

Un laboratoire des luttes : récits alternatifs, stratégies d'émancipation et production de savoirs dans la scène artistique contemporaine en France



par Anysia Troin-Guis, lauréate de la première
Bourse d'écriture TextWork

Comprendre la scène artistique française d'aujourd'hui implique de penser les enjeux conceptuels regroupant une constellation d'artistes et de collectifs dont les pratiques et les stratégies oscillent entre création, théorie et transmission. Force est de constater qu'un renouvellement de la pensée critique s'opère dans l'art contemporain, hérité de l'histoire des luttes des années 1960-1970, des pédagogies radicales et alternatives et de la critique institutionnelle, notamment à travers les notions de désidentification¹ et d'intersectionnalité². Cette pensée critique est d'autant plus urgente à être interrogée, analysée et investie dans un contexte français pluriel, tant sur le plan académique que politique ou médiatique, qui la condamne vivement : le travail des artistes, croisant théorie, pratique et témoignage, apparaît alors comme une autre porte d'entrée vers un terrain de luttes.

Les différentes modalités d'énonciation et les stratégies de lutte dans la scène artistique contemporaine peuvent être interrogées depuis leurs divers lieux d'intervention, selon plusieurs échelles d'implication, depuis l'intérieur de l'institution jusqu'à des pratiques plus marginales ou alternatives. Il peut s'agir d'initiatives individuelles ou d'actions collectives, où sont mis en avant des savoirs traditionnels transmis ou communautaires. À travers elles, les artistes pensent en actes une histoire des luttes, proposant une critique de l'ultralibéralisme et son corollaire, le capitalisme patriarcal. Ce faisant, iels produisent des savoirs antiracistes, antisexistes, intersectionnels et queer. L'articulation entre art et engagement peut se traduire sous des formes qui floutent les limites entre art, recherche, sciences sociales et pédagogie : des pratiques individuelles d'artistes qui ont explicitement recours dans leurs œuvres et leurs expositions à des textes critiques et théoriques ; des gestes d'intervention collectifs qui remettent en question les cadres normatifs des institutions artistiques qui les accueillent (lieux d'exposition ou écoles d'art) ; et, enfin, des initiatives qui opèrent à l'intersection de ces mêmes institutions et de champs extérieurs à l'art, dans une perspective politique.

La constellation d'artistes dessinée dans ce texte est forcément partielle, parfois subjective ; elle pourrait être complétée par une étude des œuvres d'artistes tel-les que Minia Biabiany, Julien Creuzet, Tarek Lakhri, Paul Maheke, Tabita Rezaire, Seumboy Vrainom :€, Samir Laghouati-Rashwan ou Mawena Yehouessi. Elle résulte néanmoins d'une observation méticuleuse de scènes plurielles qui se rencontrent et se fondent sur des affinités artistiques, théoriques, éthiques et parfois amicales. Par ailleurs, la fluidité des espaces liés aux luttes, leur constante évolution et leur nécessaire réflexivité rendent impossible toute tentative d'exhaustivité. Les choix opérés à travers ce texte permettent d'analyser plus finement des projets particuliers, ancrés dans des contextes géographiques pluriels et décentralisés.

Des stratégies artistiques de lutte

Gaëlle Choïsne : poétique et politique de la relation

La démarche de Gaëlle Choïsne s'affilie elle aussi à une histoire des luttes et à une archéologie de l'histoire à travers ses vestiges coloniaux¹⁰. Le travail de cette artiste est irrigué par une méticuleuse expérimentation des liens sous-jacents au colonialisme et aux systèmes de domination. Elle fait de la relation entre objets, matériaux, références, création et public le paradigme de son œuvre, entre intime et politique, réflexion scientifique et émotion. La dimension politique du travail de Gaëlle Choïsne semble liée, entre autres, à ses origines : franco-haïtienne, elle articule une pensée croisant les enjeux politiques, sociaux, économiques et écologiques avec les traditions vernaculaires du pays caribéen, ses mythes et ses manières de vivre dans le contexte postcolonial. Un tel héritage, qui superpose traditions et processus d'exotisation de celles-ci, capitalisme et effets néfastes de la colonisation, appelle à réfléchir à une posture : proprement décoloniale, elle est alors intégrée à l'histoire des Amériques et ses élans de refus de la domination. Cette perspective s'affilie dès lors à la notion d'anthropophagie culturelle inaugurée par Oswald de Andrade dans son *Manifeste anthropophage* (1928), qui participe à la modernité brésilienne et signe l'importance d'un cannibalisme symbolique : ingérer et absorber la violence du colonisateur via la dévoration de la culture dominante. Rationalité, classification, stabilité se voient remplacées par les notions de fluidité et de réappropriation¹¹, dans l'optique de proposer de nouvelles subjectivités alternatives¹². Expérience critique de la connaissance et de la création qui reconnaît la porosité des frontières, des références et des matières, la démarche de Gaëlle Choïsne actualise cette pensée fondatrice, esthétique et politique d'une modernité en contexte postcolonial. L'artiste affirme ainsi que, dans son œuvre comme dans « notre société, rien ne provient d'un espace isolé mais tout se mélange, se combine, s'hybride, se dévore et se recrache, s'absorbe et s'imprègne¹³ ».



Gaëlle Choisine, Monument aux Vivant.e.s, 2022. Vue du cycle au Palais de la Porte Dorée, Paris, France. Photo : DR

À partir d'images trouvées sur Internet, sa trilogie filmique *Cric Crac*, créée entre Haïti, la France et le Canada, illustre d'ailleurs parfaitement les survivances du mythe dans la société haïtienne et ses empreintes sur le contexte contemporain. L'expression « cric crac » vient d'une ancienne tradition haïtienne du conte oral : le conteur dit « cric » à son public et si celui-ci accepte d'écouter, il répond « crac ». Les histoires que raconte Gaëlle Choïne sont ici exploitées sous le genre du cinéma expérimental, à base de surimpression, boucle et *found footage*, afin d'élaborer de nouvelles formes de documentaire et une historiographie alternative. Elle évoque aussi les figures du loup-garou et du zombie dans les croyances haïtiennes. Le zombie, pour ne citer que cet exemple, joue un rôle prépondérant dans la culture vaudou et, parallèlement, dans la stigmatisation qui en est faite par les Occidentaux¹⁴. Fantasma de l'esclavage en tant que « production d'un pur corps, d'un corps absolument docile, d'un "organe" de production (...), le zombie, c'est le spectre de la traite et de l'esclavage, le souvenir du grand sorcier blanc transformant les Noirs en bétail de plantation¹⁵ ». C'est aussi une allégorie du vaudou, historique et politique, que l'artiste étudie au-delà de ses dimensions mythologiques et superstitieuses. Elle analyse sa double perception, selon le côté de l'Histoire où l'on se trouve : moyen de résistance et menace du prolétariat afro-descendant envers l'impérialisme et le colonialisme occidental ou stigmatisation des croyances considérées comme archaïques. *Cric Crac* insiste ainsi sur le mélange de références culturelles, passant du poète René Depeste, que Gaëlle Choïne cite dans la vidéo, à des entretiens avec des spécialistes de la culture haïtienne¹⁶, des images d'archives et des extraits de scènes de films états-unis¹⁷. Le mélange des subjectivités, du populaire, du politique, du bien culturel et de la production industrielle atteste bien d'un cannibalisme culturel engagé, qui fait du référent historique une fiction, et vice-versa. Il s'agit de faire d'une mémoire traumatique un matériel d'empuancement afin de « décoloniser et désaliéner l'esprit de l'Américain-afroeuropéen¹⁸ ». Une double réception est donc à l'œuvre dans le travail de Gaëlle Choïne : le public est amené à réfléchir sur les structures de domination des traditions patriarcales et colonialistes et sur la capacité d'agir de l'individu opprimé¹⁹.



Gaëlle Choïne, vues de l'exposition *Cric Crac*. Centre d'art contemporain La Halle des bouchers, 2016, Vienne, France. Photos : Blaise Adillon

Une piste apparaît en filigrane et se développe dans toute l'œuvre de Gaëlle Choïne : l'importance du collectif, de recourir à de multiples voix et d'inviter d'autres personnes à s'exprimer. Dans nombre de ses travaux, fractionner l'énonciation apparaît comme une pratique de solidarité et de partage. C'est le cas de *Temple of Love - Affirmation*, qui a lieu au musée d'Art moderne de Paris en 2020 dans le cadre de la Nuit Blanche. Projet au long cours, *Temple of Love* se pense comme un espace protéiforme de soin pour réévaluer notre rapport au monde à travers la notion d'amour. Dans le chapitre *Affirmation* au MAM, il s'agit d'une performance imprégnée de la culture du voguing et de la *ballroom*, née dans les années 1970 parmi les communautés LGBT latines et noires aux États-Unis²⁰. Dans un musée aux portes closes, conditions sanitaires obligent, les artistes de *House of Ninja* invitée-s par Choïne dansent et déambulent autour de sculptures et d'installations. Dehors, le public qui regarde à travers la vitre n'entend aucune musique, seulement des mantras aux perspectives décoloniales. La performance offre alors une forme de résistance politique, qui fait de l'amour, de l'acceptation de soi et de l'altérité les enjeux principaux : « Le refrain d'un accomplissement racisé de soi-même, réalisé dans l'adversité générale²¹ ». Dans ces projets apparaissent deux catégories de l'afrodescendance : celle en lien avec les États-Unis, ou plus largement l'Occident, marquée par une culture populaire et contemporaine, avec le voguing ; et celle plus particulière à la Caraïbe, dont l'héritage traditionnel a été préservé et actualisé. Toutes deux cependant sont confrontées à la réappropriation ou à l'effacement. En ce sens, Gaëlle Choïne formule une poétique de la survie à travers la place du corps et son interaction au vivant. Elle imagine des lieux de soin collectifs et pose l'idée paradoxale que le musée, institution nationale, lors de cette Nuit Blanche serait un *safe space*...



Gaëlle Choïsne, vues de l'installation Temple of love - AFFIRMATION, 2020, projet en collaboration avec HOUSE OF NINJA, Nuit Blanche, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, France. Photos : MAM

La réflexion décoloniale et politique de l'artiste se reflète également dans son rapport à l'institution : selon certain-es, accepter de l'argent de l'État, c'est se laisser acheter par le système et sa violence — son racisme institutionnel, ses lois discriminantes et son absence de politique culturelle forte. Ce serait, en substance, se faire avoir ou, pire, collaborer. Néanmoins, les financements donnés par l'État, issus des taxes publiques, peuvent être utilisés pour opérer une redistribution financière ou symbolique de ces moyens, les détournant alors peut-être de leurs intentions premières. Dans cette perspective, l'initiative de Gaëlle Choïsne illustre la complémentarité de son approche collective de l'art et sa volonté de développer une pensée issue de l'histoire des luttes : à l'occasion de la Journée nationale des mémoires de la traite, de l'esclavage et de leurs abolitions, l'artiste a invité la chorale afroféministe Maré Mananga, ainsi que des musicien-nes et artistes²², à présenter au Palais de la Porte Dorée, le 10 mai 2022, une performance collective intitulée le *Monument aux Vivant-e-s - CHOC*. Produit par le programme Mondes nouveaux du ministère de la Culture, et loin de l'opération de communication gouvernementale annonçant les lauréat-es l'automne précédent, le premier volet de ce projet artistique se confronte au trauma que sont la traite et l'esclavage, à travers une cérémonie chorale en mémoire de ces crimes contre l'humanité et leur abolition. Chant, musique, performance, litanie et psalmodie accompagnent une sorte de communion solidaire et sobre dans l'ancien Palais des colonies, lieu qui incarne la problématique d'une histoire conflictuelle et traumatique²³. Si le contexte actuel des politiques culturelles semble difficilement acceptable, des « poches de résistance », pour reprendre les mots de Gaëlle Choïsne, peuvent être disséminées afin d'offrir des espaces de parole et de représentation qui dénotent avec les discours officiels ou l'absence d'un véritable dispositif commémoratif de l'esclavage²⁴.

