

Arrival (2010) : La représentation de la diaspora black/noire – Migration et Europe¹

Roshini Kempadoo

Reader in Media Practice, University of East London

Photographe et Digital Media Production, Londres, Grande-Bretagne

www.roshinikempadoo.co.uk

Digression 1

L'image numérisée d'une pochette de négatifs et photos Kodak des années 1920 que j'ai trouvé dans les archives de Trinidad, continue de faire écho à de nombreuses questions qui m'occupent dans mon travail. Cette pochette est un objet qui appartient à l'époque révolue de la photographie analogue, époque où les histoires familiales étaient archivées sur des pellicules au lieu des fichiers numériques actuels. Cette pochette Kodak est aussi le reflet d'une économie globale et d'une échelle de répartition. L'atelier « Pereira – the Kodak corner » était une agence de Eastman Kodak à Port-of- Spain, et cette pochette, sensée avoir appartenu au Dr. Campariolo, nous rappelle le succès de Kodak dans les Colonies et sa portée mondiale. L'appareil photos populaire « brownie » de Kodak Eastman a inauguré l'époque des instantanés, et a du moins était utilisé pour témoigner de la vie des plantations et des classes dirigeantes de Trinidad. La pochette témoigne aussi d'une universalisation esthétique et technique grandissante de la pratique photographique. L'esthétique qui a donné naissance au jardin anglais (avec ses plate-bandes de fleurs et ses nichoirs pour oiseaux), et a encouragé la jeune mère 'élégante' (une 'image plus mûre' de la 'Kodak Girl') à photographier ses enfants pour l'album de famille, figurait la tendance « civilisatrice » moderniste et idéalisée de l'époque, avec un mode de vie européen qui répondait aux aspirations standards des familles européennes des colonies. Enfin, cette pochette reflète une absence - elle me rappelle dans quelle mesure ce type de matériau historique a largement ignoré une majorité de la population (de Trinidad) qui méritait une reconnaissance en tant que membres à part entière de la société et de la population mondiale, ou en tant que classe sociale qui aurait souhaité elle aussi utiliser la photographie pour conserver le souvenir de soi-même et de ses proches.

¹ Ceci est un article incluant une présentation de mon travail. Les références aux photographies sont fournies dans l'article.

En guise d'introduction à mon travail d'artiste photographe et multimédia, et en écho à certaines préoccupations évoquées par la pochette de négatifs que j'ai trouvée à Trinidad, j'aimerais présenter deux images de la série ECU: *European Currency Unfolds* (1992). J'ai conçu ces photographies manipulées numériquement en réponse à la formation économique et idéologique en cours de l'Union Européenne dans le cadre du Traité de Maastricht en 1993. J'ai été spécialement intéressée par l'image que la presse populaire restituait de la construction de l'Europe. Ce qui m'a frappée, c'était le débat bien différent soulevé par le journal de Maxwell, *The European* (1990-1998), qui propageait des choses assez impopulaires sur l'Europe. L'argument - touchant à la définition des frontières culturelles, économiques et sociales de l'Union Européenne - consistait à s'interroger sur la définition culturelle de l'Européen ? Qui serait autorisé à passer à l'intérieur et à l'extérieur de ses frontières ? Qui avait le droit de devenir Européen ? La migration, l'identité culturelle et le racisme dans le rapport aux marchés économiques étaient les mots d'ordre sous-jacents soumis au débat par le journal et d'autres voix mineures en regard des notions d'égalité et de droits, et en vue des problèmes potentiels concernant l'unité européenne. Ces préoccupations ont aussi été des aspects constitutifs de mon œuvre depuis que j'ai entrepris ce travail de photographie et de projets multimédia numériques. En d'autres termes, on peut voir dans mon travail un art politique qui, comme le suggère William Kentridge, peut être défini ainsi : « un art de l'ambiguïté, de la contradiction, des gestes inachevés et des dénouements incertains. Un art (et une politique) dans lequel l'optimisme est mis en échec et le nihilisme tenu à distance. »²

Et pour moi, il est important de concevoir l'art politique dans le sens où il peut encourager les notions de race et de migration dans le discours. La signification de la figure *noire* hautement 'racialisée' (et particulièrement de la femme noire) en tant que présence minoritaire en Europe, qu'il s'agisse d'un citoyen émigré récemment ou de la première, deuxième ou troisième génération, est un défi constant et s'avère de plus en plus pertinent en Europe dans la mesure où les races, les langues, les religions tendent à se multiplier dans les populations européennes qui, réunies, deviennent des entités urbaines, sociales et culturelles plus complexes.

Certains d'entre vous ici connaissent peut-être le contexte historique du terme *black/noir* dans le rapport aux formations de l'identité culturelle dans la photographie et le cinéma en Grande-Bretagne depuis la fin des années 1980. Vous êtes peut-être aussi conscients de

² Calvin Tomkins à propos de William Kentridge, *New Yorker* (2010), p. 57

l'héritage et de l'influence positive de cette période d'activisme, de créativité et de débats qui, dans son ensemble, a contribué à l'établissement des archives britanniques, des instituts artistiques, des modes d'expression, et des collections en élargissant leur orientation multiraciale, reflétant mieux la diversité multiculturelle des populations vivant en Grande-Bretagne. L'histoire culturelle noire britannique a été écrite et reconnue comme un discours contre-culturel durant une période de troubles. Je voudrais relever certains aspects de cette période appropriés au thème de notre conférence ici à Bamako en 2011.

Auto-définition, négritude et action

J'attire votre attention sur ce que je décris au sens large comme la perspective post-coloniale – les perceptions, les perspectives et les points de vue qui sont les nôtres en tant que membres de diasporas originaires d'Afrique, d'Asie et des Caraïbes. Je veux continuer à revendiquer crûment l'utilisation du terme *blackness/négritude* et lui conserver sa connotation problématique pour continuer de le définir tel qu'il était largement utilisé durant les années 1980-1990 en Grande-Bretagne par les noirs activistes, les artistes, les politiciens, les théoriciens et les producteurs. Le terme tel que je l'utilise ici décrit des individus et des communautés d'origine africaine, asiatique et caraïbe vivant et travaillant actuellement en Grande-Bretagne et en Europe Continentale. Il inclut différentes ethnies qui ont historiquement défini la négritude en tant que construction idéologique, culturelle et politique pour l'opposer au racisme tel que l'ont expérimenté des personnes d'origine non-occidentale, non-caucasienne et non-chrétienne vivant en Europe.

Digression 2

«Baguenaudant » avec mon ami et collègue artiste Cozier dans son atelier de Port-of-Spain, à Trinidad, en 2006, nous en étions venus à une discussion sur la façon dont le marché de l'art a été globalisé et ce que cela signifiait pour lui de vivre à Trinidad en tant qu'artiste caraïbe. Lorsqu'il vint en Angleterre cette année-là, il aborda la question sous une forme différente, me demandant ce qu'avait été cette décennie critique des artistes noirs en Grande-Bretagne dans les années 1980 ? Qui les définissaient ainsi ? En quoi était-ce différent de la définition de la négritude aux USA ? Et, dans la mesure où'il s'agissait d'artistes descendant de Caraïbes, d'Indiens, de Pakistanais ou de Bengalis, pourquoi vous définissiez-vous vous mêmes collectivement comme 'black/noirs', alors qu'on parle peu d'un usage de ces termes dans les pays du sud ?

Les écrits fondateurs de Hall sur l'identité culturelle dans les années 1990, dans lesquels il décrit le mode d'exploration des représentations qui place « le sujet noir au centre » et implique « les positions à partir desquelles nous parlons ou écrivons - les positions de l'énonciation » (Hall 1990, p. 222) font écho à mes représentations visuelles photographiques.

Ce qui fut également essentiel pour l'émergence d'une pratique indépendante, c'était d'observer comment, de plus en plus, les pratiques visuelles fournissaient la base d'un niveau de défense et de critique pour contester le climat culturel des années 1990 politiquement et socialement.

L'identité noire définie durant cette période, a été marquée par l'idée d'un engagement culturel et d'action politique/sociale – en particulier en rapport avec une forme d'auto-déterminisme enracinée dans la protestation et la lutte qui ressemble assez à la culture visuelle liée à la période des droits et revendications civiques aux USA.

Je me suis engagée dans le développement d'une pratique critique indépendante définie par une formation claire des arts noirs du film et de la photographie. Des organismes autonomes et des espaces institutionnels distincts ont été créés dans la mouvance activiste des groupes asiatiques, africains et caraïbes pour un engagement critique des médias au sujet de la présence noire en Grande-Bretagne qui avait commencé d'être pleinement concernée par les troubles sociaux et le fondement des craintes politiques. Des groupes collectifs et des bases de documentation comme le Black Audio Film Collective (1983), Autograph ABP - l'agence de photos basée à Londres (1988), AVAA - les Archives des artistes du visuel d'Afrique et d'Asie (1989), et inIVA (1994) ont été formés en regroupant des fonds publics et des soutiens indépendants, autonomes et bénévoles, pour la formation, la production, la conservation, l'archivage, la publication et le développement des médias contemporains : le cinéma et la photographie. Les organismes et les individus qui les dirigent ont surtout aidé dans la question-clé de l'égalité des offres, de l'écoute, de la visibilité et de l'accès aux institutions artistiques du film et de la TV et aux organismes de financement gouvernementaux pour que le peuple noir de Grande-Bretagne soit enfin reconnu collectivement et individuellement pour ses contributions et ses talents, à la fois en tant que public et en tant que créateurs-réalisateurs³.

³ Parmi les journaux et textes clés qui ont fait état de ces débats et travaux culturels, citons : *Third Text* (1987), *Ten.8* (1979 – 92), *Screen Education* (1974-82), *Framework* (1975 – 92), et *October* (1976 -). Des publications

Dans les communications du britannique contemporain Kodwo Eshun⁴, la négritude, se signale par les pratiques de re-matérialisation de la culture noire après l'esclavage et le Passage du Milieu (Middle Passage), et situe le corps noir comme inextricablement lié aux technologies, aux techniques et aux machines. Il affirme que le corps noir asservi a été déshumanisé et dématérialisé entre l'Afrique et les Amériques via le Passage du Milieu, et que sa reconstitution symbolique en tant qu'humain n'a jamais eu lieu, mais que, à travers l'héritage des économies impériales, du colonialisme, et de la militarisation, il reste un objet problématique de production. La personne physique brisée (d'un homme souvent) et 'racialisée' est perçue à la fois comme un objet fascinant et comme une marchandise redoutée (Enwezor, 1997) ; elle est prise en référence à travers une généalogie de textes fondateurs qui comptent les écrits de Du Bois (1903, 1940), de Césaire (1934, 1939), Fanon (1952, 1961), Hall (1989, 1990, 1996, 2004), Vergès (1997,1999), et Mbembe (1992, 2002).

Je fais aussi allusion à la négritude qui « implique des processus psychosociaux... permettant d'aborder plus clairement les genres et la sexualité comme des éléments de l'analyse dans notre définition de ce qui est *black/noir* dans la nation et la diaspora, aux plans local et global ». ⁵

La négritude a à voir avec le regard porté vers l'extérieur du point de vue du sujet post-colonial et du regard rétrospectif. La négritude, telle que nous la considérons ici, est le reflet d'une lutte psychique et socioculturelle qui n'est pas seulement enracinée dans le racisme tel qu'il existe et fonctionne dans la sphère culturelle et sociale, mais implique aussi les conditions traumatisantes associées aux rapports intimes de la famille noire, à ses échanges relationnels avec les autres, et à sa psyché individuelle. (Stephens, 2009)

telles que *There Ain't No Black in the Union Jack: The Cultural Politics of Race and Nation* (1987) par Paul Gilroy et *Disrupted Borders* (1993), dirigé par Sunil Gupta, ont aussi rendu compte des changements conceptuels et intellectuels de cette période. Les écrits de Stuart Hall ont aussi été déterminants et faisaient écho aux débats conduits à cette époque. Une série d'expositions thématiques d'œuvres portant sur la recherche des articulations historiques et contemporaines de ce que signifie être noir et vivre en Grande-Bretagne a également compté, notamment *From Two Worlds*, Whitechapel (1986) ; *D-Max*, Ikon Gallery Birmingham (1987) ; *Fabled Territories*, Leeds City Art Gallery (1989) ; et *The Other Story*, Hayward Gallery, London (1989). Enfin des films et des projections tels que *The Passion of Remembrance* et *Handsworth Songs* (1986), produits par Sankofa Film et Video and Black Audio Film Collective, et des festivals comme *Caribbean Focus '86* et *Africa '95* ont aussi marqué cette période de formation, de créativité et de ralliement.

⁴ Eshun considère l'Afro-futurisme comme la voie d'une conception nouvelle du monde dans une perspective étrangère futuriste non-occidentale, considérée comme post-humaine et jusqu'à présent 'hyper-absorbée' (Eshun, 1998, p.2) par la technologie. La culture noire est regardée comme 'un agglomérat ... comme une série de techniques et associée à des « technologies noires » (Eshun, 1998, pp.191/2)) incluant des caractéristiques africaines. Des écrivains, musiciens et universitaires tels que Nalo Hopkinson, Sun Ra, George Clinton, DJ Spooky, et Alondra Nelson sont associés à l'Afro-futurisme.

⁵ Stephens, M. (2009), 'What is This Black in Black Diaspora?' *Small Axe: 11 Blackness Unbound: Interrogating Transnational Blackness*, 13:2, pp. 26–38.

Détermination de différentes esthétiques et techniques

« L'histoire de la photographie noire a été hantée par la remise en question des sens apparemment établis des images. Là où la photographie documentaire vise une prétention à la vérité, véhiculant le méta message *c'était vraiment ainsi* ...un certain nombre de photographes noirs a commencé à s'interroger sur les questions d'identification, sur le moyen de mieux contester les régimes de représentation dominants... Cette tendance va à l'encontre du réalisme : en effet, elle remet en question le réalisme et le présente comme un genre particulier, privilégiant à la place des tendances non-réalistes telles que le formalisme, le modernisme et le surréalisme, qui peuvent être groupés sous la rubrique de l'avant-garde ».⁶

Comme d'autres photographes et cinéastes tels que Monika Baker, Deborah Willis, Kellie Jones, bell hooks, Sunil Gupta, Marc Boothe, Vanley Burke, Ingrid Pollard, Chila Burman, Pratibha Parmar, Armet Francis, Eddie Chambers, Lola Young, David A. Bailey, Stuart Hall, John Akomfrah, ma pratique des média et de l'esthétique visuelle est le résultat d'une expérience et d'une relation à la diaspora en Grande-Bretagne. J'ai été formée à une période au cours de laquelle la photographie et le cinéma *indépendants* ont joué un rôle important dans le débat culturel en Grande-Bretagne, à la fin des années 1980 et au cours de la décennie qui a suivi. Le terme de *photographie et cinéma indépendants* est associé au travail de photographes, de réalisateurs, d'écrivains et de critiques dont l'œuvre a été nourrie par les politiques identitaires noires, féministes et psychanalytiques.

À la période de cette formation culturelle, créer des formes d'expression spécifiques et différentes était essentiel pour nous. Le questionnement critique du photographe, l'investigation de l'espace sociétal et culturel dans lequel s'opère le travail et la pratique de la photographie elle-même, devinrent la clef de ce processus. Les années 1980 ont été en Grande-Bretagne une période où les praticiens, les théoriciens féministes et marxistes comme Judith Williamson, Stuart Hall⁷, Susan Sontag, Coco Fusco, bell hooks, Victor Burgin, Jo Spence, John Tagg, Martha Rosler ont proposé des analyses des pratiques photographiques et cinématographiques à partir d'expériences diverses – la psychanalyse, les concepts figuratifs, post-structuralistes et sémiotiques, les points de vue d'une articulation féministe et noire.

Il n'y avait aucune approche cohérente ou conséquente, ni aucun modèle qui puissent décrire l'esthétique associée à la pratique de la photographie et du cinéma indépendants. Il

⁶ Stuart Hall/David A Bailey, 1992, 'The Vertigo Displacement' in: *Critical Decade*, 8 Spring 1992.

⁷ La publication, en 1989, de *Framework: Theory and the Politics of Location* était basée sur le colloque tenu le 6 Octobre 1988. Un certain nombre d'orateurs notamment Coco Fusco, bell hooks, Michelle Wallace, Stuart Hall, John Akomfrah ont contribué à cet événement et cette publication fondateurs. Nombre de ces théoriciens et écrivains de la photographie ont contribué à plusieurs questions du Ten.8 International Photographic Magazine de la fin des années 1980 au début des années 90. Publié à Birmingham, en Grande-Bretagne, Ten.8 est devenu un journal international pour le débat critique sur la photographie indépendante.

était important pour le cinéma et la photographie indépendants de réfléchir à une approche documentaire ou ce qui a été décrit comme le « third space » (« troisième espace »). Être entendus et vus par des individus et des populations d'origine africaine, caraïbe et asiatique par le biais de la documentation, d'enregistrements photographiques ou oraux était très important pour que soit véritablement reconnue la Grande-Bretagne multiraciale. Dans ce contexte, il y a eu ce que David A. Bailey et Stuart Hall ont décrit comme une « obsession⁸ » à défier les notions de sujet authentique et le système de valeur-vérité qui est une part intégrante de la pratique du documentaire social.

Une exploration visuelle des esthétiques impliquant l'utilisation de techniques comme le travail en studio et/ou la mise en scène d'un moment ou d'une séquence fait partie intégrante de ce virage culturel : les photographies construites et les scènes de studio pour la vidéo impliquant des projections et des remaniements du matériel d'archives. Souvent les œuvres contenaient des références autobiographiques intimes et familiales à des archives personnelles, des histoires individuelles ou d'autres, auparavant non-dites/inconnues des communautés caraïbes et asiatiques. Ces techniques utilisant des mises en scène et des enregistrements polyphoniques composites ont fonctionné comme des critiques et des contre-réponses aux images stéréotypées de la presse populaire de l'époque. Parmi les exemples les plus courants de tels stéréotypes, on trouve l'image récurrente d'hommes noirs violents dans les rues britanniques, ou l'idée orientaliste persistante de la femme noire, soit voilée, soit en tenue légère.

Par l'utilisation des techniques numériques, la technique et l'esthétique sonores, visuelles et interactives de mon travail photographique et multimédia font appel à la construction, à la superposition et la multiplicité. En tant que photographe à la fois concernée par les deux pratiques définies par Hall de remise en question des « significations établies » de l'image documentaire d'une part, et engagée dans une pratique qui s'opposait au « grain of realism » (Hall, 1992), j'ai développé dans mon travail artistique un mode plus exploratoire qui implique des situations et des caractères/personnages imaginaires et fictifs. Ce qui est significatif, c'est l'exploration des limites du genre documentaire qui, si souvent, prescrit « l'altérité » comme représentative de ce que Okwui Enwezor suggère être l'« objet d'une fascination et d'un trouble fétichistes » (Enwezor 1997, p.3) saisi dans une vision ou faisant allusion à un matériau qui refaçonne les structures visuelles impérialistes. J'expérimente par quels moyens figurer visuellement le corps noir dans le cadre, l'évoquant souvent par le biais

⁸ David A. Bailey et Stuart Hall, (éd.), *Critical Decade: Black British Photography in the 1980s, Ten-8* (3) (1992) : esp. pp. 15-23.

d'associations avec des paysages, des espaces et des monologues. Le but visant l'investigation du pouvoir et de l'impact de la photographie anthropologique comme part entière de la période coloniale impérialiste pendant laquelle le corps noir était le sujet du regard figé colonial et voyeuriste.

J'explore l'idée d'élargissement des paramètres de la photographie par le biais d'interventions avec d'autres médias, comme vous pourrez le voir aussi avec l'œuvre *Arrival being* présentée ici à Bamako. J'ai souvent utilisé des textes comme médium pour « clarifier la réception d'une seule image, fondant l'idéologie et le sens, et pour réduire le risque d'une mauvaise interprétation »... tout en « élargissant le sens de l'image unique [et ...] en changeant le rapport traditionnel entre le photographe et le sujet... » (Jones 1992, p.133.)

La place et l'espace émergents de l'écran en tant qu'expérience cinématographique élargie ou l'expérience individualisée du PC deviennent un moyen de repenser l'usage de l'image fixe-animée. Mon utilisation de la notion de séquences-images⁹ porte plus sur la saisie et la suspension de la temporalité qui se rapporte davantage au mode photographique qu'à « l'affinité entre cinéma et séquence » et le « mouvement illusoire des cadres » (Mulvey, 2000 p.1). C'est cette immobilité que je retiens comme une qualité qui répète un statut photographique et peut être associée à la perte, à l'absence, à la fugacité - symptômes de l'expérience de la diaspora noire.

Le « montage » en tant que « marque » (empreinte) reste central dans la production technique d'images fixes-animées, qui sont souvent des juxtapositions, des superpositions – requérant plus ou moins la technique numérique du « sampling » (échantillons). L'esthétique fixité-mouvement laisse une place à la critique. Elle s'écarte des conventions et des esthétiques du cinéma et de la photographie à la fois, et ses interstices et disjonctions laissent un espace pour le déplacement, la fantaisie et l'imaginaire.

Le processus visuel de maquillage et de bricolage qui permet les raccordements, la dissociation et la fusion d'une image à l'autre dans les séquences-images de *Arrival* répond à l'idée de fantaisie, d'imaginaire et de mémoire telles que les évoque Laplanche dans le « temps du sujet humain » qui se produit indépendamment de ce que nous pourrions décrire comme un temps historique¹⁰. Il en résulte une série d'« histoires » encadrées de

⁹ Le concept de séquences-images, développé par Victor Burgin dans sa publication *The Remembered Film* (Londres : Reaktion Books, 2004), a également influencé mon travail de création de récits visuels pour *Ghosting* et *Endless Prospects*.

¹⁰ Le terme de Laplanche est tiré du texte de Laplanche et Pontalis' (1973) *The language of psycho-analysis* et se trouve aussi chez Burgin pour décrire la séquence-image. Burgin propose que les « séquences-images soient des pensées ou 'sécrétions' qui 'associent les souvenirs et l'imagination avec des matériaux filmiques et autres sources de média » (Burgin 2004 : p.15).

séquences-images et de sons combinés, associée à une scène-paysage, chaque écran étant associé à un type de perspective et de narration différent.

Racisme, récits imaginaires et Arrival

Chambers (1990) et Hall nous rappellent que la « migration a été un motif constant de l'histoire caraïbe... » (Hall ; 1999, p.1) et où :

« (nous) ne pourrions jamais rentrer à la maison, retourner à la scène primaire, au moment oublié de nos commencements et de notre « authenticité », car il y a toujours quelque chose qui nous en sépare. Nous ne pouvons pas revenir à l'unité d'autrefois, car nous ne pouvons connaître le passé, la mémoire, l'inconscient qu'à travers ses effets, c'est à dire quand il est transposé en langage... »¹¹

Étant fille d'une génération dont les parents sont arrivés en Guyane dans les années 1950, la perception que j'ai de l'héritage et de l'expérience de la migration inclut une part de contestation, de tragédie, de perte, de méconnaissance, d'ambition et de succès. C'est l'expérience d'être l'« étranger/étrangère » dans un autre espace, dans un autre territoire. Comme le notent Hall et Chambers l'acte d'« être en déplacement » devient le lien de notre sensation d'appartenance et de notre relation à ce que nous pourrions imaginer être « chez nous », et de notre notion d'authenticité et de tradition.

Digression 3

Étant quelqu'un de la diaspora des Caraïbes, plus précisément de Guyane, qui a une histoire personnelle avec ce que Puri (2004) et moi appellerions une « douglarisation », ma première expérience sur le continent africain est liée à une grande excitation et un frisson. Tous ceux qui vivent ici connaissent une version comparable de la part d'autres membres du peuple noir dispersé et déplacé qui sont en visite sur ce continent. Et les Africains semblent en avoir assez de l'entendre ou font du moins preuve d'une patience curieuse à propos de la façon dont les membres de la diaspora noire adhèrent à cette sorte de construction et d'idéologie mythique noire de l'Afrique, sans avoir jamais séjourné suffisamment longtemps pour en faire l'expérience et en faire partie dans toutes ses contradictions et sa richesse.

¹¹ Hall, S. (1999). « Thinking the Diaspora: Home-Thoughts from Abroad. Small Axe: A journal of Criticism » 13(2) p.3; Hall quoting Chambers, Border Dialogues : Journeys in Post-Modernity (Londres, Routledge, 1990), p. 104.

Eh bien je suis coupable moi aussi de ce 'frisson', en tant que membre de ce peuple noir lointain et déplacé qui, comme nombre d'autres de ma génération des Caraïbes, a grandi - comme nous le rappelle Stuart Hall - avec la notion d'une Afrique figurée dans tous les nouveaux territoires comme le lieu des réprimés. « L'Afrique », suggère-t-il, est le « signifié qui ne pouvait être représenté, qui est resté le non-dit, l'indicible « présence » de la culture caraïbe. C'est « dissimulé » derrière chaque inflexion verbale, chaque tournure narrative de la vie culturelle caraïbe » (Hall, 1989, p.74-75).

Les sombres conséquences d'un passé (qui inclut les projets du colonialisme, de l'esclavage et des voyages dits de l'Atlantique Noir (Black Atlantic) font partie intégrante de la manière dont nous considérons et 'contextualisons' l'actualité de la migration des pays du sud vers l'Europe.

Arrival (2010), une installation sur trois écrans, s'intéresse aux conséquences violentes et tragiques de la migration économique globale contemporaine – elle se réfère aux personnes qui tentent de migrer vers le sud de l'Espagne, vers les enclaves espagnoles du continent africain et les îles touristiques espagnoles - les îles Canaries. *Arrival* imagine l'expérience du voyage dangereux et fragile d'un bateau depuis l'Afrique du Nord vers les côtes du sud de l'Espagne à travers les perspectives de trois femmes. Lorsque, en 2007, j'ai vu les reportages de la télévision et des journaux sur l'arrivée de personnes traversant par bateau la Méditerranée pour gagner les côtes espagnoles, j'ai été frappée par l'écrasante fragilité et le danger du voyage en « caïques » (ces petites embarcations utilisées pour le voyage). Des individus, principalement des hommes de différents pays d'Afrique, allaient jusqu'à l'extrême bout de leurs forces, quittant leur pays et leurs familles pour gagner l'Europe et ses pays synonymes de tant de richesses, de sécurité, de travail et de confort.

Étant fille de migrants de Guyane, avec ce sentiment perturbé et imaginaire d'appartenance à la diaspora britannique noire, j'ai eu envie d'essayer de comprendre la complexité de ce voyage en bateau et ses implications. L'Afrique, à distance et à travers le prisme des médias occidentaux, apparaît comme supportant 'la part du lion' de l'inégalité croissante entre riches et pauvres. Mes recherches m'ont permis de me familiariser avec la manière dont les médias construisent la perception de la migration, spécifiquement celle du peuple noir en Europe, comme un problème social croissant, dont l'Afrique est le centre. Par mon travail, j'ai cherché à nous rappeler le contexte dans lequel nous considérons le voyage de ces personnes en Europe. La présence de populations importantes, de noirs européens, résultant d'une migration non-européenne, évoque les vraies questions de racisme, de discrimination et de bannissement dont de nombreux Africains font actuellement l'expérience. En fin de compte,

cette décennie peut-être symbolisée par une Europe qui a économiquement et politiquement décidé que le « multiculturalisme est mort », comme l'a déclaré Angela Merkel dans son discours d'octobre 2010 à des jeunes membres de son parti de l'Union Chrétienne Démocrate (CDU)¹².

La migration économique est un impératif complexe régi par un dynamisme politique et idéologique spécifique, quelques soient le lieu et le temps où elle se produit. Cette forme de migration, que les médias et les politiciens européens qualifient de *migration irrégulière*, est symboliquement chargée de références visuelles incluant l'ombre portée et les traces inquiétantes de l'horreur coloniale de l'esclavage et de la migration forcée. Elle inclut les inévitables et récurrentes associations à la mer, à la tragédie des morts en mer, au traitement brutal et inhumain des personnes - en d'autres termes à des multitudes de corps assis, têtes baissées, sans défense, sans noms et sous surveillance. Le corps africain lancé dans un voyage désespéré pour une vie meilleure et plus sûre est une fois de plus physiquement et symboliquement violé, criminalisé, 'racialisé' et privé de sa dignité.

Je me souviens du travail et du point de vue du projet *Présence Africaine* de Diop, Senghor, Césaire et d'autres qui concevaient l'Afrique comme « lieu des opprimés », et dont le travail exprimait le besoin de s'opposer et de répondre dialectiquement au racisme et à l'inégalité de leur époque, à la fin des années 1940.

Les perspectives post-coloniales qui donnent naissance à ces œuvres ont beaucoup à voir avec la nécessité de montrer et faire entendre l'absence et les non-dits - des récits des femmes en particulier.

Je ne suis ni historienne, ni anthropologiste, ni ethnographe, et je compte sur le travail précieux de ces personnes pour entreprendre des recherches, publier la documentation, et démontrer comme il est important que la migration africaine vers l'Europe soit examinée par des personnes comme les responsables de la politique sociale, les activistes et la presse. En tant qu'intervenant et commentateur culturel je suis intéressée par une autre signification de cette expérience et souhaite trouver un mode empathique qui nous permette de comprendre et *donner un sens* à un tel voyage. Comme une médiation conçue à travers une série de prismes, je propose de donner à cette œuvre la forme de contre-récits/critiques opposés à la tendance des stéréotypes créés et perpétués par la presse populaire complice de l'idéologie politique.

¹² Dans son discours, Merkel a dit : « Nous nous sommes illusionnés un temps en disant : 'Ils ne resteront pas, un jour, ils partiront', mais ce n'est pas la réalité ... De fait, l'approche [pour construire] une [société] multiculturelle, pour vivre côte à côte et s'apprécier ... a échoué, a complètement échoué ». <http://www.bbc.co.uk/news/world-europe-11559451>

Une fois de plus, le corps de l'homme noir africain a été associé à l'intrus, à l'hôte inopportun, au travailleur indésirable ou rejeté. Ce qui m'intéresse plus, c'est aussi ce qui peut permettre de rendre la figure féminine noire et son expérience présentes dans les récits, et comment elle pourra être présentée en Europe à l'avenir.

Conclusion

Le corps noir contemporain continue d'avoir une signification comme marchandise et comme objet médiatisé du capital. Le corps noir sur-médiatisé est une référence de l'économie globale, qu'il soit perçu comme venant du continent africain, des Caraïbes, de l'Amérique du Nord ou du Sud, ou appartenant à des populations de la diaspora noire aux USA, au Canada, en Grande-Bretagne ou dans d'autres pays européens. Il/elle est pris entre deux feus en tant que matière première numérique, dans le lieu privilégié du profit – requis numériquement comme un objet de consommation, sans cesse reconfiguré dans des espaces numériquement médiatisés. Dans l'élan à vouloir créer des référents hautement fétichisés, la différence et la race sont devenues des substituts au statut multiculturel des gouvernements, des entreprises, des projets éducatifs, de MTV, de Big Brother et autres séries de télé-réalité. Le corps noir, urbain, juvénile et son expression culturelle sont perçus comme « funky », « cool » et, sans transitions, associé à quelque chose de cool, numérique et « techno-freak » (street techie)¹³.

Les voix et la musique noires sont écoutées partout. Dans ses récents écrits sur la couleur blanche, Coco Fusco répond à la notion d'un sens hyper-visualisé de la négritude en affirmant que cette « puissance absolue de l'imaginaire racial » suggère que « nous aimons voir les races » (Fusco, 2008, p.1). En d'autres mots, l'imaginaire racial excite le désir de consommation.

Arrival se sert du lieu et de la scène du voyage en bateau pour créer une intervention différente à l'intérieur de cette construction ironique et contradictoire hyper-médiatisée du corps noir. C'est une contribution complémentaire et imaginaire aux témoignages de personnes qui ont survécu à ces voyages et un hommage à ceux qui y ont laissé leur vie. Nous ne savons rien d'autre sur eux que ce que d'autres ont dit en tant que témoins de la traversée. Créer permet d'une certaine manière d'envisager l'absence et induit une autre façon de voir.

¹³ L'une de ces campagnes publicitaires qui reflète la conjoncture de la négritude et de la technologie est la campagne de iPod+iTunes qui montre un groupe de silhouettes dansant avec des iPods, lancée sur la chaîne American TV en mai 2007 sur la musique 'Mi Swing Es Tropical' de Quantic & Nickodemus.

« Ce qui importe le plus ce sont les procédés et conditions de production de tels récits... c'est seulement par le chevauchement (superposition) (récit et procédé) que nous pouvons découvrir l'exercice différent du pouvoir qui rend possibles certains récits et fait le silence sur d'autres.»¹⁴

Références

Enwezor, O. (1997). « Reframing the Black subject. » Dans le catalogue de la 2^e Biennale de Johannesburg, Trade Routes : History and Geography, éd. O. Enwezor. Afrique du Sud : Biennale de Johannesburg.

Hall, S. (1989). « Cultural identity and cinematic representations. » Framework: Third Scenario: Theory and the Politics of Location (N° 36) pp : 68 - 81.

Hall, S. 1990. « Cultural Identity and Diaspora. » In Identity: Community, Culture and Difference, éd. Jonathan Rutherford. Londres, Lawrence & Wishart.

Jones, K. (Spring 1992). « Re-Creation ». Ten.8 - Critical Decade: Black Photography in the 80s'.

Mulvey, L. (2000). « Death 24 times a second: the tension between movement and stillness in the cinema. » Coil 9/10, pp. 1 - 12.

Puri, S. (2004). *The Caribbean Postcolonial: Social Equality, Post/Nationalism, and Cultural Hybridity*. Basingstoke, Grande-Bretagne : Palgrave Macmillan.

Traduction : Monique Rival

¹⁴ Trouillot, R. (1995). *Silencing the Past: Power and the Production of History*. Boston: Beacon Press. p.25.