme enjeu essentiel de ce chapitre Sur la mort du premier né. Mais, comment dire ce qui ne relève ni du simple constat sociologique, ni ne se réduit aux cadres émotionnels imposés par le regard blanc ? Telles sont les questions auxquelles nous allons essayer de trouver des réponses dans ce qui suit.

Le chapitre commence, comme de nombreux récits d'anciens esclaves par un événement traumatique qui représente un tournant, une prise de conscience dans son statut d'esclaves ou d'opprimés (WICKE, 2012) : le choix du nouveau né de mourir. Du Bois ne s'attarde pas sur les circonstances exactes de la mort de son fils, liées au racisme institutionnel. Il passe sous silence la discussion sur les faits et sur l'explication sociologique. Du Bois évite ainsi toute épistémologie de la preuve liée à l'injustice contre les Noirs destinée à convaincre le regard blanc et à réduire l'expérience à des variables compréhensibles par lui. Le chapitre place le lecteur face à sa propre compréhension intime de cette expérience, et Du Bois invite ainsi ses semblables à se représenter cette condition noire dans sa totalité, sans leurre.

À la place du registre de la preuve, Du Bois met toute l'emphase du chapitre sur un affect particulier : « une horrible joie » ressentie le soir du décès de son enfant de 18 mois. Cet affect accompagne l'intensité de l'expérience noire, son caractère extrême, et fait écho au geste que Toni Morrison raconte dans *Beloved* (MORRISON, 1987), où une mère, Sethe, choisit de tuer sa fille pour lui épargner l'asservissement. Du Bois souligne : « Tout au long de cette journée et de cette nuit-là, une horrible joie emplit mon cœur – non ne me blâmez pas si je vois le monde si sombre à travers le Voile – et mon âme me murmurait sans cesse : "Il n'est pas mort, pas mort, il s'est sauvé, pas enchaîné mais libre." » (DU BOIS 2007 : 2002). Comme dans le roman de Toni Morrison, la force du récit ne réside pas dans le spectaculaire mais dans la manière dont l'extraordinaire surgit de l'ordinaire voilé des vies noires. Ces récits expriment une dimension extra-humaine, au sens où ils dépassent les cadres habituels de description

ou de perception des événements et des choses. L'extraordinaire ne réside pas dans la mort en soi, mais dans la manière dont les vies noires sont, en profondeur, affectées par l'intensité du racisme jusqu'à transformer complètement le rapport à la mort, à l'amour, à la joie, etc.

Alors que la description sociologique ou le spectacle de la souffrance tendent à se donner comme des vérités consommables par le regard blanc – ou, au mieux, comme objets d'apitoiement – Du Bois choisit donc de dire la mort de son fils autrement : non pas comme donnée illustrative, mais comme une réalité qui instaure une autre manière de sentir et de penser³.

Pour y parvenir, Du Bois accorde une attention minutieuse aux mots. Certains sont alors posés comme des garde-fous lexicaux, empêchant l'expérience de se réduire aux filtres du sociologique ou du pathos. Ainsi l'enfant est qualifié d'« échappée », et les paradoxes d'expression se multiplient – « horrible joie », « mort vivante » – autant de formules qui refusent de s'aligner sur un vocabulaire attendu. Le récit ne vise donc pas seulement à transmettre un vécu ; il ouvre un espace où des mots produisent plus que la description immédiate de ce qui « est ». Ils ajoutent une possibilité de monde qui n'apparaît, ici, qu'en relation avec la mort noire⁴.

Mort-vivante, cette mort, paradoxalement, est vivante. Vivante parce qu'elle s'est produite avant que l'enfant n'ait eu à connaître ce que Du Bois nomme les véritables morts : les blessures quotidiennes de l'anti-Noirceur, la vie transformée en survie, la vie en forme de mort

3 Ces modalités de récits font l'objet de développements en sciences sociales et en philosophie, comme le montre notamment le texte de David Jamar et Martin Vander Elst « Actualités des crimes coloniaux. Ethnographie pragmatique d'une plainte par son milieu » qui traite du rapport instaurateur aux morts victimes de violences policières, in DEBAISE Didier, STENGERS Isabelle (2023), *Au risque des effets. Une lutte à main armée contre la Raison ?*, Paris, Les Liens qui libèrent, pp. 293-328.

4 Dans son ouvrage *Suites décoloniales* publié aux Editions du commun (2022), Olivier Marboeuf note également cette "possibilité de lieu", à partir de ce qu'il nomme une "force déliante de la parole", p.121.

(AJARI, 2009). Vivante aussi parce qu'elle opère une transformation chez Du Bois lui-même, rendant possible une vision fugitive d'un monde sans voile – non pas par volontarisme, mais par l'arrimage à cette « joie horrible » qui contraint et éclaire à la fois. L'indicible devient récit : un espace de perception active, où la mort fait apparaître un monde que le voile interdit de voir.

Or cette expérience ne concerne pas seulement Du Bois en « je ». Elle engage un « nous ». Le texte s'inscrit dans une continuité avec les récits d'anciens esclaves (WICKE, 2012), et son articulation avec le chapitre suivant – sur la vie communautaire religieuse noire – n'est pas fortuite. À la difficulté de constituer cette vie en ancrage solide sous le regard blanc oppressant, répond ici une révélation prophétique : la mort du fils qui échappe à l'humiliation devient l'occasion d'un arrimage à un monde noir au-delà de la seule description sociologique. Dans ce monde, des entités plus qu'humaines – un enfant défunt, mais aussi potentiellement des œuvres, des matériaux – participent de la vie des vivants, noirs.

Conclusion

Finalement, à partir de cette lecture du chapitre Sur la mort du premier né, que peut-on dire de ce qu'est ou fait un récit infongible ? À cette question, ce chapitre apporte des réponses intéressantes : il n'est pas seulement un récit personnel ni un simple témoignage intime, il ne se réduit pas à la production d'une connaissance classique. L'on pourrait dire que Du Bois articule ses registres car il a besoin de décrire très précisément les affects ambivalents qui le traversent – une « horrible joie » – et il les associe à ses concepts, notamment du Voile et de la double conscience, qui ont une effectivité directe sur ce que cette mort prend comme sens. Je parle de besoin car tout donne l'impression que Du Bois, qui ne se limite pas à des confessions intimes, cherche à faire le récit d'une réalité extrêmement difficile à communiquer. Il cherche des mots pour dire qu'il s'est trouvé face à la manifestation d'une réalité peu attendue. Tout d'abord, il s'agit évidemment de dire le soulagement d'avoir perdu son fils, un deuil paradoxal, qui est déjà surprenant

en soi. Mais en outre, il parvient surtout à dire ce que cette mort fait ; ce qu'elle produit sur lui et ce qu'elle est susceptible de produire sur le monde des vivants. Son récit fait donc advenir une réalité, fragile, voire insaisissable, mais dont l'importance est extrême : la possibilité d'entretenir un rapport aux morts ayant une vertu réconfortante, voire libératrice, en termes de vision, pour le monde noir vivant.

Depuis la lecture de ce chapitre, on peut alors dire que le récit infongible n'a pas pour fonction de livrer une vérité définitive ou une illustration empirique. Le récit infongible ne serait pas ce récit qui, en première instance, se définit par sa fidélité à la réalité décrite. Il serait plutôt ce support capable de faire circuler une expérience transformatrice ; une expérience qui instaure quelque chose d'inédit, ici, en l'occurrence, un rapport aux morts sur un mode particulier. Ce n'est pas la vérité de l'expérience qui est en jeu mais la capacité du récit à faire circuler l'expérience noire dans sa force et sa singularité, malgré la fongibilité imposée par le racisme. Cette circulation n'empêche pas le risque de « malentendus » ou de récupération, toujours possible dès lors que le regard blanc peut s'en emparer. Mais l'infongible se loge ailleurs : dans la manière même dont l'expérience est transmise, comme forme de pensée et comme vision de libération. Ce n'est donc pas seulement le contenu du récit qui compte, mais la manière dont il s'adresse, se partage et ouvre un espace de perception noire commune.

BIBLIOGRAPHIE/RÉFÉRENCES

AJARI, Norman (2022). *Noirceur. Race, Genre, Classe et Pessimisme dans la pensée africaine-américaine au XXIème siècle*. Paris, Editions Divergences.

AJARI, Norman (2019). *La dignité ou la mort. Ethique et politique de la race*. Paris, La Découverte.

BESSONE, Magali (2007). « Pourquoi lire Du Bois aujourd'hui en France. Marxisme, postcolonialisme et postcolonialité » in DU BOIS William E. B. (2007). *Les Âmes du peuple noir*. Paris, La Découverte.

BESSONE, Nathalie et RENAULT Matthieu (2021). *W. E. B. Du Bois. Double conscience et condition raciale*. Paris, Editions Amsterdam.

DU BOIS, William E. B. (2007) *Les âmes du peuple noir*. Paris, La Découverte.

GILROY, Paul (2010). *L'Atlantique noir. Modernité et double conscience*. Paris, Editions Amsterdam.

JAMAR, David et Vander Elst, Martin (2023). « Actualités des crimes coloniaux. Ethnographie pragmatique d'une plainte par son milieu », in DEBAISE D., STENGERS I. (dir), *Au risque des effets. Une lutte à main armée contre la Raison ?* Paris, Les Liens qui libèrent, pp. 293-328.

MARBOEUF, Olivier (2022), *Suites décoloniales*, Rennes, Edition du commun, p.121

MORRISON, Toni (1989), *Beloved*, Paris, Edition Christian Bourgeois.

WICKE, Anne (2012), « Chapitre 7. Les récits autobiographiques d'esclaves afro-américains : quelques éléments d'histoire éditoriale ». *Figures d'esclaves : présences, paroles, représentations*, édité par Éric Saunier, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2012, <https://doi.org/10.4000/books.purh.6256>.



VÉRONIQUE CLETTE-GAKUBA
Belgium

Véronique Clette-Gakuba is a researcher at the Sociology Department of ULB and a member of *Présences noires*. Her work focuses on the postcolonial conditions in art and culture in Belgium.

COTTON ON : COMMENT L'ESCLAVAGE DES CHAMPS DE COTON N'A JAMAIS PRIS FIN, IL A SIMPLEMENT CHANGÉ D'APPARENCE



Par Dana Edmonds

Le coton comme filtre

Le coton est plus qu'un simple tissu. C'est un témoin. Une graine douce filée en fil et en corde, puis torsadée en nœud coulant, puis tissée dans la chemise que je porte. Il lie ma lignée à une terre qui n'a jamais été la nôtre et à un travail qui n'a jamais été libre. Je me tiens ici aujourd'hui, en tant qu'artiste et descendante, tirant sur ce fil qui n'a jamais été destiné à se rompre.

Je dis « Cotton On » non pas pour inciter à continuer à le porter aveuglément, mais comme un avertissement : la logique des plantations (comme l'écrit Rinaldo Walcott) de l'esclavage du coton n'a jamais pris fin. Elle a simplement changé d'apparence. La même fibre qui autrefois enchaînait les corps noirs aux plantations nous lie aujourd'hui aux chaînes d'approvisionnement mondiales qui continuent de prospérer grâce à l'extraction, au jetable et à l'effacement.

L'or blanc : la monnaie douce de l'Empire

L'histoire du coton commence bien avant les plantations du sud des États-Unis. Des fils archéologiques remontent à des milliers d'années : les agriculteurs de la vallée de l'Indus filaient des tissus pour leur usage local et le commerce, les tisserands africains teignaient les tissus avec de l'indigo naturel, les traditions égyptiennes

du lin sont antérieures aux pyramides. En Afrique de l'Ouest, des royaumes entiers se sont construits sur de riches économies textiles bien avant que les navires européens n'arrivent pour les démembrer. Des historiens tels que Beverly Lemire et Sven Beckert montrent comment ces régions ont perfectionné les techniques de tissage et de teinture qui seront plus tard exploitées par les marchands coloniaux.

Mais c'est le sud des États-Unis qui a transformé le coton en « or blanc ». À la fin des années 1700, l'invention de l'égreneuse à coton par Eli Whitney a rendu la culture de masse extrêmement efficace. Comme le détaille Edward E. Baptist dans *The Half Has Never Been Told* (Baptist 96-103), plus d'un million d'esclaves noirs ont été déplacés de force du sud supérieur vers le sud profond pour alimenter le boom du coton. Ils ont asséché des marécages, construit des digues à la main et transformé des forêts en interminables rangées de cultures commerciales.

Au milieu du XIXe siècle, le coton représentait plus de la moitié des exportations américaines et plus de 80 % des importations britanniques de coton brut. Des villes comme Liverpool, Manchester et Lancashire s'enrichirent en transformant les capsules de coton brut cueillies sous le fouet. Les usines britanniques employaient des familles entières, et des enfants dès l'âge de six ans étaient

contraints de nettoyer et de filer le coton dans des usines dangereuses, leurs poumons remplis de peluches. Cette cruauté reliait les champs des plantations du Mississippi aux salles de filature d'Angleterre. Des deux côtés de l'Atlantique, le coton a enrichi les Blancs, tandis que les Noirs et les métis en ont payé le prix.

Le delta du Mississippi est devenu la région la plus riche par habitant des États-Unis. La Nouvelle-Orléans, Charleston, Savannah, ces villes portuaires prospéraient grâce au transport de marchandises humaines et de fibres brutes. Chaque navire qui quittait les ports du Sud transportait non seulement des balles de coton, mais aussi le fantôme des travaux non rémunérés, des familles volées et des promesses de liberté non tenues.

Comme l'affirme Sven Beckert dans *Empire of Cotton: A Global History*, la véritable valeur du coton ne résidait pas seulement dans la fibre brute, mais aussi dans les systèmes mondiaux qu'il rendait possibles : vol de terres, migration forcée, expansion industrielle. Il n'était pas seulement un sous-produit de l'empire, il était la monnaie douce de l'empire, porté par les puissants comme un signe de raffinement tout en alimentant la terreur raciale et la ruine écologique.

Aujourd'hui, cette histoire perdure dans les t-shirts en coton bon marché qui remplissent les rayons des magasins de fast-fashion. La même logique de plantation consistant à maximiser les profits en exploitant la terre et la main-d'œuvre continue de façonner la manière dont le coton est cultivé, filé, cousu et jeté. Une simple chemise en coton n'est jamais seulement un vêtement, elle porte en elle des siècles d'exploitation cousus dans chaque couture.

Le mythe du coton : pureté et coûts cachés

Le coton nous est toujours vendu comme un produit pur. Dans les publicités avec lesquelles j'ai grandi, de la douceur du papier toilette Cottonelle aux cotons-tiges Q-tip, « plus doux et plus sûrs ». Nous voyons des images infinies de

blanc : des draps blancs flottant sur une corde à linge, des t-shirts blancs pliés dans des placards minimalistes, des serviettes en coton blanc de luxe pliées soigneusement comme une promesse. La blancheur est la marque. La blancheur est le signe de vertu. Le produit est vendu comme propre, doux, inoffensif, tandis que ses origines épineuses et brutales demeurent cachées.

Mais la douceur du coton a toujours été associée à quelque chose de plus rude : les tiges épineuses qui coupent les doigts, les champs où les esclaves travaillent du matin au soir. Le cotonnier lui-même est une ironie : une douceur éclatante jaillissant de branches sèches et épineuses. Les capsules duveteuses comme des nuages dissimulent la dureté qui a permis de vendre le coton comme un produit « doux ».

Même aujourd'hui, le marché du coton écologique de luxe s'enveloppe de blancheur pour revendiquer une supériorité morale, comme une promesse que vous, l'acheteur, êtes bon, propre, éthique. Que votre chemise blanche ne fait aucun mal, que vous pouvez vous permettre de vous sentir et d'être vertueux.

Pourtant, si l'on remonte à la source de cette fibre, l'image s'effrite. Les champs de coton biologique se trouvent souvent sur des terres autrefois volées par le colonialisme. Les semences sont peut-être exemptes de produits chimiques, mais les salaires restent très bas. Les rapports de la Clean Clothes Campaign et de la Better Cotton Initiative montrent que de nombreuses chaînes d'approvisionnement « éthiques » continuent de compter sur les mêmes personnes noires et brunes, principalement des femmes et des enfants, pour cueillir, filer et coudre la fibre que les pays du Nord portent comme un badge de vertu.

Même le célèbre label Seal of Cotton, introduit en 1973, semble inoffensif : un nuage blanc sur un fond immaculé, un logo devenu synonyme de qualité et de confiance. C'est ainsi que la blancheur fonctionne dans la seconde vie du coton, comme une garantie environnementale qui cache le coût. La chemise blanche reste propre, le traumatisme

reste invisible.

Le paradoxe du coton dans la mode jetable

Lorsque le coton arrive dans les rayons des magasins de mode jetable, il est déjà transformé en tendances éphémères qui offrent une solution addictive à l'ennui, comme une évasion vers un autre mode de vie. Il est teint, étiré, blanchi, mélangé à des fibres synthétiques, produit en couleurs et slogans infinis, chacun invitant à acheter une nouvelle identité, juste pour un jour.

Le coton devient ici anonyme, caché par un système qui repose sur l'oubli. C'est là tout le paradoxe : une fibre issue de racines profondes, de sueur, de terre et d'histoire est désormais considérée comme sans valeur. Sa douceur a autrefois bâti des empires, aujourd'hui elle soutient un empire de déchets.

Une chemise bon marché n'est pas faite pour durer. Plus elle se décolore et s'abîme, mieux c'est, car vous en achetez une nouvelle. Même le mot « naturel » perd de son sens lorsque le coton est exposé aux lumières artificielles d'un centre commercial. Il est teint de toutes les couleurs sauf la sienne et mélangé à du polyester pour être extensible et plus pratique. Il libère des microfibres dans les rivières, les océans et nos corps, des fils qui remontent jusqu'aux champs de plantation.

L'appétit insatiable de la mode jetable fait du coton l'une des cultures les plus gourmandes en eau au monde. Les eaux s'épuisent, les sols s'appauvrissent. En Ouzbékistan, en Inde et au Bangladesh, les mains restent trempées dans les champs imprégnés de pesticides afin qu'une « nouvelle récolte » puisse être mise en terre dès le lendemain. Ce n'est plus la blancheur, c'est l'effacement, alors que l'ancienne histoire du coton disparaît dans les décharges.

Porter la preuve

Alors que le propriétaire de la plantation se reposait dans des draps de coton doux, profitant du confort

et de la richesse que lui procurait le coton, les esclaves n'avaient d'autre choix que de supporter cette même fibre, un rappel brutal pressé contre leur peau, un uniforme et un signe d'esclavage auquel ils ne pouvaient échapper. Comme le montre Monica L. Miller dans *Slaves to Fashion* (2009), les vêtements sous l'esclavage n'étaient pas seulement des tissus, mais un signe de travail forcé et de contrôle (Miller, chap. 2 ; 00:25:00-00:30:00). Worn (2022) de Sofi Thanhauser nous rappelle que nos vêtements portent encore cette histoire cachée du travail volé (Thanhauser ch. 4 ; 03:40:00-03:45:00). Et comme l'écrit Tiya Miles dans *All That She Carried* (2021), même un simple sac en coton que Rose a donné à sa fille Ashley est devenu un réceptacle de mémoire, d'attention et de survie, transmis de mère à fille pour conserver ce qui ne pouvait être volé (Miles ch. 1 ; 00:12:00-00:15:00). Cette cruelle dualité révèle à quel point le coton est profondément lié aux systèmes de contrôle, d'effacement et de survie. Le coton a toujours été plus qu'une simple marchandise ; il est la preuve que le monde dans lequel nous nous habillons est tissé à partir de vies volées.

Ma lignée : des fils à travers le temps

Cette histoire est directement liée à ma propre lignée. Je suis une descendante des Afro-Néo-Écossais qui ont bâti leur vie à partir de promesses non tenues et d'un sol rocailleux. Beaucoup d'entre nous remontent leurs origines aux loyalistes noirs, des personnes qui ont tout risqué pour se battre pour la Couronne britannique en échange de la liberté, de terres et de provisions. Certains étaient autrefois esclaves dans le Sud ; d'autres étaient des hommes et des femmes noirs libres sans avenir sous la domination blanche américaine.

À la fin de la guerre, ils ont embarqué à bord de navires bondés à destination de la Nouvelle-Écosse, aux côtés des loyalistes blancs. Ils sont arrivés avec le souvenir des plantations qu'ils avaient fui et des champs de coton et de canne à sucre qui avaient dévoré leurs proches. Leurs noms figurent dans le *Book of Negroes*, le registre britannique qui répertoriait tous les Noirs libres qui quittaient New York pour une nouvelle vie

dans le nord.

Mais la liberté était assortie de conditions. On leur donnait des terres rocailleuses, marécageuses ou stériles, quand on leur en donnait. Beaucoup devinrent métayers, ouvriers agricoles ou fermiers, toujours liés au même cycle d'exploitation, mais désormais sous le couvert de la liberté.

Tracadie, en Nouvelle-Écosse, est l'endroit où les familles de ma mère et de mon père se sont installées. L'une des nombreuses petites colonies noires : Beechville, Birchtown, North Preston, chacune étant une mosaïque de survie cousue dans une province qui n'a jamais vraiment voulu que nous restions. Mon père savait peu de choses sur notre histoire profonde, mais ma mère portait en elle les récits qui nous relient aux champs du Sud et aux navires britanniques.

Je n'ai jamais rencontré mon arrière-grand-mère, mais son esprit est le fil conducteur de ma pratique. Elle a élevé ma mère, qui m'a élevée avec les mêmes histoires qui murmurent des champs du Sud et des hivers du Nord, la douleur d'une terre promise et d'une terre refusée. C'est lorsque je suis assise à ma table dans mon atelier, entourée de morceaux de tissu jetés qui appartenaient autrefois à quelqu'un d'autre, que je ressens le plus la présence de mon arrière-grand-mère. Elle me rappelle que chaque morceau effiloché et déchiré est une chance de réparer, la preuve que nous sommes plus que ce qui nous a été fait.

L'ADN comme fil conducteur

Il y a des années, j'ai fait un test ADN. Les résultats m'ont ramenée à plusieurs des mêmes nations côtières d'où des millions de personnes ont été déportées : la Côte d'Ivoire, le Ghana, le Nigeria, le Bénin, le Togo. J'ai été soulagée, car cela confirmait ce que je savais déjà grâce aux histoires qui m'avaient été racontées : l'histoire orale avait survécu à toutes ces années.

J'ai également découvert que nous sommes les enfants des Bantous, une famille linguistique qui s'étend à travers l'Afrique centrale et australe, un peuple ciblé précisément parce qu'il savait

comment rendre la terre fertile, faire pousser le coton et conserver la couleur des tissus.

En tenant ces résultats entre mes mains, j'ai ressenti à la fois de l'émerveillement et du chagrin. De l'émerveillement pour la vie qu'ils menaient avant l'arrivée des navires. Du chagrin pour les fils coupés, la langue, les rituels, les liens de parenté. J'ai imaginé mes ancêtres debout dans les champs, pas encore contraints de planter et de récolter du coton pour le profit d'autrui, mais travaillant pour leurs propres familles, tissant des vêtements qui portaient leur nom dans le monde entier.

Le colonialisme des déchets : la nouvelle plantation

L'histoire ne reste jamais enfouie. Le modèle consistant à prendre et à exploiter change simplement d'apparence. Les mêmes économies occidentales qui ont bâti leur richesse sur le coton brut noient aujourd'hui les pays du Sud sous leurs déchets. Ce qui n'est pas voulu ici est déversé là-bas, où des montagnes de t-shirts en coton de mode jetable invendus envahissent les décharges d'Accra, de Nairobi et d'ailleurs. La Fondation OR appelle cela le colonialisme des déchets : l'au-delà de la mode jetable n'est pas la charité, c'est la pollution expédiée par les mêmes voies que celles autrefois utilisées pour le transport d'êtres humains.

Au Ghana, le marché de Kantamanto est l'un des plus grands centres de vêtements d'occasion au monde. Chaque semaine, des millions de vêtements arrivent d'Europe et d'Amérique du Nord, dont beaucoup sont trop abîmés ou de mauvaise qualité pour être vendus. Jusqu'à 40 % de ces vêtements deviennent des déchets à leur arrivée, débordant les décharges locales ou brûlant dans des décharges à ciel ouvert. Ce qui était autrefois considéré comme de « l'aide » est aujourd'hui un tas de vêtements jetés qui obstruent les canalisations, polluent le sol et l'eau et nuisent aux industries locales.

Dans son article intitulé « Fashion, its Sacrifice

Zone, and Sustainability » (2020), le Dr Sandra Niessen qualifie ces endroits de « zones sacrifiées » de la mode. Il ne s'agit pas d'accidents, mais d'un système bien établi. Les champs de coton autrefois imprégnés de sueur et de sang débordent désormais de montagnes de déchets : des chemises bon marché portées deux fois, données par vertu ou par ignorance, puis expédiées comme surplus vers des pays qui n'en ont jamais demandé. Au Ghana, on les appelle « les vêtements des hommes blancs morts ».

C'est le même cycle : prendre, utiliser, jeter, oublier. On prend ce qui n'est pas donné librement. On l'utilise jusqu'à épuisement. On jette les résidus et on en fait porter le coût à d'autres. Puis on oublie. Au-delà de cela, le colonialisme des déchets emprunte les routes maritimes mondiales qui relient la surconsommation du Nord à la pollution et aux difficultés rencontrées dans le Sud. Les vêtements jetés parcourent des milliers de kilomètres sur des cargos brûlant des carburants polluants, ce qui aggrave la pollution atmosphérique et le changement climatique. Les habitants trient des montagnes de déchets sans équipement de sécurité, souvent à proximité de décharges à ciel ouvert et de tas de tissus en feu, respirant des fumées toxiques qui provoquent des maladies pulmonaires, des problèmes de peau et des cancers. Les colorants et les microfibres mélangées de coton et de polyester se déversent dans les rivières et les sources d'eau, nuisant aux poissons, aux cultures et aux communautés.

Pendant ce temps, les pays riches sont à l'abri de ce coût caché. C'est le côté obscur des vêtements bon marché : une chaîne d'approvisionnement qui répercute le coût réel sur les mêmes endroits qui ont payé le prix initial du coton. Les plages du Ghana, les rivières du Bangladesh, les villages de l'Inde, tous transformés en dépotoirs pour l'illusion vendue par d'autres. Pourtant, la vérité est inévitable, car le changement climatique nous affecte tous. Le Nord prétend souvent que la crise se trouve ailleurs, mais les dégâts sont déjà là aussi.

Ce type d'injustice environnementale n'est pas

seulement lointain. En Nouvelle-Écosse, ma propre province, les communautés noires comme Africville ont été traitées de la même manière : comme des décharges pour les déchets dont le reste de la ville ne voulait pas. Des années 1920 aux années 1960, Halifax a installé une décharge, un incinérateur et même un abattoir à côté d'Africville, tout en refusant aux habitants l'accès à l'eau potable et au tout-à-l'égout. Des générations ont grandi entourées de déchets, de rats et de terres polluées. De nombreux membres de la communauté ont souffert de problèmes de santé liés à la mauvaise qualité de l'eau et aux déchets toxiques. Lorsque la ville a finalement rasé Africville dans les années 1960 pour faire place à ce qu'on a appelé le « développement », elle a déplacé des familles et détruit une communauté noire dynamique et autonome, avec ses propres églises, ses écoles et ses racines profondes. Cette histoire locale montre comment la communauté a été traitée comme jetable, avec l'intention de l'effacer à la fois physiquement et symboliquement.

Le coton comme moyen de résistance : le dandysme noir et La Sape

Le coton, et la mode elle-même, ont toujours été associés au pouvoir, aux privilèges et au statut social. Aujourd'hui, ils sont également synonymes de rébellion, de résilience et d'expression personnelle pour les communautés noires du monde entier, où le style a toujours été un acte de résistance contre l'effacement. Des mouvements tels que le dandysme noir et La Sape ont transformé la fibre de l'exploitation en un tissu d'autodétermination. Ces deux mouvements sont des exemples puissants d'un phénomène culturel dans lequel les communautés noires adoptent des styles vestimentaires raffinés pour affirmer leur dignité et leur individualité dans un monde déterminé à leur refuser ces deux choses.

Lorsque le dandysme européen a pris forme aux XVIIIe et XIXe siècles, des personnalités telles que Beau Brummell en ont fait un symbole de loisirs élégants et de privilèges. Au cours des siècles qui ont suivi, les communautés noires des Amériques

et des Caraïbes ont adopté des éléments de ce style, aujourd'hui appelé dandysme noir. Ils ont emprunté la mode aristocratique européenne, souvent fabriquée à partir du même commerce mondial du coton qui exploitait la main-d'œuvre noire, et l'ont transformée en un acte de rébellion et de défi. Les dandys noirs ont transformé le style en une stratégie de survie, déclarant que les Noirs étaient plus que le travail qu'ils étaient contraints d'accomplir. En fait, cet héritage de style et de résistance a été honoré comme thème du Met Gala de cette année, une première historique.

Au Congo, cette impulsion s'est épanouie sous le nom de La Sape : la Société des Ambianceurs et des Personnes Élégantes. Les Sapeurs s'habillent à la mode, renversant les codes coloniaux de la tenue « civilisée » et les remixant en un joyeux refus de l'oppression. Leur élégance est un acte d'appropriation, et non d'assimilation, révélant l'absurdité de la respectabilité coloniale.

Ces mouvements me rappellent que le coton, et la mode elle-même, ne sont pas oppressifs par nature. Ce sont des outils d'individualité, mais c'est dans le contrôle, le profit, le port, la fabrication et les raisons de leur utilisation que se cachent le pouvoir et les contradictions.

La contradiction du coton éthique

Mes années de travail en tant que graphiste m'ont montré le pouvoir de l'image de marque. J'ai été témoin de la manière dont le coton est rebrandé dans le marketing occidental, se cachant derrière des mots tels que « éthique », « naturel », « biologique » et « durable » – un symbole de consommation consciente pour ceux qui peuvent se permettre cette étiquette. De nombreux acheteurs paient des prix élevés pour des vêtements étiquetés « coton biologique », « commerce équitable » ou « faible impact », essayant sincèrement de faire mieux, mais sans connaître toute l'histoire derrière les marques qui profitent de cet écoblanchiment.

Mais ce discours occulte ceux qui cultivent ce coton, ceux qui le filent, ceux qui le cousent. Même le coton biologique est souvent cultivé sur

des terres autrefois volées par le colonialisme, travaillé par des mains qui gagnent moins que le salaire minimum dans des conditions qui rappellent le passé.

Les rapports de la Better Cotton Initiative et de la Clean Clothes Campaign montrent que de nombreuses chaînes d'approvisionnement dites éthiques s'appuient toujours sur les mêmes corps noirs et bruns, principalement des femmes et des enfants, pour cueillir, filer et coudre la fibre que le Nord global porte avec vertu.

La vérité est la suivante : pour le citoyen lambda, cette mode « éthique » en coton est hors de portée et, ironiquement, ceux-là mêmes qui cultivent et cousent ce coton n'ont pas les moyens d'acheter le produit « durable » final. La durabilité devient un autre symbole de statut social, un luxe « vert » que certains s'offrent tandis que ceux qui le fabriquent restent prisonniers du bas de la chaîne d'approvisionnement. La vertu est la nouvelle image de marque, mais la réalité reste cachée.

Tirer sur le fil : ma pratique

La mode est l'un des moyens d'expression que j'ai choisis, car elle est visible. La mode, c'est la vie. C'est une forme d'art qui touche tout le monde au quotidien, parfois avec beaucoup d'attention, parfois sans y prêter attention. Lorsque je recycle, je me réapproprie le récit. La fast fashion veut que tout soit fongible et remplaçable : les travailleurs, les tissus, les vies. Quand une chemise se déchire, on en achète une autre. Quand un travailleur résiste, on en trouve un autre. Quand une culture est effacée, on la reconditionne pour le prochain cycle de tendance.

Mais l'histoire que je porte, l'histoire sur laquelle mon travail insiste, est un récit non fongible. Elle ne peut être ni échangée ni remplacée. Elle refuse le mensonge selon lequel les gens et la terre sont jetables. Elle se souvient de ce que les registres ont tenté d'oublier : les noms, le souffle, les mains forcées à cueillir le coton sans pitié. Les mains qui portent encore ce fardeau, cousant des coutures dans des ateliers clandestins pour

quelques centimes de l'heure, endurant les abus, l'épuisement et l'invisibilité.

Alors je tire sur le fil, littéralement. Dans mon atelier, je m'assois avec des chutes que quelqu'un d'autre a jugées inutiles. Je découds et déchire les coutures, récupère les tissus et assemble les chutes qui, autrement, finiraient dans des décharges submergeant des communautés comme celle de mes ancêtres en Nouvelle-Écosse ou inondant des marchés comme celui de Kantamanto au Ghana. Je crée des œuvres d'art et je recycle ces restes, en essayant de donner une nouvelle vie à ce qui était destiné à être jeté.

Ma pratique artistique du recyclage n'est pas de la nostalgie. Il ne s'agit pas de rendre les déchets jolis. C'est un refus. Le refus d'oublier. Le refus de se conformer à un système qui dit que notre travail, notre terre, notre culture peuvent être utilisés, jetés, effacés.

Je pense à la vie derrière chaque vêtement, à qui l'a fabriqué, à qui l'a porté, où il a voyagé. Le sol de mon atelier est jonché de ces fragments : du denim arraché à de vieux jeans, des cotons fleuris aux couleurs vives datant de plusieurs décennies, des vestes encore chaudes de l'histoire de quelqu'un. Je nettoie, repasse, répare et recouds couche par couche, jusqu'à ce que la nouvelle forme se souvienne de l'ancienne sans cacher ses blessures. Je transforme ces morceaux en nouveaux vêtements et en œuvres d'art, donnant ainsi une nouvelle chance à ces tissus oubliés de s'exprimer.

Lorsque j'assemble des tissus, j'assemble une histoire. Chaque morceau porte l'écho des mains qui l'ont tissé, cousu, porté, abandonné. Je m'assois avec cette histoire, mon arrière-grand-mère à mes côtés, me rappelant : Nous sommes plus que ce qui nous a été fait.

En parcourant les friperies, les rayons d'occasion et les magasins d'échange, je recherche des vêtements qui ont quelque chose de spécial, un soupçon d'histoire, une étincelle qui attend d'être vue. Je passe mes doigts sur les coutures, je vérifie

les étiquettes, je touche le tissu, j'étudie le savoir-faire et le style, comme ma mère me l'a appris. Le plaisir réside dans le fait de trouver ce trésor caché que personne d'autre n'a pris la peine de remarquer, puis de le démonter, de le réinventer et de lui redonner vie à ma manière. C'est là que réside le trésor, c'est là que réside l'art : récupérer, respecter, réparer et restaurer la véritable histoire. C'est le même coton, mais dans des vêtements différents.

Réparer pour se souvenir

Réparer, c'est prendre soin. Réparer, c'est se souvenir. Réparer, c'est respecter. Chaque point que je fais n'est pas pour romancer le passé, mais pour le prendre en compte, pour honorer ce qui a été perdu. Mon amour pour la mode est profond, non pas la mode de l'uniformité produite en série, mais la mode qui dit « j'existe ». J'ai le pouvoir d'agir. J'ai une histoire. Mon histoire, mon corps, mes ancêtres ne finiront pas à la décharge.

Je ne fais pas cela parce que c'est à la mode ou « écologique ». Je le fais parce que c'est nécessaire. Réparer, c'est refuser de se plier au colonialisme du gaspillage. Réparer un vêtement, c'est réparer une lignée déchirée par des siècles de travail forcé et d'oubli forcé. Mes vêtements, ma mode, mes œuvres d'art cousues insistent toutes sur le fait que rien n'est vraiment jetable, ni le tissu, ni la mémoire, ni la vie.

Dans cette pratique, je trouve une résistance silencieuse. Un travail lent dans un monde qui exige la rapidité. Des mains minutieuses dans une industrie fondée sur un travail précipité et invisible. Chaque couture que je refais est un petit acte de défi, un acte d'empathie, une invitation à voir ce que le capitalisme veut cacher : que nos vêtements portent la vérité cachée de ceux qui ont travaillé, qui ont profité, qui ont souffert, qui ont survécu.

Conclusion

Cotton On n'est pas seulement un titre, c'est une insistance. Un rappel que la même infrastructure

qui a bâti un empire sur le travail volé continue de nous habiller aujourd'hui grâce à l'esclavage moderne. Un avertissement que le même fil qui liait mes ancêtres lie encore aujourd'hui des chemises bon marché à des mains cachées de l'autre côté des océans. Mais c'est aussi une vision : en tirant sur ce fil, en refusant de le laisser se rompre, nous pourrions un jour construire une nouvelle structure fondée sur la justice, l'équité, l'humanité, afin de pouvoir porter ce que nous fabriquons sans que l'exploitation ne soit cousue dans chaque couture.

C'est l'intention que ma pratique artistique laisse ouverte : que le souvenir peut être radical, que la réparation peut être plus que la réparation d'un tissu, elle peut être la réinvention de ce qui a été effacé, la vérité dite en toute transparence, la réparation de notre relation à la terre, aux communautés, au travail, les uns aux autres. En refusant la logique du jetable, nous refusons d'oublier ce qui a été fait et ce qui doit changer : notre relation avec nos vêtements et la dissonance cognitive que nous portons en nous, afin que ce que nous portons puisse s'accorder avec notre intégrité.

Cotton On. Se souvenir. Défaire. Respecter.

Réparer.

Déclaration de l'artiste

Je suis une artiste multimédia qui travaille dans les domaines de la peinture à l'huile, de la sérigraphie, du design, de la vidéo, du son et du recyclage textile. Ma pratique aborde la crise mondiale de la surconsommation, en se concentrant sur la mode jetable et ses liens avec l'urgence climatique, la crise de la santé mentale et le colonialisme des déchets. En récupérant des matériaux jetés et en les transformant en de nouvelles formes, je révèle les coûts humains et écologiques cachés qui sont inhérents à ce que nous achetons, portons et jetons.

Je combine la recherche et la création, guidée par des penseurs tels qu'Orsola De Castro, Aja Barber, Monica L. Miller et le travail de la Fondation OR au Ghana. Chaque pièce que je crée, qu'elle soit

peinte à l'huile, imprimée, enregistrée ou cousue, véhicule le respect, l'attention, la responsabilité et honore la dignité de ce que le monde tente d'oublier.

Mon travail invite les gens à ralentir, à regarder de plus près ce qui semble jetable et à se rappeler que tout a un coût et une histoire. De cette manière, je poursuis la longue lignée de mes ancêtres en transformant la survie en art, en cousant le passé au présent, en refusant de laisser le fil se rompre.

BIBLIOGRAPHIE / REFERENCES

Baptist, Edward E. *The Half Has Never Been Told: Slavery and the Making of American Capitalism*. Basic Books, 2014.

Niessen, S. 2020. « Fashion, Its Sacrifice Zone, and Sustainability ». *Fashion Theory* 24 (6) : 859-877. doi : 10.1080/1362704X.2020.1800984.

Barber, Aja. *Consumed: The Need for Collective Change – Colonialism, Climate Change, and Consumerism*. Narré par Aja Barber, première édition nord-américaine, Balance, 2021. Livre audio.

Miller, Monica L. *Slaves to Fashion: Black Dandyism and the Styling of Black Diasporic Identity*. Narré par Janina Edwards, Duke University Press, 2009. Livre audio.

Thanhauser, Sofi. *Worn: A People's History of Clothing*. Narré par Rebecca Lowman, Pantheon Books, 2022. Livre audio.

Miles, Tiya. *All That She Carried: The Journey of Ashley's Sack, a Black Family Keepsake*. Narré par Janina Edwards, Random House, 2021. Livre audio.



DANA EDMONDS
Montreal/Halifax

Dana Edmonds exerce une pratique multidisciplinaire qui oscille entre la peinture, le graphisme et la conception de sites Web. Née à Montréal, elle a étudié le graphisme à Dawson et l'éducation artistique à McGill avant d'obtenir son baccalauréat en beaux-arts au Nova Scotia College of Art and Design à Halifax (1990). Depuis, elle a participé à des résidences à Banff, en Alberta, et à Montréal, et a exposé ses œuvres à Halifax, Toronto, Ottawa, Montréal et New York. Elle a reçu de nombreuses bourses du Conseil des arts du Canada, du Conseil des arts de Montréal et du Conseil des arts et des lettres du Québec.

FR

LE CONSERVATEUR EN TANT QUE TÉMOIN : INCARNATION NOIRE, MÉMOIRE INSTITUTIONNELLE ET PRATIQUE DE L'INFONGIBILITÉ



Pamela Edmonds

Je dois être témoin du massacre de la beauté

– George Elliott Clarke, « What We Must Do »

Introduction

Dans sa forme la plus authentique, le métier de conservateur ne consiste pas seulement à gérer des œuvres d'art ou à organiser des espaces. Il s'agit de rassembler des fragments d'histoire, de chagrin, d'esprit et de vision, et de les conserver intentionnellement afin qu'ils ne se brisent pas sous le poids de l'indifférence institutionnelle. Il s'agit d'être témoin de ce qui a été perdu, de ce qui reste et de ce qui insiste pour devenir. Dans les institutions façonnées par le colonialisme et le capitalisme racial, le conservateur n'est pas simplement un interprète des mouvements créatifs ou un créateur d'expositions. Nous sommes les gardiens de la mémoire et les médiateurs des ruptures culturelles. Nous évoluons dans des salles où le silence parle souvent plus fort que les mots, et où l'absence est parfois plus palpable que la présence. Et surtout, nous écoutons. J'écoute.

Ma pratique de conservatrice à la Dalhousie Art Gallery de Halifax, en Nouvelle-Écosse, s'est déroulée dans cet espace d'écoute. Elle est issue d'une longue lignée de femmes noires, connues ou anonymes, qui ont toujours su prendre soin de ce qui est sacré, porter le tacite et survivre avec grâce. Ici, à Mi'kma'ki, territoire non cédé des Mi'kmaq, les communautés afro-néo-écossaises ont pris racine depuis des siècles. Des loyalistes noirs aux Marrons jamaïcains, des réfugiés de l'esclavage américain aux diasporas d'aujourd'hui,

la présence noire dans cette région est profonde, provocante et continue - elle n'est pas accessoire à l'histoire canadienne, mais en est le fondement.

Et pourtant, les espaces qui prétendent abriter la culture - musées, galeries et archives - ont souvent eu du mal à nous accueillir. Être conservateur en tant qu'Afro-Néo-Écossais multigénérationnel ici, c'est agir avec prudence et intention. Chaque décision, qu'il s'agisse de ce qui est exposé, de la manière dont cela est présenté ou des personnes invitées, a des conséquences générationnelles. La galerie est un terrain contesté, où la visibilité peut être à la fois un cadeau et une blessure.

J'écris cet essai non pas comme une déclaration d'autorité, mais comme un témoignage. Une façon de documenter ce que l'on ressent lorsqu'on occupe un espace dédié à la vie des Noirs canadiens au sein d'institutions historiquement construites sans nous. Je plaide en faveur d'une conservation de la négritude comme quelque chose d'irremplaçable, qui ne peut être réduit à une métaphore, un symbole ou une tendance. Je considère les archives non pas comme un entrepôt, mais comme un lieu de lutte, et l'exposition non pas comme une présentation neutre, mais comme un rituel, un refuge et un moment de vérité. Cet essai aborde donc trois moments : une lignée située en Nouvelle-Écosse ; une rupture formatrice à Dalhousie qui a clarifié ma méthode ; et une pratique curatoriale plus récente fondée

sur l'opacité et la responsabilité.

Lignée située et méthode collective

Mon rôle de directrice/conservatrice à la Dalhousie Art Gallery est indissociable des responsabilités en matière de soins, de réparation historique et de gestion culturelle dans cet espace et sur ces terres. Être conservatrice ici, c'est se demander non seulement ce que fait l'art, mais aussi qui en fait partie et pourquoi. C'est reconnaître comment la race, le lieu, la langue et la nation ont été construits à travers des paradigmes occidentaux qui contrôlent l'appartenance, et de travailler contre ces frontières. L'art contemporain devient un moyen de bouleverser ces logiques.

Au cours de mes études universitaires à la fin des années 1990 et au début des années 2000, j'ai découvert le « troisième espace » de Homi K. Bhabha, qui soutient que la culture n'est pas figée, mais se forme dans des zones hybrides de négociation. Tout aussi formatrice a été bell hooks, dont l'articulation de la marge comme espace de survie et de résistance a offert un cadre féministe noir. Comme elle l'écrit, « la marge est plus qu'un lieu de privation... c'est aussi un lieu de possibilités radicales, un espace de résistance ».[1] Ensemble, ces perspectives ont façonné ma méthode curatoriale comme étant politique, spatiale et relationnelle.

J'ai également appris à être témoin dans un lieu qui insiste sur la mémoire. L'histoire de l'Africadian, la présence et l'absence d'Africville, ainsi que des mentors tels que Sylvia D. Hamilton et David Woods m'ont appris que le commissariat d'exposition ici n'est jamais abstrait ; il est toujours relationnel, responsable et situé. J'ai compris que le témoignage est quelque chose que l'on fait en compagnie. Comme nous le rappelle Rinaldo Walcott, c'est la reconnaissance que « quelque chose d'important se passe ici »[2].

Cette éthique du témoignage collectif m'a été puissamment inspirée par le collectif DAWA (Diasporic African Wimmin's Art), en particulier à travers leur exposition itinérante Black Wimmin:

When and Where We Enter (1989). Première exposition itinérante nationale au Canada organisée par et mettant en vedette uniquement des femmes artistes noires canadiennes, dont Grace Channer et Buseje Bailey, elle a parcouru le pays et s'est terminée à Halifax. Rejetant le modèle du commissaire unique, les artistes ont créé des « lieux d'origine » spécifiques à chaque site, se désignant elles-mêmes comme agents de production. La leçon était claire : lorsqu'un espace n'existe pas, il faut en créer un et y inviter d'autres personnes.

Cette philosophie a inspiré SisterVisions (1998-2002), une plateforme récurrente que j'ai co-organisée à Halifax. Tout comme DAWA, elle mettait autant l'accent sur le processus que sur la présentation : des groupes de critique façonnaient les décisions, et les expositions étaient accompagnées de conférences, de publications et de performances. Au fil de ses itérations, SisterVisions a réuni des artistes noires émergentes de Nouvelle-Écosse telles que Lucie Chan, Kim Cain, Rebecca Fisk, Sulih Williams et Bronwen Trim. Elle est devenue un espace d'expérimentation, d'apprentissage et de mentorat, prolongeant l'héritage de DAWA au niveau local.

Notre troisième édition, SisterVisions III: Through Our Eyes (2000), à la Art Gallery of Nova Scotia, a été la première exposition collective d'œuvres contemporaines d'artistes noirs organisée par cette institution depuis sa fondation, plus d'un siècle auparavant. Ce moment a souligné l'urgence de créer un espace pour la présence noire dans les institutions artistiques canadiennes, tout en affirmant que nos histoires et nos pratiques n'étaient pas périphériques, mais essentielles à la formation du paysage culturel.

Cette lignée a guidé ma pratique dans les centres d'artistes, les musées et les galeries publiques, privilégiant le dialogue avant l'exposition, la spécificité plutôt que le spectacle, et la responsabilité plutôt que la commodité. À Dalhousie, j'ai perpétué cet héritage, consciente que la galerie n'était pas une page blanche,



Vue de l'installation, SisterVisions III : Through Our Eyes, Art Gallery of Nova Scotia, Halifax, 2000.

mais un lieu déjà marqué par des histoires qui exigeaient d'être prises en compte.

No Laughing Matter : une rupture formatrice

Il y a ensuite des moments dans l'histoire institutionnelle qui continuent de hanter les lieux comme des fantômes. Ils viennent hanter certaines décisions, persistent en marge des gestes curatoriaux et nous rappellent à voix basse que nos actions ont du poids. No Laughing Matter a été l'un de ces moments.

En 1992, la Dalhousie Art Gallery a présenté No Laughing Matter, une exposition itinérante organisée par Nina Felshin. Parmi les œuvres exposées figurait la première série de Carrie Mae Weems, *Ain't Jokin'* (1987-1988). Dans ces photographies, Weems dénonce la persistance grotesque des stéréotypes anti-Noirs. Elles ne se contentent pas de critiquer le racisme, elles en dévoilent les mécanismes, entraînant les spectateurs dans un espace où le rire se transforme en honte, en reconnaissance ou en recul.

Certaines œuvres, comme BLACK MAN HOLDING WATERMELON et BLACK WOMAN WITH CHICKEN,

montrent comment des objets ordinaires sont racialisés par une subjectivité imposée. Les modèles nous fixent du regard, refusant la passivité, tandis que les légendes nous obligent à reconnaître la logique raciste. La plus cinglante associe un singe à un homme sans nom, accompagnée d'une légende grotesque qui assimile la noirceur à un statut sous-humain.

La série a suscité l'indignation d'une partie de la communauté noire locale, notamment des étudiants en droit, qui ont exigé son retrait. Ils ont fait valoir que son exposition rouvrirait des blessures et réinscrivait la violence raciste. La galerie a soutenu le droit de Weems à l'expression artistique. Certains ont qualifié cela de courage. D'autres y ont vu une préférence pour la liberté artistique au détriment du souci de la communauté. Des protestations ont suivi et le ressentiment a persisté malgré les tentatives ultérieures d'inclusion. [3]

Cette rupture ne s'est pas terminée avec la fermeture de l'exposition ; elle a eu des répercussions pendant des décennies. Près de dix ans plus tard, lorsqu'on m'a demandé de soumettre une proposition axée sur les questions liées

au corps noir, les échos de No Laughing Matter étaient palpables. La galerie a soutenu mes idées pour l'exposition, mais on m'a soigneusement conseillé sur les œuvres jugées « appropriées » et celles considérées comme « trop fortes », ce que j'explorerai plus en détail. Il s'agissait d'un geste présenté comme une occasion de dialogue, mais hanté par le désir d'apaiser une « communauté » indéfinie, depuis une position de sécurité irréaliste.

Ce qui m'a frappée à l'époque, et qui me frappe encore aujourd'hui, c'est le peu d'espace que les institutions accordent souvent à la douleur noire qui ne se conforme pas au confort, à la critique noire qui n'est pas tempérée, à la présence noire qui n'est pas performative. Et pourtant, c'est précisément ce qu'exige le travail de Weems : être témoin. Rester dans l'inconfort. Refuser de détourner le regard. C'est ce dont Toni Morrison a si souvent parlé, l'excès de sentiments noirs dans les espaces blancs, le refus de réduire nos expériences à une allégorie ou à une leçon. Comme elle l'a écrit dans *The Site of Memory* : « Toute eau a une mémoire parfaite et cherche toujours à retourner là où elle était. »[4] La mémoire de No Laughing Matter est comme ça. Elle revient. Elle déborde. Elle se fait connaître.

Et donc je porte ce moment en moi, même si je n'étais pas physiquement présente à la galerie à ce moment-là. Je le porte non pas pour apaiser, mais pour prendre en compte. Non pas pour résoudre, mais pour garder. Je m'efforce d'honorer les leçons inhérentes à cette rupture : que la pratique curatoriale doit être assez courageuse pour s'attarder sur les contradictions.

Prendre en compte la mémoire institutionnelle

Prendre en compte la mémoire dans une institution, c'est affronter non seulement ce dont on se souvient, mais aussi qui est autorisé à se souvenir. Dans les galeries d'art canadiennes, la mémoire du travail artistique des Noirs est trop souvent présentée comme exceptionnelle, comme quelque chose de temporaire, de momentané, en dehors de la norme présumée. Ces institutions

parlent couramment le langage de l'inclusion, mais trébuchent lorsqu'on leur demande de porter l'héritage.

C'est dans ce contexte d'effacement et d'interruption que mon exposition, *Black Body: Race, Resistance, Response*, a été proposée comme une intervention critique. En 2001, la Dalhousie Art Gallery m'a demandé d'organiser une exposition en dialogue avec un important symposium universitaire intitulé « Racism and the Black World Response », organisé par le président de l'époque du département d'études afro-canadiennes. Ce fut un moment charnière : un effort ambitieux pour réunir des artistes, des universitaires et des voix de la communauté afin de réfléchir aux dimensions visuelles, politiques et psychiques du racisme anti-Noirs et d'aborder les stratégies de réparation. Le symposium lui-même était prévu avant la troisième Conférence mondiale des Nations unies contre le racisme à Durban, en Afrique du Sud, soulignant son urgence et sa résonance mondiale.

Black Body mettait l'accent sur la figure racialisée à la fois comme sujet et lieu de résistance. Il présentait une liste intergénérationnelle d'artistes noirs canadiens, dont Rebecca Fisk, Lucie Chan, Chrystal Clements, Michael Chambers, Buseje Bailey et Gomo George. Leurs œuvres variées couvraient la photographie, le dessin, la gravure et les installations multimédias. Combinant des stratégies issues des arts visuels et de la culture populaire, ils ont ensemble démantelé les paradigmes dominants, transformant le corps noir en une toile de réinscription et de réappropriation.

La planification de l'exposition n'a pas été sans susciter des réactions, en particulier parmi les conseillers et le personnel de la galerie. Elle a soulevé des questions délicates : que pouvait-on montrer ? Qu'est-ce qui était trop ? Que signifiait le fait d'accrocher des images critiques de personnes noires sur les murs d'une galerie dans une province où celles-ci avaient longtemps été surveillées et marginalisées ?

L'un des points les plus controversés a été mon

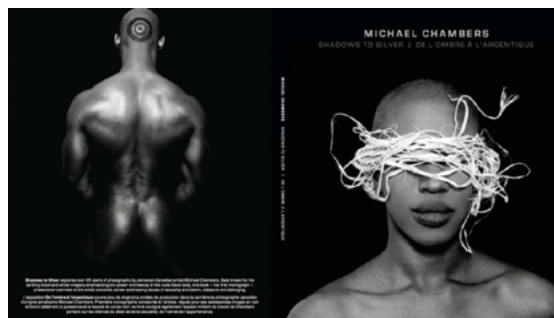
insistance à inclure les photographies figuratives de Michael Chambers. Connu pour ses images célébrant la force et la sensualité des corps noirs dans des paysages urbains et naturels, Chambers travaillait souvent avec des modèles à la peau foncée dont les traits marqués et les cheveux naturels remettaient directement en question les idéaux de beauté étroits promus par les industries de la publicité et de la mode des années 1980 et 1990. À une époque où l'esthétique eurocentrique dominait les panneaux d'affichage, les magazines et les podiums, ses portraits affirmaient une présence et une beauté longtemps exclues du courant culturel dominant.

Bien que toutes les œuvres ne représentaient pas des nus et qu'aucune n'était ouvertement explicite, elles dégageaient une vulnérabilité et une intimité qui bouleversaient les attentes institutionnelles. Ses images ont ouvert la voie à une vision de la masculinité noire trop souvent privée de tendresse, de sensualité ou de vie intérieure, tandis que ses représentations des femmes noires ont rendu visibles des formes de beauté et de maîtrise de soi rarement reconnues dans la culture visuelle dominante.

Le malaise, les murmures sur le caractère « approprié » des œuvres et les pressions pour les omettre ou les censurer portaient moins sur ce que les photographies montraient que sur ce qu'elles révélaient : une perturbation des scénarios familiers qui présentaient les corps noirs comme menaçants, hypersexualisés ou invisibles, mais rarement comme tendres, beaux ou complexes. Cette tension a mis à nu l'anxiété institutionnelle plus profonde autour de la représentation des Noirs elle-même, en particulier lorsqu'elle résistait à la contention ou à la consumabilité. En réponse, j'ai consulté les membres de la communauté noire locale et les organisateurs du symposium, qui ont tous affirmé l'importance d'inclure l'ensemble de l'œuvre de Chambers. Grâce à leur soutien, l'exposition s'est déroulée comme prévu et a finalement été bien accueillie, sans controverse.

En 2017, plus de quinze ans après Black Body, j'ai organisé *Shadows to Silver*, une rétrospective de 25

ans de Michael Chambers à la Thames Art Gallery (Chatham, Ontario), un projet qui m'a permis de revisiter son œuvre avec plus de profondeur et de perspective historique. La rétrospective a replacé la pratique de Chambers dans une lignée plus longue, reconnaissant ses photographies non pas comme des provocations à gérer, mais comme des contributions essentielles aux archives visuelles et culturelles. Ce changement a souligné à quel point les contextes institutionnels influencent la réception : ce qui avait auparavant suscité de l'anxiété et des murmures de censure pouvait désormais être présenté comme une célébration, une continuité et un héritage. La différence ne venait pas du fait que l'œuvre elle-même avait changé, mais que le cadre de reconnaissance s'était suffisamment élargi pour l'accueillir.



Couverture du catalogue Michael Chambers : *Shadows to Silver*. Édité par Alison Kezie, avec des essais de Pamela Edmonds, Donna Lypchuk et Tiana Reid, Thames Art Gallery, 2017.

Black Body reste pour moi non pas un chapitre clos, mais un héritage vivant. Il m'a appris que le travail de conservation au sein d'une institution ne consiste jamais simplement à exposer des œuvres d'art, mais aussi à tester ses limites. Le catalogue existe, certes, mais c'est le souvenir de la résistance, des frictions, des négociations difficiles qui façonne aujourd'hui ma méthode de conservation. Black Body n'était pas seulement une exposition, c'était un lieu de controverse, un rite de passage, un appel à plus de courage.

C'est pourquoi je parle de mémoire réparatrice, non pas comme un retour nostalgique, mais comme un acte conscient de récupération. Il ne

s'agit pas seulement de se souvenir, mais aussi de réparer : épistémiquement, matériellement, structurellement. Cela signifie acquérir nos œuvres pour des collections permanentes, publier des textes, payer des salaires équitables aux artistes, embaucher des conservateurs indépendants et former la prochaine génération non pas comme des invités, mais comme des héritiers. Cela nécessite également de relire les archives sous un autre angle : non pas comme un registre de ce qui était autrefois considéré comme important, mais comme une carte indiquant ce pour quoi il faut se battre. Black Body reste pour moi un événement marquant, car il a révélé la forme même de ce combat.

Conserver l'infongible

J'ai tiré les leçons des ruptures antérieures. Elles me rappellent que la présence noire dans les institutions culturelles ne peut être traitée comme interchangeable, extractible ou réduite à une inclusion symbolique. Conserver l'infongible, c'est résister à la réduction de la vie noire à une métaphore et mettre au contraire en avant des pratiques ancrées spirituellement et communautairement, en phase avec les réalités vécues de l'expérience diasporique.

Je me tourne ici vers Édouard Glissant, qui nous enseigne la nécessité de l'opacité, le droit de ne pas être rendu transparent aux systèmes de connaissance dominants. Dans Poétique de la relation, il avertit que la transparence est une exigence coloniale ; l'opacité, en revanche, préserve la profondeur de la relation et la souveraineté de la culture. Tina Campt, dans Listening to Images, poursuit cette réflexion en nous invitant à écouter ce que les photographies murmurent : les basses fréquences du refus, de l'endurance et de la présence ancestrale qui dépassent ce qui est visible.

Organiser l'infongible, c'est résister aux façons dont les institutions marchandisent la négritude pour leur propre légitimité. Cet engagement en faveur de l'opacité et de la profondeur relationnelle ne s'arrête pas aux expositions,

il s'étend à mon travail d'écriture et d'édition. En 2018, j'ai coédité avec Mark V. Campbell le numéro 04 : Opacities du MICE Magazine, une publication en ligne consacrée à l'écriture critique et à la conversation autour de l'art et de la culture contemporains.[5] Ce numéro invitait les écrivains et les artistes à considérer l'opacité non pas comme une absence, mais comme une pratique de protection, une insistance à conserver un sens au-delà de la lisibilité et du biais oculaire qui assimile la visibilité à la connaissance. Pour moi, l'édition d'Opacities était une autre façon de créer un espace discursif où le langage pouvait honorer ce qui résiste à la capture.

Cette même impulsion à créer des espaces d'accès et de résonance au-delà de l'institution a donné naissance à Free Library (2015), développé avec l'artiste Karyn Olivier, basée à Philadelphie. Installé à l'intérieur du Caribbean Corner, une épicerie familiale du Kensington Market de Toronto, le projet a réimaginé ce commerce modeste et très apprécié comme un lieu de mémoire culturelle et d'échange communautaire. Proposant des livres d'auteurs caribéens sur des étagères à côté des produits alimentaires courants, la Free Library était ouverte à tous les clients qui pouvaient emprunter librement des livres avec leurs achats. Elle fonctionnait comme une sculpture sociale : une intervention qui brouillait les frontières entre commerce et culture, tout en mettant en avant les connaissances diasporiques et l'intimité de la vie quotidienne. Le projet a été développé dans le cadre de Third Space Art Projects, un collectif curatorial que j'ai cofondé avec Sally Frater, qui se concentrait sur les pratiques artistiques interdisciplinaires et mettait en avant la diversité des subjectivités dans l'art contemporain.



Vue de l'installation, Karyn Olivier : Free Library au Caribbean Corner, Toronto, 2015.

Les galeries et les musées, avec leur histoire d'exclusion, ne peuvent pas toujours supporter le poids de nos récits sans exiger leur traduction ou leur dilution. Des projets comme Free Library m'ont confirmé que le travail culturel doit également se faire dans des lieux communautaires, où les gens se rassemblent, font leurs achats et se souviennent, des espaces où l'engagement n'est pas filtré par les seuils institutionnels, mais enraciné dans la vie quotidienne.

Commissariat en commun

C'est en gardant ces réalités à l'esprit que j'ai contribué à la création du Black Curator's Forum en 2019, aux côtés de mes collègues Julie Crooks, Dominique Fontaine et Gaëtane Verna. Ensemble, nous avons construit un espace pour nommer notre travail, reconnaître son excès au-delà de ce que les institutions prennent en compte, et imaginer comment des stratégies collectives pourraient remodeler les conditions dans lesquelles nous travaillons.

Comme l'explique Kelsey Adams dans son essai publié dans *Canadian Art*, « A Black Curator Is Never Just a Curator » (Un conservateur noir n'est jamais seulement un conservateur), le Forum est né de la reconnaissance que notre travail n'est jamais singulier.[6] Un conservateur noir est invité, implicitement et explicitement, à être historien, défenseur, mentor, activiste et travailleur communautaire en plus de ses fonctions de conservateur.



Participants au premier Forum des conservateurs noirs, Art Gallery of Nova Scotia, Toronto, 2019.

Le Forum, qui s'est déroulé sur trois jours à Toronto et nous a réunis dans différents lieux de la ville, est devenu un espace collectif pour reconnaître ce fardeau et le transformer en force : partager des stratégies de survie, imaginer de nouveaux avatars curatoriaux et affirmer la spécificité de notre travail dans un domaine qui nous traite trop souvent comme des exceptions ou des symboles.

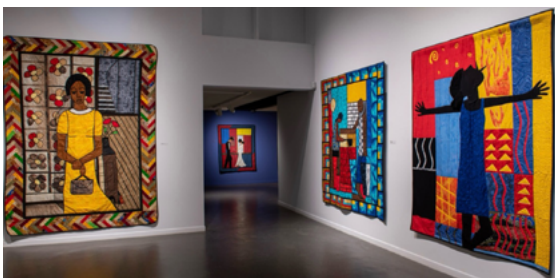
Notre première réunion a créé un espace de solidarité rare. Pour beaucoup d'entre nous, c'était la première fois que nous nous réunissions en tant que conservateurs noirs de tout le Canada, pour cartographier nos expériences et imaginer ce que pourrait signifier la mise en place de pratiques institutionnelles fondées non pas sur l'extraction, mais sur la relation. Cela reste aujourd'hui une référence pour mon travail, me rappelant que le métier de conservateur ne se limite jamais aux expositions, mais consiste à créer des réseaux de soutien et des espaces où nos voix peuvent résonner ensemble. Le Forum m'a appris que le travail de commissaire n'est jamais un acte isolé, mais une responsabilité collective et une réinvention permanente des espaces dont nous héritons. Ces principes ne sont pas abstraits ; ils sont désormais intégrés dans les expositions que j'ai choisi de présenter. Chaque projet est un moyen de mettre ces engagements en pratique, en créant des plateformes où les histoires locales, les récits diasporiques et les conversations mondiales peuvent converger.

Cercles de retour

Après près de deux décennies passées à organiser des expositions de manière indépendante et au sein d'institutions à travers le Canada, je suis revenue à Halifax pour occuper un poste de direction à la Dalhousie Art Gallery. Ce retour n'était pas un simple retour aux sources, mais un retour en arrière avec le poids de l'expérience acquise ailleurs. Ces années d'absence ont aiguisé mon sens de ce que signifie gérer une galerie dans cet endroit, façonné par des histoires superposées, une présence noire durable et un terrain contesté. Revenir ici en tant que directrice/conservatrice signifiait non seulement mettre en avant une

trajectoire professionnelle, mais aussi assumer une responsabilité : diriger depuis l'intérieur de la communauté, cultiver un espace pour les histoires souvent mises de côté et façonner une pratique institutionnelle attentive à la fois aux conversations mondiales et aux héritages locaux.

Cet engagement s'est reflété dans l'une des premières expositions que j'ai présentées, *Secret Codes: African Nova Scotian Quilts* (2022), organisée par David Woods. L'exposition célébrait la tradition longtemps négligée de la confection de courtèpointes dans les communautés afro-néo-écossaises, où les courtèpointes servent de vecteurs de connaissances ancestrales, de protection spirituelle et de continuité culturelle. Refusant de traiter ces œuvres comme des objets artisanaux anonymes, l'exposition insistait sur leur statut d'archives vivantes - des textiles qui renferment la mémoire et la résistance dans leur tissu même, reliant le passé au présent grâce à un art collectif.



Vue de l'installation, *The Secret Codes: African Nova Scotian Quilts*, Dalhousie Art Gallery, Halifax, 2022. Image de Steve Farmer.

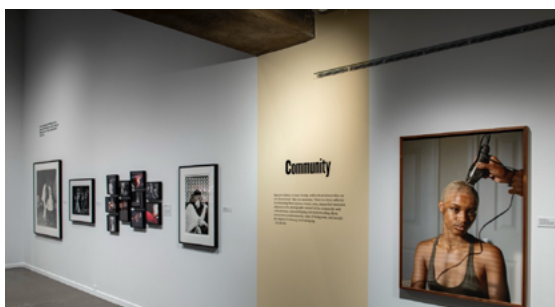
Ces courtèpointes sont souvent décrites comme des objets patrimoniaux, mais j'insiste : elles sont une théorie. Elles sont un refus. Entre les mains de ces femmes, dont beaucoup sont descendantes de loyalistes noirs et de réfugiés, la confection de courtèpointes est devenue non seulement un travail domestique, mais aussi une pratique sacrée de transmission historique. Dans cet espace, certains visiteurs ont pleuré. D'autres ont raconté avec joie les traditions de leurs mères et de leurs grands-mères. Les œuvres n'avaient pas besoin d'étiquettes murales pour être lisibles. Elles parlaient à travers la matière, à travers la

forme, à travers le sang.

Dans un monde qui exige la visibilité des Noirs lorsqu'elle sert les intérêts dominants, la galerie peut également s'efforcer d'offrir un sanctuaire, un lieu où les histoires peuvent être échangées et où la communauté se retrouve reflétée et affirmée. Cette philosophie a façonné la présentation de *As We Rise: Photography from the Black Atlantic* (2024), une exposition itinérante puissante organisée par Aperture et mise en place par Elliott Ramsey. Elle présentait plus de 100 photographies de 75 artistes issues de la collection Wedge du Dr Kenneth Montague, axées sur les portraits noirs réalisés au cours du siècle dernier par des artistes du Canada, des Caraïbes, des États-Unis, d'Amérique latine, du Royaume-Uni et du continent africain. Cette exposition a été conçue comme un « album de famille », à la fois comme archive et lieu de rassemblement, un espace où la vie quotidienne des Noirs est honorée dans sa multiplicité. Là encore, les images ne présentaient pas une histoire unique, mais un chœur communautaire.

Bon nombre des œuvres présentaient des corps au repos. Dans un monde qui n'exige la visibilité des Noirs que lorsqu'elle sert les intérêts dominants, la galerie doit offrir un refuge. Cette philosophie se retrouve dans la notion d'« album de famille » imaginée dans la puissante exposition itinérante *As We Rise*, présentée à la DAG au début de l'année 2024. *As We Rise : Photography from the Black Atlantic* (2024). Organisée par Aperture et mise en place par Elliott Ramsey, cette grande exposition présentait plus de 100 photographies de 75 artistes issues de la collection Wedge du Dr Kenneth Montague, qui met l'accent sur des sujets noirs autonomes. Là encore, les images ne présentaient pas une histoire unique, mais un chœur communautaire.

J'ai également estimé qu'il était important de relier cette perspective diasporique plus large à l'expérience locale des Afro-Néo-Écossais. Cela a été rendu possible grâce au dialogue avec *Family Matters : Allan D. Crooks* (2023), dont j'ai assuré le commissariat en parallèle. L'exposition mettait en



Vue de l'installation, *As We Rise : Photographies de l'Atlantique noir*, Dalhousie Art Gallery, Halifax, 2024. Image de Steve Farmer.

avant les portraits de familles noires, y compris la sienne, réalisés par le photographe basé à Halifax. Les images intimes en noir et blanc de Crooks affirment l'amour, la parenté et la persévérance au quotidien, servant de réceptacles à la mémoire, au deuil et à la réappropriation. Refusant les tropes visuels si souvent exigés de la représentation noire, ces photographies offraient quelque chose de plus discret, mais non moins radical : une grand-mère dans son salon, des enfants sous un porche, un frère inquiet à la table de la cuisine.

Ce ne sont pas des choses insignifiantes. Ce n'est pas une preuve de la vie noire, c'est la vie noire elle-même - vivante, respirante et refusant d'être cataloguée. Comme nous le rappelle Katherine McKittrick dans *Dear Science and Other Stories*, « La vie noire, la vitalité noire, ne peut être capturée, ne peut être contenue, ne peut être connue dans son intégralité. »

By Faith and Grit de l'artiste nigériano-canadien Oluseye, présenté à la galerie au début de l'année 2025, a approfondi ma réflexion sur la migration, la spiritualité et la poétique matérielle. Les assemblages d'Oluseye, qu'il qualifie de « débris diasporiques », ont tissé les histoires des Noirs de Nouvelle-Écosse dans un cadre panafricain plus large, créant des liens résonnants entre le global et le local. Au centre de l'exposition se trouvait *Subject to the Tide* : un drapeau canadien créé dans les couleurs rouge, verte et noire du drapeau panafricain, associé à un morceau de clôture retiré des eaux du bassin de Bedford, près du site historique d'Africville. Cette installation est devenue un lieu poignant de mémoire, de résilience et d'appartenance, invitant les

visiteurs à découvrir les écologies spirituelles noires façonnées par la réinvention créative et l'endurance.

Je ne souhaitais pas offrir au public une vision commode ou familière de la vie des Noirs. Je voulais créer un espace qui vibre de la présence ancestrale, une pièce qui palpite des résonances matérielles de l'Atlantique noir. Dans ses installations, composées d'assemblages ressemblant à des autels, de matériaux réutilisés et d'artefacts trouvés, Oluseye refusait les lignes épurées, refusait la neutralité. Au contraire, il conjurait.



Vue de l'installation, *Oluseye : By Faith and Grit*, image de *Subject to the Tide (After David Hammons)*, 2025, assemblage d'objets trouvés, Dalhousie Art Gallery, Halifax, 2025. Image de Steve Farmer.

Des expositions comme celles-ci créent un espace rituel au sein des murs institutionnels, remettant en question la logique séculière et désincarnée du cube blanc. Elles affirment ce que Rinaldo Walcott décrit dans *The Long Emancipation* comme « la culture expressive noire » - des formes de vie et de mémoire qui dépassent les contraintes temporelles et épistémiques du présent colonial et créent des ouvertures qui nous permettent d'entrevoir d'autres possibilités de liberté. [7] Cela fait écho à l'appel lancé par Fred Moten et Stefano Harney dans *The Undercommons* en faveur d'une « planification fugitive et d'une étude noire », une pratique consistant à penser et à vivre autrement, en dehors des contraintes de la capture

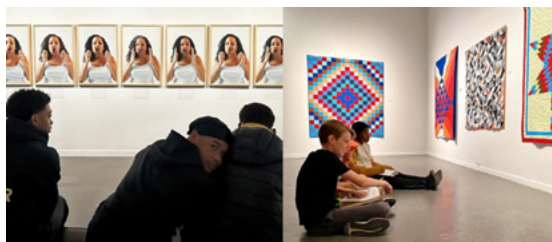
institutionnelle.[8] Tous deux indiquent un horizon où l'expression culturelle et la collectivité noires ne peuvent être réduites à l'assimilation, où elles persistent en tant que lieux de refus et de résilience.

Conclusion : construire l'avenir

À l'approche du 75^e anniversaire de la Dalhousie Art Gallery, je réfléchis au chemin parcouru et au travail qui reste à accomplir. Je m'engage à continuer de positionner la galerie comme un seuil : un lieu où le passé, le présent et l'avenir se rencontrent, où la mémoire est préservée non seulement dans les archives, mais aussi dans les corps, les histoires et les voix.

Quand un membre de la communauté me dit : « Je ne suis pas venu ici depuis 10 ans », je veux que son retour ait lieu demain et que sa présence soit perçue comme inévitable, et non comme exceptionnelle. Quand un artiste afro-néo-écossais dit : « Je n'ai jamais exposé dans cette province », je veux que la prochaine fois, ce soit dans notre espace. Ce ne sont pas des actes de charité, mais des actes de justice.

La liberté, comme nous l'enseignent nos ancêtres,



Des étudiants visitant les expositions *As We Rise: Photography from the Black Atlantic* (à gauche) et *The Secret Codes: African Nova Scotian Quilts* (à droite). Avec l'aimable autorisation de la Dalhousie Art Gallery.

n'est pas un moment, mais une pratique. Elle se construit et se reconstruit à chaque rassemblement, chaque courtepointe, chaque photographie, chaque coup de pinceau. Mon travail de conservatrice consiste à entretenir cette liberté, à lui réserver un espace pour qu'elle puisse s'épanouir et à veiller à ce qu'elle soit perpétuée.

Et donc je reviens, encore et encore, à l'appel : être solidaire, et non pas à l'écart ; insister sur l'irréductible. Demander, avec conviction et attention :
Puis-je avoir un témoin ?

BIBLIOGRAPHY / REFERENCES

- Adams, Kelsey. « A Black Curator Is Never Just a Curator ». *Canadian Art*, 17 décembre 2019. <https://canadianart.ca/features/kelsey-adams-black-curators-forum/>.
- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. 2e éd. Londres : Routledge, 2004.
- Campt, Tina. *Listening to Images*. Durham, Caroline du Nord : Duke University Press, 2017.
- Clarke, George Elliott. *Blue*. Vancouver : Polestar Book Publishers, 2001.
- Cole, Teju, Liz Ikiriko, Kenneth Montague, Mark Sealy, et al. *As We Rise: Photography from the Black Atlantic - Selections from the Wedge Collection*. New York : Aperture, 2021.
- Delmez, Kathryn E., éd. *Carrie Mae Weems: Three Decades of Photography and Video*. Édité. New Haven : Yale University Press, 2012.
- Duplan, Anaïs. *Blackspace: On the Poetics of an Afrofuture*. Boston : Black Ocean, 2020.
- Edmonds, Pamela et Anthony Joyette, *Black Body: Race, Resistance, Response* (Halifax : Dalhousie Art Gallery, 2001).
- Felshin, Nina, éd. *No Laughing Matter*. New York : Independent Curators Incorporated, 1991.
- Gibson Garvey, Susan. « Short Circuit: The Story of an Exhibition That Provoked Unforeseen Consequences ». In *Between Ethics and Aesthetics: Crossing the Boundaries*, édité par Dorota Glowacka et Stephen Boos, 275-292. Albany : State University of New York Press, 2012.
- Glissant, Édouard. *Poetics of Relation*. Traduit par Betsy Wing. Ann Arbor : University of Michigan Press, 1997.
- Hollenberg, Sarah. « Dirty Words: Sensitive ». *Canadian Art*, 9 mai 2018. <https://canadianart.ca/features/dirty-words-sensitive/>.
- hooks, bell. *Yearning: Race, Gender, and Cultural Politics*. Boston : South End Press, 1990.
- Kenzie, Alison, éd. *Michael Chambers: Shadows to Silver - A 25 Year Retrospective*. Essais de Pamela Edmonds, Donna Lypchuk et Tiana Reid. Chatham, ON : Thames Art Gallery, 2017.
- McKittrick, Katherine. *Dear Science and Other Stories*. Durham : Duke University Press, 2021.
- Morrison, Toni. « The Site of Memory ». Dans *What Moves at the Margin: Selected Nonfiction*, édité par Carolyn C. Denard, 1-59. Jackson : University Press of Mississippi, 2008.
- Moten, Fred, et Stefano Harney. *The Undercommons: Fugitive Planning & Black Study*. New York : Minor Compositions, 2013.
- Walcott, Rinaldo. *The Long Emancipation: Moving toward Black Freedom*. Durham, Caroline du Nord : Duke University Press, 2021.
- hooks, « Choosing the Margin as a Space of Radical Openness », dans *Yearning: Race, Gender, and Cultural Politics* (Boston : South End Press, 1990), 149.
- Rinaldo Walcott, *Black Like Who?: Writing Black Canada* (Toronto : Insomniac Press, 1997), xiv.
- Pour plus d'informations sur cet incident, voir l'essai de Susan Gibson Garvey, conservatrice à Dalhousie, « Short Circuit: The Story of an Exhibition That Provoked Unforeseen Consequences », dans *Between Ethics and Aesthetics: Crossing the Boundaries*, sous la direction de Dorota Glowacka et Stephen Boos (Albany : SUNY, 2002) 275 - 92.
- Toni Morrison, « The Site of Memory », dans *What Moves at the Margin: Selected Nonfiction* (Jackson, MS : University Press of Mississippi, 2008), 7-8.
- Pamela Edmonds et Mark V. Campbell, éd., *MICE Magazine*, numéro 04 : *Opacities* (2018), <https://micemagazine.ca/issue-04/opacities>.
- Kelsey Adams, « A Black Curator Is Never Just a Curator », *Canadian Art*, 17 décembre 2019, <https://canadianart.ca/features/kelsey-adams-black-curators-forum/>.
- Rinaldo Walcott, *The Long Emancipation: Moving toward Freedom* (Durham : Duke University Press, 2021), 7.
- Stefano Harney et Fred Moten, *The Undercommons: Fugitive Planning & Black Study* (Wivenhoe/New York/Port Watson : Minor Compositions, 2013), 9.



PAMELA EDMONDS
Halifax

Pamela Edmonds is a Canadian visual and media arts curator focused on themes of decolonization and the politics of representation. She is considered an influential figure in the Black Canadian arts scene. Since 2022, Edmonds has been the Director and Curator of the Dalhousie Art Gallery in Halifax, Nova Scotia.

FÉTICHES BRISÉS

Une longue éclipse des arts plastiques dans les Caraïbes

Jocelyn Valton



*Car la tentative d'approcher une réalité tant de fois occultée
ne s'ordonne pas tout de suite autour d'une série de clartés.*

Nous réclamons le droit à l'opacité.

Édouard Glissant, Le Discours Antillais

Le titre Fétiches Brisés est inspiré du nom de Wounded Knee (genou blessé), le massacre de 300 Natifs américains, femmes, vieillards, enfants sioux lakota, à la mitrailleuse Hotchkiss, perpétré le 29 décembre 1890 dans le Dakota du Sud, par l'armée américaine.

Observons le paysage artistique et culturel de l'archipel de la Guadeloupe, une ancienne colonie esclavagiste des Caraïbes devenue département français. On est inexorablement confronté à une absence de traditions de création plastique contrastant avec l'énergie remarquable déployée dans tous les autres domaines de cette vie sous les tropiques. Absence de traditions qui peut paraître étonnante si l'on pense que l'ancienne puissance coloniale fut longtemps considérée comme "l'universelle patrie des arts". Les œuvres d'art comme objets spécifiques, étant unanimement considérées dans les sociétés modernes comme un véhicule privilégié de culture, leur présence discrète, il y a encore une trentaine d'années en Guadeloupe (comme en Martinique), laissait certains interlocuteurs exprimer des doutes sur l'existence même d'une culture autre, distincte de la culture française et de son projet assimilationniste. Au plus fort de la domination raciale qui bridait l'émergence d'œuvres en tant qu'objets civilisationnels, les cultures populaires stigmatisées et marginalisées (les pratiques magiques, la musique et la danse du gwoka 1, le bèlè son équivalent en Martinique...), revêtaient un caractère trop diffus, trop souterrain pour qu'elles puissent être clairement identifiées et revendiquées par tous comme faits de civilisation. Or la création artistique est un des moyens par

lequel les communautés humaines tentent de rendre tangible et dynamique leur rapport au monde.

A l'inverse de la création musicale foisonnante, tant dans les Amériques noires que dans tout l'arc caribéen, comment expliquer l'émergence relativement lente et tardive des arts plastiques ? Dans une aire culturelle où les situations historiques et socio-économiques ont une base commune, la plupart des pays de la Caraïbe semblent dans ce domaine, dessiner des trajectoires comparables avec des musiques marquées par les traditions orales de leurs cultures d'origines et qui imposent leur forte présence des champs/chants de coton d'Alabama et du Mississippi, aux champs/chants de canne-à-sucre de Marie-Galante en Guadeloupe. Du blues américain aux chants de labour mariegalantais. Dans un contexte où les rapports entre les divers groupes humains portent les stigmates d'une violence extrême, entre colons européens et Africains réduits en esclavage, quels ont pu être les facteurs déterminants dans les processus de création plastique dans les Caraïbes ?

Le sceau de l'interdit

J'ai tiré d'un passage du Nouveau voyage aux îles de l'Amérique 2, ouvrage du Révérend Père Jean Baptiste Labat publié en 1722, quelques éléments de réponse. Retranché derrière le dogme d'une église qui soutient la conquête et justifie l'esclavage, le R.P. Labat, bien qu'il fût curé, n'en affichait pas moins un racisme de bon aloi, en adéquation parfaite avec l'idéologie occidentale

dominante. Quoi que ses écrits puissent être considérés comme des documents utiles, les représentations qu'ils véhiculent sont donc entachées de préjugés. Dans le passage qui retient notre attention, il relate les circonstances dans lesquelles, en 1698, surprenant un guérisseur officiant au chevet d'une esclave atteinte d'un mal incurable sur la Plantation de Fonds St-Jacques à Sainte-Marie de la Martinique, il enfonce la porte de la case et met fin au rituel de guérison qui s'y déroule.

Après qu'il ordonnât de punir le "sorcier" avec la brutalité réservée sur les Habitations aux Nègres insoumis, lui faisant « distribuer environ trois cens coups de fouet qui l'écorchèrent depuis les épaules jusques aux genoux » sous les yeux des esclaves rassemblés afin que tous assistent au supplice, Labat détruisit une statuette au centre du rituel de guérison avec un acharnement méthodique. Parachevant l'iconoclasme, il brisa l'encensoir ainsi qu'un ensemble d'objets rituels disposés sur un autel : « Un petit marmouset de terre à peu près semblable à celui que j'avois brisé au Macouba, étoit sur un petit siège au milieu de la case ». Le révérend père n'en n'était pas à sa première destruction d'objet rituel, un épisode précédent se soldant par l'exil de l'esclave après sa vente dans une autre île. Le Dominicain s'assura qu'il ne subsistât pas même les restes de la statuette.

« A la fin pour leur faire voir que je ne craignois ni le diable ni les sorciers, je crachai sur la figure et la rompis à coups de pied, quoique j'eusse fort envie de la garder, je brisai l'encensoir et tout le reste de l'équipage ; et ayant fait apporter du feu, je fis brûler toutes les guenilles du sorcier ; je fis piler les morceaux de la statüe, et fis jeter les cendres et la poussière dans la rivière. »

Ce récit donne également un aperçu du climat de terreur et d'oppression qui redéfinissait les rapports que pouvaient entretenir les Africains réduits en esclavage avec la création plastique dans le contexte plantationnaire.

« Je fis mettre le sorcier aux fers après l'avoir fait laver avec une pimentade, c'est-à-dire avec de la

saumure dans laquelle on a écrasé du piment et des petits citrons. Cela cause une douleur horrible à ceux que le fouet a écorché (...) Je fis aussi étriller tous ceux qui s'étoient trouvez dans l'assemblée pour leur apprendre à n'être pas si curieux une autre fois ; et quand il fut jour, je fis conduire le Nègre sorcier à son maître à qui j'écrivis (...), fit encore fouetter son sorcier de la belle maniere ».

La grande brutalité du châtement infligé au guérisseur 3 rend palpable la puissance de l'interdit que devait braver tout esclave voulant créer dans l'esprit des traditions et des croyances ancestrales. Ce type de rapport marqué du sceau de la prohibition, allait perdurer durant des siècles et, dans une certaine mesure, jusqu'à l'époque contemporaine, car la fin de l'esclavage racialisé dans les Caraïbes ne sonnait pour autant pas le glas des pratiques de ségrégation, de domination et d'exploitation. Le récit renseigne sur les origines d'une longue léthargie et donne des clés permettant de mieux appréhender les difficultés qu'allaient devoir surmonter les Afro-descendants de la Caraïbe pour investir le champ de la création plastique. La production d'objets plastiques dans les diverses cultures d'Afrique subsaharienne excluait l'autonomie et la gratuité du geste esthétique vulgarisées par l'art occidental. Ainsi, l'art de la statuaire se manifestait-il dans le cadre de pratiques culturelles, et/ou rituelles, les sculptures étant liées à la personne du chef et des hauts personnages de sa cour, ou représentant des figures d'ancêtres tutélaires... Après la disparition des chefferies et de l'art de cour qui leur était attaché, ne pas pouvoir destiner les sculptures aux divinités africaines, à ces figures d'ancêtres protecteurs, signifiait pour les esclaves, la disparition à terme de leurs pratiques plastiques.

Il semble aujourd'hui impossible d'identifier avec précision les caractéristiques formelles de cette statuette auréolée de mystère. Une gageure après plusieurs siècles écoulés et la description sommaire du « fétiche » dont Labat a balayé toute trace matérielle. Cette statuette était-elle ouvragée, figurative de type naturaliste ou bien était-elle plutôt de type "expressionniste" ? Impliquait-elle la présence d'autres matériaux :

fibres végétales, perles, tissus ? Comportait-elle comme certaines "pièces" africaines, un reliquaire avec cheveux, ongles, ossements...? Quelle divinité, ou ancêtre, était invoqué au cours de ce rituel ? Mais suffit-il de détruire les objets iconiques pour que disparaisse leur transcendance ? En dépit de la destruction de l'artefact, nous disposons de quelques maigres indices. Nous savons que la figurine était en terre, de dimensions assez modestes et était posée sur un petit siège. Nous pouvons dire que l'objet qualifié par Labat de « marmouset » était une figurine votive à laquelle les esclaves demandaient la guérison pour une des leurs à l'article de la mort. Enfin, d'autres objets accompagnaient la figurine en terre : un kwi (demi calebasse servant de récipient) faisant office d'encensoir, un sac et « tout l'attirail » que Labat ne prend pas la peine de décrire le jugeant insignifiant. Le dénigrement perce à travers la terminologie employée, notamment dans le terme « marmouset ». Le mot est issu de l'ancien français marmotte, guenon, et désigne une figurine grotesque. Il faudra attendre la fin du XIXe siècle avec Gauguin, le début du XXe siècle autour de 1907 (l'année du Nu Bleu de Matisse et des Demoiselles d'Avignon de Picasso) et la naissance de ce que les historiens de l'art appelleront "Primitivisme", pour que l'Occident puisse entrevoir, grâce au "goût" de ses artistes en quête de formes nouvelles (Fauves : Vlaminck, Derain, Matisse... ; Cubistes : Braque, Picasso... ; Surréalistes : Éluard, Breton, Ernst...), un autre visage de la beauté dans les productions "extra-occidentales" des peuples océaniens, mélanésiens, ou d'Afrique subsaharienne.

Dernier d'Afrique ou Premier d'Amérique ?

Ezio Bassani avance qu'au XVIIe siècle, le père Andrea de Pavie séjourne au Congo, en Angola et rapporte à ses supérieurs qu'il a brûlé des centaines de fétiches à l'exception de quatre pièces qu'il ramène à Rome pour les montrer aux cardinaux 4. Une pratique courante ainsi que l'indique Raoul Lehuard d'après le témoignage de Jérôme Montesarchio, lui-même missionnaire au Congo : « Je rencontrai beaucoup d'idoles et d'objets superstitieux que je brûlai (...) en particulier,

une idole de grande taille chargée d'une grande quantité d'insignes superstitieux. » 5 La statuette africaine est alors considérée comme production profane et séjour des démons. Les créations des peuples natifs des Caraïbes continentales et insulaires subirent un sort comparable. Les trésors de ces civilisations nomades furent en grande partie détruits, à l'instar des chefs-d'œuvre de l'art des Taïnos des Grandes Antilles.6

Labat tente bien de réduire à néant l'aura du "fétiche" auquel il est confronté. Voulant détruire son efficacité plastique et symbolique afin qu'il soit rejeté comme un objet dénué de pouvoir protecteur, il s'est employé à ce qu'il n'en restât pas même des cendres. Tout ou presque, dans la relation des faits et sa description très sommaire, pourrait nous faire croire à un objet « insignifiant », mais une lecture attentive du récit en donne un tout autre éclairage. En un troublant propos qui contredit ce qu'il a jusqu'alors exprimé, Labat confesse : « Je crachai sur la figure et la rompis à coups de pied, quoique j'eusse fort envie de la garder ... » (c'est moi qui souligne). La figurine présentée comme une petite chose grotesque, support de croyances sataniques, peut, 300 ans plus tard, être analysée comme une sculpture en terre cuite, inscrite dans une filiation avec la sculpture africaine. Selon Labat, pour la cérémonie, des esclaves venus d'habitats voisins s'étaient mêlés à ceux de Fonds St-Jacques rassemblés autour du guérisseur, de l'esclave malade et de la statuette. Il raconte : « Je pris le marmouset, l'encensoir, le sac et tout l'attirail (...) je brisai l'encensoir et tout le reste de l'équipage ». La moitié de calebasse faisant office d'encensoir était-elle ornée de gravures rituelles ? Et le sac contenait-il des matières végétales, des onguents, des reliques ... ? Et qu'était-ce « l'attirail », « le reste de l'équipage » : les éléments d'un autel, des objets de culte ? Cette cérémonie se déroulant dans la case, était-elle encore un rituel « africain » ou bien était-ce, déjà en 1698, un rituel syncrétique du "Nouveau Monde" à l'image de ceux qui perdurent dans le Candomblé brésilien, le Vaudou haïtien ou la Santería et autres religions afro-cubaines ? Le créateur de la statuette avait-il été identifié ? Était-il un "spécialiste", un



© musée Dapper

Elegua, Figuration afro-cubaine du dieu des carrefours
Ciment, cauris, cire, coupelle, pièces de monnaie, autres
composants H. : 18 cm @Alanna Lockward's Flickr

sculpteur maîtrisant son art ? Était-ce un esclave africain, un "Nègre nouveau" (qu'on appelait bossale) ou était-il né dans la Caraïbe (un esclave dit créole) ? Quel statut lui attribuaient les autres esclaves ? Autant de questions qui resteront probablement à jamais sans réponses.

Bien que des équivalences formelles avec la statuaire d'une ethnie africaine précise ne puissent être aujourd'hui établies en l'absence d'image ou d'une description plus détaillée, on peut dire que ce "fétiche" était une projection américaine de la statuaire africaine que les artistes des premières avant-gardes européennes ne vont "découvrir" que 200 ans plus tard ! On peut certainement le considérer comme une des premières œuvres afro-caribéennes dont une trace (même non matérielle) nous soit parvenue, un objet de transition, un des premiers objets plastiques des Nouvelles Amériques. J'entends par là non les Amériques de la « rencontre », terme impropre qui évoquerait l'idylle, mais les Amériques du métissage forcé. Si cet objet avait survécu à l'iconoclaste fureur du R.P. Labat et qu'il eut été conservé, il aurait aujourd'hui le statut de véritable trésor muséographique et, pour les Afro-descendants, il aurait de surcroît celui d'objet transitionnel au sens psychanalytique du terme. Objet de substitution permettant de supporter l'angoisse de séparation d'avec la mère (ici l'Afrique) en gardant celle-ci symboliquement présente.

Quel était ce « petit marmouset » ? Présentait-il

un intérêt muséographique avant la lettre ? En 1698, il n'y a en France ni musées d'ethnographie (la discipline n'existe pas encore), ni musées des Beaux-Arts. Le Louvre ouvrira en 1793 et le musée ethnographique du Trocadéro verra le jour en 1878. En Guadeloupe, il faudra attendre août 1984 pour que soit inauguré au Moule, le musée Edgar Clerc, premier musée (d'archéologie) de l'île, mais dédié aux vestiges des civilisations amérindiennes insulaires. L'abolitionnisme français ayant mis une chape de plomb sur la mémoire de la traite négrière et de l'esclavage, hormis un petit espace focalisé sur la figure de Victor Schœlcher en « libérateur » providentiel. Bien que Labat en ce XVIII^e siècle, ne puisse collecter la statuette pour nul conservateur, ses derniers mots résonnent comme un terrible aveu. Son secret désir de la garder était-il dû à la plasticité de cette petite sculpture ? Une facture grossière, un aspect "non fini", propre à de nombreuses pièces dites "primitives", lui conférait-elle une présence plastique de nature à marquer l'esprit du père dominicain ? Les effigies en terre du dieu des carrefours cubain Elegua, dont on trouve l'origine dans la religion des Yorubas du Nigéria, souvent convoqué dans les peintures de Wifredo Lam, pourraient peut-être avoir quelques traits communs avec la sculpture détruite.

C'est un fait connu, Wifredo Lam fut initié aux mystères de la Santéria par Mantonica Wilson sa marraine. Dans de nombreuses toiles du peintre (Le Présent éternel, 1944 - Autel pour Elegua, 1944 - Bélial, empereur des mouches, 1948 - Grande Composition I, 1949 - Rites secrets, 1950 - Imagination N° 1, 1959...) on peut distinguer la



Wifredo Lam : Bélial Empereur des Mouches, 1948

© Adagp, Paris

2013

tête en forme d'ogive de l'orisha Elegua. Divinité protectrice des Afro-Cubains, elle apparaît en terre ou en ciment, posée dans sa coupelle, les yeux, la bouche matérialisés par des cauris. Les orishas cubains sont les équivalents des loas du Vaudou haïtien, masquant leur identité derrière les noms de Saints catholiques pour tromper les oppresseurs.

Dans d'autres toiles comme *Les Noces*, 1947, la figure des Elegua se confond avec celle des célèbres masques discoïdes et cornus Kpléklé des Baoulés de Côte d'Ivoire. Lam jouant sans doute de l'ambiguïté formelle de cette icône des deux mondes, entre Afrique et Amérique.

Au-delà de l'anecdote, ces faits témoignent de l'ampleur et de la brutalité d'un phénomène de destruction à grande échelle, touchant l'Afrique et les Amériques durant plusieurs siècles. Si Gauguin pouvait dire aux artistes de son temps : « Vous trouverez toujours le lait nourricier dans les arts primitifs »⁸, les contemporains de Labat, dans la droite ligne des conquistadores, avaient la ferme intention de tarir ce « lait nourricier » à sa source. Les esclaves Africains des Caraïbes voyaient ainsi détruit un arrière-pays qui aurait pu devenir un foyer artistique et culturel fécond, mais qui avait le tort de représenter une potentielle menace pour l'ordre esclavagiste. Couper les liens entretenus par les esclaves avec leurs cultures d'origine, où ils avaient le statut d'êtres humains, était une des priorités des colons dans le processus de réification permettant la domination racialisée. Pour casser toute cohésion, les différentes ethnies furent systématiquement mélangées, les langues vernaculaires créolisées, les musiques et les danses prohibées, les cultes interdits, les dieux eux-mêmes humiliés et les fétiches brisés.

Dès le XIIe siècle au moins, des objets africains entrèrent dans les collections européennes par le biais du commerce que les marchands hollandais et portugais entretenaient avec l'Afrique subsaharienne. Mais voyageurs, marchands, soldats et missionnaires sélectionnaient des objets caractéristiques, au matériau noble : ivoire, bronze, cuivre, raphia finement tissé, quand ils ne

les faisaient pas spécialement fabriquer par de talentueux artistes, tels les ivoires afro-portugais (olifants, cuillères, fourchettes, salières...) dès la fin du XVe siècle. Ces objets que je qualifierai d'inoffensifs, au sens où ils ne dérangent pas la vision européocentriste des Occidentaux, sont regroupés et montrés dans des « cabinets de curiosités » comme des pièces à conviction exhibées dans le grand catalogue du monde que l'Europe s'emploie à dresser.

Un processus créatif entravé pas anéanti

Comparables sur un plan formel et symbolique à celui que nous évoquons ici, d'autres objets connaîtront un sort moins enviable, du fait de leur appartenance à une spiritualité et à des croyances différentes de celles qui ont alors cours en Europe. Ces "fétiches", parfois bardés de lames et de clous, l'abdomen gonflé par une charge magique, suscitant à la fois fascination et répulsion craintive, et dont l'esthétique prend ainsi un caractère subversif. Les sculptures anthropomorphes Nkisi « Nkonde » du Congo et du Zaïre exposées à la fondation Dapper lors de l'exposition *Objets interdits* (nov. 1989 - avr. 1990, Paris) en sont la parfaite illustration. Répulsion tenace, car l'historien de l'art William Rubin⁹ parlant du goût des collectionneurs dans les années 1930, évoque leur répugnance pour les masques kifwebe des Songyé du Zaïre, aujourd'hui considérés comme étant parmi les plus beaux.

En Occident, le discours critique ne fera son apparition que longtemps après les premiers et désastreux contacts des Européens avec des productions plastiques à l'exact opposé de l'idée de beau que s'étaient forgée les "découvreurs" autoproclamés. Les musées et l'appareil critique occidental n'avaient encore aucune existence, mais l'irruption de ces objets et de leurs créateurs, a d'emblée posé la question de l'altérité, exigeant à la fois une révolution du regard et des réponses éthiques inédites.

A la perte irrémédiable d'un objet, précieux à plus d'un titre, il faut ajouter toute sa dimension symbolique, l'inscription au fer rouge d'un

interdit de la représentation dans l'inconscient des Afro-caribéens et ses effets inhibiteurs sur les imaginaires. Ce récit rappelle combien tout ce qui émerge des sociétés esclavagistes caribéennes, est soumis au champ de forces des logiques de domination et de réification auxquelles s'opposent des stratégies de résistances qui dans ce contexte, opèrent parfois frontalement, souvent par le "détour" et la ruse¹⁰. La culture et l'art, ne peuvent s'y soustraire, ce qui déjoue les fantasmes de pureté et d'innocence qui leur sont parfois attribués. La création plastique dans les Caraïbes fut ainsi considérablement entravée. La soudaine rupture avec des traditions africaines ancestrales de création liées aux chefferies, au pouvoir royal, aux mythes ou aux divinités, hypothéquait de même les possibilités d'appropriation des traditions occidentales de création d'œuvres. On comprend mieux qu'à l'époque contemporaine certains artistes des Caraïbes aient pu être tiraillés entre ces deux principales sphères d'influences culturelles, africaines et européennes. La trajectoire du groupe martiniquais Fwomajé¹¹ (Victor Anicet, Ernest Breleur, Serge Goudin-Thébia, René Louise, Bertin Nivor) est à ce titre, emblématique. Les relations conflictuelles avec ces deux sphères d'influences ne leur permettant pas de s'inscrire dans des filiations artistiques sereinement assumées. Tout rattachement marqué à une sphère plutôt qu'à l'autre pouvait produire un sentiment d'exclusive mal vécu par certains artistes et leurs publics. Ainsi le Martiniquais Ernest Breleur rompit avec une peinture en quête d'une essence originelle et s'ouvrit à une approche plus complexe de l'identité. Dans le réel comme dans les imaginaires, ces deux cultures affichent des intérêts antagonistes, sources de conflits non réglés et dont les enjeux

dépassent les territoires assignés à l'art. Un tiraillement dont l'intensité est parfois perceptible dans le travail des plasticiens, singulièrement dans les périodes de forte tension politique et sociale, lorsque les revendications nationalistes ont atteint un paroxysme en Guadeloupe, notamment au cours de la décennie 1970-1980. Une tension présente dans l'œuvre de Michel Rovelas¹² qui fait voisiner, dans le même espace géométriquement contraint, tribut à l'Afrique par l'évocation des masques et geste expressionniste abstrait occidental. Depuis lors, d'autres artistes comme Bruno Pedurand explorent la complexité de réponses qui pourraient prendre forme dans une synthèse des pôles qui se tiraillent. La création plastique en Guadeloupe, comme reconquête récente, emprunte quelques passages obligés : appropriation de modèles et référents extérieurs, tâtonnements, redéfinition des contours de l'identité en réponse à l'identité assignée par l'ex (?) puissance coloniale... La formule fameuse de Gauguin : « D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ? » qui prend ici une résonance singulière, se répète en écho. Non pas que ces questions ne trouvent aucunes réponses, mais du fait de la nécessité cruciale de les poser encore pour les générations nouvelles car les réponses sont autant de points cardinaux pour avancer au milieu de l'opacité d'un réel chaotique. « Che Fare ? » (Que faire ?), autre célèbre formule de l'artiste argentin Lucio Fontana. Intellectuels et artistes portant en eux cette inquiétude, accouchent encore des formes en réponses. D'où le défi pour les créateurs de poser dans cet espace des Caraïbes, des gestes artistiques autonomes affirmant une vision autre du monde. L'affirmation d'une singularité collectivement assumée comme

synthèse dynamique des composantes, pourrait-elle alors offrir une possibilité d'échapper à cet espace schyzophone ?

BIBLIOGRAPHIE / REFERENCES

1 - Gwoka : Musique jouée aux tambours, chants et danse traditionnels de Guadeloupe qui sont nés durant la période esclavagiste. Sa pratique a longtemps souffert d'ostracisme, d'abord de la part des colons puis des représentants de la petite bourgeoisie de l'île, comme symbole de traditions africaines marginalisées.

2 - R.P. Labat (J-Baptiste) : Nouveau voyage aux îles de l'Amérique, Martinique, Courtinaud, 1979, tome I, pp. 247-249. Ce prêtre de l'ordre des Dominicains, propriétaire de Plantations esclavagistes, vécut en Guadeloupe et en Martinique où, témoin oculaire privilégié, il fut l'un des premiers chroniqueurs de la vie dans les Caraïbes. Inventeur de procédés nouveaux pour distiller le rhum et raffiner le sucre, un rhum fabriqué à l'île de Marie-Galante porte encore son nom. Labat est loin d'avoir l'envergure de Bartolomé de Las Casas, autre Dominicain célèbre pour avoir été le premier défenseur des peuples natifs des Caraïbes-Amériques lors de la Controverse de Valladolid où il plaide pour que l'on reconnaisse leur humanité. En 1522, ce dernier écrit la Très brève relation de la destruction des Indes (dont je recommande la lecture), un réquisitoire qui décrit les atrocités auxquelles se livraient les Espagnols en Amérique du Sud et dans la Caraïbe, au nom du Christ et pour l'appât de l'or.

3 - L'ordonnance royale du 15 oct. 1786 qui prévoit de fortes amendes contre les excès des maîtres, relève pourtant à 50 le nombre de coups de fouet, autrefois fixé à 29, pour la fustigation des esclaves. D'après Josette Fallope : "Esclaves et citoyens - Les Noirs à la Guadeloupe au XIXe siècle" ; Basse-Terre, Société d'Histoire de la Gpe, 1992, p. 219

4 - Entretien avec Ezio Bassani cité par Laurence Husson, Objets interdits ; Dapper, Paris, p. 24, note n° 5. Pour les travaux d'Ezio Bassani, se reporter à : Œuvre d'art et objets africains dans l'Europe

du XVIIe siècle - ouverture sur l'art africain. De même, selon William Rubin : "La destruction des "idoles païennes" était systématique, même s'il y a eu quelques autodafés cérémoniels (...). Quand les missionnaires sauvaient des objets, c'était en général pour montrer à leurs compatriotes, exemples à l'appui, quelles horribles superstitions ils avaient exterminées." in : Le primitivisme dans l'art du 20e siècle, Paris, Flammarion, 1987, p. 77.

5 - Raoul Lehuard : "Fétiches à clous du Bas-Zaïre" in : Arts d'Afrique Noire, 1980, cité par C. Falgayrettes, Objets interdits ; Paris, Ed. Dapper, 1989, p. 33.

6 - J. Kerchache (dir.) : L'art Taïno ; catalogue de l'exposition du Petit Palais, Paris, 1994.

7 - La "condition inhumaine" dans laquelle étaient enfermés les esclaves Noirs des Amériques par leurs maîtres, explique pourquoi Labat ne fait aucune allusion au créateur de la statuette dans son récit. Il s'inscrit en cela dans une longue tradition de "non attribution" liée aux œuvres d'art extra-occidental nommé au gré des époques : art exotique, art des sauvages, art Nègre, art primitif, art premier, sans jamais extirper totalement ce je ne sais quoi de relent raciste. Notons que si la cote d'une œuvre d'art occidentale est liée à l'identité et à la notoriété de son auteur, à l'inverse pour l'art extra-occidental, et singulièrement l'art africain ancien, on s'accommode aisément d'œuvres "intemporelles" aux créateurs non identifiés et au statut mal défini. (Je remplace l'expression convenue "art non-occidental", de mon point de vue trop centrée, en creux, sur l'Occident, par "art extra-occidental", voulant se situer dans un Ailleurs décentré).

8 - W. Rubin (dir.), Kirk Varnedoe : Le primitivisme dans l'art du 20e siècle, Paris, Flammarion, 1987, p. 208

9 - W. Rubin (dir.) : Le primitivisme dans l'art du 20e siècle, Paris, Flammarion, 1987, p. 17 : "Mais ces masques n'ont pas intéressé la plupart des collectionneurs avant 1950. En fait, au moment où ils sont devenus relativement nombreux sur le marché parisien, à la fin des années trente, ils ont suscité une certaine répugnance".

10 - L'écrivain martiniquais Edouard Glissant parle du Détour comme stratégie de ruse et de camouflage déployée par le groupe subordonné

face à un impossible Retour. Ruse ultime d'une "population transbordée" aux prises avec une domination occultée. Le Discours Antillais, Paris, Seuil, 1981.

11 - Fwomajé (qui est l'arbre aux esprits des contes antillais) est un groupe créé en 1984 par quelques plasticiens martiniquais qui tentent de développer une nouvelle esthétique à partir de l'apport des cultures originelles. Chacun explore une direction : l'apport de l'Afrique, des marrons de Guyane, des Amérindiens...

12 - Né en 1939, Michel Rovelas a dirigé une école d'art au milieu des années 1990 au Lamentin. Il est considéré comme l'artiste emblématique de la peinture moderne en Guadeloupe.

13 - Le mot renvoie à schizophrène / aphone, un néologisme qui évoque l'œuvre de l'écrivain haïtien Frankétienne : L'oiseau schizophone, Paris, Jean-Michel Place, 1998

Remerciements :

Eskil Lam, Erwan Dianteil et le musée Dapper pour les reproductions d'œuvres.



JOCELYN VALTON
Guadeloupe

After abandoning psychology for photography, I studied art at the Sorbonne. My discovery of sub-Saharan African art led me to Senegal for a post-graduate trip. Since 1992, I have been teaching in Guadeloupe. Being born and living on a Caribbean island is a focal point that diffracts one's view of the world. My work focuses on the conditions under which art emerges in a coercive environment marked by the extreme violence of the plantation world.

L'HISTOIRE DE SOULEYMANE OU L'INFONGIBILITÉ DES RÉCITS DES DEMANDEURS D'ASILE

Alexandre Gefen, CNRS



Dans les sociétés contemporaines, l'individu est sommé de se raconter en permanence. Le récit autobiographique est devenu une norme sociale – il faut afficher un projet de vie cohérent, se « présenter » sur les réseaux sociaux, expliquer chaque choix personnel comme s'il s'agissait des chapitres d'une histoire. Michel Foucault notait déjà que l'Occident a fait de l'aveu de soi un impératif permanent : « l'homme occidental est devenu un "animal confessant" », toujours en quête de révéler la « vérité » sur lui-même (Foucault 1976, p. 79). Cette injonction permanente à se raconter peut toutefois devenir épuisante. Le sociologue Alain Ehrenberg parle ainsi d'une « fatigue d'être soi » liée à la responsabilité incessante de se définir et se valoriser individuellement. À force de devoir être l'artisan de sa propre histoire, nous voici « fatigués et vides... [mesurant] dans nos corps le poids de la souveraineté individuelle » (Ehrenberg 1998, p. 14). En d'autres termes, l'exigence de se construire un récit identitaire stable – d'être en permanence un « moi » entreprenant et intéressant – tourne à une contrainte aliénante. L'individu post-moderne, censé être libre de se créer lui-même, se retrouve sous pression constante pour produire un récit de soi idéal, source de stress et de sentiments d'insuffisance lorsqu'il n'y parvient pas.

Authenticité et fiction : le paradoxe de la cohérence narrative

On valorise aujourd'hui l'authenticité personnelle – « Soyez vous-mêmes ! » intime l'injonction

contemporaine – mais le paradoxe est que cette authenticité finit souvent par être mise en scène. Il y a une tension entre être vrai et se raconter avec cohérence. Dans le monde du travail par exemple, on invite les employés à être « alignés avec leurs valeurs » tout en ne sortant pas du moule de l'entreprise. « Soyez authentiques, mais restez corporate... » – l'injonction à l'authenticité a parfois tout d'un filtre Instagram : une version embellie de la réalité, calibrée pour être séduisante, mais surtout acceptable. Autrement dit, le récit de soi "authentique" se transforme en fiction calibrée : on élimine les aspérités, on impose une cohérence artificielle à sa vie pour correspondre aux attentes sociales.

Sur le plan psychologique, cette cohérence n'est souvent qu'une illusion. Le psychanalyste Jacques Lacan montre que le moi se construit d'emblée sur une fiction identitaire. Lors du stade du miroir, l'enfant s'identifie à une image unifiée de lui-même qui ne correspond pas à sa réalité fragmentée : il y trouve une cohérence rassurante, mais « le moi, loin d'être une entité souveraine, est un leurre, une surface illusoire, le produit d'une identification aliénante » (Lacan 1966, p. 97). Notre sentiment d'unité personnelle provient ainsi d'une « méconnaissance » : nous prenons pour acquise une histoire cohérente de nous-mêmes qui masque nos contradictions internes. Le moi agit comme une façade présentable – « une illusion de cohérence, de maîtrise et d'identité face aux forces déstabilisantes qui traversent le sujet », pour reprendre les mots d'un commentateur lacanien

– alors qu'en réalité il est traversé d'incohérences et de conflits. La société du récit exploite cette inclination : nous cherchons à donner du sens à notre vie en la racontant de manière continue et logique, quitte à simplifier ou romancer la vérité. Il y a donc une ambivalence profonde : le récit de soi promet l'authenticité, mais il impose en réalité une mise en scène permanente de soi, où la cohérence affichée relève en partie de la fiction.

L'identité narrative remise en question par philosophes et sociologues

L'idée que « nous sommes le récit de notre vie » a séduit de nombreux penseurs. Le philosophe Paul Ricœur, par exemple, voyait dans l'identité narrative un moyen de synthétiser les événements disparates d'une existence en un tout intelligible. Construire le récit de sa vie permettrait de donner une unité temporelle et du sens à qui l'on est (Ricœur 1990). Cependant, cette vision a été fortement critiquée. Le sociologue Pierre Bourdieu dénonce ce qu'il appelle « l'illusion biographique » : la croyance naïve qu'une vie forme naturellement une histoire cohérente. Selon lui, quand on raconte sa vie, on projette rétroactivement une logique et des enchaînements compréhensibles sur des événements qui ne sont pas, en réalité, aussi structurés. « Parler d'histoire de vie, c'est présupposer [...] que la vie est une histoire », note Bourdieu, alors qu'il ne s'agit là que d'une construction artificielle du récit (Bourdieu 1986, p. 69). Le récit autobiographique tend toujours à « s'organiser en séquences ordonnées selon des relations intelligibles » – on relie les points, on choisit des débuts et des fins – alors que la vie vécue est souvent chaotique, faite de discontinuités et de hasards. Il y a une part de mythologie personnelle dans toute autobiographie (Bourdieu 1986, p. 70).

Des philosophes anglo-saxons partagent ce regard critique. Galen Strawson, par exemple, réfute l'idée qu'il faille se concevoir comme le héros d'un roman personnel. Dans *Against Narrativity* (2004), il soutient que beaucoup de gens fonctionnent de façon épisodique plutôt que narrative : ils ne se pensent pas comme un moi unifié qui traverse le temps, mais vivent au présent

sans sans cesse rattacher leur expérience à une intrigue biographique cohérente. Imposer à de tels individus un « roman de soi » pourrait être non seulement inexact, mais nuisible. Strawson lui-même revendique n'avoir « aucun sens de [sa] vie comme d'une histoire » et s'accommode très bien d'une identité discontinue – il se décrit comme un « anti-Narratif » assumé (Strawson 2004, p. 432). Cette perspective rejoint celle de Bourdieu : la cohérence narrative de la vie est en bonne partie une reconstruction, presque une fable rassurante que l'on se raconte a posteriori.

Enfin, la philosophe Judith Butler souligne combien il est difficile de « rendre compte de soi » de façon neutre et libre. Nos récits personnels s'inscrivent toujours dans des langages et des normes sociaux qui nous dépassent. Lorsque nous parlons de « qui nous sommes », nous le faisons dans un contexte d'attentes de genre, de classe, de culture, etc., qui oriente notre récit. Butler note ainsi qu'aucune narration de soi ne peut être parfaitement transparente ni pleinement maîtrisée : une partie de nous échappe au récit (nos désirs inconscients, nos traumatismes muets ne se laissent pas aisément mettre en histoire), et ce que nous parvenons à raconter est en partie dicté par ce que l'auditoire ou la société juge recevable (Butler 2007, p. 52). Il y a donc, au cœur même de l'entreprise du récit de soi, une aporie : nous aspirons à nous connaître et nous exprimer par le récit, mais ce récit est toujours partiel et modelé par autre chose que notre seule volonté – fongible dans l'espace social si l'on veut.

L'industrialisation du récit : réseaux sociaux, self-help et storytelling globalisé

Jamais l'être humain n'a autant raconté d'histoires sur lui-même qu'à l'ère numérique. Les réseaux sociaux ont amplifié à l'extrême cette dynamique : chacun y construit le récit public de sa vie. Statuts Facebook, stories Instagram, vidéos TikTok – autant de chapitres d'une autobiographie en temps réel, souvent enjolivée et calibrée pour susciter l'attention. Cet engouement s'inscrit dans une véritable « industrie du récit ». Comme l'observe l'écrivain Christian Salmon, nos sociétés

hypermédiatisées sont sous l'emprise d'un « nouvel ordre narratif » où « l'art de raconter des histoires » est devenu un outil de masse pour vendre et gouverner (Salmon 2007, p.21). Le storytelling s'est insinué partout : en politique, en marketing, en management. On ne vend plus un produit, on raconte une histoire de marque ; les leaders doivent affirmer un récit inspirant ; les individus eux-mêmes deviennent des micro-marques qui soignent leur image.

Cette généralisation du storytelling fait que nos expériences personnelles sont de plus en plus formatées par des schémas narratifs préétablis. Les plateformes numériques proposent des canevas du récit de soi (le profil, le « mur », la story du jour) qui incitent à se présenter d'une certaine manière. Le champ du développement personnel renforce aussi cette tendance : prolifération de coachs, de livres et de séminaires nous apprenant à « réécrire notre histoire », à transformer nos épreuves de vie en récit de résilience inspirant. De même, la culture d'entreprise promeut l'idée que chaque employé doit « se raconter » pour mieux s'intégrer ou évoluer – on parle de personal branding. Tout cela concourt à une standardisation des récits individuels, au risque d'une grande banalisation.

Selon Salmon, le danger est que cette injonction universelle au récit aboutisse à un véritable formatage des esprits. Nous devenons complices d'un auto-contrôle narratif : en intériorisant les codes du storytelling, chacun se surveille et s'auto-censure pour correspondre à l'histoire qu'il croit devoir vivre. Les réseaux sociaux, en particulier, transforment la vie intime en vitrine permanente, où l'on se compare aux récits des autres et où l'on ajuste le sien en conséquence. Le récit personnel devient un produit à afficher. Or, comme le formule crûment un observateur, « les réseaux sociaux ne sont qu'une façade, une représentation soigneusement choisie de ce que nous voulons montrer au monde ». C'est une industrialisation du faux-semblant authentique. Ce phénomène a des effets aliénants : à force de s'exposer dans des cadres préformatés, on peut se perdre soi-même. L'individu risque de ne plus savoir distinguer son moi réel du personnage qu'il met en scène.

Derrière l'exigence de storytelling permanent se cache ainsi un nouveau conformisme : une vie « réussie » doit ressembler aux récits dominants (heureuse, dynamique, riche en projets), ce qui laisse peu de place aux identités hors norme ou aux échecs pourtant profondément humains.

La difficile maîtrise de son récit dans un cadre social contraint

Si raconter sa vie est devenu quasi obligatoire, il ne faut pas croire que nous en ayons pour autant la pleine maîtrise. Au contraire, de nombreuses contraintes sociales limitent notre capacité à choisir et orienter librement notre récit personnel. D'abord, nous héritons tous d'histoires qui nous précèdent : la famille nous impose un nom, un milieu, souvent un récit familial (des attentes, une réputation) dont il est difficile de s'affranchir complètement. De même, l'appartenance à un genre, à une classe sociale, à une culture conditionne en partie le type de narration de soi qui nous sera accessible ou jugé crédible. Par exemple, les stéréotypes de genre ont longtemps dicté que les femmes devaient raconter leur vie en termes de dévouement familial ou d'histoires d'amour, tandis que les hommes privilégiaient des récits d'ambition et d'accomplissement. Ces cadres implicites peuvent enfermer l'individu dans un scénario écrit d'avance, qu'il le veuille ou non.

Ensuite, lorsqu'on cherche à se raconter aux autres, on fait face au jugement, au regard extérieur. Le sociologue Erving Goffman comparait la vie sociale à une scène de théâtre où chacun joue un rôle devant un public (Goffman 1973). On adapte sans cesse sa présentation de soi aux réactions et aux attentes de l'entourage. Cela signifie que le récit de soi est co-construit avec autrui, et donc partiellement hors de notre contrôle. On peut vouloir projeter une certaine image de soi, mais rien ne garantit que le public « achète » ce récit : il peut le contester, le réinterpréter. Sur les réseaux, par exemple, l'histoire qu'une personne raconte d'elle-même peut être détournée ou critiquée par les commentaires, ou bien simplement noyée dans le flux général, perdant son sens initial. De même,

les institutions contribuent à définir notre récit malgré nous : l'école produit des dossiers sur nous, la justice des casiers judiciaires, l'administration des profils socio-économiques, etc. Chacun de ces dispositifs nous assigne à une histoire (bon élève, délinquant, ayant-droit...) qu'il est très malaisé de contrer par sa propre narration.

Judith Butler souligne aussi que le récit de soi se déroule toujours dans une « scène de réponse » : on raconte en partie ce que l'autre peut ou veut entendre (Butler 2007). Il y a donc une asymétrie fondamentale – un écart entre l'histoire que j'aimerais raconter et l'histoire que la société me permet de raconter. Ainsi, de nombreuses personnes ressentent une frustration : l'impossibilité de dire toute la vérité sur soi, ou de faire reconnaître son vécu singulier, sans risquer l'incompréhension ou le rejet. Le récit de soi devient alors un exercice d'équilibrisme, entre sincérité et conformité. Cette difficulté à maîtriser son récit est particulièrement aiguë pour celles et ceux dont l'histoire personnelle sort des cadres habituels (minorités, parcours atypiques, identités non conformes) : leurs récits sont trop souvent déformés ou réduits à des stéréotypes, et ils peinent à faire valoir leur infongibilité, c'est-à-dire ce qu'ils ont d'unique et d'inéchangeable.

Devenir narrateur de sa propre persécution : une contrainte pour le réfugié

Face à ces exigences, le demandeur d'asile se voit contraint de devenir le narrateur de son propre drame. Il ne s'agit pas pour lui de simplement « raconter sa vie », mais de mettre en récit ses persécutions d'une manière recevable par une institution juridique. Cet exercice s'apparente à une véritable mise en scène de soi, souvent ardue pour des personnes traumatisées ou peu habituées à s'exprimer ainsi. Smäin Laacher décrit la « performance intellectuelle » que doit accomplir le requérant : « dire les malheurs de sa vie et les rendre dicibles puis audibles [...] selon les catégories d'entendement des juges ([...] sans jamais s'écarter des impératifs écrits dans la Convention de Genève de 1951) » (Laacher 2018, p. 88). En clair, le réfugié doit traduire son

vécu dans les termes du droit d'asile : persécution pour motif de race, religion, nationalité, opinion politique ou appartenance à un certain groupe social (les critères de la Convention de 1951). Il est souvent amené à adapter son récit pour qu'il colle à ces catégories juridiques, faute de quoi son histoire – si tragique soit-elle – risque de ne pas être entendue comme il faut.

La « thèse » de Laacher est que cette situation crée une injonction paradoxale : on attend du demandeur d'asile un témoignage à la fois sincère et conforme aux attentes administratives. Laacher souligne la difficulté de l'exercice : « qu'est-ce qu'il faut dire et comment le dire quand on ne sait pas ce que les juges souhaitent entendre ? » (Laacher 2018, p. 27). Ne pas savoir d'emblée quels éléments seront jugés pertinents ou crédibles place le requérant dans une position d'incertitude extrême – d'où l'expression d'un avocat évoquant un « jeu de roulette russe » face à l'asile (cité par Laacher). Pris dans l'arbitraire de critères parfois flous, beaucoup de demandeurs sont tentés de construire un récit stratégique plutôt que de livrer une parole totalement brute. Des associations et avocats les aident d'ailleurs à structurer leur histoire, à « mettre en récit » leur parcours de manière cohérente. En somme, le système impose au réfugié de se raconter selon un certain format narratif : il doit devenir narrateur de lui-même, maîtriser son storytelling personnel, ce qui peut être éprouvant lorsque l'on a subi des traumatismes ou lorsque l'on vient d'une culture de l'oralité différente.



Le film *L'Histoire de Souleymane* (Boris Lojkine, 2024) illustre avec force ce tiraillement entre le récit formaté pour convaincre et la vérité intime

du réfugié. Le protagoniste, Souleymane, est un jeune demandeur d'asile guinéen vivant à Paris. À deux jours de son entretien à l'OFPPRA – « le sésame pour obtenir des papiers » – on le voit pédaler dans Paris en livrant des repas tout en répétant inlassablement "son histoire" afin d'être prêt le jour J. Souleymane vit donc sous la contrainte de trois impératifs quotidiens : « gagner de quoi manger, s'assurer un toit pour dormir, [et] préparer son entretien de demande d'asile ». Conscient que sa véritable histoire (un départ de Guinée pour des raisons surtout économiques) risque de ne pas convaincre l'administration, il en vient à acheter un récit factice auprès d'un réseau : on lui fournit un scénario d'asile préfabriqué le présentant comme un opposant politique persécuté (en l'occurrence, un membre du parti d'opposition UFDG). Armé de ce faux récit calibré sur mesure pour cocher toutes les cases (persécution politique avérée, menace de mort, etc.), Souleymane se présente devant l'officière de l'OFPPRA.

Cependant, lors de l'audition, le contraste entre le récit construit et la vérité personnelle éclate : incapable de soutenir plus longtemps le mensonge, Souleymane finit par révéler sa véritable histoire, avouant qu'il a migré pour tenter d'améliorer la situation de sa mère gravement malade – bref, pour des raisons de survie économique plus que politiques. Ce retournement dramatique oppose frontalement les deux versions du récit : d'un côté, la fiction stratégique qu'il a élaborée (ou plutôt achetée) afin de coller à l'attente institutionnelle d'un « vrai réfugié » persécuté ; de l'autre, le récit authentique et personnel de sa vie, que l'on pourrait dire infongible, ancré dans une réalité moins héroïque mais profondément humaine (la pauvreté, la maladie de sa mère, l'espoir d'une vie meilleure) – une histoire dont la singularité même l'avait dissuadé de la présenter au départ. La fin du film insiste sur la difficulté à juger : son dénouement ouvert et réflexif nous invite à la perplexité morale face aux lois françaises de l'asile. On notera en épilogue qu'ironiquement, le fait d'avoir joué son propre rôle dans le film a permis à l'acteur – lui-même sans papiers – d'obtenir une carte de séjour.

Dans *Assommons les pauvres !* (Shumona Sinha, 2011), la romancière met en scène une narratrice-traductrice d'origine étrangère travaillant auprès de demandeurs d'asile en France. Confrontée aux récits formatés et aux mensonges stratégiques que le système attend, cette interprète en vient elle-même à une colère violente et dérangeante. Le roman éclaire lui aussi comment l'injonction à produire un récit cohérent de soi pour être reconnu – ici juridiquement – peut enfermer, forcer à la fiction, et déshumaniser aussi bien le narrateur que celui qui écoute. Il interroge avec force les contraintes sociales et institutionnelles du récit personnel. Sinha décrit par exemple la file infinie des demandeurs, contraints de raconter une histoire calibrée qui n'est pas la leur : « Les mots s'ajoutaient aux mots. Les dossiers s'entassaient. Les hommes défilaient sans fin. On ne distinguait plus leur visage ou leur corps. [...] Ils étaient obligés de mentir, de raconter une tout autre histoire que la leur pour tenter l'asile politique. Évidemment on ne croyait presque jamais à leurs histoires. Achetées avec le trajet et le passeport, elles allaient jaunir et tomber en miettes avec tant d'autres histoires accumulées depuis des années. » (Sinha 2011, p. 22). On voit bien, dans ce tableau, comment des vies singulières sont aplaties en dossiers interchangeable – des récits fongibles en quelque sorte, destinés à satisfaire des critères administratifs.

Mais Sinha montre aussi la vérité infongible qui perce parfois derrière ces récits stratégiques. Ainsi un chapitre du roman donne la parole à « Ava, l'Ève tchéchène », une demandeuse d'asile qui, en public, joue l'héroïne investie d'une mission quasi sacrée. On apprend qu'elle a volontairement forgé un récit d'opposante persécutée pour obtenir l'asile, tout en se convainquant que ce détournement est justifié par une cause supérieure. Elle déclare en riant avoir même « vomé [pendant des semaines] » lors de son voyage, mais considère que « tout cela n'est sûrement rien quand il s'agit de protéger les siens, d'aider son peuple, d'utiliser ce système d'asile politique pour améliorer la condition humaine ». Cette femme s'est inventé un personnage – « la romancière engagée » – pour mieux faire passer son histoire fabriquée,

persuadée que « les bonnes guerres ne cesseront jamais ». Derrière l'ironie cinglante de ce portrait, la narratrice laisse entrevoir l'usure morale causée par ces jeux de rôle imposés et la part indicible de vérité individuelle qui subsiste malgré tout. Sinha souligne en effet, dans une réflexion métallittéraire, que « la vérité a quelque chose à voir avec l'esthétique. Ce qui est vilain et vulgaire, gauche et grossier, n'a pas l'allure du vrai » (Sinha 2011, p. 99). Autrement dit, aux yeux du système comme du public, une histoire trop brute, trop *« laide », aura du mal à convaincre – alors même que c'est souvent là que se niche la vérité du vécu. Le récit authentique du demandeur d'asile touche à ce que Pascal nommait « l'ordre du cœur » : il incorpore le trauma, quitte à défaire la forme du récit. C'est ce que le roman de Shumona Sinha et le film de Boris Lojkine nous font comprendre, en utilisant l'art pour rendre la vie plus vraie que la vie.

Ces œuvres culturelles interrogent la fragilité du récit à la troisième personne (le récit officiel vu de l'extérieur) afin de mieux documenter et questionner le récit à la première personne – mais aussi en nous faisant éprouver, par l'empathie, l'injonction paradoxale subie par ceux qui doivent se raconter pour être acceptés. Ce faisant, elles illustrent ce que le livre théorique de Laacher a analysé : la tension entre les exigences normatives du récit et la singularité irréductible des vécus. On reconnaît ainsi la capacité de la littérature et du cinéma à être des dispositifs d'attention complexes, capables de réintroduire de l'opacité et de la complexité là où dominent les schémas tout faits – autant de marqueurs paradoxaux du récit infongible. En définitive, on peut définir ce « récit infongible » comme un récit authentique et non échangeable, ancré dans une expérience singulière que nul storytelling standardisé ne peut pleinement capturer. Un tel récit, par sa résistance à la simplification, revêt une portée esthétique (il affiche une vérité brute qui bouscule les critères du « beau » conventionnel), une portée morale (il redonne une dignité et une voix propres à des individus réduits au silence ou aux stéréotypes) et une portée politique (il défie les normes narratives imposées par les institutions et rouvre l'espace du

témoignage à la pluralité des histoires humaines). Le récit infongible apparaît alors comme le contrepoint nécessaire à l'uniformisation des histoires : une revendication de l'irréductible humanité de chaque parcours, fût-il dissonant ou dérangeant.

BIBLIOGRAPHIE

Bourdieu, Pierre. « L'illusion biographique ». Actes de la recherche en sciences sociales, vol. 62-63, 1986, pp. 69-72.

Butler, Judith. Le Récit de soi. Traduit de l'anglais par Bruno Ambroise et Valérie Aucouturier, Presses Universitaires de France, 2007.

Ehrenberg, Alain. La fatigue d'être soi : Dépression et société. Odile Jacob, 1998.

Foucault, Michel. Histoire de la sexualité, vol. 1 : La volonté de savoir. Gallimard, 1976.

Goffman, Erving. La Mise en scène de la vie quotidienne. Tome 1 : La présentation de soi. Traduit de l'anglais par Alain Accardo, Éditions de Minuit, 1973.

Laacher, Smaïn. Croire à l'incroyable. Un sociologue à la Cour nationale du droit d'asile. Gallimard, 2018.

Lojkine, Boris (réal.). L'Histoire de Souleymane. Unité (film), 2024.

Ricœur, Paul. Soi-même comme un autre. Seuil, 1990.

Salmon, Christian. Storytelling : La machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits. La Découverte, 2007.

Sinha, Shumona. Assommons les pauvres ! Éditions de l'Olivier, 2011.

Strawson, Galen. « Against Narrativity ». Ratio, vol. 17, no 4, 2004, pp. 428-452.



ALEXANDRE GEFEN
France

Alexandre Gefen is a research director at the CNRS and a historian of ideas and literature. A pioneer of Digital Humanities in France, he has authored numerous essays on contemporary literature, theory, and culture. At the Stanford Literary Lab, he co-directed the project For an Empirical History of Literature with Franco Moretti, exploring AI tools such as word vectors and topic modeling for literary research. His recent work examines fictional representations of AI, including "Posthumanist Solidarity: The Political and Ethical Imaginations of Artificial Intelligence" (Open Philosophy, forthcoming). Since 2017, he has served as Deputy Scientific Director of the CNRS Institute of Humanities and Social Sciences, leading initiatives on Digital Humanities and AI, and representing the field at the Global Forum on AI for Humanity (2019).



Il existe des récits qu'aucun feu ne consume, qu'aucun exil n'efface. Des récits qui circulent en nous comme du sang, se fragmentent et se recomposent, mais ne disparaissent jamais. Ils sont infongibles : impossibles à réduire, à dissoudre, à marchander. Leur force ne réside pas seulement dans ce qu'ils racontent, mais dans le fait même qu'ils continuent d'exister, de résonner, de hanter. Ils traversent les siècles, les frontières, les corps, et trouvent toujours de nouveaux médiums pour s'incarner. La peinture, le collage, l'installation, la performance deviennent alors les vecteurs de cette survivance.

Mon travail s'inscrit dans cette dynamique. Il explore la mémoire comme une matière vivante, instable, contradictoire : à la fois mémoire individuelle de la diaspora et mémoire collective héritée des traditions bantu, notamment l'univers symbolique et spirituel des Luba. Dans cette culture, les récits ne sont pas des objets figés, mais des forces en mouvement. Le geste, la danse, la sculpture, la parole transmise sont autant de manières de faire vivre la mémoire. La Mnemosyne luba n'est pas une simple archive : elle est invocation, souffle, re-création permanente.

Cette conception s'oppose radicalement aux logiques occidentales de la mémoire comme conservation matérielle, inventaire patrimonial ou archive morte. Ce qui m'intéresse, ce sont les écarts, les brèches où la mémoire devient création. Mes projets récents – Kizobazoba, Chaotic Beauty, Matrilinéaire – prennent racine dans cette tension : comment porter des récits infongibles à travers des formes plastiques qui en révèlent la vibration plutôt que la fixité ?

Kizobazoba, mot kinois qui évoque le chaos, le désordre, l'agitation, m'a permis d'aborder la ville comme un espace de collisions et de flux. Kinshasa, mais aussi Montréal, Dakar, Florence : toutes ces villes où j'ai circulé résonnent d'un même bruit

de fond, fait d'entassements, de débrouillardises, de survivances. C'est une esthétique du fragment, où chaque morceau de carton, chaque coup de pinceau ou éclat de spray capture un instant d'énergie brute.

Avec Chaotic Beauty, j'ai voulu aller plus loin dans cette tension entre le chaos et la beauté. Non pas une beauté policée, mais une beauté qui surgit de l'instabilité, du désordre même. Le chaos n'est pas ici une menace, mais une matrice créative. Il révèle la capacité des communautés diasporiques à inventer, à recomposer, à transformer l'adversité en langage plastique.

Enfin, Matrilinéaire ouvre une autre dimension : celle de la transmission et des figures protectrices. Ici, ce sont les mères, les grand-mères, les Madonnes réinventées qui incarnent la mémoire. Dans la culture luba, la lignée maternelle est centrale, elle porte la continuité et le lien invisible entre générations. Peindre ces figures, les recomposer en collages, c'est convoquer leur puissance de protection et de soin, mais aussi leur fragilité. C'est une manière de re-questionner l'iconographie dominante, de lui opposer une généalogie autre, faite de mythes, de fragments et d'invocations.

Ces trois axes – chaos, beauté, matrice maternelle – ne sont pas des chapitres isolés, mais des variations autour d'une même quête : rendre visibles les récits infongibles. Mon écriture plastique cherche à traduire leur irréductibilité, leur force de résistance à l'effacement. Chaque oeuvre devient ainsi une tentative de matérialiser ce qui se dérobe, une archéologie de la mémoire vivante.

Peindre, coller, installer, performer : autant de gestes pour dire que ces récits ne sont pas des vestiges, mais des forces. Ils ne s'épuisent pas dans l'archive, ils s'ouvrent sur l'avenir. Et peut-

être que peindre aujourd'hui, c'est justement cela : ouvrir un espace où la mémoire, au lieu de se figer, continue de circuler comme une énergie – indestructible, vibrante, infongible.

Mémoire : archives vivantes, récits infongibles

La mémoire n'est jamais une simple archive figée. Elle est une force vive, un courant qui traverse les corps, les langues et les gestes. Dans les cultures bantu, et particulièrement dans la tradition luba, la mémoire est inséparable de la transmission. Elle ne repose pas seulement dans les objets, les reliques ou les symboles, mais dans les récits, les chants, les danses, les scarifications, les gestes quotidiens. Elle est à la fois intangible et persistante, toujours réactivée dans l'oralité et dans l'art.

Ce que j'appelle « récits infongibles » naît de cette compréhension : des récits impossibles à réduire à des archives mortes, impossibles à traduire en simples données ou patrimoines figés. Ils sont irréductibles parce qu'ils vivent dans la relation – entre ancêtres et descendants, entre mémoire individuelle et mémoire collective, entre diaspora et territoire. Leur valeur n'est pas échangeable, comme une marchandise. Leur force réside dans leur caractère inaliénable, comme une cicatrice, comme un chant qui revient même dans l'exil.

Dans ma pratique, cette dimension se manifeste par une recherche constante de formes qui portent ces récits au-delà des mots. Peindre, coller, gratter la surface de la toile, ce n'est pas seulement produire une image : c'est réactiver une mémoire collective, faire remonter à la surface des voix qui risqueraient autrement d'être étouffées. Mes projets, de Kizobazoba à Chaotic Beauty, sont traversés par cette

urgence : faire apparaître dans le présent des fragments de mémoire que l'histoire coloniale et les logiques de modernité capitaliste ont tenté d'effacer ou de réduire au silence.

Il y a, dans le geste artistique, une proximité avec les pratiques traditionnelles de conservation de la mémoire luba. Les lukasa – ces planches de mémoire sculptées et perlées – ne sont pas des

archives passives : elles exigent une activation par le corps et la parole du « maître de mémoire ». De la même manière, mes oeuvres n'existent pleinement que dans leur activation par le regardeur, dans le dialogue qu'elles suscitent avec des récits déjà inscrits en chacun de nous.

Cette approche me conduit à concevoir la peinture non comme une surface finie, mais comme un espace poreux, une matrice où viennent se croiser traces personnelles et traces collectives. Dans *Matrilinéaire*, par exemple, la mémoire prend une forme charnelle : figures de mères, de protectrices, de gardiennes, qui se déploient en collages et textures comme autant de cartographies intérieures. Ici, la mémoire est incarnée, elle se fait peau, elle se fait tissu.

Ces récits infongibles sont aussi une résistance. Face aux tentatives de normalisation et de marchandisation de la mémoire dans le monde contemporain, ils affirment la persistance d'un savoir qui échappe aux logiques d'appropriation. Ils sont l'invisible qui persiste dans le visible, le murmure qui refuse de s'éteindre. Dans mes oeuvres, ils se traduisent par des couches superposées, par des formes inachevées, par un refus du lisse : car la mémoire n'est jamais une surface polie, elle est toujours stratifiée, trouée, recomposée.

Ainsi, peindre devient une manière de convoquer ces récits infongibles, de les faire vibrer dans le présent. Non pas pour les enfermer dans une image définitive, mais pour rappeler qu'ils sont vivants, mouvants, toujours à réactiver.

Chaos : esthétique et politique du désordre

Si la mémoire tisse les fils qui relient les vivants et les morts, le chaos est l'espace mouvant où ces fils se tendent, se rompent et se réinventent. Le chaos n'est pas ici compris comme simple désorganisation ou ruine, mais comme une énergie créatrice, une matrice où surgissent des formes nouvelles, imprévisibles, indisciplinées. Dans mes oeuvres, le chaos devient une esthétique autant qu'une politique : un langage de la résistance et de l'invention.

L'Afrique postcoloniale, et plus spécifiquement Kinshasa, m'a offert l'un de ses visages les plus éloquentes du chaos. Ville saturée de sons, de couleurs, de tensions, elle est traversée par des logiques d'improvisation et de survie qui transforment le désordre en ressource. Ici, l'économie informelle, l'urbanisme éclaté, la circulation incessante ne sont pas des signes de faillite : ce sont les preuves d'une vitalité qui refuse la normalisation. Ce chaos, je le transpose dans ma pratique artistique, non pas pour en donner une représentation exotique ou misérabiliste, mais pour en révéler la force poétique et politique.

Une esthétique gestuelle et fragmentaire

Dans le projet Chaotic Beauty, le geste pictural traduit cette énergie insoumise. La toile devient un champ de tensions : éclaboussures, superpositions, collages, effacements. Rien n'y est lisse ni définitif. Chaque surface est travaillée comme un palimpseste où se lisent des strates d'histoires, de violences et de renaissances. Le chaos devient matière picturale : couches d'acrylique éclatées, sprays urbains qui inscrivent la brutalité de la rue, fragments arrachés à des journaux ou à des images collectées.

Cette fragmentation ne traduit pas seulement le désordre ; elle ouvre à une nouvelle cohérence. Comme les musiques congolaises qui entremêlent des rythmes multiples dans une polyphonie toujours en mouvement, mes toiles orchestrent des dissonances pour en faire émerger une forme de beauté. La « chaotic beauty » n'est pas un oxymore : elle affirme que la beauté peut naître de la collision, que le chaos est en soi porteur de formes sensibles.

Politique du désordre

Mais le chaos n'est pas seulement esthétique. Il est aussi une prise de position politique. Face aux narrations dominantes qui associent l'Afrique au manque, au retard, à la dévastation, il s'agit de revaloriser le désordre comme puissance de création et de survie. Ce que les institutions appellent « informel » ou « précaire », je l'entends comme une forme de savoir, une manière

d'habiter le monde autrement.

Le chaos est également un outil de décolonisation esthétique. Il refuse les cadres imposés par l'histoire de l'art occidentale : la perspective, l'harmonie, la clôture de l'oeuvre. Dans mes toiles, l'inachèvement et la prolifération deviennent des gestes critiques : ils rappellent que nos récits ne sont jamais clos, que nos identités se recomposent dans le flux. Loin d'une esthétique du contrôle, le chaos propose une esthétique de la relation mouvante.

Le chaos comme expérience vécue

Le chaos est enfin une expérience existentielle. Dans l'exil et la diaspora, le sujet vit le désordre des repères, des appartenances, des langues. Ce déracinement, loin de n'être qu'une perte, peut être le lieu d'une création identitaire. L'art permet de transformer cette dispersion en force : il recueille les éclats de mémoire, les superpose, les reconfigure.

Ainsi, dans Chaotic Beauty, le chaos est une écriture du présent : une façon de dire la complexité de nos mondes contemporains, traversés par la migration, la violence, mais aussi par l'inventivité et la résilience.

Matrilinéaire : la mémoire au féminin pluriel

Si la mémoire est la trame et le chaos sa matière première, c'est dans la lignée des femmes que s'inscrit l'architecture profonde de mes récits. Le projet Matrilinéaire s'est imposé comme une nécessité : interroger ce qui se transmet non pas par les archives officielles, mais par la chair, la voix, le geste. Chez les Luba, le pouvoir politique traditionnel – incarné dans la figure du mulopwe (roi) – était indissociable du savoir féminin. Les femmes, gardiennes des chants et des récits, assuraient la continuité de la mémoire collective. La lignée ne se réduisait pas à un héritage de sang, mais à une matrice vivante : un espace où la mémoire se tisse et se réinvente.

Dans mes toiles et collages, les visages maternels apparaissent fragmentés, diffractés, parfois à la limite de la disparition. J'y cherche la persistance

des présences silencieuses, ces énergies protectrices qui échappent à l'histoire écrite. Loin d'un simple hommage, il s'agit de redonner place à ce qui, dans les généalogies matrilineaires, échappe à la logique patrimoniale pour s'ancrer dans une logique de soin, de protection, d'imaginaire.

Ce travail rejoint aussi une réflexion plus large sur la manière dont l'histoire coloniale a invisibilisé la puissance des femmes africaines, réduites à des rôles subalternes dans les récits occidentaux. Or, dans la cosmologie bantu comme dans de nombreuses traditions africaines, la femme est la première archive, la première dépositaire de la mémoire, la première bibliothèque. Peindre ces figures, les recomposer, c'est réinscrire l'histoire dans un mouvement qui reconnaît la pluralité des voix et des filiations.

Matrilineaire n'est pas un projet isolé, mais une continuité des recherches entamées dans Kizobazoba et Chaotic Beauty. Dans le premier, le désordre urbain révélait les tensions d'une mémoire éclatée ; dans le second, le chaos devenait force esthétique et politique. Ici, c'est la trame intime de la mémoire familiale et collective qui devient support, un tissu fragile mais indestructible.

À travers ce projet, je cherche à construire une iconographie renouvelée de la maternité : non pas la figure figée de la Madone occidentale, mais une multiplicité de présences, hybrides et mouvantes, capables de contenir la douleur et la lumière. Ces mères sont à la fois anonymes et universelles, à la fois ombres et éclats. Elles ouvrent un espace où la mémoire ne se réduit pas à un passé figé, mais s'inscrit dans une transmission vivante, en devenir.

En ce sens, « matrilineaire » n'est pas qu'un thème, mais une méthode : peindre comme on tisse, recomposer comme on se souvient, transmettre comme on

protège. C'est un geste politique autant qu'artistique, une manière de redonner au féminin la place de fondement et de tremplin vers d'autres

mondes possibles.

Conclusion : Invocation des récits infongibles

Écrire, peindre, transmettre : ce n'est pas figer mais faire circuler. Ce que j'appelle « récits infongibles » ne sont pas des reliques, mais des forces vives – des énergies qui refusent d'être réduites à l'oubli, à la marchandise, ou à l'archive morte. Ils se tiennent à la fois dans la mémoire intime et dans l'espace collectif, dans les gestes quotidiens comme dans les visions hallucinées des toiles.

Aujourd'hui, à travers Kizobazoba, Chaotic Beauty et Matrilineaire, je cherche à inscrire mon travail dans cette tension fertile : entre la cicatrice et la célébration, entre le chaos et la recomposition, entre l'héritage matrilineaire et les fractures de la modernité. Car il n'y a pas de futur sans mémoire, pas de beauté sans désordre, pas de survie sans la réactivation de ces récits.

Je peins et j'écris pour que les voix ancestrales – bantoues, luba, diasporiques – continuent de traverser nos corps et nos villes, non pas comme ombres mais comme présences ardentes. Ce n'est pas seulement une question d'histoire, mais une affaire de respiration, de survie, de réinvention de nous-mêmes.

Alors, que ces récits infongibles se lèvent, indestructibles, irréductibles. Qu'ils traversent le temps et les frontières, qu'ils s'inscrivent dans nos gestes et nos chants. Qu'ils rappellent que nous ne sommes pas seuls, que derrière nous se tient une armée d'ancêtres, et devant nous une multitude à inventer.

Peindre devient ainsi invocation. Créer devient mémoire vivante. Et chaque oeuvre, chaque geste, chaque souffle, une promesse : celle que rien, jamais, ne pourra effacer l'infongible.



Artiste: Julien Kandolo (Kando)

Titre: Discorde

Dimensions: 60 x 48 pouces

Techniques: Acrylique, collage & spray sur toile

Année: 2024

Crédit Photo: Julien Kandolo



JULIEN LUBANDA KANDOLO
Montreal

Kando grew up in Kinshasa, Democratic Republic of Congo, and now lives and works in Montreal. A graduate of the Kinshasa Academy of Fine Arts (2009) and the Bachelor of Design program at UQAM (2016), he received the Best of the Art Fair Toronto Outdoor Award in 2020, supported by the Rudolph P. Bratty Family Foundation. His work has been exhibited in Canada, the United States, Africa, and Europe.

Kando's artistic practice explores Afro-descendant experiences in a globalized world, shaped by his own displacement and encounters across cultures. His works combine painting, sculpture, and collage, balancing figuration and abstraction to evoke both suffering and transcendence. Drawing from action painting, expressionism, and impressionism, he focuses on emotional intensity and contrasts between calm and chaos, paying tribute to the resilience of the human spirit in the face of social, political, and environmental challenges.

FR

PERDRE LIEU DEUX FOIS: POUR UNE ÉCOLOGIE CIRCULAIRE DES RÉCITS INFONGIBLES

Olivier Marboeuf



Récits et lieu de présence

En 2018 fermait l'Espace Khiasma, centre d'art associatif que j'avais contribué à créer et que je dirigais depuis 2004, aux Lilas, en Seine-Saint-Denis, dans la banlieue Nord-est de Paris. Khiasma avait été le principal lieu d'observation, de recherche et d'énonciation de mon travail et d'une pensée collective en action depuis les premiers jours de la rénovation de cette ancienne imprimerie au coin de la rue où j'habitais alors. Quand nous avons commencé à l'investir en 2001 – soit trois ans avant son ouverture sous la forme d'une programmation régulière de soirées, de projections, de résidences et d'expositions - je ne savais pas ce que cet espace allait devenir. Il n'a cessé en réalité de se transformer au fil des années et d'être un terrain d'expérimentation, reformulé, rejoué et activé à partir des pratiques d'hospitalité et de récits qui s'y cultivaient. Parler en ces termes de la plasticité du lieu et de sa (re)production depuis les gestes qu'il accueille est une manière de témoigner d'une relation à la culture et à l'institution culturelle qui ne sépare pas les contenus – les œuvres, les récits, les pratiques de transmission – l'infrastructure – les murs, les différentes équipes, les flux financiers – l'atmosphère – les sociabilités et les conflits, les histoires de fantômes et les courants d'air - des artistes ou même de celles et ceux qu'on classe communément dans la catégorie des publics. Toutes ces choses et ces présences contribuent assurément à faire le lieu dont je voudrais parler ici, un lieu qui offre un terrain partagé, une protection que nous devons entretenir en retour.

Un lieu de réciprocité, sans dette. Un lieu qui travaille et actualise chaque jour sa propre archive, qui tisse son propre récit au fil de conversations sans fin, faites de reprises et d'échos. Dédié à l'accueil, la production et à la dissémination de pratiques contemporaines, Khiasma a toujours été en même temps un lieu d'hospitalité situé dans un quartier, un outil de traduction et de débat de gestes artistiques dans un contexte précis ; quelques rues, une ville, un département, une région, une époque où se déroulait sous nos yeux la transformation vertigineuse d'un paysage familial. Les faubourgs et les marges un peu floues de la capitale où s'organisaient les commerces éphémères de la nuit en langues étrangères, où le Périphérique s'emmêlait dans des spirales de béton, tout le bazar d'une zone de transit et de contact entre deux mondes allait bientôt s'organiser verticalement, se dresser en sièges sociaux et lieux de consommation, en verre, en métal, en fibre optique et en portes sécurisées. Une autre époque arrivait, brutalement. Nous étions quelque part, en somme, coincés entre deux moments d'une histoire chaotique qui ne se préoccupait pas de nous, et le lieu nous servait alors d'instrument pour voir, pour ressentir. Il était témoin, présence, archive, assemblée de tous les temps. Le lieu prenait soin de celles et ceux qui l'habitaient bruyamment et des autres qui le squattaient en silence, les esprits du lieu, capricieux, facétieux. Les esprits qui obligeaient et tenaient toutes ces choses ensemble d'une manière assez mystérieuse et banale à la fois, une manière dont personne ne détenait le secret.

L'espace Khiasma a été néanmoins une expérience assez différente des lieux associatifs typiques « de quartier. » Peut-être parce qu'il était fait de cette matière locale « épaisse », matière sensible dont la géologie était traversée, perturbée par l'hospitalité offerte à tous les flux de récits, à toutes les histoires qui fondaient cette histoire en particulier, dans ce lieu en particulier, au cœur d'un empire français qui continuait de faire semblant de s'ignorer. À l'aide de ce lieu-instrument, nous avons pourtant souvent regardé ensemble au travers des miroirs de l'Occident. Sans innocence, avec insistance, jusqu'au malaise même parfois. Car il faut bien le dire la Blanchité n'aime pas se voir nue et la pression a très vite été grande autour du berceau de ce beau petit lieu convivial pour qu'il contribue à consolider des mythes confortables où les Bons et les Mauvais de l'histoire étaient discernables à l'œil nu, sans ambiguïté, ni zones d'ombre. Khiasma est pourtant devenu célèbre en partie à cause de cette manière de regarder là où il ne faut pas, de regarder dans les plaies, les troubles, les angles morts, et d'entretenir par de multiples répétitions ces histoires sorties de la cale du roman national. Des histoires dérangeantes, grimaçantes, pleines de visages sales. Mais des histoires pourtant nécessaires pour faire de ce lieu souverain, c'est-à-dire un lieu où l'on peut venir se reposer, reprendre son souffle, danser et se sentir protégé, mais aussi un lieu où nous pouvions nous rassembler autour de quelque chose de sacré. Un sacré particulier, fondé sur une éthique d'entretien et de répétition des récits. Dans une économie artistique et culturelle où un lieu produit l'essentiel de sa valeur en passant le plus vite possible d'une chose à une autre, où l'émergence et l'inédit sont rois, où il faut en somme toujours renouveler l'étalage de chair fraîche, de nouveautés à tout prix et quoi qu'il en coûte, je crois pouvoir dire que Khiasma a clairement été un lieu de répétitions, de répétitions différentes, de variations, comme autant de manières d'avancer en prenant soin de certains récits qui tenaient les murs. En cela, ce lieu entretenait quelque chose de lointainement commun avec les pratiques du Mas des Gwoup-a-po guadeloupéens qu'évoque Joao Gabriel dans son texte ; une forme de rituel de

répétitions différentes qui est un mode conservation dans le corps et de dissémination anarchique, soudaine et collective des récits. J'y reviendrai au moment de parler de l'incorporation de la fable du lieu dans l'exil et l'errance.

C'est donc depuis cette considération d'une éthique culturelle comme principe circulaire de (ré)génération et d'entretien¹ d'un lieu que je vais aborder ici la question de la fongibilité des récits et même des formes de vie en posant une question pratique qui touche à la fois à une dimension intime et collective : qu'advient-il d'un récit quand on en perd le lieu ? Le lieu d'énonciation – depuis où on parle ? – mais aussi et peut-être surtout le lieu de répétition – au service de quel lieu on parle et en quoi ce que l'on raconte, ce que l'on fait, contribue à entretenir les possibilités de continuité de vie dans ce lieu ? Mon hypothèse est que les récits ne circulent pas dans la même écologie quand on a un lieu de référence auquel se relier, se référer – un lieu qui nous accueille et que nous entretenons en retour – ou quand on en est dépossédé. Et j'aimerais montrer que la dépossession du lieu – qui est aussi celle de la terre, du territoire, non comme propriété mais comme espace d'attachements réciproques et d'obligations – conduit à une métaphorisation fatale.

Cultiver un lieu

Quand l'espace Khiasma ferme définitivement ses portes à l'automne 2018, je m'engage dans une nouvelle vie – matériellement et psychologiquement. Je n'envisage pourtant pas un instant d'utiliser mon expérience singulière au sein de cet espace modeste devenu vaguement iconique pour aller travailler dans et pour d'autres institutions. Je ne suis pas un professionnel de l'art. Je le savais, cela

1. L'expression « entre-tenir » tente d'évoquer une communauté qui à la fois se soutient, s'entretient au sens d'une réparation mais aussi d'une conversation. La parole collective est ici pensée comme un soin qui ne produit pas de dette. Je développe cette idée dans le texte « Entre-tenir : une archive vivante de l'émancipation » publié dans le cadre de mon Banister Fletchett Global Fellowship, « Distant Islands, Spectral Cities », accueilli pendant l'année académique 2023 / 2024 à University of London Institute in Paris (ULIP). <https://www.london.ac.uk/institute-paris/research/distant-islands-spectral-cities>

se précise. J'en comprends à présent les raisons profondes. Car il est clair à mes yeux que l'écologie d'un lieu travaillé par une communauté à la fois située et ouverte sur le monde ne peut être reproduite artificiellement, au risque de devenir une métaphore. Cultiver un lieu est un geste qui va bien au-delà d'une programmation. Je tourne alors définitivement le dos à cette vie « professionnelle », à l'économie des métaphores flottantes qui nourrissent l'épistémicide surnois des mondes de l'art pour poursuivre dans l'errance le rêve matérialiste d'un lieu situé à venir, à faire, à refaire, à multiplier, à une échelle qui est aussi une éthique. Comme la taille du cercle dans un *lèwòz*² est une éthique plus qu'une technique : il faut que tout le monde puisse voir tout le monde, que tout le monde soit témoin et que personne ne voit depuis l'en-dehors du cercle puisque ce n'est pas un spectacle. Je l'ai vite compris, instituer un tel lieu ne peut se faire qu'en allant à l'encontre, consciemment ou pas, de l'ensemble des règlements qui régissent l'économie des institutions culturelles en France. Instituer un lieu comme on fait Mas, en tout cas. Si je déteste l'idée de « métier-passion » attachée aux champs de l'art et de la culture pour justifier la banalisation de la précarité et de l'exploitation qui y règne, je ne déteste pas moins la tertiarisation de ces domaines d'activité qui a fini par transformer les expériences du savoir sensible en activités essentiellement administratives à partir d'un encadrement de leur espace-temps et d'une conception de la professionnalisation au service des angoisses de la petite bourgeoisie et de ses désirs de contrôle. Comme dans le carnaval, il y a plusieurs manières de faire et elles ne sont pas au service de la même économie.

2. Le *Lèwòz* est une manifestation traditionnelle guadeloupéenne où se retrouvent musiciens (tanbouyés et makè), chanteurs (lokansyé), chœur (répondè), danseuses et danseurs (dansè) autour du tambour Ka. Lors de ces soirées sont joués les différents rythmes du Gwoka. Toutes les personnes présentes se doivent d'entrer dans la ronde (Lawonn) qui se forme et de participer activement à cet événement qui n'a pas de durée déterminée ni d'autre lieu que l'espace créé par le cercle des participants. Entre chute et reprise, dans un équilibre précaire dicté par le tambour, danseuses et danseurs surgissent alors au cœur de la ronde. Une archive vivante, celle du corps guadeloupéen, s'actualise dans le *lèwòz*, entre joies et peines, ruses et combats.

Des modes de résistance des récits

A la fermeture de ce lieu auquel j'avais offert près de vingt ans de ma vie et qui m'avait offert en retour beaucoup de choses que j'allais mettre un certain temps à digérer et à comprendre, j'ai donc gardé en moi, dans mon corps, certaines histoires en attendant le moment propice pour les décharger dans un autre lieu, les planter dans un autre sol. J'ai débuté une résidence d'écriture un an plus tard, en 2019, aux Ateliers Médicis, à Clichy-Montfermeil, à partir d'une question qui résonnait parfaitement avec la situation qui était alors la mienne : existe-il un populaire invisible ?³ Par l'expression « populaire invisible », je voulais signifier une culture populaire capable de résister discrètement à l'économie du visible au moment où tout un contingent d'artistes faisait des banlieues populaires les plus difficiles et les plus pauvres les nouveaux objets de son désir. Sur un territoire enclavé et emblématique dans l'histoire des violences policières en France⁴, l'émergence progressive d'une jeune institution culturelle comme les Ateliers Médicis était le signe avant-coureur d'une transformation plus profonde dont l'un des points d'orgue devait être les Jeux Olympiques de Paris 2024. Depuis Athènes, Rio et Londres, le rôle de diversion de la machine olympique était bien connue. Elle accompagnait un processus rôdé de gentrification et de nettoyage des poches de pauvreté dans les grandes capitales urbaines. Elle changeait le paysage derrière les écrans et les paillettes d'une grande célébration sportive. La Seine-Saint-Denis ne faisait pas exception et la première motivation pour moi d'accepter une résidence à Clichy-Montfermeil était justement d'observer et d'essayer de saisir les effets technoniques de la création de ce Grand Paris qui rimait pour nombre d'entre nous avec l'effacement de l'imaginaire des banlieues jadis honnies

3 <https://olivier-marboeuf.com/2020/05/13/un-populaire-invisible/>

4 Deux adolescents, Zyed Benna et Bouna Traoré, sont morts le 27 octobre 2005 à Clichy-sous-Bois, électrocutés dans l'enceinte d'un poste électrique dans lequel ils avaient tenté de se réfugier pour échapper à un contrôle de police. Ces morts sont à l'origine d'un vaste mouvement de révolte des quartiers populaires qui allait embraser le pays pendant plusieurs jours et devenir un véritable symbole des angles morts de la démocratie française et de la continuité coloniale dans les banlieues populaires.

par la capitale. Après la disparition de Khiasma, j'avais le sentiment de perdre mon lieu deux fois. Je m'accrochais donc à l'espoir de résistances auxquelles je souhaitais participer. Le défi des Ateliers Médicis n'était pas simple puisque cette institution se donnait aussi pour mission de faire entendre les voix et de diffuser les esthétiques de cette banlieue populaire, d'impliquer les habitants dans un processus de co-construction du lieu définitif à venir tout en accompagnant l'émergence de jeunes artistes et d'auteurices issues des minorités – même si cette part de la mission était et reste difficile à prononcer en ces termes dans le cadre des institutions françaises où le racisme structurel et ses conséquences dans la production d'une sous-citoyenneté sont la plupart du temps minimisés derrière la fantaisie de l'égalité de tous les citoyens. Là aussi se jouait une lutte entre différents récits. Je me posais donc la question de l'existence d'un « populaire invisible », forme de culture profonde et résistante des banlieues, citadelle imprenable par le marché capitaliste de l'art et du savoir, totem sacré de la crasse et des ruses du peuple des immigrés, reste irréductible dans la langue, la posture, le corps, les récits, les manières de se dire, de se tenir, de se retrouver. Je pensais à l'époque à la forme de la veillée, centrale dans les traditions caribéennes – veillée de contes et veillée des morts – que j'allais investir de manière régulière avec des habitants de Clichy-Montfermeil et un collectif d'artistes haïtiens que j'avais invité à me rejoindre en résidence⁵.

5 Mon exploration du motif de la veillée allait bien produire des moments intimes et partagés avec un petit groupe d'habitants mais il donnerait aussi lieu parallèlement à une performance, *The Wake*, conçue avec le collectif haïtien *The Living and the Dead Ensemble*, qui allait circuler dans de nombreux festivals, centres d'art et biennales. Mon désir pour ce « populaire invisible » allait donc se heurter ici à certaines limites et notamment au besoin de mes collègues haïtiens de diffuser cette œuvre le plus largement possible pour sortir de la précarité et partager leur vision depuis Haïti d'un monde qui brûle. Gagner de l'argent et de la visibilité, deux arguments de poids de la fongibilité des récits. Mais aussi devenir sujets et non plus objets de leur histoire. Cette expérience montre combien la question de la fongibilité n'est pas dissociable de celle de la souveraineté et qu'elle doit par conséquent autoriser certaines ruses, ce qui fut le cas sans contexte avec le projet *The Wake* qui constituait une véritable expérience de savoir et d'émancipation pour la plupart des membres du collectif. Voir : <https://thelivingandthedeadensemble.com/>

Mais si je me posais cette question en ces termes c'est que je devais faire face à certains problèmes qui alimentent à présent ma réflexion autour des récits infongibles. L'un de ces problèmes était que je n'avais plus de lieu clair auquel me référer et il me semble que dans ce cas – qui est commun aux situations d'exil et d'errance en général – on est amené à attendre des formes et récits culturels qu'ils possèdent une mystérieuse résistance ontologique à l'extraction. C'est-à-dire que ces corpus résistent par eux-mêmes en négligeant peut-être qu'ils demandent à être justement entretenus, soignés, protégés. Et qu'ils ne peuvent s'entretenir qu'en lien avec un lieu de présence qui n'a pas grand-chose à voir avec la scène de représentation artistique puisque celle-ci procède essentiellement d'un détachement d'un récit culturel de son écologie pour en faire un objet solitaire, un fétiche. On peut évidemment se dire que des récits radicaux, révolutionnaires, des pratiques populaires, intimes ou rebelles, seront plus difficilement fongibles, digérables par le vaste estomac de la marchandisation culturelle⁶. Mais rien ne garantit non plus que tous ces récits ne le soient pas et qu'ils résistent aux stratégies extractives de plus en plus sophistiquées du capitalisme cognitive. Et je m'accrochais peut-être à ce « populaire invisible » – que m'avait inspiré les multiples tactiques et esthétiques de l'histoire du marronnage des esclavisés dans les amériques – car j'observais avec inquiétude l'expansion inexorable de ces pratiques de consommation qui allaient trouver dans les corps des personnes minoritaires et des fameux « premiers concernés » l'outil idéal pour étendre leur emprises sur ce qui paraissait hier encore parfaitement infongible.

La réalité était donc assez simple ; plus les classes populaires et majoritairement d'origine immigrée qui peuplaient les territoires concernés perdaient d'espaces de vie, d'autonomie, et de lieu pour des pratiques culturelles spontanées, non réglementées, hors de contrôle, plus elles étaient punies

6 Voir à ce sujet : Olivier Marboeuf, *L'émeutier et la sorcière* in « Sorcières, pourchassées, assumées, puissantes, queer » édité par Anna Colin (Editions B42 et Maison Populaire) accessible en ligne ici : <https://olivier-marboeuf.com/2020/09/08/lemeutier-et-la-sorciere-the-rioter-and-the-witch/>

et empêchées de vivre par des séries de lois qui leur reprochaient leur communautarisme voire leur séparatisme, plus les récits et les formes de vie de ces mêmes populations devenaient fongibles dans l'art comme des fétiches sans lieu, comme des objets sans danger, ni responsabilité, sans attache ni conséquence. La fongibilité n'est donc pas ici seulement affaire d'appropriation culturelle à laquelle on n'aurait pas d'autre choix que d'opposer une - fragile - logique de propriété privée, elle s'accompagne également de l'expropriation des sociabilités populaires et de la destruction des lieux d'un récit, de ses attaches et conditions d'existence.

Lieu incorporée, métaphorisation et extractivisme des « premiers concernés »

Comme je l'ai étudié assez longuement dans mon essai « Suites décoloniales : s'enfuir de la plantation »⁷, l'émergence ces dernières décennies dans l'espace francophone d'artistes non-blancs et indigènes s'inscrit en partie dans une stratégie renouvelée de l'extraction capitaliste. Ce qu'il est important de noter est qu'en France notamment, cette tendance s'est traduite par la mise à l'honneur des diasporas afro-descendantes qui pour la plupart d'entre elles n'entretiennent que des relations souvent assez limitées avec les pratiques culturelles des pays d'origine de leur parents voire de leurs grand-parents. L'avantage de tels opérateurs est cependant qu'ils jouissent, selon les règles du marché capitaliste, d'une certaine légitimité à extraire des récits culturels de ces pays. Ils offrent ainsi l'opportunité de dépasser les critiques d'appropriation culturelle visant les occidentaux blancs quand bien même ils travaillent, la plupart du temps, au service de ceux-ci.

Pour être juste, on devrait préciser qu'il existe en réalité deux types de « premiers concernés » par le dilemme de la marchandisation des cultures minoritaires. D'une part les membres de communautés basées sur des territoires donnés dont la survie est menacée et qui se doivent alors d'élaborer des stratégies culturelles extérieures à leur

lieu d'attachement afin de le protéger - j'évoquerai ce cas de figure plus loin avec les célébrations du Nego Fugido à Acupe. D'autre part des artistes inscrits sur le marché de l'art global et qui sont originaires ou descendants d'originaires de ces territoires. Il s'agit de deux situations assez différentes qu'il convient de discerner. Les premiers ont un engagement à la fois matériel et éthique avec un lieu concret, vécu et entretenu quotidiennement. Alors que les seconds participent le plus souvent au commerce d'un lieu métaphorique dont la légitimité ne provient pas d'attachements réciproques et de responsabilités, mais de la licence que leur offrent les clients d'un marché aux ancêtres. Dans ce second cas, le dilemme n'en est pas un. Tout est histoire d'ajustements à l'intérieur même du capitalisme. Le succès jamais démenti dans le monde de l'art du concept de droit à l'opacité du penseur martiniquais Edouard Glissant⁸ pourrait être analysé à l'aune de cette situation où l'on accepte qu'il n'existe plus d'extériorité au capitalisme, mais que des petites négociations avec le pouvoir en place qui accorde le droit à quelques petits secrets, après avoir accumulé ou volé toutes les terres, occupé tous les lieux jusqu'aux plus intimes. Si l'on observe la manière dont le droit est aujourd'hui piétiné par les capitalismes fossiles qui n'acceptent plus aucune limite, on ne donne pas cher alors de la peau de ce droit à l'opacité qui n'est qu'un droit provisoire, une réserve à l'expansion néolibérale. On peut être sûr que ce territoire vaguement dissimulé derrière les voiles de l'opacité, qui n'est plus qu'une parcelle psychique ou un jeu de dupe puérile, finira par servir de monnaie d'échange pour des artistes en quête de leur part du gâteau. Cette opacité négociée sera bien vite dilapidée car elle ne s'appuie sur aucun lieu souverain où l'opacité est un fait non-négociable, constitutif, une éthique de la participation sans extériorité et sans spectacle que j'évoquais plus tôt à propos du léwòz guadeloupéen. On a probablement trop peu commenté la proposition de Glissant en prenant soin de la mettre en relation avec le contexte matériel de son énonciation - et en lui préférant de nouveau la métaphore flot-

⁷ Olivier Marboeuf, *Suites décoloniales : s'enfuir de la plantation*, éditions du commun, Rennes, 2022, p.48, chapitre III : Fuir vers le vivant.

⁸ Edouard Glissant, *Poétique de la Relation*, éditions Gallimard, Paris, 1990

tante d'une pensée archipélique⁹. Or il est tout à fait éclairant de rappeler la situation d'accaparement de la terre par les Békés¹⁰ en Martinique et l'aboutissement du processus d'assimilation à la France dont l'une des conséquences est l'absence notable sur cette île de tout lieu collectif hérité des cultures et des luttes du marronnage. Ce qui a pour conséquence de transformer au passage le dit marronnage en un nième produit dans les rayons des métaphores du supermarché de l'art contemporain et des études littéraires. Remettre en contexte le droit à l'opacité glissantien permettrait pourtant de mieux comprendre les conditions d'énonciation de cette idée qui n'est adossée à aucun espace collectif qu'il s'agirait de conquérir, de protéger et de cultiver, à aucune forme de politique matérialiste, à aucun devenir marron – à l'image des communautés marronnes de Guyane, du Suriname ou du Brésil – mais à lieu métaphorique, un lieu de la pensée. Car la fongibilité néolibérale ne fait donc pas que transformer des pratiques et récits culturels en objet/spectacle de marché, elle métaphorise également les lieux d'inscription des principes éthiques et politiques des récits. Dans cette situation de démission – que le critique culturel Mark Fisher a appelé « le réalisme capitaliste »¹¹ – il ne nous resterait donc que d'infimes espaces d'adaptation au consentement à vivre en plantation capitaliste¹².

Cette situation nous oblige donc à nous interroger sur les situations d'exil et d'errance et l'idée de récits incorporés que j'évoquais plus tôt. Il est vrai qu'en quittant le lieu où les récits sont produits et où ils produisent à leur tour le lieu, dans cette écologie circulaire dont j'ai tenté de tracer à grands traits les contours avec l'exemple de l'Espace Khasma, on risque de s'attacher au lieu en

tant que métaphore. Il me tient donc à cœur de « démétaphoriser » le lieu des récits en pensant une éthique des pratiques culturelles errantes comme toujours à la recherche, tendues vers, un lieu collectif d'exercice, d'existence, d'entretien, de déchargement et rechargement. Dans l'errance, l'infrastructure du lieu devient fluide, changeante, mobile sous certaines conditions, mais il est nécessaire de garder à l'esprit que ces conditions ne relèvent pas toujours de choix, et qu'elles sont aussi les adaptations mélancoliques et les conséquences malheureuses de différentes formes de dépossession qui menacent toute communauté minoritaire. Une résistance efficace à la fongibilité des récits devra alors se traduire concrètement par des tentatives de reprise de la terre et de refondation de lieux souverains. Car les récits ne peuvent résister à leur fongibilité dans l'environnement du capitalisme néolibéral qu'à la condition de maintenir des attachements réciproques avec les expériences et les pratiques d'un lieu souverain, d'être reliés concrètement aux cycles de reproduction de ce lieu afin de se soustraire aux formes de séparation qui fondent la nature même des objets culturels dans les épistémologies occidentales notamment. Les formes culturelles ne se réparent jamais d'elles-mêmes, jamais seules et il est irresponsables de croire que l'on pourra les extraire indéfiniment sans les abîmer définitivement. Comme les autres formes et espaces du vivant, elles ont besoin de soin, d'entretien et de luttes.

J'ai eu l'occasion d'étendre mes observations de terrain en Martinique, Guadeloupe et Haïti à la région de Bahia, berceau des cultures afro-brésilienne. Cela m'a permis d'enrichir ma réflexion autour des récits infongibles et des relations qu'ils entretenaient avec des lieux de souveraineté culturelle. Pour aller vite, car cette question demanderait de plus amples développements, il me semble que les gestes culturels les plus puissants des Petites Antilles – organisés notamment autour du Gwo Ka et des traditions du léwòz en Guadeloupe, du tambour Bélé en Martinique, et dans les deux îles autour de pratiques carnavalesques non-réglées (vidés, déboulés) – sont clairement des formes de résistance à l'assimilation française dans un contexte de dépossession où le geste

9 Contexte qui est pourtant abondamment étudié et mis en critique dans l'un de ses ouvrages les plus importants et les plus situés, *Le Discours antillais* (Editions du Seuil, Paris, 1981)

10 Les Békés sont des Blancs créoles descendants des premiers colons en majorité esclavagistes. Bien que très minoritaire en nombre en Martinique, ils détiennent encore aujourd'hui une large partie des terres et des infrastructures économiques.

11 Mark Fisher, *Capitalist Realism: Is There No Alternative?*, Zero Books, Winchester, 2009

12 Olivier Marboeuf, *Suites décoloniales : s'enfuir de la plantation*, p.81, chapitre IV : Parcelles et plantations

culturel se doit par conséquent lui-même de faire lieu, péyi. Cette idée de faire lieu partout où cela était possible m'a accompagné durant presque tout mon parcours artistique ces trois dernières décennies, habité que j'étais par cette tradition du corps comme instrument essentiel du lieu le plus secret, le plus ancien, le plus inaccessible. Cette archive incorporée, ce corps paysage, demandait cependant à être cultivé, mise en mouvement collectivement afin de produire de nouvelles conditions de vie. Le fait que dans le contexte de la Caraïbe française, les récits infongibles déboulent dans la forme de lieux de présence collective est donc essentiel à mes yeux. C'est une manière de proposer une alternative à la fonction du corps minoritaire dans l'économie narcissique et propriétaire de l'art contemporain, d'offrir une autre sortie, un autre horizon que l'extractivisme « des premiers concernés » que j'évoquais plus tôt. Car si l'exil et l'errance font du corps le site d'une archive, trouver la forme de sa décharge et de ses traductions collectives est aussi affaire d'éthique et d'écologie puisque cette archive que nous transportons ne nous appartient pas et qu'elle demande toujours à retrouver une forme vivante et partagée de lieu.

Au Brésil, dans le contexte bahianais, j'ai pu observer combien les espaces de pratique et d'archive des cultures afro-confluentes s'articulaient à la fois à partir de la mémoire des corps – musiques, danses, chants – mais aussi depuis des lieux souverains que sont, de deux manières différentes, les terreiros et les quilombos, les seconds étant justement parmi ces lieux hérités de la continuité des formes des vies marronnes. La comparaison est évidemment difficile entre des îles minuscules de la Caraïbe de l'Empire français et un pays continent comme le Brésil car les conditions naturelles ont joué un rôle fondamental dans la construction de lieux autonomes et de communauté marronne pérenne. Il est cependant intéressant d'observer ces deux variantes de territoires marqués par l'esclavage et les luttes des Noirs pour leurs droits et leur souveraineté, à partir du prisme de la question foncière. Ceci m'amène à dire que les sites de conservation et de reproduction des récits infongibles antillais, qui sont des lieux de répétition mobiles et éphémères, sont d'autant plus fragiles

qu'il s'agit pour l'essentiel de lieux incorporés – et donc dépendants des individus, de la fragilité de ce qui les relie et de la difficile transmission de ce lien dans un contexte social dégradé qui fragilise les solidarités, entretient la défiance et pousse à l'exil. Situation qui offre, en contexte colonial, de nombreuses prises et possibilités pour qui veut défaire ces lieux de résistance, en entretenant notamment les conflictualités comme le veut la méthode historique et bien rôdée de la gouvernance française de ces îles. En contraste, les lieux afro-brésiliens qui dépendent également grandement de la dimension humaine sont aussi des lieux d'attachement tenus et régis par d'autres forces et présences non-humaines – les esprits, les présences animales, végétales. Ce sont des lieux de vie, des parcelles cultivées qui composent une écologie matérielle, nourricière et spirituelle à l'opposé de l'ordre capitaliste, des lois foncières et des principes de propriété privée. Mais si la continuité et la consistance du lieu afro-brésilien m'intéresse tellement c'est avant tout parce qu'elle s'articule autour du principe d'un lieu d'autonomie, ce qui n'est pas toujours l'horizon des lieux permanents de conservation de cultures minoritaires.

Conservation, autonomie et folklore de résistance : s'enfuir et se relier

J'ai évoqué plus tôt la fragilité des cultures afro-caribéennes de la Guadeloupe et de la Martinique du fait notamment de l'infrastructure humaine qui les composait et de la difficulté à constituer dans ces contextes des lieux d'attachement pérennes et souverains permettant d'entretenir ces cultures. Des lieux qui nécessiterait une réappropriation collective de la terre ; une refondation des communs où les gestes culturels participeraient à tenir ensemble toutes les présences et à entretenir les filiations entre les vivants et les morts. Des lieux de subsistance et d'archive à la fois. Car il s'agit également de lutter contre certains modes de conservation institutionnel, à commencer par les logiques de patrimonialisation qui sont d'autres manières d'interrompre le processus vivant d'une culture, ses attachements à un lieu pour la rendre d'autant plus fongible. Le classement au patrimoine immatériel de l'humanité de la musique

Gwo Ka par l'UNESCO n'est qu'un exemple parmi d'autres de ces dispositifs de conversation basés sur la réification culturelle et sur un imaginaire universaliste qui a structuré l'histoire de la préservation des musées occidentaux¹³ – dont il est difficile d'ignorer qu'ils étaient et sont encore des instruments de légitimation de pratiques violentes de prédation. Cette patrimonialisation s'accompagne de fait invariablement de l'imposition de grilles de lecture et d'épistémologies particulières, d'une forme de réorganisation esthétique et historique, d'un récit. Son mode de reconnaissance est basé sur la séparation et l'identification d'auteurs, ce qui a contribué dans le cas de la musique Gwo Ka à un certain nombre de conflits et de tensions entre les différents acteurs autour des filiations et des propriétés de tel rythme et manière de jouer. Car la patrimonialisation n'est pas autre chose qu'une forme de réinvention / réinscription d'une pratique culturelle dans le cadre du marché. Et le but des honneurs faits à la musique Gwo Ka n'est autre que de permettre l'enseignement, l'étude et la transmission de cette musique et des gestes culturels qui l'accompagnent en dehors du cadre spécifique des cercles du léwòz notamment, c'est-à-dire en dehors d'un lieu potentiellement souverain.

J'ai eu la chance d'assister à l'une des célébrations du Nego Fugido qui se déroulent depuis cent cinquante ans tous les week-ends du mois juillet à Acupe, district municipal de Santo Amaro dans la région de Recôncavo à Bahia au Brésil, au bord de la Baie de Tous les Saints. Le Nego Fudigo est une performance publique intense qui rejouent les luttes et la fuite des esclaves, et célèbre le désir radical de liberté des communautés noires des Quilombos. Des enfants recouverts de peinture noire, la bouche teintée de la couleur rouge du Roucou¹⁴

sont poursuivis dans les rues par des chasseurs portant des jupes en feuilles de banane séchées – dont on dit qu'elles transporteraient les âmes des esclavisés morts des sévices de la plantation. Cette mise en scène éloquente et ambulante de plusieurs heures est ponctuée de musique et de danses qui miment la terreur, la furie et la libération. Comme un contre-récit à l'histoire de la générosité de la princesse Isabél¹⁵ qui aurait offert la liberté aux esclavisés, le Nego Fugido rappelle l'importance de leur lutte pour la liberté et célèbre les figures anonymes de cette résistance. Cette autre histoire sans livre se transmet ainsi d'année en année et de pair à pair au sein de la communauté. Que le Nego Fugido soit devenu un événement qui attire à présent les touristes ou qu'une maison du Nego Fugido ait été construite à Acupe pour en « conserver » la tradition, rien de tout cela n'épuise et n'interrompt ni par la patrimonialisation, ni par la mise en spectacle, la continuité d'un contre-récit minoritaire d'émancipation. Car c'est bien dans l'une des plus étroites des rues de la commune, au milieu des maisons basses centenaires, bien loin de la maison du patrimoine du Nego Fugido fraîchement érigée, que se passe le plus puissant transport et qu'apparaît sous nos yeux des fragments d'épisodes lointains. Et c'est bien dans l'atmosphère qui traverse la ville après le passage de la performance que quelque chose se maintient, insaisissable, le fameux esprit des lieux, réveillé par les cris et les danses. Comme dit plus tôt, la situation des praticiennes d'une culture située est différente de celle des acteurs de l'art global et leur dilemme peut se résoudre autrement, en acceptant que sous la surface scintillante du folklore, en dehors des réifications patrimoniales, survive les ruses d'une culture vivante et attachée à un lieu. Justement parce que ce lieu existe, est vécu et que ce n'est pas une métaphore.

13 Voir Françoise Vergès, Programme de désordre absolu : décoloniser le musée, La Fabrique, Paris, 2023.

14 Le roucouyer est une espèce d'arbustes de la famille des Bixaceae, originaire des régions tropicales d'Amérique du Sud. Ses fleurs sont roses et il donne des fruits rouges à épines, remplis de graines, rouges elles aussi. L'enveloppe de celles-ci donne une teinture appelée roucou ou rocou. L'espèce fut introduite aux Antilles lors des migrations arawaks et caraïbes. Elle fut cultivée comme plante tinctoriale jusqu'à la fin du XIXe siècle dans les Petites Antilles puis fut abandonné lors de l'apparition des

matières colorantes synthétiques.

15 Il existe un débat de la même nature autour de la mise en récit de l'abolition de l'esclavage au Brésil et dans la caraïbe française. A Brésil, l'histoire officielle consacre la belle âme de la princesse Isabél qui signa en 1888 la Loi d'or accordant la liberté aux esclavisés alors que dans les Petites Antilles c'est l'opiniâtreté de l'homme politique Victor Schlœlcher qui est saluée, occultant au passage dans les deux cas l'importance des nombreuses luttes des esclavisés eux-mêmes pour défaire le système plantationnaire qui les avait réduit à l'état de biens meubles.

Nous avons besoin de nouveaux récits

J'ai tenté ici d'imaginer des principes de résistance à la fongibilité des récits qui ne reposeraient pas sur la nature propre de ces derniers, arguant qu'il n'existerait pas de récits minoritaires ontologiquement infongibles mais plutôt des manières de les entretenir et de les maintenir à distance des métaphores de l'économie néolibérale. Les formes de résistance à laquelle j'ai porté le plus d'attentions sont celles qui s'inscriraient par conséquent dans une écologie circulaire de reproduction d'un lieu vivant. Un lieu qui abriterait ces récits et que ces récits contribueraient en retour à redéfinir en permanence selon un mode d'existence réciproque, sans propriétaire et sans dette, s'éloignant de la conception morbide du lieu patrimonial et des pratiques de muséification des cultures. J'ai aussi souligné combien ces gestes alternatifs de conservation réclamaient certaines conditions éthiques. En reprenant donc à mon compte pour la prolonger la proposition de la philosophe américaine Donna Haraway, « nous avons urgemment besoin de nouveaux récits »¹⁶, je conclurai en disant qu'il nous faut également reconquérir des terrains, des espaces et des lieux souverains où ces récits peuvent être actifs, où ils peuvent (re)produire des mondes habitables que nous pourrions alors expérimenter et entretenir contre les catastrophes du capitalisme.

16 Dans *Story Telling for an Earthly Survival*, un film de Fabrizio Terranova (2016)

BIBLIOGRAPHY / REFERENCES

[1] L'expression « entre-tenir » tente d'évoquer une communauté qui se soutient et se maintient à la fois dans le sens de réparer, mais aussi de conversation. Le discours collectif est ici conçu comme une forme de soin qui ne produit pas de dette. Je développe cette idée dans le texte « Entre-tenir : une archive vivante de l'émancipation » publié dans le cadre de ma bourse Banister Fletchett Global Fellowship, « Distant Islands, Spectral Cities », organisée pendant l'année universitaire 2023/2024 à l'Université de Londres à Paris (ULIP). <https://www.london.ac.uk/institute-paris/research/distant-islands-spectral-cities>

[2] Le Léwòz est un événement traditionnel guadeloupéen où des musiciens (tanbouyés et makè), des chanteurs (lokansyé), des chorales (répondè) et des danseurs (dansè) se réunissent autour du tambour Ka. Au cours de ces soirées, les différents rythmes du Gwoka sont joués. Toutes les personnes présentes sont invitées à rejoindre le cercle (Lawonn) qui se forme et à participer activement à cet événement, qui n'a pas de durée ni de lieu fixes autres que l'espace créé par le cercle des participants. Entre chutes et reprises, dans un équilibre précaire dicté par le tambour, les danseurs émergent au cœur du cercle. Une archive vivante, celle du corps guadeloupéen, prend vie dans le léwòz, entre joies et peines, ruses et luttes.

[3] <https://olivier-marboeuf.com/2020/05/13/un-populaire-invisible/>

[4] Deux adolescents, Zyed Benna et Bouna Traoré, sont morts le 27 octobre 2005 à Clichy-sous-Bois, électrocutés dans un poste électrique où ils s'étaient réfugiés pour échapper à un contrôle de police. Ces décès ont déclenché une révolte généralisée dans les quartiers populaires qui a embrasé le pays pendant plusieurs jours et est devenue le symbole des angles morts de la démocratie française et de la continuité coloniale dans les banlieues populaires.

[5] Mon exploration du motif de la veillée funèbre allait certes donner lieu à des moments intimes

partagés avec un petit groupe de résidents, mais elle allait également donner naissance à une performance, The Wake, conçue avec le collectif haïtien The Living and the Dead Ensemble, qui allait faire le tour de nombreux festivals, centres d'art et biennales. Mon désir pour cette « classe ouvrière invisible » se heurterait donc ici à certaines limites, notamment la nécessité pour mes collègues haïtiens de diffuser ce travail le plus largement possible afin d'échapper à la précarité et de partager leur vision depuis Haïti d'un monde en flammes. Gagner de l'argent et gagner en visibilité sont deux arguments puissants en faveur de la fongibilité des récits. Mais aussi de devenir sujets plutôt qu'objets de leur histoire. Cette expérience montre à quel point la question de la fongibilité est indissociable de celle de la souveraineté et qu'elle doit donc permettre certaines stratagèmes, ce qui fut certainement le cas avec le projet The Wake, qui a constitué une véritable expérience de connaissance et d'émancipation pour la plupart des membres du collectif.

Voir : <https://thelivingandthedeadensemble.com/>

[6] Voir à ce sujet : Olivier Marboeuf, L'émeutier et la sorcière dans « Sorcières, pourchassées, assumées, puissantes, queer » édité par Anna Colin (Editions B42 et Maison Populaire) disponible en ligne ici : <https://olivier-marboeuf.com/2020/09/08/lemeutier-et-la-sorciere-the-rioter-and-the-witch/>

[7] Olivier Marboeuf, Suites décoloniales : s'enfuir de la plantation, éditions du commun, Rennes, 2022, p.48, chapitre III : Fuir vers le vivant.

[8] Edouard Glissant, Poétique de la Relation, Éditions Gallimard, Paris, 1990

[9] Un contexte néanmoins largement étudié et critiqué dans l'un de ses ouvrages les plus importants et contextualisés, Le Discours antillais (Éditions du Seuil, Paris, 1981)

[10] Les Békés sont des Créoles blancs descendants des premiers colons, dont la plupart étaient propriétaires d'esclaves. Bien qu'ils constituent une très petite minorité en Martinique, ils possèdent encore une grande partie des terres et

des infrastructures économiques.

[11] Mark Fisher, *Capitalist Realism: Is There No Alternative?*, Zer0 Books, Winchester, 2009

[12] Olivier Marboeuf, *Suites décoloniales : s'enfuir de la plantation*, p.81, chapitre IV : Parcelles et plantations

[13] Voir Françoise Vergès, *Programme de désordre absolu : décoloniser le musée*, La Fabrique, Paris, 2023.

[14] Le roucouyer est une espèce d'arbuste de la famille des Bixaceae, originaire des régions tropicales d'Amérique du Sud. Ses fleurs sont roses et il produit des fruits rouges épineux remplis de graines, elles aussi roses. L'enveloppe des graines produit un colorant appelé roucou ou rocou. L'espèce a été introduite aux Antilles lors des migrations arawak et caribéennes. Elle a été cultivée comme plante tinctoriale jusqu'à la fin du XIXe siècle dans les Petites Antilles, puis abandonnée avec l'avènement des colorants synthétiques.

[15] Un débat similaire existe autour du récit de l'abolition de l'esclavage au Brésil et dans les Caraïbes françaises. Au Brésil, l'histoire officielle célèbre la noble âme de la princesse Isabel, qui a signé la Loi d'or en 1888 accordant la liberté aux esclaves, tandis que dans les Petites Antilles, c'est la ténacité du politicien Victor Schœlcher qui est louée, occultant dans les deux cas l'importance des nombreuses luttes menées par les esclaves eux-mêmes pour vaincre le système des plantations qui les avait réduits au statut de biens mobiliers.

[16] Dans *Story Telling for an Earthly Survival*, un film de Fabrizio Terranova (2016)



OLIVIER MARBOEUF
France

Olivier Marboeuf est auteur, critique, performeur et commissaire indépendant. Il est directeur de l'Espace Khiasma depuis 2004. Son parcours l'a conduit à s'intéresser aux liens entre le texte et la voix, aux images fixes et animées, et plus largement à l'importance du partage. Depuis plusieurs années, ses recherches se concentrent sur une réévaluation du colonialisme selon les principes de la spéculation narrative qui rivalisent avec le récit historique dominant. Il est très impliqué dans le cinéma d'art et d'essai, et est producteur chez Spectre Productions et programmateur chez Phantom.

FR

CE QUI RÉSISTE À L'EFFACEMENT

Ralph Maingrette



Introduction

Il y a des histoires qui refusent de mourir. Malgré tous les efforts pour les faire taire, elles survivent – dans un geste de grand-mère qui tresse les cheveux d'une certaine façon, dans une chanson fredonnée à voix basse, dans la manière dont on cuisine un plat traditionnel. Ces fragments, tenaces, sont les battements souterrains de mémoires que l'on n'a jamais pu complètement effacer.

Ces mémoires fragiles, souterraines, vibrantes échappent aux livres d'histoire officiels. Elles résistent aux systèmes qui voudraient les réduire au silence ou les transformer en produits de consommation. Elles sont ce qui subsiste dans les interstices : dans les silences, les regards, les gestes du quotidien. Elles ne s'alignent pas avec la logique du progrès linéaire ou de l'archive rationnelle. Elles vibrent selon d'autres fréquences.

Mais l'effacement, ce n'est pas que du passé. Il se rejoue tous les jours : dans les programmes scolaires qui oublient de mentionner les révoltes d'esclaves, dans les musées où les objets sacrés africains sont exposés comme de simples curiosités, sur les plateformes numériques qui invisibilisent nos récits, dans les algorithmes qui privilégient le divertissement formaté au détriment des voix subalternes.

Et maintenant, il y a un nouveau défi : l'intelligence artificielle. Ces systèmes, entraînés principalement sur du contenu occidental, reproduisent nos vieilles blessures. Les visages noirs sont mal reconnus par les caméras. Les accents sont mal transcrits. Nos traditions sont réduites à du folklore ou à des clichés animés.

Mais moi, je rêve autre chose. Je rêve d'une intelligence poétique qui reconnaîtrait les chants vodou comme des archives précieuses. D'un système qui comprendrait que les gestes de nos ancêtres dans les plantations portent autant de sagesse que n'importe quel livre savant. D'un futur où les machines ne dominent pas nos récits, mais apprennent à les écouter.

En tant qu'artiste afrodescendant vivant à Montréal, nourri par l'héritage haïtien, j'explore ces mémoires à travers mes créations. Je travaille avec des perles, des matériaux récupérés, la vidéo, le numérique – non pas pour faire "joli", mais pour réveiller quelque chose d'endormi. Mon art cherche à faire résonner ce qui a été réduit au silence.

Quand nos corps deviennent marchandises

L'esclavage n'a pas seulement exploité nos corps – il a voulu nous rendre interchangeables. Comme des objets qu'on peut acheter, vendre, remplacer. Cette logique de fongibilité, où la personne devient marchandise, elle continue aujourd'hui, de façon plus insidieuse.

Regardez la musique, la mode, le cinéma : nos cultures de résistance sont récupérées, vidées de leur âme, transformées en tendances monétisables. Nos gestes deviennent des "contenus", nos luttes, des "vibes", nos douleurs, des esthétiques. C'est plus subtil que l'esclavage, mais c'est la même violence.

Sur les réseaux sociaux, des visages noirs deviennent des filtres, des danses issues des ghettos deviennent virales – mais sans attribution, sans racine, sans contexte. Nos corps, encore une

fois, deviennent des icônes que l'on peut manipuler, copier, effacer.

Dans les écoles, on apprend trois lignes sur l'esclavage, sans visages, sans noms, sans émotions. Sanité Bélair, cette guerrière haïtienne qui a lutté pour l'indépendance ? Qui la connaît ? Makedon, ce leader de résistance ? Invisible dans nos manuels. Les figures de liberté sont absentes. Les héros noirs deviennent des fantômes.

Mais voilà le miracle : malgré tout, nous avons transmis. Dans la façon de tresser les cheveux. Dans les recettes de cuisine. Dans les berceuses. Dans les silences même. Ces gestes du quotidien sont en réalité révolutionnaires – ils gardent nos mémoires vivantes.

En Haïti, cette mémoire a trouvé refuge dans le vodou. Pas le vodou caricaturé d'Hollywood, mais le vrai : cette archive vivante où chaque chant, chaque dessin sacré, chaque rituel raconte une histoire de survie. C'est un savoir incarné, non-écrit, mais transmis.

Ce sont des "récits infongibles" – des mémoires qu'on ne peut ni vendre, ni voler, ni oublier. Elles demandent qu'on prenne le temps, qu'on écoute vraiment, qu'on respecte. Elles exigent la lenteur, la résonance, l'oralité. Elles nous relient au monde par les racines.

Mon art comme mémoire vivante

Dans mon travail, chaque perle a un sens. Chaque couleur raconte. Dans Sous la peau des silences, je colle des perles sur du carton abîmé pour dessiner un visage effacé. Avec des vidéos fragmentées, je recompose une mémoire éclatée – impossible à reconstituer complètement, mais toujours vivante. C'est une archéologie affective.

Le perlage, pour moi, c'est une méthode. Ça me permet de rendre visible l'invisible, de donner corps à l'esprit. Mes œuvres ne sont pas là pour décorer – elles font respirer la mémoire. Elles palpitent comme des plaies ouvertes et des chants murmurés.

Je me souviens d'un atelier avec des jeunes filles afrodescendantes. Nous avons perlé ensemble des silhouettes inspirées de femmes oubliées de l'histoire. Une d'elles a dit : "On dirait que ma grand-mère parle à travers mes mains." C'est cela, pour moi, transmettre.

La lévitation : s'élever malgré tout

Il y a des images qui reviennent souvent dans mon travail : les drapeaux vodou, les rêves, la lévitation. Ces formes échappent au marché, à la reproduction en série. Elles portent des savoirs qu'on ne peut pas acheter. Ce sont des formes insoumises, réfractaires aux cadres.

Dans la culture haïtienne, léviter c'est plus qu'un phénomène mystique – c'est une liberté intérieure, un refus des chaînes invisibles de l'histoire. C'est dire : "Tu peux enchaîner mon corps, mais pas mon âme." C'est la verticalité face à l'écrasement.

Dans les rituels vodou, quand quelqu'un entre en transe, il ne subit pas – il s'élève, il dialogue avec les ancêtres. Son corps devient un pont entre les mondes. Ce n'est pas une perte de contrôle, mais un mode de connaissance. Une technologie de l'élévation.

Dans une de mes œuvres récentes, une silhouette sombre flotte sur fond turquoise, marquée de rouge comme une blessure qui guérit. L'image ne se laisse pas interpréter facilement. Elle demande qu'on ralentisse, qu'on écoute avec les yeux. Qu'on sente ce qui nous dépasse.

Réinventer les drapeaux sacrés

Mon travail s'inspire des drapeaux vodou – Ces bannières scintillantes de perles et de paillettes, levées en offrande pour accueillir les esprits. Je ne les copie pas, je les revisite. Les perles deviennent mon alphabet, les textures ma grammaire. Chaque point cousu devient syllabe, souffle, invocation.

Je mélange tout : perlage traditionnel, matériaux trouvés dans la rue, impressions numériques, jeux de lumière. Mes œuvres deviennent des autels qu'on peut transporter, des cartes du déracinement, des instruments de guérison.

Dans *Mémoire-Lumière*, un montage de perles inspiré des dessins sacrés évoque une respiration cosmique. C'est comme un mandala afro-diasporique qui fait dialoguer spiritualité, résistance et créativité. Il y a du rouge pour la mémoire, du bleu pour la mer, du blanc pour les absents.

Un jour, j'ai brodé un drapeau inspiré de la figure de Papa Legba. Pendant que je cousais, une vieille femme m'a raconté comment, enfant, elle avait vu son père dessiner un véné dans la poussière avec du maïs. Le fil du récit a traversé le tissu.

Jardins de mémoire

Les Jardins Lakou – Semer nos racines. Notre intuition ? La mémoire noire se transmet aussi par la terre.

Le lakou haïtien, c'est bien plus qu'un jardin : c'est un écosystème où vit toute une communauté, un lieu sacré de spiritualité et de solidarité. Héritage des peuples arawaks et des esclaves marrons, il soigne à la fois la terre et les mémoires. Il conjugue soin, autonomie, résistance.

Jean-Philippe Vézina, maraîcher afrodescendant, cultive des légumes caribéens sur le sol québécois. Okra, pois congo, herbes médicinales. Son jardin devient un lieu de réenracinement, de fierté, d'apprentissage. La terre redevient notre bibliothèque.

Filmer l'invisible

Mes courts métrages documentaires, je les conçois comme des récits qu'on ne peut pas acheter ni reproduire. Ils ne documentent pas seulement – ils font mémoire. Ils tissent des ponts entre ce qu'on voit et ce qui nous échappe. La caméra devient un instrument de soin, une

manière de dire ce qui n'a pas été entendu.

Dans le court métrage sur Jean Eddy Remy, artiste forgeron haïtien, l'atelier devient temple. Le métal, transformé par le feu et le marteau, devient mémoire incarnée. Migration, artisanat, dignité dansent ensemble. Chaque étincelle raconte un exil, une perte, une renaissance.

Les *Flammes invisibles* – Femmes de l'indépendance d'Haïti redonne vie à Sanité Bélair, Marie-Jeanne Lamartinière, Romaine-la-Prophétesse. Ces guerrières oubliées reprennent leur place dans notre imaginaire. Leur voix, autrefois effacée, devient musique.

Je développe aussi des capsules sur les communautés noires de Montréal. À partir de témoignages, d'archives, de cartes sensibles, je rends visible une mémoire urbaine absente des discours officiels. Mon cinéma avance en spirale, par échos, par résonances – comme les contes de nos grands-mères, comme les rituels vodou, comme les chants à réponse. Chaque image est une offrande. Chaque montage, une prière.

Le vodou comme technologie narrative

Le vodou haïtien, c'est le cœur de ma pensée artistique. Trop souvent caricaturé, c'est pour moi une technologie narrative sophistiquée. Chaque dessin sacré est une carte du cosmos. Chaque cérémonie raconte une histoire avec le corps entier. Le vodou parle à travers le rythme, la sueur, la transe, la poussière, les cris.

Le vodou met en mouvement. Il transmet par l'expérience, pas par les mots. Il abolit les frontières entre art et spiritualité, entre individu et communauté. Il ne sépare pas le visible de l'invisible, ni le passé du présent.

Jean Price-Mars disait : "Le vodou est la forme la plus haute de notre philosophie." Je crois que c'est aussi un média. Une forme de cinéma ancestral. Une mémoire collective performée.

Transmettre pour réparer

Mon travail ne s'arrête pas aux œuvres. Je l'emmène dans les écoles, les centres communautaires, les parcs. J'anime des ateliers où on raconte nos histoires, où on imagine d'autres avatars. Ces espaces sont des laboratoires de récits.

Un jour, dans une école secondaire de Montréal-Nord, un élève m'a dit après un atelier : "Je savais pas que j'avais une histoire à raconter." Cette phrase m'a bouleversé. Car c'est ça, le début de la réparation : redonner voix, redonner poids, redonner espace.

Ces moments sont précieux. Ils réparent les ruptures de transmission causées par la colonisation, l'exil, la pauvreté. On n'y enseigne pas que des techniques – on y ouvre des mémoires. On y plante des graines de fierté. L'art devient pédagogie vivante, une manière de dire : nous étions là, nous sommes là, nous serons là.

Ce qui continue d'agir

Résister à l'effacement, c'est ouvrir des brèches dans le silence. C'est écouter ce qui murmure sous les non-dits. C'est reconnaître que nos savoirs "non officiels" valent tous les diplômes du monde. C'est honorer les archives vivantes – dans les corps, les plantes, les musiques, les prières.

Mon art ne cherche pas à illustrer – il active une mémoire vivante. Il convoque les absents. Il laisse parler les textures, les ombres, les creux. Dans un monde de récits formatés, il faut valoriser nos récits infongibles : ceux qu'on ne peut ni vendre, ni normaliser, ni oublier.

Peut-être que les archives de demain ne seront pas dans des serveurs, mais dans nos corps, nos gestes, nos rêves. Peut-être qu'elles pousseront dans les jardins, danseront sur les murs, vibreront dans les tambours. Peut-être qu'elles parleront plusieurs langues, et qu'aucune ne dominera les autres.

Créer des archives rebelles, c'est réinventer les formes : archives qui chantent, qui sentent bon,

qu'on peut toucher. C'est refuser le silence imposé et revendiquer nos mille façons de savoir. C'est dire que la mémoire n'est pas un passé figé, mais une force qui continue d'agir, de transformer, de faire vibrer le monde.

BIBLIOGRAPHIE / RÉFÉRENCES

Ce texte s'inspire de plusieurs penseurs, écrivains et chercheurs dont les travaux mettent en lumière les mémoires noires, les formes de résistance, les récits diasporiques et les spiritualités afro-descendantes :

Jean Price-Mars, *Ainsi parla l'oncle*, Port-au-Prince, 1928.

Michel-Rolph Trouillot, *Silencing the Past: Power and the Production of History*, Beacon Press, 1995.

Édouard Glissant, *Poétique de la relation*, Gallimard, 1990.

Saidiya Hartman, *Lose Your Mother: A Journey Along the Atlantic Slave Route*, Farrar, Straus and Giroux, 2007.

Christina Sharpe, *In the Wake: On Blackness and Being*, Duke University Press, 2016.

Sylvia Wynter, « Unsettling the Coloniality of Being/Power/Truth/Freedom », *The New Centennial Review*, vol. 3, n° 3, 2003.

Katherine McKittrick, *Dear Science and Other Stories*, Duke University Press, 2021.

Zora Neale Hurston, *Mules and Men*, 1935.

Ce texte s'appuie également sur des archives vivantes :

Témoignages recueillis lors d'ateliers avec des jeunes et des aînés d'origine africaine à Montréal-Nord et ailleurs ; Expériences tirées de projets artistiques tels que *Sous la peau des silences*, *Mémoire-Lumière*, *Les Flammes invisibles* et *Jardins Lakou – Semer nos racines* ; Rencontres, transmissions orales et gestes partagés dans les quartiers, les parcs, les ateliers communautaires et les cérémonies spirituelles.

Ces sources ne se trouvent dans aucune bibliothèque officielle, mais elles constituent les archives vivantes auxquelles je rends hommage.

Considérez cela comme fait : combien de couleurs a la mer en tant que lieu de rupture et de reconquête (audio)

p.168

Charles Campbell



RALPH MAINGRETTE
Montreal

Ralph Maingrette est titulaire d'une licence en gestion avec une spécialisation en ressources humaines. Il a acquis une expérience professionnelle dans diverses institutions publiques et financières en Haïti, au Mexique et aux États-Unis. Il a également travaillé comme professeur de langues et coordinateur d'ateliers.

Pendant qu'il vivait en Haïti, il s'est plongé dans les arts spirituels, vaudous et créatifs. Ces formes d'art sont basées sur les principes thérapeutiques de l'expression non verbale et symbolique.

Ralph réside aujourd'hui à Montréal, au Canada. En 2000, il a créé Tigusart afin de promouvoir la créativité et l'expression de soi à travers les arts visuels. Sa méthode d'enseignement permet aux participants de s'exprimer à travers l'art contemporain et l'art créatif. Il est graphiste et membre de l'Association des artistes visuels du Québec et de l'Association des artistes afro-canadiens.

POLAR CARIBÉEN ET MAGICO-RELIGIEUX : ENQUÊTE D'UNE POÉTIQUE DU RÉCIT INFONGIBLE



Emeline Pierre

Université de Montréal

Le polar caribéen, à première vue un simple dérivé du roman policier occidental, s'inscrit dans une dynamique narrative singulière où se conjuguent les imaginaires de la résistance, de la mémoire et du magico-religieux. Nombre d'écrivains caribéens francophones investissent ce genre littéraire comme espace de marronnage, c'est-à-dire en tant que lieu de détournement et réinvention afin d'accueillir des récits ancrés dans des traditions orales, religieux et spirituelles qui échappent aux logiques rationalistes occidentales. Quimbois antillais ou vaudou haïtien opèrent, à travers leur incursion dans les textes, une transformation structurelle du récit policier. Ce phénomène littéraire trouve une résonance particulière dans le concept en cours d'élaboration de « récit infongible », entendu ici comme récit défiant la dissolution culturelle, l'appropriation coloniale et l'effacement programmé par les structures de domination.

Cet article se propose d'explorer comment le polar caribéen francophone, en particulier à travers l'intégration du magico-religieux, peut être lu comme une forme emblématique de récit infongible. En effet, Chauve qui peut à Schœlcher (2003) de l'écrivain martiniquais Tony Delsham met en scène une lutte antiterroriste sur fond de revendications indépendantistes. Le roman relate les efforts d'enquêteurs pour neutraliser des criminels dont la mission est d'assassiner deux ministres français en déplacement en Marti-

nique. La spécificité de cette investigation réside dans le rôle déterminant de Man Antoinise, une quimboiseuse, dont l'intervention se révèle essentielle pour la résolution de l'enquête, marquant ainsi une perméabilité entre le rationnel et le magico-religieux. De son côté, Saison de porcs de l'auteur haïtien Gary Victor dépeint le combat acharné d'un inspecteur habité par une volonté farouche de sauver sa fille, placée sous la tutelle d'une organisation internationale en apparence irréprochable. Le récit prend une tournure inattendue et décisive lorsque l'investigation bascule à la suite d'un phénomène étrange : la transformation de son adjoint en porc, introduisant une dimension qui bouleverse les codes classiques de l'intrigue policière. Tout se passe comme si ces auteurs articulent une esthétique où le sacré et les pratiques cultu(r)elles saturent l'enquête, détournant les codes du genre au profit d'une épistémologie créole souvent minorée ou rendue illisible par l'ordre (post)colonial. C'est ainsi que nous montrerons comment le polar caribéen se constitue en un espace de résistance narrative, où les conventions du genre sont subverties pour servir des enjeux culturels et identitaires. Ensuite, nous examinerons le rôle du magico-religieux antillais, qui agit comme une alternative permettant la transmission de savoirs, et échappant aux paradigmes intellectuels occidentaux. Enfin, nous nous attacherons à interroger la dimension infongible du vaudou au sein de la fiction criminelle qui, en s'ancrant dans l'invisible et la mémoire ancestrales, participent activement à la réhabilitation de systèmes de connaissances caribéens

longtemps disqualifiés.

Quand le polar rencontre le magico-religieux : un entrecroisement subversif

Dès les prémices du XXe siècle, les fondements du roman policier se voient balisés par une posture rationaliste. Van Dine, dans sa célèbre charte à destination des auteurs de romans policiers, prescrit que « la manière dont est commis le crime et les moyens qui doivent amener à la découverte du coupable doivent être rationnels et scientifiques ¹ ». L'irrationnel, dès lors, semble relégué en marge du genre. Pourtant, force est de constater que des récits policiers franchissent cette frontière, se nourrissant d'éléments irréductibles et révélant le caractère infongible, autrement dit inassimilable, de certains héritages culturels dans le tissu du polar francophone caribéen.

Christian Chelebourg, s'efforçant de définir les contours d'une « poétique du surnaturel », dresse l'inventaire de multiples présences de l'étrange, allant du conte de fées aux mythes en passant par l'occultisme. Bien que ses exemples tendent à privilégier une culture euro-centrée, sa réflexion n'en demeure pas moins pertinente dans une perspective comparatiste :

« Ce qui est surnaturel [c'est ce qui est perçu comme illogique, impossible, proprement anormal. L'impression de surnaturel procède d'une transgression de l'ordre de la nature, d'une contravention à ses lois les mieux reconnues, et suggère de ce fait l'existence d'autres lois, nécessairement supérieures aux premières puisqu'elles s'imposent à elles. Le surnaturel, en définitive n'apparaît comme un concurrent direct du savoir que parce qu'il est l'ennemi de la rationalité² ».

Cette irruption de l'irrationnel se justifie par sa capacité à stimuler l'imagination, à « poétise[r] la

vie en nous suggérant sans cesse que quelque chose de plus grand, de plus puissant, de plus beau ou de plus inquiétant, se cache derrière le voile de la nature sensible, que le visible n'est pas tout, que la froide raison échoue à expliquer des pans entiers de notre réalité³ ».

La présence du magico-religieux dans le polar caribéen constitue, précisément, ce point de rupture narrative où s'articulent, traditions, mémoire et stratégies de résistance à la logique universaliste propre à la modernité occidentale. Les fictions criminelles de la Caraïbe francophone illustrent de façon éloquente ce dialogue singulier.

Déjà, en 1948, Jypé Carraud publie *Tim-Tim Bois-Sec*, une œuvre longtemps inédite qui plonge son enquête dans l'univers des quimboiseurs. Le triple homicide qu'investiguent Cambronne Mâcheclair et le commissaire Glandor apparaît comme un meurtre rituel, au point que Mâcheclair s'exclame en créole à propos de la scène de crime : « « Vié bitin à quimboiseur, ça !⁴ ». Dans le même esprit, *Morts sur le morne* (1986) de Jeanine et Jean-Claude Fourrier, met en scène Marie Nègre, une mère endeuillée qui attribue la mort de son fils à un sortilège et se tourne vers le quimbois pour obtenir justice. S'ensuit une série de meurtres dans le village fictif de Plombiray, sur fond de croyances populaires et de tensions coloniales latentes d'autant plus que l'enquête est menée par un policier métropolitain à la retraite.

La présence de figures de quimbois, hougans ou séanciers s'inscrit pleinement dans le réalisme caribéen, où l'invisible coexiste avec le tangible. La mise en scène de ces protagonistes dans le polar ne saurait surprendre, d'autant plus que la représentation du surnaturel « obéit à une fonction du réel ⁵ », selon un imaginaire propre aux imaginaires postcoloniaux. Loin d'être une simple transgression esthétique, cette hybridation

1 S.S. Van Dine, *Vingt règles pour le crime d'auteur*, https://www.noircommepolar.com/f/curiosa.php?curiosa_menu=3

2 Christian Chelebourg, *Le surnaturel. Poétique et écriture*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 7.

3 Ibid, p. 4.

4 Jypé Carraud, *Tim-Tim Bois-Sec*, Paris, Rivages/Mystère, 1996 [1948], p. 22.

5 Chelebourg Christian, op. cit., p. 17.

s'impose comme un acte de résistance narrative : en convoquant des savoirs marginaux et des cosmologies occultées, le polar caribéen conteste les savoirs hégémoniques. C'est précisément dans cette association que le polar et le vaudou ou d'autres pratiques magico-religieuses locales, s'unissent pour créer une narration propre, qui conjugue visible et invisible, raison et croyance.

Le polar caribéen, dans ce contexte, transcende les conventions pour devenir un espace privilégié de dénonciation des injustices, de réappropriation culturelle et d'affirmation identitaire. Par l'intégration du magico-religieuse, la fiction criminelle maintient vivante une mémoire menacée d'effacement par les tentatives d'homogénéisation coloniales et postcoloniales. Cette capacité à intégrer des éléments « incompressibles » de la culture caribéenne dans un genre aux règles a priori rigide fait du polar caribéen un récit infongible, capable de désarticuler les récits dominants et de rendre visible l'invisible. Dès lors, ces récits ne se contentent pas de contester les conventions du genre policier : ils reconfigurent ses fondements même. Loin du divertissement ou du pastiche, ils deviennent des foyers de réappropriation mémorielle, où le surnaturel n'est plus l'ennemi du savoir, mais une voie d'accès à une vérité autre, irréductible, infongible.

Man Antoinise, la quimboiseuse : l'infongible gardienne des marges

Au cœur de Chauve qui peut à Schoelcher⁶ de Tony Delsham, la figure de la quimboiseuse incarnée par Man Antoinise, se dresse comme un véritable archétype de la survivance culturelle et du syncrétisme caribéen. Détentrice de savoirs ancestraux, elle illustre un mode de connaissance situé en marge de la rationalité occidentale, et symbolise plus largement, selon le prisme du récit infongible, la part inassimilable de l'héritage africain-créole au sein du roman policier caribéen.

⁶ Désormais, les références à cet ouvrage seront désignées par l'abréviation CQPS, suivi de la page, et placées entre parenthèses au sein de l'article.

La posture de Man Antoinise sollicite d'emblée le respect, comme le souligne le préfixe « Man », marque d'affection et de considération dans les mœurs antillaises. C'est dans ce contexte que Pierre Corneille, l'enquêteur confie à son coéquipier métropolitain : « Mon papa l'a trouvé sur ces terres, et le papa de mon papa aussi. Il y a une cargaison de gens qui dit qu'elle meurt tout le temps, mais qu'elle renaît chaque jour » (CQPS, 33). Personnage sans âge et sans patronyme, elle devient la personnification de l'intemporalité et de la résistance d'une mémoire collective niée dans sa légitimité. Cette « femme sans âge » (CQPS, 65), farouchement attachée à sa demeure perchée sur un morne « protégée par une touffe de bambous » (CQPS, 33), à l'écart du monde moderne, représente le lien entre territoire, mythe et altérité. L'ancrage de Man Antoinise dans un espace symbolique, le morne, dialogue avec le passé marron des sociétés post-esclavagistes. Le morne, lieu d'asile des esclavagisés.e.s en fuite, devient, dans l'imaginaire littéraire, un sanctuaire de préservation des pratiques, croyances et récits contre l'uniformisation imposée par l'Occident. Comme le rappelle la critique, les habitants des mornes

semblent préserver coutumes, légendes et mythes qui leur permettent de lutter contre les acculturations. les personnages qui y vivent semblent préserver coutumes, légendes et mythes qui leur permettent de lutter contre les acculturations. Suivant cette opposition Nature/ Culture, l'en haut semble ainsi s'opposer à ces milieux urbains qui, prenant le relais des navires négriers et des plantations de canne à sucre et de milieux urbains et toutes les technologies associées au système esclavagiste, semble souffrir d'un manque identitaire et culturel⁷.

Dès lors, Man Antoinise devient le modèle d'une survie autonome, refusant les normes de la société, et préservant un mode de vie marginal : elle

⁷ Sébastien Sacré, *Spiritualité et réalisme merveilleux dans la littérature caribéenne francophone: la reconstruction d'une identité*, thèse de doctorat, Université de Toronto, 2010, https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/33825/6/Sacre_Sebastien_R_201011_PhD_thesis.pdf, p. 304.

cueille des fruits, pêche des écrevisses, s'abreuve à la rivière.

Contrairement à la figure classique de la devineresse consultée, Man Antoinise est celle qui choisit d'apparaître ou non à Pierre Corneille : « Il souhaitait entendre Man Antoinise, peut-être pourrait-elle lui suggérer une piste, mais avant la tombée de la nuit, il l'avait cherchée dans tous les coins et recoins des champs avoisinants, sans succès » (CQPS, 119). Elle entretient un mystère actif, se retirant et « s'évanouissant dans la nuit » (CQPS, 210), évitant d'offrir de solution, mais livrant des énigmes qui inscrivent le récit à la croisée du mystique et du policier. Pareille structure narrative s'écarte résolument de la norme déductive. Il s'agit, selon la formule de Françoise Naudillon, de « l'affirmation d'une démarche logico-spirituelle plutôt que logico-déductive, d'une mise à jour des pratiques occultes dans le corps social que l'enquête légitime et [...] d'une reconnaissance irréductible du substrat africain qui travaille ces sociétés en les dépouillant de leurs masques occidentaux⁸ ».

Man Antoinise illustre la dissidence face à une épistémologie cartésienne, la démarche de la quimboiseuse étant reléguée parfois au rang de « sorcellerie » par l'institution officielle, représentée par William Charlebois, enquêteur métropolitain sceptique : « Oh ! ça va, avec vos conneries de sorcelleries et compagnie » (CQPS, 51). Ce à quoi, son coéquipier martiniquais, Pierre Corneille retorque : « Il y a beaucoup de choses qu'un zorey est incapable de comprendre » (CQPS, 211). Si le policier métropolitain considère le magico-religieux dans le registre du folklore, il est ressort que « [c]e qui est folklorique constitue donc pour l'Afro-Antillais le fondement de son identité culturelle, l'expression de son être, c'est-à-dire de son passé esclavagiste, comme de son présent [...] Le folklore est en effet un vaste champ de réminiscence à l'Afrique, la terre Mère⁹ ».

8 Françoise Naudillon, « Enquête d'histoire : le roman policier populaire de la Caraïbe », op. cit., 2009, p. 98.

9 Kathleen Gyssels, Le folklore et la littérature orale créole dans l'œuvre de Simone Schwarz-Bart (Guadeloupe), Mémoire de

La présence tenue, mais capitale, de la quimboiseuse dans l'intrigue qui conduit Pierre à la piste finale, déplace le centre du pouvoir : c'est par « message sibyllin » de Man Antoinise (CQPS, 65) – expression d'un savoir non homologué – que l'ordre colonial-rationnel est déjoué, la neutralisation d'un terroriste international étant rendue possible grâce à la collaboration entre l'enquêteur martiniquais et la figure magico-religieuse, Man Antoinise.

Dans les sociétés caribéennes, souligne Françoise Cévaër, le surnaturel participe à l'ordinaire. C'est ce qui explique, selon elle que « [l]e roman policier du Sud plante ses intrigues au cœur des sociétés [...] antillaises, là où la tradition et le quotidien se trouvent chargés du surnaturel¹⁰ »

Geneviève Léti, pour sa part, insiste sur la spécificité syncrétique de cet univers, né de la confluence de pratiques culturelles autochtones, européennes, africaines et indiennes, où

La présence de nombreux séanciers, quimboiseurs, voyants, quel que ce soit le nom qu'on leur donne, montre à l'évidence que nous sommes dans un monde où l'irrationnel, la croyance en la magie, au surnaturel sont chose courante. [...] Ces croyances résultent d'un syncrétisme original où religion, paganisme et magie se mêlent étroitement¹¹.

Parce qu'elle refuse de disparaître, parce qu'elle se tient aux marges tout en redistribuant les cartes du récit policier, Man Antoinise – symbole du care – s'impose comme la garante d'un savoir infongible, résidu d'une mémoire traumatique mais vivace, « ombre culpabilisante jaillie d'un passé tenace » (CQPS, 32), la standardisation

maîtrise, Académie royale des sciences d'outremer, [http://www.kaowarsom.be/documents/MEMOIRES_VERHANDELINGEN/Sciences_morales_politique/Hum.Sc.\(NS\)_T.52,1_GYSSELS_1996](http://www.kaowarsom.be/documents/MEMOIRES_VERHANDELINGEN/Sciences_morales_politique/Hum.Sc.(NS)_T.52,1_GYSSELS_1996), p. 8-9.

10 Françoise Cévaër, « Enquêtes occultistes : les policiers antillais face au surnaturel », Présence francophone, Numéro 72, 2009, p. 48.

11 Geneviève Léti, L'univers magico-religieux antillais, ABC des croyances et des superstitions d'hier à aujourd'hui, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 7.

culturelle et célébration de la pensée de la marge. Par l'alliance entre enquête rationnelle et magico-religieuse, la présence de la quimboiseuse perpétue une interaction porteuse entre les fragments d'un héritage indépassable et l'écriture de l'avenir. Cette dynamique ne se limite pas aux Antilles françaises, elle prend une dimension singulière en Haïti, où le vaudou – souvent caricaturé ou dénaturé par des regards extérieurs – devient un espace de relecture critique des stéréotypes coloniaux et de réinvention littéraire.

Vaudou : entre stéréotypes coloniaux et réappropriations littéraires en Haïti

Le vocable « vaudou » continue de déclencher des envolées fantasmagoriques, principalement alimentées par un traitement cinématographique orienté vers l'épouvante et une lexicalisation réductrice qui l'associe à la « sorcellerie » et à la « magie » dans des ouvrages de référence tels que le Dictionnaire des synonymes¹². Edwidge Danticat, dans l'ouvrage collectif *Haïti Noir*, souligne la contribution majeure de l'occupation américaine (1915-1934) à la propagation d'une image terrifiante et déshumanisante du vaudou :

Je veux parler des « sombres récits » (ainsi que leurs auteurs les ont eux-mêmes nommés) écrits par les marines stationnés sur l'île pendant l'occupation américaine, de 1915 à 1934. Sur cette période de dix-neuf années, Haïti fut un terreau on ne peut plus fertile pour ces écrivains en herbe, qui imaginèrent des histoires remplies de zombies et de cannibales, mais aussi pour certains films hollywoodiens de série B destinés à faire peur aux spectateurs. En prétendant raconter des histoires vraies de 'cannibales aux cheveux crépus', des livres tels que *Black Bagdad* et *Cannibal Cousins* du capitaine John Houston Craige, tout comme *L'Île magique*: en Haïti, terre du vaudou de William Seabrook et *Voodoo Fire* en Haïti de Richard Loederer, ont en fait contribué à envelopper Haïti dans un voile de mystère propre à déshumaniser son peuple, à le réduire à de

simples stéréotypes¹³.

Malgré cette construction médiatique et littéraire qui s'inscrit, comme le rappelle la critique, dans des « siècles de dénigrement et la projection des fantasmes occidentaux sur la "barbarie" et la "sauvagerie" des "nègres"¹⁴ », le vaudou connaît aujourd'hui une réhabilitation et une reconnaissance croissantes, notamment dans le domaine littéraire. Cette réappropriation narrative est au cœur du concept de récit infungible, désignant ce qui, dans un noyau culturel, échappe à l'annihilation coloniale.

À cet effet, l'histoire de la littérature haïtienne est jalonnée d'œuvres qui mettent en scène l'imaginaire vaudou, des essais pionniers de Jean Price Mars, *Ainsi parla l'oncle* (1928) aux romans de Jacques Roumain (*Gouverneurs de la rosée*), Franketienne (*Les affres d'un défi*), René Depestre (*Hadriana dans tous mes rêves*) sans oublier Marie Vieux Chauvet (*Amour, Colère et Folie*). C'est dans cette lignée que Gary Victor inscrit son œuvre, introduisant le vaudou dans un genre inattendu : le polar. Victor se distingue en choisissant de représenter le vaudou « dans sa dimension criminelle¹⁵ », une vision qui s'harmonise avec la structure du roman noir, obsédé par la mort et le crime.

Dans *Saison de porcs*¹⁶, l'intégration du vaudou transcende la simple référence folklorique pour devenir un élément constitutif du réel narratif. L'agent Colin, ex-coéquipier du policier Azémar, incarne cette inversion des codes. Corrompu et mêlé à un trafic d'organes d'enfants haïtiens pour une secte américaine, il subit une métamorphose physique et se transforme progressivement en porc. Cette mutation, qui défie la pensée cartésienne, si paradoxale soit-elle, ne perturbe pas

¹² Dictionnaire électronique des synonymes, <http://www.crisco.unicaen.fr/des/synonymes/vaudou>.

¹³ Edwidge Danticat, «Noir, assurément», dans *Haïti Noir*, Edwidge Danticat (dir.), Paris, Asphalte éditions, 2011, p. 10

¹⁴ Jacques Hainard, Philippe Mathez et Olivier Schinz (dir.), «Introduction» *Vodou*, Infolio/ MEG, Genève, 2008, p. 11.

¹⁵ Dimitri Béchacq, «La construction d'un vaudou haïtien savant», dans Hainard Jacques, Philippe Mathez et Olivier Schinz (dir.), *Vodou*, Infolio/ MEG, Genève, 2008, p. 33.

¹⁶ Désormais désigné sous l'abréviation SP.

l'inspecteur Azémar, familier de ces réalités à telle enseigne qu'il entretient des conversations avec l'homme-animal. D'ailleurs, en tant que policier, il était « particulièrement consulté pour les affaires qu'on pense du domaine de l'occulte » (SP, 41), ce qui illustre une compréhension du monde où le surnaturel est une donnée réelle voire concrète. Face au scepticisme ahuri de son supérieur, le commissaire Solon, Azémar rétorque avec assurance : « Vous avez passé trop de temps aux États-Unis, Commissaire [...]. Vous perdez de vue nos réalités. Ce que je vous raconte est la stricte vérité » (SP, 44). Cette réplique est fondamentale : elle établit une distinction épistémologique claire, affirmant une réalité caribéenne où les frontières entre le visible et l'invisible, la vie et la mort sont poreuses.

La transformation de Colin, cet « humanimal », peut être lue à la croisée de deux forces : un enchantement surnaturel jeté par la petite Mireya (fille de l'inspecteur et victime de Colin) ou une expérimentation génétique expérimentale orchestrée par une secte pseudoscientifique. Ce faisant, l'écriture de Victor déjoue donc ici la frontière rigide entre inexplicable et réalité inscrivant le vaudou dans une complexité où s'entrelacent technologie et spiritualité. Cette ambiguïté permet à l'auteur de confronter des mythes locaux à des motifs universels contemporains (génétique, trafic d'organes, corruption politique), dans une logique de syncrétisme narratifs typique des récits caribéens. Cette fusion démontre que, dans l'univers caribéen, l'être mi-humain/mi-animal entre dans l'ordre du possible et du vraisemblable. De ce fait, les idées reçues sur le vaudou comme religion obscure pratiquant le « sacrifice humain » sont relativisées.

Gary Victor lui-même, dans une entrevue, proteste contre l'idée que « merveilleux » dans son œuvre serait extérieur à la vie haïtienne, comme le conçoivent les Occidentaux :

[q]uand vous dites que j'accorde beaucoup d'importance au merveilleux, on a l'impression que le merveilleux ici a quelque chose d'extérieur à notre vie, un peu comme les Occidentaux

conçoivent la notion du merveilleux. Moi, je n'accorde pas d'importance au merveilleux. J'écris des histoires, je peins des personnages qui sont dans le monde réel. Et le monde réel chez nous est un espace où le réel et l'imaginaire sont si imbriqués qu'on n'est plus capable de faire le distinguo. On ne peut pas écrire de texte fantastique en Haïti, du moins comme on définit le fantastique en Occident. Chez nous, un texte fantastique serait un texte où l'auteur veut démontrer l'inexistence de la métamorphose en animal par exemple. Notre réalité est donc quelque chose de complexe, de mouvant, un corps à corps fabuleux dans un espace où les sentiments sont constamment exacerbés. Il n'y a plus de frontière entre la vie et la mort, le visible et l'invisible. [...] Disons donc que j'accorde de l'importance au réel, à la vie et à la mort, au visible et à l'invisible comme on le vit chez nous. Comme je l'ai vécu, comme j'ai senti les hommes et les femmes le vivre autour de moi¹⁷.

Cette conception du réel, où le « merveilleux » est intrinsèque et non en fracture avec l'ordre naturel, est l'assise même de « l'infongibilité » culturelle haïtienne. Victor intègre ces éléments non comme des bizarreries exotiques, mais comme des composantes authentiques d'une réalité où des faits peuvent (et doivent) demeurer étranges et inexplicables sans pour autant relever du « fantastique » au sens euro-centré. De cette manière, cette approche rejoint le droit à l'opacité défendu par Édouard Glissant. En effet, le penseur martiniquais qui, dans son œuvre, en particulier dans *Introduction à une poétique du divers* (1996) déclare : « Je réclame pour tous le droit à l'opacité. Il ne m'est plus nécessaire de "comprendre" l'autre, c'est-à-dire de le réduire au modèle de ma propre transparence, pour vivre avec cet autre ou construire avec lui »¹⁸. Dans cette perspective, en explorant l'imaginaire vaudou dans un monde moderne traversé par des violences structurelles,

17 Jobnel Pierre, « Gary Victor: la société haïtienne entre sa mémoire et ses dieux », dans Nadève Ménard (dir.), *Écrits d'Haïti. Perspectives sur la littérature haïtienne contemporaine* (1986-2006), Paris, Karthala, 2011, p. 436.

18 Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996, p. 71-72.

Victor produit un récit infongible, propre à son espace culturel et à la mémoire collective haïtienne. À rebours des clichés hollywoodiens, il reste au vaudou sa complexité : loin d'être une superstition effrayante, il se révèle être une matrice spirituelle, en prise avec les douleurs du présent et les traces du passé. Le vaudou, dans sa représentation, apparaît alors comme une manière de défier les cadres de pensée coloniaux et universalistes.

En définitive, le polar caribéen francophone, en investissant l'imaginaire du magico-religieux, ne se contente pas de troubler les frontières entre rationalité et croyance : il les recompose. En cela, il s'agit d'un véritable acte de résistance narrative, une poétique de la marge qui s'affirme comme les modes de pensée dominant.

Ainsi, la figure de Man Antoinise, qui en tant que déclencheur de résolution de l'enquête, incarne un savoir déchiffrable par les outils d'analyse occidentaux, à moins d'une adhésion à un pacte de lecture. En effet, la quimboiseuse reconfigure les rapports de pouvoir dans le récit, mais elle propose un contre-discours à l'ordre patriarcal et (post)colonial. Quant au vaudou haïtien intégré dans la trame policière, il contribue à déconstruire les représentations stéréotypées héritées de l'imaginaire colonial.

Il ressort que le polar caribéen participe à faire exister des formes de connaissances et subjectivités que l'histoire officielle a tenté d'éradiquer. Rendre inintelligible ces récits infongibles, c'est donc contribuer à une forme de justice narrative – ce qui restaure, par la fiction, la légitimité des mondes longtemps relégués dans l'ombre. Plus largement, notre corpus témoigne de la capacité de la littérature caribéenne à subvertir les schémas conceptuels imposés, tout en explorant un territoire liminal qui permet de penser les récits de la Caraïbe au-delà des cadres normatifs occidentaux. Ce faisant, les auteurs inscrivent le polar caribéen comme un genre à part entière, porteur d'une esthétique propre et d'une radicalité cultu(r)elle essentielle à la compréhension de ces sociétés.

BIBLIOGRAPHIE / RÉFÉRENCES

Corpus à l'étude

DELSHAM, Tony, *Chauve qui peut* à Schœlcher, Schœlcher, Martinique Éditions 2003.

VICTOR, Gary, *Saisons de porc*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2009 [2008].

Corpus critique

BÉCHACQ, Dimitri, «La construction d'un vaudou haïtien savant», dans Hainard Jacques, Philippe Mathez et Olivier Schinz (dir.), *Vodou, un art de vivre*, Infolio/ MEG, Genève, 2008, p. 27-69.

CARRAUD, Jypé, *Tim-Tim Bois-Sec*, Paris, Rivages/ Mystère, 1996 [1948].

CÉVRAËR, Françoise, «Enquêtes occultistes: les policiers antillais face au surnaturel», *Présence francophone*, Numéro 72, 2009, p. 48-65.

CHELEBOURG, Christian, *Le surnaturel, Poétique et écriture*, Paris, Armand Colin, 2006.

DANTICAT, Edwidge, «Noir, assurément», dans

Edwidge Danticat (dir.), *Haïti Noir*, Paris, Asphalte éditions, 2011, p. 9-13.

FOURRIER, Janine et Jean-Claude, *Morts sur le morne*, Paris, Éditions Caribéennes, « Série Tropicala », 1986.

GLISSANT, Édouard, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996.

GYSELS, Kathleen, *Le folklore et la littérature orale créole dans l'œuvre de Simone Schwarz-Bart (Guadeloupe)*, Mémoire de maîtrise, Bruxelles, Académie royale des sciences d'outre-mer, 1997, [http://www.kaowarsom.be/documents/ME-MOIRES_VERHANDELINGEN/Sciences_morales_politique/Hum.Sc.\(NS\)_T.52,1_GYSELS](http://www.kaowarsom.be/documents/ME-MOIRES_VERHANDELINGEN/Sciences_morales_politique/Hum.Sc.(NS)_T.52,1_GYSELS).

HAINARD, Jacques, Philippe MATHEZ et Olivier SCHINZ (dir.), « Introduction » *Vodou*, Genève, Infolio/ MEG, 2008, p. 11-23.

LÉTI, Geneviève, *L'univers magico-religieux antillais, ABC des croyances et des superstitions d'hier à aujourd'hui*, Paris, L'Harmattan, 2000.

NAUDILLON, Françoise, « Enquête d'histoire: le roman policier populaire de la Caraïbe », dans Véronique Bonnet, Guillaume Bridet et Yolaine Parisot (dir.), *Caraïbe et océan indien. Questions d'histoire*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 94-108.

PIERRE, Emeline, *Le polar de la Caraïbe francophone*, Montréal, Presses Universitaires de Montréal, 2024.

PIERRE, Jobnel, « Gary Victor: la société haïtienne entre sa mémoire et ses dieux », dans Nadève Ménard (dir.), *Écrits d'Haïti. Perspectives sur la littérature haïtienne contemporaine (1986-2006)*, Paris, Karthala, 2011, p. 435- 441.

SACRÉ, Sébastien, *Spiritualité et réalisme merveilleux dans la littérature caribéenne francophone: la reconstruction d'une identité*, thèse de doctorat, University of Toronto 2010, https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/33825/6/Sacre_

Sebastien_R_201011_PhD_thesis.pdf.

VAN DINE, S. S., *Vingt règles pour le crime d'auteur*, http://www.noircommepolar.com/f/curiosa.php?curiosa_menu=3.



EMELINE PIERRE
Montreal

Émeline Pierre, professeure adjointe au Département de littérature française de l'Université de Montréal, mène des recherches sur la littérature caribéenne, francophone et populaire, l'écocritique, l'écriture féminine et les études gastronomiques. Auteure de *Le polar de la Caraïbe francophone* (Presses de l'Université de Montréal, 2024), elle a publié plusieurs articles dans des revues savantes, notamment « Les contes d'Ida Faubert à l'épreuve de la violence » (*Études françaises*, vol. 60, n° 2, 2025), « Les préoccupations écologiques du polar de la Caraïbe francophone » (*Francophonies interculturelles*, n° 44, novembre-décembre 2023) et « Figures de la violence dans le polar caribéen francophone » (*Cahiers d'études romanes*, n° 44, 2022). Membre du Parlement des femmes écrivains francophones, elle a publié plusieurs ouvrages, dont *Le caractère subversif de la femme antillaise dans un contexte (post)colonial* (L'Harmattan, 2008), *Bleu d'orage* (Pleine Lune, 2010) et *Les découvertes de Papille au Bénin* (Septembre, 2013).

RÉFLEXIONS PANAFRICAINES SUR LES RÉCITS INFONGIBLES



Amzat Boukari-Yabara

Bio : Amzat Boukari-Yabara est docteur en histoire et civilisations de l'Afrique (EHESS) et ancien chercheur postdoctoral de l'Université de Montréal. Président de la Ligue Panafricaine – UMOJA, il est l'auteur de plusieurs ouvrages dont *Africa Unite ! Une histoire du panafricanisme* (La Découverte, 2014), *Walter Rodney, un historien engagé* (Présence Africaine, 2018) et co-directeur et co-auteur de *L'empire qui ne veut pas mourir. Une histoire de la FrancAfrique* (Seuil, 2021). [Accueil • Amzat Boukari-Yabara]

Il y a quelques années, j'étais intervenu dans une rencontre culturelle en Belgique sur le thème des nostalgies du futur¹. Je parlais de l'idée que le panafricanisme est un mouvement de résistance et de libération qui aborde l'Afrique dans sa globalité, une Afrique construite depuis l'extérieur notamment par ses diasporas, et travaillée de l'intérieur par des récits dialectiques qui mobilisent précisément la création collective populaire qui est la somme des créativité individuelles². C'est cette mobilisation des récits qui permet la fécondité des idées panafricaines, lesquelles ont donné quelques-uns des courants artistiques, littéraires et musicaux les plus riches, quelques-unes des expériences politiques, économiques et sociales, les plus passionnantes de l'histoire. J'avais croisé, cette réflexion avec un podcast dont le format me demandait d'interroger ce que serait le monde en 2050³. Nous étions avant le Covid, avant 2019,

avant la percée de l'intelligence artificielle dans nos quotidiens. J'avais exprimé ma certitude que le monde au 21^{ème} siècle connaîtrait l'équivalent d'un Hiroshima numérique et technologique qui nécessitait que nous prenions soin de nos mémoires, de nos histoires et de nos savoirs de manière naturelle.

En tant qu'historien, j'étais aussi préoccupé par le fait que mon travail ne sera plus possible de la même manière demain car les documents et les archives papier du XX^e siècle que nous consultons sont, aujourd'hui, des courriers numériques stockés dans des boîtes mail ou des groupes de messagerie auxquels l'accès est plus compliqué. Je peux consulter des échanges de lettres pour retracer la genèse d'un congrès panafricain en 1945 mais je ne sais pas encore comment feront les historiens qui devront retracer la genèse des mouvements que nous créons aujourd'hui à partir d'échanges et de débats dans des groupes de messagerie privée. Les archives digitales posent ainsi des problématiques. Jusqu'où la technologie est-elle émancipatrice ? La pratique des réseaux sociaux qui donne une place centrale au storytelling et à l'interaction peut-elle rendre nos récits infongibles et nos mémoires encore plus faillibles ? Ceux qui ont au moins quarante ans aujourd'hui ont encore le souvenir du mythe du bug de l'an 2000, une époque où le combat entre l'intelligence naturelle et l'intelligence artificielle semblait inimaginable. Aujourd'hui, nous sommes à 25 ans de l'an 2050 et nous voyons l'accélération du monde à tous les niveaux.

Dans les différentes communautés africains et afrodiasporiques qui constituent le monde

Boukari-Yabara | Ausha

1 « Les nostalgies du futur : un panafricanisme toujours présent », conférence d'Amzat Boukari, Point Culture Nord/Sud, Bruxelles, 14 juin 2018 : Les Nostalgies du Futur - Conférence d'Amzat Boukari

2 Amzat Boukari-Yabara, *Africa Unite! Une histoire du panafricanisme*, La découverte, 2014.

3 « L'Afrique émancipée par Amzat Boukari-Yabara », 2050 Le Podcast, épisode 69, enregistré le 17 mai 2018 : #2050 Le Podcast | #2050LePodcast - Ep. 69: 2050: L'Afrique émancipée par Amzat

panafricain que j'étudie, les priorités n'ont pas changé : comment améliorer constamment nos conditions de vie, nos droits et nos libertés ? Comment rendre nos existences soutenables quand des pouvoirs économiques ou des représentations historiques ont produit un rejet de nous-même par nous-même ? En quoi l'affirmation d'une identité noire, d'une existence africaine, est-elle cruciale à l'heure où les fondamentalismes identitaires reviennent au devant de la scène dans les pays du Nord ?

Quand nous ferons, en 2050, le profil de l'humain moyen, il y a de fortes chances que celui-ci soit plus proche d'une femme africaine d'une trentaine d'années que d'un Texan, d'un Japonais ou d'une Parisienne. Il est même possible que le Texan, le Japonais ou la Parisienne de 2050 ne corresponde plus concrètement à la représentation que nous nous en faisons aujourd'hui parce que les identités sont fongibles. Elles sont effectivement consommables et cannibales. Se poser la question de l'identité africaine, du fait de l'évolution de la démographique mondiale au XXI^e siècle, c'est se poser la question de la description et de la définition de l'être humain moyen. Ce sont des éléments importants, qui suscitent beaucoup de fantasmes, de polémiques, de débats, de controverses. Ce sont ces questions qui justifient fondamentalement la place des récits infongibles quand il est question des peuples panafricains.

Les nouvelles polémiques xénophobes intra-noires entre Américains descendants d'esclavagisés accusant les Africains vivant en Amérique de les remplacer, ne sont que le miroir de conflits qui ont pu exister par exemple au Libéria, entre Noirs Américains rapatriés et Africains autochtones, ou encore entre Africains et Antillais. Nos existences en tant que groupe social de personnes noires sont constamment divisibles, opposables, contestables, du fait du travail de sapes des idéologies raciste, colonialiste et capitaliste. Ces idéologies circulent précisément dans les récits qui rendent fongibles nos identités aux différentes formes de domination, d'exploitation et d'oppression.

Dans cette référence au Sankofa, oiseau mythique de la culture Akan qui vole vers l'avant en gardant la tête tournée vers l'arrière, avec un œuf dans le bec, cette idée d'avancer vers le futur tout en préservant son passé comme la chose la plus précieuse, comme la graine de l'avenir, pose la dimension conservatrice et autonome des récits infongibles. Ce sont des récits générateurs de nouveaux récits, ce sont des récits qui engendrent des paroles, ce sont des récits qui, répondent à l'ordre lancé par le poète et homme politique martiniquais Aimé Césaire à la fin de son discours lors du congrès des écrivains et artistes noirs organisé par Présence Africaine à la Sorbonne en septembre 1956 : « laissez entrer les peuples noirs sur la grande scène de l'histoire ! »

On ne peut ignorer le pouvoir du récit de la révolution Haïtienne, un événement impensable pour les philosophes des Lumières⁴, fait censuré dans les livres jusqu'à ce que Jean Jaurès écrive une histoire socialiste de la révolution Française en 1905, ou que CLR James produise, dans *Les Jacobins Noirs*, un livre pionnier de l'historiographie du panafricanisme. James rappelle les motivations qui avaient guidé l'écriture des *Jacobins Noirs* : « J'en avais assez de lire ou d'écouter ce qu'on écrivait ou disait au sujet des Africains : persécutés et opprimés en Afrique, sur l'Atlantique, aux Etats-Unis et dans toute la Caraïbe. Je décidai d'écrire un livre dans lequel les Africains –ou leurs descendants dans le Nouveau Monde– au lieu d'être constamment l'objet de l'exploitation et de la férocité d'autres peuples, se mettraient à agir sur une grande échelle, et façonneraient leur destin, et celui d'autres peuples, en fonction de leurs propres besoins⁵. » Voici par exemple une définition d'un récit infongible. C'est un récit qui renverse la table, qui change la perspective, qui nous sort d'une vision régressive et répressive de l'histoire, qui sort les corps noirs de leur cadre dépressif et dépréciatif.

4 Michel-Rolph Trouillot, *Silencing the Past: Power and the Production of History*, Beacon press, 1997.

5 CLR James, *Les Jacobins Noirs*, Editions Caribéennes, 1984, p. XI.

Ce qui définit la condition noire, c'est la substance, ce qui ne change pas, quelles que soient les conditions dans lesquelles on se retrouve. Une forme de racisme vécu ou intériorisé, une émotion ou une indifférence à l'égard de l'Afrique. Qu'est ce qui explique que, tout en étant à l'extérieur du continent africain depuis vingt, trente, quarante, cinquante ans ou même plusieurs générations, des personnes continuent à se reconnaître dans cette Afrique-là ? Sont-ils prisonniers de récits infongibles qui s'emparent des survivances historiques et des continuités mémorielles ? Ces récits doivent faire école. Ces récits peuvent faire prophétie. Ces récits tournent en boucle. L'histoire des peuples panafricains est remplie de messies, de prophètes, de revenants. Ce sont des médiateurs de l'au-delà et de l'en-dedans qui donnent aux expériences collectives des peuples noirs une dimension de théodicée. Le salut est possible mais ce salut passe par la rédemption, le sacrifice ou la souffrance.

Les récits fongibles épousent les cadavres de nos icônes pour en faire des idoles et non des modèles critiques. Ce sont les récits qui honorent Martin Luther King, Nelson Mandela, Rosa Parks dans le but de désarmer la violence de la résistance sans même savoir que ces figures ont toutes, à un moment ou à un autre, compris le sens de la violence révolutionnaire. Ce sont les récits qui osent se saisir impunément de Marcus Garvey, de Malcolm X, de Frantz Fanon, de tous les révolutionnaires devenus fréquentables une fois qu'ils sont morts. Ils sont fongibles dans une histoire que l'on veut apaiser, une page que l'on veut tourner sans prendre le temps de la lire. C'est ainsi que Marcus Garvey, mort et rejeté par les siens en 1940 est rapatrié et fait premier héros national après l'indépendance de la Jamaïque. C'est ainsi que Malcolm X est commémoré dans l'espace public newyorkais en attendant que le rôle de la police newyorkaise et du FBI soit réellement fixé. C'est ainsi que Frantz Fanon est un champ de bataille, récupéré par des personnes qui laissent entendre que le psychiatre algérien et martiniquais n'aurait jamais défendu le principe

des réparations ou la résistance palestinienne. Ces récits fongibles sont ceux qui parlent de réparations mémorielles ou symboliques là où il ne reste qu'une dent du corps découpé et dissous dans l'acide de Patrice Lumumba. Les récits infongibles sont en revanche ceux qui reviennent sur les scènes du crime colonial pour parler de justice et de réparations avec une force morale, une conscience politique, une intégrité authentique.

Ces récits infongibles, nous les retrouvons aussi dans les littératures de résistance, que ce soit celles qui visent à réhabiliter l'usage des langues africaines, et je pense notamment à l'écrivain kenyan Ngugi Wa Thiong'o⁶, ou de valoriser une production littéraire en langue haïtienne, martiniquaise ou jamaïcaine, ou encore dans la langue du peuple Garifuna d'Amérique centrale, du peuple de Barlovento sur la côte caraïbe du Venezuela ou Gullah au niveau de la Louisiane. Ce sont des récits infongibles qui se distinguent de la tradition des récits d'esclaves, les slave narratives, par leur potentiel à poser une souveraineté linguistique. Je pense à la manière dont le mouvement rastafari, outre une langue rebelle à l'anglais – le dread talk – a produit un récit infongible. Ce récit, s'il part d'un mythe autour de la prophétie de Marcus Garvey annonçant le couronnement d'un roi en Afrique et appelant ses fidèles à se tourner vers lui pour la rédemption, s'il se poursuit effectivement dans la figure de Ras Tafari, couronné Haile Selassie, et d'un certain nombre de personnages pionniers comme Leonard Howell, le premier rasta, s'il se déploie et se diffuse à travers la musique reggae de Bob Marley, qui chante l'immortalité de Jah Rastafari, le mouvement né en Jamaïque est surtout infongible dans la manière dont il a fait de l'Afrique la terre de rédemption⁷.

⁶ Ngugi Wa Thiong'o, *Moving the centre: the struggle for cultural freedoms*, J. Currey, 1993.

⁷ Horace Campbell, *Rasta and Resistance : from Marcus Garvey to Walter Rodney*, African World Press Inc, 1987; Barry Chevannes, *Rastafari and other African-Caribbean worldviews*, Londres: Macmillan, 1995.

Prêtant allégeance à l'Afrique, les rastas sont parmi les premiers à avoir interpellé les autorités britanniques sur la question des réparations, sur le fait qu'à l'abolition de l'esclavage, les propriétaires ont été dédommagés collectivement à hauteur de vingt millions de livres sterling mais pas les esclaves. C'est la vitalité des rastas qui fit dire également ceci à Walter Rodney à la fin de l'ouvrage des *Groundings with my brothers* : « ...ce sont des frères qui, jusqu'à maintenant, réalisent chaque jour un miracle. Comment ces individus vivent tient du miracle. Ils sont vivants, se portent bien, ont une vitalité d'esprit, un fantastique sens de l'humour, et du recul. Etant données les conditions dans lesquelles ils vivent, comment y arrivent-ils ? Et ils créent, ils ont toujours des choses à dire. Vous savez qu'une partie des meilleurs peintres et écrivains sont issus du milieu Rastafari.⁸ »

Comment concilier aussi cette utopie d'une Afrique qui, à aucun moment de l'histoire, n'a été intégralement unie, avec cette idéologie qui appelle à aller Aux Etats-Unis d'Afrique, pour reprendre le titre d'un livre de l'écrivain djiboutien Abdourahman Waberi ? Aux États-Unis d'Afrique est un roman qui se déroule au milieu du XXI^e siècle. Peut être en 2050 d'ailleurs. L'Afrique est totalement différente : elle est moderne, futuriste. L'auteur interroge la réversibilité de l'histoire : comment sortir le continent de cette fatalité à travers, notamment, des histoires d'amour ? Sur le continent africain, des histoires d'amour se développent chaque jour. C'est extrêmement intéressant d'analyser sous cet angle-là : comment adapte-t-on nos amours, nos deuils, nos créations à cette évolution de l'histoire tout en mettant en avant la question du retour aux sources ? Ce sont là aussi des récits infongibles. La violence de l'esclavage, de la colonisation, du néocolonialisme, du racisme, ne fait pas fondre les désirs et les amours. Les récits infongibles sont des récits d'amour à l'Afrique dans le cadre du panafricanisme. Ils sont des récits d'amour à nous-

même dans le cadre de l'afrocentricité⁹ ou dans celui de la « mélancholia africana » examinée par Nathalie Etoke¹⁰.

L'Afrique a connu une colonisation collective dans le sens où la quasi-totalité du continent a été colonisé par des puissances coloniales répondant elles-mêmes à un projet collectif, dont les termes ont été définis lors de la conférence de Berlin en 1885. Des manuels ont longtemps affirmé que l'histoire de l'Afrique ne commençait qu'avec l'arrivée des colons en 1885. Avant, le temps est inexistant. L'Afrique n'est pas pensée dans son historicité mais dans sa disponibilité. Disponible en hommes et en femmes réduits en esclavage, disponible en terres accaparées par les puissances coloniales, disponibles en représentation pour nourrir les imaginaires racistes et colonialistes, disponible pour l'Europe¹¹. Des courants politico-culturels comme celui de la Négritude, de la Harlem Renaissance ou du Rastafari vont conduire les enfants de l'Afrique à défendre un continent fortement stigmatisé, spolié de sa souveraineté et de sa dignité. Les combats pour les indépendances vont également jouer un rôle dans le constat qu'il est important de faire redémarrer l'histoire. Le récit colonial qui a bouleversé les identités, les pratiques sociales et les gouvernances est néanmoins beaucoup plus structuré qu'on ne le croit. Il a servi à produire de nouvelles élites africaines qui sont confrontées à une forme de schizophrénie, étant parfois plus proche culturellement de ceux qu'ils sont censés combattre politiquement, étant parfois plus éloignés socialement de ceux dont ils sont censés défendre leurs intérêts.

Dans une Afrique où la colonisation effective n'a pas duré plus d'un siècle, mais où cela fut suffisant pour transformer les identités, les cultures et les représentations, dans quelle mesure peut-on penser le futur tout en gardant ce passé très

9 Molefi Asante, *The Afrocentric Idea*, Temple university press, 1998.

10 Nathalie Etoke, *Melancholia Africana. L'indispensable dépassement de la condition noire*, Du Cygne Eds, 2010.

11 Walter Rodney, *How Europe Underdeveloped Africa*, Verso, 2018.

8 Walter Rodney, *The Groundings with my Brothers*, Bogle Lougher publications, 1990, p. 68.

présent¹² ? Se projeter dans le futur à partir du panafricanisme, c'est déterminer quels sont, dans le panafricanisme, les récits qui sont porteurs d'émancipation. Les récits infongibles sont les piliers d'une culture générale panafricaine qui permet de canaliser et de potentialiser toutes les histoires de tous les peuples noirs. Leur mise en forme demande un travail d'écriture ou de réécriture conséquent, un travail de collecte de sources ou d'archives essentiels, orales, écrites, iconographiques. Je pense par exemple au projet des études noires monté il y a quelques années à Paris avec la plateforme sud-africaine Chimurenga. L'objectif était de décoloniser la grande Bibliothèque Publique d'Information de Beaubourg, dans le centre de Paris, pour faire émerger au sein des rayons et du catalogue une archive noire à partir de laquelle de nouvelles signalétiques, de nouveaux itinéraires de recherches pouvaient être visualisés¹³. Il faut avoir le courage de faire éclater un corpus inerte pour faire revivre le savoir. Débrancher des satellites, des rapports de centre et de périphérie, décentrer nos sources et nos références, sortir de l'eurocentrisme¹⁴, produire des contre-flux d'informations. Les mondes noirs produisent des informations, construisent des savoirs, des alternatives qui, plus on avancera dans le temps, plus elles seront amenées à se confronter à l'histoire officielle. Nous le voyons dans les actions pour décoloniser l'espace public, pour décoloniser les curriculums, pour noircir wikipedia ou encore pour la restitution des objets pillés pendant la colonisation.

Il sera question, avec Frantz Fanon, de comprendre que « le colon fait l'histoire et sait qu'il la fait. Et parce qu'il se réfère constamment à l'histoire de sa métropole, il indique en clair qu'il est ici le prolongement de cette métropole. L'histoire

qu'il écrit n'est donc pas l'histoire du pays qu'il dépouille mais l'histoire de sa nation en ce qu'elle écume, viole et affame. L'immobilité à laquelle est condamné le colonisé ne peut être remise en question que si le colonisé décide de mettre un terme à l'histoire de la colonisation, à l'histoire du pillage, pour faire exister l'histoire de la nation, l'histoire de la décolonisation¹⁵ ». Il sera question, avec Amílcar Cabral¹⁶, de « suicide de classe » pour appeler les futures bourgeoisies africaines postcoloniales à renoncer à leurs privilèges pour se fondre avec les intérêts du peuple. Il sera question, avec Cheikh Anta Diop¹⁷, d'un projet de réhabilitation des cultures, des langues et des civilisations africaines tenant compte de leur antériorité chronologique afin de dépasser la parenthèse coloniale et de restaurer une conscience historique. Il sera question, avec Kwame Nkrumah¹⁸ de définir cette « personnalité africaine » dans un cadre où « je suis africain, non pas parce que je suis né en Afrique, mais parce que l'Afrique est née en moi. » Cette idée d'une Afrique hors d'elle-même, hors de sa continentalité, qui se serait échappée de son corps physique, est à l'origine de nombreuses pratiques culturelles et luttes sociopolitiques menées dans les communautés noires des Amériques et Caraïbes. L'Afrique y est restée présente dans les mémoires et les imaginaires, dans les arts et les spiritualités, dans les résistances et dans les solidarités, dans la couleur de la peau ou la texture des cheveux. Des millions de personnes déracinées ont, de génération, produit des communautés indéracinables et irremplaçable dans les Amériques et la Caraïbe¹⁹.

Nous voulons échapper aux histoires dans lesquelles nous ne nous reconnaissons plus. Nous voulons utiliser les récits infongibles pour

12 Joseph Ki-Zerbo, *A quand l'Afrique ? Entretien avec René Holenstein*, Editions de l'Aube, 2004.

13 « C'est quoi, les Black Studies ? », entretien avec Amzat Boukari-Yabara, Balises, BPI, C'est quoi, les Black Studies ? - Balises - Le magazine de la Bpi

14 Dipesh Chakrabarty, *Provincialiser l'Europe : la pensée postcoloniale et la différence historique*, Amsterdam, 2009.

15 Frantz Fanon, *Les Damnés de la Terre*, Gallimard, 1991, p. 82.

16 Amílcar Cabral, *Unité et lutte*, Maspero, 1980.

17 Cheikh Anta Diop, *Les fondements économiques et culturels d'un Etat fédéral d'Afrique noire*, Présence Africaine, 1990.

18 Kwame Nkrumah, *L'Afrique doit s'unir*, Présence Africaine, 2009.

19 Patrick Manning, *Hisories et cultures de la diaspora africaine*, Présence Africaine, 2009.

produire de nouveaux organigrammes. Ces récits infongibles ont la force du Sankofa, la force de revisiter un passé pour construire un avenir. Ce sont des récits spéculatifs mais à quelle Afrique veut-on précisément retourner. Veut-on retourner à l'Afrique par des tests ADN, par une technologie scientifique qui serait la plus fiable pour déterminer les origines africaines au pourcentage près ? Ou par des logiques de divination, d'intuition, de consultation, pouvant faire appel à une intelligence naturelle ? Ces deux approches sont différentes mais la recherche des identités quand on provient de cette diaspora caribéenne participe clairement au besoin de récits infongibles. Pour d'autres catégories, comme les migrants ou les réfugiés, ils sont au cœur d'une bataille de narratifs. Pour mobiliser leurs opinions publiques, les pays du Nord spéculent sur une invasion migratoire, sur l'idée d'une Europe menacée du grand remplacement, pensant son humanité au sein d'une forteresse et rappelant, par le discours islamophobie et d'amalgame judéo-chrétien, une idéologie remontant au temps des Croisades.

En conclusion, le panafricanisme reste une histoire vagabonde, dialectique et spéculative. Elle contient des acquis certains. S'il y a eu la fin de l'esclavage, c'est parce qu'il y a eu la révolution haïtienne. S'il y a eu la fin de la colonisation collective de l'Afrique, c'est parce que les nationalismes africains ont lutté dans la même direction, tout en étant parfois rivaux entre eux. S'il y a eu la chute de l'apartheid, c'est parce que des militants panafricanistes se sont battus pour imposer le boycott ou soutenir les combattants de la liberté. Dans ce besoin de nouvelles victoires, les récits infongibles vont faire face à l'urgence technologique, à l'impérialisme technologique. Nos histoires en tant que groupe social noir ou en tant que communautés panafricaines représentent l'une des dernières frontières de conquête pour les géants du numérique. Ce débat sur ce que l'intelligence artificielle gagne en investissant le récit de nos luttes s'est posé au milieu de l'été en France quand un artiste décolonial assez suivi, Seumboy de la chaîne Histoires crépues, a soulevé l'idée de produire par l'IA des représentations

des résistances africaines qui ont eu lieu dans l'histoire. Parmi les réactions, des artistes afro ont rappelé qu'ils étaient des victimes particulières du recours à l'IA qui est fait pour illustrer nos récits, et que l'approche militante nécessite une certaine éthique qui ne peut pas s'accommoder avec un enrichissement d'une matrice technologique impérialiste. La bataille entre l'intelligence artificielle et l'intelligence naturelle pourrait alors rejoindre la frontière entre récit fongible et infongible, rendant encore plus crucial le vol de l'oiseau Sankofa.

- 1 "Nostalgia for the Future: Pan-Africanism Still Alive," lecture by Amzat Boukari, Point Culture Nord/Sud, Brussels, June 14, 2018: Nostalgia for the Future - Lecture by Amzat Boukari
- 2 Amzat Boukari-Yabara, *Africa Unite! A History of Pan-Africanism*, La découverte, 2014.
- 3 "Africa Emancipated by Amzat Boukari-Yabara," 2050 The Podcast, episode 69, recorded on May 17, 2018: #2050 The Podcast | #2050LePodcast - Ep. 69: 2050: Africa Emancipated by Amzat Boukari-Yabara | Ausha
- 4 Michel-Rolph Trouillot, *Silencing the Past: Power and the Production of History*, Beacon Press, 1997.
- 5 CLR James, *The Black Jacobins*, Caribbean Editions, 1984, p. XI.
- 6 Ngugi Wa Thiong'o, *Moving the center: the struggle for cultural freedoms*, J. Currey , 1993.
- 7 Horace Campbell, *Rasta , and Resistance: From Marcus Garvey , to Walter Rodney*, African World Press Inc., 1987; Barry Chevannes, *Rastafari and Other African-Caribbean Worldviews*, London : Macmillan, 1995.
- 8 Walter Rodney, *The Groundings with my Brothers*, Bogle Louverture publications, 1990, p. 68.
- 9 Molefi Asante, *The Afrocentric Idea*, Temple University Press, 1998.
- 10 Nathalie Etoke, *Melancholia Africana. L'indispensable dépassement de la condition noire*, Du Cygne Eds, 2010.
- 11 Walter Rodney, *How Europe Underdeveloped Africa*, Verso, 2018.
- 12 Joseph Ki-Zerbo, *A quand l'Afrique ? Entretien avec René Holenstein*, Editions de l'Aube, 2004.
- 13 "What are Black Studies?" Interview with Amzat Boukari-Yabara, Balises, BPI, What are Black Studies? - Balises - The BPI magazine
- 14 Dipesh Chakrabarty, *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*, Amsterdam, 2009.
- 15 Frantz Fanon, *The Wretched of the Earth*, Gallimard, 1991, p. 82.
- 16 Amilcar Cabral, *Unity and Struggle*, Maspero, 1980.
- 17 Cheikh Anta Diop, *The Economic and Cultural Foundations of a Federal State of Black Africa*, Présence Africaine, 1990.
- 18 Kwame Nkrumah, *Africa Must Unite*, Présence Africaine, 2009.
- 19 Patrick Manning, *Histories and Cultures of the African Diaspora*, Présence Africaine, 2009.



AMZAT BOUKARI-YABARA
Benin/France

Amzat Boukari-Yabara (né en 1981 à Cotonou, au Bénin) est un historien et écrivain dont les travaux explorent le panafricanisme, la décolonisation et la pensée critique noire. D'origine martiniquaise et béninoise, il a découvert les idées de Kwame Nkrumah lors d'un voyage au Ghana en 1997, ce qui a façonné son engagement de toute une vie envers la philosophie panafricaine. Formé à Paris, il a obtenu un master en histoire moderne du Brésil à la Sorbonne et un autre en sciences sociales à l'EHESS, avec une spécialisation dans les religions africaines et afro-américaines. Influencé par des penseurs tels qu'Aimé Césaire, W.E.B. Du Bois, Claudia Jones et Cedric Robinson, ses recherches établissent un lien entre la libération spirituelle et politique dans le monde noir. Après avoir étudié la communauté rastafari à Londres, il a consacré son travail à Walter Rodney, s'intéressant à C.L.R. James, Julius Nyerere, Amílcar Cabral, Frantz Fanon et Abdulrahman Babu afin de retracer les héritages révolutionnaires qui ont façonné le panafricanisme moderne.

EN

CONSIDÉREZ CELA COMME FAIT : COMBIEN DE COULEURS A LA MER EN TANT QUE LIEU DE RUPTURE ET DE RECONQUÊTE (AUDIO)

Charles Campbell



The Infungible narratives / Les Récits infongibles/ Los Cuentos infongibles



6

228



CHARLES CAMPBELL
Canada

Charles Campbell est un artiste multidisciplinaire, écrivain et conservateur né en Jamaïque dont la pratique anime les imaginaires futurs possibles à la suite de l'esclavage et de la colonisation. Ses œuvres, qui comprennent des sculptures, des peintures, des installations sonores et des performances, ont été largement exposées au Canada et à l'étranger. Parmi ses expositions récentes, citons Vancouver Special, Disorientations et Echo à la Vancouver Art Gallery, Fragments of Epic Memory à l'Art Gallery of Ontario et The Other Side of Now au Perez Art Museum Miami. Campbell est lauréat du prix VIVA 2022 et du prix Creative Builder 2020 de la ville de Victoria. Il est titulaire d'une maîtrise en beaux-arts du Goldsmith College et d'un baccalauréat en beaux-arts de l'université Concordia. Il vit et travaille actuellement sur le territoire ɫəᑭ'wəŋən, à Victoria, en Colombie-Britannique.

Número 6 / Español

Página 230 a 340



resumen

Editorial

FR [Pawol a monso fè: Letras valientes](#)..... p.234
Eddy Firmin



ES [El pensamiento crítico descolonial en las prácticas artísticas de Black Brazil Art](#)..... p.236
Patricia Brito



ES [Relatos infungibles: de la metáfora a la realidad brutal](#)..... p.245
Laurence Maquiaba, Joris Lechêne, Pauline Cabidoche



ES [Relato infungible y relación con los muertos: condiciones para una vida sin velos en W.E.B. Du Bois](#)..... p.257
Véronique Clette Gakuba



ES [Cotton On: Cómo la esclavitud del algodón nunca terminó, solo cambió de ropa](#)..... p.264
Dana Edmonds



ES [El curador como testigo: la encarnación negra, la memoria institucional y la práctica de la infungibilidad](#)..... p.273
Pamela Edmonds



ES [Fetiches rotos](#)..... p.285
Jocely Valton



ES [La historia de Souleymane o la infungibilidad de los relatos de los solicitantes de asilo](#)..... p.294
Alexandre Gefen



Comprometido



Diálogo



Neutro



ES [Memoria Infungible](#).....p.302
Julien Lubanda Kandolo



ES [Perder el lugar dos veces: hacia una ecología circular de narrativas infungibles](#).....p.308
Olivier Marboeuf



FR [Lo que resiste al olvido](#).....p.318
Ralph Maingrette



ES [Polar caribeño y mágico-religioso: en \(búsqueda\) de una poética del relato infungible](#).....p.323
Emeline Pierre



ES [Reflexiones panafricanas sobre los relatos infungibles](#).....p.332
Amzat Boukari-Yabara



EN [Considérelo un hecho: ¿Cuántos colores tiene el mar como lugar de ruptura y reconquista ? \(Audio\)](#) p.339
Charles Campbell

PAWOL A MONSO FÈ: LETRAS VALIENTES

«Monso fè!» es un calificativo criollo impregnado de deferencia y respeto. Se suele atribuir a personas que destacan por su combatividad y significa literalmente «fragmento de metal». Así, calificar a un creador, un pensador o un actor del ámbito cultural de «monsso fè» equivale a señalar un arraigo y un compromiso tan profundos que inspiran respeto y provocan gratitud y orgullo. Al leer cada uno de los textos, me invadió una mezcla de gratitud, orgullo y respeto hacia su autor. ¿Acaso solo hay «monsso fè» en este número dedicado a los Relatos Infongibles?

Pues sí.

El agotamiento de mi vocabulario y el recurso a mi segunda lengua materna para expresar lo inexpresable dice mucho de mi experiencia como lector. Escribir un prefacio grandilocuente en el que mi ego pulido brillara por delante de los textos sería privaros de una experiencia, de un viaje iniciático que os conmoverá hasta el punto de dejaros boquiabiertos.

Esta experiencia es un camino que deben recorrer solos. No voy a escribir aquí ninguna síntesis, ningún resumen analítico «que quede bien» ni ninguna otra construcción ampullera que reduzca el complejo significado de este número 6 a mi sola visión. Cada texto es una inmersión y hay que leerlos todos para empezar, y solo empezar, a comprender lo que puede ser un relato infongible. El mero hecho de que el número 6 se haya disociado finalmente del número 5, previsto desde hacía mucho tiempo, dice mucho de la experiencia de lectura de los miembros del comité de lectura compuesto por Lucie Chan, Tom Henderson, Kim Cain, Kawama Kasuku y yo mismo. Más aún, los traductores Esteban Lobo y Martin Kemta Tchinda compartieron con el comité ese mismo sentimiento de participar en un momento excepcional

de comprensión de las resistencias afrodescendientes. Lejos de diseccionar con bisturí el concepto de «relato infalsificable» para ofrecer al mundo del arte una rejilla de análisis transparente de las resistencias negras en América y el Caribe, los textos (en su mayoría) esconden en la sombra de sus palabras un intraducible duro como el metal. La afirmación «no puedes entender, no eres...», que define como una fealdad desdentada de la razón y la prohibición analítica definitiva de la investigación, se cuela sin embargo en el silencio de las palabras. Lejos de impedir el diálogo, la corporeidad de muchos textos nos invita a una mayor humildad ante lo que se nos escapa.

¿Qué más puedo decir de mi experiencia al leer los textos de este número, realizado en colaboración con la Universidad NSCAD, si no es que se resume en tres palabras: èstèbèkwè, flabbergasted y ababa? Así que, en lugar de un resumen o de algo brillante que debería escribir, solo puedo ofrecerles mi envidia. Porque les envidio esas sorpresas mezcladas con epifanías que solo la investigación-creación puede ofrecer.

¡Que disfruten de la lectura y espero verles del 8 al 12 de diciembre de 2025 en el Simposio Rise dedicado a los Relatos Infongibles!

Eddy Firmin

Artista

Cátedra de Investigación de Canadá en la Universidad NSCAD

Fundador de Minorit'Art

EL PENSAMIENTO CRÍTICO DESCOLONIAL EN LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS DE BLACK BRAZIL ART.



Patricia Brito

Tras más de una década de actividad, Black Brazil Art (BBA) se ha establecido como una institución independiente dedicada a la promoción, la difusión y la reflexión sobre la producción artística de los artistas negros en Brasil y en diálogo con la diáspora africana. Fundada en un país de dimensiones continentales, donde las distancias geográficas a menudo dificultan la circulación de los artistas y sus obras, la BBA se ha comprometido desde el principio a tender puentes: conectar trayectorias, facilitar los intercambios y crear un espacio común para reflexionar sobre el papel del arte en la sociedad brasileña y más allá de sus fronteras.

El proyecto nació de un gesto sencillo pero radical: reunir a artistas, investigadores, conservadores y colectivos para entablar conversaciones abiertas sobre la participación de los negros en la construcción de Brasil. Este punto de partida resultó fértil, ya que la historia nacional está marcada por la presencia de los pueblos africanos y sus descendientes, pero también por el silencio sistemático que rodea sus contribuciones. En este contexto, BBA funciona como un espacio de reparación simbólica y visibilidad, poniendo de relieve prácticas, conocimientos y relatos históricamente marginados, invisibilizados o apropiados. BBA también se posiciona como un espacio de insurrección estética. Se trata de un arte guerrillero: refuerza la resistencia de los conocimientos y las memorias de los pueblos indígenas, reafirmando la importancia de una

perspectiva crítica decolonial en la producción cultural. En este sentido, la reflexión de Nego Bispo sobre la centralidad del cuerpo, la memoria y la ascendencia como práctica política y estética sirve de referencia para desarrollar proyectos que no solo preservan las tradiciones, sino que también cuestionan el poder establecido y la hegemonía colonial.

Desde hace más de diez años, la institución ha consolidado programas de residencias, encuentros formativos, talleres, exposiciones y, más recientemente, la Bienal de Arte Negro de Brasil, una plataforma internacional que amplía los diálogos y conecta a artistas de diversos orígenes. Esta trayectoria demuestra que la BBA no es solo un espacio de exposición, sino un territorio de elaboración colectiva, donde la práctica artística se confunde con la investigación, la escritura y el pensamiento crítico. Con el fin de fomentar los diálogos sobre el arte insurgente en el contexto de la crítica colonial, la BBA reconoce la necesidad de reunir también a artistas no negros, permitiéndoles así tomar conciencia de las estructuras de poder, los privilegios y la invisibilización, y comprometerse en procesos de reflexión colectiva.

Relatos no fungibles en la experiencia brasileña

Teniendo en cuenta la propuesta conceptual de los «relatos no fungibles», tal y como la formula el grupo de investigación de la Universidad NSCAD,

queda claro que Brasil es un terreno fértil para este debate. El concepto de relato no fungible hace referencia a aquello que resiste la sustitución, que no puede ser mercantilizado ni olvidado, y que permanece vivo incluso después de siglos de violencia colonial, esclavitud e intentos de invisibilización cultural. En Brasil, estas narrativas se manifiestan en las prácticas cotidianas, los símbolos religiosos, las formas de sociabilidad y los modos de producción artística que transmiten la memoria ancestral africana, al tiempo que se entremezclan con las influencias indígenas y la dinámica única de cada región del país.

La presencia africana en Brasil no se ha limitado a cifras demográficas –aunque masivas–, sino que ha establecido profundas matrices culturales. En el idioma, la cocina, los ritmos musicales, la danza, la vestimenta y las prácticas religiosas encontramos las huellas de esta ascendencia que resistió la lógica colonial. Por el contrario, estas huellas se reinventaron, se difundieron y se convirtieron en fundamentales para la identidad de millones de brasileños. Los intentos de invisibilización, ya sea mediante la criminalización de las religiones de origen africano o la estigmatización de las prácticas culturales negras, revelan hasta qué punto la infalsificabilidad de estas narrativas cuestiona las estructuras coloniales, ya que encierran un poder de continuidad y afirmación colectiva.[EF1]

Entre los ejemplos más expresivos se encuentran sistemas de creencias como el candomblé y la umbanda, los cuales han sobrevivido a la persecución y conservan símbolos, cantos y gestos de resistencia. El sonido del atabaque, la presencia de los orixás (orinchas), los rituales de ofrendas y las danzas circulares son más que prácticas espirituales: son relatos no fungibles, portadores de memorias ancestrales activas en el presente. Del mismo modo, los elementos de la cocina de la diáspora –acarajé, vatapá, feijoada– expresan formas de resistencia perpetuadas a través del gusto, las reuniones comunitarias y la transmisión oral. [EF2] Estos relatos no se limitan a la tradición, sino que impregnan la producción artística contemporánea. Los artistas que

participan en las residencias BBA exploran estos elementos como materia prima para la creación. A través de la pintura, la fotografía, la instalación o la performance, revisitan los símbolos ancestrales y los ponen en diálogo con cuestiones contemporáneas como el racismo estructural, las migraciones, el género y las preocupaciones medioambientales. En este proceso, BBA actúa como catalizador, ofreciendo un espacio seguro para desarrollar obras que cuestionan las presiones del mercado y las instituciones exclusivas.

La experiencia brasileña está marcada por tensiones complejas entre las herencias africana, indígena y europea. Por lo tanto, cuando hablamos de prácticas que resisten la invisibilización, no solo nos referimos a la supervivencia de las matrices africanas, sino también a la forma en que se entrelazan con otros sistemas de conocimiento. La danza indígena incorporada a los rituales afrodiaspóricos o el uso de símbolos africanos por parte de artistas no negros revela una encrucijada que cuestiona las nociones simplistas de pertenencia e identidad.[EF3]

En este contexto, BBA se posiciona como mediador: un espacio donde se reconocen, se problematizan y se celebran múltiples capas culturales. Las narrativas infalsificables en Brasil son a la vez resistencia e invención, memoria y futuro, raíz y rizoma. Es en esta intersección donde la institución construye su papel formativo y su relevancia internacional, promoviendo una práctica artística insurgente, un enfoque de guerrilla cultural que reafirma los conocimientos ancestrales e impone una reflexión crítica descolonial.

Las residencias como laboratorios formativos

Desde sus inicios, Black Brazil Art reconoció que la creación de plataformas de exposición no era suficiente: era esencial invertir en procesos formativos que animaran a los artistas a reflexionar críticamente sobre sus prácticas, a comprometerse con trayectorias diversas y a recuperar símbolos y narrativas capaces de sustentar sus creaciones. [EF4] Así surgieron las residencias artísticas

organizadas por la institución, concebidas no solo como períodos de producción, sino también como verdaderos laboratorios de pensamiento crítico e insurgente.

Estas residencias funcionan como espacios de desplazamiento. Se invita al artista a salir de su rutina y de su geografía cotidiana para sumergirse en un entorno colectivo donde el intercambio se convierte en un elemento central. Más que la producción de obras acabadas, el objetivo es experimentar, investigar y coexistir, tendiendo puentes entre las memorias personales y colectivas. En este sentido, la residencia es a la vez un ejercicio artístico y político: resistir es también crear en comunidad, reforzando el arte como una práctica de guerrilla cultural capaz de confrontar los relatos coloniales dominantes. [EF5]

Durante estos encuentros se cruzan diferentes trayectorias: artistas negros de diversas regiones de Brasil –desde el interior del noreste hasta las periferias urbanas del sur– conviven con artistas indígenas, blancos y de otros orígenes, todos inmersos en procesos de intercambio. Esta diversidad es extremadamente poderosa, ya que permite que la ascendencia africana esté siempre en diálogo con las otras matrices culturales que componen Brasil. Son momentos en los que surgen historias familiares, canciones aprendidas de los abuelos, símbolos religiosos cotidianos y reflexiones sobre el racismo, las desigualdades, el género y el territorio.

El entrelazamiento de estos recuerdos genera un terreno fértil para la construcción de lo que se denomina relatos infalsificables. Cada artista lleva consigo algo irremplazable: un recuerdo, un modo de creación, un repertorio simbólico. Al compartir estas experiencias, reafirman su identidad y construyen relatos colectivos que resisten a la invisibilización y al olvido. La residencia se convierte así en un espacio de actualización continua de la ascendencia, transformando el arte en una herramienta de resistencia e insurrección cultural.

Un ejemplo recurrente es el diálogo en torno a la religiosidad afrodiáspórica. Muchos artistas incorporan símbolos del candomblé, la umbanda u otras tradiciones afrodiáspóricas como elementos centrales de sus obras. Los símbolos africanos, como los adinkras, también aparecen con frecuencia. Estos elementos son portadores de historias de persecución, resistencia y reinvención; revisitados en las prácticas contemporáneas, se vuelven no fungibles, afirmando la presencia y la vitalidad de las comunidades que sobrevivieron al colonialismo y la esclavitud. Otros artistas incorporan recuerdos indígenas o crean símbolos híbridos –cruces, cintas, trenzas, cuerpos pintados– que expresan el sincretismo cultural brasileño y la complejidad de su formación histórica.

Más allá de los símbolos, los modos de fabricación también aparecen como relatos no fungibles. El uso del bordado, la cerámica, la cestería o las tradiciones orales –prácticas a menudo heredadas de familias o comunidades tradicionales– cobra un nuevo impulso cuando se integra en las artes visuales contemporáneas [EF6]. Estos modos de creación no son simples técnicas, sino repertorios vivos que conectan el arte contemporáneo con el legado de la tierra y los pueblos indígenas, reafirmando el poder creativo de los artistas y situando sus obras en un campo más amplio de memoria colectiva.

Las residencias de la BBA no son, por tanto, momentos aislados, sino etapas de un proceso continuo de formación y resistencia. Cada encuentro acumula experiencias y conocimientos que los artistas trasladan a sus obras, que luego regresan a la institución en forma de exposiciones, publicaciones o debates. A través de este ciclo formativo, la BBA desarrolla la Bienal de Arte Negro de Brasil, un proyecto alimentado por las experiencias vividas en las residencias y que refuerza el carácter insurgente y guerrillero del arte diaspórico.

De la residencia a la bienal: una plataforma independiente

La Bienal de Arte Negro de Brasil surge como la prolongación natural de estas experiencias. Si en las residencias los artistas se sumergen en procesos de investigación colectiva, la bienal les ofrece la oportunidad de presentar los resultados de estas investigaciones a un público más amplio, en diálogo con otros contextos artísticos. Se trata de un movimiento de dentro hacia fuera: de los intercambios íntimos entre artistas al escenario público internacional.

La decisión de estructurar una bienal independiente fue intencionada. El panorama institucional brasileño sigue presentando numerosos obstáculos para la visibilidad de los artistas negros, indígenas y periféricos. Las grandes instituciones artísticas siguen guiándose por narrativas eurocéntricas y una lógica de mercado que tiende a excluir las prácticas disidentes, comunitarias o insurgentes. Crear una bienal independiente significaba afirmar su autonomía y construir una plataforma capaz de acoger narrativas que no encuentran su lugar en los circuitos tradicionales.

La edición de 2024, celebrada en Río de Janeiro, marcó un hito importante en esta trayectoria. Además de reunir a artistas de diferentes regiones de Brasil, la bienal abrió un espacio a los artistas canadienses, favoreciendo así el diálogo transnacional. Esta experiencia reforzó la idea de que las historias infalsificables no se limitan a los contextos locales, sino que pueden compartirse y reconocerse a través de diferentes geografías de la diáspora negra. El encuentro entre artistas brasileños y canadienses demostró cómo los símbolos, los recuerdos y los modos de creación cruzan los océanos y encuentran eco en realidades lejanas.

La presencia de artistas extranjeros también puso en relieve el papel de mediador mundial que desempeña la BBA. Al conectar las experiencias de Brasil con las de Canadá y otras regiones, la institución contribuye a construir un campo de resistencia transatlántico. Esta dimensión internacional no borra las especificidades locales,

sino que, por el contrario, las valoriza, mostrando que lo que es infungible en un contexto puede dialogar con lo que es infungible en otro, creando así redes de solidaridad y memoria compartida.

En este sentido, la Bienal de Arte Negro Brasileño no es solo un evento expositivo. Es la culminación de un proceso formativo que comienza en las residencias y se extiende por todo el mundo, afirmando el lugar del arte afrodiaspórico e indígena en la escena contemporánea, al tiempo que propone nuevas formas de pensar la historia y el futuro como una práctica insurreccional y de guerrilla cultural.

La escritura como resistencia y práctica colectiva

Si en las residencias de Black Brazil Art los símbolos, los modos de creación y las memorias colectivas emergen como relatos infalsificables, la escritura ocupa un lugar igualmente fundamental en este proceso. Más que un simple documento, la escritura se entiende como un acto de resistencia, una práctica que plasma en el papel, y cada vez más en los medios digitales, lo que históricamente ha sido silenciado o marginado. Se basa en la escucha colectiva: el documento escrito es el resultado del diálogo[EF7] entre artistas, conservadores e investigadores, y se construye a través del intercambio constante de experiencias y recuerdos.

En el contexto brasileño, la escritura siempre ha sido fuente de tensiones. Durante siglos, la alfabetización fue un privilegio reservado a las élites blancas, mientras que a los negros esclavizados y a sus descendientes se les negaba sistemáticamente el acceso a la lectura y a la producción textual. Esta exclusión creó un imaginario en el que la escritura aparecía como un territorio prohibido, controlado por el poder colonial. Sin embargo, paralelamente a este proceso, se desarrollaron formas orales de escritura: canciones, oraciones, proverbios, relatos transmitidos en los círculos de capoeira, los terreiros de candomblé o las asambleas comunitarias. Estas expresiones constituían bibliotecas vivas que escapaban a la lógica colonial y preservaban conocimientos

que no podían encontrar su lugar en los libros o documentos oficiales.

Al reapropiarse de esta tradición, BBA entiende la escritura en un sentido amplio y plural. Los textos críticos, los diarios de proceso, los fanzines, los portafolios, los catálogos, los manifiestos y las grabaciones audiovisuales que integran las tradiciones orales se consideran formas de escritura. Esta ampliación es esencial, ya que permite a los artistas que no se identifican con la escritura académica producir relatos legítimos sobre su propia práctica. La escritura se convierte así en una herramienta de autonomía, afirmación identitaria e insurrección cultural, que contribuye a la construcción de un conocimiento colectivo que resiste a las estructuras coloniales y de invisibilización.

Durante las residencias, se anima a los artistas a llevar diarios de proceso, en los que anotan sus reflexiones, dibujos, frases sueltas, fragmentos de canciones o recuerdos personales. Estos diarios no se evalúan como obras acabadas, sino como testimonios de trayectorias en formación. Al final de la residencia, muchos de estos archivos se comparten colectivamente, dando lugar a publicaciones experimentales: catálogos colectivos, libros de artistas o fanzines. Estos productos funcionan como cápsulas de memoria, preservando las experiencias vividas y creando archivos que resisten el olvido, reforzando la idea de que la memoria colectiva es insurgente y activa en el presente.

Un aspecto central de estas prácticas es su naturaleza no comercializable. A diferencia de las obras que circulan en el mercado del arte, la escritura en diarios, fanzines o cuadernos de proceso no fácilmente introducidos a la lógica del mercado. Circula de mano en mano, en pequeñas ediciones, en contextos comunitarios. En esta dimensión, la escritura se convierte en un relato infungible: una forma de afirmar que no puede reducirse a un valor de intercambio, resistiéndose a la fungibilidad y permaneciendo viva en la experiencia colectiva.

La escritura también desempeña un papel crucial en la construcción de la Bienal de Arte Negro de Brasil. Desde su primera edición, la bienal no se ha limitado a reunir obras en espacios expositivos, sino que ha buscado generar una documentación crítica que circule más allá del evento. Los catálogos, dossiers, textos curatoriales y entrevistas a artistas constituyen un archivo que amplifica el impacto de la bienal y garantiza que las experiencias no se pierdan tras el fin de las exposiciones. Más que simples recuerdos, estos archivos funcionan como herramientas pedagógicas, accesibles a estudiantes, profesores e investigadores en diferentes contextos, creando así nuevos espacios de escucha y aprendizaje colectivo.

Al invertir en la escritura como práctica colectiva, la BBA se inscribe en una tradición más amplia de la diáspora negra, que utiliza la palabra como medio de resistencia desde hace siglos. Desde los testimonios publicados en el siglo XIX por antiguos esclavos hasta los relatos orales de los griots africanos, pasando por los manifiestos del siglo XX redactados por artistas e intelectuales negros, encontramos una constelación de experiencias en las que la escritura –oral o textual– afirma la humanidad, consigna la memoria y propone futuros. El trabajo de BBA dialoga directamente con esta genealogía, conectando el presente con la memoria de la diáspora y las luchas comunes de los pueblos indígenas y las comunidades negras de todo el mundo.

Otro aspecto relevante es la articulación entre la escritura y la tecnología digital. En los últimos años, BBA ha explorado recursos como blogs, revistas en línea, catálogos en PDF y experiencias multimedia en vídeo y audio. Esta diversificación amplía el acceso y democratiza la circulación, llegando a públicos que quizá no tendrían acceso a las publicaciones impresas. Al mismo tiempo, refuerza la idea de que la escritura no tiene por qué ser lineal o exclusivamente textual: puede ser sonora, visual e interactiva. Esta apertura nos permite considerar la escritura como un campo más amplio, en sintonía con las prácticas artísticas

contemporáneas e insurgentes.[EF8]

En el marco de las residencias y la bienal, la escritura colectiva también asume un papel político: produce documentos que denuncian las desigualdades, proponen políticas culturales inclusivas y afirman el derecho a la memoria. Al reunir varias voces en un solo texto, BBA crea un espacio de escritura compartida que rompe con la idea del genio individual y valora el conocimiento colectivo. Este gesto es especialmente importante en un país en el que la historia oficial sigue tendiendo a silenciar o marginar las contribuciones de los negros y los indígenas.

Por lo tanto, cuando hablamos de escritura en el contexto de BBA, no nos referimos solo a textos académicos o escritos curatoriales formales, sino a una multiplicidad de archivos que, en conjunto, componen un fondo vivo de resistencias. Estos archivos son a la vez memoriales y prospectivos: preservan experiencias vividas, proyectan futuros posibles y sostienen la continuidad de narrativas infalsificables. La escucha colectiva es la base de este proceso: escribir es, ante todo, escuchar y ser escuchado, construir juntos sentido y reforzar el campo insurgente del arte afrodiaspórico e indígena.

Conclusión y perspectivas

A lo largo de este ensayo, hemos explorado diferentes dimensiones que estructuran la propuesta de Black Brazil Art (BBA) y su trabajo en el ámbito de los relatos infalsificables. Comenzamos con una reflexión sobre cómo el concepto de no fungibilidad –inspirado originalmente en los debates sobre la economía digital, pero redefinido desde una perspectiva cultural y política– nos permite comprender experiencias que no pueden reducirse a la lógica del mercado ni sustituirse por equivalentes. Hemos demostrado que en las prácticas artísticas afrodiaspóricas, la memoria, el cuerpo, la oralidad y la ascendencia producen formas de expresión que resisten la homogeneización y afirman modos de existencia singulares.

A continuación, hemos puesto de relieve la forma en que BBA, a través de sus residencias artísticas, crea espacios privilegiados para el surgimiento de estas narrativas. Al reunir a artistas de diferentes regiones, orígenes y trayectorias, la residencia funciona como un laboratorio colectivo, donde se comparten y reinventan símbolos, afectos y recuerdos. Más que una experimentación estética, se trata de un proceso pedagógico e insurreccional, en el que cada artista aprende de los demás y de la comunidad, construyendo nuevos lenguajes que articulan la experiencia, la resistencia y la creatividad. La escucha colectiva es la base de estos procesos, permitiendo que la producción artística florezca a través del diálogo y la diversidad de conocimientos, incluso entre los artistas no negros, fomentando así una conciencia crítica y descolonial.

En la tercera etapa, reflexionamos sobre la escritura como práctica de resistencia y memoria. Mostramos que, lejos de limitarse a los expedientes académicos, la escritura que surge en la BBA es múltiple: diarios de proceso, fanzines, manifiestos, catálogos colectivos y archivos digitales. Esta multiplicidad garantiza que los recuerdos no se pierdan y que se preserven las voces históricamente silenciadas. La escritura se convierte en una obra en sí misma, un relato infalsificable e irremplazable, ya que lleva las marcas de la experiencia, la oralidad y la colectividad.

Así llegamos a la dimensión internacional. Al dialogar con iniciativas como el proyecto Minorit'Art de la Universidad NSCAD (Canadá), la BBA proyecta sus acciones en un circuito mundial de debates sobre la diversidad, la inclusión y las reparaciones culturales. Este diálogo demuestra que los retos a los que se enfrentan los artistas negros e indígenas en Brasil se hacen eco de las luchas compartidas por otras comunidades racializadas, al tiempo que amplían la circulación de relatos irremplazables, conectando las experiencias locales y transnacionales de resistencia cultural.

El punto culminante de esta trayectoria es la Bienal Negra 2026, estructurada en torno al tema de las cinco pieles, que invita a reflexionar sobre el cuerpo, la identidad, la memoria, el territorio y la ascendencia. Se inspira en la obra de Hundertwasser, que valora la multiplicidad, lo orgánico y la redefinición del espacio, y en el pensamiento de Nego Bispo, que considera el cuerpo y la memoria como territorios de insurrección estética y política. Esta edición de la bienal reúne a artistas que han participado en las residencias y presenta obras que expresan la convergencia entre tradición, innovación y resistencia. Cada obra refleja trayectorias individuales, pero también participa en un gesto colectivo: la construcción de un relato común que cuestiona las estructuras coloniales y reafirma el poder de la diáspora africana y los pueblos indígenas.

La Bienal Negra 2026 muestra cómo las residencias, la escucha colectiva y la escritura convergen para crear un ecosistema de producción artística y política. Al destacar los conceptos de las cinco pieles, la bienal propone un mapa sensible de las múltiples capas de experiencia, cuerpo y memoria que componen la vida negra y diaspórica en Brasil. La articulación entre estética y resistencia se revela en obras que ocupan tanto espacios públicos como institucionales, donde los símbolos, los colores, las texturas y los lenguajes híbridos producen encuentros inesperados, reforzando la práctica de la guerrilla cultural que caracteriza el trabajo de la BBA.

En última instancia, BBA demuestra que su fuerza reside en su capacidad para articular la residencia, la escritura, la exposición y la circulación en un único flujo. Esta metodología permite a los artistas producir, documentar y compartir narrativas no fungibles, reforzando así la memoria colectiva y sensibilizando sobre las desigualdades históricas. Al inscribir el arte negro e indígena en el horizonte internacional, BBA no se limita a exponer obras, sino que construye puentes de diálogo crítico y formativo, favoreciendo los procesos de transformación social y cultural.

Hablar de relatos no fungibles en el contexto de la BBA es, por tanto, afirmar que ciertas dimensiones de la vida negra y diaspórica no pueden reducirse a cifras o equivalentes comerciales. Son relatos sobre el cuerpo, la memoria y el futuro, que se resisten a la lógica colonial y se desarrollan gracias a la escucha colectiva, la escritura insurgente y la creación artística colaborativa. La Bienal Negra 2026 representa el resultado concreto de esta trayectoria: un espacio de afirmación estética, política y pedagógica, donde las experiencias acumuladas en las residencias se traducen en obras, discursos y prácticas capaces de proyectar nuevas formas de existir, pensar y resistir.

BIBLIOGRAFÍA / REFERENCIAS

[EF1] Profundo conocimiento del tema de investigación

[EF2] Resistencias estéticas

[EF3] excelente

[EF4] Es importante que hagamos lo mismo con Af-flux

[EF5] La residencia de artistas afrodescendientes como espacio de relato infundido por ser productora de contra-relatos, de emancipación, pero sobre todo laboratorio de investigación de nuevas formas de relato

[EF6] Papel catalizador de minoirit'Art

[EF7] La escritura como medio para combatir la invisibilización y afirmarse como espacio de historia y prospección contemporánea

[EF8] Compartimos una lectura similar a minorit'art. La escritura es todos los medios que nos permiten hacer historia y transmitirla del cuerpo al papel



PATRICIA BRITO KNECHT
Brazil

Curadora independiente, museóloga y crítica de arte, es fundadora de la Bienal Blacky del Programa de Residencia Artística Virtual Compartida. Es miembro de la Asociación Brasileña de Críticos de Arte (ABCA), la Asociación Internacional de Museos de la Mujer (AIWM) y la Red Europea de Brasileñistas en Análisis Cultural (REBRAC). Colaboradora de la Enciclopedia Cultural Itaú, ha sido incluida en el Mapa de Curadores Negros de Brasil por el estado de Rio Grande do Sul, a través del colectivo Latin American Art Workers. En 2021, fue nominada al Premio Açorianos por la 1.ª BIENALBLACK. También es autora de la novela Casa Grande SEM Senzala, publicada por BBA. Su práctica curatorial está profundamente comprometida con las perspectivas descoloniales, las prácticas artísticas contemporáneas y los diálogos transnacionales, buscando ampliar la visibilidad de las narrativas afrodiaspóricas dentro de los circuitos artísticos globales.

Redes sociales

Instagram/@ bienalblackbrazilart

PodCast/black-brazil-art

YouTube/@BlackBrazilArt

1.ª Bienal

2.ª Bienal

3.ª Bienal

ES

RELATOS INFUNGIBLES: DE LA METÁFORA A LA REALIDAD BRUT.ALE.ALISTA



Laurence Maquiaba, Joris Lechêne, Pauline Cabidoche

Kilti-la pli gran ki nou

«Kilti-la pli gran ki nou» se traduce al español como «la cultura es más grande que nosotros». Esta frase es el leitmotiv que llevan repitiendo desde hace varias décadas los actores culturales guadalupenos, en particular aquellos con una clara conciencia política: Guadalupe es una colonia, los guadalupenos constituyen un pueblo por derecho propio. La cultura es, por lo tanto, necesariamente más que la aglomeración de tradiciones, canciones, usos y costumbres, perspectivas estéticas comunes... supera las individualidades y constituye una comunidad de destinos que algunos se han propuesto mantener viva, transmitir y difundir.

Guadalupe cuenta con un número excepcional de prácticas patrimoniales vivas: un estudio de 2020 financiado por la Dirección de Asuntos Culturales recoge 344 elementos del patrimonio cultural inmaterial del archipiélago. [1]

Esta cultura tan grande, en contacto con la cultura dominante de Francia, es la base de una identidad propia que no puede fundirse y que rechaza cualquier asimilación. Esta cultura, heredada de los pueblos originarios, de los africanos deportados para la esclavitud, de los indios, de los europeos, de los sirio-libaneses, representa nuestra singularidad en el mundo y la oposición a la colonialidad. Lo que llamaremos indigenismo agrupa esta forma singular y propia de habitar esta tierra, nuestras relaciones interpersonales, nuestra historia que determina quiénes somos. Dany Bebel-Gisler señala en «El desafío cultural guadalupeno, convertirnos en lo que somos» la necesidad de tomar conciencia de quiénes somos

y actuar en consecuencia: «Convertirnos en lo que somos para estar en contacto con el aquí y ahora, es decir, con la realidad. Para mirar las cosas de frente, desnudar sin piedad las culturas presentes y en conflicto en las Antillas, sin dejarnos aplastar por lo negativo que descubramos. En un enfoque lúcido y utópico de la realidad, de nosotros mismos».

Nuestra cultura, sí, como un desafío, se ha forjado como una urgencia vital ante el temor persistente de desaparecer ante la apisonadora de la asimilación. Las prohibiciones de hablar criollo, de tocar gwoka, los intentos de prohibir los grupos de carnaval, las órdenes de olvidar la historia de la trata de esclavos y de expresar gratitud hacia una Francia que sería tan generosa han creado un reflejo de desconfianza hacia las instituciones. Muchos de los actores culturales de Guadalupe son voluntarios o viven en la precariedad porque rechazan este sistema y actúan por sus propios medios.

Los simpatizantes del partido militante por la emancipación de Guadalupe, l'Alyans Nasyonal Gwadeloup, han interrogado durante varios meses a los actores culturales del archipiélago: pintores, críticos de arte, agentes de la SACEM, actores y actrices, responsables de asociaciones de apoyo a los artistas, responsables de salas de espectáculos, directores y directoras, bailarines y bailarinas, etc., con el fin de proponer una visión política que tenga en cuenta este « kilti-la pli gran ki nou ». Y estas audiencias demostraron que, desde hace casi 40 años, no solo los actores han optado por prescindir de las instituciones, sino que estas últimas eran y siguen siendo en gran medida indiferentes a las propuestas de los trabajadores culturales.

Durante décadas, el Centro de las Artes situado en Pointe-à-Pitre, antiguo pulmón económico del archipiélago, se erigió como EL cruce de caminos artístico que permitió a numerosos artistas iniciar una carrera profesional al favorecer el encuentro entre los artistas y el público, dando credibilidad y legitimidad a quienes exponían, cantaban y bailaban en él. Era una sala mítica que acogió a figuras internacionales como Miles Davis, Cesária Évora, Myriam Makeba, así como a las grandes voces guadalupeñas: Kassav, Soft, los musicales de Paskal Vallot...

Y desde hace 13 años, lo que durante décadas fue un espacio de equilibrio entre la cultura libre de toda restricción institucional y la necesidad de un espacio de expresión y encuentro con el público, estaba cerrado.

«Kilti-la pli gran ki nou» es, por tanto, el leitmotiv que anima a la decena de protagonistas que deciden tomar por asalto el Centro de las Artes el 5 de julio de 2021. Era el símbolo de la incapacidad de los representantes electos y las instituciones para comprender la verdadera dimensión de la cultura en nuestro país. Ya sea como excusa para gastos suntuarios que podrían haberse invertido de forma sostenible o como reclamo para los votantes en período preelectoral, las políticas culturales tienen dificultades para acompañar el excepcional florecimiento de la cultura en Guadalupe.

Esta acción contundente tuvo una amplia cobertura mediática. El día en que comenzó la ocupación artística se organizó un gran concierto para dar a conocer a todo el mundo que se estaba llevando a cabo una acción militante en ese edificio. Lo que se había previsto que durara como mucho dos meses, el tiempo necesario para que las instituciones responsables (ayuntamiento, comunidad urbana, consejo departamental, consejo regional y dirección de asuntos culturales) tomaran realmente en cuenta las necesidades de los actores culturales, acabó durando casi cuatro años.

Si bien el lugar fue elegido por su alcance simbólico, la experiencia fue mucho más allá de lo previsto, escrito y planificado, y puso en relieve

las características de la cultura guadalupeña y la cultura en Guadalupe.

La idea de la ocupación surgió durante las sesiones de brainstorming de los artistas simpatizantes de la ANG. Tras el entusiasmo inicial, reflexionamos sobre una estrategia, unas actividades y una planificación para garantizar nuestras necesidades básicas, en las que debíamos estar presentes para que no fuera recuperado, pero también sobre las acciones que debían demostrar a todos la necesidad de tener en cuenta a los actores culturales.

- Primera lección aprendida de la experiencia CAC: el tiempo no nos pertenece.

Al principio, habíamos previsto llamar a la ocupación del Centro de las Artes «Operación CAC 60». CAC por Centre des Arts (Centro de las Artes), pero también por Critique Artistique et Culturelle (Crítica Artística y Cultural) y 60 por 60 días. Pensábamos ingenuamente que ocupar el lugar durante ese periodo nos daría tiempo para ver a las instituciones responsables, alterar el ecosistema e iniciar conversaciones. Nos habíamos preparado para amenazas, desalojos, represalias... Habíamos previsto un programa de actividades en torno a la obra, prohibida al público, para que todo el mundo comprendiera que no se trataba de una iniciativa individual para apropiarse del edificio público, sino de una reapropiación para todos.

Habíamos imaginado un jardín criollo para recordar lo mucho que dice de nosotros. Tuvimos que rendirnos a la evidencia, fuimos presuntuosos. Pero ese tiempo que se escapaba, ese tiempo demostró nuestra capacidad de resiliencia, de creatividad para convertir lo imponderable en una fuerza. En Guadalupe, la toma del Centro de las Artes inició una secuencia de resistencia que traspasó la cultura: el personal sanitario del Centro Hospitalario lanzó su «bik a rézistans» ocupando el aparcamiento, a pocos metros del CAC, para expresar su rechazo a la política de Francia con respecto a la epidemia de COVID y la obligación de vacunarse, y luego, en noviembre, toda Guadalupe quedó bloqueada por un movimiento social de gran envergadura, con barricadas que duraron varios días.

Esta acción, que veíamos prolongarse en el tiempo, fue un catalizador para muchos, como la necesidad de tener la audacia de cambiar las cosas... y el jardín criollo que habíamos imaginado y en el que solo habíamos plantado tímidamente algunas semillas, finalmente vio la luz con los equipos que nos sucedieron.

· Segunda lección aprendida de la experiencia del CAC: la cultura no se disciplina.

Cuando entramos en el edificio del Centro de las Artes, era una obra de construcción prohibida al público. Una obra que servía de sala de consumo de drogas gigante para algunos marginados, pero que sobre todo llevaba más de un año abandonada. Para evitar cualquier peligro para el público y los artistas, decidimos ofrecer nuestras actividades artísticas fuera de la obra, en la plaza del Ayuntamiento de Pointe-à-Pitre, que se encuentra junto a ella. Así, ofrecimos conciertos, obras de teatro, talleres de pintura, danza o collage, espacios de debate y proyecciones de películas fuera del recinto.

Fueron los pintores y grafiteros quienes desafiaron estas prohibiciones y comenzaron a dar vida a estas paredes, introduciéndose sin nuestro conocimiento en el laberinto de concreto. Nuestras prohibiciones fueron en vano, tuvimos que convivir con ellos en lugar de intentar contenerlos.

Esto recuerda una anécdota destacada de la historia de Pointe-à-Pitre. En 1995, la ciudad de Pointe-à-Pitre, donde se encuentra el CAC, intentó prohibir el gwoka (música tradicional prohibida durante la esclavitud) con el pretexto de que los tradicionales Koud tanbou (golpes de tambor: momento en el que se toca la música) causaban molestias acústicas. Cada prohibición de este tipo afianzó la música como símbolo de la lucha contra la opresión. Así, los tambores siempre han resonado en Pointe-à-Pitre a pesar de las presiones, se ha institucionalizado una cita en una calle peatonal de la ciudad y el Ayuntamiento ha tenido que dar marcha atrás. Hoy en día, nadie cuestiona su lugar en la ciudad. Y lo mismo ocurre con la mayoría de los pilares de la cultura guadalupeña: las prohibiciones de hablar criollo, de desfilar en el mas (una forma de carnaval) y de tocar el gwoka

han cristalizado el apego de los guadalupeños.

Desde entonces, artistas de todo el mundo acuden al CAC para dejar su huella: París, Chicago, Senegal, Martinica, Alemania, Costa de Marfil, etc. El Kolektif Awtis Rézistans suelen decir que se ha convertido en la mayor sala de exposiciones de arte contemporáneo del Caribe.

· Tercera lección aprendida de la experiencia CAC: la cultura nos une como el cemento.

Los primeros días de ocupación fueron duros. Los murciélagos y las ratas eran nuestros huéspedes. La Comunidad Urbana, encargada de la obra, había cortado la electricidad y retirado los sanitarios de la obra. Pero una formidable solidaridad de particulares y empresas se puso en marcha para permitirnos comer, dormir y asegurar el lugar.

Tras la fase de instalación, hubo que gestionar lo humano... las divergencias de opinión, las diferencias de educación, los intentos de dominación o las fugas para evitar responsabilidades, el racismo, el sexismo a veces interiorizados. Al principio, la mayoría de los residentes eran mujeres. Una mini-sociedad con todos los defectos que ello conlleva. A pesar de todo, tras cuatro años de ocupación del edificio, no hay que lamentar ningún incidente negativo importante. Ni accidentes, ni actos de violencia... los residentes, incluso en momentos de conflicto, se tomaron muy en serio que todo esto no se detuviera por malas razones o por excesos que no tuvieran nada que ver con la lucha. A pesar de las enemistades que pudieron surgir, cada uno se sintió en misión, depositario de una lucha por esta cultura que, sin embargo, vivían de manera muy diferente unos de otros.

Estos elementos nos llevan a afirmar que la cultura guadalupeña y la cultura en Guadalupe son definitivamente infungibles: únicas y con características propias. Por lo tanto, incluso en un contexto inédito e ilegal, el poder de los vínculos que generan las convierte, sin duda, en una base sólida de la sociedad guadalupeña.

Y tal vez, mientras se ignore esta realidad, seguirá forjándose en esta resistencia salvadora. Se ha anunciado la reanudación de las obras del Centro

de las Artes para que los guadalupeños puedan finalmente disfrutar de las instalaciones, y la ocupación ilegal vivan sus últimas semanas.

A la hora de hacer balance, estamos más convencidos que nunca de que «¡Kilti-la pli gran ki nou!».

Concreto reforzado reindigenizado

El Centro de las Artes y la Cultura no nació en Guadalupe.

Llegó por barco, con el cemento y el hierro de su concreto armado apilados en las bodegas para cruzar el Atlántico, pero también por avión, en la mente de Jean Le Couteur, su arquitecto. Ya concebido, diseñado y maquetado en las oficinas de la «Metrópoli»[2].

Al igual que el Ayuntamiento de Pointe-à-Pitre, al que se enfrenta, el Centro de Artes y Cultura, CAC, es un monumento de arquitectura brutalista. A la vez símbolo y herramienta de la modernización acelerada de Guadalupe, pertenece a una Pointe-à-Pitre de concreto. Una arquitectura modernista de los Grands Ensembles a la francesa, erigida sobre lo que antes eran barrios tradicionales guadalupeños de madera y chapa, que se habían vuelto poco presentables a los ojos de aquellos para quienes modernización rimaba necesariamente con occidentalización.

Una arquitectura de la colonialidad

Mientras que el movimiento moderno en arquitectura es un movimiento de ruptura (con respecto a los códigos estéticos, las técnicas de construcción tradicionales, el tejido urbano, el medio ambiente...) que busca inventar un «Nuevo Hombre» a través de una nueva arquitectura, la arquitectura moderna en el contexto guadalupeño de sociedad colonial resulta ser, por el contrario, un movimiento de continuidad.

Dado que la colonialidad ya se basa en una serie de rupturas (con la tierra ancestral, con la historia y la identidad precolonial de los pueblos colonizados, ruptura de la relación con uno mismo, de la relación con la alteridad, con el colectivo, ruptura de la agencia también...), la arquitectura modernista en tierra colonizada se impone como

un medio para ratificar las rupturas coloniales existentes.

En Guadalupe, esta arquitectura brutalista representa la continuidad del poder colonial a través de sus cadenas de decisión y financiación, la continuidad territorial con la Francia hexagonal a través de un vocabulario arquitectónico y estético europeo, y una continuidad en la destrucción de los modos de vida y el hábitat tradicional guadalupeño en nombre de una modernidad a la francesa.

Al igual que el colonizador, la arquitectura modernista debe destruir lo que existía antes para poder construir mejor según su visión. Este enfoque arquitectónico de crear en soluciones universales, no «corrompidas» por las especificidades culturales locales, encaja perfectamente en la colonialidad. Reproduce una visión europea del poder y el espacio, basándose en un vocabulario ideológico de desconexión y sometimiento compartido por todos los proyectos coloniales europeos.

De hecho, aunque los imperialismos europeos se oponen entre sí, tienen en común una relación colonial con el ser humano, el conocimiento y la naturaleza: la colonialidad.

Si la colonialidad trasciende la nacionalidad y la cultura, como se ve en la homogeneidad de la arquitectura modernista, también tiene su alter ego, su opuesto mutuamente creado: la indigenidad.

La indigenidad en el Caribe

Los pueblos llamados indígenas, así como los pueblos colonizados y oprimidos por la colonialidad, pueden tener historias e identidades diferentes, y haber llegado en diferentes épocas a un territorio determinado, pero su existencia en oposición a la colonialidad hace que compartan una misma categoría ontológica que yo denomino Nicho Antropoecológico del Indígena. Aquí, «ecológico» se refiere al medio ambiente en sentido amplio: la naturaleza, la biosfera, pero también el entorno social, urbano, arquitectónico y epistémico.

Los grupos de un mismo nicho pueden tener espiritualidades diferentes, cosmologías diferentes y, por supuesto, culturas diferentes, pero el hecho de ocupar el mismo nicho antropoecológico hace que tengan relaciones similares con el medio ambiente, la individualidad y el colectivo, al tiempo que mantienen identidades y culturas distintas.

Así, las identidades indígenas africanas, caribeñas y amazónicas son distintas, pero aportan soluciones similares a retos y presiones extractivas y destructivas similares.

Si entendemos la indigenidad como un nicho antropoecológico, entonces su contraparte opresiva, la colonialidad, también forma su propio nicho antropoecológico.

Por eso los proyectos coloniales portugueses, franceses e ingleses, aunque distintos, tienen prácticas, creencias y estrategias similares.

El nicho antropoecológico, como categoría ontológica, permite comprender que ciertas prácticas, acciones y cosmologías trascienden las culturas, las identidades, los lugares y también el tiempo.

Incluso sin haber estado necesariamente en contacto entre sí, las culturas que ocupan el mismo nicho antropoecológico están vinculadas por un campo común de conocimientos, experiencias y prácticas infungibles: es lo que yo llamo el Eco Epistémico. Una especie de ruido de fondo ancestral remanente, omnipresente y constante.

Para aquellos que prefieren las llamadas ciencias naturales, véanlo como el equivalente antropológico del Fondo Difuso Cosmológico en astrofísica: una radiación que se encuentra independientemente de la dirección en la que apuntemos nuestros instrumentos de observación, y que es un residuo de las radiaciones emitidas durante el Big Bang.

En el contexto de los pueblos actuales del Caribe, los conceptos de nicho antropoecológico y eco epistémico explican cómo lo que puede parecer una «invención» ritual o cultural no es en realidad más que un resurgimiento, la expresión moderna y actualizada de un imaginario común,

una reconexión con un fondo difuso ancestral y persistente que la colonialidad pretende romper.

Estos dos conceptos también permiten aportar una tercera solución al debate entre quienes ven las culturas del Caribe como continuaciones de las culturas de África y Europa, y quienes las consideran creaciones puramente ad hoc e in situ:

Mientras que los pueblos procedentes de la deportación colonial se vieron desconectados de su Arrière-Pays Culturel (según el término de Édouard Glissant) no solo por la lejanía geográfica, sino también por un proceso de epistemicidio (una destrucción organizada y sistemática de la cultura y los sistemas de conocimiento de los pueblos colonizados), por otro lado, han podido conectarse con su eco epistémico indígena común que atraviesa el Caribe, conectándolos no solo con sus tierras de origen, en África o la India, sino también con otros pueblos indígenas del Caribe. Ya sean supervivientes o exterminados, su existencia en oposición a la colonialidad los sitúa a todos en un nicho antropoecológico común.

Vemos estos resurgimientos del eco epistémico en las lenguas llamadas criollas del Caribe, en el predominio del carnaval en nuestros países, en las prácticas espirituales del vudú, la santería, en la ciencia del Jardín Criollo.

Esta conexión con el eco epistémico se ha podido realizar de forma más o menos eficaz, más o menos consciente, más o menos reprimida y más o menos disimulada, pero se manifiesta a través de resurgimientos culturales, prácticas y creencias de una similitud sorprendente de una isla a otra, de un continente a otro, aunque cada resurgimiento tenga su propio contexto e identidad, todas ellas se nutren de ese mismo continuo indisoluble, incoercible e «infungible» que es el Eco Epistémico Indígena, una fuerza que no necesita ser anticolonial, ni siquiera descolonial, porque es Acolonial: existe en un campo de realidad donde la colonialidad no tiene cabida.

La historia de la toma del centro de artes por parte del Kolèktif Awtis Rézistans es, en definitiva, la historia de un edificio que cambió de nicho antropoecológico, pasando del eco epistémico de la colonialidad al de la indigenidad, al modificar

las relaciones que el edificio tenía con el tiempo, el espacio y el poder institucional.

La relación con el tiempo:

En su libro *Descolonizando Afetos* (descolonizar los afectos), la autora guaraní Geni Nuñez explica que el imaginario de nuestra monocultura colonial (lo que yo llamaría el eco epistémico de la colonialidad) percibe lo efímero y lo cambiante como una debilidad, una traición, incluso una mentira, mientras que valora la ilusión de permanencia e inmutabilidad.

En arquitectura, esto se traduce en la supremacía de materiales como el concreto, que se supone que encarnan la solidez y la invulnerabilidad frente a la naturaleza.

Pero la realidad del clima local, los imperativos de la naturaleza y, por tanto, la verdad indígena, ¿no tienen nada que ver con las creencias coloniales!

Un edificio brutalista de concreto en las Antillas envejecerá inevitablemente muy mal y requerirá un esfuerzo considerable para mantenerlo en buen estado frente a unas condiciones a las que no está adaptado. Sin un mantenimiento regular y una ocupación constante, la naturaleza recupera sus derechos: el mineral se cubre de vegetación, lo duro se desmorona, lo sólido se dobla, la línea recta se curva, lo que estaba de pie se tumba, el vacío estéril vuelve a ser un lleno abundante.

Así fue como el Centro de las Artes tuvo que cerrar en 2009, la primera grieta en su pertenencia al eco epistémico de la colonialidad.

La llegada del Kolèktif Awtis Rézistans marcó el regreso del edificio a la temporalidad indígena. Con su constante rotación de personas e ideas, y un proyecto de ocupación temporal, devolvieron la ciclicidad biológica al medio del concreto mineral. Plantaron un jardín criollo donde se suponía que nada podía crecer. Introdujeron por la fuerza una dosis de efímero y natural en un edificio que ya no podía soportar más tener que permanecer inmutable.

La relación con el espacio

La arquitectura de la colonialidad concibe el espacio construido en oposición al espacio natural.

Y no son unos pocos árboles plantados al borde de la carretera y macetas en los balcones los que van a desmentir este hecho. El carácter impredecible de los elementos y de los seres vivos, el carácter diverso, cambiante y cíclico de la naturaleza son «problemas que hay que resolver» en la cosmología de la colonialidad. Y las soluciones arquitectónicas a estos problemas consisten en aislar, separar, dividir, aplanar, rectificar y esterilizar el espacio construido. El activista indígena brasileño Ailton Krenak dice que lo contrario de la monocultura es el bosque. Los miembros del Kolektif han llevado el bosque al Centro de las Artes. En sentido figurado, aportando una profusión de ideas, intercambios creativos, diversidad de usos y usuarios, pero también han reforestado en sentido literal, invirtiendo en un lugar abierto a los cuatro vientos y trayendo animales, plantas... ¡e indígenas!

La voluntad del Kolektif no era deformar el lugar por la fuerza para acondicionarlo a su antojo, sino aceptarlo, adaptarse, improvisar una forma de vivir en este edificio en armonía con los lugares y los elementos que lo habitan, sin intentar dominarlos.

La relación con las instituciones

En 2015 se inauguró con gran pompa en Pointe-à-Pitre el Mémorial Acte. Una institución que contó con la participación del Estado francés y las colectividades locales. Un proyecto que pretendía ser una referencia mundial sobre la historia de la trata de esclavos, reuniendo a los grandes eruditos en un monumento arquitectónico que debía ser un escaparate de la excelencia guadalupeña. Sin embargo, diez años después, el MACTe, que había nacido bajo tan buenos auspicios institucionales, se suma a la lista de «elefantes blancos» de Guadalupe: proyectos quizás demasiado ambiciosos, que no responden bien a las necesidades locales, a veces no conformes... Proyectos que no han echado raíces.

Mientras tanto, al otro lado de la ciudad, el Centro de las Artes, una monstruosidad urbana abandonada y destinada a la demolición, vuelve a cobrar vida. La invasión del Kolèktif Awtis Rézistans arraigará el edificio en su terreno cultural y le permitirá florecer. Finalmente, es

en el CAC donde se invocará la memoria viva de Guadalupe. Es en el CAC, y no en el MACTe, donde los artistas, visitantes, músicos y filósofos dialogarán con la historia de este país, sus dolores, sus identidades, su orgullo... Es allí donde se ha producido la reconexión con el eco epistémico de la indigenidad guadalupéna.

Los miembros del Kolèktif no se conformaron con adaptarse a los lugares: supieron escucharlos y pudieron encontrar en ellos un escaparate de creatividad precisamente porque estaban allí desafiando al poder, en marronnage.

La identidad guadalupéna está así tejida con historias de un pueblo que ha aprendido a florecer en un terreno de tensión creativa más que destructiva. Tensiones que se reflejan en la toma del Centro de las Artes, a través de conflictos con las autoridades, con los representantes electos, con las instituciones, pero también en el conflicto de visiones sobre lo que la gente esperaba de la ocupación del CAC.

Mientras que en otros lugares estas tensiones podrían haber convertido esta iniciativa en un fracaso estrepitoso, en Guadalupe es un ejercicio banal, ancestral, al que la gente está acostumbrada. Quizás sea eso la excelencia guadalupéna: no la que predicán las instituciones, sino, por el contrario, la que florece allí donde fallan las estructuras de poder de la colonialidad.

Es la expresión de una sabiduría anba fèy, la ciencia del débrouya.

Guadalupe tiene una cultura de equilibrio precario, como la danza gwoka, cuyos pasos pueden parecer desordenados para el ojo inexperto, pero que en realidad son la marca del dominio del arte del bigidi [3], en diálogo permanente con los músicos.

La historia de la toma del Centro de Arte y Cultura es la historia de un pueblo que florece en la adversidad, que brilla en la dificultad. Es una historia de resurgimientos, de reconexión con una corriente ancestral que, a pesar de la violencia, no ha podido ser interrumpida.

El laberinto vital

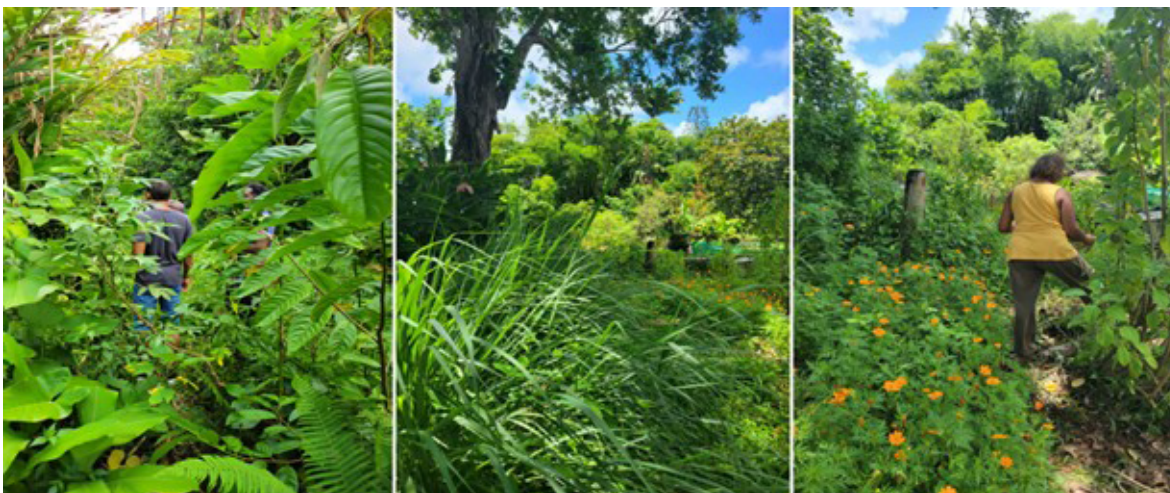
El Centro de Arte y Cultura de Pointe-à-Pitre

fue el escenario de mi infancia en los años 90. El recuerdo de mis pasos en ese laberinto de concreto es fundamental, ya que cada pasillo, cada escalera conducía a un espacio cultural distinto del anterior. Por eso, 30 años después, tras la toma del CAC por este colectivo más decisivo que nunca, percibí un cambio irreversible al volver a entrar en este espacio; el laberinto francés de antaño, brutalista y delimitado, se había convertido en un fértil laberinto sintrópico que no me era desconocido. Reproducía fielmente el que bordea nuestros espacios de vida antillanos; el famoso jardín criollo, esa pequeña superficie agrícola individual a la que debemos nuestra supervivencia colectiva. En los muros compartidos de este lakou[4] de nuevo tipo, una expresión organizada orgánicamente en el espacio y en la materia. Una inteligencia colectiva manifiesta, al servicio del ayer, el hoy y el mañana.

No fue una sorpresa, además, al constatar que la metáfora había llegado a cobrar vida: en el interior del edificio, un jaden razyé comenzaba a florecer. Como para recordarnos que la cultura, en todas sus acepciones, es lo único de lo que no nos dejamos despojar; «Kilti-la pli gran ki nou». Esta pregnancia del jardín criollo, tan instintivamente situado en este lugar en estratos literales y figurativos, debe interpelarnos. ¿Y si fuera este el punto de entrada de una indigenidad en esta tierra de repoblación artificial?

Un jardín de múltiples estratos

Desde un punto de vista histórico, el punto de partida documentado del cultivo de la tierra en nuestras islas de las Antillas Menores y Mayores nos remite al ichali de los pueblos arahuacos (taínos, kalinagos). Este tipo de jardín, fruto de una tecnología ancestral que probablemente se remonta a la civilización maya, fue la base de subsistencia de los primeros pueblos nómadas del Caribe. Yuca, quénettes, pimienta... El ichali ya reunía los alimentos básicos de la dieta antillana actual. El choque del comercio triangular mezclaría posteriormente la herencia del ichali con la de las poblaciones afrodescendientes, a pesar de la aniquilación tan minuciosa como brutal de la población kalinago. De hecho, los kalinagos y los africanos convivían, esclavizados en las viviendas



JEANNETTE EHLERS WHIP IT GOOD BEBOP 2014 COURTESY OF ART LABOUR ARCHIVES 1 - @Alanna Lockward's Flickr

o libres en los marronajes, y la transmisión mutua de sus técnicas de subsistencia creó una primera base para lo que más tarde se denominaría «jardín criollo». Finalmente, llegó una última etapa de aportaciones de técnicas y especies procedentes de las poblaciones comprometidas con los *comptoirs* franceses de la India.

Este jardín criollo, cuya forma actual surge realmente a finales del siglo XIX, se define a menudo como una pequeña parcela de tierra que garantiza la autonomía alimentaria básica a los habitantes de la cabaña criolla contigua, que cultivan allí raíces, condimentos, frutas, cereales, hortalizas, plantas medicinales y plantas ornamentales. Esta definición aportada por las instituciones agronómicas nacionales revela la incapacidad de la ciencia occidental para orientarse en el laberinto de la indigenidad, ya que el jardín criollo es un entramado de orígenes, cosmogonías e idiomas que trasciende la botánica.

Lo sagrado inalienable

Bajo el impulso de Lucien Degras, agrónomo y botánico martinicano cofundador del INRA Antillas-Guyane, la investigación francesa se interesa primero tímidamente, y luego de forma más profunda en la década de 2020, por el principio del jardín criollo. En instituciones como el INRAE y el CIRAD, las investigaciones condujeron, como era de esperar, a la elaboración de inventarios, la parcelación y el desarrollo de técnicas de motorización. No es de extrañar, ya que esta ciencia, que existe para acompañar a la industria

agroalimentaria tan querida por el capitalismo, es una ciencia del control, la fragmentación y la optimización del rendimiento. La ciencia indígena, por el contrario, es una ciencia de la relación, de la transmisión oral, del acompañamiento y, sobre todo, del espíritu.

Mientras que la ciencia occidental decide clasificar ciertas plantas del jardín criollo como ornamentales, la transmisión ancestral señala su uso espiritual esencial. Protección, atracción, adivinación... Una tecnología sagrada nacida de la relación milenaria entre la planta y las comunidades humanas. Tecnología, porque el espíritu y la energía son herramientas de trabajo esenciales en estos jardines. De hecho, una de las formas tecnológicas más características de esta indigenidad adquirida es el trabajo comunitario en el jardín. El *lasotè* martinicano es un buen ejemplo de ello: un momento de trabajo codificado, un momento de comunión de fuerzas, visibles e invisibles, un momento cantado, un momento de unidad comunitaria. En Guadalupe, el *chilapattu*, canto coreografiado del trabajo agrícola en grupo, también ha sido retomado y adaptado por los descendientes de los indios. La energía colectiva y el trance refuerzan el vínculo con la tierra de una manera que elude el pragmatismo occidental y su percepción de las leyes de la naturaleza.

Por lo tanto, la dimensión sagrada sigue escapando hoy en día a la mirada occidental, del mismo modo que escapaban a la mirada de los colonos, las semillas ocultas por los trabajadores

forzados de otros continentes. Los textos históricos puestos de relieve por numerosos etnobotánicos e investigadores mencionan granos de arroz ocultos en los laberintos trenzados en la cabeza de las mujeres africanas, lo que garantizaba, en particular, la subsistencia de las naciones cimarronas [5]. Otro ejemplo son las plantas sagradas (en particular el neem), embarcadas en Pondicherry en los pliegues de los saris por personas muy conscientes de que su supervivencia dependía también de la subsistencia de su espiritualidad ancestral. Estos dos adornos laberínticos fueron unos de los mejores vectores para la reimplantación de las poblaciones desarraigadas, ahora portadoras de la antorcha de la indigenidad en suelo francés de las Antillas.

Un templo que hay que cuidar

La recuperación de este testimonio devuelve a los antillanos que trabajan en sus huertos criollos a una posición de guardianes. Guardianes de las existencias humanas, en primer lugar. Dado que una población desplazada es una población borrada, el trabajo de la tierra se convierte en un gesto de existencia a través de esta reimplantación de la ancestralidad en un nuevo suelo. Guardianes de la impermanencia de la naturaleza, también. La única permanencia aquí es la de la ciclicidad. La ciencia occidental se basa en el supuesto de leyes naturales fijas, mientras que los conocimientos indígenas, en su paciente observación, las

consideran hábitos de la naturaleza y no leyes inmutables [6]. Guardianes del conocimiento, también. La transmisión de generación en generación, con una forma de designar la planta y su uso a veces propia de un linaje, está moldeada por el tiempo y la transmisión oral. La opacidad de este uso de los nombres, celosamente guardado, es también una de las barreras naturales más eficaces del laberinto protector. Porque, en realidad, la motivación de los científicos del otro lado del Atlántico reside también en el posible «descubrimiento» de moléculas susceptibles de ser integradas en la farmacopea francesa, lo que de hecho despoja a las poblaciones de su pleno uso. El colonialismo es y seguirá siendo extractivo.

El sagrado y impenetrable desorden del jardín criollo, tan ligado al concepto colonial de la selva, y que en el fondo no es más que diversidad y sintropía, debe seguir siendo una plataforma de lanzamiento preservada para la cosmovisión indígena del mañana, ineludible e irrefrenable. Así surgen los guardianes indígenas de la cultura, aquellos que, al igual que las mujeres y los hombres del CAC Maryse Condé, se toman las libertades más grandes e inmutables: la de nombrarse a sí mismos, la de perpetuar las semillas ancestrales y la de transmitir las claves del laberinto a quienes abrazan todas sus dimensiones.

BIBLIOGRAFÍA / REFERENCIAS

[1] www.iledumonde.org/rapport-pci-guadeloupe

[2] Sigo utilizando esta palabra, no por adhesión a su significado, sino por el contrario, para denunciar la relación colonial aún presente entre la Francia metropolitana y «sus» pueblos y territorios de ultramar, de los que este término es testimonio.

[3] Tal y como lo teoriza la artista y antropóloga guadalupéna Léna Blou.

[4] Lakou: lugar de vida común a un pequeño grupo de viviendas antillanas.

[5] «In the shadow of slavery: Africa's Botanical Legacy in the Atlantic World» (A la sombra de la esclavitud: el legado botánico de África en el mundo atlántico), de J. Carney y R. N. Rosomoff.

[6] Concepto desarrollado por Rupert Sheldrake en «Reencantar la ciencia».



LAURENCE MAQUIABA
Guadeloupe

Laurence Maquiaba lleva casi veinte años trabajando como emprendedora en el sector cultural. Fundó el Festival Éritaj, Mémoires Vivantes, cuyo objetivo es promover el conocimiento de la historia y el patrimonio de Guadeloupe. También es activista y portavoz de la ANG. Joris Lechêne es conferenciante, divulgador y creador de contenidos sobre temas como la opresión sistémica, la justicia social y la descolonialidad. De origen guadalupéno y alsaciano y residente en Londres, Joris utiliza su propia posición, en la intersección entre sus privilegios y sus identidades marginadas, para comprender las relaciones de poder que atraviesan nuestra sociedad colonial. Hija de trabajadores agrícolas, Pauline Cabidoche es adaptadora, guionista de diálogos y guionista especializada en cine caribeño. Convencida del poder de las culturas, compagina múltiples funciones y rompe barreras para luchar contra los espejos distorsionadores.



JORIS LECHÊNE
England

Joris es un comunicador social franco-británico que ha vivido y trabajado en cinco países y tres continentes. Negro, gay, extranjero y neurodivergente, Joris ha pasado la mayor parte de su vida adulta desenredando sus múltiples identidades marginadas en un mundo que lo ve simultáneamente como un forastero y un miembro más. Como influencer en redes sociales y formador en antirracismo, prejuicios y privilegios, se basa en su experiencia con la combinación de las diversas identidades en las intersecciones de «raza», neurodiversidad, clase y sexualidad. Utiliza este punto de vista único desde el que comunicar y explicar conceptos sociales y hablar sobre temas de desigualdades sistémicas, discriminación y prejuicios.



PAULINE CABIDOCHÉ
Guadeloupe

Pauline Cabidoche (también conocida como Yellowsubmachine) es una traductora audiovisual de Guadalupe, especializada en subtitulación y doblaje para cine y televisión. Tiene un máster en Traductología por la Universidad de la Sorbona y estudió Cine Técnico en la Universidad de Niza. Habla con fluidez varios idiomas, entre ellos el francés, el inglés, el español y varios criollos caribeños, y trabaja para que el cine caribeño sea accesible a un público más amplio. Entre sus proyectos de subtitulación se encuentran películas como *Sprinter* (Jamaica) y *Bazodee* (Trinidad y Tobago). A través de su trabajo, Cabidoche tiende puentes entre culturas y promueve la visibilidad de las voces caribeñas en los medios de comunicación globales.

ES

RELATO INFUNGIBLE Y RELACIÓN CON LOS MUERTOS: CONDICIONES PARA UNA VIDA SIN VELOS EN W.E.B. DU BOIS



Véronique Clette Gakuba

El capítulo «Sobre la muerte de un primogénito», en el que W.E.B. Du Bois relata el fallecimiento de su hijo menor, llamado Burghardt, de 18 años, parece un relato personal y discreto. Es un capítulo poco documentado. Sin embargo, en mi opinión, ocupa un lugar central en «Las almas del pueblo negro», un lugar que puede ayudarnos a desarrollar una reflexión sobre la fuerza de las experiencias negras y la condición de su restitución a través de relatos infungibles. Esta magistral obra de W.E.B. Du Bois, publicada por primera vez en 1903, explora la condición negra en los Estados Unidos a través de las experiencias y las vidas negras, dando cuerpo al concepto de doble conciencia. El relato de la muerte de su hijo sorprende por los sentimientos paradójicos que genera: una «horrible alegría», nos confiesa Du Bois. El estatus que Du Bois atribuye a su hijo fallecido no es el que cabría esperar: no se trata de una «víctima» del racismo (aunque lo sea), sino de una muerte que, para Du Bois, sigue alimentando el mundo de los vivos, una muerte viviente. De alguna manera, la muerte de su hijo ofrece a Du Bois una forma de resolución a los conflictos internos de la doble conciencia; le permitirá acceder a una visión más allá del velo, más allá de las percepciones impuestas por la mirada blanca.

En el texto que sigue, propongo leer este capítulo como el lugar donde la experiencia del duelo se convierte en un medio para pensar y «resolver» el profundo conflicto inducido por la doble conciencia. Para comprender cómo este capítulo logra transmitir esta singular experiencia negra, 1. conviene primero volver sobre la doble

conciencia para comprender su peso y sus efectos constitutivos en las vidas negras. A continuación, 2. se puede examinar lo que esta muerte y este duelo significan para el propio Du Bois, antes de 3. detenerse en el modo narrativo –infungible– que permite dar cuenta de esta experiencia en toda su fuerza y singularidad.

¿Qué mundo negro para la doble conciencia?

No ceder nada de la complejidad de la realidad de la condición negra podría ser el mantra de W.E.B. Du Bois. Du Bois rechaza un pensamiento de la resistencia en términos dicotómicos conciencia versus alienación (o incluso falsa conciencia). Se trata de recurrir a una comprensión más sutil de lo que constituye la condición de existencia de las subjetividades negras. Es el conflicto interiorizado lo que preocupa a Du Bois: se trata de mostrar hasta qué punto la mirada blanca se entromete continuamente en la intimidad de las personas negras, hasta el punto de que parece imposible deshacerse de ella. Por otra parte, la cuestión política no es tanto saber cómo deshacerse de ella como determinar qué hacer con ella y cómo nos transforma en nuestras capacidades como seres. ¿Cómo, a partir del aspecto patológico de la doble conciencia, llegar a lo que Du Bois llama la doble visión[1]?

Así, el concepto de doble conciencia de W. E. B. Du Bois (DU BOIS 2007) remite a esta idea de confusión, oscilación y, sobre todo, confrontación entre un régimen de percepción que depende de un mundo blanco dominante, en el que los negros se perciben a sí mismos tal y como los perciben los

blancos, y un régimen de percepción anclado en lo que constituiría la experiencia negra por sí misma. Existe aquí una forma de indecisión entre una autopercepción consciente y/o alienada de uno mismo, cuyo resultado se decidirá en este conflicto interno, y las modalidades de su resolución.

Es en este contexto donde el capítulo «Sobre la muerte de un primogénito» cobra toda su importancia. Du Bois relata en él la muerte de su hijo pequeño de 18 meses. El capítulo, discreto y poco comentado, parece sin embargo fundamental: esta muerte conserva en sí misma el poder de la vida, intacto, ya que, a los 18 meses, el hijo de Du Bois no tuvo tiempo de verse completamente absorbido por el Velo. Mientras que un niño negro vivo vería rápidamente sus aspiraciones comprometidas por los efectos continuos del racismo, el hijo de Du Bois murió a una edad feliz. La muerte de su hijo permite a Du Bois mantener en su interior una claridad de percepción inusual sobre cómo habría sido la vida de su hijo si hubiera existido fuera del Velo. Algo imposible de alcanzar salvo mediante las especulaciones espirituales inducidas por esta muerte prematura, esta muerte en vida.

En contraste con esta visión de un mundo sin velo, el capítulo que precede a «Sobre la muerte del primogénito», titulado «La fe de nuestros padres», muestra que incluso la esfera religiosa, vital y estructurante para la vida colectiva negra, se ve afectada por el Velo. Este capítulo es uno de los más elocuentes para comprender la doble conciencia en su dimensión colectiva. Du Bois describe la Iglesia negra como una base moral y colectiva que ha permitido elaborar valores, plantear preguntas existenciales y alimentar referencias colectivas para las vidas negras. Esta esfera se ha constituido históricamente de manera virtuosa, produciendo visiones de liberación notables. Pero Du Bois observa que, a lo largo de su evolución, esta esfera va sufriendo progresivamente la influencia de la mirada blanca. La describe entonces como marcada por contradicciones: la desesperación, la influencia persistente de la propaganda religiosa del amo –que hacía de la sumisión un ideal cristiano– y la percepción, por parte de algunos negros, de la fe como una debilidad que explotar.

La religión se convierte en un lugar de extrema tensión: herencia de la dominación y espacio de visiones de liberación.

Estas tensiones ponen de manifiesto la dificultad de que un mundo negro terrenal exista plenamente y de forma estable. Sin embargo, para Du Bois, liberarse de la mirada blanca supone poner a prueba el alma, los pensamientos y las aspiraciones desde un mundo negro. Por lo tanto, conviene plantearse la siguiente pregunta: ¿qué puede ser un mundo negro terrenal plenamente efectivo cuando las vidas negras siguen atravesadas por el Velo?

Es en este contexto donde se revela la singularidad del capítulo sobre la muerte del hijo de Du Bois: allí donde la vida comunitaria sigue parcialmente absorbida por el Velo, el duelo por su hijo conserva intacta una fuerza vital y permite a Du Bois una percepción inusual de lo que podría haber sido la vida de su hijo en un mundo sin Velo. Esta percepción puede entonces alimentar las perspectivas del mundo negro vivo, siempre que haya mediaciones entre el mundo de los muertos y el de los vivos. Este es el punto que propongo profundizar en el resto del texto.

La muerte prematura del niño negro, mediación con el mundo de los vivos

Como hemos visto, poner a prueba el alma, los pensamientos y las aspiraciones desde un mundo negro es la condición para liberarse de la mirada blanca. A tal fin, el capítulo «Sobre la muerte del primogénito» parece aportar una respuesta crucial que hay que comprender.

En su capítulo «Sobre la muerte del primogénito», Du Bois evoca la muerte de su primer hijo, a los 18 meses, a causa de la difteria. Se entiende que este fue víctima de la falta de atención por parte de la institución médica. Como veremos, esta muerte permitirá a Du Bois tranquilizarse sobre el destino de su hijo; un destino que no se verá empañado, al no haber tenido tiempo, por los tormentos de la vida negra. Esta muerte prematura le ha permitido a Du Bois imaginar a su hijo llevado por una vida de bondad, una vida no contaminada por el Velo. Hace posible esta visión. Con esta visión, no se trata del descanso universal del más allá, sino

de la forma en que su hijo se fue: se fue de una manera que puede conducir a la «vida bella», ya que el paso al territorio de los vivos, bajo el velo, siendo lo más breve posible. Posteriormente, a Du Bois se le planteará la cuestión del entierro: ¿desde qué lugar terrenal del mundo velado realizar la transición al más allá?

En su prematura muerte, el hijo de Du Bois inscribe en algún lugar la visión de una vida sin el Velo. Esta le servirá a Du Bois como punto de anclaje para algo parecido a la resistencia o, en cualquier caso, la posibilidad de confiar en la grandeza. Esto es lo que se entiende cuando Du Bois interpreta esta muerte prematura como una elección: «No está muerto, no está muerto, se ha salvado; no encadenado, sino libre» (DU BOIS 2007: 202); una elección a favor de la belleza (otra existencia es posible). Du Bois hace surgir el peso de la doble conciencia para interpretar la muerte de su hijo como una elección activa: una forma no paradójica, contrariamente a la tensión de la doble conciencia, de preservar su dignidad y su fuerza en el mundo sin velo de los muertos: «¿Qué loco estaba al pensar, e incluso desear, que esa pequeña alma creciera estrangulada y deformada dentro del Velo! Debería haber sabido que esa mirada sin palabras, tan profunda, que para siempre y más aún flotaba detrás de sus ojos, veía mucho más allá de la estrechez del presente. En esa cabecita coronada de rizos, ¿no había acaso ese orgullo salvaje de ser todo lo que su padre había reprimido con tanto esfuerzo en su propio pecho? (...). Hiciste bien, mi muchacho, en apresurarte, antes de que el mundo calificara tu ambición de «insolencia», considerara tus ideales inalcanzables y te enseñara a arrastrarte y a inclinar la cabeza. Es mucho mejor, y con mucho, que mi vida se vea interrumpida por este vacío sin nombre, antes que te ahogues en un mar de dolor» (DU BOIS 2007: 202-203).

«Esta «pequeña vida», como la llama Du Bois, allí donde reside, en la muerte, se convierte en una «extensión», se convierte en un espacio de mediación, permitiendo a los hombres que se han quedado aquí experimentarse desde otra condición, liberados del Velo: «Soy más grande y más puro gracias a la respiración infinita de esta

única pequeña vida; todos los hombres lo son» (DU BOIS 2007: 201)[2]. El término «infinita» no es aquí anodino: parece designar claramente la extensión y la fuerza de la vida de su hijo, capaz de atravesar la muerte.

Du Bois da a entender que experimentar el alma desde un mundo negro sin velo solo es posible si se piensa en ese mundo negro en relación con el mundo de los muertos. Es extendiéndose más allá de la vida terrenal, en sus transiciones y sus límites, como un mundo negro puede cultivar una conciencia negra sin velo. Así, parece que se puede entender de forma dual el término revelación utilizado por Du Bois en su descripción general de la doble conciencia: «un mundo que no le concede ninguna conciencia verdadera de sí mismo, sino que solo le permite verse a sí mismo a través de la revelación del otro mundo[3]» (DU BOIS, página). El término «revelación» utilizado por Du Bois en «Las almas del pueblo negro» remite a la condición de la doble conciencia: no ofrece un acceso directo a sí mismo, sino solo una percepción mediada por la mirada del mundo blanco. En el capítulo sobre la muerte de su hijo, esta idea adquiere otro significado, ya que se trataría más bien de un estiramiento hacia el mundo de los muertos, donde se despliega una visión de la vida sin velos. Otra forma de revelación. Vinculado a la muerte prematura de su hijo, este término adquiere un contenido casi profético, en el sentido de una verdad que se hace accesible en este estiramiento entre el mundo de los vivos y el de los muertos.

Esta relación con la muerte aparece, por tanto, como un recurso en términos de visión para orientarse en la cuestión de lo que es viable como modo de existencia para los negros, una cuestión que aparece a lo largo de «Las almas del pueblo negro». En ella se recurre a la muerte y este recurso a la muerte, como subraya Paul Gilroy en su obra «El Atlántico negro», ha producido formas de expresión específicas (GILROY, 2010: 278), como las que se encuentran en este capítulo, que me propongo analizar desde el punto de vista narrativo en la siguiente parte. De algún modo, al entender la muerte de esta manera, ahorrada, y por lo tanto dotarse de los medios para percibirla como tal, se produce una forma de resolución del

problema de la doble conciencia planteado por Du Bois, una «escapatoria» frente a la omnipresencia, internalizada y consentida, de las normas blancas en la vida psíquica y social de los negros, de las que es tan difícil escapar.

Difundir la experiencia negra: la infungibilidad como fuerza narrativa y no como verdad

Después de haber mostrado cómo la muerte prematura de su hijo permite a Du Bois conectarse con el mundo de los difuntos para alimentar la vida negra terrenal, conviene volver a este capítulo para analizarlo desde otro ángulo: el de su modo narrativo. En efecto, es mediante la articulación de los registros –descripción sociológica, relato personal, afecto, concepto– y mediante las estrategias de evitación de los regímenes de verdad clásicos como Du Bois consigue producir un relato que podemos calificar de infungible, aunque habrá que precisar de qué infungibilidad se trata exactamente. Este paso al plano narrativo es crucial: permite la circulación de la experiencia negra en su singularidad, sin que los formatos de pensamiento tradicionales, o la mirada blanca, puedan reducirla o neutralizarla.

«Las almas del pueblo negro» es conocida por su estilo híbrido, que mezcla descripción sociológica, relato personal, biografía y homenajes; un modo narrativo que obliga al lector a tomarse su tiempo, a rumiar y sentir la «extrañeza» de lo que significa ser negro (BESSONE 2007: VII). Para algunos autores, esta extrañeza constituye un punto central de la obra. En particular, impide al lector blanco mantener su postura de omnisciencia sobre los negros, postura que durante mucho tiempo ha servido para justificar la pretensión de determinar lo que es bueno o malo para ellos.

Si bien esta extrañeza prepara el terreno para pensar en el carácter infungible del relato, no constituye su única dimensión. No puede tratarse únicamente de producir un «sentido extraño». Esto puede ser cierto para el lector externo, blanco, pero no lo es para el lector negro. Du Bois parece querer crear, para este último, un espacio en el que puedan circular relatos propios de la experiencia negra, con su especificidad y su fuerza, sin verse contaminados por la mirada

blanca. Esto queda muy claro en el capítulo «Sobre la muerte del primogénito». En primera instancia, son los negros quienes más sufren la constante intromisión de la mirada blanca, no solo en la vida individual, sino también en las prácticas colectivas, como ilustraba el capítulo anterior sobre las comunidades religiosas. Difundir un relato capaz de transmitir una fuerza favorable a la vida negra parece entonces convertirse en un reto esencial de este capítulo. Pero ¿cómo expresar lo que no es una simple constatación sociológica ni un patetismo destinado a ser consumido por la mirada blanca? Estas son las preguntas a las que intentaremos dar respuesta a continuación.

El capítulo comienza, como numerosos relatos de antiguos esclavos, con un acontecimiento traumático que representa un punto de inflexión, una toma de conciencia de su condición de esclavos u oprimidos (WICKE, 2012): en lugar de detenerse en las circunstancias exactas de la muerte de su hijo, relacionadas con el racismo institucional, el texto omite la discusión sobre los hechos y la explicación sociológica. De este modo, evita toda epistemología de la prueba relacionada con la injusticia contra los negros destinada a convencer la mirada blanca y a reducir la experiencia a variables comprensibles para ella. El capítulo sitúa al lector frente a su propia comprensión íntima de esta experiencia y Du Bois invita a sus semejantes a representar esta condición negra en su totalidad, sin engaños.

En lugar del registro de la prueba, Du Bois pone todo el énfasis del capítulo en un afecto particular: «una horrible alegría» que sintió la noche de la muerte de su hijo de 18 meses. Este afecto acompaña la intensidad de la experiencia negra, su carácter extremo, y se hace eco del gesto que Toni MORRISON relata en *Beloved*, donde una madre, Sethe, decide matar a su hija para evitarle la esclavitud. Du Bois subraya: «A lo largo de ese día y esa noche, una horrible alegría llenó mi corazón –no me culpen si veo el mundo tan sombrío a través del Velo– y mi alma me susurraba sin cesar: «No está muerto, no está muerto, se ha salvado, no encadenado, sino libre»». (DU BOIS 2007: 2002). Al igual que en la novela de Toni MORRISON (MORRISON 1987), la fuerza del relato

no reside en lo espectacular, sino en la forma en que lo extraordinario surge de lo ordinario velado de las vidas negras. Estos relatos expresan una dimensión extrahumana, en el sentido de que trascienden los marcos habituales de descripción o percepción y atraviesan las vidas negras. Lo extraordinario no está, por tanto, en la muerte en sí misma, sino en la forma en que las vidas negras se ven continuamente afectadas por la intensidad de los efectos del racismo en la relación con la muerte, el amor, la alegría, etc.

Mientras que la descripción sociológica o el espectáculo del sufrimiento tienden a presentarse como verdades consumibles por la mirada blanca –o, en el mejor de los casos, como objetos de compasión–, Du Bois opta por hablar de la muerte de su hijo de otra manera: no como un dato ilustrativo, sino como una realidad que establece otra forma de sentir y pensar.

Para lograrlo, Du Bois presta una atención minuciosa a las palabras. Algunas se utilizan como barreras léxicas, evitando que la experiencia se reduzca a los filtros de lo sociológico o lo patético. Así, al niño se le califica de «escapada», y se multiplican las paradojas expresivas –«horrible alegría», «muerte viva»–, fórmulas que se niegan a alinearse con un vocabulario esperado. El relato no solo pretende transmitir una experiencia vivida, sino que abre un espacio en el que las palabras producen algo más que la descripción inmediata de lo que «es». Añaden una comprensión del mundo, una percepción que solo aparece en relación con la muerte negra.

Muerte viva, esta muerte, paradójicamente, está viva. Viva porque se produjo antes de que el niño tuviera que conocer lo que Du Bois llama las verdaderas muertes: las heridas cotidianas de la anti-negrura, la vida transformada en supervivencia, la vida en forma de muerte (AJARI 209). Viva también porque opera una transformación en el propio Du Bois, haciendo posible una visión fugaz de un mundo sin velos, no por voluntarismo, sino por el anclaje a esa «horrible alegría» que oprime e ilumina a la vez. Lo indecible se convierte en relato: un espacio de percepción activa, donde la muerte hace aparecer un mundo que el velo impide ver.

Sin embargo, esta experiencia no solo concierne a Du Bois en primera persona. Implica a un «nosotros». El texto se inscribe en la continuidad de los relatos de antiguos esclavos, y su articulación con el capítulo siguiente –sobre la vida comunitaria religiosa negra– no es fortuita. A la dificultad de constituir esta vida como un anclaje sólido bajo la mirada opresiva de los blancos, responde aquí una revelación profética: la muerte del hijo que escapa a la humillación se convierte en una oportunidad para anclarse a un mundo negro más allá de la mera descripción sociológica. En este mundo, entidades más que humanas –un niño fallecido, pero también potencialmente obras, materiales– participan en la vida de los vivos.

Conclusión

Finalmente, a partir de esta lectura del capítulo «Sobre la muerte de un niño», ¿qué se puede decir de lo que es o hace un relato infungible? A esta pregunta, este capítulo aporta respuestas interesantes: no es solo un relato personal ni un simple testimonio íntimo, no se reduce a la producción de un conocimiento clásico. Podríamos decir que Du Bois articula sus registros porque necesita describir con gran precisión los afectos ambivalentes que lo atraviesan –una «horrible alegría»– y los asocia a sus conceptos, en particular el Velo y la doble conciencia, que tienen un efecto directo sobre el significado que adquiere esta muerte. Hablo de necesidad porque todo da la impresión de que Du Bois, que no se limita a confesiones íntimas, busca relatar una realidad extremadamente difícil de comunicar. Busca palabras para decir que se ha encontrado ante la manifestación de una realidad inesperada. En primer lugar, se trata evidentemente de expresar el alivio de haber perdido a su hijo, un duelo paradójico, que ya es sorprendente en sí mismo. Pero, además, consigue sobre todo expresar lo que esta muerte provoca, lo que produce en él y lo que puede producir en el mundo de los vivos. Su relato hace realidad una realidad frágil, incluso inaprensible, pero de extrema importancia: la posibilidad de mantener una relación con los muertos que tiene una virtud reconfortante, incluso liberadora, en términos de visión, para el mundo negro viviente.

Desde la lectura de este capítulo, se puede decir que la función del relato infungible no es ofrecer una verdad definitiva o una ilustración empírica. El relato infungible no sería aquel que, en primera instancia, se define por su fidelidad a la realidad descrita. Sería más bien ese soporte capaz de hacer circular una experiencia transformadora; una experiencia que instaure algo inédito, en este caso, una relación con los muertos de un modo particular. No es la verdad de la experiencia lo que está en juego, sino la capacidad del relato para hacer circular la experiencia oscura en su fuerza y singularidad, a pesar de la fungibilidad impuesta por el racismo. Esta circulación no impide el riesgo de «malentendidos» o de recuperación, siempre posible cuando la mirada blanca puede apoderarse de ella. Pero lo infungible se encuentra en otra parte: en la forma misma en que se transmite la experiencia, como forma de pensamiento y como visión de liberación. Por lo tanto, no es solo el contenido del relato lo que cuenta, sino la forma

en que se dirige, se comparte y abre un espacio de percepción negra común.

[1] La doble conciencia es también lo que hace que los negros sean susceptibles de tener una visión aumentada (segunda vista), es decir, de percibir con agudeza, mejor que nadie, lo que del mundo blanco los mantiene en tal posición (BESSONE Y RENAULT 2021: 106).

[2] «I—yea, all men—are larger and purer by the infinite breadth of that one little life» (DU BOIS, 1903: 130).

[3] «which yields him no true self-consciousness, but only lets him see himself through the revelation of the other world» (DU BOIS 1903: 2).

BIBLIOGRAFÍA / REFERENCIAS

- AJARI, Norman (2022). *Noirceur. Raza, género, clase y pesimismo en el pensamiento afroamericano del siglo XXI*. París, Editions Divergences.
- AJARI, Norman (2019). *La dignidad o la muerte. Ética y política de la raza*. París, La Découverte.
- BESSONE, Magali (2007). «Por qué leer a Du Bois hoy en Francia. Marxismo, poscolonialismo y poscolonialidad» en DU BOIS William E. B. (2007). *Las almas del pueblo negro*. París, La Découverte.
- BESSONE, Nathalie y RENAULT Matthieu (2021). W. E. B. Du Bois. *Doble conciencia y condición racial*. París, Editions Amsterdam.
- DU BOIS, William E. B. (2007) *Las almas del pueblo negro*. París, La Découverte.
- GILROY, Paul (2010). *El Atlántico negro. Modernidad y doble conciencia*. París, Editions Amsterdam.
- JAMAR, David y Vander Elst, Martin (2023). «Actualidad de los crímenes coloniales. Etnografía pragmática de una denuncia por su entorno», en DEBAISE D., STENGERS I. (dir.), *Au risque des effets. Une lutte à main armée contre la Raison ?* París, Les Liens qui libèrent, pp. 293-328.
- MARBOEUF, Olivier (2022), *Suites descoloniales*, Rennes, Edition du commun, p. 121.
- MORRISON, Toni (1989), *Beloved*, París, Edition Christian Bourgeois.
- WICKE, Anne (2012), «Capítulo 7. Les récits autobiographiques d'esclaves afro-américains : quelques éléments d'histoire éditoriale». *Figures d'esclaves : présences, paroles, représentations*, editado por Éric Saunier, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2012, <https://doi.org/10.4000/books.purh.6256>.



VÉRONIQUE CLETTE-GAKUBA
Belgium

Véronique Clette-Gakuba es investigadora del Departamento de Sociología de la ULB y miembro de *Présences noires*. Su trabajo se centra en las condiciones poscoloniales en el arte y la cultura en Bélgica.

COTTON ON: CÓMO LA ESCLAVITUD DEL ALGODÓN NUNCA TERMINÓ, SOLO CAMBIÓ DE ROPA



Dana Edmonds

El algodón como hilo

El algodón es más que un tejido. Es un testigo. Una semilla suave hilada en hilo y cuerda, luego retorcida en una sogá, y luego tejida en la camisa de tela que llevo puesta. Une mi linaje a una tierra que nunca fue nuestra y a un trabajo que nunca fue libre. Ahora estoy aquí, como artista y descendiente, tirando de ese hilo porque nunca se pensó que se rompiera.

Digo «Cotton On» (algodón puesto) no como una instrucción para seguir usándolo ciegamente, sino como una advertencia: la lógica de las plantaciones (como escribe Rinaldo Walcott) de la esclavitud del algodón nunca terminó. Solo cambió de ropa. La misma fibra que una vez encadenó a los cuerpos negros a las plantaciones ahora nos ata a las cadenas de suministro globales que aún prosperan gracias a la extracción, el desechable y el borrado.

Oro blanco: la moneda blanda del imperio

La historia del algodón comienza mucho antes de las plantaciones del sur de Estados Unidos. Los hilos arqueológicos se remontan a miles de años atrás: los agricultores del valle del Indo hilaban telas para uso local y comercio, los tejedores africanos teñían telas con índigo natural, las tradiciones egipcias del lino son anteriores a las pirámides. En África occidental, reinos enteros se construyeron sobre ricas economías textiles mucho antes de que los barcos europeos llegaran para dividirlos. Historiadores como Beverly Lemire y Sven Beckert muestran cómo estas regiones

perfeccionaron las técnicas de tejido y teñido que más tarde serían explotadas por los comerciantes coloniales.

Pero fue el sur de Estados Unidos el que convirtió el algodón en «oro blanco». A finales del siglo XVIII, la invención de la desmotadora de algodón por Eli Whitney hizo que el cultivo masivo fuera brutalmente eficiente. Como detalla Edward E. Baptist en *The Half Has Never Been Told* (Baptist 96-103), más de un millón de esclavos negros fueron trasladados a la fuerza desde el sur superior al sur profundo para alimentar el auge del algodón. Despejaron pantanos, construyeron diques a mano y transformaron bosques en interminables hileras de cultivos comerciales.

A mediados del siglo XIX, el algodón representaba más de la mitad de las exportaciones de Estados Unidos y más del 80 % de las importaciones de algodón en bruto de Gran Bretaña. Ciudades como Liverpool, Manchester y Lancashire se enriquecieron procesando las cápsulas de algodón en bruto recogidas bajo el látigo. Las fábricas británicas empleaban a familias enteras, y niños de tan solo seis años se veían obligados a limpiar y hilar algodón en peligrosas fábricas, con los pulmones llenos de pelusa. Esta crueldad unía los campos de las plantaciones de Misisipi con las salas de hilado de Inglaterra. A ambos lados del Atlántico, el algodón construyó la riqueza de los blancos, mientras que los cuerpos negros y morenos pagaban el precio.

El delta del Misisipi se convirtió en la región más

rica per cápita de Estados Unidos. Nueva Orleans, Charleston, Savannah, estas ciudades portuarias prosperaron gracias a la carga humana y la fibra en bruto. Cada barco que zarpaba de los puertos del sur llevaba no solo fardos de algodón, sino también el fantasmal registro de mano de obra no remunerada, familias robadas y promesas de libertad rotas.

Como sostiene Sven Beckert en *Empire of Cotton: A Global History*, el valor real del algodón no residía solo en la fibra en bruto, sino en los sistemas globales que permitía: robo de tierras, migración forzosa, expansión industrial. No era solo un subproducto del imperio, era la moneda blanda del imperio, que los poderosos lucían en sus espaldas como insignia de refinamiento, al tiempo que alimentaba el terror racial y la ruina ecológica.

Hoy en día, esta historia perdura en las camisetas de algodón baratas que llenan los estantes de la moda rápida. La misma lógica de las plantaciones de maximizar los beneficios exprimiendo la tierra y la mano de obra sigue determinando la forma en que se cultiva, se hila, se cose y se desecha el algodón. Una simple camiseta de algodón nunca es solo tela, lleva siglos de explotación cosidos en cada costura.

El mito del algodón: pureza y costes ocultos

El algodón siempre se nos vende como puro. En los anuncios con los que crecí, desde la suavidad del papel higiénico Cottonelle hasta los bastoncillos Q-tip, «más suaves y seguros». Vemos infinitas imágenes de blanco: sábanas blancas ondeando en un tendedero, camisetas blancas dobladas en armarios minimalistas, lujosas toallas de algodón blanco dobladas cuidadosamente como una promesa. La blancura es la marca. La blancura es la señal de virtud. El producto se vende como limpio, suave e inofensivo, mientras que sus orígenes espinosos y brutales permanecen ocultos.

Pero la suavidad del algodón siempre ha estado ligada a algo más áspero: los tallos espinosos que cortan los dedos, los campos donde los esclavos se inclinaban desde la mañana hasta la noche. La propia planta de algodón muestra la ironía: una suavidad brillante que brota de ramas secas

y espinosas. Las bolas esponjosas, parecidas a nubes, disimulan la dureza que hizo posible vender el algodón como «suavidad» en primer lugar.

Incluso hoy en día, el mercado del algodón ecológico de lujo se envuelve en blancura para atribuirse una superioridad moral, como una promesa de que tú, el comprador, eres bueno, limpio y ético. Que tu camisa blanca no hace daño, que puedes permitirte sentirte y ser justo.

Sin embargo, si sigues la fibra hasta sus raíces, la imagen se desmorona. Los campos de algodón orgánico suelen estar situados en tierras que en su día fueron robadas por el colonialismo. Las semillas pueden estar libres de productos químicos, pero los salarios siguen siendo de pobreza. Los informes de la Clean Clothes Campaign y la Better Cotton Initiative muestran que muchas cadenas de suministro «éticas» siguen dependiendo de los mismos cuerpos negros y morenos, en su mayoría mujeres y niños, para recoger, hilar y coser la fibra que el Norte Global lleva como una insignia de virtud.

Incluso el icónico Sello del Algodón, introducido en 1973, parece inofensivo: una nube blanca sobre un fondo limpio, un logotipo que se convirtió en sinónimo de calidad y confianza. Así es como funciona la blancura en la segunda vida del algodón, como una garantía medioambiental que oculta el coste. La camisa blanca permanece limpia; el trauma permanece fuera de la vista.

La paradoja del algodón en la moda rápida

Cuando el algodón llega a las tiendas de moda rápida, se ha transformado en tendencias fugaces que ofrecen una solución adictiva al aburrimiento, como un escape a un estilo de vida diferente. Se tiñe, se estira, se blanquea, se mezcla con sintéticos, se produce en infinitos colores y eslóganes, cada uno de los cuales es una invitación a comprar un nuevo yo, solo por un día.

El algodón se vuelve anónimo aquí, oculto por un sistema que depende del olvido. Esta es la paradoja: una fibra nacida de raíces profundas, sudor, tierra e historia ahora se trata como si no tuviera valor. Su suavidad, que una vez construyó

imperios, ahora sostiene un imperio de residuos.

Una camiseta barata no está hecha para durar. Cuanto más se desgasta y se deshace, mejor, para que vuelvas a comprar. Incluso la palabra «natural» se desvanece cuando el algodón llega a las luces artificiales de un centro comercial. Se tiñe de todos los colores menos el suyo y se mezcla con poliéster para estirarlo y que resulte más cómodo. Desprende microfibras en los ríos, los océanos y nuestros cuerpos, hilos que se remontan a los campos de plantación.

El apetito de la moda rápida convierte al algodón en uno de los cultivos más sedientos del mundo. Aguas agotadas, suelo agotado. En Uzbekistán, India y Bangladesh, las manos permanecen empapadas en campos rociados con pesticidas para que mañana pueda caer una «nueva colección». Ya no es blancura, es borrado, mientras la vieja historia del algodón se desvanece en los vertederos.

Vistiendo la evidencia

Mientras el propietario de la plantación descansaba entre suaves sábanas de algodón, disfrutando de la comodidad y la riqueza que le proporcionaba el algodón, los esclavos no tenían más remedio que soportar esa misma fibra, un áspero recordatorio presionado contra su piel, un uniforme y un símbolo de esclavitud del que no podían escapar. Como muestra Monica L. Miller en *Slaves to Fashion* (2009), la ropa en la esclavitud no era solo tela, sino un signo de trabajo forzado y control (Miller, cap. 2; 00:25:00-00:30:00). Worn (2022), de Sofi Thanhauser, nos recuerda que nuestra ropa sigue llevando consigo esta historia oculta de trabajo robado (Thanhauser, cap. 4; 03:40:00-03:45:00). Y, como escribe Tiya Miles en *All That She Carried* (2021), incluso un saco de algodón corriente que Rose le dio a su hija Ashley se convirtió en un recipiente de recuerdos, cuidados y supervivencia, transmitido de madre a hija para guardar lo que no podía ser robado (Miles, cap. 1; 00:12:00-00:15:00). Esta cruel dualidad revela lo profundamente que el algodón está ligado a los sistemas de control, borrado y supervivencia. El algodón siempre ha sido más que una mercancía; es la prueba de que el mundo

con el que nos vestimos está tejido con vidas robadas.

Mi linaje: hilos a través del tiempo

Esta historia se entrelaza directamente con mi propio linaje. Soy descendiente de africanos de Nueva Escocia que se labraron una vida a partir de promesas rotas y suelo rocoso. Muchos de nosotros remontamos nuestros orígenes a los leales negros, personas que lo arriesgaron todo para luchar por la Corona británica a cambio de libertad, tierras y provisiones. Algunos habían sido esclavos en el sur; otros eran hombres y mujeres negros libres sin futuro bajo el dominio blanco estadounidense.

Cuando terminó la guerra, se embarcaron en barcos abarrotados hacia Nueva Escocia junto con los leales blancos. Llegaron con recuerdos de las plantaciones de las que habían huido y de los campos de algodón y caña de azúcar que devoraron a sus familiares. Sus nombres aparecen en el Libro de los negros, el registro británico que anotaba a todas las personas negras libres que abandonaban Nueva York para empezar una nueva vida en el norte.

Pero la libertad tenía condiciones. Se les concedían tierras rocosas, pantanosas o áridas, si es que se les concedía alguna. Muchos se convirtieron en agricultores arrendatarios, jornaleros o aparceros, aún atados al mismo ciclo de explotación, solo que ahora bajo la apariencia de la libertad.

Tracadie, Nueva Escocia, es donde se establecieron las familias de mi madre y mi padre. Uno de los muchos pequeños asentamientos negros: Beechville, Birchtown, North Preston, cada uno de ellos un mosaico de supervivencia cosido a una provincia que nunca quiso realmente que nos quedáramos. Mi padre sabía poco sobre nuestra historia más profunda, pero mi madre conservaba las historias que nos vinculan con los campos del sur y los barcos británicos.

Nunca conocí a mi bisabuela, pero su espíritu une mi práctica. Ella crió a mi madre, quien me crió con las mismas historias que susurran sobre los campos del sur y los inviernos del norte, el dolor de la tierra prometida y la tierra negada. Siento

más la presencia de mi bisabuela cuando me siento a la mesa de mi estudio, rodeada de retales de tela desechados que alguna vez pertenecieron a otra persona. Ella me recuerda que cada pieza deshilachada y rota es una oportunidad para remendar, una prueba de que somos más que lo que nos hicieron.

El ADN como hilo conductor

Hace años, me hice una prueba de ADN. Los resultados me llevaron a muchas de las mismas naciones costeras de las que fueron robados millones de personas: Costa de Marfil, Ghana, Nigeria, Benín, Togo. Me sentí aliviada porque confirmaba lo que ya sabía por las historias que me habían contado: que la historia oral había sobrevivido todos estos años.

También descubrí que somos hijos de los bantúes, una familia lingüística que se extiende por África Central y Meridional, un pueblo perseguido precisamente porque sabía cómo fertilizar la tierra, cultivar algodón y mantener el color de los tejidos.

Al ver esos resultados, sentí asombro y dolor. Asombro por las vidas que llevaron antes de la llegada de los barcos. Dolor por los hilos cortados, el idioma, los rituales, los lazos familiares. Imaginé a mis antepasados de pie en los campos, sin estar aún obligados a plantar y recoger algodón para el beneficio de otros, sino trabajando para sus propias familias, tejiéndolo en prendas que proclamaban sus nombres al mundo.

Colonialismo de residuos: la nueva plantación

La historia nunca permanece enterrada. El patrón de tomar y explotar solo cambia de ropa. Las mismas economías occidentales que construyeron su riqueza sobre el algodón crudo ahora ahogan al Sur Global con sus residuos. Lo que aquí no se quiere se tira allí, donde montañas de camisetas de algodón de moda rápida sin vender ahogan los vertederos de Accra, Nairobi y otros lugares. La Fundación OR llama a esto colonialismo de los residuos: la vida después de la moda rápida no es caridad, es contaminación enviada por las mismas rutas que antes se utilizaban para el transporte de personas.

En Ghana, el mercado de Kantamanto es uno de los mayores centros de ropa de segunda mano del mundo. Cada semana llegan millones de prendas de Europa y Norteamérica, muchas de ellas demasiado dañadas o de mala calidad para venderse. Hasta el 40 % de estas prendas se convierten en residuos al llegar, desbordando los vertederos locales o quemándose en vertederos al aire libre. Lo que antes se consideraba «ayuda» es ahora una pila de ropa desechada que obstruye el drenaje, contamina el suelo y el agua y socava las industrias locales.

El artículo de la Dra. Sandra Niessen, *Fashion, its Sacrifice Zone, and Sustainability* (2020), denomina a estos lugares «zonas de sacrificio» de la moda. No son accidentes, sino que forman parte del sistema. Los campos de algodón, que antes estaban empapados de sudor y sangre, ahora se desbordan en forma de montañas de residuos: camisetas baratas usadas dos veces, donadas para sentirse virtuosos o sin saberlo, y luego enviadas como excedentes a países que nunca las pidieron. En Ghana, se les llama «ropa del hombre blanco muerto».

Es el mismo ciclo: se toma, se usa, se desecha, se olvida. Se toma lo que no se da libremente. Se usa hasta agotarlo. Se desechan los residuos y el coste en otro lugar. Luego se olvida. Más allá de esto, el colonialismo de los residuos recorre las rutas marítimas mundiales que vinculan el consumo excesivo del Norte Global con la contaminación y las dificultades que se enfrentan en el Sur Global. La ropa desechada recorre miles de kilómetros en buques de carga que queman combustible sucio, lo que contribuye a la contaminación atmosférica y al cambio climático. Los lugareños clasifican montañas de desechos sin equipo de seguridad, a menudo cerca de vertederos abiertos y montones de tela en llamas, respirando humo tóxico que causa enfermedades pulmonares, problemas cutáneos y cáncer. Los tintes y las microfibras de mezcla de algodón y poliéster se vierten en los ríos y las fuentes de agua, dañando los peces, los cultivos y las comunidades.

Mientras tanto, los países ricos se protegen de este coste oculto. Esta es la cara oscura de la ropa

barata: una cadena de suministro que devuelve el coste real a los mismos lugares que pagaron el precio inicial del algodón. Las playas de Ghana, los ríos de Bangladesh, las aldeas de la India, todos se han convertido en vertederos de la ilusión vendida por otros. Sin embargo, la verdad es inevitable, porque el cambio climático nos afecta a todos. El Norte suele fingir que la crisis está en otra parte, pero el daño ya está aquí también.

Este tipo de injusticia medioambiental no solo ocurre lejos. En Nueva Escocia, mi propia provincia, las comunidades negras como Africville fueron tratadas de la misma manera: como vertederos de los residuos que el resto de la ciudad no quería. Entre los años 1920 y 1960, Halifax instaló un vertedero, una incineradora e incluso un matadero junto a Africville, al tiempo que negaba a los residentes agua potable y alcantarillado. Generaciones enteras crecieron rodeadas de basura, ratas y tierras contaminadas. Muchas personas de la comunidad sufrieron problemas de salud relacionados con el agua de mala calidad y los residuos tóxicos. Cuando la ciudad finalmente arrasó Africville en la década de 1960 para dar paso al llamado «desarrollo», desplazó a familias y destruyó una comunidad negra vibrante y autosuficiente con sus propias iglesias, escuelas y profundas raíces. Esta historia local muestra cómo se trató a la comunidad como si fuera desechable, con la intención de borrarla tanto física como simbólicamente.

El algodón como resistencia: el dandismo negro y La Sape

El algodón, y la moda en sí misma, han estado históricamente relacionados con el poder, los privilegios y el estatus. Hoy en día, también es una historia de rebelión, resiliencia y autoexpresión para las comunidades negras de todo el mundo, donde el estilo ha sido continuamente un acto de resistencia contra el borrado. Movimientos como el dandismo negro y La Sape han convertido la fibra de la explotación en un tejido de autodeterminación. Ambos son ejemplos poderosos de un fenómeno cultural en el que las comunidades negras adoptan estilos de vestir refinados para afirmar su dignidad e individualidad en un mundo decidido a negarles ambas cosas.

Cuando el dandismo europeo tomó forma en los siglos XVIII y XIX, figuras como Beau Brummell lo convirtieron en un símbolo de ocio elegante y privilegio. En los siglos siguientes, las comunidades negras de América y el Caribe adoptaron elementos de este estilo, lo que hoy se conoce como dandismo negro. Tomaron prestada la moda aristocrática europea, a menudo fabricada con el mismo algodón comercializado a nivel mundial que explotaba la mano de obra negra, y la convirtieron en un acto de rebelión y desafío. Los dandis negros transformaron el estilo en una estrategia de supervivencia, declarando que los negros eran más que el trabajo que se les había obligado a realizar. De hecho, este legado de estilo y resistencia fue honrado como tema de la Gala del Met de este año, una primicia histórica.

En el Congo, este impulso floreció como La Sape: la Société des Ambianceurs et des Personnes Élégantes, la Sociedad de los Creadores de Ambiente y las Personas Elegantes. Los sapeurs se visten con alta costura, dando la vuelta a los códigos coloniales de la vestimenta «civilizada» y remezclándolos en un alegre rechazo a la opresión. Su elegancia es un acto de apropiación, no de asimilación, que revela lo absurdo de la respetabilidad colonial.

Estos movimientos me recuerdan que el algodón, y la moda en sí misma, no son opresivos por naturaleza. Son herramientas para la individualidad, pero quién los controla, quién se beneficia, quién los lleva, quién los fabrica y por qué es donde se esconde el poder y prosperan las contradicciones.

La contradicción del algodón ético

Mis años de trabajo como diseñadora gráfica me han mostrado el poder de la marca. He sido testigo de cómo se renueva la imagen del algodón en el marketing occidental, escondiéndose detrás de palabras como «ético», «natural», «orgánico» y «sostenible», un símbolo de consumo consciente para aquellos que pueden permitirse la etiqueta. Muchos compradores pagan precios elevados por ropa etiquetada como algodón orgánico, comercio justo o de bajo impacto, intentando genuinamente mejorar, pero sin conocer toda la

historia detrás de las marcas que se benefician de este «lavado verde».

Pero esta narrativa borra quién cultiva ese algodón, quién lo hila, quién lo cose. Incluso el algodón orgánico se cultiva a menudo en tierras que fueron robadas durante el colonialismo, trabajadas por manos que ganan salarios por debajo del umbral de la pobreza en condiciones que recuerdan al pasado.

Los informes de la Better Cotton Initiative y la Clean Clothes Campaign muestran que muchas de las llamadas cadenas de suministro éticas siguen dependiendo de los mismos cuerpos negros y morenos, en su mayoría mujeres y niños, para recoger, hilar y coser la fibra que el Norte Global viste con virtud.

La verdad es esta: para la persona media, esta moda de algodón «ético» está fuera de su alcance e, irónicamente, las mismas personas que cultivan y cosen este algodón no pueden permitirse el producto «sostenible» final. La sostenibilidad se convierte en otro símbolo de estatus, un lujo «verde» que algunos compran, mientras que quienes lo fabrican permanecen atrapados en la parte inferior de la cadena de suministro. La virtud es la nueva marca, pero la realidad sigue oculta.

Tirando del hilo: mi práctica

La moda es uno de mis medios elegidos porque es visible. La moda es vida. Es una forma de arte que nos afecta a todos a diario, a veces con profundo interés, a veces sin pensarlo dos veces. Cuando reciclo, recupero la narrativa. La moda rápida quiere que todo sea fungible y reemplazable: los trabajadores, los tejidos, las vidas. Cuando se rompe una camisa, se compra otra. Cuando un trabajador se resiste, se busca otro. Cuando se borra una cultura, se reempaca para el siguiente ciclo de tendencias.

Pero la historia que llevo conmigo, la historia en la que insiste mi trabajo, es una narrativa infungible. No se puede comerciar ni sustituir. Rechaza la mentira de que las personas y la tierra son desechables. Recuerda lo que los libros de contabilidad intentaron olvidar: los nombres, el aliento, las manos obligadas a recoger algodón

sin piedad. Las manos que aún soportan esa carga, cosiendo costuras en talleres clandestinos por unos centavos la hora, soportando abusos, agotamiento e invisibilidad.

Así que tiro del hilo, literalmente. En mi estudio, me siento con retales que otra persona ha considerado inútiles. Descoso y rasgo costuras, recupero telas y uno retales que, de otro modo, acabarían en vertederos que abruman a comunidades como la de mis antepasados en Nueva Escocia o inundan mercados como el de Kantamanto en Ghana. Creo obras de arte y reciclo estos restos, tratando de dar nueva vida a lo que estaba destinado a ser desechado.

Mi práctica artística de reciclaje no es nostalgia. No se trata de embellecer la basura. Es un rechazo. Rechazo a olvidar. Rechazo a cumplir con un sistema que dice que nuestro trabajo, nuestra tierra, nuestra cultura pueden ser utilizados, desechados, borrados.

Pienso en las vidas que hay detrás de cada prenda, quién la hizo, quién la llevó, ¿adónde viajó? El suelo de mi estudio está lleno de estos fragmentos: tela vaquera arrancada de viejos vaqueros, algodones florales brillantes de décadas pasadas, chaquetas que aún conservan el calor de la historia de alguien. Limpio, plancho, remiendo y vuelvo a coser capa por capa, hasta que la nueva forma recuerda la antigua sin ocultar sus heridas. Convierto estas piezas en ropa nueva y obras de arte, dando a los tejidos olvidados otra oportunidad de hablar.

Cuando uno los tejidos, uno una historia. Cada pieza contiene un eco de las manos que la hilaban, la cosían, la vestían, la abandonaban. Me siento con esa historia, con mi bisabuela a mi lado, recordándome: Somos más que lo que nos hicieron.

Mientras rebusco en tiendas de segunda mano, percheros de ropa usada y tiendas de intercambio, busco prendas que tengan algo especial, un indicio de historia, una chispa que espera ser vista. Recorro con los dedos las costuras, compruebo las etiquetas, palpo la tela, estudio la artesanía y el estilo, tal y como me enseñó mi madre. La emoción está en encontrar esa joya escondida que

nadie más se molestó en notar, luego desarmarla, reimaginarla y devolverle la vida a mi manera. Ese es el tesoro, ese es el arte: recuperar, respetar, reparar y restaurar la historia real: es el mismo algodón, solo que con ropa diferente.

Reparar como recordar

Reparar es cuidar. Reparar es recordar. Reparar es respetar. Cada puntada que doy no es para romantizar el pasado, sino para reconocerlo, para honrar lo que se ha perdido. Mi amor por la moda es profundo, no por la moda de la uniformidad producida en masa, sino por la moda que dice «yo existo». Tengo capacidad de actuar. Tengo historia. Mi historia, mi cuerpo, mis antepasados no se convertirán en basura.

No lo hago porque esté de moda o sea «ecológico». Lo hago porque es necesario. Reparar es negarse a cumplir con el colonialismo del desperdicio. Remendar una prenda es remendar un linaje desgarrado por siglos de trabajo forzoso y olvido forzado. Mis prendas, mi moda, mis obras de arte cosidas insisten en que nada es realmente desechable, ni la tela, ni los recuerdos, ni las vidas.

En esta práctica, encuentro una resistencia silenciosa. Trabajo lento en un mundo que exige rapidez. Manos cuidadosas en una industria basada en el trabajo apresurado e invisible. Cada costura que rehago es un pequeño acto de rebeldía, un acto de empatía, una invitación a ver lo que el capitalismo quiere ocultar: que nuestra ropa lleva la verdad oculta de quién trabajó, quién se benefició, quién sufrió, quién sobrevivió.

Conclusión

Cotton On no es solo un título, es una insistencia. Un recordatorio de que la misma infraestructura que construyó un imperio sobre el trabajo robado todavía nos viste hoy en día a través de la esclavitud moderna. Una advertencia de que el mismo hilo que unió a mis antepasados todavía ata camisas baratas a manos ocultas al otro lado del océano. Pero también es una visión: que al tirar de este hilo, negándonos a dejar que se rompa, algún día podamos construir una nueva estructura basada en la justicia, la equidad y la humanidad, para que podamos llevar lo que hacemos sin que la

explotación esté cosida en cada costura.

Esta es la intención que mantiene abierta mi práctica artística: que el recuerdo puede ser radical, que la reparación puede ser más que remendar tela, puede ser la reinención de lo que fue borrado, la verdad contada con transparencia, la reparación de nuestra relación con la tierra, las comunidades, el trabajo, los demás. Al rechazar la lógica de lo desechable, nos negamos a olvidar lo que se ha hecho y lo que debe cambiar: nuestra relación con nuestra ropa y la disonancia cognitiva que llevamos dentro, para que lo que vestimos pueda encajar con integridad.

Cotton On. Recordar. Desentrañar. Respetar. Reparar.

Declaración de la artista

Soy una artista multimedia que trabaja con pintura al óleo, serigrafía, diseño, vídeo, sonido y reciclaje textil. Mi práctica se enfrenta a la crisis global del consumo excesivo, centrándose en la moda rápida y su implicación en la emergencia climática, la crisis de salud mental y el colonialismo de los residuos. Al recuperar materiales desechados y transformarlos en nuevas formas, revelo los costes humanos y ecológicos ocultos que se esconden detrás de lo que compramos, vestimos y tiramos.

Combino la investigación con la creación, guiada por pensadores como Orsola De Castro, Aja Barber, Monica L. Miller y el trabajo de la Fundación OR en Ghana. Cada pieza que creo, ya sea pintada al óleo, impresa, grabada o cosida, transmite respeto, cuidado, responsabilidad y honra la dignidad de lo que el mundo intenta olvidar.

Mi trabajo invita a la gente a reducir el ritmo, a mirar más de cerca lo que parece desechable y a recordar que todo tiene un coste y una historia. De esta manera, continúo en el largo linaje de mis antepasados al convertir la supervivencia en arte, cosiendo el pasado al presente, negándome a dejar que se rompa el hilo.

BIBLIOGRAPHIA / REFERENCIAS

Baptist, Edward E. *The Half Has Never Been Told: Slavery and the Making of American Capitalism*. Basic Books, 2014.

Niessen, S. 2020. «Fashion, Its Sacrifice Zone, and Sustainability» (La moda, su zona de sacrificio y la sostenibilidad). *Fashion Theory* 24 (6): 859-877. doi:10.1080/1362704X.2020.1800984.

Barber, Aja. *Consumido: la necesidad de un cambio colectivo – Colonialismo, cambio climático y consumismo*. Narrado por Aja Barber, primera edición norteamericana, Balance, 2021. Audiolibro.

Miller, Monica L. *Esclavos de la moda: el dandismo negro y el estilo de la identidad de la diáspora negra*. Narrado por Janina Edwards, Duke University Press, 2009. Audiolibro.

Thanhauser, Sofi. *Worn: Una historia popular de la ropa*. Narrado por Rebecca Lowman, Pantheon Books, 2022. Audiolibro.

Miles, Tiya. *Todo lo que llevaba: El viaje del saco de Ashley, un recuerdo familiar negro*. Narrado por Janina Edwards, Random House, 2021. Audiolibro.



DANA EDMONDS
Montreal/Halifax

Dana Edmonds has a multidisciplinary practice balanced between painting and graphic and web design. Born in Montreal, she studied Graphic Design at Dawson and Art Education at McGill before earning her BFA at the Nova Scotia College of Art and Design in Halifax (1990). Since then she has participated in residencies in Banff, Alberta, and Montreal, and shown her work in Halifax, Toronto, Ottawa, Montreal, and New York City. She is a recipient of numerous grants awarded from the Canada Council for the Arts as well as from the Montreal Art Council and the Conseil des arts et des lettres du Québec.

ES

EL CURADOR COMO TESTIGO: LA ENCARNACIÓN NEGRA, LA MEMORIA INSTITUCIONAL Y LA PRÁCTICA DE LA INFUNGIBILIDAD



Pamela Edmonds

Debo ser testigo del sacrificio de la belleza

– George Elliott Clarke, «What We Must Do»

Introducción

Curar, en su forma más auténtica, no es solo gestionar el arte u organizar el espacio. Es reunir fragmentos de historia, dolor, espíritu y visión, y conservarlos intencionadamente para que no se rompan bajo el peso de la indiferencia institucional. Es dar testimonio de lo que se ha perdido, de lo que queda y de lo que insiste en convertirse. En instituciones moldeadas por el colonialismo y el capitalismo racial, el curador no es simplemente un intérprete de movimientos creativos o el creador de exposiciones. Somos guardianes de la memoria y mediadores de las brechas culturales. Nos movemos por salas donde el silencio a menudo habla más alto que el lenguaje, y donde la ausencia a veces se siente más intensamente que la presencia. Y quizás lo más importante: escuchamos. Yo escucho.

Mi práctica curatorial en la Galería de Arte de Dalhousie en Halifax, Nueva Escocia, se ha desarrollado en este espacio de escucha. Surgió de una larga lista de mujeres negras, tanto conocidas como anónimas, que siempre han sabido cómo cuidar lo sagrado, llevar lo tácito y sobrevivir con dignidad. Aquí, en Mi'kma'ki, el territorio no cedido de los Mi'kmaq, las comunidades afro-neoescocesas han echado raíces durante siglos. Desde los leales negros hasta los cimarrones jamaicanos, desde los refugiados de la esclavitud estadounidense hasta las diásporas actuales, la presencia negra en esta región es profunda,

desafiante y continua, no accesorio a la historia canadiense, sino fundamental para ella.

fesan albergar la cultura –museos, galerías y archivos– a menudo han tenido dificultades para acogernos. Curar como afro-neoescoces multigeneracional aquí es moverse con cautela e intención. Cada decisión, desde lo que se muestra, hasta cómo se enmarca, pasando por a quién se invita, tiene consecuencias generacionales. La galería es un terreno controvertido, donde la visibilidad puede ser tanto un regalo como una herida.

Escribo este ensayo no como una declaración de autoridad, sino como un testimonio. Una forma de documentar lo que se siente al ocupar un espacio para la vida de los negros canadienses dentro de instituciones construidas históricamente sin tenernos en cuenta. Abogo por la curaduría de la negritud como algo infungible: irreducible a metáfora, símbolo o tendencia. Leo el archivo no como un almacén, sino como un lugar de lucha, y la exposición no como una muestra neutral, sino como un ritual, un refugio y un ajuste de cuentas. Así pues, este ensayo recorre tres momentos: un linaje situado en Nueva Escocia; una ruptura formativa en Dalhousie que aclaró mi método; y una práctica curatorial más reciente basada en la opacidad y la responsabilidad.

Linaje situado y método colectivo

Mi papel como directora/curadora de la Galería de Arte de Dalhousie es inseparable de las responsabilidades de cuidado, reparación histórica y administración cultural en este espacio y en estas tierras. Curar aquí es preguntarse no solo qué hace el arte, sino también quién pertenece y por qué. Es reconocer cómo la raza, el lugar, el idioma y la nación se han construido a través de paradigmas occidentales que controlan la pertenencia, y trabajar contra esos límites. El arte contemporáneo se convierte en una forma de desestabilizar esas lógicas.

Durante mis estudios universitarios a finales de los años noventa y principios de los dos mil, descubrí la obra «Third Space» (Tercer espacio) de Homi K. Bhabha, que sostiene que la cultura no es fija, sino que se forma en zonas híbridas de negociación. Igualmente formativa fue bell hooks, cuya articulación del margen como espacio de supervivencia y resistencia ofreció un marco feminista negro. Como ella escribe, «el margen es más que un lugar de privación... es también un lugar de posibilidades radicales, un espacio de resistencia».[1] Juntas, estas perspectivas dieron forma a mi método curatorial como político, espacial y relacional.

También aprendí a ser testigo en un lugar que insiste en la memoria. Las historias africanas, la presencia y la ausencia de Africville, y mentores como Sylvia D. Hamilton y David Woods me enseñaron que la curaduría aquí nunca es abstracta; siempre es relacional, responsable y situada. Llegué a comprender que ser testigo es algo que hacemos en compañía. Como nos recuerda Rinaldo Walcott, es el reconocimiento de que “algo importante sucede aquí”[2].

Esta ética del testimonio colectivo me fue modelada de forma poderosa por el colectivo DAWA (Diasporic African Wimmin's Art), en particular a través de su exposición itinerante Black Wimmin: When and Where We Enter (1989). Como primera exposición itinerante a nivel nacional en Canadá comisariada y protagonizada únicamente por mujeres artistas negras canadienses, entre ellas Grace Channer y Buseje Bailey, recorrió todo el país y concluyó

en Halifax. Rechazando el modelo de un único comisario, las artistas crearon «lugares de origen» específicos para cada sitio, nombrándose a sí mismas como agentes de producción. La lección era clara: cuando no existe un espacio, hay que crearlo e invitar a otros a participar.

Este espíritu inspiró SisterVisions (1998-2002), una plataforma recurrente que co-comisarié en Halifax. Al igual que DAWA, hacía hincapié tanto en el proceso como en la presentación: los grupos de crítica daban forma a las decisiones y las exposiciones se combinaban con charlas, publicaciones y actuaciones. A lo largo de sus iteraciones, SisterVisions reunió a artistas negras emergentes de Nueva Escocia, como Lucie Chan, Kim Cain, Rebecca Fisk, Sulih Williams y Bronwen Trim. Se convirtió en un espacio para experimentar, aprender y orientar, ampliando el legado de DAWA a nivel local.

Nuestra tercera edición, SisterVisions III: Through Our Eyes (2000), en la Galería de Arte de Nueva Escocia, fue la primera exposición colectiva de obras contemporáneas de artistas negros que organizaba la institución desde su fundación, más de un siglo atrás. Ese momento puso de relieve la urgencia de crear un espacio para la presencia negra en las instituciones artísticas canadienses, al tiempo que afirmaba que nuestras historias y prácticas no eran periféricas, sino fundamentales para configurar el panorama cultural.

Este linaje ha guiado mi práctica en centros museos y galerías públicas dirigidos por artistas, , privilegiando el diálogo antes que la exposición, la especificidad sobre el espectáculo y la responsabilidad sobre la conveniencia. En Dalhousie, continué con este legado, consciente de que la galería no era un lienzo en blanco, sino un lugar ya inscrito con historias que exigían ser reconocidas.

No Laughing Matter: una ruptura formativa

Luego hay momentos en la historia institucional que perduran como fantasmas. Toca el hombro de ciertas decisiones, permanecen en los márgenes



Vista de la instalación, SisterVisions III: Through Our Eyes, Galería de Arte de Nueva Escocia, Halifax, 2000.

de los gestos curatoriales y susurran recordatorios de que lo que hacemos tiene peso. No Laughing Matter fue uno de esos momentos.

En 1992, la Galería de Arte de Dalhousie presentó No Laughing Matter, una exposición itinerante organizada por Nina Felshin. Entre sus obras se encontraba la primera serie de Carrie Mae Weems, Ain't Jokin' (1987-1988). En estas fotografías, Weems expone la grotesca persistencia de los estereotipos contra los negros. No solo criticaban el racismo, sino que desentrañaban sus mecanismos, atrayendo a los espectadores a un espacio en el que la risa se convierte en vergüenza, reconocimiento o retroceso.

Algunas obras, como BLACK MAN HOLDING WATERMELON y BLACK WOMAN WITH CHICKEN, muestran cómo los objetos cotidianos se racializan a través de la subjetividad impuesta. Los modelos nos miran fijamente, rechazando la pasividad, mientras que los pies de foto obligan a reconocer la lógica racista. La más mordaz emparejaba a un simio con un hombre sin nombre, con un pie de foto que contenía una broma grotesca que equiparaba la negritud con una condición subhumana.

La serie provocó la indignación de parte de la comunidad negra local, incluidos los estudiantes de derecho, que exigieron su retirada. Argumentaban que su exposición reabría heridas y reinscribía la violencia racista. La galería defendió el derecho de Weems a la expresión artística. Algunos lo calificaron de valiente. Otros lo vieron como privilegiar la libertad artística por encima del cuidado de la comunidad. Se produjeron protestas y persistió el malestar a pesar de los posteriores intentos de inclusión.[3]

Esta ruptura no terminó con el cierre de la exposición, sino que repercutió durante décadas. Casi diez años después, cuando me pidieron que presentara una propuesta centrada en cuestiones relacionadas con el cuerpo negro, los ecos de No Laughing Matter eran palpables. La galería apoyó mis ideas para la exposición, pero me aconsejaron cuidadosamente qué obras se consideraban «apropiadas» y cuáles «demasiado fuertes», lo que exploraré con más detalle. Fue un gesto enmarcado como una oportunidad para el diálogo, pero perseguido por el deseo de apaciguar a una «comunidad» indefinida, desde una posición de seguridad poco realista.

Lo que me llamó la atención entonces, y aún

me llama la atención, es el poco espacio que las instituciones suelen dejar para el dolor negro que no se ajusta a la comodidad, para la crítica negra que no se modera, para la presencia negra que no es performativa. Y, sin embargo, eso es precisamente lo que exige la obra de Weems: ser testigo. Permanecer en la incomodidad. Negarse a mirar hacia otro lado. Esto es lo que Toni Morrison escribió tan a menudo, el exceso de sentimientos negros en los espacios blancos, la negativa a reducir nuestras experiencias a alegorías o lecciones. Como escribió en *The Site of Memory*: «Toda el agua tiene una memoria perfecta y siempre intenta volver al lugar donde estaba».[4] La memoria de *No Laughing Matter* es así. Vuelve. Inunda. Se da a conocer.

Y así, llevo este momento conmigo, aunque mi presencia física estuviera ausente de la galería durante ese tiempo. Lo llevo no para apaciguar, sino para reconocer. No para resolver, sino para conservar. Me esfuerzo por honrar las lecciones implícitas en esa ruptura: que la práctica curatorial debe ser lo suficientemente valiente como para habitar en la contradicción.

Reconocer la memoria institucional

Reconocer la memoria en una institución significa enfrentarse no solo a lo que se recuerda, sino también a quién se le permite recordar. En las galerías de arte canadienses, la memoria del trabajo artístico negro se cura con demasiada frecuencia como algo excepcional, algo temporal, momentáneo, fuera de la norma presunta. Estas instituciones hablan con fluidez el lenguaje de la inclusión, pero tropiezan cuando se les pide que mantengan el legado.

Fue en este panorama de borrado e interrupción donde mi exposición, *Black Body: Race, Resistance, Response* (Cuerpo negro: raza, resistencia, respuesta), se propuso como una intervención crítica. En 2001, la Galería de Arte de Dalhousie me pidió que comisariara una exposición en diálogo con un importante simposio académico titulado «El racismo y la respuesta del mundo negro», organizado por el entonces presidente de

Estudios Canadienses Negros. Fue un momento crucial: un ambicioso esfuerzo por reunir a artistas, académicos y voces de la comunidad para reflexionar sobre las dimensiones visuales, políticas y psíquicas del racismo contra los negros y abordar estrategias reparadoras. El simposio se programó para preceder a la Tercera Conferencia Mundial contra el Racismo de las Naciones Unidas en Durban, Sudáfrica, lo que subrayó su urgencia y resonancia global.

Black Body centró la figura racializada como sujeto y lugar de resistencia. Contó con una lista intergeneracional de artistas negros canadienses, entre los que se encontraban Rebecca Fisk, Lucie Chan, Chrystal Clements, Michael Chambers, Buseje Bailey y Gomo George. Sus diversas obras abarcaban la fotografía, el dibujo, el grabado y la instalación de técnicas mixtas. Combinando estrategias del arte visual con la cultura popular, juntos dismantelaron los paradigmas dominantes, transformando el cuerpo negro en un lienzo de reinscripción y recuperación.

La planificación de la exposición no pasó desapercibida, especialmente entre los asesores y el personal de la galería. Provocó preguntas incómodas: ¿Qué se podía mostrar? ¿Qué era demasiado? ¿Qué significaba colocar imágenes de personas negras con carga crítica en las paredes de una galería en una provincia donde habían sido vigiladas y marginadas durante mucho tiempo?

Uno de los puntos más conflictivos fue mi insistencia en incluir las fotografías figurativas de Michael Chambers. Conocido por sus imágenes que celebraban la fuerza y la sensualidad de los cuerpos negros en paisajes urbanos y naturales, Chambers solía trabajar con modelos de piel más oscura cuyos rasgos marcados y cabello natural desafiaban directamente los estrechos ideales de belleza promovidos por las industrias de la publicidad y la moda de los años ochenta y noventa. En una época en la que la estética eurocéntrica dominaba las vallas publicitarias, las revistas y las pasarelas, sus retratos afirmaban una presencia y una belleza que durante mucho tiempo habían sido excluidas de la corriente

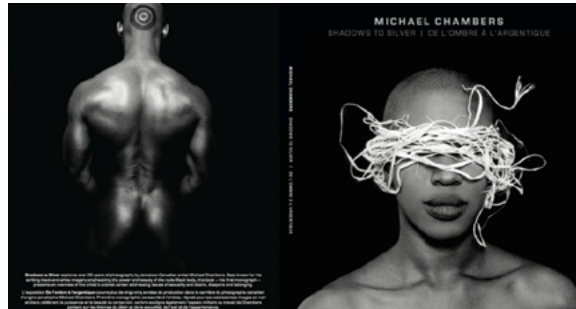
cultural dominante.

Aunque no todas las obras representaban desnudos, y ninguna era abiertamente explícita, transmitían una vulnerabilidad e intimidación que alteraban las expectativas institucionales. Sus imágenes abrieron un espacio para una visión de la masculinidad negra a la que con demasiada frecuencia se le negaba la ternura, la sensualidad o la vida interior, mientras que sus representaciones de las mujeres negras hacían visibles formas de belleza y autocontrol que rara vez se reconocían en la cultura visual dominante.

La incomodidad, los murmullos sobre la «apropiado» y la presión para omitir o censurar, tenían menos que ver con lo que mostraban las fotografías que con lo que revelaban: una ruptura de los guiones familiares que presentaban a los cuerpos negros como amenazantes, hipersexualizados o invisibles, pero rara vez como tiernos, hermosos o complejos. Esta tensión puso de manifiesto la profunda ansiedad institucional en torno a la representación negra en sí misma, especialmente cuando se resistía a la contención o la consumibilidad. En respuesta, consulté con miembros de la comunidad negra local y con los organizadores del simposio, quienes afirmaron la importancia de incluir la obra completa de Chambers. Con su apoyo, la exposición se llevó a cabo según lo previsto y, finalmente, fue bien recibida y sin controversia.

En 2017, más de quince años después de Black Body, comisarié *Shadowsto Silver*, una retrospectiva de 25 años de Michael Chambers en la Thames Art Gallery (Chatham, Ontario), un proyecto que me permitió revisar su obra con mayor profundidad y perspectiva histórica. La retrospectiva situó la práctica de Chambers dentro de un linaje más amplio, reconociendo sus fotografías no como provocaciones que debían controlarse, sino como contribuciones vitales al archivo visual y cultural. El cambio puso de relieve cómo los contextos institucionales dan forma a la recepción: lo que antes generaba ansiedad y rumores de censura, más tarde podía enmarcarse como celebración, continuidad y legado. La diferencia no era que la

obra en sí hubiera cambiado, sino que el marco de reconocimiento se había ampliado lo suficiente como para darla cabida.



Portada del catálogo de Michael Chambers: *Shadows to Silver*. Editado por Alison Kezie, con ensayos de Pamela Edmonds, Donna Lypchuk y Tiana Reid, Thames Art Gallery, 2017.

Black Body sigue siendo para mí no un capítulo cerrado, sino una herencia viva. Me enseñó que comisariar dentro de la institución nunca se trata simplemente de exhibir arte, sino también de poner a prueba sus límites. El catálogo existe, sí, pero es el recuerdo de la resistencia, la fricción, las negociaciones incómodas, lo que da forma a mi método curatorial actual. Black Body no fue solo una exposición, fue un lugar de controversia, un rito de iniciación, un llamado a ser más valientes.

Por eso hablo de memoria reparadora, no como un retorno nostálgico, sino como un acto consciente de recuperación. No se trata solo de recordar, sino de reparar: epistémica, material y estructuralmente. Eso significa adquirir nuestras obras para colecciones permanentes, publicar textos, pagar salarios justos a los artistas, contratar curadores independientes y formar a la próxima generación no como invitados, sino como herederos. También requiere releer el archivo a través de otra lente: no como un registro de lo que alguna vez se consideró importante, sino como un mapa de lo que hay que luchar. Black Body sigue siendo un hito para mí porque reveló la forma misma de esa lucha.

Comisariar lo infungible

He llevado adelante las lecciones de rupturas

anteriores. Me recuerdan que la presencia negra en las instituciones culturales no puede tratarse como algo intercambiable, extraíble o reducible a una inclusión simbólica. Comisariar lo infungible es resistirse a la reducción de la vida negra a una metáfora y, en cambio, poner en primer plano prácticas que tienen una base espiritual y comunitaria, en sintonía con las realidades vividas de la experiencia diaspórica.

Recurro aquí a Édouard Glissant, quien nos enseña la necesidad de la opacidad, el derecho a no ser transparentes ante los sistemas de conocimiento dominantes. En *Poética de la relación*, advierte que la transparencia es una exigencia colonial; la opacidad, por el contrario, salvaguarda la profundidad de la relación y la soberanía de la cultura. Tina Campt, en *Listening to Images*, continúa con esta idea y nos pide que escuchemos lo que susurran las fotografías: las bajas frecuencias del rechazo, la resistencia y la presencia ancestral que superan lo que se puede ver.

Curar lo infungible es resistirse a las formas en que las instituciones mercantilizan la negritud para su propia legitimidad. Este compromiso con la opacidad y la profundidad relacional no termina con las exposiciones, sino que se extiende a mi trabajo editorial y de escritura. En 2018, coedité con Mark V. Campbell el número 04: *Opacities* de *MICE Magazine*, una publicación en línea dedicada a la escritura crítica y la conversación en torno al arte y la cultura contemporáneos.[5] El número invitaba a escritores y artistas a considerar la opacidad no como una ausencia, sino como una práctica de protección, una insistencia en mantener un significado más allá de la legibilidad y el sesgo ocular que equipara la visibilidad con el conocimiento. Para mí, editar *Opacities* fue otra forma de dar forma a un espacio discursivo en el que el lenguaje pudiera honrar lo que se resiste a ser capturado.

Este mismo impulso de crear espacios de acceso y resonancia más allá de la institución dio forma a *Free Library* (2015), desarrollado con la artista Karyn Olivier, afincada en Filadelfia. Instalado

dentro de Caribbean Corner, una tienda de comestibles familiar en el mercado Kensington de Toronto, el proyecto reimaginó este querido y humilde negocio como un lugar de memoria cultural e intercambio comunitario. Con libros de autores caribeños en las estanterías junto a los productos alimenticios, la *Free Library* estaba abierta a todos los clientes, que podían tomar prestados libremente los libros con sus compras. Funcionaba como una escultura social: una intervención que difuminaba el comercio y la cultura, al tiempo que ponía en primer plano el conocimiento diaspórico y las intimidades de la vida cotidiana. El proyecto se desarrolló como parte de *Third Space Art Projects*, un colectivo curatorial que cofundé con Sally Frater, que se centraba en las prácticas artísticas interdisciplinarias y ponía en primer plano las diversas subjetividades del arte contemporáneo.



Vista de la instalación, Karyn Olivier: *Free Library* en Caribbean Corner, Toronto, 2015.

Las galerías y los museos, con su historia de exclusión, no siempre pueden soportar el peso de nuestras historias sin exigir traducción o dilución. Proyectos como *Free Library* me confirmaron que el trabajo cultural también debe llevarse a cabo en lugares comunitarios, donde la gente ya se reúne, compra y recuerda, espacios donde la participación no se filtra a través de umbrales institucionales, sino que está arraigada en la vida cotidiana.

Comisariado en común

Teniendo en cuenta estas realidades, ayudé a cofundar el *Black Curator's Forum* en 2019, junto con mis colegas Julie Crooks, Dominique Fontaine

y Gaëtane Verna. Juntas, creamos un espacio para nombrar nuestro trabajo, reconocer su exceso más allá de lo que las instituciones reconocen e imaginar cómo las estrategias colectivas podrían remodelar las condiciones en las que trabajamos.

Tal y como se articula en el ensayo de Kelsey Adams en *Canadian Art* «A Black Curator Is Never Just a Curator» (Un curador negro nunca es solo un curador), el Foro surgió del reconocimiento de que nuestro trabajo nunca es singular.[6] A un curador negro se le pide, implícita y explícitamente, que sea historiador, defensor, mentor, activista y trabajador comunitario, además de desempeñar sus funciones curatoriales.

El Foro, que se celebró durante tres días en Toronto y nos reunió en varios lugares de la ciudad, se convirtió en un espacio colectivo para reconocer esa carga y transformarla en fuerza: para compartir estrategias de supervivencia, imaginar nuevos futuros curatoriales y afirmar la especificidad de nuestro trabajo en un campo que con demasiada frecuencia nos trata como excepciones o símbolos.



Participantes en el Foro inaugural de Curadores Negros, Galería de Arte de Nueva Escocia, Toronto, 2019.

Nuestra reunión inaugural creó un espacio de solidaridad poco común. Para muchos de nosotros, era la primera vez que nos sentábamos juntos como curadores negros de todo Canadá, trazando un mapa de nuestras experiencias y visualizando lo que podría significar construir prácticas institucionales arraigadas no en la extracción, sino en la relación. Sigue siendo una piedra angular de mi trabajo actual, recordándome que curar nunca

se trata solo de exposiciones, sino de crear redes de cuidado y espacios donde nuestras voces puedan resonar juntas. El Foro me enseñó que curar nunca es un acto aislado, sino una responsabilidad colectiva y la reimaginación continua de los espacios que heredamos. Estos principios no son abstractos; se han incorporado a las exposiciones que he elegido presentar. Cada proyecto es una forma de poner en práctica estos compromisos, creando plataformas donde pueden converger las historias locales, las narrativas diaspóricas y las conversaciones globales.

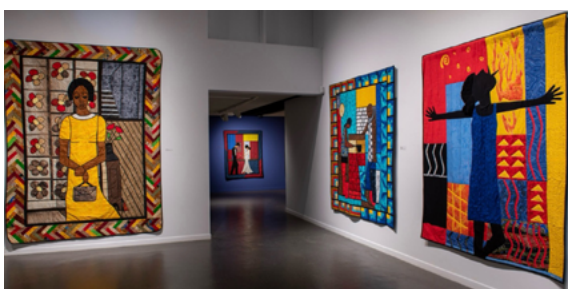
Círculos de retorno

Después de casi dos décadas curando de forma independiente y dentro de instituciones de todo Canadá, regresé a Halifax para asumir un puesto de liderazgo en la Galería de Arte de Dalhousie. Este regreso no fue un simple retorno a casa, sino un volver atrás con el peso de la experiencia acumulada en otros lugares. Los años de ausencia agudizaron mi sentido de lo que significa dirigir una galería en este lugar, moldeado por historias superpuestas, una presencia negra perdurable y un terreno disputado. Regresar aquí como directora/curadora significaba aportar no solo una trayectoria profesional, sino también una responsabilidad: liderar desde dentro de la comunidad, cultivar un espacio para historias a menudo dejadas de lado y dar forma a una práctica institucional atenta tanto a las conversaciones globales como a las herencias locales.

Este compromiso se reflejó en una de las primeras exposiciones que presenté, *Secret Codes: African Nova Scotian Quilts* (2022), comisariada por David Woods. La muestra celebraba la tradición, durante mucho tiempo ignorada, de la confección de colchas en las comunidades afro-neoescocesas, donde las colchas sirven como portadoras del conocimiento ancestral, la protección espiritual y la continuidad cultural. Negándose a tratar estas obras como artesanía anónima, la exposición insistía en su condición de archivos vivos, textiles que guardan la memoria y la resistencia en su propio tejido, vinculando el pasado con el presente a través del arte colectivo.



Vista de la instalación, As We Rise: Photography from the Black Atlantic, Dalhousie Art Gallery, Halifax, 2024. Imagen de Steve Farmer.



Vista de la instalación, The Secret Codes: African Nova Scotian Quilts, Galería de Arte de Dalhousie, Halifax, 2022. Imagen de Steve Farmer.

Estas colchas se describen a menudo como objetos patrimoniales, pero yo insisto: son teoría. Son rechazo. En manos de estas mujeres, muchas de las cuales descendían de leales negros y refugiados, la confección de colchas se convirtió no solo en una labor doméstica, sino en una práctica sagrada de transmisión histórica. En este espacio, algunos visitantes lloraron. Otros trajeron historias alegres de las tradiciones de sus madres y abuelas. Las obras no necesitaban etiquetas en la pared para ser legibles. Hablaban a través del material, a través de la forma, a través de la sangre. En un mundo que exige la visibilidad de los negros cuando sirve a los intereses dominantes, la galería

también puede esforzarse por ofrecer un refugio, un lugar donde se puedan intercambiar historias y donde la comunidad se vea reflejada y afirmada. Este espíritu dio forma a la presentación de As We Rise: Photography from the Black Atlantic (2024), una impactante exposición itinerante organizada por Aperture y comisariada por Elliott Ramsey. La muestra presenta más de 100 fotografías de 75 artistas de la Colección Wedge del Dr. Kenneth Montague, centradas en el retrato negro durante el último siglo por artistas de Canadá, el Caribe, Estados Unidos, América Latina, Reino Unido y el continente africano. Esta muestra se concibió como un «álbum familiar», tanto como archivo como lugar de reunión, un espacio donde se honra la vida cotidiana de los negros en toda su diversidad. Una vez más, las imágenes no presentaban una historia singular, sino un coro comunitario.

Muchas de las obras presentaban cuerpos en reposo. En un mundo que exige la visibilidad de los negros solo cuando sirve a los intereses dominantes, la galería debe ofrecer un refugio. Este espíritu se encontró en la noción del «álbum familiar» concebido en la impactante exposición itinerante As We Rise, presentada en la DAG a principios de 2024. As We Rise: Photography from

the Black Atlantic (2024). Organizada por Aperture y comisariada por Elliott Ramsey, esta importante muestra presentaba más de 100 fotografías de 75 artistas procedentes de la colección Wedge del Dr. Kenneth Montague, que se centra en sujetos negros empoderados de Una vez más, las imágenes no presentaban una historia singular, sino un coro comunitario.

También me pareció importante conectar su perspectiva diaspórica más amplia con la experiencia local de los afrodescendientes de Nueva Escocia. Esto se logró a través del diálogo con Family Matters: Allan D. Crooks (2023), que comisarié al mismo tiempo. La exposición ponía en primer plano los retratos de familias negras, incluida la suya propia, realizados por el fotógrafo afincado en Halifax. Las íntimas imágenes en blanco y negro de Crooks afirman el amor cotidiano, el parentesco y la resistencia, y funcionan como receptáculos de la memoria, el dolor y la reivindicación. Rechazando los tropos visuales que tan a menudo se exigen a la representación negra, estas fotografías ofrecían algo más tranquilo, pero no menos radical: una abuela en su salón, niños en un porche, un hermano preocupado en la mesa de la cocina.

No se trata de cosas sin importancia. No es una prueba de la vida negra, es la vida negra en sí misma: viva, respirando y negándose a ser encasillada. Como nos recuerda Katherine McKittrick en *Dear Science and Other Stories*, «la vida negra, la vitalidad negra, no se puede capturar, no se puede contener, no se puede conocer en su totalidad».

By Faith and Grit, del artista nigeriano-canadiense Oluseye, que se presentó en la Galería a principios de 2025, profundizó mi investigación sobre la migración, la espiritualidad y la poética material. Los ensamblajes de Oluseye, lo que él denomina «restos diaspóricos», entretejaban las historias de los africanos de Nueva Escocia en un marco panafricano más amplio, creando conexiones resonantes entre lo global y lo local. En el centro de la exposición se encontraba *Subject to the Tide*: una bandera canadiense creada con los



Vista de la instalación, *Oluseye: By Faith and Grit*, imagen de *Subject to the Tide (After David Hammons)*, 2025, ensamblaje de objetos encontrados, Dalhousie Art Gallery, Halifax, 2025. Imagen de Steve Farmer.

colores rojo, verde y negro del panafricanismo, junto con un resto de valla sacado de las aguas de Bedford Basin, cerca del sitio histórico de Africville. Esta instalación se convirtió en un conmovedor lugar de memoria, resiliencia y pertenencia, que invitaba a los visitantes a adentrarse en las ecologías espirituales negras moldeadas por la reimaginación creativa y la resistencia.

No me interesaba ofrecer al público una visión de la vida negra que fuera cómoda o familiar. Quería crear un espacio que vibrara con la presencia ancestral, una sala que latiera con las resonancias materiales del Atlántico negro. En sus instalaciones, compuestas por ensamblajes similares a altares, materiales reutilizados y artefactos encontrados, Oluseye rechazaba las líneas limpias y la neutralidad. En su lugar, conjuraba.

Exposiciones como estas crean un espacio ritual dentro de los muros institucionales, desafiando la lógica secular y desencarnada del cubo blanco. Afirman lo que Rinaldo Walcott describe en *The Long Emancipation* como «cultura expresiva negra»: formas de vivir y recordar que superan las limitaciones temporales y epistémicas del presente colonial y crean aberturas que nos permiten vislumbrar otras posibilidades de libertad. [7] Esto resuena con el llamamiento de Fred Moten y Stefano Harney en *The Undercommons* a la «planificación fugitiva y el estudio negro», una práctica de pensar y vivir de otra manera, fuera de las restricciones de la captura institucional. [8] Ambos apuntan a un horizonte en el que la

expresión cultural y la colectividad negras son irreductibles a la asimilación, donde persisten como lugares de rechazo y resistencia.

Conclusión: construir futuros

Ahora que la Galería de Arte de Dalhousie se acerca a su 75.º aniversario, reflexiono sobre lo lejos que hemos llegado y lo mucho que queda por hacer. Mi compromiso es seguir posicionando la galería como un umbral: un lugar donde se encuentran el pasado, el presente y el futuro, donde la memoria se conserva no solo en los archivos, sino también en los cuerpos, las historias y las voces.

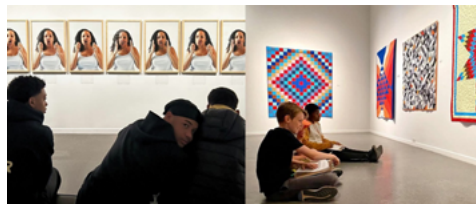
Cuando un miembro de la comunidad me dice: «No he estado aquí en 10 años», quiero que su regreso sea mañana y que su presencia se sienta inevitable, no excepcional. Cuando un artista africano de Nueva Escocia dice: «Nunca he expuesto en esta provincia», quiero que la próxima vez sea en nuestro espacio. No se trata de actos de caridad, sino de actos de justicia.

La libertad, como nos enseñan nuestros antepasados, no es un momento, sino una práctica. Se crea y se recrea en cada reunión, cada

colcha, cada fotografía, cada pincelada. Mi trabajo como comisaria consiste en cuidar esa libertad, en mantener un espacio para que se desarrolle y en garantizar que se mantenga.

Y así vuelvo, una y otra vez, a la llamada: a estar con, no aparte; a insistir en lo irreducible. A preguntar, con convicción y cuidado:

¿Puedo conseguir un testigo?



Estudiantes participando en las exposiciones *As We Rise: Photography from the Black Atlantic* (izquierda) y *The Secret Codes: African Nova Scotian Quilts* (derecha). Cortesía de la Galería de Arte de Dalhousie.

BIBLIOGRAPHIA / REFERENCIAS

Adams, Kelsey. «A Black Curator Is Never Just a Curator» (Un curador negro nunca es solo un curador). *Canadian Art*, 17 de diciembre de 2019. <https://canadianart.ca/features/kelsey-adams-black-curators-forum/>.

Bhabha, Homi K. *The Location of Culture* (La ubicación de la cultura). 2.ª ed. Londres: Routledge, 2004.

Camp, Tina. *Listening to Images*. Durham, Carolina del Norte: Duke University Press, 2017.

Clarke, George Elliott. *Blue*. Vancouver: Polestar Book Publishers, 2001.

Cole, Teju, Liz Ikiriko, Kenneth Montague, Mark Sealy, et al. *As We Rise: Photography from the Black Atlantic - Selections from the Wedge Collection*. Nueva York: Aperture, 2021.

Delmez, Kathryn E., ed. *Carrie Mae Weems: Three Decades of Photography and Video*. Editado. New Haven: Yale University Press, 2012.

Duplan, Anaïs. *Blackspace: On the Poetics of an Afrofuture*. Boston: Black Ocean, 2020.

Edmonds, Pamela y Anthony Joyette, *Black Body: Race, Resistance, Response* (Halifax: Dalhousie Art Gallery, 2001).

Felshin, Nina, ed. *No Laughing Matter*. Nueva York: Independent Curators Incorporated, 1991.

Gibson Garvey, Susan. «Short Circuit: The Story of an Exhibition That Provoked Unforeseen Consequences». En *Between Ethics and Aesthetics: Crossing the Boundaries*, editado por Dorota Glowacka y Stephen Boos, 275-292. Albany: State University of New York Press, 2012.

Glissant, Édouard. *Poetics of Relation*. Traducido por Betsy Wing. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997.

Hollenberg, Sarah. «Palabras sucias: Sensible». *Canadian Art*, 9 de mayo de 2018. <https://canadianart.ca/features/dirty-words-sensitive/>.

hooks, bell. *Anhelo: raza, género y política cultural*. Boston: South End Press, 1990.

Kenzie, Alison, ed. *Michael Chambers: De las sombras a la plata: una retrospectiva de 25 años*. Ensayos de Pamela Edmonds, Donna Lypchuk y Tiana Reid. Chatham, ON: Thames Art Gallery, 2017.

McKittrick, Katherine. *Querida ciencia y otras*

historias. Durham: Duke University Press, 2021.

Morrison, Toni. «The Site of Memory». En *What Moves at the Margin: Selected Nonfiction*, editado por Carolyn C. Denard, 1-59. Jackson: University Press of Mississippi, 2008.

Moten, Fred y Stefano Harney. *The Undercommons: Fugitive Planning & Black Study*. Nueva York: Minor Compositions, 2013.

Walcott, Rinaldo. *The Long Emancipation: Moving toward Black Freedom*. Durham, Carolina del Norte: Duke University Press, 2021.

[1] bell hooks, «Choosing the Margin as a Space of Radical Openness», en *Yearning: Race, Gender, and Cultural Politics* (Boston: South End Press, 1990), 149.

[2] Rinaldo Walcott, *Black Like Who?: Writing Black Canada* (Toronto: Insomniac Press, 1997), xiv.

[3] Para más información sobre este incidente, véase el ensayo de la conservadora de Dalhousie Susan Gibson Garvey «Short Circuit: The Story of an Exhibition That Provoked Unforeseen Consequences», en *Between Ethics and Aesthetics: Crossing the Boundaries*, eds. Dorota Glowacka y Stephen Boos (Albany: SUNY, 2002) 275-92.

[4] Toni Morrison, «The Site of Memory», en *What Moves at the Margin: Selected Nonfiction* (Jackson, MS: University Press of Mississippi, 2008), 7-8.

[5] Pamela Edmonds y Mark V. Campbell, eds., *MICE Magazine*, número 04: *Opacities* (2018), <https://micemagazine.ca/issue-04/opacities>.

[6] Kelsey Adams, «A Black Curator Is Never Just a Curator», *Canadian Art*, 17 de diciembre de 2019, <https://canadianart.ca/features/kelsey-adams-black-curators-forum/>.

[7] Rinaldo Walcott, *The Long Emancipation: Moving toward Freedom* (Durham: Duke University Press, 2021), 7.

[8] Stefano Harney y Fred Moten, *The Undercommons: Fugitive Planning & Black Study* (Wivenhoe/Nueva York/Port Watson: Minor Compositions, 2013), 9.



PAMELA EDMONDS
Halifax

Pamela Edmonds es una curadora canadiense de artes visuales y medios de comunicación centrada en temas de descolonización y políticas de representación. Se la considera una figura influyente en la escena artística negra canadiense. Desde 2022, Edmonds es directora y curadora de la Galería de Arte Dalhousie en Halifax, Nueva Escocia.

ES

FETICHES ROTOS

Jocelyn Valton

*Porque el intento de acercarse a una realidad tantas veces ocultada
no se ordena de inmediato en torno a una serie de claridades.*

Reivindicamos el derecho a la opacidad.

Édouard Glissant

El discurso antillano



El título *Fétiches Brisés* se inspira en el nombre de Wounded Knee (rodilla herida), la masacre de 300 nativos americanos, mujeres, ancianos y niños sioux lakota, perpetrada con ametralladoras Hotchkiss el 29 de diciembre de 1890 en Dakota del Sur por el ejército estadounidense.

Observemos el panorama artístico y cultural del archipiélago de Guadalupe, una antigua colonia esclavista del Caribe convertida en departamento francés. Nos enfrentamos inexorablemente a una ausencia de tradiciones de creación plástica que contrasta con la notable energía desplegada en todos los demás ámbitos de esta vida bajo los trópicos. Una ausencia de tradiciones que puede parecer sorprendente si pensamos que la antigua potencia colonial fue considerada durante mucho tiempo como «la patria universal de las artes». Las obras de arte, como objetos específicos, son consideradas unánimemente en las sociedades modernas como un vehículo privilegiado de la cultura, por lo que su discreta presencia, hace aún unos treinta años en Guadalupe (al igual que en Martinica), se permitía que algunos interlocutores expresaran sus dudas sobre la existencia misma de una cultura diferente, distinta de la cultura francesa y su proyecto asimilacionista. En el momento álgido de la dominación racial, que frenaba la aparición de obras como objetos civilizatorios, las culturas populares estigmatizadas y marginadas (las prácticas mágicas, la música y la danza del gwoka 1, el bèlè, su equivalente en Martinica...), revestían un carácter demasiado difuso, demasiado subterráneo, como para que pudieran ser claramente identificadas y reivindicadas por todos como hechos de civilización. Sin embargo, la creación artística es uno de los medios por los

que las comunidades humanas intentan hacer tangible y dinámica su relación con el mundo.

A diferencia de la prolífica creación musical, tanto en las Américas negras como en todo el arco caribeño, ¿cómo explicar el surgimiento relativamente lento y tardío de las artes plásticas? En un área cultural en la que las situaciones históricas y socioeconómicas tienen una base común, la mayoría de los países del Caribe parecen trazar en este ámbito trayectorias comparables a las de las músicas marcadas por las tradiciones orales de sus culturas de origen, que imponen su fuerte presencia desde los campos/cantos de algodón de Alabama y Misisipi hasta los campos/cantos de caña de azúcar de Marie-Galante en Guadalupe. Del blues americano a los cantos de labranza de Marie-Galante. En un contexto en el que las relaciones entre los diversos grupos humanos llevan las marcas de una violencia extrema, entre colonos europeos y africanos reducidos a la esclavitud, ¿cuáles pudieron ser los factores determinantes en los procesos de creación plástica en el Caribe?

El sello de lo prohibido

He extraído de un pasaje del *Nouveau voyage aux îles de l'Amérique 2*, obra del reverendo padre Jean Baptiste Labat publicada en 1722, algunos elementos de respuesta. Atrincherado tras el dogma de una iglesia que apoyaba la conquista y justifica la esclavitud, el reverendo padre Labat, aunque era cura, no dejaba de mostrar un racismo de buen tono, en perfecta consonancia con la ideología occidental dominante. Aunque sus escritos pueden considerarse documentos útiles,

las representaciones que transmiten están, por tanto, viciadas de prejuicios. En el pasaje que nos ocupa, relata las circunstancias en las que, en 1698, al sorprender a un curandero oficiando junto al lecho de una esclava afectada por una enfermedad incurable en la plantación de Fonds St-Jacques, en Sainte-Marie de la Martinica, derribó la puerta de la cabaña y puso fin al ritual de curación que allí se estaba llevando a cabo.

Después de ordenar que se castigara al «brujo» con la brutalidad reservada en las Habitaciones a los negros insumisos, haciéndole «distribuir alrededor de trescientos latigazos que le desollaron desde los hombros hasta las rodillas » ante los ojos de los esclavos reunidos para que todos asistieran al suplicio, Labat destruyó una estatuilla en el centro del ritual de curación con un empeño metódico. Para completar la iconoclasia, rompió el incensario y un conjunto de objetos rituales dispuestos sobre un altar: «Un pequeño marmoset de barro, muy similar al que había roto en Macouba, estaba sobre un pequeño asiento en medio de la cabaña». No era la primera vez que el reverendo padre destruía un objeto ritual, ya que un episodio anterior había acabado con el exilio del esclavo tras su venta en otra isla. El dominico se aseguró de que no quedara ni rastro de la estatuilla.

«Al final, para demostrarles que no temía ni al diablo ni a los brujos, escupí sobre la figura y la rompí a patadas, aunque tenía muchas ganas de quedármela, rompí el incensario y todo el resto del equipo; y, tras hacer traer fuego, quemé todos los harapos del brujo; Hice triturar los pedazos de la estatua y echar las cenizas y el polvo al río». Este relato también da una idea del clima de terror y opresión que redefinía las relaciones que podían mantener los africanos esclavizados con la creación plástica en el contexto de las plantaciones.

«Hice encadenar al brujo después de haberlo lavado con una pimentada, es decir, con salmuera en la que se han machacado chiles y limones pequeños. Esto causa un dolor horrible a aquellos a quienes el látigo ha desollado (...) También hice azotar a todos los que se encontraban en la

asamblea para enseñarles a no ser tan curiosos otra vez; y cuando amaneció, hice llevar al negro brujo a su amo, a quien escribí (...), y volví a azotar a su brujo de la mejor manera».

La gran brutalidad del castigo infligido al curandero 3 pone de manifiesto el poder de la prohibición a la que debía enfrentarse todo esclavo que quisiera crear en su mente tradiciones y creencias ancestrales. Este tipo de relación, marcada por el sello de la prohibición, perduraría durante siglos y, en cierta medida, hasta la época contemporánea, ya que el fin de la esclavitud racializada en el Caribe no supuso el fin de las prácticas de segregación, dominación y explotación. El relato informa sobre los orígenes de un largo letargo y proporciona claves para comprender mejor las dificultades que tuvieron que superar los afrodescendientes del Caribe para entrar en el campo de la creación plástica. La producción de objetos plásticos en las diversas culturas del África subsahariana excluía la autonomía y la gratuidad del gesto estético popularizado por el arte occidental. Así, el arte de la estatuaría se manifestaba en el marco de prácticas culturales y/o rituales, estando las esculturas vinculadas a la persona del jefe y a los altos personajes de su corte, o representando figuras de antepasados tutelares. Tras la desaparición de las jefaturas y del arte cortesano vinculado a ellas, el hecho de no poder destinar las esculturas a las divinidades africanas, a esas figuras de antepasados protectores, significaba para los esclavos la desaparición a largo plazo de sus prácticas plásticas.

Hoy en día parece imposible identificar con precisión las características formales de esta estatuilla rodeada de misterio. Todo un reto tras varios siglos transcurridos y la descripción somera del «fetiché» del que Labat borró todo rastro material. ¿Era esta estatuilla elaborada, figurativa de tipo naturalista o más bien de tipo «expresionista»? ¿Implicaba la presencia de otros materiales: fibras vegetales, perlas, tejidos? ¿Incluía, como algunas «piezas» africanas, un relicario con cabello, uñas, huesos...? ¿Qué divinidad o antepasado se invocaba durante este ritual? Pero, ¿basta con destruir los objetos

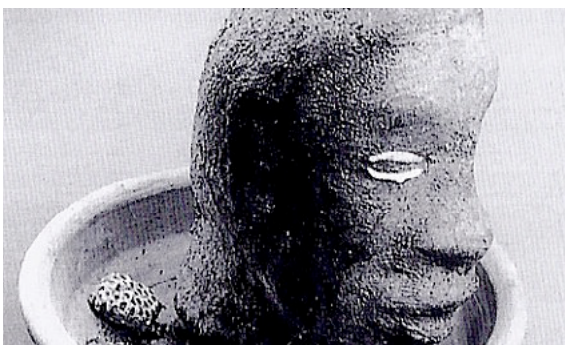
icónicos para que desaparezca su trascendencia? A pesar de la destrucción del artefacto, disponemos de algunas escasas pistas. Sabemos que la figurita era de barro, de dimensiones bastante modestas y que estaba colocada sobre un pequeño asiento. Podemos decir que el objeto calificado por Labat como «marmouset» era una figurita votiva a la que los esclavos pedían la curación de uno de los suyos que se encontraba al borde de la muerte. Por último, otros objetos acompañaban a la figurita de barro: un kwi (media calabaza que servía de recipiente) que hacía las veces de incensario, una bolsa y «todo el atuendo» que Labat no se molesta en describir por considerarlo insignificante. El menosprecio se trasluce en la terminología empleada, en particular en el término «marmouset». La palabra proviene del francés antiguo marmotte, mona, y designa una figurita grotesca. Habrá que esperar hasta finales del siglo XIX, con Gauguin, principios del siglo XX, alrededor de 1907 (el año del Nu Bleu de Matisse y de las Demoiselles d'Avignon de Picasso) y el nacimiento de lo que los historiadores del arte llamarán «primitivismo», para que Occidente pueda vislumbrar, gracias al «gusto» de sus artistas en busca de nuevas formas (Fauvistas: Vlaminck, Derain, Matisse...; Cubistas: Braque, Picasso...; Surrealistas: Éluard, Breton, Ernst...), otra cara de la belleza en las producciones «extraoccidentales» de los pueblos oceánicos, melanesios o del África subsahariana.

¿El último de África o el primero de América?

Ezio Bassani sostiene que, en el siglo XVII, el padre Andrea de Pavía permaneció en el Congo y Angola e informó a sus superiores de que había quemado cientos de fetiches, a excepción de cuatro piezas que llevó a Roma para mostrárselas a los cardenales 4. Una práctica habitual, según indica Raoul Lehuard basándose en el testimonio de Jérôme Montesarchio, misionero en el Congo: «Encontré muchos ídolos y objetos supersticiosos que quemé (...) en particular, un ídolo de gran tamaño cargado de una gran cantidad de insignias supersticiosas». 5 La estatuaria africana se consideraba entonces una producción profana y morada de demonios. Las creaciones de los

pueblos nativos del Caribe continental y insular sufrieron un destino similar. Los tesoros de estas civilizaciones nómadas fueron destruidos en gran parte, al igual que las obras maestras del arte de los taínos de las Grandes Antillas.6

Labat intenta reducir a la nada el aura del «fetiche» al que se enfrenta. Con el fin de destruir su eficacia plástica y simbólica para que sea rechazado como un objeto desprovisto de poder protector, se esforzó por que no quedara ni siquiera cenizas. Casi todo, en el relato de los hechos y su descripción muy sucinta, podría hacernos creer que se trata de un objeto «sin significado», pero una lectura atenta del relato nos da una perspectiva completamente diferente. En una inquietante declaración que contradice lo que había expresado hasta entonces, Labat confiesa: «Escupí sobre la figura y la rompí a patadas, aunque tenía muchas ganas de conservarla...» (el subrayado es mío). La figurita, presentada como un pequeño objeto grotesco, soporte de creencias satánicas, puede, 300 años después, analizarse como una escultura de terracota, inscrita en una filiación con la escultura africana. Según Labat, para la ceremonia, esclavos procedentes de viviendas vecinas se mezclaron con los de Fonds St-Jacques reunidos alrededor del curandero, el esclavo enfermo y la estatuilla. Cuenta: «Cogí el marmouset, el incensario, la bolsa y todo el atuendo (...) rompí el incensario y todo el resto del equipo». ¿Estaba la mitad de la calabaza que hacía las veces de incensario decorada con grabados rituales? ¿Y contenía la bolsa materias vegetales, ungüentos, reliquias...? ¿Y qué eran «el atuendo» y «el resto del equipo»: elementos de un altar, objetos de culto? Esta ceremonia, que tenía lugar en la cabaña, ¿seguía siendo un ritual «africano» o era ya, en 1698, un ritual sincrético del «Nuevo Mundo», similar a los que perduran en el candomblé brasileño, el vudú haitiano o la santería y otras religiones afrocubanas? ¿Se identificó al creador de la estatuilla 7? ¿Era un «especialista», un escultor que dominaba su arte? ¿Era un esclavo africano, un «negro nuevo» (al que se llamaba bossale) o había nacido en el Caribe (un esclavo llamado criollo)? ¿Qué estatus le atribuían los demás esclavos? Todas estas preguntas probablemente quedarán sin respuesta



© Museo Dapper Elegua, figuración afrocubana del dios de los cruces Cemento, cauris, cera, copa, monedas, otros componentes Altura: 18 cm

para siempre.

Aunque hoy en día no se pueden establecer equivalencias formales con la estatuaria de una etnia africana concreta, debido a la falta de imágenes o de una descripción más detallada, se puede decir que este «fetich» era una proyección americana de la estatuaria africana que los artistas de las primeras vanguardias europeas no «descubrirían» hasta 200 años más tarde. Sin duda, puede considerarse una de las primeras obras afrocaribeñas de las que nos ha llegado algún rastro (aunque no sea material), un objeto de transición, uno de los primeros objetos plásticos de las Nuevas Américas. No me refiero a las Américas del «encuentro», término impropio que evocaría un idilio, sino a las Américas del mestizaje forzado. Si este objeto hubiera sobrevivido a la furia iconoclasta del R.P. Labat y se hubiera conservado, hoy tendría el estatus de auténtico tesoro museográfico y, para los afrodescendientes, tendría además el de objeto transicional en el sentido psicoanalítico del término. Objeto de sustitución que permite soportar la angustia de la separación de la madre (en este caso, África) manteniéndola simbólicamente presente.

¿Qué era ese «pequeño marmouset»? ¿Tenía interés museográfico antes de que existiera este término? En 1698, en Francia no existían ni museos de etnografía (la disciplina aún no existía) ni museos de Bellas Artes. El Louvre abriría sus puertas en 1793 y el museo etnográfico del Trocadéro vería la luz en 1878. En Guadalupe, habría que esperar hasta agosto de 1984 para

que se inaugurara en Le Moule el Museo Edgar Clerc, primer museo (de arqueología) de la isla, dedicado a los vestigios de las civilizaciones amerindias insulares. El abolicionismo francés había puesto un manto de silencio sobre la memoria de la trata de esclavos y la esclavitud, salvo un pequeño espacio centrado en la figura de Victor Schoelcher como «libertador» providencial. Aunque Labat, en el siglo XVII, no pudo recoger la estatuilla para ningún conservador, sus últimas palabras resuenan como una terrible confesión. ¿Su secreto deseo de quedársela se debía a la plasticidad de esta pequeña escultura? ¿Su factura tosca, su aspecto «inacabado», propio de muchas piezas denominadas «primitivas», le confería una presencia plástica capaz de marcar la mente del padre dominico? Las efigies de barro del dios cubano de los cruces Elegua, cuyo origen se encuentra en la religión de los yorubas de Nigeria, a menudo presente en las pinturas de Wifredo Lam, podrían tener algunos rasgos en común con la escultura destruida.

Es un hecho conocido que Wifredo Lam fue iniciado en los misterios de la santería por Mantónica Wilson, su madrina. En muchos de los lienzos del pintor (Le Présent éternel, 1944 - Autel pour Elegua, 1944 - Bérial, emperur des mouches, 1948 - Grande Composition I, 1949 - Rites secrets, 1950 - Imagine N° 1, 1959...) se puede distinguir la cabeza en forma de ojiva del orisha Elegua. Deidad protectora de los afrocubanos, aparece en tierra o cemento, colocada en su copa,



Wifredo Lam: Bérial, emperur des mouches, 1948 © Adagp, París 2013

con los ojos y la boca materializados por cauris. Los orishas cubanos son los equivalentes a los loas del vudú haitiano, que ocultan su identidad tras los nombres de santos católicos para engañar a los opresores.

En otros lienzos, como *Les Noces* (Las bodas), 1947, la figura de Elegua se confunde con la de las famosas máscaras discoidales y cornudas Kplékplé de los baoulés de Costa de Marfil. Lam juega sin duda con la ambigüedad formal de este icono de dos mundos, entre África y América.

Más allá de la anécdota, estos hechos dan testimonio de la magnitud y la brutalidad de un fenómeno de destrucción a gran escala que afectó a África y América durante varios siglos. Si Gauguin podía decir a los artistas de su época: «Siempre encontraréis la leche nutritiva en las artes primitivas»⁸, los contemporáneos de Labat, siguiendo la estela de los conquistadores, tenían la firme intención de agotar esa «leche nutritiva» en su origen. Los esclavos africanos del Caribe vieron así destruida una región remota que podría haberse convertido en un fértil centro artístico y cultural, pero que representaba una amenaza potencial para el orden esclavista. Cortar los lazos que mantenían los esclavos con sus culturas de origen, donde tenían la condición de seres humanos, era una de las prioridades de los colonos en el proceso de cosificación que facilitaba la dominación racializada. Para romper toda cohesión, se mezclaron sistemáticamente las diferentes etnias, las lenguas criollas vernáculas, las músicas y las danzas prohibidas, los cultos prohibidos, los propios dioses humillados y los fetiches rotos.

Al menos desde el siglo XII, los objetos africanos entraron en las colecciones europeas a través del comercio que los mercaderes holandeses y portugueses mantenían con el África subsahariana. Pero los viajeros, comerciantes, soldados y misioneros seleccionaban objetos característicos, de materiales nobles: marfil, bronce, cobre, rafia finamente tejida, cuando no los encargaban especialmente a artistas talentosos, como los marfiles afroportugueses (olifantes, cucharas, tenedores, saleros...) a partir de finales del siglo

XV. Estos objetos, que yo calificaría de inofensivos, en el sentido de que no perturban la visión eurocéntrica de los occidentales, se agrupan y se exhiben en «gabinetes de curiosidades» como pruebas exhibidas en el gran catálogo del mundo que Europa se esfuerza por elaborar.

Un proceso creativo obstaculizado, pero no destruido

Comparables en lo formal y lo simbólico a los que aquí evocamos, otros objetos correrán una suerte menos envidiable, debido a su pertenencia a una espiritualidad y a unas creencias diferentes de las que prevalecen entonces en Europa. Estos «fetiches», a veces cubiertos de cuchillas y clavos, con el abdomen hinchado por una carga mágica, que suscitan a la vez fascinación y repulsión temerosa, y cuya estética adquiere así un carácter subversivo. Las esculturas antropomorfas Nkisi «Nkonde» del Congo y Zaire expuestas en la Fundación Dapper durante la exposición *Objets interdits* (nov. 1989 - abr. 1990, París) son un ejemplo perfecto de ello. Una repulsión tenaz, ya que el historiador de arte William Rubin⁹, al hablar del gusto de los coleccionistas en la década de 1930, evoca su repugnancia por las máscaras kifwebe de los songyé de Zaire, consideradas hoy en día como unas de las más bellas.

En Occidente, el discurso crítico no aparecerá hasta mucho después de los primeros y desastrosos contactos de los europeos con producciones plásticas diametralmente opuestas a la idea de belleza que se habían forjado los autoproclamados «descubridores». Los museos y el aparato crítico occidental aún no existían, pero la irrupción de estos objetos y de sus creadores planteó de inmediato la cuestión de la alteridad, exigiendo a la vez una revolución de la mirada y respuestas éticas inéditas.

A la pérdida irremediable de un objeto, valioso en más de un sentido, hay que añadir toda su dimensión simbólica, la inscripción a fuego de una prohibición de representación en el inconsciente de los afrocaribeños y sus efectos inhibidores sobre el imaginario. Este relato recuerda hasta

qué punto todo lo que surge de las sociedades esclavistas caribeñas está sometido al campo de fuerzas de las lógicas de dominación y reificación a las que se oponen estrategias de resistencia que, en este contexto, operan a veces de forma frontal, a menudo por «desvío» y astucia¹⁰. La cultura y el arte no pueden sustraerse a ello, lo que frustra las fantasías de pureza e inocencia que a veces se les atribuyen. La creación plástica en el Caribe se vio así considerablemente obstaculizada. La repentina ruptura con las tradiciones creativas ancestrales africanas vinculadas a las jefaturas, al poder real, a los mitos o a las divinidades, hipotecó igualmente las posibilidades de apropiación de las tradiciones occidentales de creación de obras. Se comprende mejor que, en la época contemporánea, algunos artistas caribeños pudieran verse divididos entre estas dos esferas principales de influencias culturales, la africana y la europea. La trayectoria del grupo martiniqueño Fwomajé¹¹ (Victor Anicet, Ernest Breleur, Serge Goudin-Thébia, René Louise, Bertin Nivor) es emblemática en este sentido. Las relaciones conflictivas con estas dos esferas de influencia no les permitían inscribirse en filiaciones artísticas asumidas con serenidad. Cualquier vinculación marcada con una esfera en lugar de con la otra podía producir un sentimiento de exclusión mal vivido por algunos artistas y sus públicos. Así, el martiniqueño Ernest Breleur rompió con una pintura en busca de una esencia original y se abrió a un enfoque más complejo de la identidad. Tanto en la realidad como en la imaginación, estas dos culturas muestran intereses antagónicos, fuentes de conflictos no resueltos y cuyos retos trascienden los territorios asignados al arte. Una

tensión cuya intensidad es a veces perceptible en la obra de los artistas plásticos, especialmente en períodos de fuerte tensión política y social, cuando las reivindicaciones nacionalistas alcanzaron su punto álgido en Guadalupe, en particular durante la década de 1970-1980. Una tensión presente en la obra de Michel Rovelas¹², que hace convivir, en un mismo espacio geoméricamente limitado, un homenaje a África mediante la evocación de máscaras y el gestualismo expresionista abstracto occidental. Desde entonces, otros artistas como Bruno Pedurand exploran la complejidad de las respuestas que podrían tomar forma en una síntesis de los polos que se enfrentan. La creación plástica en Guadalupe, como reconquista reciente, pasa por algunos pasos obligatorios: apropiación de modelos y referentes externos, ensayos, redefinición de los contornos de la identidad en respuesta a la identidad asignada por la antigua (?) potencia colonial... La famosa fórmula de Gauguin: «¿De dónde venimos? ¿Qué somos? ¿Hacia dónde vamos? », que aquí adquiere una resonancia singular, se repite como un eco. No es que estas preguntas no encuentren respuesta, sino que es crucial plantearlas de nuevo a las nuevas generaciones, ya que las respuestas son puntos cardinales para avanzar en medio de la opacidad de una realidad caótica. « Che Fare ? » (¿Qué hacer?), otra famosa fórmula del artista argentino Lucio Fontana. Los intelectuales y artistas que llevan consigo esta inquietud siguen dando a luz formas en respuesta. De ahí el reto para los creadores de plantear en este espacio caribeño gestos artísticos autónomos que afirmen otra visión del mundo. ¿Podría entonces la afirmación de una singularidad asumida colectivamente

como síntesis dinámica de los componentes ofrecer una posibilidad de escapar de este espacio esquizofónico 13?

BIBLIOGRAPHIA / REFERENCES

1 - Gwoka: Música interpretada con tambores, cantos y danzas tradicionales de Guadalupe que surgieron durante la época de la esclavitud. Su práctica sufrió durante mucho tiempo el ostracismo, primero por parte de los colonos y luego por parte de los representantes de la pequeña burguesía de la isla, como símbolo de las tradiciones africanas marginadas.

2 - R.P. Labat (J-Baptiste): *Nouveau voyage aux îles de l'Amérique*, Martinica, Courtinaud, 1979, tomo I, pp. 247-249. Este sacerdote de la orden dominicana, propietario de plantaciones esclavistas, vivió en Guadalupe y Martinica, donde, como testigo ocular privilegiado, fue uno de los primeros cronistas de la vida en el Caribe. Inventor de nuevos procesos para destilar ron y refinar azúcar, un ron elaborado en la isla de Marie -Galante todavía lleva su nombre. Labat está lejos de tener la envergadura de Bartolomé de Las Casas, otro dominico famoso por haber sido el primer defensor de los pueblos nativos del Caribe-América durante la Controversia de Valladolid, donde abogó por el reconocimiento de su humanidad. En 1522, escribió la Breve relación de la destrucción de las Indias (cuya lectura recomiendo), una acusación que describe las atrocidades que cometían los españoles en Sudamérica y el Caribe, en nombre de Cristo y por la codicia del oro.

3 - La ordenanza real del 15 de octubre de 1786, que prevé fuertes multas contra los excesos de los amos, eleva sin embargo a 50 el número de latigazos, antes fijado en 29, para la flagelación de los esclavos. Según Josette Fallope: «Esclavos y ciudadanos: los negros en Guadalupe en el siglo XIX»; Basse-Terre, Société d'Histoire de la Gpe, 1992, p. 219

4 - Entrevista con Ezio Bassani citada por Laurence Husson, *Objets interdits*; Dapper, París, p. 24, nota n.º 5. Para los trabajos de Ezio Bassani, véase: *Œuvre d'art et objets africains dans l'Europe du XVIIe siècle - ouverture sur l'art africain*. Del mismo modo, según William Rubin: «La destrucción de

los «ídolos paganos» era sistemática, aunque hubo algunas ceremonias de autodafés (...). Cuando los misioneros salvaban objetos, era generalmente para mostrar a sus compatriotas, con ejemplos, las horribles supersticiones que habían exterminado». En: *Le primitivisme dans l'art du 20^e siècle*, París, Flammarion, 1987, p. 77.

5 - Raoul Lehuard: «Fétiches à clous du Bas-Zaïre» en: *Arts d'Afrique Noire*, 1980, citado por C. Falgayrettes, *Objets interdits*; París, Ed. Dapper, 1989, p. 33.

6 - J. Kerchache (dir.): *L'art Taïno*; catálogo de la exposición del Petit Palais, París, 1994.

7 - La «condición inhumana» en la que los amos encerraban a los esclavos negros de América explica por qué Labat no hace ninguna alusión al creador de la estatuilla en su relato. En este sentido, se inscribe en una larga tradición de «no atribución» relacionada con las obras de arte extraoccidental, denominadas según la época: arte exótico, arte de los salvajes, arte negro, arte primitivo, arte primigenio, sin extirpar nunca por completo ese no sé qué de regusto racista. Cabe señalar que, si el valor de una obra de arte occidental está ligado a la identidad y la notoriedad de su autor, por el contrario, en el caso del arte extraoccidental, y en particular el arte africano antiguo, se aceptan fácilmente obras «atemporales» cuyos creadores no están identificados y cuyo estatus está mal definido. (Sustituyo la expresión convencional «arte no occidental», que desde mi punto de vista se centra demasiado, de forma implícita, en Occidente, por «arte extraoccidental», que pretende situarse en un «otro lugar» descentrado).

8 - W. Rubin (dir.), Kirk Varnedoe: *El primitivismo en el arte del siglo XX*, París, Flammarion, 1987, p. 208

9 - W. Rubin (dir.): *El primitivismo en el arte del siglo XX*, París, Flammarion, 1987, p. 17: «Pero estas máscaras no interesaron a la mayoría de los coleccionistas antes de 1950. De hecho, cuando se hicieron relativamente numerosas en el mercado parisino, a finales de los años treinta, suscitaban cierta repugnancia».

10 - El escritor martiniqueño Edouard Glissant habla del *Détour* como una estrategia de astucia y camuflaje desplegada por el grupo subordinado ante un imposible *Retour*. La astucia definitiva de

una «población transbordada» que se enfrenta a una dominación oculta. *Le Discours Antillais*, París, Seuil, 1981.

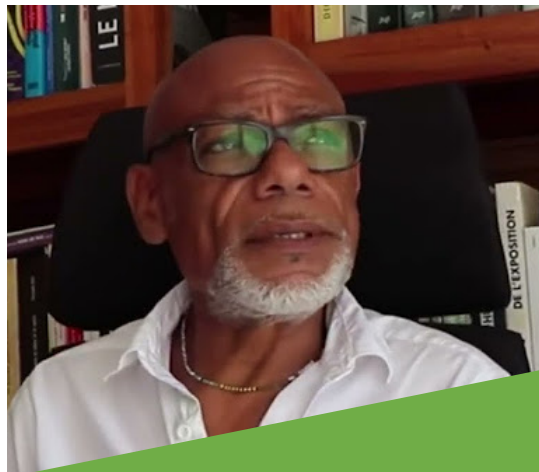
11 - Fwomajé (que es el árbol de los espíritus de los cuentos antillanos) es un grupo creado en 1984 por varios artistas plásticos martiniqueños que intentan desarrollar una nueva estética a partir de la aportación de las culturas originarias. Cada uno explora una dirección: la aportación de África, los cimarrones de Guayana, los amerindios...

12 - Nacido en 1939, Michel Rovelas dirigió una escuela de arte a mediados de los años noventa en Lamentin. Está considerado como el artista emblemático de la pintura moderna en Guadalupe.

13 - La palabra hace referencia a esquizofrénico/afónico, un neologismo que evoca la obra del escritor haitiano Frankétienne: *L'oiseau schizophone*, París, Jean-Michel Place, 1998

Agradecimientos:

Eskil Lam, Erwan Dianteil y el museo Dapper por las reproducciones de las obras.



JOCELYN VALTON
Guadeloupe

Después de abandonar la psicología por la fotografía, estudié arte en la Sorbona. Mi descubrimiento del arte subsahariano me llevó a Senegal para realizar un viaje de posgrado. Desde 1992, enseño en Guadalupe. Haber nacido y vivido en una isla caribeña es un punto focal que difracta la visión que uno tiene del mundo. Mi trabajo se centra en las condiciones en las que surge el arte en un entorno coercitivo marcado por la violencia extrema del mundo de las plantaciones.

LA HISTORIA DE SOULEYMANE O LA INFUNGIBILIDAD DE LOS RELATOS DE LOS SOLICITANTES DE ASILO

Alexandre Gefen



En las sociedades contemporáneas, se exige al individuo que se cuente constantemente. El relato autobiográfico se ha convertido en una norma social: hay que mostrar un proyecto de vida coherente, «presentarse» en las redes sociales, explicar cada elección personal como si se tratara de los capítulos de una historia. Michel Foucault ya señalaba que Occidente ha convertido la confesión de uno mismo en un imperativo permanente: «el hombre occidental se ha convertido en un “animal confesante”», siempre en busca de revelar la «verdad» sobre sí mismo (Foucault 1976, p. 79). Sin embargo, esta exigencia permanente de contarse a uno mismo puede llegar a ser agotadora. El sociólogo Alain Ehrenberg habla así de un «cansancio de ser uno mismo» relacionado con la responsabilidad incesante de definirse y valorarse individualmente. A fuerza de tener que ser los artífices de nuestra propia historia, nos encontramos «fatigados y vacíos... [midiendo] en nuestros cuerpos el peso de la soberanía individual» (Ehrenberg 1998, p. 14). En otras palabras, la exigencia de construirse un relato identitario estable –de ser permanentemente un «yo» emprendedor e interesante– se convierte en una restricción alienante. El individuo posmoderno, que se supone libre para crearse a sí mismo, se ve sometido a una presión constante para producir un relato ideal de sí mismo, lo que le provoca estrés y sentimientos de insuficiencia cuando no lo consigue.

Autenticidad y ficción: la paradoja de la coherencia narrativa

Hoy en día se valora la autenticidad personal –«¡Sé tú mismo!», nos exhorta la consigna contemporánea–, pero la paradoja es que esta autenticidad acaba a menudo siendo una puesta en escena. Existe una tensión entre ser auténtico y contarse a uno mismo con coherencia. En el mundo laboral, por ejemplo, se invita a los empleados a «estar en consonancia con sus valores», sin salirse del molde de la empresa. «Sean auténticos, pero sigan siendo corporativos...»: la exigencia de autenticidad a veces se parece a un filtro de Instagram, una versión embellecida de la realidad, calibrada para ser atractiva, pero sobre todo aceptable. En otras palabras, la narración «auténtica» de uno mismo se convierte en una ficción calibrada: se eliminan las asperezas y se impone una coherencia artificial a la vida para corresponder a las expectativas sociales.

Desde el punto de vista psicológico, esta coherencia no es más que una ilusión. El psicoanalista Jacques Lacan muestra que el yo se construye desde el principio sobre una ficción identitaria. En la fase del espejo, el niño se identifica con una imagen unificada de sí mismo que no se corresponde con su realidad fragmentada: encuentra en ella una coherencia tranquilizadora, pero «el yo, lejos de ser una entidad soberana, es un engaño, una superficie ilusoria, el producto de una identificación alienante» (Lacan 1966, p. 97). Nuestro sentimiento de unidad personal proviene así de un «desconocimiento»: damos por sentada una historia coherente de nosotros mismos que enmascara nuestras contradicciones internas. El

yo actúa como una fachada presentable –«una ilusión de coherencia, control e identidad frente a las fuerzas desestabilizadoras que atraviesan al sujeto», en palabras de un comentarista lacaniano–, cuando en realidad está plagado de incoherencias y conflictos. La sociedad de la narración explota esta inclinación: buscamos dar sentido a nuestra vida contándola de forma continua y lógica, aunque ello implique simplificar o romantizar la verdad. Por lo tanto, existe una profunda ambivalencia: la narración de uno mismo promete autenticidad, pero en realidad impone una puesta en escena permanente de uno mismo, en la que la coherencia mostrada es en parte ficción.

La identidad narrativa cuestionada por filósofos y sociólogos

La idea de que «somos la narración de nuestra vida» ha seducido a muchos pensadores. El filósofo Paul Ricœur, por ejemplo, veía en la identidad narrativa un medio para sintetizar los acontecimientos dispares de una existencia en un todo inteligible. Construir la historia de la propia vida permitiría dar una unidad temporal y un sentido a lo que uno es (Ricœur 1990). Sin embargo, esta visión ha sido muy criticada. El sociólogo Pierre Bourdieu denuncia lo que él llama «la ilusión biográfica»: la creencia ingenua de que una vida forma naturalmente una historia coherente. Según él, cuando contamos nuestra vida, proyectamos retroactivamente una lógica y una secuencia comprensible sobre acontecimientos que, en realidad, no están tan estructurados. «Hablar de historia de vida es presuponer [...] que la vida es una historia», señala Bourdieu, cuando en realidad se trata solo de una construcción artificial del relato (Bourdieu 1986, p. 69). El relato autobiográfico tiende siempre a «organizarse en secuencias ordenadas según relaciones inteligibles» –se conectan los puntos, se eligen comienzos y finales–, mientras que la vida real es a menudo caótica, llena de discontinuidades y casualidades. Hay una parte de mitología personal en toda autobiografía (Bourdieu 1986, p. 70).

Los filósofos anglosajones comparten esta visión crítica. Galen Strawson, por ejemplo, refuta la idea de que debamos concebimos como los héroes

de una novela personal. En *Against Narrativity* (2004), sostiene que muchas personas funcionan de manera episódica más que narrativa: no se piensan a sí mismas como un yo unificado que atraviesa el tiempo, sino que viven en el presente sin vincular constantemente su experiencia a una trama biográfica coherente. Imponer a estas personas una «novela de sí mismas» podría ser no solo inexacto, sino perjudicial. El propio Strawson afirma no tener «ningún sentido de [su] vida como una historia» y se adapta muy bien a una identidad discontinua: se describe a sí mismo como un «antinarrativo» asumido (Strawson 2004, p. 432). Esta perspectiva coincide con la de Bourdieu: la coherencia narrativa de la vida es en gran parte una reconstrucción, casi una fábula tranquilizadora que nos contamos a posteriori.

Por último, la filósofa Judith Butler subraya lo difícil que es «darse cuenta de uno mismo» de manera neutral y libre. Nuestras historias personales siempre se inscriben en lenguajes y normas sociales que nos superan. Cuando hablamos de «quiénes somos», lo hacemos en un contexto de expectativas de género, clase, cultura, etc., que orientan nuestra historia. Butler señala así que ninguna narración de uno mismo puede ser perfectamente transparente ni estar totalmente controlada: una parte de nosotros escapa al relato (nuestros deseos inconscientes, nuestros traumas silenciosos no se dejan fácilmente convertir en historia), y lo que logramos contar está en parte dictado por lo que el público o la sociedad consideran aceptable (Butler 2007, p. 52). Por lo tanto, en el corazón mismo de la empresa de la narración de uno mismo hay una aporía: aspiramos a conocernos y expresarnos a través de la narración, pero esta narración es siempre parcial y está moldeada por algo más que nuestra sola voluntad, fungible en el espacio social, si se quiere.

La industrialización de la narración: redes sociales, autoayuda y storytelling globalizado

Nunca antes el ser humano había contado tantas historias sobre sí mismo como en la era digital. Las redes sociales han amplificado al extremo esta dinámica: cada uno construye allí la narración pública de su vida. Estados de Facebook, historias

de Instagram, vídeos de TikTok: todos ellos son capítulos de una autobiografía en tiempo real, a menudo embellecida y calibrada para llamar la atención. Este entusiasmo forma parte de una auténtica «industria de la narración». Como observa el escritor Christian Salmon, nuestras sociedades hipermediatizadas están bajo el dominio de un «nuevo orden narrativo» en el que «el arte de contar historias» se ha convertido en una herramienta de masas para vender y gobernar (Salmon 2007, p. 21). El storytelling se ha infiltrado en todas partes: en la política, en el marketing, en la gestión. Ya no se vende un producto, se cuenta una historia de marca; los líderes deben afirmar un relato inspirador; los propios individuos se convierten en micromarcas que cuidan su imagen.

Esta generalización del storytelling hace que nuestras experiencias personales estén cada vez más formateadas por esquemas narrativos preestablecidos. Las plataformas digitales ofrecen plantillas para la narración de uno mismo (el perfil, el «muro», la story del día) que incitan a presentarse de una determinada manera. El ámbito del desarrollo personal también refuerza esta tendencia: proliferación de coaches, libros y seminarios que nos enseñan a «reescribir nuestra historia», a transformar nuestras pruebas vitales en relatos inspiradores de resiliencia. Del mismo modo, la cultura empresarial promueve la idea de que cada empleado debe «contarse a sí mismo» para integrarse mejor o evolucionar: es lo que se conoce como «personal branding». Todo ello contribuye a una estandarización de los relatos individuales, con el riesgo de una gran banalización.

Según Salmon, el peligro es que esta exigencia universal de contar historias acabe por formatear nuestras mentes. Nos convertimos en cómplices de un autocontrol narrativo: al interiorizar los códigos del storytelling, cada uno se vigila y se autocensura para ajustarse a la historia que cree que debe vivir. Las redes sociales, en particular, transforman la vida íntima en un escaparate permanente, donde nos comparamos con las historias de los demás y ajustamos la nuestra en consecuencia. La historia personal se convierte en un producto que exhibir. Sin embargo, como formula crudamente un

observador, «las redes sociales no son más que una fachada, una representación cuidadosamente elegida de lo que queremos mostrar al mundo». Es una industrialización de la autenticidad fingida. Este fenómeno tiene efectos alienantes: al exponernos en marcos preformateados, podemos perdernos a nosotros mismos. El individuo corre el riesgo de no saber distinguir su yo real del personaje que representa. Detrás de la exigencia de contar historias constantemente se esconde así un nuevo conformismo: una vida «exitosa» debe parecerse a las historias dominantes (feliz, dinámica, rica en proyectos), lo que deja poco espacio para las identidades fuera de lo normal o los fracasos, que sin embargo son profundamente humanos.

La difícil tarea de controlar nuestra historia en un marco social restrictivo

Si contar nuestra vida se ha convertido en algo casi obligatorio, no debemos creer que por ello tenemos pleno control sobre ella. Al contrario, numerosas restricciones sociales limitan nuestra capacidad para elegir y orientar libremente nuestra historia personal. En primer lugar, todos heredamos historias que nos preceden: la familia nos impone un nombre, un entorno y, a menudo, una historia familiar (expectativas, reputación) de la que es difícil liberarse por completo. Del mismo modo, la pertenencia a un género, a una clase social o a una cultura condiciona en parte el tipo de narración de uno mismo que nos resultará accesible o se considerará creíble. Por ejemplo, los estereotipos de género han dictado durante mucho tiempo que las mujeres deben contar su vida en términos de dedicación familiar o historias de amor, mientras que los hombres privilegian las historias de ambición y logros. Estos marcos implícitos pueden encerrar al individuo en un guion escrito de antemano, lo quiera o no.

Además, cuando intentamos contarnos a los demás, nos enfrentamos al juicio, a la mirada externa. El sociólogo Erving Goffman comparaba la vida social con un escenario teatral en el que cada uno desempeña un papel ante un público (Goffman 1973). Adaptamos constantemente nuestra presentación de nosotros mismos a las reacciones y expectativas de quienes nos rodean.

Esto significa que la historia de uno mismo se construye junto con los demás y, por lo tanto, está parcialmente fuera de nuestro control. Podemos querer proyectar una determinada imagen de nosotros mismos, pero nada garantiza que el público «compre» esa historia: puede cuestionarla, reinterpretarla. En las redes sociales, por ejemplo, la historia que una persona cuenta sobre sí misma puede ser desvirtuada o criticada por los comentarios, o simplemente perderse en el flujo general, perdiendo su significado inicial. Del mismo modo, las instituciones contribuyen a definir nuestra historia a pesar nuestro: la escuela elabora expedientes sobre nosotros, la justicia, antecedentes penales, la administración, perfiles socioeconómicos, etc. Cada uno de estos dispositivos nos asigna una historia (buen estudiante, delincuente, beneficiario...) que es muy difícil contrarrestar con nuestra propia narración.

Judith Butler también destaca que la narración de uno mismo siempre se desarrolla en una «escena de respuesta»: contamos en parte lo que el otro puede o quiere oír (Butler 2007). Por lo tanto, existe una asimetría fundamental, una brecha entre la historia que me gustaría contar y la historia que la sociedad me permite contar. Así, muchas personas sienten frustración: la imposibilidad de decir toda la verdad sobre sí mismas o de hacer reconocer su experiencia singular sin correr el riesgo de ser incomprendidas o rechazadas. La narración de uno mismo se convierte entonces en un ejercicio de equilibrio entre la sinceridad y la conformidad. Esta dificultad para controlar el relato es especialmente grave para aquellas personas cuya historia personal se sale de los marcos habituales (minorías, trayectorias atípicas, identidades no conformes): sus relatos se distorsionan o se reducen con demasiada frecuencia a estereotipos, y les cuesta hacer valer su infungibilidad, es decir, lo que tienen de único e intercambiable.

Convertirse en narrador de su propia persecución: una obligación para el refugiado

Ante estas exigencias, el solicitante de asilo se ve obligado a convertirse en narrador de su propio drama. No se trata simplemente de «contar su vida»,

sino de relatar sus persecuciones de una manera que sea aceptable para una institución jurídica. Este ejercicio se asemeja a una verdadera puesta en escena de uno mismo, a menudo difícil para personas traumatizadas o poco acostumbradas a expresarse de esta manera. Smaïn Laacher describe la «actuación intelectual» que debe realizar el solicitante: «contar las desgracias de su vida y hacerlas expresables y audibles [...] según las categorías de entendimiento de los jueces ([...] sin apartarse nunca de los imperativos escritos en la Convención de Ginebra de 1951)» (Laacher 2018, p. 88). En pocas palabras, el refugiado debe traducir su experiencia en términos de derecho de asilo: persecución por motivos de raza, religión, nacionalidad, opinión política o pertenencia a un determinado grupo social (los criterios de la Convención de 1951). A menudo se ve obligado a adaptar su relato para que se ajuste a estas categorías jurídicas, ya que, de lo contrario, su historia, por trágica que sea, corre el riesgo de no ser entendida como es debido.

La «tesis» de Laacher es que esta situación crea una paradoja: se espera que el solicitante de asilo dé un testimonio sincero y, al mismo tiempo, conforme a las expectativas administrativas. Laacher destaca la dificultad de la tarea: «¿qué hay que decir y cómo decirlo cuando no se sabe lo que los jueces quieren oír?» (Laacher 2018, p. 27). No saber de antemano qué elementos se considerarán pertinentes o creíbles coloca al solicitante en una situación de extrema incertidumbre, de ahí la expresión de un abogado que evoca un «juego de ruleta rusa» frente al asilo (citado por Laacher). Atrapados en la arbitrariedad de criterios a veces difusos, muchos solicitantes se ven tentados a construir un relato estratégico en lugar de ofrecer un testimonio totalmente crudo. Además, hay asociaciones y abogados que les ayudan a estructurar su historia, a «convertir en relato» su trayectoria de forma coherente. En resumen, el sistema obliga al refugiado a contarse a sí mismo siguiendo un determinado formato narrativo: debe convertirse en narrador de sí mismo, dominar su storytelling personal, lo que puede resultar difícil cuando se ha sufrido traumas o se proviene de una cultura oral diferente.

La película *L'Histoire de Souleymane* (Boris Lojkine, 2024) ilustra con fuerza este conflicto entre el relato formateado para convencer y la verdad íntima del refugiado. El protagonista, Souleymane, es un joven solicitante de asilo guineano que vive en París. A dos días de su entrevista en la OFPRA –«la llave para obtener los papeles»–, lo vemos pedaleando por París repartiendo comidas mientras repite incansablemente «su historia» para estar preparado el día D. Souleymane vive, por tanto, bajo la presión de tres imperativos diarios: «ganar lo suficiente para comer, asegurarse un techo donde dormir [y] preparar su entrevista para solicitar asilo». Consciente de que su verdadera historia (una salida de Guinea por razones principalmente económicas) puede no convencer a la administración, acaba comprando un relato ficticio a una red: le proporcionan un guion de asilo prefabricado que lo presenta como un opositor político perseguido (en este caso, un miembro del partido opositor UFDG). Armado con esta historia falsa, diseñada a medida para cumplir todos los requisitos (persecución política demostrada, amenazas de muerte, etc.), Souleymane se presenta ante la funcionaria de la OFPRA.



Sin embargo, durante la audiencia, el contraste entre la historia inventada y la verdad personal salta a la vista: incapaz de mantener la mentira por más tiempo, Souleymane acaba revelando su verdadera historia, confesando que emigró para intentar mejorar la situación de su madre gravemente enferma, es decir, por razones económicas más que políticas. Este giro dramático contrapone frontalmente las dos versiones de la historia: por un lado, la ficción estratégica que ha elaborado (o más bien comprado) para ajustarse a la expectativa institucional de un «refugiado

auténtico» perseguido; por otro, el relato auténtico y personal de su vida, que podríamos calificar de infungible, anclada en una realidad menos heroica pero profundamente humana (la pobreza, la enfermedad de su madre, la esperanza de una vida mejor), una historia cuya singularidad le había disuadido de presentar en un principio. El final de la película insiste en la dificultad de juzgar: su desenlace abierto y reflexivo nos invita a la perplejidad moral ante las leyes francesas de asilo. Cabe señalar, como epílogo, que, irónicamente, el hecho de haber interpretado su propio papel en la película permitió al actor –él mismo indocumentado– obtener un permiso de residencia.

En *Assommons les pauvres !* (Shumona Sinha, 2011), la novelista presenta a una narradora-traductora de origen extranjero que trabaja con solicitantes de asilo en Francia. Ante los relatos estandarizados y las mentiras estratégicas que el sistema espera, esta intérprete llega a sentir una ira violenta e inquietante. La novela también pone de manifiesto cómo la obligación de producir un relato coherente sobre uno mismo para ser reconocido –en este caso, jurídicamente– puede encerrar, obligar a la ficción y deshumanizar tanto al narrador como al oyente. Cuestiona con fuerza las limitaciones sociales e institucionales del relato personal. Sinha describe, por ejemplo, la interminable fila de solicitantes, obligados a contar una historia calibrada que no es la suya: «Las palabras se sumaban a las palabras. Los expedientes se amontonaban. Los hombres desfilaban sin cesar. Ya no se distinguían sus rostros ni sus cuerpos. [...] Se veían obligados a mentir, a contar una historia totalmente diferente a la suya para solicitar asilo político. Evidentemente, casi nunca se creían sus historias. Compradas junto con el viaje y el pasaporte, se amarilleaban y se desmoronaban junto con tantas otras historias acumuladas durante años». (Sinha 2011, p. 22). En este cuadro se ve claramente cómo vidas singulares se aplanan en expedientes intercambiables, relatos fungibles en cierto modo, destinados a satisfacer criterios administrativos.

Pero Sinha también muestra la verdad infungible que a veces se trasluce detrás de estos relatos

estratégicos. Así, un capítulo de la novela da la palabra a «Ava, la Eva chechena», una solicitante de asilo que, en público, se presenta como una heroína investida de una misión casi sagrada. Nos enteramos de que ha inventado voluntariamente una historia de opositora perseguida para obtener asilo, al tiempo que se convence a sí misma de que este desvío está justificado por una causa superior. Declara riendo que incluso «vomité [durante semanas]» durante su viaje, pero considera que «todo eso no es nada cuando se trata de proteger a los suyos, de ayudar a su pueblo, de utilizar este sistema de asilo político para mejorar la condición humana». Esta mujer se ha inventado un personaje –«la novelista comprometida»– para hacer más creíble su historia inventada, convencida de que «las guerras justas nunca terminarán». Tras la ironía mordaz de este retrato, la narradora deja entrever el desgaste moral causado por estos juegos de rol impuestos y la parte indescriptible de verdad individual que subsiste a pesar de todo. Sinha subraya, en una reflexión metalingüística, que «la verdad tiene algo que ver con la estética. Lo que es feo y vulgar, torpe y grosero, no tiene el aspecto de lo verdadero» (Sinha 2011, p. 99). En otras palabras, a los ojos del sistema y del público, una historia demasiado cruda, demasiado «fea», tendrá dificultades para convencer, aunque a menudo sea ahí donde se anida la verdad de la experiencia vivida. El relato auténtico del solicitante de asilo toca lo que Pascal denominaba «el orden del corazón»: incorpora el trauma, aunque ello suponga deshacer la forma del relato. Esto es lo que nos hacen comprender la novela de Shumona Sinha y la película de Boris Lojkine, utilizando el arte para hacer que la vida sea más real que la vida misma.

Estas obras culturales cuestionan la fragilidad del relato en tercera persona (el relato oficial visto desde fuera) para documentar y cuestionar mejor el relato en primera persona, pero también para hacernos sentir, a través de la empatía, la paradójica imposición que sufren aquellos que deben contarse a sí mismos para ser aceptados. Al hacerlo, ilustran lo que el libro teórico de Laacher ha analizado: la tensión entre las exigencias normativas del relato y la singularidad irreductible de las experiencias vividas. Así se

reconoce la capacidad de la literatura y el cine para ser dispositivos de atención complejos, capaces de reintroducir la opacidad y la complejidad allí donde predominan los esquemas prefabricados, tantos marcadores paradójicos del relato infungible. En definitiva, podemos definir este «relato infungible» como un relato auténtico e intransferible, anclado en una experiencia singular que ningún storytelling estandarizado puede captar plenamente. Tal relato, por su resistencia a la simplificación, tiene un alcance estético (muestra una verdad cruda que altera los criterios de lo «bello» convencional), un alcance moral (devuelve la dignidad y la voz a individuos reducidos al silencio o a los estereotipos) y un alcance político (desafía las normas narrativas impuestas por las instituciones y reabre el espacio del testimonio a la pluralidad de las historias humanas). El relato infungible aparece entonces como el contrapunto necesario a la uniformización de las historias: una reivindicación de la irreductible humanidad de cada trayectoria, por disonante o perturbadora que sea.

Bibliografía / REFERENCIAS

Bourdieu, Pierre. «L'illusion biographique». Actes de la recherche en sciences sociales, vol. 62-63, 1986, pp. 69-72.

Butler, Judith. Le Récit de soi. Traducido del inglés por Bruno Ambroise y Valérie Aucouturier, Presses Universitaires de France, 2007.

Ehrenberg, Alain. La fatigue d'être soi : Dépression et société. Odile Jacob, 1998.

Foucault, Michel. Histoire de la sexualité, vol. 1 : La volonté de savoir. Gallimard, 1976.

Goffman, Erving. La Mise en scène de la vie quotidienne. Tome 1 : La présentation de soi. Traducido del inglés por Alain Accardo, Éditions de Minuit, 1973.

Laacher, Smaïn. Creer en lo increíble. Un sociólogo en el Tribunal Nacional de Derecho de Asilo. Gallimard, 2018.

Lojkine, Boris (dir.). La historia de Souleymane. Unidad (película), 2024.

Ricœur, Paul. Soi-même comme un autre. Seuil, 1990.

Salmon, Christian. Storytelling: La máquina de fabricar historias y moldear mentes. La Découverte, 2007.

Sinha, Shumona. ¡Acabemos con los pobres! Éditions de l'Olivier, 2011.

Strawson, Galen. «Against Narrativity». Ratio, vol. 17, n.º 4, 2004, pp. 428-452.



ALEXANDRE GEFEN
France

Alexandre Gefen es director de investigación del CNRS e historiador de ideas y literatura. Pionero de las Humanidades Digitales en Francia, es autor de numerosos ensayos sobre literatura, teoría y cultura contemporáneas. En el Stanford Literary Lab, codirigió junto con Franco Moretti el proyecto «For an Empirical History of Literature» (Por una historia empírica de la literatura), en el que exploraron herramientas de inteligencia artificial como los vectores de palabras y el modelado de temas para la investigación literaria. Su trabajo reciente examina las representaciones ficticias de la IA, incluyendo «Solidaridad poshumanista: las imaginaciones políticas y éticas de la inteligencia artificial» (Open Philosophy, de próxima publicación). Desde 2017, es director científico adjunto del Instituto de Humanidades y Ciencias Sociales del CNRS, donde lidera iniciativas sobre Humanidades Digitales e IA, y representa al campo en el Foro Global sobre IA para la Humanidad (2019).



Introducción

Hay relatos que ningún fuego consume, que ningún exilio borra. Relatos que circulan por nuestras venas como la sangre, se fragmentan y se recomponen, pero nunca desaparecen. Son infungibles: imposibles de reducir, disolver o negociar. Su fuerza no reside solo en lo que cuentan, sino en el hecho mismo de que siguen existiendo, resonando, persiguiéndonos. Atraviesan siglos, fronteras, cuerpos, y siempre encuentran nuevos medios para encarnarse. La pintura, el collage, la instalación, la performance se convierten entonces en los vectores de esta supervivencia.

Mi trabajo se inscribe en esta dinámica. Explora la memoria como una materia viva, inestable, contradictoria: a la vez memoria individual de la diáspora y memoria colectiva heredada de las tradiciones bantúes, en particular el universo simbólico y espiritual de los luba. En esta cultura, los relatos no son objetos inmutables, sino fuerzas en movimiento. El gesto, la danza, la escultura, la palabra transmitida son otras tantas formas de dar vida a la memoria. La Mnemosyne luba no es un simple archivo: es invocación, aliento, recreación permanente.

Esta concepción se opone radicalmente a la lógica occidental de la memoria como conservación material, inventario patrimonial o archivo muerto. Lo que me interesa son las diferencias, las brechas en las que la memoria se convierte en creación. Mis proyectos recientes –Kizobazoba, Chaotic Beauty, Matrilinéaire– se basan en esta tensión: ¿cómo transmitir relatos infungibles a través de formas plásticas que revelen su vibración en lugar de su inmutabilidad?

Kizobazoba, palabra kinois que evoca el caos, el desorden, la agitación, me ha permitido abordar la ciudad como un espacio de colisiones y flujos. Kinshasa, pero también Montreal, Dakar, Florencia:

todas estas ciudades por las que he circulado resuenan con un mismo ruido de fondo, hecho de aglomeraciones, de ingenio, de supervivencia. Es una estética del fragmento, donde cada trozo de cartón, cada pincelada o cada salpicadura de spray captura un instante de energía bruta.

Con Chaotic Beauty, he querido ir más allá en esta tensión entre el caos y la belleza. No una belleza civilizada, sino una belleza que surge de la inestabilidad, del propio desorden. El caos no es aquí una amenaza, sino una matriz creativa. Revela la capacidad de las comunidades diaspóricas para inventar, recomponer, transformar la adversidad en lenguaje plástico.

Por último, Matrilinéaire abre otra dimensión: la de la transmisión y las figuras protectoras. Aquí son las madres, las abuelas, las Madonnas reinventadas las que encarnan la memoria. En la cultura luba, el linaje materno es fundamental, ya que es el que garantiza la continuidad y el vínculo invisible entre generaciones. Pintar estas figuras, recomponerlas en collages, es una manera de convocar su poder de protección y cuidado, pero también su fragilidad. Es una forma de replantearse la iconografía dominante, de oponerse con otra genealogía, hecha de mitos, fragmentos e invocaciones.

Estos tres ejes –caos, belleza, matriz materna– no son capítulos aislados, sino variaciones en torno a una misma búsqueda: hacer visibles los relatos infungibles. Mi escritura plástica busca traducir su irreductibilidad, su fuerza de resistencia a la invisibilización. Cada obra se convierte así en un intento de materializar lo que se escapa, una arqueología de la memoria viva.

Pintar, pegar, instalar, actuar: tantos gestos para decir que estas historias no son vestigios, sino fuerzas. No se agotan en el archivo, se abren al futuro. Y tal vez pintar hoy en día sea precisamente eso: abrir un espacio donde la memoria, en lugar

de congelarse, siga circulando como una energía indestructible, vibrante, infungible.

Memoria: archivos vivos, relatos infungibles

La memoria nunca es un simple archivo congelado. Es una fuerza viva, una corriente que atraviesa los cuerpos, las lenguas y los gestos. En las culturas bantúes, y especialmente en la tradición luba, la memoria es inseparable de la transmisión. No reside solo en los objetos, las reliquias o los símbolos, sino en los relatos, los cantos, las danzas, las escarificaciones, los gestos cotidianos. Es a la vez intangible y persistente, siempre reactivada en la tradición oral y en el arte.

Lo que yo denomino «relatos infungibles» nace de esta comprensión: relatos imposibles de reducir a archivos muertos, imposibles de traducir en simples datos o patrimonios inmutables. Son irreducibles porque viven en la relación: entre antepasados y descendientes, entre memoria individual y memoria colectiva, entre diáspora y territorio. Su valor no es intercambiable, como una mercancía. Su fuerza reside en su carácter inalienable, como una cicatriz, como un canto que vuelve incluso en el exilio.

En mi práctica, esta dimensión se manifiesta en una búsqueda constante de formas que lleven estas historias más allá de las palabras. Pintar, pegar, raspar la superficie del lienzo no es solo producir una imagen: es reactivar una memoria colectiva, hacer aflorar voces que, de otro modo, correrían el riesgo de ser silenciadas. Mis proyectos, desde Kizobazoba hasta Chaotic Beauty, están impregnados de esta urgencia: hacer aparecer en el presente fragmentos de memoria que la historia colonial y las lógicas de la modernidad capitalista han intentado borrar o silenciar.

Hay, en el gesto artístico, una proximidad con las prácticas tradicionales de conservación de la memoria luba. Los lukasa –esas tablas de memoria esculpidas y adornadas con cuentas– no son archivos pasivos: requieren la activación por parte del cuerpo y la palabra del «maestro de la memoria». Del mismo modo, mis obras solo existen plenamente cuando son activadas por el espectador, en el diálogo que suscitan con los relatos ya inscritos en cada uno de nosotros.

Este enfoque me lleva a concebir la pintura no como una superficie acabada, sino como un espacio poroso, una matriz en la que se cruzan huellas personales y colectivas. En *Matrilinéaire*, por ejemplo, la memoria adquiere una forma carnal: figuras de madres, protectoras, guardianas, que se despliegan en collages y texturas como si fueran cartografías interiores. Aquí, la memoria se encarna, se convierte en piel, se convierte en tejido.

Estos relatos infungibles son también una resistencia. Frente a los intentos de normalización y mercantilización de la memoria en el mundo contemporáneo, afirman la persistencia de un saber que escapa a las lógicas de apropiación. Son lo invisible que persiste en lo visible, el susurro que se niega a apagarse.

En mis obras, se traducen en capas superpuestas, en formas inacabadas, en un rechazo de lo liso: porque la memoria nunca es una superficie pulida, siempre está estratificada, agujereada, recompuesta. Así, pintar se convierte en una forma de convocar estos relatos infungibles, de hacerlos vibrar en el presente.

No para encerrarlos en una imagen definitiva, sino para recordar que están vivos, en movimiento, siempre listos ser reactivados.

Caos: estética y política del desorden

Si la memoria teje los hilos que conectan a los vivos y a los muertos, el caos es el espacio en movimiento donde esos hilos se tensan, se rompen y se reinventan. El caos no se entiende aquí como simple desorganización o ruina, sino como una energía creativa, una matriz en la que surgen formas nuevas, imprevisibles e indisciplinadas. En mis obras, el caos se convierte tanto en una estética como en una política: un lenguaje de resistencia e invención.

El África poscolonial, y más concretamente Kinshasa, me ha ofrecido una de sus caras más elocuentes del caos. Ciudad saturada de sonidos, colores y tensiones, está atravesada por lógicas de improvisación y supervivencia que transforman el desorden en recurso. Aquí, la economía informal, el urbanismo fragmentado y el tráfico incesante

no son signos de fracaso, sino pruebas de una vitalidad que rechaza la normalización. Traspongo este caos a mi práctica artística, no para ofrecer una representación exótica o miserabilista, sino para revelar su fuerza poética y política.

Una estética gestual y fragmentaria

En el proyecto Chaotic Beauty, el gesto pictórico traduce esta energía rebelde. El lienzo se convierte en un campo de tensiones: salpicaduras, superposiciones, collages, borrados. Nada es liso ni definitivo. Cada superficie se trabaja como un palimpsesto en el que se leen capas de historias, violencias y renacimientos. El caos se convierte en materia pictórica: capas de acrílico estalladas, sprays urbanos que inscriben la brutalidad de la calle, fragmentos arrancados de periódicos o imágenes recopiladas.

Esta fragmentación no solo traduce el desorden, sino que abre una nueva coherencia. Al igual que la música congoleña, que entremezcla múltiples ritmos en una polifonía siempre en movimiento, mis lienzos orquestan disonancias para hacer surgir una forma de belleza. La «belleza caótica» no es un oxímoron: afirma que la belleza puede nacer de la colisión, que el caos es en sí mismo portador de formas sensibles.

Política del desorden

Pero el caos no es solo estético. También es una posición política. Frente a las narrativas dominantes que asocian África con la carencia, el retraso y la devastación, se trata de revalorizar el desorden como fuerza creativa y de supervivencia. Lo que las instituciones denominan «informal» o «precario», yo lo entiendo como una forma de conocimiento, una manera diferente de habitar el mundo.

El caos es también una herramienta de descolonización estética. Rechaza los marcos impuestos por la historia del arte occidental: la perspectiva, la armonía, el cierre de la obra. En mis lienzos, lo inacabado y la proliferación se convierten en gestos críticos: nos recuerdan que nuestras historias nunca se cierran, que nuestras identidades se recomponen en el flujo. Lejos de una estética del control, el caos propone una

estética de la relación en movimiento.

El caos como experiencia vivida

El caos es, en definitiva, una experiencia existencial. En el exilio y la diáspora, el sujeto vive el desorden de los puntos de referencia, las pertenencias, las lenguas. Este desarraigo, lejos de ser solo una pérdida, puede ser el lugar de una creación identitaria. El arte permite transformar esta dispersión en fuerza: recoge los fragmentos de memoria, los superpone, los reconfigura.

Así, en Chaotic Beauty, el caos es una escritura del presente: una forma de expresar la complejidad de nuestros mundos contemporáneos, atravesados por la migración, la violencia, pero también por la inventiva y la resiliencia.

Matrilineal: la memoria en femenino plural

Si la memoria es el hilo conductor y el caos su materia prima, es en el linaje de las mujeres donde se inscribe la arquitectura profunda de mis relatos. El proyecto Matrilineal se impuso como una necesidad: cuestionar lo que se transmite no a través de los archivos oficiales, sino a través de la carne, la voz, el gesto. Entre los luba, el poder político tradicional –encarnado en la figura del mulopwe (rey)– era indisociable del saber femenino. Las mujeres, guardianas de los cantos y los relatos, aseguraban la continuidad de la memoria colectiva. El linaje no se reducía a una herencia de sangre, sino a una matriz viva: un espacio donde la memoria se teje y se reinventa.

En mis lienzos y collages, los rostros maternos aparecen fragmentados, difractados, a veces al borde de la desaparición. Busco en ellos la persistencia de presencias silenciosas, esas energías protectoras que escapan a la historia escrita. Lejos de ser un simple homenaje, se trata de devolver su lugar a lo que, en las genealogías matrilineales, escapa a la lógica patrimonial para anclarse en una lógica de cuidado, protección e imaginación.

Este trabajo también se inscribe en una reflexión más amplia sobre la forma en que la historia colonial ha invisibilizado el poder de las mujeres africanas, reducidas a roles subordinados en los relatos occidentales. Sin embargo, en la

cosmología bantú, como en muchas tradiciones africanas, la mujer es el primer archivo, la primera depositaria de la memoria, la primera biblioteca. Pintar estas figuras, recomponerlas, es reinscribir la historia en un movimiento que reconoce la pluralidad de voces y filiaciones.

Matrilinéaire no es un proyecto aislado, sino una continuación de las investigaciones iniciadas en Kizobazoba y Chaotic Beauty. En el primero, el desorden urbano revelaba las tensiones de una memoria fragmentada; en el segundo, el caos se convertía en fuerza estética y política. Aquí, es el entramado íntimo de la memoria familiar y colectiva el que se convierte en soporte, un tejido frágil pero indestructible.

A través de este proyecto, busco construir una iconografía renovada de la maternidad: no la figura inmutable de la Virgen occidental, sino una multiplicidad de presencias, híbridas y cambiantes, capaces de contener el dolor y la luz. Estas madres son a la vez anónimas y universales, a la vez sombras y destellos. Abren un espacio en el que la memoria no se reduce a un pasado inmutable, sino que se inscribe en una transmisión viva, en evolución.

En este sentido, «matrilineal» no es solo un tema, sino un método: pintar como se teje, recomponer como se recuerda, transmitir como se protege. Es un gesto tanto político como artístico, una forma de devolver a lo femenino su lugar como fundamento y trampolín hacia otros mundos posibles.

Conclusión: invocación de los relatos infungibles

Escribir, pintar, transmitir: no es fijar, sino hacer circular. Lo que yo llamo «relatos infungibles» no son reliquias, sino fuerzas vivas, energías que se niegan a ser reducidas al olvido, a la mercancía o al archivo muerto. Se encuentran tanto en la memoria íntima como en el espacio colectivo, en los gestos cotidianos y en las visiones alucinadas de los lienzos.

Hoy, a través de Kizobazoba, Chaotic Beauty y Matrilinéaire, busco inscribir mi trabajo en esta tensión fértil: entre la cicatriz y la celebración, entre el caos y la recomposición, entre la herencia matrilineal y las fracturas de la modernidad.

Porque no hay futuro sin memoria, no hay belleza sin desorden, no hay supervivencia sin la reactivación de estos relatos.

Pinto y escribo para que las voces ancestrales – bantúes, luba, diaspóricas– sigan atravesando nuestros cuerpos y nuestras ciudades, no como sombras, sino como presencias ardientes. No es solo una cuestión de historia, sino una cuestión de respiración, de supervivencia, de reinención de nosotros mismos.

Que estas historias infungibles se levanten, indestructibles, irreductibles.

Que atraviesen el tiempo y las fronteras, que se inscriban en nuestros gestos y nuestros cantos.

Que nos recuerden que no estamos solos, que detrás de nosotros hay un ejército de antepasados y delante de nosotros una multitud por inventar.

Pintar se convierte así en invocación.

Crear se convierte en memoria viva.

Y cada obra, cada gesto, cada aliento, una promesa: la de que nada, jamás, podrá borrar lo infungible.



Artista: Julien Kandolo (Kando)

Titulo: Discorde

Dimensiones: 60 x 48 pouces

Técnicas: Acrylique, collage & spray sur toile

Año: 2024

Crédito de la foto: Julien Kandolo



JULIEN LUBANDA KANDOLO
Montreal

Kando grew up in Kinshasa, Democratic Republic of Congo, and now lives and works in Montreal. A graduate of the Kinshasa Academy of Fine Arts (2009) and the Bachelor of Design program at UQAM (2016), he received the Best of the Art Fair Toronto Outdoor Award in 2020, supported by the Rudolph P. Bratty Family Foundation. His work has been exhibited in Canada, the United States, Africa, and Europe.

Kando's artistic practice explores Afro-descendant experiences in a globalized world, shaped by his own displacement and encounters across cultures. His works combine painting, sculpture, and collage, balancing figuration and abstraction to evoke both suffering and transcendence. Drawing from action painting, expressionism, and impressionism, he focuses on emotional intensity and contrasts between calm and chaos, paying tribute to the resilience of the human spirit in the face of social, political, and environmental challenges.

PERDER EL LUGAR DOS VECES: POR UNA ECOLOGÍA CIRCULAR DE LOS RELATOS INFUNGIBLES

Olivier Marboeuf



Relatos y lugar de presencia

En 2018 cerró el Espace Khiasma, un centro de arte asociativo que yo había contribuido a crear y que dirigía desde 2004, en Les Lilas, Seine-Saint-Denis, en el suburbio noreste de París. Khiasma había sido el principal lugar de observación, investigación y enunciación de mi trabajo y de un pensamiento colectivo en acción desde los primeros días de la renovación de esa antigua imprenta situada en la esquina de la calle donde entonces vivía. Cuando comenzamos a ocuparla en 2001 - tres años antes de su apertura formal con una programación regular de veladas, proyecciones, residencias y exposiciones -, no sabía en qué se iba a convertir ese espacio. En realidad, nunca dejó de transformarse a lo largo de los años y de ser un terreno de experimentación, reformulado, reinterpretado y activado a partir de las prácticas de hospitalidad y de los relatos que allí se cultivaban.

Hablar en estos términos de la plasticidad del lugar y de su (re)producción a partir de los gestos que acoge es una manera de dar testimonio de una relación con la cultura y con la institución cultural que no separa los contenidos –las obras, los relatos, las prácticas de transmisión– de la infraestructura –los muros, los distintos equipos, los flujos financieros– ni de la atmósfera –las sociabilidades y los conflictos, las historias de fantasmas y las corrientes de aire–, ni tampoco de los artistas o de quienes comúnmente se clasifican en la categoría de “públicos”.

Todas estas cosas y presencias contribuyen, sin

duda, a conformar el lugar del que quiero hablar aquí: un lugar que ofrece un terreno compartido, una protección que, a cambio, debemos cuidar. Un lugar de reciprocidad, sin deuda. Un lugar que trabaja y actualiza cada día su propio archivo, que teje su propio relato a lo largo de conversaciones sin fin, hechas de repeticiones y de ecos.

Dedicado a la acogida, la producción y la diseminación de prácticas contemporáneas, Khiasma fue siempre, al mismo tiempo, un lugar de hospitalidad situado en un barrio; una herramienta de traducción y de debate en torno a gestos artísticos dentro de un contexto preciso: unas pocas calles, una ciudad, un departamento, una región, una época en la que se desplegaba ante nuestros ojos la vertiginosa transformación de un paisaje familiar.

Los suburbios y los márgenes algo difusos de la capital –donde se organizaban los comercios efímeros de la noche en lenguas extranjeras, donde el Periférico se enredaba en espirales de concreto, todo el bazar de una zona de tránsito y de contacto entre dos mundos– pronto se reorganizarían verticalmente, sirviendo como sedes y lugares de consumo, de vidrio, metal, fibra óptica y puertas de seguridad.

Llegaba otra época, de forma brutal. En resumen, estábamos atrapados entre dos momentos de una historia caótica que no nos concernía, y el lugar nos servía entonces de instrumento para ver y sentir. Era un testigo, una presencia, un archivo, una asamblea de todos los tiempos. El lugar cuidaba de quienes lo habitaban ruidosamente y

otros que se sentaban allí en silencio, los espíritus del lugar, caprichosos, burlones. Espíritus que obligaban y mantenían unidas todas esas cosas de una manera a la vez misteriosa y banal, una manera cuyo secreto nadie poseía.

El Espace Khiasma fue, sin embargo, una experiencia bastante distinta de los típicos espacios asociativos "de barrio". Tal vez porque estaba hecho de esa materia local "densa", una materia sensible cuya geología se veía atravesada y perturbada por la hospitalidad ofrecida a todos los flujos de relatos, a todas las historias que conformaban esa historia en particular, en ese lugar en particular, en el corazón de un imperio francés que seguía fingiendo ignorarse a sí mismo.

Con la ayuda de ese lugar-instrumento, sin embargo, a menudo miramos juntos a través de los espejos de Occidente. Sin inocencia, con insistencia, hasta el malestar mismo, a veces. Porque hay que decirlo: la Blanquitud no gusta de verse desnuda, y muy pronto la presión fue fuerte en torno a la cuna de ese hermoso pequeño lugar de convivencia, para que contribuyera a consolidar mitos confortables donde los Buenos y los Malos de la historia pudieran distinguirse a simple vista, sin ambigüedades ni zonas de sombra.

Sin embargo, Khiasma se hizo célebre en parte por su manera de mirar donde no es necesario, de indagar en las heridas, los problemas, los puntos ciegos, y de mantener, mediante múltiples repeticiones, estas historias extraídas del dominio de la novela nacional. Historias perturbadoras, gesticulantes, llenas de rostros sucios. Pero historias, sin embargo, necesarias para hacer de ese lugar un espacio soberano, es decir, un lugar donde uno puede venir a descansar, recuperar el aliento, bailar y sentirse protegido, pero también un lugar donde podíamos reunirnos en torno a algo sagrado. Una sacralidad particular, fundada en una ética del cuidado y de la repetición de los relatos. En una economía artística y cultural en la que un espacio produce la mayor parte de su valor pasando lo más rápido posible de una cosa a otra, donde la novedad y lo inédito son reyes, donde, en suma, siempre hay que renovar el escaparate de carne fresca, de novedades a toda costa y cueste lo que cueste, creo poder decir que Khiasma fue

claramente un lugar de repeticiones –repeticiones distintas, variaciones–, tantas como maneras de avanzar cuidando ciertos relatos que tenían los muros.

En ese sentido, este lugar mantenía algo remotamente común con las prácticas de los Mas des Gwoup-a-po de Guadalupe, a las que alude Joao Gabriel en su texto: una forma de ritual de repeticiones diferentes que constituye un modo de conservación en el cuerpo y de diseminación anárquica, súbita y colectiva de los relatos. Volveré sobre ello al hablar de la incorporación de la fábula del lugar en el exilio y la errancia.

Es pues a partir de esta consideración de una ética cultural como principio circular de (re) generación y mantenimiento de un lugar que abordaré aquí la cuestión de la fungibilidad de las historias e incluso de las formas de vida planteando una cuestión práctica que toca a la vez una dimensión íntima y colectiva: ¿Qué sucede con un relato cuando se pierde el lugar que lo sostiene?

El lugar de enunciación –¿desde dónde se habla?–, pero también, y quizá sobre todo, el lugar de la repetición –¿al servicio de qué lugar se habla y en qué medida lo que se cuenta, lo que se hace, contribuye a mantener las posibilidades de continuidad de la vida en ese lugar?–.

Mi hipótesis es que los relatos no circulan dentro de la misma ecología cuando se dispone de un lugar de referencia al cual vincularse, al cual remitirse –un lugar que nos acoge y que cuidamos a cambio–, o cuando se ha sido desposeído de él. Y me gustaría mostrar que la pérdida del lugar –que es también la pérdida de la tierra, del territorio, no como propiedad, sino como espacio de apegos recíprocos y de obligaciones– conduce a una metaforización fatal.

Cultivar un lugar

Cuando el espacio Khiasma cerró definitivamente sus puertas en el otoño de 2018, emprendí una nueva vida –material y psíquicamente–. Sin embargo, ni por un instante consideré utilizar mi experiencia singular dentro de ese espacio modesto, que se había vuelto vagamente

icónico, para ir a trabajar para otras instituciones. No soy un profesional del arte. Lo sabía, y ahora se precisa. Comprendo en este momento las razones profundas.

Porque me resulta evidente que la ecología de un lugar trabajado por una comunidad a la vez situada y abierta al mundo no puede reproducirse artificialmente, sin correr el riesgo de convertirse en una metáfora. Cultivar un lugar es un gesto que va mucho más allá de una programación.

Entonces le doy definitivamente la espalda a esa vida "profesional", a la economía de las metáforas flotantes que alimentan el epistemicidio insidioso del mundo del arte, para continuar en la errancia el sueño materialista de un lugar situado por venir –por hacer, rehacer y multiplicar–, en una escala que es también una ética.

Como el tamaño del círculo en un *léwòz* (fiesta comunitaria africana con percusión, cantos, danzas y espiritualidad) es una ética más que una técnica: todos deben poder ver a todos, todos deben ser testigos, y nadie debe mirar desde fuera del círculo, puesto que no se trata de un espectáculo. Lo comprendí rápidamente: instituir un lugar así solo puede hacerse yendo en contra –conscientemente o no– de todo el conjunto de reglamentos que rigen la economía de las instituciones culturales en Francia. Instituir un lugar como se hace Mas, en todo caso. Si detesto la idea del "oficio-pasión" asociada al campo del arte y la cultura –idea que justifica la banalización de la precariedad y la explotación que reinan allí–, no detesto menos la terciarización de esos ámbitos de actividad, que ha terminado por transformar las experiencias del saber sensible en actividades esencialmente administrativas, construidas a partir de un encuadre de su espacio-tiempo y de una concepción de la profesionalización al servicio de las angustias de la pequeña burguesía y de sus deseos de control. Como en el carnaval, hay muchas maneras de hacer, y no todas sirven a la misma economía.

Modos de resistencia de los relatos

Al cierre de aquel lugar al que había entregado casi veinte años de mi vida, y que, a su vez, me

había ofrecido muchas cosas que me tomaría tiempo digerir y comprender, conservé dentro de mí, en mi cuerpo, ciertas historias, esperando el momento propicio para descargarlas en otro lugar, plantarlas en otro suelo. Un año más tarde, en 2019, inicié una residencia de escritura en los Ateliers Médicis, en Clichy-Montfermeil, a partir de una pregunta que resonaba profundamente con la situación que atravesaba entonces: ¿Existe un "popular invisible"? Con la expresión "popular invisible", quería referirme a una cultura popular capaz de resistir discretamente a la economía de lo visible, en un momento en que todo un contingente de artistas convertía a los barrios obreros más pobres y difíciles en el nuevo objeto de su deseo. En un territorio aislado y emblemático dentro de la historia de la violencia policial en Francia, la aparición progresiva de una joven institución cultural como los Ateliers Médicis era el signo precursor de una transformación más profunda, cuyo punto culminante habrían de ser los Juegos Olímpicos de París 2024. Desde Atenas, Río y Londres, ya se conocía bien el papel distractor de la maquinaria olímpica: acompañaba un proceso cuidadosamente orquestado de gentrificación y limpieza de los bolsillos de pobreza en las grandes capitales. Cambiaba el paisaje, tras las pantallas y el brillo de una gran celebración deportiva. La Seine-Saint-Denis no era la excepción, y mi primera motivación para aceptar una residencia en Clichy-Montfermeil fue precisamente observar e intentar captar los efectos técnicos y simbólicos de la creación de ese "Gran París", que para muchos de nosotros rimaba con el borrado del imaginario de los barrios, antaño despreciados por la capital.

Después de la desaparición de Khiasma, sentía que perdía mi lugar dos veces. Me aferraba, por tanto, a la esperanza de resistencias en las que deseaba participar. El desafío de los Ateliers Médicis no era sencillo: esta institución también se había propuesto hacer oír las voces y difundir las estéticas de ese barrio popular, involucrar a los habitantes en un proceso de co-construcción del futuro espacio definitivo, y al mismo tiempo acompañar el surgimiento

de jóvenes artistas y autores provenientes de minorías –aunque esta parte de su misión fuera, y siga siendo, difícil de nombrar abiertamente en el marco de las instituciones francesas, donde el racismo estructural y sus consecuencias en la producción de una subciudadanía suelen minimizarse bajo la fantasía de la igualdad de todos los ciudadanos.

También allí se libraba una lucha entre distintos relatos. Me preguntaba, entonces, si existía un “popular invisible”, una forma profunda y resistente de cultura popular en los barrios: una ciudadela imposible de conquistar por el mercado capitalista del arte y del saber, un tótem sagrado de la mugre y de las astucias del pueblo inmigrante, un resto irreducible en la lengua, en la postura, en el cuerpo, en los relatos, en las maneras de decirse, de estar, de encontrarse.

En aquel momento, pensaba en la forma de la velada, tan central en las tradiciones caribeñas –velada de cuentos o velada de los muertos–, que comencé a recrear regularmente junto a los habitantes de Clichy-Montfermeil y con un colectivo de artistas haitianos a quienes había invitado a unirse a mi residencia.

Pero si me hacía esta pregunta en esos términos, era porque debía enfrentar ciertos problemas que hoy alimentan mi reflexión sobre los relatos infungibles. Uno de esos problemas era que ya no tenía un lugar claro al cual referirme, y me parece que, en ese caso –común a las situaciones de exilio o errancia en general–, uno tiende a esperar que las formas y los relatos culturales posean una misteriosa resistencia ontológica a la extracción. Es decir, estos cuerpos se resisten por sí solos, quizás descuidando que necesitan ser adecuadamente mantenidos, cuidados y protegidos. Y que solo pueden mantenerse vivos en vínculo con un lugar de presencia, que poco tiene que ver con la escena artística de la representación, ya que esta última consiste precisamente en separar un relato cultural de su ecología para convertirlo en un objeto solitario, un fetiche.

Podría pensarse, claro está, que los relatos radicales o revolucionarios, las prácticas populares, íntimas o rebeldes, serían más difíciles de volver fungibles, de ser digeridas por el

vasto estómago de la mercantilización cultural. Pero nada garantiza que no lo sean, ni que resistan a las estrategias extractivas cada vez más sofisticadas del capitalismo cognitivo. Quizás me aferraba a esa idea de un “popular invisible”, inspirada en las múltiples tácticas y estéticas del cimarronaje de los esclavizados en las Américas, porque observaba con inquietud la expansión inexorable de estas prácticas de consumo, que iban encontrando en los cuerpos de las personas minoritarias y de los llamados “primeros afectados” el instrumento ideal para extender su dominio sobre aquello que, hasta ayer, parecía perfectamente infungible.

La realidad era, por lo tanto, bastante simple: cuanto más perdían las clases trabajadoras, en su mayoría de origen inmigrante que poblaban los territorios afectados, sus espacios vitales, su autonomía y un espacio para prácticas culturales espontáneas, desreguladas e incontroladas; cuanto más se les castigaba y se les impedía vivir mediante una serie de leyes que criticaban su comunitarismo e incluso su separatismo, más se convertían en objetos fungibles en el arte las historias y formas de vida de estas mismas poblaciones, como fetiches sin lugar, como objetos sin peligro, responsabilidad, apego ni consecuencia. La fungibilidad, por lo tanto, no es solo una cuestión de apropiación cultural, a la que no habría otra opción que oponer una lógica –frágil– de propiedad privada; también va acompañada de la expropiación de la sociabilidad popular y la destrucción de los lugares de una historia, sus vínculos y condiciones de existencia. Lugar incorporado, metaforización y extractivismo de los «principalmente interesados» Como exploré extensamente en mi ensayo «Suites decoloniales: Escapando de la plantación», El surgimiento de artistas no blancos e indígenas en las últimas décadas en el mundo francófono es en parte una estrategia renovada de extracción capitalista. Cabe destacar que, en Francia en particular, esta tendencia ha dado lugar a que se preste atención a las diásporas afrodescendientes, la mayoría de las cuales a menudo mantienen relaciones relativamente limitadas con las prácticas culturales de los países de origen de sus padres

o incluso abuelos. La ventaja de estos operadores, sin embargo, es que, según las reglas del mercado capitalista, gozan de cierta legitimidad para extraer narrativas culturales de estos países. Por lo tanto, ofrecen una oportunidad para superar las críticas de apropiación cultural dirigidas a los occidentales blancos, aunque trabajan, la mayor parte del tiempo, a su servicio. Para ser justos, cabe aclarar que existen dos tipos de «principalmente afectados» por el dilema de la mercantilización de las culturas minoritarias. Por un lado, están los miembros de comunidades asentadas en territorios específicos cuya supervivencia se ve amenazada y que, por lo tanto, deben desarrollar estrategias culturales fuera de su lugar de pertenencia para protegerlo; abordaré este caso más adelante, con las celebraciones del Nego Fugido en Acupe. Por otro lado, están los artistas que participan en el mercado global del arte y que provienen o descienden de quienes residen en estos territorios. Se trata de dos situaciones muy diferentes que conviene distinguir. Los primeros tienen un compromiso tanto material como ético con un lugar concreto, que experimentan y mantienen a diario. Mientras que los segundos suelen participar en el comercio de un lugar metafórico cuya legitimidad no proviene de vínculos y responsabilidades recíprocas, sino de la licencia que les ofrecen los clientes de un mercado ancestral.

En este segundo caso, el dilema deja de ser tal. Todo se reduce a ajustes internos dentro del propio capitalismo. El éxito ininterrumpido, en el mundo del arte, del concepto de “derecho a la opacidad” del pensador martiniqueño Édouard Glissant puede analizarse a la luz de esta situación en la que ya no se reconoce ninguna exterioridad al capitalismo, sino únicamente pequeñas negociaciones con el poder establecido, que concede el derecho a unos pocos secretos, después de haber acumulado o robado todas las tierras, ocupado todos los lugares, incluso los más íntimos.

Si observamos la manera en que hoy los capitalismos fósiles pisotean el derecho y rechazan cualquier límite, no se augura un futuro prometedor para ese “derecho a la opacidad”,

que no es más que un derecho provisional, una reserva dentro de la expansión neoliberal. Podemos estar seguros de que ese territorio vagamente disimulado tras los velos de la opacidad, que ya no es más que una parcela psíquica o un juego de engaños pueriles, terminará sirviendo de moneda de cambio para artistas en busca de su porción del pastel.

Esa opacidad negociada será rápidamente dilapidada, pues no se apoya en ningún lugar soberano donde la opacidad sea un hecho no negociable, constitutivo, una ética de la participación sin exterioridad y sin espectáculo, tal como evocaba antes al hablar del *lêwòz* guadalupeño.

Probablemente se ha comentado muy poco la propuesta de Glissant procurando vincularla con el contexto material de su enunciación, y se le ha preferido una vez más la metáfora flotante de un pensamiento “archipélico”. Sin embargo, resulta esclarecedor recordar la situación de acaparamiento de tierras por parte de los *békés* (los descendientes de colonos blancos) en Martinica, así como el desenlace del proceso de asimilación a Francia, cuya consecuencia es la notable ausencia, en la isla, de todo espacio colectivo heredado de las culturas y de las luchas del cimarronaje.

Lo cual tiene como consecuencia transformar dicho cimarronaje en un producto más en los estantes de metáforas del supermercado del arte contemporáneo y de los estudios literarios. Poner en contexto el derecho a la opacidad de Glissant permitiría, sin embargo, comprender mejor las condiciones de enunciación de esta idea, que no se apoya en ningún espacio colectivo que deba conquistarse, protegerse o cultivarse, ni en ninguna forma de política materialista, ni en un devenir cimarrón –como el de las comunidades marronas de Guayana, Surinam o Brasil–, sino en un lugar metafórico: un lugar del pensamiento.

Porque la fungibilidad neoliberal no solo transforma las prácticas y los relatos culturales en objetos-espectáculo de mercado, sino que también metaforiza los lugares de inscripción de los principios éticos y políticos de los relatos.

En esta situación de renuncia, que el crítico cultural Mark Fisher llamó "realismo capitalista", no nos quedarían más que ínfimos espacios de adaptación al consentimiento de vivir en la plantación capitalista.

Esta situación nos obliga, portanto, a interrogarnos sobre las situaciones de exilio y de errancia, así como sobre la idea de relatos incorporados que mencionaba antes. Es cierto que, al abandonar el lugar donde los relatos se producen y donde, a su vez, producen el lugar, dentro de esa ecología circular cuyos contornos he intentado trazar a grandes rasgos con el ejemplo del Espace Khiasma, corremos el riesgo de aferrarnos al lugar como metáfora.

Por ello, me importa "desmetaforizar" el lugar de los relatos, pensando en una ética de las prácticas culturales errantes, siempre en búsqueda y orientadas hacia un lugar colectivo de ejercicio, existencia, mantenimiento, descarga y recarga.

En la errancia, la infraestructura del lugar se vuelve fluida, cambiante, móvil bajo ciertas condiciones, pero es necesario tener en cuenta que estas condiciones no siempre dependen de elecciones, y que también son adaptaciones melancólicas y consecuencias desafortunadas de distintas formas de desposesión que amenazan a toda comunidad minoritaria.

Una resistencia efectiva a la fungibilidad de los relatos deberá, entonces, traducirse concretamente en intentos de recuperar la tierra y de refundar lugares soberanos. Porque los relatos solo pueden resistir su fungibilidad en el entorno del capitalismo neoliberal si mantienen vínculos recíprocos con las experiencias y prácticas de un lugar soberano, si están conectados concretamente a los ciclos de reproducción de ese lugar, para poder sustraerse de las formas de separación que fundamentan la naturaleza misma de los objetos culturales en las epistemologías occidentales.

Las formas culturales nunca se reparan por sí mismas, nunca solas, y es irresponsable creer que se pueden extraer indefinidamente sin dañarlas de manera definitiva. Al igual que otras formas y espacios de lo vivo, requieren cuidado, mantenimiento y lucha.

Tuve la oportunidad de extender mis observaciones de campo en Martinica, Guadalupe y Haití a la región de Bahía, cuna de las culturas afrobrasileñas. Esto me permitió enriquecer mi reflexión sobre los relatos infungibles y las relaciones que mantenían con los lugares de soberanía cultural. Para ir rápido, porque esta cuestión requeriría desarrollos más amplios, me parece que los gestos culturales más poderosos de las Pequeñas Antillas – organizados principalmente en torno al Gwo Ka y las tradiciones del léwòz en Guadalupe, al tambor Bèlè en Martinica, y en ambas islas en torno a prácticas carnavalescas no reguladas (vidés, déboulés) – son claramente formas de resistencia a la asimilación francesa en un contexto de desposesión, donde el gesto cultural debe producir lugar por sí mismo, péyi.

Esta idea de hacer lugar donde fuera posible me ha acompañado durante casi todo mi recorrido artístico en estas tres últimas décadas, habitado como estaba por esta tradición del cuerpo como instrumento esencial del lugar más secreto, más antiguo, más inaccesible. Este archivo incorporado, este cuerpo-paisaje, demandaba sin embargo ser cultivado, puesto en movimiento colectivamente para producir nuevas condiciones de vida. El hecho de que, en el contexto del Caribe francés, los relatos infungibles se manifiesten en forma de lugares de presencia colectiva es, a mis ojos, esencial. Es una manera de proponer una alternativa a la función del cuerpo minoritario en la economía narcisista y propietaria del arte contemporáneo, de ofrecer una salida distinta, otro horizonte, frente al extractivismo de los "primeros concernidos" que mencioné anteriormente. Porque si el exilio y la errancia convierten al cuerpo en el sitio de un archivo, encontrar la forma de su descarga y de sus traducciones colectivas es también cuestión de ética y de ecología, ya que este archivo que transportamos no nos pertenece y siempre requiere recuperar una forma viva y compartida de lugar.

En Brasil, en el contexto bahiano, pude observar cómo los espacios de práctica y archivo de las culturas afro-confluentes se articulaban tanto a partir de la memoria de los cuerpos – músicas, danzas, cantos – como desde lugares soberanos,

que son, de dos maneras diferentes, los terreiros y los quilombos, siendo estos últimos lugares heredados de la continuidad de las formas de vida cimarrona.

La comparación es, evidentemente, difícil entre pequeñas islas del Caribe del Imperio francés y un país-continente como Brasil, porque las condiciones naturales jugaron un papel fundamental en la construcción de lugares autónomos y de comunidades cimarronas duraderas. Sin embargo, es interesante observar estas dos variantes de territorios marcados por la esclavitud y las luchas de los negros por sus derechos y su soberanía, desde el prisma de la cuestión territorial.

Esto me lleva a decir que los sitios de conservación y reproducción de los relatos infungibles antillanos, que son lugares de repetición móviles y efímeros, son todavía más frágiles, dado que son esencialmente lugares incorporados, dependientes de los individuos, de la fragilidad de lo que los conecta y de la difícil transmisión de este vínculo en un contexto social degradado, que debilita las solidaridades, fomenta la desconfianza y empuja al exilio. Una situación que ofrece, en contexto colonial, numerosas posibilidades para quienes buscan deshacer estos lugares de resistencia, alimentando especialmente los conflictos, como dicta el método histórico y bien rodado de la gobernanza francesa de estas islas.

En contraste, los lugares afrobrasileños, que dependen también en gran medida de la dimensión humana, son también lugares de apego mantenidos y regidos por otras fuerzas y presencias no humanas – los espíritus, las presencias animales, vegetales. Son lugares de vida, parcelas cultivadas que componen una ecología material, nutritiva y espiritual, opuesta al orden capitalista, las leyes de propiedad y los principios de propiedad privada.

Pero si la continuidad y consistencia del lugar afrobrasileño me interesan tanto, es principalmente porque se articula en torno al principio de un lugar de autonomía, lo que no siempre es el horizonte de los lugares permanentes de conservación de culturas minoritarias.

Conservación, autonomía y folclore de resistencia: huir y vincularse

He mencionado anteriormente la fragilidad de las culturas afrocaribeñas de Guadalupe y Martinica, debido sobre todo a la infraestructura humana que las componía y a la dificultad de constituir en estos contextos lugares de apego permanentes y soberanos que permitieran sostener estas culturas. Lugares que requerirían una reapropiación colectiva de la tierra; una refundación de los bienes comunes, donde los gestos culturales participaran en mantener juntas todas las presencias y en sostener las filiaciones entre vivos y muertos. Lugares de subsistencia y de archivo al mismo tiempo.

Porque también se trata de luchar contra ciertos modos de conservación institucional, empezando por las lógicas de patrimonialización, que son otras maneras de interrumpir el proceso vivo de una cultura, sus vínculos con un lugar, para hacerla aún más fungible. La inscripción de la música Gwo Ka en el Patrimonio Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO es solo un ejemplo de estos dispositivos de conservación basados en la reificación cultural y en un imaginario universalista que ha estructurado la historia de la preservación de los museos occidentales – de los cuales es difícil ignorar que fueron y siguen siendo instrumentos de legitimación de prácticas violentas de depredación.

Esta patrimonialización conlleva invariablemente la imposición de marcos de interpretación y epistemologías particulares, una forma de reorganización estética e histórica, un relato. Su modo de reconocimiento se basa en la separación y en la identificación de autores, lo que ha contribuido, en el caso de la música Gwo Ka, a numerosos conflictos y tensiones entre los distintos actores alrededor de las filiaciones y de la propiedad de ciertos ritmos y formas de tocar.

Porque la patrimonialización no es otra cosa que una forma de reinención / reinscripción de una práctica cultural en el marco del mercado. Y el objetivo de los honores otorgados a la música Gwo Ka no es otro que permitir la enseñanza, el estudio y la transmisión de esta música y de los

gestos culturales que la acompañan fuera del marco específico de los círculos del léwòz, es decir, fuera de un lugar potencialmente soberano.

Tuve la suerte de asistir a una de las celebraciones del Nego Fugido, que se llevan a cabo desde hace ciento cincuenta años todos los fines de semana de julio en Acupe, distrito municipal de Santo Amaro, en la región de Recôncavo, Bahía, Brasil, a orillas de la Bahía de Todos los Santos.

El Nego Fugido es un performance público intenso que recrea las luchas y la fuga de los esclavizados, y celebra el deseo radical de libertad de las comunidades negras de los quilombos. Niños cubiertos de pintura negra, con la boca teñida del color rojo del urucú, son perseguidos por las calles por cazadores con faldas de hojas de plátano secas, a quienes se dice que transportan las almas de los esclavizados muertos por los abusos de la plantación.

Esta puesta en escena elocuente y ambulante de varias horas se ve acompañada de música y danzas que imitan el terror, la furia y la liberación. Como un contra-relato frente a la historia de la generosidad de la princesa Isabel, que habría otorgado la libertad a los esclavizados, el Nego Fugido recuerda la importancia de su lucha por la libertad y celebra las figuras anónimas de esta resistencia.

Esta otra historia sin libro se transmite año tras año y de igual a igual dentro de la comunidad. Que el Nego Fugido se haya convertido en un evento que atrae turistas o que se haya construido en Acupe una casa del Nego Fugido para "conservar" la tradición, nada de esto agota ni interrumpe, ni a través de la patrimonialización ni de la puesta en espectáculo, la continuidad de un contra-relato minoritario de emancipación.

Porque es en una de las calles más estrechas del municipio, entre casas bajas centenarias, muy lejos de la casa del patrimonio del Nego Fugido recientemente erigida, donde ocurre el transporte más poderoso y donde aparecen ante nuestros ojos fragmentos de episodios lejanos.

Y es en la atmósfera que atraviesa la ciudad después del paso del performance donde algo

se mantiene, inasible, el famoso espíritu de los lugares, despertado por los gritos y las danzas.

Como dije antes, la situación de los practicantes de una cultura situada es diferente de la de los actores del arte global, y su dilema puede resolverse de otra manera, aceptando que bajo la superficie brillante del folclore, fuera de las reificaciones patrimoniales, sobreviven las astucias de una cultura viva y vinculada a un lugar. Precisamente porque este lugar existe, se vive y no es una metáfora.

Necesitamos nuevos relatos

He intentado aquí imaginar principios de resistencia a la fungibilidad de los relatos que no se basaran en la naturaleza intrínseca de estos, argumentando que no existen relatos minoritarios ontológicamente infungibles, sino más bien formas de mantenerlos y preservarlos alejados de las metáforas de la economía neoliberal.

Las formas de resistencia a las que presté mayor atención son aquellas que, por lo tanto, se inscribirían en una ecología circular de reproducción de un lugar vivo. Un lugar que albergara estos relatos y que estos relatos contribuyeran a su vez a redefinirlo permanentemente según un modo de existencia recíproco, sin propietario y sin deuda, alejándose de la concepción mórbida del lugar patrimonial y de las prácticas de museificación de las culturas.

También he señalado cuánto exigen estos gestos alternativos de conservación en términos éticos.

Retomando así para prolongar la propuesta de la filósofa estadounidense Donna Haraway, "necesitamos urgentemente nuevos relatos", concluiré diciendo que también debemos reconquistar terrenos, espacios y lugares soberanos donde estos relatos puedan estar activos, donde puedan (re)producir mundos habitables que podamos experimentar y mantener frente a las catástrofes del capitalismo.

Bibliografía / referencias

[1]La expresión “entre-tenir” intenta evocar una comunidad que a la vez se sostiene y se mantiene, en el sentido de reparación pero también de conversación. El habla colectiva se concibe aquí como una forma de cuidado que no genera deuda. Desarrollo esta idea en el texto “Entre-tenir: une archive vivante de l’émancipation” (Mantener: un archivo vivo de la emancipación), publicado como parte de mi Banister Fletcher Global Fellowship, “Distant Islands, Spectral Cities”, llevada a cabo durante el año académico 2023/2024 en el University of London Institute in Paris (ULIP).

<https://www.london.ac.uk/institute-paris/research/distant-islands-spectral-cities>

[2]El léwòz es un evento tradicional de Guadalupe en el que se reúnen músicos (tanbouyés y makè), cantantes (lokansyé), coros (répondè) y bailarines (dansè) en torno al tambor Ka. Durante estas veladas se interpretan los distintos ritmos del Gwoka. Se espera que todas las personas presentes se unan al círculo (Lawonn) que se forma y participen activamente en este evento, que no tiene una duración ni un lugar fijos, más allá del espacio creado por el propio círculo de participantes. Entre caídas y recuperaciones, en un equilibrio precario dictado por el tambor, surgen bailarines en el corazón del círculo. Un archivo vivo, el del cuerpo guadalupense, cobra vida en el léwòz, entre alegrías y penas, astucias y luchas.

[3]<https://olivier-marboeuf.com/2020/05/13/un-populaire-invisible/>

[4]Dos adolescentes, Zyed Benna y Bouna Traoré, murieron el 27 de octubre de 2005 en Clichy-sous-Bois, electrocutados dentro de una subestación eléctrica donde se habían refugiado para escapar de un control policial. Estas muertes provocaron una revuelta generalizada en los barrios populares que incendió el país durante varios días y se convirtieron en un símbolo de los puntos ciegos de la democracia francesa y de la continuidad colonial en los suburbios obreros.

[5]Mi exploración del motivo del velorio (wake) produjo, en efecto, momentos íntimos

compartidos con un pequeño grupo de habitantes, pero también dio lugar a una performance, The Wake, concebida junto al colectivo haitiano The Living and the Dead Ensemble, que recorrió numerosos festivales, centros de arte y bienales.

Mi deseo de abordar esta “clase trabajadora invisible” se enfrentó, por tanto, a ciertos límites, en particular a la necesidad de mis colegas haitianos de difundir este trabajo lo más ampliamente posible para escapar de la precariedad y compartir su visión, desde Haití, de un mundo en llamas.

Ganar dinero y obtener visibilidad son dos poderosos argumentos en favor de la fungibilidad de los relatos, pero también de convertirse en sujetos más que en objetos de su propia historia. Esta experiencia demuestra hasta qué punto la cuestión de la fungibilidad es inseparable de la de la soberanía, y que por lo tanto debe permitir ciertos estratagemas. Este fue, sin duda, el caso del proyecto The Wake, que constituyó una auténtica experiencia de conocimiento y emancipación para la mayoría de los miembros del colectivo.

Véase en: <https://thelivingandthedeadensemble.com/>

[6]Véase sobre este tema: Olivier Marboeuf, L’émeutier et la sorcière, en “Sorcières, pourchassées, assumées, puissantes, queer”, editado por Anna Colin (Éditions B42 y Maison Populaire). Disponible en línea en: <https://olivier-marboeuf.com/2020/09/08/lemeutier-et-la-sorciere-the-rioter-and-the-witch/>

[7]Olivier Marboeuf, Suites décoloniales : s’enfuir de la plantation, éditions du commun, Rennes, 2022, p.48, chapter III: Fuir vers le vivant (Fleeing towards life).

[8]Edouard Glissant, Poétique de la Relation (Poetics of Relation), Éditions Gallimard, Paris, 1990

[9]Un contexto que, sin embargo, está ampliamente estudiado y analizado en una de sus obras más importantes y contextualizadas, Le Discours antillais (El discurso antillano) (Éditions du Seuil, París, 1981).

[10] Los Békés son criollos blancos descendientes de los primeros colonos, la mayoría de los cuales fueron propietarios de personas esclavizadas. Aunque constituyen una minoría muy pequeña en Martinica, todavía poseen una gran parte de la tierra y de la infraestructura económica.

[11] Mark Fisher, *Capitalist Realism: Is There No Alternative?*, Zer0 Books, Winchester, 2009.

[12] Olivier Marboeuf, *Suites décoloniales : s'enfuir de la plantation*, p.81, chapter IV: Parcelles et plantations

[13] See Françoise Vergès, *Programme de désordre absolu : décoloniser le musée*, La Fabrique, Paris, 2023.

[14] El roucouyer es una especie de arbusto de la familia Bixaceae, originario de las regiones tropicales de América del Sur. Sus flores son rosadas y produce frutos rojos y espinosos llenos de semillas, también rojas. La cubierta de la semilla produce un tinte llamado roucou o rocou. La especie fue introducida en las Antillas durante las migraciones arahuacas y caribes. Se cultivó como planta tintórea hasta finales del siglo XIX en las Antillas Menores, para luego ser abandonada con la aparición de los colorantes sintéticos.

[15] Existe un debate similar en torno al relato de la abolición de la esclavitud en Brasil y en el Caribe francés. En Brasil, la historia oficial celebra el alma noble de la princesa Isabel, quien firmó la Ley Áurea en 1888 otorgando la libertad a las personas esclavizadas; mientras que en las Antillas Menores se elogia la tenacidad del político Victor Schœlcher, oscureciendo en ambos casos la importancia de las numerosas luchas emprendidas por las propias personas esclavizadas para derrotar el sistema de plantación que las había reducido a la condición de bienes muebles.

[16] En *Story Telling for an Earthly Survival*, una película de Fabrizio Terranova (2016).



OLIVIER MARBOEUF
France

Olivier Marboeuf is an author, critic, performer and independent curator. He has been the director of the Espace Khasma since 2004. His path has led him through issues of the connections between text and voice to still and moving images and more broadly on the importance of sharing. For several years now his research has focused on a re-examination of colonialism according to the principles of narrative speculation that compete with the dominant historical tale. He is heavily involved in art cinema and is a producer with Spectre Productions and a programmer with Phantom.



Introducción

Hay historias que se niegan a desaparecer. A pesar de todos los esfuerzos por silenciarlas, sobreviven: en el gesto de una abuela que trenza el cabello de una determinada manera, en una canción tarareada en voz baja, en la forma de cocinar un plato tradicional. Estos fragmentos, tenaces, son los latidos subterráneos de recuerdos que nunca se han podido borrar por completo.

Estos recuerdos frágiles, subterráneos y vibrantes escapan a los libros de historia oficiales. Resisten a los sistemas que querrían silenciarlos o convertirlos en productos de consumo. Son lo que queda en los intersticios: en los silencios, las miradas, los gestos cotidianos. No se alinean con la lógica del progreso lineal o del archivo racional. Viben en otras frecuencias.

Pero el borrado no es solo cosa del pasado. Se repite todos los días: en los programas escolares que olvidan mencionar las revueltas de esclavos, en los museos donde los objetos sagrados africanos se exponen como simples curiosidades, en las plataformas digitales que invisibilizan nuestras historias, en los algoritmos que privilegian el entretenimiento formateado en detrimento de las voces subalternas.

Y ahora hay un nuevo reto: la inteligencia artificial. Estos sistemas, entrenados principalmente con contenido occidental, reproducen nuestras viejas heridas. Las cámaras reconocen mal los rostros negros. Los acentos se transcriben mal. Nuestras tradiciones se reducen a folclore o a clichés animados.

Pero yo sueño con otra cosa. Sueño con una inteligencia poética que reconozca los cantos vudú como archivos valiosos. Con un sistema que comprenda que los gestos de nuestros antepasados en las plantaciones encierran tanta

sabiduría como cualquier libro erudito. Con un futuro en el que las máquinas no dominen nuestras historias, sino que aprendan a escucharlas.

Como artista afrodescendiente que vive en Montreal, alimentado por la herencia haitiana, exploro estos recuerdos a través de mis creaciones. Trabajo con perlas, materiales recuperados, vídeo, tecnología digital, no para hacer «cosas bonitas», sino para despertar algo que está dormido. Mi arte busca hacer resonar lo que ha sido reducido al silencio.

Cuando nuestros cuerpos se convierten en mercancías

La esclavitud no solo explotó nuestros cuerpos, sino que quiso hacernos intercambiables. Como objetos que se pueden comprar, vender y sustituir. Esta lógica de fungibilidad, en la que la persona se convierte en mercancía, continúa hoy en día, de forma más insidiosa.

Fíjense en la música, la moda, el cine: nuestras culturas de resistencia son recuperadas, vaciadas de su alma, transformadas en tendencias monetizables. Nuestros gestos se convierten en «contenidos», nuestras luchas en «vibraciones», nuestros dolores en estética. Es más sutil que la esclavitud, pero es la misma violencia.

En las redes sociales, los rostros negros se convierten en filtros, los bailes de los guetos se vuelven virales, pero sin atribución, sin raíces, sin contexto. Nuestros cuerpos, una vez más, se convierten en iconos que se pueden manipular, copiar y borrar.

En las escuelas se aprenden tres líneas sobre la esclavitud, sin rostros, sin nombres, sin emociones. ¿Sanité Bélair, esa guerrera haitiana que luchó por la independencia? ¿Quién la conoce? ¿Makandal, ese líder de la resistencia? Invisible en nuestros

libros de texto. Las figuras de la libertad están ausentes. Los héroes negros se convierten en fantasmas.

Pero aquí está el milagro: a pesar de todo, hemos transmitido. En la forma de trenzar el cabello. En las recetas de cocina. En las canciones de cuna. Incluso en los silencios. Estos gestos cotidianos son, en realidad, revolucionarios: mantienen vivas nuestras memorias.

En Haití, esta memoria ha encontrado refugio en el vudú. No el vudú caricaturizado de Hollywood, sino el verdadero: ese archivo vivo en el que cada canto, cada dibujo sagrado, cada ritual cuenta una historia de supervivencia. Es un conocimiento encarnado, no escrito, pero transmitido.

Son «relatos infungibles», recuerdos que no se pueden vender, robar ni olvidar. Exigen que nos tomemos nuestro tiempo, que escuchemos de verdad, que respetemos. Exigen lentitud, resonancia, oralidad. Nos conectan con el mundo a través de las raíces.

Mi arte como memoria viva

En mi trabajo, cada perla tiene un significado. Cada color cuenta una historia. En Sous la peau des silences, pego perlas sobre cartón estropeado para dibujar un rostro borrado. Con vídeos fragmentados, recompongo un recuerdo dividido, imposible de reconstruir por completo, pero siempre vivo. Es una arqueología afectiva.

Para mí, el abalorio es un método. Me permite hacer visible lo invisible, dar cuerpo al espíritu. Mis obras no están ahí para decorar, sino para hacer respirar la memoria. Palpitando como heridas abiertas y cantos susurrados.

Recuerdo un taller con chicas afrodescendientes. Juntas creamos con abalorios siluetas inspiradas en mujeres olvidadas por la historia. Una de ellas dijo: «Es como si mi abuela hablara a través de mis manos». Eso es, para mí, transmitir.

La levitación: elevarse a pesar de todo

Hay imágenes que recurren a menudo en mi trabajo: las banderas vudú, los sueños, la levitación. Estas formas escapan al mercado, a la reproducción en serie. Conllevan conocimientos que no se pueden comprar. Son formas rebeldes, refractarias a los marcos.

En la cultura haitiana, levitar es más que un fenómeno místico: es una libertad interior, un rechazo a las cadenas invisibles de la historia. Es decir: «Puedes encadenar mi cuerpo, pero no mi alma». Es la verticalidad frente al aplastamiento.

En los rituales vudú, cuando alguien entra en trance, no sufre, sino que se eleva y dialoga con los antepasados. Su cuerpo se convierte en un puente entre los mundos. No es una pérdida de control, sino un modo de conocimiento. Una tecnología de elevación.

En una de mis obras recientes, una silueta oscura flota sobre un fondo turquesa, marcada de rojo como una herida que se cura. La imagen no se deja interpretar fácilmente. Requiere que ralenticemos, que escuchemos con los ojos. Que sintamos lo que nos supera.

Reinventar las banderas sagradas

Mi trabajo se inspira en las banderas vudú, esos estandartes relucientes de perlas y lentejuelas que se alzan como ofrenda para dar la bienvenida a los espíritus. No las copio, las revisito. Las perlas se convierten en mi alfabeto, las texturas en mi gramática. Cada punto cosido se convierte en sílaba, en aliento, en invocación.

Mezclo todo: abalorios tradicionales, materiales encontrados en la calle, impresiones digitales, juegos de luz. Mis obras se convierten en altares que se pueden transportar, en mapas del desarraigo, en instrumentos de curación.

En Mémoire-Lumière, un montaje de perlas inspirado en dibujos sagrados evoca una respiración cósmica. Es como un mándala afrodiaspórico que establece un diálogo entre espiritualidad, resistencia y creatividad. Hay rojo

para la memoria, azul para el mar, blanco para los ausentes.

Un día, bordé una bandera inspirada en la figura de Papa Legba. Mientras cosía, una anciana me contó cómo, de niña, había visto a su padre dibujar un vévè en el polvo con maíz. El hilo de la historia atravesó la tela.

Jardines de la memoria

Los Jardines Lakou – Sembrar nuestras raíces. ¿Nuestra intuición? La memoria negra también se transmite a través de la tierra.

El lakou haitiano es mucho más que un jardín: es un ecosistema donde vive toda una comunidad, un lugar sagrado de espiritualidad y solidaridad. Herencia de los pueblos arawaks y los esclavos cimarrones, cuida tanto la tierra como los recuerdos. Combina cuidado, autonomía y resistencia.

Jean-Philippe Vézina, horticultor afrodescendiente, cultiva verduras caribeñas en suelo quebequés. Okra, guisantes del Congo, hierbas medicinales. Su huerto se convierte en un lugar de reenraizamiento, de orgullo, de aprendizaje. La tierra vuelve a ser nuestra biblioteca.

Filmar lo invisible

Mis cortometrajes documentales los concibo como relatos que no se pueden comprar ni reproducir. No solo documentan, sino que crean memoria. Tienden puentes entre lo que vemos y lo que se nos escapa. La cámara se convierte en un instrumento de cuidado, una forma de decir lo que no se ha escuchado.

En el cortometraje sobre Jean Eddy Remy, artista herrero haitiano, el taller se convierte en templo. El metal, transformado por el fuego y el martillo, se convierte en memoria encarnada. La migración, la artesanía y la dignidad bailan juntas. Cada chispa cuenta un exilio, una pérdida, un renacimiento.

Les Flammes invisibles – Femmes de

l'indépendance d'Haïti (Las llamas invisibles: mujeres de la independencia de Haití) devuelve la vida a Sanité Bélair, Marie-Jeanne Lamartinière y Romaine-la-Prophétesse. Estas guerreras olvidadas recuperan su lugar en nuestro imaginario. Sus voces, antes silenciadas, se convierten en música.

También desarrollo cápsulas sobre las comunidades negras de Montreal. A partir de testimonios, archivos y mapas sensibles, hago visible una memoria urbana ausente de los discursos oficiales. Mi cine avanza en espiral, a través de ecos, resonancias, como los cuentos de nuestras abuelas, como los rituales vudú, como los cantos de respuesta. Cada imagen es una ofrenda. Cada montaje, una plegaria.

El vudú como tecnología narrativa

El vudú haitiano es el núcleo de mi pensamiento artístico. Demasiado a menudo caricaturizado, para mí es una sofisticada tecnología narrativa. Cada dibujo sagrado es un mapa del cosmos. Cada ceremonia cuenta una historia con todo el cuerpo. El vudú habla a través del ritmo, el sudor, el trance, el polvo, los gritos.

El vudú pone en movimiento. Transmite a través de la experiencia, no de las palabras. Elimina las fronteras entre el arte y la espiritualidad, entre el individuo y la comunidad. No separa lo visible de lo invisible, ni el pasado del presente.

Jean Price-Mars decía: «El vudú es la forma más elevada de nuestra filosofía». Creo que también es un medio de comunicación. Una forma de cine ancestral. Una memoria colectiva representada.

Transmitir para reparar

Mi trabajo no se limita a las obras. Lo llevo a escuelas, centros comunitarios, parques. Imparto talleres en los que contamos nuestras historias, en los que imaginamos otros futuros. Estos espacios son laboratorios de relatos.

Un día, en una escuela secundaria de Montreal-Nord, un alumno me dijo después de un taller:

«No sabía que tenía una historia que contar». Esa frase me conmovió profundamente. Porque eso es el comienzo de la reparación: devolver la voz, devolver el peso, devolver el espacio.

Estos momentos son preciosos. Reparar las rupturas de transmisión causadas por la colonización, el exilio, la pobreza. No solo se enseñan técnicas, sino que se abren recuerdos. Se siembran semillas de orgullo. El arte se convierte en pedagogía viva, una forma de decir: estábamos allí, estamos allí, estaremos allí.

Lo que sigue actuando

Resistir al borrado es abrir brechas en el silencio. Es escuchar lo que murmura bajo lo no dicho. Es reconocer que nuestros conocimientos «no oficiales» valen todos los títulos del mundo. Es honrar los archivos vivos: en los cuerpos, las plantas, la música, las oraciones.

Mi arte no busca ilustrar, sino activar una memoria viva. Convoca a los ausentes. Deja hablar a las

texturas, las sombras, los huecos. En un mundo de relatos formateados, debemos valorar nuestros relatos infungibles: aquellos que no se pueden vender, normalizar ni olvidar.

Quizás los archivos del mañana no estén en servidores, sino en nuestros cuerpos, nuestros gestos, nuestros sueños. Quizás crezcan en los jardines, bailen en las paredes, vibren en los tambores. Quizás hablen varios idiomas y ninguno domine a los demás.

Crear archivos rebeldes es reinventar las formas: archivos que cantan, que huelen bien, que se pueden tocar. Es rechazar el silencio impuesto y reivindicar nuestras mil formas de saber. Es decir que la memoria no es un pasado inmutable, sino una fuerza que sigue actuando, transformando y haciendo vibrar el mundo.

Bibliographia / Referencias

Este texto se inspira en varios pensadores, escritores e investigadores cuyos trabajos ponen de relieve las memorias negras, las formas de resistencia, los relatos diaspóricos y las espiritualidades afrodescendientes:

Jean Price-Mars, *Ainsi parla l'oncle*, Puerto Príncipe, 1928.

Michel-Rolph Trouillot, *Silencing the Past: Power and the Production of History*, Beacon Press, 1995.

Édouard Glissant, *Poétique de la relation*, Gallimard, 1990.

Saidiya Hartman, *Lose Your Mother: A Journey Along the Atlantic Slave Route*, Farrar, Straus and Giroux, 2007.

Christina Sharpe, *In the Wake: On Blackness and Being*, Duke University Press, 2016.

Sylvia Wynter, «Desestabilizando la colonialidad del ser/poder/verdad/libertad», *The New Centennial Review*, vol. 3, n.º 3, 2003.

Katherine McKittrick, *Querida ciencia y otras historias*, Duke University Press, 2021.

Zora Neale Hurston, *Mulas y hombres*, 1935.

Este texto también se basa en archivos vivos: Testimonios recopilados en talleres con jóvenes y personas mayores de origen africano en Montreal-Nord y otros lugares; Experiencias extraídas de proyectos artísticos como *Sous la peau des silences*, *Mémoire-Lumière*, *Les Flammes invisibles* y *Jardins Lakou – Semer nos racines*; Encuentros, transmisiones orales y gestos compartidos en los barrios, los parques, los talleres comunitarios y las ceremonias espirituales.

Estas fuentes no se encuentran en ninguna biblioteca oficial, pero constituyen los archivos vivos a los que rindo homenaje. Considérenlo un hecho: ¿cuántos colores tiene el mar como lugar de ruptura y reconquista (audio)

p. 168

Charles Campbell



RALPH MAINGRETTE
Montreal

Ralph Maingrette est titulaire d'une licence en gestion avec une spécialisation en ressources humaines. Il a acquis une expérience professionnelle dans diverses institutions publiques et financières en Haïti, au Mexique et aux États-Unis. Il a également travaillé comme professeur de langues et coordinateur d'ateliers.

Pendant qu'il vivait en Haïti, il s'est plongé dans les arts spirituels, vaudous et créatifs. Ces formes d'art sont basées sur les principes thérapeutiques de l'expression non verbale et symbolique.

Ralph réside aujourd'hui à Montréal, au Canada. En 2000, il a créé Tigusart afin de promouvoir la créativité et l'expression de soi à travers les arts visuels. Sa méthode d'enseignement permet aux participants de s'exprimer à travers l'art contemporain et l'art créatif. Il est graphiste et membre de l'Association des artistes visuels du Québec et de l'Association des artistes afro-canadiens.

ES

POLAR CARIBEÑO Y MÁGICO-RELIGIOSO: EN (BÚSQUEDA) DE UNA POÉTICA DEL RELATO INFUNGIBLE^[1]



Emeline Pierre

La novela negra caribeña, a primera vista un simple derivado de la novela policíaca occidental se inscribe en una dinámica narrativa singular en la que se combinan los imaginarios de la resistencia, la memoria y lo mágico-religioso. Numerosos escritores caribeños francófonos se adentran en este género literario como un espacio de fuga, es decir, como un lugar de desviación y reinención para acoger relatos arraigados en tradiciones orales, religiosas y espirituales que escapan a la lógica racionalista occidental. El quimbois antillano o el vudú haitiano operan, a través de su incursión en los textos, una transformación estructural de la novela policíaca. Este fenómeno literario encuentra una resonancia particular en el concepto en curso de elaboración de «relato infungible», entendido aquí como un relato que desafía la disolución cultural, la apropiación colonial y la invisibilización programada por las estructuras de dominación.

Este artículo se propone explorar cómo la novela policíaca francófona caribeña, en particular a través de la integración de lo mágico-religioso, puede leerse como una forma emblemática de relato infungible. En efecto, Chauve qui peut à Schœlcher (2003), del escritor martiniqueño Tony Delsham, presenta una lucha antiterrorista con un trasfondo de reivindicaciones independentistas. La novela relata los esfuerzos de los investigadores por neutralizar a unos criminales cuya misión es asesinar a dos ministros franceses de visita en Martinica. La

especificidad de esta investigación reside en el papel determinante de Man Antoinise, una curandera, cuya intervención resulta esencial para la resolución de la investigación, marcando así una permeabilidad entre lo racional y lo mágico-religioso. Por su parte, Saison de porcs del autor haitiano Gary Victor describe la lucha encarnizada de un inspector poseído por un feroz deseo de salvar a su hija, puesta bajo la tutela de una organización internacional aparentemente irreproachable. La historia da un giro inesperado y decisivo cuando la investigación da un vuelco tras un extraño fenómeno: la transformación de su ayudante en un cerdo, lo que introduce una dimensión que trastoca los códigos clásicos de la trama policíaca. Todo sucede como si estos autores articularan una estética en la que lo sagrado y las prácticas cultu(r)ales saturan la investigación, desviando los códigos del género en favor de una epistemología criolla a menudo menospreciada o invalidada por el orden (post) colonial. Así, mostraremos cómo la novela negra caribeña se constituye en un espacio de resistencia narrativa, donde las convenciones del género se subvierten para servir a cuestiones culturales y de identidad. A continuación, examinaremos el papel de lo mágico-religioso antillano, que actúa como una alternativa que permite la transmisión de conocimientos y escapa a los paradigmas intelectuales occidentales. Por último, nos centraremos en cuestionar la dimensión infungible del vudú en la ficción criminal que, al anclarse en lo invisible y en la memoria ancestral, participa activamente en la

rehabilitación de los sistemas de conocimiento caribeños, descalificados durante mucho tiempo.

1. Cuando la novela policíaca se encuentra con lo mágico-religioso: un entrecruzamiento subversivo

Desde los albores del siglo XX, los fundamentos de la novela policíaca se han caracterizado por una postura racionalista. Van Dine, en su famosa carta dirigida a los autores de novelas policíacas, prescribe que «la forma en que se comete el crimen y los medios que deben conducir al descubrimiento del culpable deben ser racionales y científicos»[2]. Lo irracional, por lo tanto, parece relegado a los márgenes del género. Sin embargo, hay que reconocer que algunas novelas policíacas traspasan esta frontera, alimentándose de elementos irreductibles y revelando el carácter infungible, es decir, inasimilable, de ciertos legados culturales en el tejido de la novela negra francófona caribeña.

Christian Chelebourg, en su intento por definir los contornos de una «poética de lo sobrenatural», hace un inventario de las múltiples presencias de lo extraño, desde los cuentos de hadas hasta los mitos, pasando por el ocultismo. Aunque sus ejemplos tienden a privilegiar una cultura eurocéntrica, su reflexión no deja de ser pertinente desde una perspectiva comparativa:

«Lo sobrenatural es lo que se percibe como ilógico, imposible, propiamente anormal. La impresión de sobrenaturalidad proviene de una transgresión del orden de la naturaleza, de una contravención de sus leyes más reconocidas, y sugiere por ello la existencia de otras leyes, necesariamente superiores a las primeras, ya que se imponen sobre ellas. Lo sobrenatural, en definitiva, solo aparece como un competidor directo del conocimiento porque es enemigo de la racionalidad[3]».

Esta irrupción de lo irracional se justifica por su capacidad para estimular la imaginación, para «poetizar la vida sugiriéndonos sin cesar que algo más grande, más poderoso, más

bello o inquietante se esconde tras el velo de la naturaleza sensible, que lo visible no lo es todo, que la fría razón no logra explicar aspectos enteros de nuestra realidad [4]».

La presencia de lo mágico-religioso en la novela negra caribeña constituye, precisamente, ese punto de ruptura narrativa en el que se articulan las tradiciones, la memoria y las estrategias de resistencia a la lógica universalista propia de la modernidad occidental. Las ficciones policíacas del Caribe francófono ilustran de forma elocuente este singular diálogo.

Ya en 1948, Jypé Carraud publicó *Tim-Tim Bois-Sec*, una obra inédita durante mucho tiempo que sumerge su investigación en el universo de los *quimboiseurs*. El triple homicidio que investigan Cambronne Mâcheclair y el comisario Glandor parece un asesinato ritual, hasta el punto de que Mâcheclair exclama en criollo sobre la escena del crimen: «¡Vié bitin à quimboiseur, ça!»[5]. En la misma línea, *Morts sur le morne* (1986), de Jeanine y Jean-Claude Fourier, presenta a Marie Nègre, una madre afligida que atribuye la muerte de su hijo a un hechizo y recurre al quimbois para obtener justicia. A continuación se produce una serie de asesinatos en el pueblo ficticio de Plombiray, con un trasfondo de creencias populares y tensiones coloniales latentes, sobre todo porque la investigación la lleva a cabo un policía metropolitano jubilado.

La presencia de figuras como quimbois, hougán o séancièr encaja perfectamente en el realismo caribeño, donde lo invisible coexiste con lo tangible. La puesta en escena de estos protagonistas en la novela policíaca no debería sorprender, sobre todo porque la representación de lo sobrenatural «obedece a una función de lo real [6]», según un imaginario propio de los imaginarios poscoloniales. Lejos de ser una simple transgresión estética, esta hibridación se impone como un acto de resistencia narrativa: al convocar conocimientos marginales y cosmologías ocultas, la novela policíaca caribeña cuestiona los conocimientos hegemónicos. Es precisamente en esta asociación donde la novela policíaca y el vudú u otras prácticas mágico-

religiosas locales se unen para crear una narrativa propia, que combina lo visible y lo invisible, la razón y la creencia.

La novela negra caribeña, en este contexto, trasciende las convenciones para convertirse en un espacio privilegiado de denuncia de las injusticias, de reapropiación cultural y de afirmación identitaria. Mediante la integración de lo mágico-religioso, la ficción criminal mantiene viva una memoria amenazada de desaparición por los intentos de homogeneización coloniales y poscoloniales. Esta capacidad de integrar elementos «incompresibles» de la cultura caribeña en un género con reglas a priori rígidas convierte a la novela negra caribeña en un relato infungible, capaz de desarticular los relatos dominantes y hacer visible lo invisible. Por lo tanto, estas historias no se contentan con cuestionar las convenciones del género policíaco: reconfiguran sus propios fundamentos. Lejos del entretenimiento o la parodia, se convierten en focos de reapropiación de la memoria, donde lo sobrenatural ya no es enemigo del conocimiento, sino una vía de acceso a otra verdad, irreductible e infungible.

2. Man Antoinise, la quimboiseuse: la infungible guardiana de los márgenes

En el corazón de *Chauve qui peut à Schoelcher*[7] de Tony Delsham, la figura de la quimboiseuse encarnada por Man Antoinise se erige como un verdadero arquetipo de la supervivencia cultural y el sincretismo caribeño. Poseedora de conocimientos ancestrales, ilustra un modo de conocimiento situado al margen de la racionalidad occidental y simboliza, en términos más generales, según el prisma del relato infungible, la parte inasimilable de la herencia afro-criolla en la novela policíaca caribeña.

La postura de Man Antoinise inspira respeto desde el primer momento, como subraya el prefijo «Man», marca de afecto y consideración en las costumbres antillanas. Es en este contexto que Pierre Corneille, el investigador, le confiesa a su compañero metropolitano: «Mi padre lo

encontró en estas tierras, y el padre de mi padre también. Hay un montón de gente que dice que muere todo el tiempo, pero que renace cada día» (CQPS, 33). Personaje sin edad y sin apellido, se convierte en la personificación de la atemporalidad y la resistencia de una memoria colectiva cuya legitimidad se niega. Esta «mujer sin edad» (CQPS, 65), ferozmente apegada a su morada encaramada en una colina «protegida por un matorral de bambúes» (CQPS, 33), alejada del mundo moderno, representa el vínculo entre el territorio, el mito y la alteridad. El arraigo de Man Antoinise en un espacio simbólico, la colina, dialoga con el pasado cimarrón de las sociedades posesclavistas. La colina, lugar de asilo para los esclavos fugitivos, se convierte, en el imaginario literario, en un santuario de preservación de las prácticas, creencias y relatos contra la uniformización impuesta por Occidente. Como recuerda la crítica, los habitantes de las colinas

parecen preservar las costumbres, leyendas y mitos que les permiten luchar contra la aculturación. Los personajes que viven allí parecen preservar las costumbres, leyendas y mitos que les permiten luchar contra la aculturación. Siguiendo esta oposición entre naturaleza y cultura, lo alto parece oponerse a esos entornos urbanos que, tomando el relevo de los barcos negreros y las plantaciones de caña de azúcar y los entornos urbanos y todas las tecnologías asociadas al sistema esclavista, parecen sufrir una falta de identidad y cultura[8].

A partir de entonces, Man Antoinise se convierte en el modelo de una supervivencia autónoma, rechazando las normas de la sociedad y conservando un modo de vida marginal: recolecta frutos, pesca cangrejos y bebe del río.

A diferencia de la figura clásica de la adivina consultada, Man Antoinise es quien decide aparecer o no ante Pierre Corneille: «Él deseaba escuchar a Man Antoinise, tal vez ella podría sugerirle una pista, pero antes de que cayera la noche, la había buscado por todos los rincones de los campos vecinos, sin éxito» (CQPS, 119). Ella mantiene un misterio activo,

retirándose y «desvaneciéndose en la noche» (CQPS, 210), evitando ofrecer soluciones, pero entregando enigmas que sitúan la narración en la encrucijada entre lo místico y lo policíaco. Esta estructura narrativa se aleja decididamente de la norma deductiva. Según la fórmula de Françoise Naudillon, se trata de «la afirmación de un enfoque lógico-espiritual más que lógico-deductivo, de una actualización de las prácticas ocultas en el cuerpo social que la investigación legitima y [...] de un reconocimiento irreducible del sustrato africano que trabaja en estas sociedades despojándolas de sus máscaras occidentales[9]».

Man Antoinise ilustra la disidencia frente a la epistemología cartesiana, ya que el enfoque de la quimboiseuse es relegado a veces al rango de «brujería» por la institución oficial, representada por William Charlebois, un escéptico investigador metropolitano: «¡Oh! Ya basta con vuestras tonterías de brujería y demás» (CQPS, 51). A lo que su compañero martiniqueño, Pierre Corneille, replica: «Hay muchas cosas que un zorey es incapaz de comprender» (CQPS, 211). Si el policía metropolitano considera lo mágico-religioso como parte del folclore, resulta que «lo folclórico constituye, por tanto, para los afroantillanos el fundamento de su identidad cultural, la expresión de su ser, es decir, de su pasado esclavista, así como de su presente [...] El folclore es, en efecto, un vasto campo de reminiscencias de África, la tierra madre [10]».

La presencia discreta, pero capital, de la quimboiseuse en la trama que lleva a Pierre a la pista final, desplaza el centro del poder: es a través del «mensaje sibilino» de Man Antoinise (CQPS, 65) –expresión de un saber no homologado– como se desbarata el orden colonial-racional, ya que la neutralización de un terrorista internacional es posible gracias a la colaboración entre el investigador martiniqueño y la figura mágico-religiosa, Man Antoinise.

En las sociedades caribeñas, subraya Françoise Cevaër, lo sobrenatural forma parte de lo cotidiano. Esto explica, según ella, que «la

novela policíaca del Sur sitúe sus intrigas en el corazón de las sociedades [...] antillanas, donde la tradición y la vida cotidiana están cargadas de sobrenaturalidad[11]».

Geneviève Léti, por su parte, insiste en la especificidad sincrética de este universo, nacido de la confluencia de prácticas culturales autóctonas, europeas, africanas e indias, donde

La presencia de numerosos adivinos, curanderos, videntes, cualquiera que sea el nombre que se le dé, demuestra claramente que nos encontramos en un mundo en el que lo irracional, la creencia en la magia y lo sobrenatural son algo habitual. [...] Estas creencias son el resultado de un sincretismo original en el que la religión, el paganismo y la magia se entremezclan estrechamente[12].

Porque se niega a desaparecer, porque se mantiene al margen mientras redistribuye las cartas de la novela policíaca, Man Antoinise –símbolo del cuidado– se impone como garante de un saber infungible, residuo de una memoria traumática pero viva, «sombra culpabilizante surgida de un pasado tenaz» (CQPS, 32), la estandarización cultural y la celebración del pensamiento marginal. Mediante la alianza entre la investigación racional y lo mágico-religioso, la presencia de la quimboiseuse perpetúa una interacción prometedora entre los fragmentos de un legado insuperable y la escritura del futuro. Esta dinámica no se limita a las Antillas francesas, sino que adquiere una dimensión singular en Haití, donde el vudú –a menudo caricaturizado o desnaturalizado por miradas externas– se convierte en un espacio de relectura crítica de los estereotipos coloniales y de reinención literaria.

3. Vudú: entre estereotipos coloniales y reapropiaciones literarias en Haití

El término «vudú» sigue desencadenando fantasmagóricas elucubraciones, alimentadas principalmente por un tratamiento cinematográfico orientado al terror y una lexicalización reduccionista que lo asocia con la «brujería» y la «magia» en obras de referencia

como el Dictionnaire des synonymes [13]. Edwidge Danticat, en la obra colectiva *Haïti Noir*, destaca la importante contribución de la ocupación estadounidense (1915-1934) a la propagación de una imagen aterradora y deshumanizante del vudú:

Me refiero a los «relatos oscuros» (como los denominaron sus propios autores) escritos por los marines estacionados en la isla durante la ocupación estadounidense, de 1915 a 1934. Durante ese periodo de diecinueve años, Haití fue un terreno muy fértil para estos escritores en ciernes, que imaginaron historias llenas de zombis y caníbales, pero también para algunas películas de serie B de Hollywood destinadas a asustar a los espectadores. Con la pretensión de contar historias reales de «caníbales de pelo rizado», libros como *Black Bagdad* y *Cannibal Cousins*, del capitán John Houston Craige, así como *La isla mágica: en Haití, tierra del vudú*, de William Seabrook, y *Voodoo Fire in Haiti*, de Richard Loederer, contribuyeron de hecho a envolver a Haití en un velo de misterio que deshumanizaba a su pueblo y lo reducía a simples estereotipos[14].

A pesar de esta construcción mediática y literaria que, como recuerda la crítica, se inscribe en «siglos de denigración y proyección de fantasías occidentales sobre la «barbarie» y el «salvajismo» de los «negros»[15]», el vudú está experimentando hoy en día una creciente rehabilitación y reconocimiento, especialmente en el ámbito literario. Esta reapropiación narrativa se encuentra en el centro del concepto de relato infungible, que designa aquello que, en un núcleo cultural, escapa a la aniquilación colonial.

A tal efecto, la historia de la literatura haitiana está marcada por obras que ponen en escena el imaginario vudú, desde los ensayos pioneros de Jean Price Mars, *Ainsi parla l'oncle* (1928), hasta las novelas de Jacques Roumain (*Gouverneurs de la rosée*), Franketienne (*Les affres d'un défi*) y René Depestre (*Hadriana dans tous mes rêves*), sin olvidar a Marie Vieux Chauvet (*Amour, Colère*

et Folie). En esta línea Gary Victor inscribe su obra, introduciendo el vudú en un género inesperado: la novela policíaca. Victor se distingue por elegir representar el vudú «en su dimensión criminal[16]», una visión que armoniza con la estructura de la novela negra, obsesionada por la muerte y el crimen.

En *Saison de porcs* [17], la integración del vudú trasciende la simple referencia folclórica para convertirse en un elemento constitutivo de la realidad narrativa. El agente Colin, excompañero del policía Azémar, encarna esta inversión de los códigos. Corrupto y mezclado en un tráfico de órganos de niños haitianos para una secta estadounidense, sufre una metamorfosis física y se transforma progresivamente en un cerdo. Esta mutación, que desafía el pensamiento cartesiano, por paradójica que sea, no perturba al inspector Azémar, tan familiarizado con estas realidades que mantiene conversaciones con el hombre-animal. Por otra parte, como policía, era «especialmente consultado para los asuntos que se consideran del ámbito de lo oculto» (SP, 41), lo que ilustra una comprensión del mundo en la que lo sobrenatural es un dato real, incluso concreto. Ante el escepticismo atónito de su superior, el comisario Solon, Azémar responde con seguridad: «Ha pasado demasiado tiempo en Estados Unidos, comisario [...]. Pierde de vista nuestras realidades. Lo que le cuento es la pura verdad» (SP, 44). Esta réplica es fundamental: establece una clara distinción epistemológica, afirmando una realidad caribeña en la que las fronteras entre lo visible y lo invisible, la vida y la muerte, son porosas.

La transformación de Colin, este «humanimal», puede interpretarse como la confluencia de dos fuerzas: un hechizo sobrenatural lanzado por la pequeña Mireya (hija del inspector y víctima de Colin) o un experimento genético orquestado por una secta pseudocientífica. De este modo, la escritura de Víctor rompe aquí la rígida frontera entre lo inexplicable y la realidad, inscribiendo el vudú en una complejidad en la que se entrelazan la tecnología y la espiritualidad. Esta ambigüedad permite al autor confrontar los mitos locales con

motivos universales contemporáneos (genética, tráfico de órganos, corrupción política), en una lógica de sincretismo narrativo típica de los relatos caribeños. Esta fusión demuestra que, en el universo caribeño, el ser mitad humano/mitad animal entra en el orden de lo posible y lo verosímil. De este modo, se relativizan las ideas preconcebidas sobre el vudú como religión oscura que practica el «sacrificio humano».

El propio Gary Victor, en una entrevista, protesta contra la idea de que «lo maravilloso» de su obra fuera ajeno a la vida haitiana, tal y como lo conciben los occidentales:

[C]uando usted dice que le doy mucha importancia a lo maravilloso, da la impresión de que lo maravilloso aquí tiene algo ajeno a nuestra vida, un poco como los occidentales conciben la noción de lo maravilloso. Yo no le doy importancia a lo maravilloso. Escribo historias, pinto personajes que están en el mundo real. Y el mundo real en nuestro país es un espacio en el que lo real y lo imaginario están tan entrelazados que ya no somos capaces de distinguirlos. No se puede escribir un texto fantástico en Haití, al menos tal y como se define lo fantástico en Occidente. En nuestro país, un texto fantástico sería aquel en el que el autor quiere demostrar la inexistencia de la metamorfosis en animal, por ejemplo. Nuestra realidad es, por tanto, algo complejo, cambiante, un cuerpo a cuerpo fabuloso en un espacio donde los sentimientos están constantemente exacerbados. Ya no hay frontera entre la vida y la muerte, lo visible y lo invisible. [...] Digamos, pues, que concedo importancia a lo real, a la vida y a la muerte, a lo visible y a lo invisible tal y como lo vivimos en nuestro país. Tal y como lo he vivido yo, tal y como he sentido que lo viven los hombres y las mujeres que me rodean[18].

Esta concepción de lo real, en la que lo «maravilloso» es intrínseco y no rompe con el orden natural, es la base misma de la «infungibilidad» cultural haitiana. Víctor integra estos elementos no como rarezas exóticas, sino como componentes auténticos de una

realidad en la que los hechos pueden (y deben) seguir siendo extraños e inexplicables sin por ello pertenecer a lo «fantástico» en el sentido eurocéntrico. De este modo, este enfoque se une al derecho a la opacidad defendido por Édouard Glissant. De hecho, el pensador martiniqueño, que en su obra, en particular en *Introducción a una poética de lo diverso* (1996), declara: «Reivindico para todos el derecho a la opacidad. Ya no necesito «comprender» al otro, es decir, reducirlo al modelo de mi propia transparencia, para convivir con él o construir con él» [19]. Desde esta perspectiva, al explorar el imaginario vudú en un mundo moderno atravesado por violencias estructurales, Victor produce un relato infungible, propio de su espacio cultural y de la memoria colectiva haitiana. En contra de los clichés de Hollywood, el vudú conserva su complejidad: lejos de ser una superstición aterradora, se revela como una matriz espiritual, en contacto con los dolores del presente y las huellas del pasado. El vudú, en su representación, aparece entonces como una forma de desafiar los marcos de pensamiento coloniales y universalistas.

En definitiva, la novela policíaca caribeña francófona, al adentrarse en el imaginario mágico-religioso, no se contenta con difuminar las fronteras entre la racionalidad y la creencia: las recompone. En este sentido, se trata de un verdadero acto de resistencia narrativa, una poética de la marginalidad que se afirma como modo de pensamiento dominante.

Así, la figura de Man Antoinise, que como desencadenante de la resolución de la investigación, encarna un saber descifrable por las herramientas de análisis occidentales, a menos que se adhiera a un pacto de lectura. De hecho, la quimboiseuse reconfigura las relaciones de poder en la narración, pero propone un contradiscurso al orden patriarcal y (post) colonial. En cuanto al vudú haitiano integrado en la trama policíaca, contribuye a deconstruir las representaciones estereotipadas heredadas del imaginario colonial.

Resulta que la novela negra caribeña contribuye

a dar vida a formas de conocimiento y subjetividades que la historia oficial ha intentado erradicar. Hacer ininteligibles estas historias infungibles es, por tanto, contribuir a una forma de justicia narrativa, que restaura, a través de la ficción, la legitimidad de mundos relegados durante mucho tiempo a la sombra. En términos más generales, nuestro corpus da testimonio de la capacidad de la literatura caribeña para subvertir los esquemas conceptuales impuestos,

al tiempo que explora un territorio liminal que permite pensar los relatos del Caribe más allá de los marcos normativos occidentales. Al hacerlo, los autores inscriben la novela negra caribeña como un género por derecho propio, portador de una estética propia y de una radicalidad cultu(r)al esencial para la comprensión de estas sociedades.

BIBLIOGRAFÍA / REFERENCIAS

DELSHAM, Tony, *Chauve qui peut à Schœlcher*, Schœlcher, Martinica Éditions 2003.

VICTOR, Gary, *Saisons de porc*, Montreal, Mémoire d'encrier, 2009 [2008].

Corpus crítico

BÉCHACQ, Dimitri, «La construction d'un vaudou haïtien savant», en Hainard Jacques, Philippe Mathez y Olivier Schinz (dir.), *Vodou, un art de vivre*, Infolio/ MEG, Ginebra, 2008, p. 27-69.

CARRAUD, Jypé, *Tim-Tim Bois-Sec*, Paris, Rivages/ Mystère, 1996 [1948].

CÉVRAËR, Françoise, «Enquêtes occultistes: les policiers antillais face au surnaturel», *Présence francophone*, Numéro 72, 2009, p. 48-65.

CHELEBOURG, Christian, *Le surnaturel, Poétique et écriture*, Paris, Armand Colin, 2006.

DANTICAT, Edwidge, « Noir, assurément », en Edwidge Danticat (dir.), *Haïti Noir*, Paris, Asphalte éditions, 2011, p. 9-13.

FOURRIER, Janine y Jean-Claude, *Morts sur le morne*, Paris, Éditions Caribéennes, «Série Tropicala», 1986.

GLISSANT, Édouard, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996.

GYSELS, Kathleen, *Le folklore et la littérature orale créole dans l'œuvre de Simone Schwarz-Bart* (Guadalupe), *Memoria de máster*, Bruselas, Académie royale des sciences d'outre-mer, 1997, [http://www.kaowarsom.be/documents/MEMOIRES_VERHANDELINGEN/Sciences_morales_politique/Hum. Sc. \(NS\)_T.52,1_GYSELS](http://www.kaowarsom.be/documents/MEMOIRES_VERHANDELINGEN/Sciences_morales_politique/Hum. Sc. (NS)_T.52,1_GYSELS).

HAINDARD, Jacques, Philippe MATHEZ y Olivier SCHINZ (dir.), «Introduction» *Vodou*, Ginebra, Infolio/ MEG, 2008, p. 11-23.

LÉTI, Geneviève, *L'univers magico-religieux antillais*, ABC des croyances et des superstitions d'hier à aujourd'hui, Paris, L'Harmattan, 2000.

NAUDILLON, Françoise, «En-quête d'histoire: le roman policier populaire de la Caraïbe», en Véronique Bonnet, Guillaume Bridet y Yolaine Parisot (dir.), *Caraïbe et océan indien. Questions d'histoire*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 94-108.

PIERRE, Emeline, *Le polar de la Caraïbe francophone*, Montreal, Presses Universitaires de Montréal, 2024.

PIERRE, Jobnel, «Gary Victor: la sociedad haitiana entre su memoria y sus dioses», en Nadève Ménard (dir.), *Écrits d'Haïti. Perspectives sur la littérature haïtienne contemporaine* (1986-2006), Paris, Karthala, 2011, pp. 435-441.

SACRÉ, Sébastien, *Espiritualidad y realismo maravilloso en la literatura caribeña francófona: la reconstrucción de una identidad*, tesis doctoral, Universidad de Toronto 2010, https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/33825/6/Sacre_Sebastien_R_201011_PhD_thesis.pdf.

VAN DINE, S. S., *Vingt règles pour le crime d'auteur*, http://www.noircommepolar.com/f/curiosa.php?curiosa_menu=3.

[1] Este artículo es una versión revisada del capítulo titulado «Entre surnaturel et cartésianisme» de mi libro *Le polar de la Caraïbe francophone*, publicado por Presses Universitaires de Montréal en 2024.

[2] S.S. Van Dine, *Vingt règles pour le crime d'auteur*, https://www.noircommepolar.com/f/curiosa.php?curiosa_menu=3

[3] Christian Chelebourg, *Le surnaturel. Poétique et écriture*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 7.

[4] *Ibid*, p. 4.

[5] Jypé Carraud, *Tim-Tim Bois-Sec*, Paris, Rivages/ Mystère, 1996 [1948], p. 22.

[6] Chelebourg Christian, op. cit., p. 17.

[7] A partir de ahora, las referencias a esta obra se indicarán con la abreviatura CQPS, seguida de la página, y se colocarán entre paréntesis dentro del artículo.

[8] Sébastien Sacré, *Spiritualité et réalisme merveilleux dans la littérature caribéenne francophone: la reconstruction d'une identité*, tesis doctoral, Universidad de Toronto, 2010, https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/33825/6/Sacre_Sebastien_R_201011_PhD_thesis.pdf, p. 304.

[9] Françoise Naudillon, «En-quête d'histoire: le roman policier populaire de la Caraïbe», op. cit., 2009, p. 98.

[10] Kathleen Gyssels, *Le folklore et la littérature orale créole dans l'œuvre de Simone Schwarz-Bart* (Guadalupe), *Mémoire de maîtrise*, Académie royale des sciences d'outremer, http://www.kaowarsom.be/documents/MEMOIRES_VERHANDELINGEN/Sciences_morales_politique/

Hum.Sc.(NS)_T.52,1_GYSSELS., 1996, p. 8-9.

[11] Françoise Cévaër, «Enquêtes occultistes: les policiers antillais face au surnaturel», *Présence francophone*, Numéro 72, 2009, p. 48.

[12] Geneviève Léti, *L'univers magico-religieux antillais, ABC des croyances et des superstitions d'hier à aujourd'hui*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 7.

[13] Diccionario electrónico de sinónimos, <http://www.crisco.unicaen.fr/des/synonymes/vaudou>.

[14] Edwidge Danticat, «Noir, assurément», en *Haïti Noir*, Edwidge Danticat (dir.), Paris, Asphalte éditions, 2011, p. 10

[15] Jacques Hainard, Philippe Mathez y Olivier Schinz (dir.), «Introduction » *Vodou*, Infolio/ MEG, Ginebra, 2008, p. 11.

[16] Dimitri Béchacq, «La construction d'un vaudou haïtien savant», en Hainard Jacques, Philippe Mathez y Olivier Schinz (dir.), *Vodou*, Infolio/ MEG, Ginebra, 2008, p. 33.

[17] En adelante, designado con la abreviatura SP.

[18] Jobnel Pierre, «Gary Victor: la société haïtienne entre sa mémoire et ses dieux», en Nadève Ménard (dir.), *Écrits d'Haïti. Perspectives sur la littérature haïtienne contemporaine (1986-2006)*, Paris, Karthala, 2011, p. 436.

[19] Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996, p. 71-72.



EMELINE PIERRE
Montreal

Émeline Pierre, assistant professor in the Department of French Literature at the University of Montreal, conducts research on Caribbean, Francophone, and popular literature, ecocriticism, women's writing, and gastronomic studies. Author of *Le polar de la Caraïbe francophone* (Presses de l'Université de Montréal, 2024), she has published several articles in scholarly journals, including "Les contes d'Ida Faubert à l'épreuve de la violence" (*Études françaises*, vol. 60, no. 2, 2025), "Les préoccupations écologiques du polar de la Caraïbe francophone" (*Intercultural Francophonies*, no. 44, November-December 2023) and "Figures de la violence dans le polar caribéen francophone" (*Cahiers d'études romanes*, no. 44, 2022). A member of the Parliament of Francophone Women Writers, she has published several books, including *Le caractère subversif de la femme antillaise dans un contexte (post)colonial* (L'Harmattan, 2008), *Bleu d'orage* (Pleine Lune, 2010), and *Les découvertes de Papille au Bénin* (Septembre, 2013).

REFLEXIONES PANAFRICANAS SOBRE LOS RELATOS INFUNGIBLES

Amzat Boukari-Yabara

Hace unos años, participé en un encuentro cultural en Bélgica sobre el tema de la nostalgia del futuro[1]. Partí de la idea de que el panafricanismo es un movimiento de resistencia y liberación que aborda África en su globalidad, una África construida desde el exterior, en particular por sus diásporas, y trabajada desde el interior por relatos dialécticos que movilizan precisamente la creación colectiva popular, que es la suma de las creatividades individuales[2]. Es esta movilización de los relatos la que permite la fecundidad de las ideas panafricanas, que han dado lugar a algunas de las corrientes artísticas, literarias y musicales más ricas, y a algunas de las experiencias políticas, económicas y sociales más apasionantes de la historia. Había cruzado esta reflexión con un podcast cuyo formato me pedía que me preguntara cómo sería el mundo en 2050 [3]. Estábamos antes del Covid, antes de 2019, antes de la irrupción de la inteligencia artificial en nuestra vida cotidiana. Expresé mi certeza de que el mundo del siglo XXI conocería el equivalente a un Hiroshima digital y tecnológico que nos obligaría a cuidar de forma natural nuestras memorias, nuestras historias y nuestros conocimientos.

Como historiador, también me preocupaba el hecho de que mi trabajo ya no fuera posible de la misma manera en el futuro, ya que los documentos y archivos en papel del siglo XX que consultamos son, hoy en día, correos electrónicos almacenados en buzones de correo o grupos de mensajería a los que es más complicado acceder. Puedo consultar el intercambio de cartas para reconstruir los orígenes de un congreso panafricano en 1945, pero aún no sé cómo harán los historiadores que tengan que reconstruir los orígenes de los movimientos que creamos hoy a partir de intercambios y debates en grupos de mensajería privada. Los archivos

digitales plantean así una serie de problemáticas. ¿Hasta qué punto es emancipadora la tecnología? ¿Puede el uso de las redes sociales, que da un papel central a la narración y a la interacción, hacer que nuestras historias sean infungibles y nuestros recuerdos aún más falibles? Quienes hoy tienen al menos cuarenta años aún recuerdan el mito del bug del año 2000, una época en la que la lucha entre la inteligencia natural y la inteligencia artificial parecía inimaginable. Hoy, estamos a 25 años del año 2050 y vemos cómo el mundo se acelera a todos los niveles.

En las diferentes comunidades africanas y afrodiáspóricas que conforman el mundo panafricano que estudio, las prioridades no han cambiado: ¿cómo mejorar constantemente nuestras condiciones de vida, nuestros derechos y nuestras libertades? ¿Cómo hacer que nuestras existencias sean sostenibles cuando los poderes económicos o las representaciones históricas han provocado que nos rechacemos a nosotros mismos? ¿Por qué es crucial la afirmación de una identidad negra, de una existencia africana, en un momento en que los fundamentalismos identitarios vuelven a ocupar un lugar destacado en los países del Norte?

Cuando en 2050 elaboremos el perfil del ser humano medio, es muy probable que este se parezca más a una mujer africana de unos treinta años que a un tejano, un japonés o una parisina. Es incluso posible que el tejano, el japonés o la parisina de 2050 ya no se correspondan concretamente con la representación que nos hacemos hoy de ellos, porque las identidades son fungibles. Son, en efecto, consumibles y caníbales. Plantearse la cuestión de la identidad africana, debido a la evolución demográfica mundial en el siglo XXI, es plantearse la cuestión de la descripción y la

definición del ser humano medio. Son elementos importantes, que suscitan muchas fantasías, polémicas, debates y controversias. Son estas cuestiones las que justifican fundamentalmente el lugar que ocupan los relatos infungibles cuando se trata de los pueblos panafricanos.

Las nuevas polémicas xenófobas intra-negras entre los estadounidenses descendientes de esclavos que acusan a los africanos que viven en América de sustituirlos no son más que el reflejo de los conflictos que han podido existir, por ejemplo, en Liberia, entre los negros estadounidenses repatriados y los africanos autóctonos, o entre los africanos y los antillanos. Nuestras existencias como grupo social de personas negras son constantemente divisibles, oponibles y cuestionables, debido al trabajo de socavamiento de las ideologías racistas, colonialistas y capitalistas. Estas ideologías circulan precisamente en los relatos que hacen fungibles nuestras identidades ante las diferentes formas de dominación, explotación y opresión.

En esta referencia al Sankofa, ave mítica de la cultura Akan que vuela hacia adelante con la cabeza girada hacia atrás y un huevo en el pico, esta idea de avanzar hacia el futuro conservando el pasado como lo máspreciado, como la semilla del futuro, plantea la dimensión conservadora y autónoma de los relatos infungibles. Son relatos que generan nuevos relatos, son relatos que engendran palabras, son relatos que responden al llamamiento lanzado por el poeta y político martiniqueño Aimé Césaire al final de su discurso en el congreso de escritores y artistas negros organizado por Présence Africaine en la Sorbona en septiembre de 1956: «¡Dejad entrar a los pueblos negros en el gran escenario de la historia!».

No se puede ignorar el poder del relato de la revolución haitiana, un acontecimiento impensable para los filósofos de la Ilustración[4], censurado en los libros hasta que Jean Jaurès escribió una historia socialista de la revolución francesa en 1905, o hasta que CLR James publicó *Les Jacobins Noirs*, un libro pionero en la historiografía del panafricanismo. James recuerda

las motivaciones que le llevaron a escribir *Les Jacobins Noirs*: «Estaba harto de leer o escuchar lo que se escribía o se decía sobre los africanos: perseguidos y oprimidos en África, en el Atlántico, en Estados Unidos y en todo el Caribe. Decidí escribir un libro en el que los africanos –o sus descendientes en el Nuevo Mundo–, en lugar de ser constantemente objeto de la explotación y la ferocidad de otros pueblos, comenzaran a actuar a gran escala y forjaran su destino, y el de otros pueblos, en función de sus propias necesidades[5]. He aquí, por ejemplo, una definición de un relato infungible. Es un relato que da un vuelco a la situación, que cambia la perspectiva, que nos saca de una visión regresiva y represiva de la historia, que saca a los cuerpos negros de su marco depresivo y despectivo.

Lo que define la condición negra es la sustancia, lo que no cambia, independientemente de las condiciones en las que nos encontremos. Una forma de racismo vivido o interiorizado, una emoción o una indiferencia hacia África. ¿Qué explica que, a pesar de llevar veinte, treinta, cuarenta, cincuenta años o incluso varias generaciones fuera del continente africano, las personas sigan reconociéndose en ese África? ¿Son prisioneros de relatos infungibles que se apoderan de los vestigios históricos y las continuidades memorísticas? Estos relatos deben servir de ejemplo. Estos relatos pueden convertirse en profecías. Estos relatos se repiten una y otra vez. La historia de los pueblos panafricanos está llena de mesías, profetas y fantasmas. Son mediadores del más allá y del interior que dan a las experiencias colectivas de los pueblos negros una dimensión de teodicea. La salvación es posible, pero pasa por la redención, el sacrificio o el sufrimiento.

Los relatos fungibles se apoderan de los cadáveres de nuestros iconos para convertirlos en ídolos y no en modelos críticos. Son los relatos que honran a Martin Luther King, Nelson Mandela y Rosa Parks con el fin de desarmar la violencia de la resistencia, sin saber siquiera que todas estas figuras, en un momento u otro, comprendieron el sentido de la violencia revolucionaria. Son los relatos que se atreven a apropiarse impunemente

de Marcus Garvey, Malcolm X, Frantz Fanon, de todos los revolucionarios que se han vuelto aceptables una vez muertos. Son fungibles en una historia que se quiere apaciguar, una página que se quiere pasar sin tomarse el tiempo de leerla. Así es como Marcus Garvey, muerto y rechazado por los suyos en 1940, es repatriado y convertido en el primer héroe nacional tras la independencia de Jamaica. Así es como Malcolm X es conmemorado en el espacio público neoyorquino a la espera de que se determine realmente el papel de la policía de Nueva York y del FBI. Así es como Frantz Fanon es un campo de batalla, recuperado por personas que dan a entender que el psiquiatra argelino y martiniqueño nunca habría defendido el principio de las reparaciones o la resistencia palestina. Estos relatos fungibles son los que hablan de reparaciones memoriales o simbólicas cuando solo queda un diente del cuerpo de Patrice Lumumba, descuartizado y disuelto en ácido. Los relatos infungibles, por el contrario, son los que vuelven a las escenas del crimen colonial para hablar de justicia y reparaciones con fuerza moral, conciencia política e integridad auténtica.

Estos relatos infungibles también los encontramos en la literatura de resistencia, ya sea la que pretende rehabilitar el uso de las lenguas africanas, y pienso en particular en el escritor keniano Ngugi Wa Thiong'o[6], o en valorizar una producción literaria en lengua haitiana, martiniqueña o jamaicana, o incluso en la lengua del pueblo Garifuna de América Central, del pueblo de Barlovento en la costa caribeña de Venezuela o del pueblo Gullah en Luisiana. Se trata de relatos infungibles que se distinguen de la tradición de los relatos de esclavos, las slave narratives, por su potencial para establecer una soberanía lingüística. Pienso en la forma en que el movimiento rastafari, además de una lengua rebelde al inglés –el dread talk–, ha producido un relato infungible. Este relato, si bien parte de un mito en torno a la profecía de Marcus Garvey que anuncia la coronación de un rey en África y llama a sus fieles a recurrir a él para la redención, si bien continúa efectivamente en la figura de Ras Tafari, coronado Haile Selassie, y en una serie de personajes pioneros como

Leonard Howell, el primer rasta, si se despliega y se difunde a través de la música reggae de Bob Marley, que canta la inmortalidad de Jah Rastafari, el movimiento nacido en Jamaica es sobre todo infungible en la forma en que ha convertido a África en la tierra de la redención[7].

Al jurar lealtad a África, los rastas fueron de los primeros en interpelar a las autoridades británicas sobre la cuestión de las reparaciones, sobre el hecho de que, tras la abolición de la esclavitud, los propietarios fueron indemnizados colectivamente con veinte millones de libras esterlinas, pero no los esclavos. Fue la vitalidad de los rastas lo que llevó a Walter Rodney a decir lo siguiente al final de su obra *Groundings with my brothers*: «... son hermanos que, hasta ahora, realizan un milagro cada día. La forma en que viven estas personas es un milagro. Están vivos, se encuentran bien, tienen vitalidad de espíritu, un fantástico sentido del humor y perspectiva. Dadas las condiciones en las que viven, ¿cómo lo consiguen? Y crean, siempre tienen cosas que decir. Sabéis que algunos de los mejores pintores y escritores provienen del entorno rastafari.[8]».

¿Cómo conciliar también esta utopía de un África que, en ningún momento de la historia, ha estado completamente unida, con esta ideología que llama a ir a Los Estados Unidos de África, por retomar el título de un libro del escritor yibutiano Abdourahman Waberi? Los Estados Unidos de África es una novela que se desarrolla a mediados del siglo XXI. Quizás en 2050, por cierto. África es totalmente diferente: es moderna, futurista. El autor cuestiona la reversibilidad de la historia: ¿cómo sacar al continente de esta fatalidad a través, en particular, de historias de amor? En el continente africano, cada día surgen nuevas historias de amor. Es extremadamente interesante analizarlo desde este punto de vista: ¿cómo adaptamos nuestros amores, nuestros duelos, nuestras creaciones a esta evolución de la historia, al tiempo que ponemos de relieve la cuestión del retorno a las raíces? También se trata de relatos infungibles. La violencia de la esclavitud, la colonización, el neocolonialismo y el racismo no hacen desaparecer los deseos y los amores. Los

relatos infungibles son relatos de amor a África en el marco del panafricanismo. Son relatos de amor a nosotros mismos en el marco del afrocentrismo[9] o en el de la «melancolía africana» examinada por Nathalie Etoke[10].

África ha sufrido una colonización colectiva en el sentido de que casi todo el continente ha sido colonizado por potencias coloniales que respondían a su vez a un proyecto colectivo, cuyos términos se definieron en la conferencia de Berlín de 1885. Durante mucho tiempo, los manuales afirmaron que la historia de África no comenzó hasta la llegada de los colonos en 1885. Antes de eso, el tiempo era inexistente. África no se concibe en su historicidad, sino en su disponibilidad. Disponible en hombres y mujeres reducidos a la esclavitud, disponible en tierras acaparadas por las potencias coloniales, disponible en representación para alimentar los imaginarios racistas y colonialistas, disponible para Europa[11]. Corrientes político-culturales como la negritud, el Renacimiento de Harlem o el rastafarianismo llevarán a los hijos de África a defender un continente fuertemente estigmatizado, despojado de su soberanía y dignidad. Las luchas por la independencia también desempeñarán un papel importante en la constatación de que es importante reiniciar la historia. El relato colonial que trastornó las identidades, las prácticas sociales y las formas de gobierno es, sin embargo, mucho más estructurado de lo que se cree. Sirvió para producir nuevas élites africanas que se enfrentan a una forma de esquizofrenia, ya que a veces están más cerca culturalmente de aquellos a quienes se supone que deben combatir políticamente y otras veces más alejadas socialmente de aquellos cuyos intereses se supone que deben defender.

En un África donde la colonización efectiva no duró más de un siglo, pero donde fue suficiente para transformar las identidades, las culturas y las representaciones, ¿en qué medida se puede pensar en el futuro manteniendo tan presente este pasado[12]? Proyectarse hacia el futuro a partir del panafricanismo significa determinar cuáles son, dentro del panafricanismo, los relatos que son portadores de emancipación. Los relatos

infungibles son los pilares de una cultura general panafricana que permite canalizar y potenciar todas las historias de todos los pueblos negros. Su configuración requiere un trabajo considerable de redacción o reescritura, un trabajo de recopilación de fuentes o archivos esenciales, orales, escritos e iconográficos. Pienso, por ejemplo, en el proyecto de estudios negros montado hace unos años en París con la plataforma sudafricana Chimurenga. El objetivo era descolonizar la gran Biblioteca Pública de Información de Beaubourg, en el centro de París, para hacer surgir de entre las estanterías y el catálogo un archivo negro a partir del cual se pudieran visualizar nuevas señales, nuevos itinerarios de investigación[13]. Hay que tener el valor de romper un corpus inerte para revivir el conocimiento. Desconectar satélites, relaciones entre el centro y la periferia, descentrar nuestras fuentes y referencias, salir del eurocentrismo[14], producir contraflujos de información. Los mundos negros producen información, construyen conocimientos, alternativas que, cuanto más avancemos en el tiempo, más se enfrentarán a la historia oficial. Lo vemos en las acciones para descolonizar el espacio público, para descolonizar los planes de estudio, para ennegrecer Wikipedia o incluso para la restitución de los objetos saqueados durante la colonización.

Se tratará, con Frantz Fanon, de comprender que «el colono hace la historia y sabe que la hace». Y como se refiere constantemente a la historia de su metrópoli, indica claramente que aquí es la prolongación de esa metrópoli. La historia que escribe no es, por tanto, la historia del país que saquea, sino la historia de su nación en lo que respecta a la expoliación, la violación y el hambre. La inmovilidad a la que está condenado el colonizado solo puede cuestionarse si este decide poner fin a la historia de la colonización, a la historia del saqueo, para dar vida a la historia de la nación, la historia de la descolonización[15] ». Se hablará, con Amílcar Cabral[16], de «suicidio de clase» para llamar a las futuras burguesías africanas poscoloniales a renunciar a sus privilegios para fundirse con los intereses del pueblo. Con Cheikh Anta Diop[17], se hablará de un proyecto de

rehabilitación de las culturas, las lenguas y las civilizaciones africanas, teniendo en cuenta su anterioridad cronológica, con el fin de superar el paréntesis colonial y restaurar la conciencia histórica. Se tratará, con Kwame Nkrumah[18], de definir esta «personalidad africana» en un marco en el que «soy africano, no porque haya nacido en África, sino porque África ha nacido en mí». ». Esta idea de un África fuera de sí misma, fuera de su continentalidad, que habría escapado de su cuerpo físico, está en el origen de numerosas prácticas culturales y luchas sociopolíticas llevadas a cabo en las comunidades negras de América y el Caribe. África ha permanecido presente en la memoria y el imaginario, en las artes y la espiritualidad, en la resistencia y la solidaridad, en el color de la piel o la textura del cabello. Millones de personas desarraigadas han creado, generación tras generación, comunidades indestructibles e irremplazables en América y el Caribe[19].

Queremos escapar de las historias en las que ya no nos reconocemos. Queremos utilizar los relatos infungibles para crear nuevos organigramas. Estos relatos infungibles tienen la fuerza del Sankofa, la fuerza de visitar el pasado para construir un futuro. Son relatos especulativos, pero ¿a qué África queremos volver exactamente? ¿Queremos volver a África mediante pruebas de ADN, mediante una tecnología científica que sería la más fiable para determinar los orígenes africanos con un porcentaje de precisión? ¿O mediante la lógica de la adivinación, la intuición, la consulta, que pueden recurrir a la inteligencia natural? Estos dos enfoques son diferentes, pero la búsqueda de identidades cuando se proviene de esta diáspora caribeña contribuye claramente a la necesidad de relatos infungibles. Para otras categorías, como los migrantes o los refugiados, se encuentran en el centro de una batalla de narrativas. Para movilizar a su opinión pública, los países del Norte especulan con una invasión migratoria, con la idea de una Europa amenazada por el gran reemplazo, pensando sobre su humanidad dentro de una fortaleza y recordando, mediante el discurso islamófobo y la amalgama judeocristiana, una ideología que se remonta a la

época de las Cruzadas.

En conclusión, el panafricanismo sigue siendo una historia errante, dialéctica y especulativa. Contiene algunos logros indudables. Si se puso fin a la esclavitud, fue gracias a la revolución haitiana. Si se puso fin a la colonización colectiva de África, fue porque los nacionalismos africanos lucharon en la misma dirección, aunque a veces fueran rivales entre sí. Si cayó la segregación racial, fue porque los militantes panafricanistas lucharon para imponer el boicot o apoyar a los combatientes por la libertad. En esta necesidad de nuevas victorias, los relatos infungibles se enfrentarán a la urgencia tecnológica, al imperialismo tecnológico. Nuestras historias como grupo social negro o como comunidades panafricanas representan una de las últimas fronteras por conquistar para los gigantes digitales. Este debate sobre lo que gana la inteligencia artificial al invertir en la narración de nuestras luchas surgió a mediados del verano en Francia, cuando un artista decolonial bastante seguido, Seumboy, del canal Histoires crépues, planteó la idea de producir mediante IA representaciones de las resistencias africanas que han tenido lugar a lo largo de la historia. Entre las reacciones, algunos artistas afroamericanos recordaron que eran víctimas particulares del uso de la IA para ilustrar nuestras historias, y que el enfoque militante requiere una cierta ética que no puede acomodarse al enriquecimiento de una matriz tecnológica imperialista. La batalla entre la inteligencia artificial y la inteligencia natural podría entonces unirse a la frontera entre la narrativa fungible y la infungible, lo que haría aún más crucial el vuelo del pájaro Sankofa.

BIBLIOGRAPHIA / REFERENCIAS

- [1] «Las nostalgias del futuro: un panafricanismo siempre presente», conferencia de Amzat Boukari, Point Culture Nord/Sud, Bruselas, 14 de junio de 2018: Les Nostalgies du Futur - Conférence d'Amzat Boukari
- [2] Amzat Boukari-Yabara, *Africa Unite! Une histoire du panafricanisme*, La découverte, 2014.
- [3] «L'Afrique émancipée por Amzat Boukari-Yabara», 2050 Le Podcast, episodio 69, grabado el 17 de mayo de 2018: #2050 Le Podcast | #2050LePodcast - Ep. 69: 2050: L'Afrique émancipée por Amzat Boukari-Yabara | Ausha
- [4] Michel-Rolph Trouillot, *Silencing the Past: Power and the Production of History*, Beacon press, 1997.
- [5] CLR James, *Les Jacobins Noirs*, Editions Caribéennes, 1984, p. XI.
- [6] Ngugi Wa Thiong'o, *Moving the centre: the struggle for cultural freedoms*, J. Currey, 1993.
- [7] Horace Campbell, *Rasta and Resistance: from Marcus Garvey to Walter Rodney*, African World Press Inc, 1987; Barry Chevannes, *Rastafari and other African-Caribbean worldviews*, Londres: Macmillan, 1995.
- [8] Walter Rodney, *The Groundings with my Brothers*, Bogle Louverture publications, 1990, p. 68.
- [9] Molefi Asante, *The Afrocentric Idea*, Temple University Press, 1998.
- [10] Nathalie Etoke, *Melancholia Africana. L'indispensable dépassement de la condition noire*, Du Cygne Eds, 2010.
- [11] Walter Rodney, *How Europe Underdeveloped Africa*, Verso, 2018.
- [12] Joseph Ki-Zerbo, *A quand l'Afrique ? Entretien avec René Holenstein*, Editions de l'Aube, 2004.
- [13] «¿Qué son los Black Studies?», entrevista con Amzat Boukari-Yabara, Balises, BPI, ¿Qué son los Black Studies? - Balises - La revista de la Bpi
- [14] Dipesh Chakrabarty, *Provincializar Europa: el pensamiento poscolonial y la diferencia histórica*, Ámsterdam, 2009.
- [15] Frantz Fanon, *Les Damnés de la Terre*, Gallimard, 1991, p. 82.
- [16] Amílcar Cabral, *Unité et lutte*, Maspero, 1980.
- [17] Cheikh Anta Diop, *Les fondements économiques et culturels d'un Etat fédéral d'Afrique noire*, Présence Africaine, 1990.
- [18] Kwame Nkrumah, *África debe unirse*, Présence Africaine, 2009.
- [19] Patrick Manning, *Historias y culturas de la diáspora africana*, Présence Africaine, 2009.



AMZAT BOUKARI-YABARA
Benin/France

Amzat Boukari-Yabara (nacido en 1981, Cotonú, Benín) es un historiador y escritor cuya obra explora el panafricanismo, la descolonización y el pensamiento crítico negro. De ascendencia martinicana y beninesa, descubrió las ideas de Kwame Nkrumah durante un viaje a Ghana en 1997, lo que determinó su compromiso de por vida con la filosofía panafricana. Educado en París, obtuvo una maestría en Historia Moderna de Brasil en la Sorbona y otra en Ciencias Sociales en la EHESS, centrándose en las religiones africanas y afroamericanas. Influenciado por pensadores como Aimé Césaire, W.E.B. Du Bois, Claudia Jones y Cedric Robinson, su investigación vincula la liberación espiritual y política en todo el mundo negro. Tras estudiar la comunidad rastafari en Londres, dedicó su trabajo a Walter Rodney, colaborando con C.L.R. James, Julius Nyerere, Amílcar Cabral, Frantz Fanon y Abdulrahman Babu para rastrear los legados revolucionarios que dieron forma al panafricanismo moderno.

EN

CONSIDÉRELO HECHO: ¿CUÁNTOS COLORES TIENE EL MAR COMO LUGAR DE RUPTURA Y RECUPERACIÓN? (AUDIO)



Charles Campbell





CHARLES CAMPBELL
Canada

Charles Campbell es un artista multidisciplinar, escritor y conservador nacido en Jamaica cuya obra da vida a posibles futuros imaginarios tras la esclavitud y la colonización. Sus obras, que incluyen esculturas, pinturas, instalaciones sonoras y performances, se han expuesto ampliamente en Canadá y en el extranjero. Entre sus exposiciones recientes se incluyen Vancouver Special, Disorientations y Echo en la Galería de Arte de Vancouver, Fragments of Epic Memory en la Galería de Arte de Ontario y The Other Side of Now en el Museo de Arte Pérez de Miami. Campbell es ganador del premio VIVA 2022 y del premio Creative Builder 2020 de la ciudad de Victoria. Tiene una maestría en Bellas Artes del Goldsmith College y una licenciatura en Bellas Artes de la Universidad Concordia. Actualmente vive y trabaja en el territorio ɬəḵʷəŋən, en Victoria, Columbia Británica.

Symposium **RISE** I



DEC 8 *Not open to the public*
DEC 9 *Exhibition launching and performance*

OPEN TO THE PUBLIC ON

DEC 10 Conference Day 1

Port Campus, 10AM - 4PM
1107 Marginal Rd

DEC 11 Conference Day 2

Academy Campus, 10AM - 4PM
1649 Brunswick St

DEC 12 Restitution & Closing

1871 Granville St., 2PM - 6PM



*Kawama Kasutu, Weaving Weaves (2023).
Acrylic braiding hair, reclaimed chair.*

Afro resistance across the Caribbean and the Americas

<i>New Brunswick/Halifax</i>	Claudine Bonner
<i>Benin/France</i>	Amzat Boukari-Yabara
<i>Brazil</i>	Patricia Brito
<i>Guadeloupe/England</i>	P.Cabidoche/J.Lechêne/L.Maquiaba
<i>Belgium</i>	Véronique Clette Gakuba
<i>Montreal</i>	Dana Edmonds
<i>Halifax</i>	Pamela Edmonds
<i>Denmark</i>	Jeannette Elhers
<i>Halifax/Montreal</i>	Eddy Firmin
<i>France</i>	Alexandre Gefen
<i>Montreal</i>	Julien Lubanda Kandolo
<i>France</i>	Olivier Marboeuf
<i>Montreal</i>	Emeline Pierre
<i>Halifax</i>	David Woods

Registration

RiseSymposium2025.eventbrite.com

