



PEINDRE À LA MARTINIQUE

Une histoire de l'art décentrée
1765-1943



MUSÉE DU QUAI BRANLY
JACQUES CHIRAC



FONDATION
CLÉMENT

PEINDRE À LA MARTINIQUE

Une histoire de l'art décentrée
1765-1943

Sous la direction de Christelle Lozère



MUSÉE DU QUAI BRANLY
JACQUES CHIRAC

HC | ÉDITIONS
HERVÉ
CHOPIN

FONDATION
CLÉMENT



PEINDRE À LA MARTINIQUE (1765-1943) UNE HISTOIRE DE L'ART DÉCENTRÉE

Christelle Lozère

L'exposition « Peindre à la Martinique (1765-1943). Une histoire de l'art décentrée », présentée à la Fondation Clément du 6 février au 26 avril 2026, aborde la question des pratiques picturales en Martinique en contexte colonial. Pour la première fois, elle accueille plus de 150 œuvres, peu ou jamais montrées aux Antilles, issues principalement des collections du musée du quai Branly - Jacques Chirac et d'importants fonds de collectionneurs privés. Ces peintures, dessins, sculptures et photographies retracent les grandes temporalités de l'histoire de l'art de la Martinique : de la construction des imaginaires coloniaux dominants jusqu'à la rébellion esthétique portée par la négritude et le surréalisme, avec la création de l'école des arts appliqués.

L'exposition rend compte des fractures, des silences, des préjugés, mais aussi des résistances et des combats depuis la Martinique et Paris, pour l'accès à la formation artistique dans les écoles publiques et pour le développement, dès l'entre-deux-guerres, d'un art martiniquais représentant les gens, les scènes et les paysages du péyi.

« Peindre à la Martinique » s'attache à mettre en lumière les prémisses d'un marché de l'art européen et intercaribéen, l'influence de l'école anglaise sur les *Vues martiniquaises*, le poids du modèle académique et son esthétique « beaux-arts », ainsi que celui des propagandes impériales, assimilationnistes et touristiques, depuis la colonie et hors de la colonie, du XVIII^e siècle à la fin du régime de Vichy *an tan Robè*.

Par une sélection d'œuvres (plus de 50 artistes), l'exposition montre les trajectoires des premiers peintres insulaires – natifs ou installés en Martinique –, le passage des peintres voyageurs, l'importance des femmes artistes et le rôle fondamental des premiers professeurs de dessin des lycées

Jacques Weismann

Maïotte Almaby

Années 1920

Huile sur carton

146 x 97 cm

Musée du quai Branly - Jacques Chirac,
en dépôt au musée d'Histoire et d'Ethnographie
de Fort-de-France
Legs Maral Almaby au musée de la France
d'outre-mer

Les prémisses de la peinture à la Martinique

Dès la fin du XVIII^e siècle, le dépouillement des sources archivistiques met en lumière l'existence de pratiques picturales à la Martinique ainsi que l'émergence d'un marché de l'art caribéen. Les encarts publiés dans la presse révèlent l'apparition d'une clientèle coloniale qui, enrichie par l'économie sucrière et le système esclavagiste, commande : portraits, paysages et scènes de genre tout en s'initiant aux arts d'agrément. Les artistes, souvent européens et itinérants, trouvent dans l'île un terrain propice à la création et au mécénat, à l'image du peintre Marius-Pierre Le Masurier avec la famille Choiseul-Meuse. Certains choisissent de s'y établir durablement et ouvrent leurs ateliers, comme la miniaturiste Charlotte Martner, active à Fort-de-France de 1804 à 1821. D'autres sont natifs de l'île, tel Louis de Manoël, né en 1806 au Prêcheur dans une famille propriétaire de l'habitation Céron, qui fera une belle carrière artistique à Genève. Le tableau *Vue de la rivière du fort de Saint-Pierre de la Martinique*, du peintre Bassot (1765), témoigne également de l'existence d'une pratique picturale insulaire, probablement autodidacte ou peu formée. L'absence d'une académie d'art à la Martinique ne permet pas, en effet, l'émergence d'une véritable école locale, limitant le développement d'une production endogène et déracialisée avant la fin du XIX^e siècle.

Si de nombreuses œuvres du XVIII^e siècle ont aujourd'hui disparu, celles de Bassot ou Le Masurier révèlent précocement la fonction sociale de l'art à la Martinique. L'essor de la scène de genre dans la Caraïbe, porté par le succès à la Dominique d'Augustino Brunias, a contribué à figer, un temps, l'image d'un monde colonial idéalisé et harmonieux, où chaque groupe racial est représenté à la place qui lui est assignée. L'imaginaire dominant participe alors à la mise en scène d'un ordre social et moral présenté comme stable et prospère, tout en dissimulant les tensions d'une société esclavagiste martiniquaise en pleine mutation à la veille de la révolution, puis de l'abolition de 1848.

Christelle Lozère



Francis Swaine
Vue de la Martinique
1782
Huile sur toile
75,5 x 105 cm
Collection privée



Bassot
Vue de la rivière du fort Saint-Pierre de la Martinique
1765
Huile sur toile
83 x 130 cm
Musée d'Histoire et d'Ethnographie de Fort-de-France, CTM

Bassot, Vue de la rivière du fort Saint-Pierre de la Martinique

Andrew Curran et Meredith Martins

Selon une inscription au dos de la toile, ce tableau a été réalisé « d'après nature » le 26 octobre 1765. Il est attribué à un artiste amateur inconnu nommé Bassot, qui pourrait être issu d'une famille de peintres et de graveurs originaire de Lorraine, en France¹. Sa signature, « Bassot Fecit », reflète une affiliation éventuelle avec le monde de la gravure, car il était courant pour les graveurs (mais pas pour les peintres) d'ajouter « fecit » (a fait) après leur nom. Il est possible qu'il ait eu l'intention de réaliser une gravure à partir de cette image, mais aucune n'a été retrouvée.

Certains aspects de la composition, en particulier son titre en forme de ruban, rappellent les gravures topographiques hollandaises des Amériques coloniales qui ont largement circulé à partir de la fin du XVII^e siècle, notamment celles associées à l'ouvrage d'Arnoldus Montanus intitulé *Le Nouveau Monde et le Vieux Monde* (1671). Le tableau lui-même est grossièrement divisé en trois registres reliés par un pont, avec la rivière Roxelane qui traverse horizontalement la composition. Au loin se trouve la partie la plus ancienne de la ville de Saint-Pierre, capitale culturelle et économique des Caraïbes françaises à l'époque.

Au centre, debout dans ou près de la rivière, se trouve un grand groupe de lavandières noires torse nu (certaines fumant la pipe) qui frottent, lavent et étendent des textiles en coton blanc et imprimé sur les rochers de la rivière. Leurs poses répétitives, leurs formes puissantes et leurs mouvements rythmiques correspondent à la réputation des blanchisseuses des Caraïbes, reconnues pour leur capacité à « blanchir » les tissus mieux que leurs homologues européennes.

Au premier plan, Bassot présente un échantillon diversifié de la population noire et métisse de la ville : des serviteurs noirs libres, des porteurs d'eau, des vendeurs de fruits, ainsi qu'un garçon esclave portant un turban et un parapluie. On y voit également plusieurs colons blancs représentatifs, parmi lesquels une femme bien habillée transportée dans une litière tandis que son serviteur métis la protège du soleil.

1. Une famille nommée Bassot vivait à Saint-Pierre en 1765. À l'époque, le patriarche de la famille s'appelait François Bassot, Sieur de Longchamps. Plusieurs de ses ancêtres étaient peintres ou maîtres graveurs, dont le plus connu est l'artiste

Claude Bassot, «peintre à Longchamp» (1580- c.1635). Voir Jules Guiffrey, *Artistes parisiens des XVI^e et XVII^e siècles* (Paris :

Imprimerie Nationale, 1915), 134. Pour une généalogie (incomplète) de la branche de la famille en Martinique voir : Eugène Bruneau-Latouche, «Généalogie et Histoire de la Caraïbe», juin 2022. <https://www.ghcaraibe.org/articles/2022-art17.pdf>

L'école du paysage caribéen

Dès le XVIII^e siècle, sous l'influence du romantisme anglais, le paysage pittoresque s'impose dans la Caraïbe, se développant parallèlement à l'expansion de l'économie de plantation et du système esclavagiste. En Jamaïque, les artistes Robertson ou Felsted sont précurseurs : ils peignent cascades, montagnes, rivières et esclaves en silhouette, sublimant la nature tout en occultant la violence de l'esclavage. En Guadeloupe, la création en 1801 de l'école primaire de dessin par Jean-Baptiste Collot, élève de David, joue un rôle majeur dans l'émergence d'une école du paysage pittoresque guadeloupéen. À Paris, Jenny Prinssay, née en 1771 à Goyave, expose pour la première fois ses *Vues de la Guadeloupe et de la Martinique* au Salon de 1814. La femme peintre ouvre la voie à l'école du paysage guadeloupéen, représentée dans les Antilles par le dessinateur Jules Honoré Joseph Coussin.

À la Martinique, le paysage pittoresque connaît également un essor marqué durant l'occupation anglaise du premier tiers du XIX^e siècle. Les peintres, amateurs ou professionnels, mettent en scène une nature grandiose oscillant entre pittoresque et sublime, tour à tour arrière-plan de batailles maritimes et de tempêtes ou, au contraire, espace calme et maîtrisé. Les habitations sucrières se trouvent souvent au centre des compositions, ponctuées de silhouettes d'esclaves vues de dos ou absorbées dans leur travail. Ces images se diffusent au moment même où la pression abolitionniste progresse dans la Caraïbe et en Europe, annonçant la fin prochaine du système esclavagiste.

Après l'abolition de 1848, le paysage devient un genre pictural permettant aux artistes caribéens d'exprimer subtilement leurs émotions, spectateurs de l'Histoire en marche. Le Second Empire est marqué par la présence, dans les Antilles françaises, de véritables maîtres du paysage : les guadeloupéens Évremond de Bérard et Armand Budan, ou encore le peintre métis trinidadien-martiniquais Michel-Jean Cazabon témoignant de la liberté des nouveaux libres, désormais peints de face ou de profil dans les paysages. Leurs passages en Martinique sont attestés par la presse locale. Dans leurs ateliers, ils répondent aux commandes privées et publiques, notamment à la décoration intérieure des monuments de Saint-Pierre, « la perle des Antilles ».

Christelle Lozère



Jenny Prinssay
Vue de la Martinique

1813
Huile sur panneau de bois
28 x 40 cm
Collection musées de Poitiers, en dépôt
au musée du Nouveau Monde, La Rochelle





John Eckstein

Ensemble de gravures [L'occupation du rocher du Diamant]

1805

Aquatinte (14 pièces)

42,1 x 35 cm

Collection Fondation Clément - Fonds Henri Theuvenin

L'arrivée de la photographie

Dans la presse, l'une des premières mentions de pratiques de daguerréotypies date de 1848, année de l'abolition de l'esclavage. Le *Journal officiel de la Martinique* évoque le passage de « deux jeunes artistes », MM. « Vallet et Fallen, artistes photographes (sic) » qui proposent aux amateurs des « portraits au daguerréotype », « pour la ressemblance frappante ». Adoptée par les élites antillaises, la daguerréotypie devient un outil de mémoire et de prestige social. Le peintre photographe Hippolyte Hartmann et Gaston Emerigon Fabre, tous deux martiniquais, ouvrent un atelier à Fort-de-France dès les années 1850.

À partir du Second Empire, la photographie se popularise dans la Caraïbe et se déploie largement en Martinique. Les studios de Fort-de-France et de Saint-Pierre – ceux d'Hartmann, Fabre, Sully ou encore du docteur Pornain – se spécialisent dans les portraits-cartes et cartes-albums, abordables et faciles à diffuser, permettant aux familles bourgeoises d'affirmer leur statut social à travers des portraits individuels ou de groupe. Ces images, souvent mises en scène avec accessoires et décors d'inspiration européenne (tentures, tapis brodés, piédestal, piano, plantes ou fonds peints), respectent les codes du portrait mondain mettant en valeur le modèle.

En parallèle, les paysages martiniquais deviennent un thème privilégié. Hartmann, Fabre et des photographes étrangers de passage immortalisent jardins botaniques, places publiques, édifices et scènes de modernité (ponts, quais, fontaines publiques, halles de marché, grands magasins, voies ferrées, usines centrales). Saint-Pierre attire et façonne son image de « Petit Paris des Antilles ». Ces clichés répondent à un double objectif : témoigner des transformations urbaines de l'ère industrielle post-esclavagiste et de sa nouvelle vitalité économique et culturelle, tout en nourrissant le marché des vues pittoresques destinées aux albums, aux revues illustrées et aux expositions universelles.

Anonyme

Famille Mulâtre à Saint-Pierre

Vers 1860-1890

Photographie, positif au gélatino-bromure d'argent colorisé sur plaque de verre

8,5 x 10 cm

Musée du quai Branly - Jacques Chirac



Décloisonner l'enseignement des arts par l'école

Si Michel-Jean Cazabon fut précurseur, il faut attendre la fin du XIX^e siècle pour que les premiers artistes peintres antillais d'ascendance afro-caribéenne – Henry Gabriel, Fernand Bailly, Alice Albane, Édouard Étienne Aimée-Deslandes, Paul-Amédée Bailly, Marie-Thérèse Lung-Fou, Alexandre Bertrand ou encore Hector et Paule Charpentier – puissent exercer le métier d'artiste insulaire et être reconnus socialement. C'est par la voie de la formation, puis de l'enseignement du dessin dans les écoles républicaines, que beaucoup trouvent progressivement leur place et leur légitimation dans une société encore marquée par le préjugé de couleur, et où l'accès à la formation aux « beaux-arts » reste réservé à l'élite coloniale.

La réforme de l'enseignement secondaire de 1881, menée par Jules Ferry et amorcée en Martinique dix ans plus tôt par le conseil général, permet la démocratisation de l'enseignement du dessin dans les écoles laïques. Avec l'ouverture du lycée de Saint-Pierre (1880) et du Pensionnat colonial (1883), les premiers fonctionnaires titulaires du certificat d'aptitude au dessin sont recrutés. Les étudiants formés dans les Écoles des beaux-arts de l'Hexagone constituent le premier vivier d'enseignants républicains en Martinique. Victor Fulconis devient le premier professeur de dessin du lycée de Saint-Pierre avant d'être suivi par une succession d'artistes enseignants – Pedro Lovera, Antoine Rabardelle, Jules-Paul Bordier, etc. – qui occuperont ce poste à Saint-Pierre, puis à Fort-de-France après l'éruption de 1902. En 1899, Alice Albane est la première Martiniquaise professeure de dessin certifiée, formant avec ses collègues plusieurs générations d'élèves, filles et garçons.

À la fin du XIX^e siècle, la présence de ces artistes en Martinique favorise ainsi l'émergence d'une imagerie antillaise influencée par les courants modernistes. La scène de genre connaît un regain d'importance, mettant en avant la représentation des nouveaux libres au travail – véritable miroir de la réalité sociale – comme sujet privilégié des peintres, illustrateurs et photographes, porteur d'enjeux politiques et sociaux.

Christelle Lozère



Alice Albane

*Une élégante de la ville, coiffée d'une tête madras
Femme, bouquet de fleurs en main*

1915

Dessin rehaussé de couleur

9,5 x 5,7 cm

Coll. Collectivité territoriale de Martinique - Archives.
30fi 96 et 30fi 121

Les artistes dans la catastrophe de 1902

L'éruption de la montagne Pelée de 1902 fut non seulement la catastrophe naturelle la plus meurtrière de la Martinique, mais elle suscita un élan de solidarité et d'empathie nationale et internationale dont les artistes – peintres, dessinateurs, illustrateurs et photographes – se feront l'écho. Ce drame humain, économique et politique marque un tournant dans la gestion des crises aux Petites Antilles. Il a aussi un impact sur la visibilité médiatique des Antilles françaises, créant une profusion d'images sur la Martinique autour des années 1902 et 1903 dans la presse et la littérature.

Dans l'histoire de l'art, l'éruption du Vésuve en 1631 avait déjà ouvert un nouveau chapitre sur la représentation des volcans façonnée par l'imaginaire des peintres romantiques italiens, anglais et français du sublime. L'iconographie de l'éruption de la montagne Pelée met, pour la première fois, l'humain au cœur de la campagne médiatique de secours et d'appels aux dons. Si la photographie de la catastrophe s'inscrit dans la quête d'un réalisme scientifique et journalistique, la quête de l'empathie nationale et universelle emprunte les caractéristiques des affiches lithographiées de l'Art nouveau, avec ses personnages colorés, sculpturaux et allégoriques, et ses lignes dynamiques et fluides.

Plusieurs artistes se sont ainsi retrouvés au cœur du drame. Le peintre Paul Merwart fait partie des 28 000 victimes décédées le 8 mai dans l'éruption. Le Martiniquais Édouard Étienne Aimée-Deslandes, jeune professeur de dessin au lycée de Saint-Pierre de 1900 à 1905, fait partie des blessés recensés après la catastrophe. De même, le professeur de dessin Manuel Gloumeau figure sur la liste des disparus de 1902. Parmi les témoins du drame, le peintre voyageur Jean-Louis Paguenaud, qui avait embarqué à Nantes sur un grand voilier pour la Martinique, assiste à bord de son bateau à l'éruption de la montagne Pelée. Auteurs, poètes, photographes ou encore peintres ont participé, au début du xx^e siècle, à créer le mythe de Saint-Pierre et ses ruines.

Christelle Lozère



**Le Petit Journal,
supplément illustré, n°602**

« La France vient au secours de la Martinique »

1^{er} juin 1902

45 x 31 cm

Collection Fondation Clément – Fonds Loïs Hayot

La vie artistique à Fort-de-France dans l'entre-deux-guerres

Après l'échec de la politique muséale au XIX^e siècle et l'arrêt brutal des projets liés à la catastrophe de Saint-Pierre en 1902, la Martinique relance dans les années 1920 l'idée d'un musée dans la colonie. Sous l'impulsion de Théodore Baude, un musée historique et artistique est inauguré le 23 novembre 1924 à Fort-de-France, sous le patronage du syndicat d'initiative. Faute d'infrastructure dédiée, il est provisoirement situé au premier étage de la chambre de commerce qui offre espace et soutien financier. Cette initiative repose sur un petit cercle de passionnés d'art et d'histoire qui croient encore au potentiel artistique et touristique de l'île.

Cependant, les moyens restent limités, d'autant que les figures majeures du Foyer colonial – les sœurs Debuc, Paulette Nardal, Pierre Bodard et Maïotte Almaby – ont quitté la Martinique pour Paris, tandis que Jean Baldouï s'installe au Maroc. La revendication d'un bâtiment spécifique pour le musée devient urgente, mais le gouvernement local n'accorde ni ressources financières ni personnel. Le 19 juin 1926, un plaidoyer est publié dans la presse pour demander la reconnaissance officielle du musée. Les auteurs insistent sur la nécessité d'un véritable établissement doté de sections dédiées à l'art, l'archéologie, l'histoire, afin de préserver la mémoire collective et stimuler l'émulation intellectuelle des Martiniquais. En 1930, Marcel Achard déplore à son tour le manque d'un lieu consacré à l'art et réclame, en Martinique, un musée digne de ce nom.

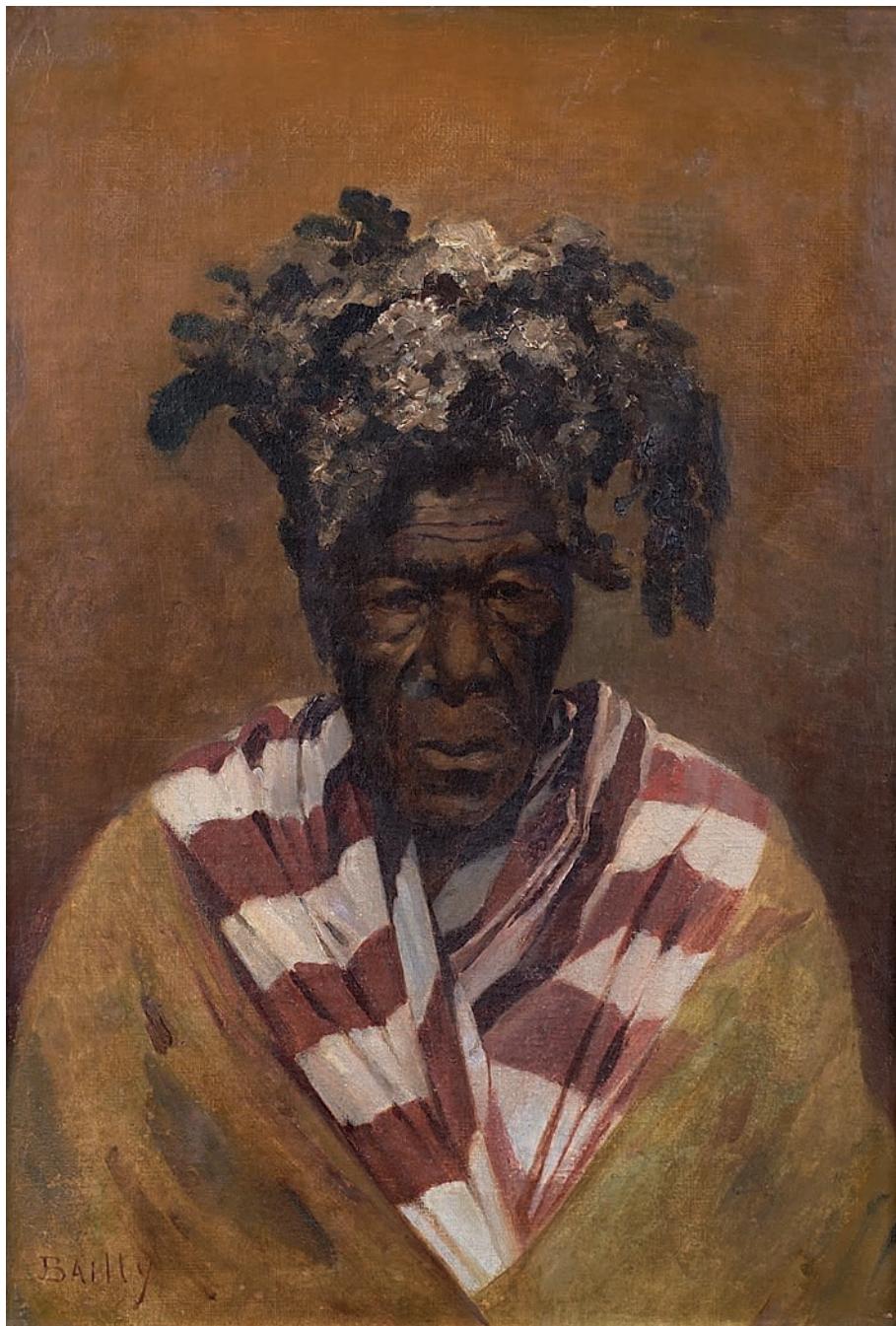
Dans l'attente d'un véritable espace muséal, Théodore Baude maintient, dans l'entre-deux-guerres, la dynamique artistique en organisant régulièrement des expositions de peinture à la chambre de commerce. Ces événements mettent en lumière les artistes plasticiens locaux – Fernand et Paul-Amédée Bailly, Fernand Peux, Herminie Sixtain, Paul de Laguarrigue, Paule Charpentier –, mais aussi des artistes de passage comme Marcel Dorise et Marcel Féguide, ou installés durablement tels que Jules Marillac, Ardachès Baldjian et Bernard Arosteguy. Les premières résidences d'artistes accueillent également des artistes invités de renom, parmi lesquels Maurice Millière, Bernard Lamotte et Maurice Ménardeau qui, après plusieurs mois de séjour, présentent leurs œuvres à Fort-de-France.

Christelle Lozère

Fernand Bailly
Sans titre

Avant 1922
Huile sur toile
45,5 x 31,5 cm

Musée de la Pagerie, Collectivité territoriale de Martinique



La place des femmes artistes

Christelle Lozère et Myriam Moïse

Si les premières artistes originaires des Antilles appartiennent majoritairement à l'élite blanche – telles la Martiniquaise Inès Huygues de Beaufond (née à Saint-Pierre en 1850) ou les Guadeloupéennes Jenny Prinssay et Clotilde Fournier (née à Saint-Claude en 1869) –, les artistes afro-caribéennes ne sont pas pour autant absentes de l'art officiel du XIX^e siècle. Toutefois, l'accès des femmes à la formation artistique reste limité et demeure fortement conditionné par le préjugé de race. Marguerite-Marie Télèphe (née à Saint-Martin en 1870), miniaturiste, ou encore Alice Albane (née à Saint-Pierre en 1871) comptent parmi les premières jeunes filles de la bourgeoisie de couleur à avoir accès à une école d'art. Cette dernière, formée par sa mère, Mlle Tavi, deviendra la première Martiniquaise nommée professeure certifiée de dessin.

L'entre-deux-guerres marque l'affirmation d'un imaginaire artistique assimilationniste. En 1924, la première Société des artistes antillais est créée à Pointe-à-Pitre. À sa tête, la peintre guadeloupéenne Germaine Casse, métisse et fille de l'abolitionniste Germain Casse, devient la cheffe de file de l'école coloniale antillaise, ouvrant les portes à Paris de son atelier Karukéra à la jeunesse. Son affiche manifeste encourage les jeunes femmes afro-caribéennes à investir les arts – peinture, sculpture, écriture, artisanat. Le traitement novateur des figures noires dans son œuvre est salué par Alain Locke, philosophe et précurseur de la Renaissance de Harlem, un mouvement artistique et culturel afro-américain majeur des années 1920-1930. Cependant, la dimension assimilationniste et coloniale de son discours entraîne une mise à l'écart progressive de son travail après la Seconde Guerre mondiale.

Depuis la Martinique, la création artistique et littéraire est également portée par plusieurs femmes talentueuses et particulièrement actives dans le milieu du Paris noir : la musicienne Maïotte Almaby, les autrices Jane Nardal, Paulette Nardal et Marie-Magdeleine Carbet. La période, marquée par l'essor du féminisme et par une affirmation croissante des femmes dans le champ artistique et littéraire, voit aussi débuter les carrières des comédiennes martiniquaises Darling Légitimus et Jenny Alpha.



Germaine Casse
Affiche de la Société
des artistes antillais, 1924
1924
Lithographie
115 x 76,25 cm
Collection privée

En 1934, Marie-Thérèse Lung-Fou (née à Fort-de-France en 1909) débute sa carrière de sculptrice et se rend à Paris grâce à une bourse coloniale pour y poursuivre sa formation. Première Antillaise diplômée de l'École des beaux-arts, elle ouvre la voie à d'autres artistes de sa génération. De même, la peintre autodidacte Paule Charpentier, née à Fort-de-France en 1910, expose pour la première fois en 1936 dans sa ville natale. Les œuvres de ces deux artistes engagées chercheront à exprimer l'essence de la culture martiniquaise, consacrant leur vie à la transmission en ouvrant leurs ateliers aux femmes.

Germaine Casse
Vue de Saint-Pierre
En résidence en 1931
Huile sur toile
45 x 58 cm
Collection privée



1941-1943. Peindre dans la guerre, les graines de la rébellion

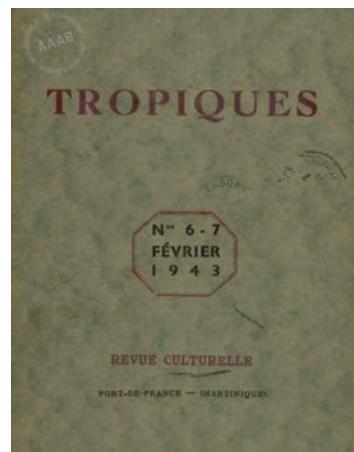
La Seconde Guerre mondiale marque un second tournant dans l'histoire artistique et culturelle des Antilles françaises. Avant 1939, l'art martiniquais était encore largement dominé par l'esthétique française « beaux-arts » et le modèle de l'École de Paris. Les peintres – Albane, Rabardelle, Casse, Bailly, Arosteguy, Baldjean ou encore Marillac – s'éloignent des représentations stéréotypées héritées de l'esclavage, mais leurs démarches bien que novatrices ne s'accompagnent pas encore d'une réflexion théorisée sur l'identité noire et afro-caribéenne. Les apports de la Renaissance de Harlem et de la négritude ne sont pas intégrés et l'art antillais demeure ancré dans un cadre colonial prônant l'assimilation artistique des sujets, des formes et des matières.

Mais le régime de Vichy (1940-1943), sous l'autorité de l'amiral Robert, exacerbé les tensions sociales et coloniales. L'oppression accrue, l'isolement économique et la crainte d'un retour à l'esclavage éveillent une prise de conscience politique et culturelle. C'est dans ce contexte qu'Aimé Césaire, de retour en Martinique en 1939, publie *Cahier d'un retour au pays natal*, œuvre qui dénonce la misère sociale et le colonialisme. Avec la revue *Tropiques*, il donne voix à un discours anticolonial et identitaire qui prépare la conceptualisation d'une esthétique antillaise propre, en rupture avec le modèle occidental.

L'enseignement artistique devient alors un enjeu central. Jusqu'à la fin des années 1930, les jeunes Antillais devaient partir en métropole pour se former. La réforme de 1939 et l'arrivée du sculpteur-céramiste Emmanuel Chabrier au lycée Schoelcher permettent enfin la création d'une école d'arts appliqués en Martinique, ouvrant pour la première fois l'accès à une formation artistique diplômante sur l'île. Cette initiative rencontre toutefois des résistances administratives dans un climat marqué par les tensions politiques.

Malgré le contexte de crise, une activité artistique subsiste. Des peintres comme Joseph de La Nézière et François Géo, restés bloqués sur l'île, participent aux projets de propagande touristique, produisant des œuvres idéalisées de la Martinique tout en laissant transparaître en filigrane les angoisses de la population.

Christelle Lozère



« *Tropiques* »
Numéros 6-7, publiés en février 1943
Collection privée



Joseph de la Nezière
Au gouvernement Spitz, Fort-de-France
Vers 1939
Huile sur panneau
63 x 54 cm
Collection privée