

UNIVERSITE DES ANTILLES
Faculté de Lettres et langues
École doctorale pluridisciplinaire
Thèse pour le doctorat en Arts caribéens

JOSE LEWEST

LES PROCESSUS DE RECONFIGURATIONS
DANS L'ART CARIBEEN
Guadeloupe, Haïti, Jamaïque

Sous la direction de Mr Dominique BERTHET,
Professeur des universités

Thèse soutenue le :

Résumé

La nature et la rythmique des évolutions des pratiques artistiques en Guadeloupe, Jamaïque et Haïti, pays caribéens aux mêmes bases historico-culturelles, dès le XVIII^e siècle, démontrent une singularité dynamique portée par le concept de reconfiguration. Du règne de l'académisme européen aux balbutiements de l'imitation des autochtones caribéens descendants d'esclaves et exclus de l'art érigé en privilège de castes, jusqu'à la rupture épistémologique opérée à partir des années vingt, sous l'influence des mouvements nationalistes, anticoloniaux développés dans la Caraïbe et renforcés à l'extérieur par les capitales occidentales, New York, Paris, Madrid. Les principes idéologiques progressistes incarnés et réinvesties par Price Mars, Alain Leroy Locke, Marcus Garvey, Aimé Césaire renversent les valeurs académiques et déclenchent l'irruption de la subalternité dans l'art caribéen. Ces procédures de reconfigurations s'illustrent dans les continues ruptures au XX^e siècle jusqu'à aujourd'hui et sont à l'origine des mouvements Indigénisme, Primitivisme, Intuitivisme développés avec le concours plus ou moins marqué d'étrangers.

Ses multiples visages qui se dessinent à travers une succession de métamorphoses, d'adaptations et de reconfigurations à chaque fois renouvelées dans la variance des représentations et des contextes lui confèrent une dimension épique. A chaque étape de cette épopée, les artistes caribéens actualisent leurs pratiques traversées par un balancement lancinant entre l'ancrage que procure la réacquisition des références matricielles Africaines et Caribéennes et ouverture au monde. En dépit des écarts évidents entre les trois pays, des valeurs communes d'échanges démocratiques portées par les termes, *Koudmen*, *Coumbite* et *Lyannaj* sont retranscrites par tous, en engageant la réalité d'une géostratégie de l'art suggérée par les notions de multilatéralisme et de multipolarité. L'envers de cette stratégie de la convergence humaniste de l'art se fonde dramatiquement sur les disfonctionnements psychiques hérités de l'histoire qui trouvent leurs expressions dans les concepts de *double conscience* et de *conscience marassa*. Ces nouvelles modalités d'appréhension du monde sont les symboles de l'écartèlement entre des aspirations contradictoires et sont révélatrices d'une face contrariée de la reconfiguration de l'art.

Ces procédures de transferts d'influences culturelles interpellent sur les limites qu'elles circonscrivent et incitent à l'interrogation sur la capacité de l'art caribéen à se projeter au-delà des gestes systématiques de retraitement, de recyclage et d'importation afin de générer une approche plastique intégrale, autonome, moins dépendante de la gestion d'influences et de modes.

Summary

The nature and rhythm of the evolution of artistic practices in Guadeloupe, Jamaica and Haiti, Caribbean countries with the same historical-cultural bases, as soon as the 18th century, show a dynamic singularity which is driven by the concept of reconfiguring. From the reign of the European academicism to the infancy of imitation of the Caribbean natives-descendants of slaves and excluded from art erected in caste privilege, up to the epistemological rupture operated from the 20s under the influence of the nationalist and anti-colonial movements which were developed in the Caribbean and which were strengthened on the outside by the Western capitals, New York, Paris, Madrid. Progressive ideological principles embodied and reinvested by Price Mars, Alain Locke, Marcus Garvey, Aimé Césaire, overturn academic values and trigger the emergence of the subalternity in Caribbean art. These reconfiguration procedures are illustrated in the continual breaks in the twentieth century until today and are the source of Nativism movements, Primitivism, Intuitivism, developed with the more or less marked help of foreigners.

Its multiple faces that emerge through a series of metamorphoses, adaptations and reconfigurations, each time renewed in the variance of representations and contexts give it an epic dimension. At each stage of this epic, Caribbean artists update their practices crossed by a nagging swinging between the anchoring provided by the reacquisition of the African and Caribbean references and openness to the world. Despite the obvious differences between the three countries, common values of democratic exchanges carried by the words, *Koudmen*, *Coumbite* and *Lyannaj* are transcribed by all, by engaging the reality of a geostrategy of art suggested by the concepts of multilateralism and multipolarity. The other side of this strategy of humanistic convergence of art is dramatically based on the psychic dysfunctions inherited from history, which find their expressions in the concepts of *double consciousness* and *Marasa Consciousness*. These new methods of apprehension of the world are the symbols of the quartering between contradictory aspirations and are indicative of an upset face of the reconfiguration of art.

These cultural influences transfer procedures challenge the limits they circumscribe and encourage the questioning on the ability of Caribbean art to project beyond the systematic actions of reprocessing, recycling and import, in order to generate an autonomous integral plastic approach, less dependent on the management of influences and modes.

MOTS CLEFS

Français/Anglais
Académisme : <i>Academicism</i>
Appropriation : <i>Appropriation</i>
Double conscience : <i>Double consciousness</i>
Conscience marassa : <i>Marrassa Consciousness</i>
Coopération : <i>Cooperation</i>
Cumul : <i>Plurality</i>
Démocratique : <i>Democratic</i>
Désensauvagement/ensauvagement
Domination : <i>Domination</i>
Emergence : <i>Emergence</i>
Haïtianisation : <i>Haitianization</i>
Hybridation : <i>Hybridization</i>
Identité : <i>Identity</i>
Indigénisme : <i>Indigenism</i>
Intuitivisme : <i>Intuitivism</i>
Jamaïcisation : <i>Jamaicanisation</i>
Koudmen/Coumbite : <i>Mutual aid</i>
Intervalorisation : <i>Intervalorization</i>
Irruption : <i>Irruption</i>
Lyannaj : <i>Mutualisation</i>
Modernité : <i>Modernity</i>
Multilatéralisme : <i>Multilateralism</i>
Multipolarité : <i>Multipolarity</i>
Pluralisme : <i>Pluralism</i>
Primitivisme : <i>Primitivism</i>
Reconfiguration : <i>Reconfiguration</i>
Réel : <i>Real</i>
Retour : <i>return</i>
Subalternité : <i>Subalternity</i>
Synthèse : <i>Synthesis</i>
Vaudou : <i>Voodoo</i>

Les processus de reconfiguration dans l'art caribéen

Guadeloupe, Haïti, Jamaïque.

« Ce que l'histoire fait subir à l'homme, et à la nature, sans cesse, ce sont des modifications, des métamorphoses. Certaines sont effroyables. En ouvrant les yeux pour apprendre le monde, l'homme apprend à le transformer. C'est en ce sens (parmi d'autres) que l'art est nécessaire à la société des hommes »¹.

Michel Rovélas

¹ Michel Rovélas, *Mythologies créoles : les anciens, toujours existants, et bien vivants*, Catalogue d'exposition 2013, p. 7.

Sommaire

Sommaire	6
Introduction	7
I. Partie - La configuration initiale de l'art des Caraïbes du XVIII ^e et XIX ^e siècles.....	19
Chapitre 1 - La reconfiguration – une reconstruction dynamique.....	20
Chapitre 2 - La configuration initiale de l'art en Haïti, Jamaïque, Guadeloupe aux XVIII et XIX ^e siècles - L'art d'une minorité pour une minorité	33
Chapitre 3 - L'imitation dans le processus de reconfiguration de l'art	79
II. Partie - Emergence 1 - Le temps des émergences : Les prémices de l'irruption de l'art dans la Caraïbe, Haïti, Jamaïque, Guadeloupe.	95
Chapitre 1 - Jamaïque – émergence harmonieuse	96
Chapitre 2 - Haïti - émergence et controverses	124
Chapitre 3 - Guadeloupe – émergence difficile et tardive	151
III. Partie - Emergence 2 : L'irruption de la subalternité dans l'art de la Caraïbe	180
Chapitre 1 - La subalternité dans le processus de reconfiguration.....	181
Chapitre 2 - Les influences étrangères dans le processus de reconfiguration de l'art.....	193
Chapitre 3 : Reconnaissance, diffusion d'artistes et de pratiques non officiels.....	204
IV. Partie – Le réel et le lieu dans le processus de reconfiguration de l'art caribéen...	217
Chapitre 1 - Le réel dans le processus de reconfiguration	218
Chapitre 2 - La place du lieu dans la construction de l'art de la caraïbe	267
V. Partie - La politique de synthèse dans l'art caribéen.....	305
Chapitre 1 - Reconfiguration et enjeux démocratiques	306
Chapitre 2 - Les consciences multiples dans la reconfiguration de l'art caribéen	361
Conclusion	398
Bibliographie.....	408
Index auteurs	415
Annexes.....	421
Table des illustrations.....	422

Introduction

La configuration initiale de l'art dans les Caraïbes du XVIII^e et XIX^e siècles

L'arrivée de Christophe Colomb dans la Caraïbe allait créer un ébranlement sans précédent par le déclenchement d'un processus de reconfiguration démographique, culturelle, politique qui allait redistribuer les cartes dans une région qui, dès lors, rassemble différents peuples et cultures, qui jusque-là vivaient dans une relative autarcie. C'est à travers la notion de reconfiguration, geste de reformulation ontologique situé entre reconstruction, recomposition et transformation relevant de l'adaptation et de la survie, que les diverses stratégies opératoires caribéennes seront abordées.

L'étude de l'art dans la Caraïbe qui s'étend de la période du XVIII^e et XIX^e siècles à aujourd'hui tend à aborder les multiples facettes des reconfigurations esthétiques qui sont intervenues dans l'art de la région. Cette amplitude temporelle qui laisse apercevoir une rythmique très contrastée, offre une étendue suffisamment vaste pour apprécier les évolutions profondes qui affectent le milieu. Elle permet de mettre en évidence les différentes phases de la création caribéenne où se distinguent, une phase d'exclusivité européenne aux XVIII^e et XIX^e siècles et une autre phase d'émergence de pratiques issues des émergences caribéennes au début du XX^e siècle et au dernier tiers du XX^e siècle.

Aborder sous les trois angles nationaux, Guadeloupéen, Haïtien et Jamaïcain, les enjeux de la reconfiguration de l'art, met en évidence la diversité des espaces et des nuances historiques dans les pays caribéens et la multiplicité des réponses à la rupture et à la dépossession. En dépit de la tentation d'enfermer les différents pays dans un schéma globalisant, les bifurcations politiques, historiques, sociologiques commandent une prise en compte singulière des différentes entités dans ce qu'elles ont de typique. La composition démographique, la nature des régimes appliqués, les liens maintenus avec la culture matricielle, et le degré d'assimilation aux valeurs européennes distinguent et révèlent les spécificités entre les pays.

La Jamaïque, monarchie constitutionnelle, est indépendante et membre du Commonwealth depuis 1962, avec une démographie de 2 707 805 habitants en 2012, composée à la quasi-totalité de descendants d'esclaves Africains. Sa superficie s'étend sur 11 425 km². La langue officielle est l'anglais. Haïti, indépendante depuis le 1^{er} janvier 1804,

est aujourd'hui une république démocratique souveraine. Elle compte 9 996 731 habitants en 2014 et s'étend sur une superficie de 27 750 km². A caractère archipélagique, elle est constituée de plusieurs îles. C'est le pays le plus pauvre du continent américain. La langue officielle est le créole. La Guadeloupe, contrairement à Haïti et à la Jamaïque est un département et région d'outre-mer français et une région ultrapériphérique européenne, composée d'îles et d'îlets. Sa démographie s'élève à 403 314 habitants, pour une superficie de 1628 43 km². L'écart spatial, démographique et statutaire entre ces trois pays est considérable, mais l'histoire commune, la proximité culturelle et les nombreux risques naturels tels que les séismes, les éruptions volcaniques ou les cyclones les rapprochent. Ces différentes configurations statutaires, spatiales, sociopolitiques, démographiques et économiques décrites par ces trois pays vont influencer sur la nature des transformations de l'art dans la zone.

Aux XVIII^e et XIX^e siècles, la pratique picturale est le fait d'Européens sur l'île qui diffusent les valeurs de la peinture académique européenne. Essentiellement axés sur le paysage, ces peintres occultent tout le reste. D'une posture d'observateur, reproduisant fidèlement la nature, les peintres Européens et Nord-Américains dans la Caraïbe éprouvent le désir de rapporter les traces de leurs expériences dans les tropiques par la peinture et de produire une image plus personnelle des îles. La nature devient le support des émotions de ces derniers et décrit de subtiles évolutions durant toute cette phase. Face à l'affaiblissement du système colonial, ces préoccupations évoluent vers d'autres, plus sociales. Entre la peinture de cour sortie de l'Académisme noir haïtien où l'art devient le support de communication du pouvoir et la poursuite de la tradition de la peinture académique en Jamaïque et en Guadeloupe, les situations sont déséquilibrées.

Entretemps, privés de ses traditions artistiques et artisanaux, la confusion règne dans l'esprit des Caribéens, partagés entre des consciences mitigées d'eux-mêmes, ils trouvent une résolution de ce vide dans l'imitation du modèle esthétique européen, plus valorisateur pour eux dans ce contexte eurocentré. Ce faisant, ils tournent le dos aux valeurs originelles africaines pour se construire une nouvelle identité. Ces postures imitatives néfastes et dégradantes témoignent de la fascination qu'exerce la culture européenne sur la zone, se révèlent être pour le caribéen une phase d'apprentissage de l'art. Dans ce contexte de ségrégation, hormis Haïti, devenue maître de son image dans ce régime révolutionnaire, le Noir est absent de la peinture en Guadeloupe et en Jamaïque, sauf pour faire prévaloir sa domesticité.

Ce contexte de colonisation et d'esclavagisme ne peut qu'établir le constat d'un art fait par une minorité pour une minorité et qui ne pouvait produire qu'une reconfiguration intra-européenne précaire en terre caribéenne.

Le temps des émergences - Haïti, Jamaïque, Guadeloupe.

Au début du XX^e siècle, la force des nationalismes noirs est suffisamment puissante pour rétablir un certain équilibre entre l'Europe et la Caraïbe. Le temps du vide artistique laisse la place à une conscience nouvelle de l'art. Apparaissent en Haïti, Jamaïque et en Guadeloupe, des figures pionnières d'Edna Manley, Michel Rovélas et Pétion Savain qui allaient donner la ligne à suivre aux générations suivantes. La Guadeloupe réalisera son émergence lors de la deuxième vague nationaliste des années 1960.

L'expression des émergences est différente dans la création plastique de la Caraïbe du fait de la variabilité des contextes. En Jamaïque, l'émergence de l'art se fait de manière harmonieuse. C'est tout d'abord, à travers l'activisme des Manley, dont le discours de Norman Manley (1939) et les articles et interventions d'Edna dans les journaux locaux, prônant la dimension nationale de l'art que le processus d'émergence est engagé. L'art doit être une célébration de la culture du pays et n'a de valeur que dans son aptitude à représenter le peuple. La convergence entre les valeurs politiques et les valeurs culturelles facilite la réalisation de ce projet, qui se traduit par la reprise en main des natifs de l'île des instances de diffusion et de développement du secteur.

L'émergence de l'art en Haïti se déroule dans un climat plus controversé et d'affrontements. En quête d'une haïtianité de l'art, portée par Savain à travers l'Indigénisme au début de l'aventure, les principes primitivistes sont privilégiés par l'école d'art de Port-au-Prince. Cette nouvelle institution fait triompher l'art populaire qui s'impose comme le modèle, ce qui déclenche la riposte des dissidents par la création du Foyer des arts plastiques en 1950, préférant défendre des valeurs plus modernes. L'art haïtien est dès lors bicéphale.

L'émergence de l'art en Guadeloupe ne profite pas des circonstances avantageuses de l'intensité du climat socio-politique des années 1930 et 1940. Son émergence est qualifiée de difficile et de tardive, puisque les Européens dans l'Est caribéen font preuve d'un conservatisme tenace, en maintenant leur domination dans le secteur jusque dans les années 1960. Les Salons des années 1950/1960 permettent une actualisation des pratiques, dont notamment l'abstraction et la remise en cause de la figuration qu'elle provoque, ce qui produit un certain frémissement de l'art dans l'île. C'est en 1970 que l'irruption réelle de l'art se fait sous un silence interrogateur dans ce contexte de tensions politiques dans l'île où les artistes

pionniers engagent l'art dans cette quête de revalorisation culturelle. Mais l'absence de cohésion entre valeurs culturelles et politiques en Guadeloupe dès les années 1970, n'a pas permis le développement de l'art dans l'île.

Dans cette émergence de l'art dans la Caraïbe, c'est face au mur du vide que se confrontent les artistes en mal de repères esthétiques. En Haïti, Savain à travers L'école Indigène place l'art dans une nécessité d'intériorisation et d'ouverture. Il remet en cause l'héritage éventuel qu'il ne reconnaît pas et convoque la modernité européenne comme socle sur lequel l'art haïtien doit se refonder. En Guadeloupe, Michel Rovélas, fait aussi face à l'absence de références locales qu'il doit résorber. La stratégie de Manley en Jamaïque consistant à refonder à partir du Modernisme ou encore celle d'autres peintres prenant appui sur les grands courants Européens et Nord-Américains sont évocateurs de cette quête d'une filiation et d'une identité plastique. Cette question du vide alimentera les débats tout au long des émergences et particulièrement en Haïti. C'est dans ce cadre que se structure le milieu artistique dans les différentes îles. À l'Institut de la Jamaïque, et à L'école d'art de Port-au-Prince, la convergence d'acteurs locaux et étrangers rend possible le développement de cadres structurels fonctionnels de l'art. La création en Guadeloupe de l'école d'art et métiers de Bergevin pour l'essentiel est impulsée par des étrangers dans l'île. Le soutien des pouvoirs politiques va être l'un des moteurs essentiel du développement du secteur des Beaux-arts en Haïti et en Jamaïque.

L'irruption de la subalternité dans l'art de la Caraïbe

La subalternité dans le processus de reconfiguration - Les émergences de l'art de la Caraïbe sont qualifiées par Carlo Célius d'irruption de la subalternité. Hors de la sphère Européenne de l'art pendant des siècles, l'avènement des Caribéens au début du XX^e siècle sonne le glas de la domination de l'art européen dans la Caraïbe. L'intensité de cette apparition relève selon A. Mbembe du surgissement et de la déclandestination des valeurs, suivant Amon Sméralda et transforme les normes en vigueur dans l'art. De nouveaux codes et acteurs apparaissent et génèrent « une nouvelle écologie » de l'art. Elle se manifeste par l'élargissement de la base sociale des Beaux-Arts avec l'arrivée dans le milieu de catégories socio professionnelles d'artisans, d'agriculteurs et de classes sociales très hétérogènes, et par les transformations que cette ouverture allait induire sur la nature des images et leurs évolutions. La redistribution des cartes des valeurs esthétiques et culturelles de la reconfiguration dans l'art de la région lui confère une dimension de rupture épistémologique.

Les irruptions de la subalternité dans les trois pays sont singulières. Les émergences se développent dans un premier temps en Haïti dans le dualisme art populaire/art moderne, pour muter vers un trialisme dans les années 1960 à travers les courants de la Beauté et de la Cruauté. Modernisme, modernité synthétique des premières générations et l'intuitivisme reconnu tardivement, fondent la tripolarité de l'art en Jamaïque. En Guadeloupe, l'intensité de l'irruption est moindre, elle décrit une double irruption diffractée qui naît de la synthèse des courants européens dans les années 1960 et s'étend vers une synthèse afro-amérindienne dans les années 1990.

Mais les pays ne sont pas égaux dans le domaine culturel, ils disposent de ressources différentes et relativement importantes, symbolisées par ce que Michel Phillippe Lerebours qualifie de « pré-arts ». La possession de pré-arts fait la différence et confère un avantage aux pays qui en détiennent dans la Caraïbe. Ils influent sur le degré d'appropriation de références extérieures dans la construction de l'identité de l'art des trois pays et sur l'autonomie artistique. L'art jamaïcain, démuné d'héritages esthétiques, crée un langage basé sur la récupération de courants artistiques entiers tandis que l'art en Guadeloupe procède aussi par récupération sélective et fragmentaire. De son côté, l'art haïtien, riche de données esthétiques et symboliques, issues de la sphère du vaudou, dispose d'un éventail de ressources graphiques, picturaux et symboliques qu'il réarticule et combine dans la peinture.

En fonction des pays de la Caraïbe, les influences étrangères varient considérablement et plus ou moins de soutiens ont été apportés dans le processus d'irruption de la subalternité dans l'art. Une politique inter-caribéenne dynamique, incarnée par Sicre essentiellement, se développe entre Haïti, Cuba et Jamaïque par le biais d'échanges de programmes, d'expositions, et de visites. D'autres visites de personnalités célèbres du monde de la littérature telles que A. Césaire, Truman Capote, A. Breton et W. Lam ou encore, issues des milieux artistiques noir New-Yorkais tels que les Afro-Américains, William E. Scott et Eldzier Cortor, James A. Porter et Harlam Jackson, prennent part à la construction de l'art caribéen. D'autres figures de l'art comme les Américains Dewitt Peters et Selden Rodman vont avoir un impact déterminant sur l'art en Haïti. Entre-temps, la Guadeloupe reste isolée en dépit de quelques figures de l'art européen Brunias, Breton ou Malraux, qui se sont retrouvés à quelques encablures des côtes pointoises.

Reconnaissance, diffusion d'artistes et de pratiques non officielles - Les soutiens à l'intérieur de la Jamaïque de personnalités privées et de galeries renforcent l'émergence de l'art de l'île. Le couple Anglais Hills valorise les intuitifs jamaïcains méconnus dans les années 1950 à la galerie du même nom. Ces nouvelles postures sont évocatrices du

repositionnement des Européens sur l'échiquier de l'art caribéen à travers le soutien et la révélation d'artistes et de courants artistiques. Parmi eux, les Anglais Augustus John et Delves Molesworth, le Canadien Jason Seley et le Français Jean-Marie Drot portent leurs contributions en ce sens. Mais l'intervention des étrangers dans l'avènement de l'art caribéen provoque des divisions et crée un décalage entre le public national et le public étranger autour des principes modernes et primitivistes. Le public local rejette le primitivisme trop proche des valeurs de l'Afrique et perçoit la modernité des peintres sophistiqués comme une solution. Mais la puissance médiatique et l'influence des réseaux étrangers font triompher le Primitivisme.

Le réel et le lieu dans le processus de reconfiguration de l'art caribéen.

Le réel dans le processus de reconfiguration – Le réel dans la reconfiguration de l'art dans la Caraïbe est significatif du degré de liberté et de conceptualisation des artistes. Confrontés à la brutalité de la réalité sociale, la sublimation et le masquage sont privilégiés et révèlent les stratégies de dissimulation en œuvre dans les démarches caribéennes. Mais à partir des années 1970, l'émancipation des artistes des questions nationales libère l'art et surtout l'artiste qui passe d'une vérité culturelle à une vérité individuelle. Différentes versions du réel plus ou moins réalistes, crues, angoissées, réagissant aux réalités sociopolitiques du pays se confrontent à une autre version plus symbolique et formelle privilégiant le jeu de la forme de la ligne, de la couleur et l'exploitation de la sensualité féminine. Ces différentes versions du réel trouvent leur résolution dans le consensus de la synthèse. La violence des répressions oriente les artistes vers des pratiques conservatoires et sécuritaires qui les préserve de la censure du gouvernement. C'est donc, l'intelligence des stratégies de diffusion du réel dans un contexte de répressions politiques qui définit l'art de l'époque.

L'apparition de nouvelles formes d'expressions comme l'abstraction impacte le réel dans le contexte politique caribéen tumultueux des années 1960-1980. L'abstraction selon R.J. Powell, apparaît comme un moyen de détournement du réel et un moyen de résolution des limites du réalisme et pour lequel le public caribéen n'est pas prêt. Dans ce contexte de ségrégation, l'abstraction représente un outil stratégique d'intégration des peintres caribéens dans le monde Blanc de l'art et constitue un passeport. Dans d'autres mesures, l'expression brute du réel qui représente un certain danger, pousse les artistes à se réfugier dans l'imaginaire qui se révèle aussi être un lieu de contournement. Selon certains auteurs, la seule réalité est celle de l'œuvre et son expression doit susciter un décodage. Le réel se confronte à

la politique de cantonnement au passé de l'art Africain, il fait l'objet des contraintes du milieu de l'art et du contrôle exercé sur la production du réel.

Dans cette situation de domination où la performance publique est codifiée, la dissimulation devient un principe essentiel. La guérilla idéologique non déclarée, le jeu entre texte public/privé faussant la nature du réel incitent à la dissimulation dans l'art. Un engagement feutré et un réel suggéré est manifeste du mouvement d'euphémisation du réel en vigueur, par prévention du danger de la stigmatisation. Mais les artistes continuent à faire preuve d'engagement en dévoilant un réel indirect produit par le truchement des dispositifs légendaires du conte et de la satire dans l'art haïtien ou encore appliquent à la peinture des modalités journalistiques. En Guadeloupe, l'omniprésence du réel social dans les premières décennies de l'art s'exprime à travers la mémoire ou encore l'actualité. En Jamaïque, engagement spirituel et engagement social se confondent, alors que d'un autre côté, les artistes vont jusqu'à faire de la peinture un lieu de contestation de la réalité sociopolitique de l'île.

La place du lieu dans la construction de l'art de la Caraïbe – La comparaison entre les différents pays révèle l'importance du lieu, au vu de sa nature variable dans l'art caribéen. Divisé entre les principes d'imprégnation et d'omniprésence du lieu dans l'art défendus par D. Berthet et ceux de la domination de l'individu sur l'espace portée par M. Jiménez, le sujet est problématique et ne trouve de résolution que dans la synthèse de ces deux postures. Les figures symboliques de Macandal et de Ti-jean caractérisent cette propension au retour vers la terre africaine dans la Caraïbe. Mais Édouard Glissant décline cette éventualité de retour qu'il juge improbable même si dans l'histoire jamaïcaine, le projet de la compagnie maritime *Black Star line* piloté par Marcus Garvey entreprit le rapatriement objectif des descendants africains en Afrique. Le retour dans l'art jamaïcain est donc effectif, alors que pour la Guadeloupe l'expression du retour reste symbolique et se manifeste par la procédure de réacquisition des valeurs ancestrales, en Haïti il se réalise à travers la puissance créatrice de la mémoire perceptible dans les reconstitutions de jungles picturales haïtiennes et dans le vaudou.

Autant auprès des Européens la conquête relative de la terre caribéenne est perceptible dans l'ivresse qui émane des paysages peints, autant elle est l'expression du trauma des néo-caribéens selon Frankétienne. Ces divergences de perceptions et d'expériences du nouveau lieu créent une alternance entre conquête et rejet. En Guadeloupe l'appropriation du nouveau lieu est obscurcie et disparaît de la représentation. Le recours à la paysannerie ou encore les

multiples spéculations sur le paysage en Haïti témoignent de la réalité de l'appropriation du lieu. En Jamaïque, le rastafarisme est emblématique de ce rejet de la terre nouvelle, ses principes éthiopianistes prônant le rapatriement symbolique vers l'Afrique par assimilation du modèle des israélites libérés d'Égypte.

La faune dans le processus de reconfiguration de l'art est une autre forme d'expression du lieu. Elle offre un nouveau point de vue sur la relation entre le Caribéen et le lieu et fait l'objet de manipulations multiples. En Haïti, les artistes modifient l'équilibre existant entre les différentes espèces par la réintégration du règne animal dans l'équilibre originel avec le règne humain, en procédant par l'hybridation des espèces, par l'instauration de mondes renversés générant différents degrés d'anthropomorphisme. Ils procèdent aussi par la recomposition de la nature africaine à travers les jungles et les paradis de l'art naïf Haïtien. La proximité entre l'homme et la faune dans l'art Jamaïcain, l'augmentation de la figure animale de Colin Garland ou encore le rapprochement entre animalité, spiritualité et histoire sont significatifs du lien tissé avec la nature. En Guadeloupe, le passage d'une faune africaine riche à une faune locale réduite, apparaît dans l'art. La domesticité place l'animal entre valorisation de la culture et mysticisme dans l'art. Progressivement un mouvement d'ensauvagement prend le pas sur la représentation de la domesticité animale, soit par jeu de présence/absence de la figure animale, perceptible auprès de Michel Rovélas ou encore à travers l'emblématique chien Créole dans l'art en Guadeloupe. Entre incrustation et errance, lyrisme et symbolisme le chien Créole apparaît dans la peinture d'Yrius comme le symbole de la barbarie coloniale.

La politique de synthèse dans l'esthétique de l'art caribéen.

Reconfiguration et enjeux démocratiques dans la politique de synthèse - Coopération, collaboration, démocratie - De nombreux intellectuels caribéens à l'image d'Aimé Césaire, Leroy Locke et Achille Mbembe prônent les principes démocratiques, de coopération et d'échange relayés par les artistes. Ces principes de collaboration dont le *lyannaj*, *koudmen*, *coumbite* et le *gayap* ouvrent sur des valeurs d'équilibre, de ré-enracinement et d'épanouissement réduisent le phénomène de dispersion qui affecte les Caribéens. Ils prennent des allures plus offensives en mutant de l'association vers une collaboration révolutionnaire. Entre *lyannaj* de disciplines et *lyannaj* de techniques traditionnelles et modernes, ces principes de collaboration démocratique qui irriguent l'art produisent le renversement des valeurs puristes et l'abolition des frontières dans l'optique de fonder une culture démocratique.

L'intervalorisation amplifie la dynamique des échanges dans le processus de reconfiguration de l'art en Caraïbe. Historiquement, l'intervalorisation provient de la dissimulation et des contraintes coloniales où les esclaves dissimulent « aux yeux des Blancs leurs cérémonies païennes »¹ selon R. Bastide. C'est dans un cadre respectueux, « sans mépris ni condescendance »² qu'elle peut se réaliser par la mise en relation de mouvements et d'influences artistiques hétérogènes. Elle peut aussi prendre des connotations plus psychologiques du fait de la résilience qu'elle produit, Elle peut aussi rappeler une forme de colonisation du modèle comme l'indiquent les notions d'haïtianisation ou de jamaïcisation évocatrices de renouvellement.

Parmi ces influences actives dans l'intervalorisation caribéenne, les sources amérindiennes, constituants essentiels de la reconfiguration, présentes à travers de nombreux vestiges amérindiens en Guadeloupe, en Haïti et en Jamaïque, prennent une place importante dans le jeu démocratique de l'art. En Guadeloupe, les mouvements *Koukara et Indigo* (1990) placent la composante amérindienne au cœur de la réaffirmation de l'identité caribéenne dans l'art. En Haïti, l'héritage Amérindien des *Vèvès* est revendiqué. Il devient pour le peintre Garoute, un moyen de résistance spirituelle. En Jamaïque, présent dans les œuvres des quelques artistes Anna Ruth Enriques et Éric Cadien, l'esthétique taino est supplantée par la référence africaine. Les principes cumulatifs de la référence amérindienne sont injectés dans l'art néo-caribéen, et déploient une quantité de combinaisons témoignant de l'importance de la répétition dans le processus créateur caribéen. En Guadeloupe, c'est le cumul des identités, de médiums et de gestes, brouillage et accumulation de symboles de civilisation qui sont caractérisés dans la peinture. En Jamaïque, le cumul est synonyme d'unité et de stratification de l'espace. En Haïti, le cumul rime avec rythmique entre accumulation et vide en produisant dans le travail d'André Pierre et d'autres une démultiplication du message.

La politique de synthèse incite à formuler une critique sur la capacité opératoire des principes coopératifs, de l'appropriation, de l'emprunt et du mélange inhérents à l'art caribéen, de pouvoir générer une création picturale originale. Son ouverture sur de nouveaux modes opératoires lui permettrait de s'extraire des procédures de sous-traitance et de recyclage de procédés et d'influences étrangères hétérogènes.

La multiplicité des consciences anime la création plastique caribéenne à travers les principes de l'esprit dédoublé inhérents au concept de la double conscience développé par

¹ Roger Bastide, *Les Amériques noires, Les civilisations africaines dans le nouveau monde*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 161.

² William E.B. Dubois, *Les âmes du peuple noir*, Paris, éditions Rue d'Ulm / Presses de l'Ecole normale supérieure, 2004, p. 76.

William E.B. Dubois. Ils poussent à la recherche du moi véridique et met en évidence l'impossible choix. Le dédoublement se révèle dans l'absurdité générée par la négation de soi et se manifeste à travers l'universalisme contraint évoqué par Frantz Fanon. Il est représenté dans l'art à travers les différentes thématiques abordées par les artistes Phillippe Dodard, David Boxer et Michel Rovélas. On distingue parmi ces consciences, la « conscience Marrassa », ou l'expression d'une triple conscience haïtienne développé par Vèvè A. Clark, identifiable dans l'Intuitivisme, le Primitivisme et l'improvisation. Cette conscience développe des organes d'appréhension et de perception de secours, situés entre l'œil et l'antenne, permettant le dépassement de la rationalité occidentale pour préférer la pluridimensionnalité des sens et des approches.

Cette multiplicité des consciences de l'art caribéen qui développe des formes de multipolarité et de multilatéralisme culturels permet une approche géostratégique de l'art caribéen, en mettant en évidence les jeux d'équilibre et les rapports de forces entre les pôles d'influences culturels dans l'art. Ces principes mettent en lumière les règlements et dérèglements en vigueur dans l'effort de coexistence des différents pôles dans l'art caribéen et se déterminent par le degré de fusion et d'interaction des éléments sur la toile.

Mais, la politique de synthèse et les valeurs démocratiques qui la définit est révélatrice d'un mal symbolisé par l'écartèlement et le tiraillement du Caribéen, résultats des dysfonctionnements exprimés par le bégaiement, l'indécision et la crainte dans la construction d'une identité de l'art. Œuvre d'écartèlement et de déchirement, c'est l'absence de détermination, les ravages de l'épuisement et la désorientation qui sont générés dans l'opération de conciliation d'idéaux contradictoires. La dimension phénoménologique et géostratégique de la reconfiguration de l'art de la Caraïbe se révèle dans cette interrogation des consciences et des modes d'appréhensions du monde.

Problématique

La diversité des pratiques contemporaines caribéennes aujourd'hui interpelle par ses figures multiples et ses adaptations spectaculaires l'inscrivant de fait par sa nature fluctuante sous le signe du dynamisme. Le concept de reconfiguration, entendu comme un processus de reformulation perceptible à travers les orientations esthétiques relevant dans une première phase de son histoire, de l'imitation, puis plus tard, de la mutation engagée par un jeu d'adaptations et de combinaisons d'influences multiples, produit une ouverture sur des pratiques de la confluence et de l'inclusion, redistributrice des valeurs du monde d'autant de manières qu'il existe d'îles en Caraïbe. Ces considérations commandent de prendre en compte

cette singulière mobilité générée par les manœuvres d'adaptations et les métamorphoses, révélatrice d'un haut degré de plasticité de l'identité et de la création caribéennes. Émancipés de l'hégémonie de l'art européen, les artistes caribéens, résultats des émergences des consciences nationales caribéennes, développent les principes d'une politique démocratique du ralliement des influences culturelles diverses dans l'art, défendus par Alain Leroy Locke, un des promoteurs de cette conception. Mais ce choix de la conjonction induit sournoisement des tensions que le terme *infrapolitique*, employé par James C. Scott pour caractériser le contexte de la performance publique,¹ illustre, mettant en évidence les résistances à l'acculturation totale. L'angle d'attaque de la reconfiguration ne trahit pas l'histoire et préserve les données de ses réalités objectives inhérentes au contexte spécifique de chaque pays pour en énoncer ses principes, sans idéologie. Elle permet de s'approcher de sa juste signification et de sa bonne compréhension pour livrer par ce biais, le récit des aventures identitaires et esthétiques des Caraïbes pour ce qu'elles sont intégralement.

En quoi la notion de reconfiguration, resitue-t-elle l'art caribéen dans son essence dynamique et permet-elle de mettre à jour le caractère singulier des procédures de transformation et d'émergence de l'art de la région ? Qu'est-ce qui dans le jeu d'adaptations et des mutations dans la peinture de la Jamaïque, d'Haïti et de la Guadeloupe alimente le principe d'une reconfiguration identitaire et plastique ? et quelles sont les modalités opératoires déployées pour s'actualiser, tout en tenant compte des variations contextuelles dans les différentes îles, responsables de la singularisation des processus de résolution du défi de la reconstruction ?

Cette étude comparative permet-elle une alternative à cette politique de globalisation du phénomène de l'art caribéen afin d'analyser chaque cas, trouver les points de convergences et définir les points de divergences dans le but d'affiner la connaissance que nous avons des différents pôles de l'art caribéen en dépit des contrastes évidents qui subsistent ?

Tout en reconnaissant ces valeurs démocratiques et les procédures liées à l'appropriation et aux transferts d'éléments d'influences culturelles réclamant la pacification des peuples, n'y-a-t-il pas un danger d'enfermement du geste créatif caribéen dans une spécialisation de l'import et de la réorganisation de données étrangères existantes qui entraverait la conception d'une véritable création plastique plus autonome ?

In fine, avec l'appui d'une connaissance plus approfondie des reconfigurations de l'art des pays indépendants Haïti et Jamaïque, peut-on produire un éclairage probant, vu les

¹ James C. Scott, *La domination et les arts de la résistance, fragments du discours subalterne*, Paris, Amsterdam, 2008, p. 199.

contrastes et les bifurcations historiques, sur le cas problématique guadeloupéen sous tutelle de la France et les contraintes particulières en œuvre dans le développement de ce secteur ? Une fois encore, peut-on continuer à faire l'impasse sur la question du statut politique et ne pas l'associer à la réalité du développement ou à l'absence de développement de l'art dans la Caraïbe ?

C'est à ce voyage épique dans l'histoire de l'art caribéen avec ses contradictions, ses inventions, ses contournements et ses écarts, qu'invite cette étude qui n'est autre qu'une des interprétations multiples produites sur l'art de la région et qui n'a comme mérite que de mettre sur le même plan l'art des pays indépendants de la Caraïbe et celui d'un pays des Antilles de l'Est. Les premiers ayant fait très tôt leur preuve sur la scène internationale et le second de moindre envergure, pourtant en pointe dans la révolution caribéenne, lutte aujourd'hui encore pour aboutir à sa détermination et dont les pratiques artistiques à quelques rares exceptions, restent ignorées et méconnues.

**I. Partie - La configuration initiale de l'art des
Caraïbes du XVIII^e et XIX^e siècles**

Chapitre 1 - La reconfiguration – une reconstruction dynamique

1.1. Définitions

La question de la reconfiguration se prolonge dans celle de la refondation mondiale en cours. Elle est induite par l'émergence de nouvelles puissances non occidentales, par les prises de consciences nationales, et par la synthétisation des mondes en un village global. Achille Mbembé éclaire l'idée de décloisonnement des cultures en prenant garde de faire la distinction entre le monde culturel et le monde réel. Il déclare : « à l'orée du siècle, d'importantes reconfigurations culturelles sont donc en cours, même si l'écart persiste entre la vie réelle de la culture, d'un côté, et les outils intellectuels par lesquels les sociétés appréhendent leur destin »¹. Nathalie Antiope, dédramatise le phénomène de transformation en cours dans nos sociétés qui relève selon elle d'une reconfiguration qu'il faudra tenter par la suite de mesurer dans toute son ampleur. Elle affirme : « [...] Ainsi, loin d'être phagocytée dans la mondialisation, l'identité culturelle s'y reconfigure et s'y reconstruit en élaborant des stratégies ou des tactiques identitaires, des formes d'expression, jusque-là inédites, qu'il s'agit d'étudier dans toute leur diversité, qu'elle soit spatiale, historique, politique, économique ou culturelle »². René Ménénil resitue l'action humaine dans son rôle moteur à l'intérieur de ce processus de reconfiguration culturelle en révélant la culture dans une dynamique caractéristique. Il rappelle : « ce n'est pas la culture qui fait l'homme, c'est l'homme, partout où il est, quelles que soient sa race et sa géographie, qui fait, crée, invente la culture, en vivant »³. La mobilité des influences culturelles apparaît au regard de ces auteurs, inhérente à la formation des cultures et conditionne l'émergence des valeurs et des identités caribéennes et au-delà.

Configurer, c'est donner une forme ou encore en modeler une, alors que reconfigurer consiste donc en la réitération d'une forme qui a perdu ses attributs et son sens. Il y a donc

¹ Achille Mbembé, *Essai sur l'Afrique décolonisée, Sortir de la grande nuit*, Paris, La Découverte, 2010, p. 225.

² Nathalie Antiope, « Les cultural caribbean studies : une approche « créole » du paradigme identitaire », Boulou Ebanda De B'béri (dir.), *Les cultural Studies dans les mondes francophones*, Collection des Etudes culturelles, africaines et diasporiques. Éditeur, University of Ottawa Press, 2010, p. 149.

³ René Ménénil, *Antilles déjà jadis, précédé de tracées*, Paris, Jean-Michel Place, 1999, p. 35.

une distinction entre la dimension de continuité de la reconfiguration qui se confronte à la dimension de recommencement du terme configurer. La notion de reconfiguration est révélatrice de la dynamique formelle et idéologique d'un événement et en l'occurrence ici de la création artistique caribéenne, considérée aux XVIII^e et XIX^e siècles comme inexistante ou encore inadaptée du fait de la confiscation absolue de ce domaine par un petit groupe d'individus. Cette action de reconfigurer concerne non seulement les peintres étrangers dans la Caraïbe, mais surtout ceux qui ont dû reconstruire une identité de l'art perdue et notamment les descendants d'Africains victimes de la coupure avec la culture originelle africaine et de l'exclusion de la sphère culturelle européenne dans la Caraïbe et soucieux de redonner une structure à leur identité et à leur perception du monde. Configurer, c'est aussi, au-delà du refaçonnage de la forme, reconstruire ou transformer. Il est donc question de se redonner dans un premier temps, dans ce contexte hostile, et plus tard, dans un deuxième temps, suite aux abolitions de l'esclavage et aux indépendances pour la plupart des pays de la Caraïbe, départementalisation pour d'autres, une figure nouvelle, adaptée aux nouvelles données circonstancielles. Cette entreprise de re-figuration ontologique dans le processus de reconstruction d'une identité plastique nouvelle est manifeste. Il y a donc une certaine urgence à refonder afin de restaurer une iconographie déficiente qui empêche la projection dans la sphère des arts plastiques au profit des seules activités artistiques minimalistes de la musique et de la danse, exutoires de siècles de contraintes qui n'ont pas pu être empêchées.

Les notions telles que : réélaboration, recomposition, restructuration et restauration, viennent établir l'axe de la reconstruction identitaire, comme il en est du fond de cette recherche. La reconstruction de l'identité plastique dans la Caraïbe ouvre aussi sur des manifestations énergiques comme le jaillissement, l'irruption en générant du mélange, de l'hybridité dans une politique de l'interactivité féconde des différences. L'opération de mise en convergence d'éléments d'influences culturelles diverses, syncrétisés dans un tout plus ou moins homogène en fonction des lieux, se constitue en mode opératoire de base du processus de reconstruction de l'être, perceptible dans la création plastique de la Guadeloupe, d'Haïti et de Jamaïque.

1.2. Le cadre de cette étude - De la période des XVIII^e et XIX^e siècles à aujourd'hui.

1.2.1 Deux grandes périodes de l'histoire de l'art de la Caraïbe - du XVIII^e et XIX^e siècles - A partir de 1920 à aujourd'hui.

La période des XVIII^e et XIX^e siècles - Cette étude s'organise sur deux périodes de l'histoire de l'art de la Guadeloupe, d'Haïti et de Jamaïque. Dans un premier temps, l'art de la

période des XVIII^e et XIX^e siècles est le fait quasi exclusif d'Européens et de Nord-Américains en transit le plus souvent dans la Caraïbe. De fait, du point de vue des populations autochtones l'art n'est pas une pratique qui trouve un écho favorable auprès d'une population en grande majorité soucieuse de subvenir à des besoins plus basiques de la vie quotidienne. Ce groupe exclut de la sphère européenne est à ce moment-là vis-à-vis de l'art, un simple spectateur bien éloigné de l'agitation plus ou moins intense, en fonction des pays, que génère le trafic de portraits, de scènes religieuses pour les églises et de peintures de genre entre les institutions, la bourgeoisie et les artistes étrangers. Le rôle des Caribéens autochtones est donc très limité même en tant que modèle, le paysage et l'habitation leur ayant été préférés. Un deuxième moment qualifié de période d'émergence de l'art caribéen s'ouvre et est déterminant pour certains pays. Cette période va de 1920 jusque dans les années 1960 environ et se prolongera dans cette étude jusqu'à aujourd'hui. C'est en effet autour des années vingt que l'avènement de l'art a lieu en Jamaïque et dix ans plus tard, dans les années 1930 en Haïti et éclairera sous un nouvel angle le cas particulier de la Guadeloupe qui attendra les années 1960 pour que se signalent de réels changements dans ce milieu et laisse enfin apparaître une nouvelle conception de l'art. Ces changements sont les résultats des prises de consciences des Caribéens eux-mêmes, avec le concours d'une certaine logistique internationale plus ou moins conséquente en fonction des îles et des ressources qu'elles recèlent. Cette période est qualifiée de phase d'irruption du phénomène de l'art caribéen dans la Caraïbe et dans le monde.

Ce cadre double qui confronte deux périodes majeures de l'art permet de mettre en lumière l'avènement d'un phénomène qui n'existait pas au préalable et qui va bouleverser l'idée conventionnelle de l'art. Ce chevauchement des temporalités de l'art permet aussi d'appuyer l'idée de la transition épistémologique, qualificatif qui convient à la première rupture des années 1920 avec l'art européen, qui engendrera des concepts de naissance et de renaissance de la créativité plastique des artistes caribéens. Ce phénomène, aussi récent soit-il, de la création d'une identité plastique, est singulier, riche, et nous interpelle à plusieurs niveaux. En effet, le laps de temps dans lequel se déroulent ses transformations relativement achevées dans certaines îles, est très court, environ un siècle. Il est en effet rare que l'on assiste dans ce domaine à la construction d'un mouvement depuis ses origines, ses balbutiements jusqu'à sa maturation, puisqu'il faut rappeler cette transition entre une situation d'absence de pratiques plastiques et une autre que le foisonnement d'inventions de nouveaux langages plastiques authentiquement caribéens caractérise.

Ce sont ces évolutions et ces transformations en vigueur dans la reformulation de langages inédits, mais c'est surtout la conscience retrouvée des arts visuels et ses incidences

sur l'esthétique de l'art, que le projet de cette étude sur les « reconfigurations » vise. Aujourd'hui, l'avènement de l'art caribéen date et nous permet de situer ces pratiques dans le concert de l'art international, mais aussi de s'interroger sur la place qu'il occupe dans nos sociétés caribéennes plus proches d'autres pratiques culturelles que les beaux-arts.

1.2.2 Reconfiguration fondatrice et Reconfigurations internes

Deux phases de la reconfiguration - A partir de 1920 le paysage de la création plastique subit des mutations considérables en Caraïbe et notamment au niveau des acteurs de l'art dont la spécificité du renouvellement donne la mesure de ces bouleversements. En effet, les artistes autochtones caribéens prennent en charge pour la première fois de l'histoire, la question de l'art et poussent leurs prédécesseurs occidentaux à se réorganiser et à repenser leur rôle dans ce milieu dans la région et se trouvent dorénavant obligés de composer avec les créateurs caribéens dans toute leur diversité et essentiellement les 90% de descendants d'Africains qui occupent ces îles. Ce changement de protagonistes sur la scène de l'art engendre inévitablement un renversement épistémologique qui se manifeste par l'instauration d'une nouvelle esthétique qui puise dans des champs symboliques et culturels nouveaux et multiples. Ces nouveaux principes qui irriguent l'art rompent avec une approche culturelle univoque, euro centrée, en se plaçant ouvertement sur la voie contraire d'une éthique universaliste de la culture et de l'identité par la production ainsi d'une représentation totalement rénovée et singulière de l'identité plastique caribéenne qui fait une large place à l'altérité.

La culture de la masse populaire a fini par s'imposer aux minorités bourgeoises locales et aux autres relais de l'occupant européen dans les îles. C'est d'ailleurs ce que Pétion Savain en Haïti, Edna Manley en Jamaïque et Michel Rovélas en Guadeloupe ont compris en faisant de la peinture un outil d'ancrage dans les réalités du peuple. La reconfiguration relève dans ce cas précis d'un renversement historique et idéologique qui rend compte de la fin d'un système séculier de monopole sur la production et sur le commerce de l'art et par extension de la domination, qui s'achève par la prise en main du secteur par les Caribéens eux-mêmes à partir des années vingt, marquant de fait un changement profond dans les rapports entre la Caraïbe et l'Occident. Cette phase de la transformation redonnant la parole aux masses populaires procède en effet, par la substitution d'un groupe par un autre et recèle une forme de radicalité à la hauteur des contraintes imposées par le groupe dominant dans le passé, et désigne ces transformations paradigmatiques de reconfiguration par substitution. L'arrivée des pionniers caribéens de l'art modifie le paysage artistique et éclipse les artistes européens qui opèrent un

retrait sur la scène caribéenne de l'art et préparent la reformulation de leurs positionnements dans ce milieu. L'instauration du nouveau théâtre de l'art dans la région et les évolutions au fil du temps qui ne cesseront de nous étonner, entraînent la qualification de cette phase de la reconfiguration de l'art dans la région de fondatrice. Mais cette mutation d'acteurs dans le domaine de la peinture ne suffit pas à elle seule à produire la rupture et il a fallu donc compter sur le dynamisme que ces changements allaient engendrer autant dans la société que dans la peinture. À l'issue de cette rupture fondatrice qui provoque une reconfiguration capitale, de multiples autres modes de reconfigurations locales interviendront pour singulariser l'identité plastique de ces pays. Ces reconfigurations internes ou de mouvements comme elles sont qualifiées dans cette étude, sont significatives de la vivacité des débats et controverses qui ont lieu au sujet des orientations à insuffler à l'art, perceptibles à travers les différents courants en activité dans les lieux. La confrontation peut dès l'or s'enclencher entre art indigène, art naïf ou populaire et moderne, ou encore plus tard entre principes de la peinture de cruauté et ceux de la beauté en Haïti. La vision afro moderniste d'Edna Manley peut se mesurer à celle des postimpressionnistes et expressionnistes Albert Huie et David Pottinger ou à celle des *Intuitifs* en Jamaïque. L'approche moderne de Michel Rovélas, Rico Roberto et de Michel Littée interpelle, celle plus romantique et réaliste de Michelle Chomereau Lamothe et plus tard, celle pro caribéenne et avérée du groupe *Koukara* et de la manifestation *Indigo* qui l'a sous-tend, pour ne citer que ces exemples en Guadeloupe.

1.3. Les enjeux de la reconfiguration sous trois angles différents : Guadeloupe, Haïti, Jamaïque.

1.3.1 Reconfigurer – prise de conscience d'un malaise.

Entamer un processus de reconfiguration, c'est reconnaître des défaillances dans le mode de projection de l'identité, d'un lieu et d'un peuple par l'art et c'est aussi reconnaître la situation de crise de la création artistique de la Caraïbe, et tenter d'y remédier. Effectivement, conformément à la logique de ces procédures de restructuration, c'est une volonté de résistance et d'adaptation à ce tournant important de l'histoire de la région, où les prises de consciences nationales sont en marche et commandent une reconsidération de la situation. Ces dysfonctionnements localisés entraînent forcément de nécessaires réévaluations de la configuration antérieure ou en vigueur dans l'art en fonction des nouvelles données. Josette Faloppe évoque déjà dans sa perception de l'espace liberticide créole, ce réflexe de reconstruction depuis l'époque de l'habitation qui signale-t-elle, représentait déjà : « le lieu de l'auto structuration culturelle pour lequel l'esclave utilise abondamment la référence africaine

et très faiblement la référence métropolitaine d'où il était en principe exclu »¹. C'est à travers toute la difficulté de ce processus de reconstruction identitaire engagé en dépit des entraves raciales, que la reconfiguration de l'art de la région devra trouver des modalités nouvelles afin de se distinguer.

Le terme de reconfiguration restitue l'essence dynamique de la culture et contient en lui toute la dramaturgie et les progrès liés au fait caribéen. En effet, Edouard Glissant défend l'idée du dynamisme et de processus agissant dans la culture à travers le concept de *la pensée des créolisations*, à propos de laquelle il écrit : « C'est processus, et non pas fixité »², faisant donc du processus de la reconfiguration, l'un des mécanismes dynamiques en œuvre dans la créolisation de la culture caribéenne et par extension dans l'art.

1.3.2 *Dé-globaliser le regard porté sur l'art - Rendre visible les similitudes et différences en œuvre dans le processus de transformation de l'art caribéen.*

La reconfiguration de l'art caribéen, en dépit des trajectoires historiques principales identiques, se distingue par le biais des bifurcations secondaires de chaque entité spatio-culturelle qui produisent des variations et des écarts dans la reformulation identitaire et esthétique. Aborder le concept de reconfiguration du point de vue des différents pays Jamaïque, Haïti et Guadeloupe, nous ouvre sur les similitudes et les différences en vigueur dans une même région, en tenant compte des singularités et des orientations historiques opérées tout au long des siècles par chacun d'eux. Procéder à une étude comparative des conceptions de l'art dans des lieux certes imbriqués dans une même histoire et dans un espace commun, c'est tenter de rendre lisible les différentes procédures et stratégies mises en œuvre pour refonder l'identité à travers une reconception d'un art qui porte en lui les stigmates d'un contexte inédit ; celui de la domination. Le réflexe globalisant et la comparaison facile tendant à créer une hiérarchie entre ces pratiques comme si rien ne les différenciaient, n'apporte rien de bon à la compréhension des productions artistiques de ces lieux et ne peut relever que de la subjectivité ou de l'idéologie. Et pourtant, Roger Bastide nous éclaire sur le danger de la confusion que peut générer l'idée d'un devenir identique des descendants d'Africains dans la Caraïbe en distinguant, cultures nègres et cultures africaines et en suggérant de fait les nuances identitaires et culturelles qui caractérisent ces pays. Il écrit : « Nous pouvons donc parler de l'existence, à côté de cultures africaines ou afro-américaines, de culture nègres. Le

¹ Josette Faloppe, « être esclave créole en Guadeloupe au XIX^e siècle », Alain Yacou (dir.), *Créoles de la Caraïbe, actes du colloque universitaire en hommage à Guy Hazaël-Massieux*, Pointe-à-pitre, le 27 mars 1995, Paris Karthala, [Pointe-à-Pitre] : CERC, Université des Antilles et de la Guyane, 1996, p. 150.

² Édouard Glissant, *Philosophie de la relation*, Paris, Gallimard, 2009, p. 64.

danger est de les confondre. De vouloir trouver partout des traits de civilisations africaines, là où depuis longtemps il n'y en a plus. Ou, au contraire, nier l'Afrique pour ne voir partout que le "nègre"¹. Il y a donc des variantes culturelles à discerner et à relever dans les différents espaces en fonction des expériences et des réalités historiques qui les définissent et les distinguent afin d'en tirer des analyses objectives.

1.3.3 Mesurer l'influence des contextes sur les transformations de l'art

Ainsi, mesurer l'influence des contextes sur les transformations de l'art, semble nécessaire et rend compte de la pression du milieu exercée sur l'identité africaine originelle commune aux trois peuples, à travers notamment la qualité des survivances de la culture africaine d'une part dans ces différents espaces. D'autre part, l'intensité et la vigueur des politiques de ségrégation raciale appliquées qui empêchent l'appropriation complète de la culture du Blanc par le Noir et les liens tissés avec les autres cultures en présence dans l'espace caribéen et en l'espèce amérindienne, produisent une multiplicité de figures de l'Afrique dans les Caraïbes et qui ont générées dans les différents lieux des expressions culturelles diverses. Roger Bastide, à propos de ces survivances à travers les types de communautés subsistantes partout où les africains ont été jetés dans les habitations et dans les champs dans les Amériques, écrit : « [...] nous avons été amené à distinguer, suivant les régions, deux types de communautés : celles dans lesquelles les modèles africains l'emportent sur la pression du milieu environnant ; certes, ces modèles sont obligés de se modifier pour pouvoir s'adapter, [...] nous les appellerons des communautés africaines. Celles, au contraire, dans lesquelles la pression du milieu environnant a été plus forte que les bribes de la mémoire collective, [...] nous les appellerons des communautés nègres ; nègres, parce que les Blancs restent en dehors, mais pas africaines, [...] »². L'impact de ses paramètres contextuels qui oscillent entre une référence africaine dominante, comme c'est le cas en Haïti et une référence africaine qui se maintient à l'image de la Jamaïque et finalement, raturée, et où elle s'efface pour produire une identité régie essentiellement par un « trafic d'influences culturelles diverses » comme en Guadeloupe, est perceptible dans la création plastique.

Au vue du constat de la variation du fond culturel africain dans la formation des nouvelles identités caribéennes, on prend la mesure dès lors des limites de l'approche généralisante devenue le modèle par laquelle passe notre compréhension de l'art caribéen. Ce

¹ Roger Bastide, *Les Amériques noires, les civilisations africaines dans le nouveau monde*, Paris, L'Harmattan, 3^e édition, 1996, p. 30.

² *Id.*, *ibid.*, p. 49.

sont donc ses raisons qui appellent à la prudence et au dépassement des idéologies souvent conservatrices et qui n'engendrent qu'erreurs et confusions. Roger Bastide met en garde une fois de plus contre la globalisation de l'approche de la culture nègre et africaine à travers ces mots : « Chaque cas doit être étudié à part, analysé soigneusement ; en ce domaine, toute généralisation risque de masquer les réalités profondes, pour ne plus laisser transparaître, [...] que l'idéologie de l'auteur »¹, et invite à une approche singularisante plus proche selon lui de la réalité de ces peuples brisés.

1.4. Les variations du terme « reconfiguration »

1.4.1 Les multiples figures de la reconfiguration

Le terme reconfigurer recouvre plusieurs champs et relève de tout ce qui est lié à l'organisation, à la refonte, à la transformation. Reconfigurer, découle d'une démarche de remise en question et de redéfinition en profondeur des processus d'une organisation, en vue de la restructurer pour la rendre plus efficace, en général avec des moyens moindres de préférence. Il y a donc dans ces processus de transformations plusieurs axes qui se dégagent. Un premier axe met l'accent sur la réorganisation, que l'on retrouve dans l'univers de l'informatique, et celui de l'entreprise, là où il est question de réorganiser les éléments ou les paramètres d'un système comme il en est d'usage pour la reconfiguration d'un ordinateur afin qu'il accepte un nouveau périphérique. Il subsiste dans cet exemple, l'idée du paramétrage et de la reprogrammation, donc, de l'introduction de données de référence que l'on peut faire varier. L'idée de « l'autostructuration culturelle »², déjà évoquée et défendue par Josette Faloppe et qui relève elle de la survie identitaire, participe de ce mouvement de réorganisation et se définit comme étant la condition et la manifestation de la reconfiguration. Il y a cette tentation de la réédification d'une citadelle culturelle nouvelle qui sied davantage à la réalité du terrain.

1.4.2 Reconfiguration et pacification des rapports et abolition des frontières.

Le concept de reconfiguration prend des connotations de pacification des rapports et d'abolition des frontières sous l'influence d'Achille Mbembé et d'Edouard Glissant. Il naît de la volonté de convergences entre les peuples et est perçu comme un projet d'universel, censé éradiquer tout rapport de domination entre les peuples. Achille Mbembé réfléchissant à l'idée d'une Afrique réellement décolonisée écrit : « [...] Il faut au préalable opérer une critique

¹ *Id.*, *ibid.*, p. 30.

² Josette Faloppe, « Etre esclave créole en Guadeloupe au XIX^e siècle », *op. cit.*, p. 150.

radicale des présupposés qui ont favorisés la reproduction des rapports de sujétion tissés sous l'Empire entre les indigènes et les colons et plus généralement entre l'Occident et le reste monde »¹. L'auteur poursuit : « Dans de tels contextes, énoncer le pluriel de la singularité devient l'un des moyens les plus efficaces pour négocier le Babel des races, des cultures et des nations rendu inévitable par la longue histoire de la globalisation »². Par ces mots, c'est aux valeurs de pacification, censées générer par le pluralisme culturel, qu'il fait appel pour initier le projet de la reconfiguration des identités. Prolongeant les propos pacificateurs et de concordances d'Achille Mbembé, Edouard Glissant fait de l'abolition des frontières l'un des gestes essentiels de la reconfiguration, l'idée de la pacification engageant de fait celle de la frontière. La dynamique des reconfigurations, des métamorphoses et des syncrétismes aujourd'hui intégrée dans les esprits, arrive presque à un classicisme de posture dans une actualité de décloisonnement des mondes qu'instille la question de la frontière qui s'effrite progressivement. E. Glissant à propos du délitement des frontières, témoigne : « Les frontières entre les lieux qui se sont constitués en archipels ne supposent pas de murs, mais des passages, des passes ou les sensibilités se renouvellent, ou l'universel devient le consentement à l'impénétrable des valeurs l'une en l'autre accordées, chacune valable en l'autre, et ou les pensées du monde (les lieux communs) enfin circulent à l'air »³. Reconfigurer apparaît au regard de Glissant comme un élan transgressif qui brave les interdits et les limites érigés comme normes, pour tisser l'étoffe multicolore de l'entente entre les peuples.

1.4.3 Reconfiguration et création - Reconfiguration et transformation

Un autre axe de significations du concept de la reconfiguration se détermine davantage par la création et par la refondation. Les termes de reconception et de refonte définissent bien le geste de création correspondant aux gestes primordiaux et fondateurs réalisés par les artistes pionniers, Michel Rovélas, Edna Manley et les artistes populaires haïtiens. Refonder relève d'une nécessité politique de procéder à des changements, qui peuvent aller en fonction des circonstances jusqu'à un changement de système comme il en fut dans le domaine de l'art dans la Caraïbe. L'objectif n'étant pas de faire table rase, mais de réarticuler l'ancien avec le nouveau, la tradition avec la modernité dans une cohérence nouvellement imaginée. On n'est pas loin de l'axe de la transformation, l'option la plus radicale du phénomène de

¹ Achille Mbembé, *Essai sur l'Afrique décolonisée, Sortir de la grande nuit*, Paris, La Découverte, 2010, p. 113.

² *Ibid.*, p. 114.

³ Édouard Glissant, *Philosophie de la relation*, Paris, Gallimard, 2009, p. 58.

reconfiguration qui se pose comme la limite de la notion qu'évoquent Achille Mbembé et Michel Rovélas. A travers cet axe apparaît un champ lexical de notions liées à la mutation, au changement, à la conversion, à l'interversion, à la métamorphose, à l'incarnation et à la transfiguration, qui relèvent pour la plupart d'un changement de figure et de forme, assurant le passage d'un aspect à un autre.

1.4.4 Reconfiguration et dépassement du passé

La transformation du point de vue d'Achille Mbembé engage la notion de passé qui joue dans ce processus un rôle moteur qui n'a d'effet pourtant que dans le dépassement. Il affirme : « Que ce soit dans le domaine de la musique ou de la littérature, la question n'est plus de savoir de quelle essence est la perte : elle est de savoir comment constituer de nouvelles formes du réel – des formes flottantes et mobiles. Il ne s'agit plus de retourner à tout prix à la scène première ou de refaire dans le présent les gestes passés »¹. Evoluer, muter, se transformer, sont des termes qui préviennent du ressassement par l'engagement sur des terres nouvelles insondées jusque-là, afin d'actualiser et mettre en conformité les données en fonction de la réalité. Michel Rovélas, comme d'autres avant lui, souligne cette dynamique ontologique que signifie le terme transformer, qu'il replace dans sa fonction de loi universelle, en écrivant : « Insondable, inconcevable, l'univers du plus petit de ses composants comme aux plus vertigineux d'entre eux, ne cesse de se transformer à tel point que l'on peut avancer sans beaucoup de risques que “se métamorphoser” semble être une de ses lois majeures »². L'homme prit dans cette dynamique de transformation, fait de la reconfiguration au regard de l'auteur, un outil de compréhension du monde. Il poursuit : « Insondable, inconcevable, l'homme cet existant, au milieu d'innombrables existants, est une créature de l'univers qui se transforme sans cesse cherchant à tâtons le sens de la vie »³. Entre le dépassement du passé de Mbembé, perçu comme un moyen de fertiliser la culture et l'approche cosmologique de la transformation appréhendée par M. Rovélas comme un jeu d'équilibre entre la perte et le sens et le savoir, il s'agit pour les deux auteurs de rétablir les transformations comme phénomènes déterminants des progrès en cours dans nos sociétés.

1.4.5 Reconfiguration et univers du conte caribéen. Reconfiguration au travers de l'altérité.

¹ Achille Mbembé, *Essai sur l'Afrique décolonisée, Sortir de la grande nuit, op. cit.*, p. 224.

² Michel Rovélas, *Mythologies créoles : les anciens, toujours existants, et bien vivants*, Catalogue d'exposition 2013, p. 5.

³ *Id.*, *ibid.*, p. 5.

Ces processus de transformations sont codifiés pourtant dans les cultures caribéennes à travers le conte, là où ils prennent une dimension extrême. Cette appétence pour les mutations de l'être et du réel laisse présager de l'impact de ses adaptations métamorphiques et de leur réinvestissement dans l'art et la littérature caribéennes. Les voyages nocturnes de Ti-Jean de la Caraïbe vers la terre ancestrale ne sont possibles qu'à l'issue d'une métamorphose en une entité hybride volante proche de l'oiseau, adaptée à la migration. Les multiples apparitions sous diverses formes du Héro haïtien, François Mackandal, ou encore celles de la mythique Anansi de l'univers du conte jamaïcain, témoigne de cette mobilité suggestive légendaire. Dépassant le cadre de la simple restructuration identitaire et culturelle, la notion de métamorphose résonne dans l'art. En effet, la rupture entre une pratique exclusivement européenne et une pratique issue des autochtones dans le temps des émergences, porte jusque dans la peinture un univers d'instabilité identitaire où règne le chimérique, les *mofwazé*¹ et autres êtres hybrides allant jusqu'à affecter la structure des pratiques proprement dites, dorénavant caractérisées du fait des mélanges, comme des pratiques mutantes.

1.4.6 Reconfiguration et renoncement à l'être « Je change, pour échanger avec l'autre »

E. Glissant engage le changement sur la voie d'une altérité constructive en ces termes : « La créolisation n'est pas ce mélange informe (uniforme) où chacun irait se perdre, mais une suite d'étonnantes résolutions, dont la maxime fluide se dirait ainsi : "je change, pour échanger avec l'autre, sans me perdre pourtant ni me dénaturer". Il nous faut l'accorder souvent, l'offrir toujours »². C'est d'une certaine manière créer de la disponibilité et de la générosité pour accéder à l'autre afin de rentrer dans cette *wonn*³ globale de la relation qu'il prône. Cette approche de la mutation requiert de l'abnégation que soulève Glissant à travers le terme de renoncement à l'être et qui appuiera cette notion du sacrifice identitaire caribéen, nécessaire et stratégique pour réinventer l'être. Il distingue les situations où les changements opèrent avec des incidences variables. Il affirme : « Il y a différence entre le déplacement (par exil ou dispersion) d'un peuple qui se continue ailleurs et le transbord (la traite) d'une population qui ailleurs se change en autre chose, en une nouvelle donnée du monde. [...]

¹ Mofwazé : être en forme de chien.

² Edouard Glissant, *Philosophie de la relation*, op. cit., p. 66.

³ *Wonn* : « cercle irrégulier que forment avec le public les artistes du chant, de la danse et de la musique : Marie Helena Laumuno, *Et le Gwoka s'est enraciné en Guadeloupe... Chronologie d'un patrimoine culturel immatériel sensible*, Gourbeyre, Editions nestor, 2012, p. 56.

Nous renonçons à l'Être »¹. Changer selon l'auteur apparaît comme un exercice complexe de préservation et de renoncement. En procédant par emprunts successifs dans des champs culturels multiples, les artistes de la première génération ont d'une certaine façon eu à choisir entre une réimplantation totale dans la culture matrice ou une ouverture sur l'autre. Ce renoncement de l'être n'est jamais absolu. En effet, tout en empruntant chez les expressionnistes européens et Nord-américains, David Pottinger, dans ses *Street scene* (1970) ou encore Barrington Watson et ses références classiques remaniées, perceptibles dans la peinture *Captive* (1972), placent toutefois la Jamaïque au cœur de leurs travaux en produisant de fait une peinture singulière, alternative entre préservation et renoncement. Ce renoncement est donc créatif dans la mesure où la remise en cause de la notion de racine unique est porteuse d'une conception nouvelle, d'un art décomplexé et multiple qui défie les règles traditionnelles d'unicité et de pureté. Cette notion de renoncement dans le processus de transformation dans la Caraïbe intègre aussi celle de l'abandon de la croyance collective en faisant apparaître la reconfiguration comme un processus où l'idée de la perte identitaire renvoie à la dépersonnalisation et à l'acculturation et est perçue de manière négative. Édouard Glissant à propos des incidences d'auto dénigrement qu'engendre le déport des Noirs dans la Caraïbe écrit : « Une population qui change dans un ailleurs est tentée d'abandonner la pure croyance collective »². La violence attenante à ces transformations est rappelée par Henri Pageaux qui l'aborde dans sa dimension de confrontation et relève dans tout échange, écrit-il : « un rapport de forces »³. Il décline l'avalanche de phénomènes en œuvre dans ce processus de métamorphose qui affecte le sujet en affirmant que : « Dans le cas de la transculturation, on distingue en effet des phénomènes de déculturation, ou d'exculturation, puis de transmutations, une acculturation ou inculturation, puis la transculturation ou néoculturation »⁴. On imagine donc l'épreuve et la complexité qui engagent dans ce processus des notions d'effacement et de perte de l'identité originelle, contrainte à muter en une nouvelle identité inédite dont l'instabilité engendre avant tout l'incertitude provoquée par ces contorsions métamorphiques successives que le chaos de la domination coloniale produit. Le processus de reconstruction identitaire et artistique dans la Caraïbe à travers ces mots d'Henri Pageaux révèle sa face tourmentée en relativisant l'irénisme qui plane sur ces phénomènes de mutations brutales aux effets imprévisibles qui affectent le Caribéen. D'un point de vue

¹ Édouard Glissant, *Philosophie de la relation*, op. cit., p. 40.

² *Id.*, *ibid.*, p. 41.

³ Daniel Henri Pageaux, « De quelques tracées dans le Baroque Caraïbe », Portulan, *Esthétique noire*, Roger Toumson, (dir.), Chateaufort-le-Rouge, Ici et ailleurs, 2000, p. 50.

⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 50.

extérieur, ces *mofwaj* identitaires sont perçus davantage dans leur mécanique quasi banale de transfert de valeurs culturelles, omettant de fait la dimension humaine dans la radicalité de ces bouleversements des cosmogonies culturelles de la région. Ainsi, ces processus de reconfigurations identitaires qui se nourrissent du renoncement dans une visée altruiste universaliste doivent intégrer au-delà de la propagande des bienfaits de la mixité, les désordres ontologiques attenants.

Le terme de la reconfiguration est une variante contestable de celle, fondamentale de la reconstruction. La notion de reconstruction n'est valable que si elle est liée au dynamisme, et à la plasticité que supporte de manière adaptée le concept de reconfiguration. La reconfiguration dans son acception, d'action de configurer à nouveau, est une aventure riche et haletante qui engendre autant la perte que le gain et permet la reconsidération des choix opérés sur le modèle en vigueur afin de supprimer ce qui est superflu et caduc. Convertir, enlever, emprunter, inventer, ajouter, sont les termes avancés pour l'optimisation et l'adaptation de l'objet à reconfigurer à la nouvelle donne de l'émancipation humaine.

Chapitre 2 - La configuration initiale de l'art en Haïti, Jamaïque, Guadeloupe aux XVIII^e et XIX^e siècles - L'art d'une minorité pour une minorité

2.1 Introduction

La notion de reconfiguration appelle celle de la configuration. En effet, pour rendre compte des évolutions de l'art au fil du temps, il est essentiel de faire un état des lieux des arts plastiques depuis les débuts. Les acteurs, les moyens, l'idéologie et l'esthétique dominantes, méritent d'être sous-pesés avant d'être caractérisés. La configuration initiale de l'art aux XVIII^e et XIX^e siècles est constituée d'une peinture exclusivement produites par des Européens prolongeant leurs pratiques de l'art à l'appel de l'exotisme paradisiaque des îles et des riches propriétaires qui s'y sont installés ou encore des élites noires qui elles-mêmes, plus tardivement, feront prospérer d'une certaine façon l'hégémonie de l'esthétique européenne dans la Caraïbe.

Avec l'avènement du phénomène des artistes voyageurs européens dans la Caraïbe, un certain flou règne sur le déclenchement de l'activité artistique dans la zone selon Alissandra Cummins qui déclare : « on sait très peu de chose sur les débuts de l'art dans les colonies des Antilles »¹ et que l'activité de l'art relevait davantage, en dépit d'une certaine intensité, « d'amateurs anonymes et représentait plus un passe-temps individuel qu'une démarche esthétique délibérée »² précise-t-elle. Au XVIII^e et XIX^e, l'art est en effet une activité exclusivement de colons occidentaux sollicités par la bourgeoisie blanche des colonies afin d'une part, d'immortaliser par le portrait, leur famille et, d'autre part, promouvoir leurs habitations sous couvert de peinture de paysage. Une autre catégorie d'artistes toujours de la classe des colons, de passage pour des périodes relativement courtes, avides de pittoresque, trouve dans les paysages des îles, la force d'une nature luxuriante intacte qu'ils s'approprient

¹ Alissandra Cummins, « L'art de la Barbade et des petites Antilles », *1492/1992, un nouveau regard sur les caraïbes*, Pierre E. Bocquet (dir.), Paris, Créolarts Diffusion, 1992, p. 52.

² *Id.*, *ibid.*, p. 52.

avec une certaine fierté de la puissance conquérante européenne. Les œuvres produites par cette catégorie d'artistes sont en majorité des productions mineures, ou dessins à l'encre de chine, illustrations colorées prises sur le vif, et relèvent davantage d'études que d'œuvres abouties et renvoyant aux relevés d'observations de botanistes et de scientifiques en général. Dans ce schéma d'exclusivité, le noir dans la vérité de son être et de sa situation y est exclu tant dans la pratique que dans l'espace peint, et lorsqu'il est représenté, c'est pour renvoyer une image péjorative de tout un peuple et de toute une race.

Ce théâtre monocorde de l'art en ces temps-là, est le point de départ de la création artistique caribéenne quelques soient ses objets initiaux et l'origine des acteurs. Cet épisode relève plus d'une mise en contact difficile du Caribéen avec l'art européen qui servira pourtant plus tard de base référentielle pour les peintres autochtones à l'approche des abolitions et pendant longtemps encore. Cette réalité de l'art, définit traditionnellement de peinture créole est la première phase du processus de reconfiguration dans la création plastique des Caraïbes. C'est à travers les spécificités de ces pratiques en vigueur dans les territoires de Jamaïque, Haïti et de Guadeloupe à cette période que nous aborderons la question de la reconfiguration de l'art.

2.2 De l'observation à la création des peintres européens et américains en Jamaïque

2.2.1 Le marché de l'art en Jamaïque

2.2.1.1 Le trafic de l'art - Mercantilisme autour de l'image de la Caraïbe

L'avènement de l'art dans la Caraïbe après le remodelage de la région par l'éradication des Indiens et la traite des Noirs débute avec les artistes itinérants étrangers et notamment dans la Caraïbe hispanique ou selon Veerle Poupeye « l'élite créole a été bien établie et il y avait aussi une classe moyenne urbaine professionnelle et mercantile substantielle »¹ que le phénomène s'enracine, avec écrit-elle « les premiers artistes importants nés dans la Caraïbe » dont : « plusieurs sont actifs au cours de la seconde moitié du XVIII^e siècle »². Les artistes étrangers venus à la demande des planteurs développent une relation particulière avec l'île et commencent un va-et-vient qui produira les premiers jets de l'art caribéen sur place. David Boxer précise à propos du rôle fondateur des étrangers et de leur motivation en Jamaïque : « La tradition de la peinture qui s'est développée en Jamaïque a commencé essentiellement avec des artistes itinérants étrangers qui sont venus sur l'île pour

¹ Veerle Poupeye, *Caribbean Art*, London, Thames and Hudson Ltd, 1998. p. 30.

² *Id.*, *ibid.*, p. 30.

peindre des paysages et des portraits des planteurs »¹. Précisant leur statut, D. Boxer les qualifie d'artistes mineurs. Il affirme : « Le travail de ces artistes créoles du début a été calqué sur l'art européen - que leurs patrons sans doute exigeaient - et de ce point de vue, nous pouvons les considérer comme des artistes provinciaux mineurs »². Alors que ces artistes sont censés exécuter leur mission et repartir, un lien fort se tisse entre eux et l'île, que Boxer souligne en ces termes : « Certains de ces artistes sont tombés sous le charme de la beauté exotique de la Jamaïque et sont restés pendant de longues périodes, d'autres sont retournés pour d'autres visites »³. À force, l'implantation des peintres européens est tellement prégnante dans la Caraïbe qu'ils finissent par incarner l'art européen dans la région, alors que David Boxer relève qu'ils ne connaissaient même pas l'Europe. Il écrit à ce propos : « La plupart de ces artistes n'avaient jamais visité l'Europe et ils ont été associés à l'art européen pour ces retombées dans les colonies. Mis à part quelques œuvres européennes d'origine, cela comprenait des gravures, des copies peintes [...] »⁴. Il apparaît donc, que c'est avant tout la motivation économique qui attire ces peintres dans les îles au nom de la marque européenne de l'art. Il faut dire que l'importance de la demande le permettait, car comme l'affirme Veerle Poupeye : « Ils répondaient à la demande de l'art religieux et des portraits de l'élite créole, et, étonnamment, les paysages sont rarement peints, mais simplement utilisés comme arrière-plan à leurs compositions de figures »⁵. C'est donc le portrait qui caractérise à ce stade embryonnaire de l'art, la peinture européenne dans la Caraïbe, l'intérêt pour le paysage n'est pas encore à l'ordre du jour.

Le mercantilisme autour de l'image de la Caraïbe se développe à travers des impressions reproduites en grande quantité. D. Boxer fait état de ce commerce et affirme : « Beaucoup ont eu leurs croquis ou des peintures achevés publiés en Angleterre en tant que lithographies ou aquatintes de "vues pittoresques jamaïcaines". Et notamment à travers la série très recherchée par les collectionneurs d'aujourd'hui, des *Ports de la Jamaïque* »⁶. Parmi ces artistes, quelques-uns d'entre eux se dégagent par leur talent, dont George Robertson et Phillip Wickstead signalés à la Jamaïque en 1773. Ce dernier gagna sa reconnaissance pour, selon David Boxer « ses six aquatintes de paysages jamaïcains »⁷. Joseph Bartholomew Kidd

¹ David Boxer, « The Arawaks, the Spaniards, the English », *Modern Jamaican Art*, Kingston, Ian Randle Publishers, 1998, p. 12.

² *Id.*, *ibid.*, p. 12.

³ *Id.*, *ibid.*, p. 12.

⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 12.

⁵ Veerle Poupeye, *Caribbean Art*, London, Thames and Hudson Ltd, 1998. p. 30.

⁶ David Boxer, « The Arawaks, the Spaniards, the English », *Modern Jamaican Art*, Kingston, Ian Randle Publishers, 1998, p. 12.

⁷ *Id.*, *ibid.*, p. 12.

est connu au début du XIX^e siècle, pour sa série des *Cinquante vues spectaculaires de la Jamaïque*, et fait partie des peintres qui se sont attachés à l'île, que ses : « deux voyages prolongés dans l'île »¹ au moins, signalés par David Boxer suffisent à illustrer et où il cultive cette tradition des vues. James Hakewill publie de son côté en 1825 une série « basée sur une collection d'aquarelles fines, peintes au cours d'une visite en 1820 »². Il est évident, qu'une vraie dynamique mercantile autour de l'art à travers les reproductions des peintures sur les thématiques caribéennes porteuses d'un imaginaire lointain et paradisiaque, redistribuées en Europe, soit en cours.

2.2.1.2 *L'origine raciale dans l'art*

Mais cette exclusivité des artistes européens dans la peinture à cette époque est liée aux contraintes raciales imposées, qui écartent et exclues de ces activités « nobles » en priorité le Noir. En effet, l'art de cette période est à l'image de la société qui le produit, et la race est un des facteurs essentiels de ce milieu. Veerle Poupeye affirme : « L'origine raciale de ces artistes créoles au début est importante et reflète le système des castes de couleur qui se développe dans les Caraïbes »³. Le cas de Campêche « fils de couleur d'un esclave noir qui avait acheté sa liberté »⁴ et celui d'Escobar « décrit comme un métis »⁵ écrit Veerle Poupeye, sont évocateurs. En effet, les libres de couleur, poursuit l'auteur, sont autorisés à pratiquer « en dépit de la prescription des interactions avec l'élite blanche sur un pied d'égalité »⁶ et « pouvaient s'engager dans les métiers, y compris de la peinture et de la sculpture »⁷, avec quelque bonne fortune, dont le père de Campêche, qui en arriva au point d'acquérir « richesse et statut social »⁸. Il est donc évident que dans ce contexte de ségrégation raciale, que la pratique de la peinture ne puisse être envisagée que par les élus Blancs ou autres dérivés de couleur sous quelques conditions toutefois et faisant de ce fait de l'art, un objet de dissociation des races et des classes qui relevait d'un des nombreux privilèges instaurés dans les îles.

2.2.1.3 *Impulsion politique et rôle informatif de l'art - portrait*

¹ *Id., ibid.*, p. 12.

² David Boxer, « The Arawaks, the Spaniards, the English », *Modern Jamaican Art*, Kingston, Ian Randle Publishers, 1998, p. 12.

³ Veerle Poupeye, *Caribbean Art*, London, Thames and Hudson Ltd, 1998. p. 32.

⁴ *Id., ibid.*

⁵ *Id., ibid.*

⁶ *Id., ibid.*

⁷ *Id., ibid.*

⁸ *Id., ibid.*

La place de l'artiste dans le dynamisme de l'art dans la Caraïbe est autant essentielle que celle des politiques. Veerle Poupeye évoquant le voyage dans les Caraïbes pendant les XVIII^e et XIX^e siècles, d'artistes européens mineurs, mentionne « la compagnie d'un riche mécène comme un haut fonctionnaire colonial ou de la jardinière »¹. L'art de la Caraïbe apparaît comme un art intégré dans un grand projet de découverte et de conquête plus structuré qu'on ne le pense. Loin d'une entreprise anarchique d'artistes Européens traversant l'atlantique en quête de l'exotisme Caribéen, c'est davantage, d'expéditions organisées forgeant ainsi les premiers fragments d'une politique culturelle coloniale qu'il s'agit. Le rôle de l'art et de l'artiste à l'intérieur de ce cadre hermétiquement européen consistait à marquer, jalonner, repérer, restituer les sites dans ce qu'ils avaient de plus singuliers et exotiques. Veerle Poupeye écrit à ce propos « Leurs dessins et peintures ont servi de documents pour les paysages, des scènes de la vie locale et d'autres curiosités vues au cours de ces voyages, souvent sur les biens de leurs clients »². L'art est en effet utilisé comme outil documentaire et trouve sa pleine fonction dans sa dimension informative qui nourrit le commerce de l'imagerie caribéenne : « Souvent, ces œuvres ont ensuite été publiées sous forme imprimée ou de livre pour répondre à l'intérêt grandissant des Européens pour des images documentaires des Caraïbes »³, précise V. Poupeye, imbriquant politique culturelle et commerce.

Les artistes itinérants étrangers débute l'aventure de l'art jamaïcain à la demande de personnalités politiques protectrices et initient le commerce de l'art dans la Caraïbe, par l'importation d'une part, de l'art européen dans la Caraïbe, et d'autre part, par la production des premières images peintes sur l'île, imprimées et distribuées par la suite en Europe, et tout cela se déroule dans un cadre fermé d'exclusion du Noir d'un milieu supplémentaire confisqué par la caste blanche Européenne.

2.2.2 Peintres installés en Jamaïque – la peinture témoin de son temps

2.2.2.1 Isaac Mendez Belisario - le portrait, paysage, dimension sociale et culturelle à travers les traditions populaires jamaïcaines - Le rôle documentaire historique de Belisario - Wickstead - fierté, tropicalité.

Parmi les peintres Européens en visite en Jamaïque certains comme Philip Wikstead et Isaac Mendez Belisario qui, écrit David Boxer sont : « installés en Jamaïque et se sont

¹ *Id., ibid.*

² *Id., ibid.*

³ *Id., ibid.*

imposés comme peintres »¹, et notamment Mendez Belisario « le premier artiste jamaïcain connu »² qui ouvre en 1835 un atelier à Kingston où il répond à la demande de portraits des notables de l'île. Il s'oriente aussi vers le paysage. L'auteur souligne qu'il a peint, d'une part : « plusieurs beaux paysages et fit des lithographies d'actualité publiées à Kingston »³, et qu'il a aussi peint d'autre part des sujets d'ordre plus social à travers notamment les traditions populaires jamaïcaines parmi lesquels signale Boxer : « Les plus célèbres d'entre eux sont des croquis des danseurs de John Canoe »⁴. L'art se lie donc au folklore de l'île à travers la représentation des grands rassemblements populaires comme l'évoque Veerle Poupeye : « La peinture et la sculpture des traditions populaires des Caraïbes sont étroitement liées aux arts du festival, notamment le carnaval et les traditions de mascarade »⁵, ce qui lui procure de prolonger et d'asseoir son rôle d'information et de documentation. Elle écrit : « La plupart des informations que nous avons sur l'histoire antérieure de ces traditions a été enregistrée par d'intègres artistes intéressés par le pittoresque »⁶. Elle prend l'exemple des représentations de la fête de Jonkonnu dont la série, *La mascarade de la Jamaïque*, qui sera elle aussi lithographiée et constitue écrit-elle : « la principale source dès le début du temps des fêtes »⁷. En effet, Belisario se positionne en témoin de son temps tentant de rendre compte noblement de la réalité dans les îles sans a priori idéologique chronique. Cette série, affirme l'auteur à une valeur historique importante, car saisi dans le contexte d'une libération historique à l'issue de trois siècles d'obscurantisme, elle « documente les coutumes de la population noire jamaïcaine et a été faite au cours de la période de quatre ans "d'apprentissage" qui a suivi l'abolition de l'esclavage »⁸. Ces coutumes étant une expression de l'état d'esprit des nouveaux libres en plein processus de redécouverte de soi. Elle signale enfin parmi les douze dessins publiés en 1837, dont *Sketches of Character*, qui est révélateur de ce désir de connaissance et de documentation qui se fait jour puisque Veerle Poupeye fait remarquer le « texte explicatif »⁹ qui accompagne le dessin.

¹ David Boxer, « The Arawaks, the Spaniards, the English », *Modern Jamaican Art*, Kingston, Ian Randle Publishers, 1998, p. 12.

² Veerle Poupeye, *Caribbean Art*, London, Thames and Hudson Ltd, 1998, p. 38-39.

³ David Boxer, « The Arawaks, the Spaniards, the English », *Modern Jamaican Art*, Kingston, Ian Randle Publishers, 1998, *op. cit.*, p. 12.

⁴ *Id., ibid.*, p. 12.

⁵ Veerle Poupeye, *Caribbean Art*, p. 43.

⁶ *Id., ibid.*, p. 43.

⁷ *Id., ibid.*, p. 43.

⁸ *Id., ibid.*, p. 43.

⁹ *Id., ibid.*, p. 43.

Formé en Grande-Bretagne et « imprégné du style baroque tardif, rococo et néoclassique »¹, Philip Wickstead, écrit D. Boxer : « s'est employé sans relâche à dépeindre la réalité locale des gens et des lieux, comme le suggère le titre du catalogue de l'exposition La fierté, la nostalgie et l'humidité tropicale... »². L'artiste rend visible certains aspects de la réalité de l'île, bien loin des considérations géographiques et climatiques, mais s'ouvre sur des considérations humaines indigènes en intégrant les gens vivant sur place. La figure des Noirs commence à être prise en compte dans ce cadre fermé aux aspirations exclusivement européennes.

2.2.2.2 Agostino Brunias – *Un souci de vérité – l'altérité – décloisonnement des mondes - De la peinture au document - l'art témoin, document historique*

Suite à son séjour de 1771 à 1773 à la Dominique, colonie britannique en tant que peintre personnel du gouverneur sir William Young, Agostino Brunias poursuit son tour de la Caraïbe en visitant, écrit l'auteur : « Saint-Vincent où Young était propriétaire terrien et probablement la Barbade et la Grenade »³. Se profile avec Brunias un prototype d'artiste très mobile et dynamique dont les voyages et les peintures des lieux idylliques tropicaux vont générer un besoin et un marché. Veerle Poupeye rend compte des applications de la peinture de Brunias dans la Caraïbe : « Les peintures et croquis de Brunias ont ensuite été gravés pour illustrer le planteur jamaïcain et le livre de l'historien Bryan Edwards intitulé : « L'histoire, civile et commerciale, des colonies britanniques des Antilles »⁴, publié à Londres en 1793. Brunias, dans le souci de vérité qui l'anime, est un pionnier. Il incarne l'un des rares peintres à s'exorciser de la nature en élargissant ainsi le spectre de l'art aux aspects sociaux et humains dont aucun Européen peintre ou pas, n'avait intérêt à se mêler. Veerle Poupeye à ce propos en fait la remarque : « Contrairement à la plupart de ses contemporains, Brunias ne se concentre pas sur le paysage où sur les portraits de l'élite coloniale et créole, à la place, il a peint les esclaves noirs, les mulâtres libres et les Caribs de St Vincent, dans des scènes pittoresques [...] »⁵. Mais en dépit d'un certain humanisme de l'artiste, ces scènes demeurent toutefois révélatrices d'une certaine résistance des croyances en la ségrégation en vigueur, que la dimension festive des représentations dans les colonies ou pourtant la déshumanisation de

¹ David Boxer, « The Arawaks, the Spaniards, the English », *Modern Jamaican Art*, Kingston, Ian Randle Publishers, 1998, *op. cit.*, p. 12.

² *Id.*, *ibid.*, p. 12.

³ Veerle Poupeye, *Caribbean Art*, *op. cit.*, p. 32.

⁴ *Id.*, *ibid.*

⁵ *Id.*, *ibid.*

l'homme noir sévit, que la sublimation baroque des réalités détourne et trahit. En effet, l'auteur relève que ces scènes pittoresques étaient : « plus proches des *fêtes galantes* rococo que de la vie coloniale réelle »¹. En dépit de ces conservatismes tenaces on peut évoquer déjà, une certaine inflexion de l'art des Blancs dans la Caraïbe vers davantage d'ouverture sur l'autre non-Blanc, l'indigène, et mérite d'être intégrée comme un mouvement de reconfiguration de la peinture créole jamaïcaine. Au détriment de l'élite coloniale, la représentation du chef Garifunas Chatoyer, en marche avec ses femmes dans la forêt luxuriante de Saint-Vincent dans une peinture intitulée *Chatoyer, the chief of the Black Caraihs, in St Vincent with his Five Wiwes* (1770-80), en est un exemple.

L'auteur voit dans ce contact tissé avec les indigènes les prémises de la politique de convergence des grands mouvements artistiques caribéens à venir. Elle écrit : « Sa préoccupation sensualiste avec « l'autre » exotique, en particulier la femme de couleur, préfigure l'Orientalisme et le Primitivisme de Gauguin »². Procédant de la sorte, les peintures de Brunias rendent compte plus que d'autres des réalités de l'île et commencent à faire apparaître les caractéristiques des différents groupes sociaux et ethniques, qui permettent à Alissandra Cummins de définir quelques traits caractéristiques des groupes en présence. Elle perçoit, écrit-elle : « l'indolence de l'aristocratie des planteurs créoles côtoyant la simplicité spontanée du style de vie de l'Indien caraïbe et la vitalité exotique des populations mulâtres et noires »³. À partir de ce moment, on passe d'une peinture vouée à l'exaltation des sentiments, à une peinture qui embrasse une dimension plus vaste et plus humaine de la société caribéenne, comme le souligne Alissandra Cummins : « Restituant scrupuleusement chaque détail, ces peintures constituent des documents inestimables sur la vie culturelle caribéenne de l'époque coloniale »⁴. De la peinture, on passe au document historique, faisant de l'art un témoin de son temps. Alissandra Cummins perçoit donc cette peinture comme un document historique des rapports entretenus entre les différents groupes ethniques de l'île et révèle notamment dans cette absence de l'autre dans la peinture, le désintéressement ambiant des groupes entre eux. Elle affirme : « La relative rareté d'images des populations indiennes, noires et mulâtres est révélatrice de l'indifférence de l'aristocratie créole à leur égard, et elle accentue encore l'importance de ces œuvres pour l'histoire de l'art de la région »⁵. La valeur

¹ *Id., ibid.*

² *Id., ibid.*

³ Alissandra Cummins, Directrice, The Barbados Museum and Historical Society, « L'art de la Barbade et des petites Antilles », Pierre E. Bocquet, *1492/1992, un nouveau regard sur les caraïbes*, Paris, Créolarts Diffusion, 1992, p. 49.

⁴ *Id., ibid.*

⁵ *Id., ibid.*

politique et historique est perceptible dans la peinture d'Agostino Brunias intitulée *Pacification avec Les Nègres Marrons dans l'île de la Jamaïque* (1796) représentant cette rencontre inédite entre Britanniques et Marrons et apporte un nouvel éclairage visuel sur les transactions liées aux luttes de libérations dans l'île entre Blancs et Noirs.

L'art de la Jamaïque des XVIII^e et XIX^e siècles met en place un marché de l'art florissant et annonce les premiers éléments de la construction d'une identité européenne de l'art dans la Caraïbe. Mais il faut distinguer les pratiques artistiques et l'identité des Européens qui font l'art de cette période, du fait de l'écart qui sépare la peinture des Blancs de passage dans l'île et celle des Européens natifs de l'île. Pris sous la houlette de personnages politiques influents dont ils dépendent financièrement et qu'ils secondent dans la finalisation de la conquête de la Jamaïque, les peintres européens de passage produisent essentiellement des documents d'une part qui s'assimilent à des relevés d'ordre administratifs et certainement militaires, et d'autre part, à des portraits de ces mêmes aristocrates qui se plaisent à figer leur image en témoignage pour la postérité. Alors que les peintres Européens nés dans l'île semblent avoir d'autres motivations plus humanistes et sociales, tout en profitant certes du commerce des lithographies de Vues de la Jamaïque, comme il est d'usage, mais se distinguent clairement toutefois par l'intérêt que suscitent chez eux les populations autochtones de l'île et leurs coutumes. Cette différence d'approche est fondamentale dans la mesure où elle génère un changement de statut de l'art dans la région, qui passe du statut d'art d'agrément au statut de document historique du fait de la capture et de l'immortalisation de pratiques et de coutumes qu'on peut observer aujourd'hui. Mais de manière générale la peinture demeure encore plus que jamais, en dépit d'une certaine volonté d'ouverture, une affaire d'Européens.

2.3 La nature comme miroir des émotions et des ambiguïtés – de l'observation à la création

2.3.1 Déclin économique et reconfiguration de la peinture en Jamaïque – du portrait aux paysages

Le déclin économique à partir de 1838 impacte l'art, dont la production n'est plus favorisée et qui recule au profit de considérations économiques plus sérieuses. David Boxer décrit ces changements en ces termes : « Avec le déclin de la Jamaïque en tant que colonie de production de sucre après l'abolition, en 1838, la production artistique dans l'île est devenue

pratiquement limitée et a freinée le commerce de “tableaux d’artistes en visite” »¹. En effet, les commanditaires ne faisant plus appel aux peintres pour réaliser leurs portraits, il se développe un type d’artistes voyageurs qui se détournent de la figure humaine pour se reporter sur la nature et ses multiples phénomènes spectaculaires. Dès lors, un courant naturaliste se développe, mettant au centre de leurs préoccupations, le paysage, le relief, la végétation, la lumière et le climat, intensifiant de fait la production de peintures de vues. David Boxer fait référence à ces « vues spectaculaires jamaïcaines à la fin des années 1860 »² réalisées par Church, « le peintre de la *Hudson River School* »³ comme il est communément appelé et d’un « superbe paysage de la côte est de Kingston »⁴ que Ralph Blakelock réalise lors de sa visite en 1875.

Charlotte Hall – fin 19ème – retour du naturalisme - fleurs, paysage en fond de tableau

Dans la même veine, une autre génération de peintres européens amateurs apparaît dans la deuxième moitié du XIX^e siècle parmi lesquels Charlotte Hall, dont « les plus belles réalisations sont un ensemble de peintures avec des vues en gros plans d’orchidées locales placées sur un fond de paysage. Elles rappellent un peu les études d’orchidées de l’américain Martin Johnson Heade, qui avait visité l’île en 1870 »⁵, et l’américain Church (1865) et son groupe composé de : « sa femme Isabel et les artistes Fritz Melbye (b. Danemark, 1826-1896) et le néophyte Horace Walcott Robbins en Avril 1865 »⁶, écrit Katherine Manthorne. L’intérêt pour la thématique de la nature au XIX^e siècle, semble ne pas se tarir en prenant une nouvelle dimension jusqu’à constituer un réel mouvement pictural. La nature apparaît donc comme un levier incontournable de l’art dans l’île et lui confère de manière quasiment cyclique un nouvel élan.

2.3.2 Le naturalisme - Le paysage et le temps – la nature entre décrépitude et renouvellement - une certaine modernité.

¹ David Boxer, « The Arawaks, the Spaniards, the English », *Modern Jamaican Art*, Kingston, Ian Randle Publishers, 1998, *op. cit.*, p. 13.

² *Id.*, *ibid.*

³ *Id.*, *ibid.*

⁴ *Id.*, *ibid.*

⁵ *Id.*, *ibid.*

⁶ Katherine Manthorne, « Sweet destiny: Anglo-American traveler-artists in the Caribbean, 1714 - 1898 », *Caribbean : Art at the Crossroads of the World*, New York, Published by el Museo del Barrio, in association with Yale University Press, 2012, p. 100.

L'approche est nouvelle et féconde pour l'art dans cette prise en compte du temps et de la dynamique des cycles naturels qui affectent le rendu lisse traditionnel de l'image des îles pour rétablir sa dimension d'organe vivant. Nous sommes, il est vrai dans la période d'émergence de l'Impressionnisme en France avec notamment l'irruption de la peinture hors des murs de l'atelier et l'accès, à la frénésie du monde du dehors, de la vie, et de la lumière que les cathédrales de Monet expriment en déclinant les multiples facettes de leur beauté sous les contraintes de la luminosité naturelle. Et surtout, l'invention de la peinture en tube et les nouvelles libertés qu'elle génère, donne accès à de nouveaux espaces, tels la nature, les paysages, les cours d'eau et la végétation, sujets pour lesquels les îles caribéennes incarnent un modèle de choix du point de vue des Européens. Un élan moderne de la peinture est perceptible dans ce nouveau regard naturaliste porté sur la Jamaïque par Church et témoigne aussi du fait que la Jamaïque avec des artistes comme lui, grâce à sa notoriété était à la pointe de l'innovation en la matière. Katherine Manthorne écrit à ce propos : « Dans l'île, Church a dessiné les *Montagnes Bleues* dans les conditions atmosphériques et de temps diverses. Il a créé des œuvres fascinantes comme, *Scène dans les Montagnes Bleues, Jamaïque* (1865) et a observé le coucher du soleil et le remous des tempêtes sur leurs sommets distinctifs »¹. Subjugués par la nature, les Church démontrent une observation quasi scientifique avec une attention pour les cycles de vie et de mort. Cette attention est remarquable dans la mesure où elle révèle le côté méticuleux de Church qui le conduira à saisir la nature dans différentes conditions atmosphériques comme il le fit pour les *Blue Mountains*. Une bulle est créée dès l'or entre les artistes voyageurs et la nature, excluant toutes autres considérations de la sphère de cette relation. Katherine Manthorne fait état de cette approche ciblée en ce sens : « Tant Church que sa femme étaient absorbés et immergés dans les cycles de croissance des végétaux, de la décrépitude et du renouvellement »², et révèle en conséquence l'état obsessionnel qui anime le couple.

Des évolutions sont perceptibles dans le rapport qu'entretient l'art avec la nature. Il ne s'agit plus de saisir la nature sous ses attributs conventionnels de luxuriance exotique en cherchant à tout prix à produire des sensations de contemplation engendrées par la représentation d'une forme de stabilité, de paisibilité et de sa beauté inoffensive, sinon de rentrer dans une nouvelle dynamique d'appréhension plus audacieuse de cette dernière en dévoilant non plus sa beauté purement esthétique, mais sa puissance et son énergie que les phénomènes naturels insulaires nombreux expriment. Il semble qu'il y ait un déplacement

¹ *Id., ibid.*, p. 101.

² *Id., ibid.*, p. 100.

intéressant dans la perception qu'a l'Européen de la nature, qui au départ se positionnait en conquérant face à une nature selon lui maîtrisée, docile et belle, et qui se mute en une posture de raison et d'humilité face à sa puissance et à sa complexité certainement dû aux avancées scientifiques établissant les limites de l'homme face à la nature, qu'il tente dorénavant de comprendre, reconnaissant enfin la supériorité de cette dernière sur l'homme. L'élan de la conquête des terres caribéennes semble s'être brisé sur l'évidence de la puissance de la nature sur l'homme et plongera les artistes dans une nouvelle posture d'observation attentive, quasi scientifique.

2.3.3 Mme Church et Mr Church et la collecte - De la collecte à un art de la collecte Collecte botanique de Mme Church et collecte d'images de la nature de Mr Church

Dans ce nouvel élan de convergences entre l'art et la peinture, le rôle dévolu à l'art consiste à collecter des échantillons naturels, dont les végétaux, qui prennent une place importante dans cette orientation et qui requièrent davantage d'observation. La passion de Mme Church pour les plantes de la Jamaïque est rapportée ici par l'auteur qui renseigne sur les activités des Church qui tournent essentiellement autour de la découverte de sites et de la collecte de plantes. Manthorne écrit à ce propos : « Isabel et Frederick Church ont vécu à la Jamaïque pendant cinq mois. Tandis qu'il galopait à cheval à la découverte de sites à esquisser, elle a été occupée par la collecte de plantes »¹. Manthorne poursuit en situant cette quête de fougères jamaïcaines dans une campagne occidentale de découverte plus générale qui se déroule à travers toute l'Amérique, par la comparaison avec : « la recherche en Amérique du Sud de palmiers »² d'une part. D'autre part, cette quête des fougères en Jamaïque est tellement importante qu'elle est considérée comme le « Saint Graal botanique »³ et nous permet de mesurer l'engouement des Occidentaux pour les ressources végétales et plus largement naturelles de l'île, mais surtout, cette dimension de quête persistante, traduit la perception qu'ont les Européens de l'île en tant que terrain de chasse au trésor avant tout. Church rend compte de l'état psychologique, passionné de sa femme vis-à-vis de la collecte de végétaux dans ses lettres à son ami Austin. Manthorne le rapporte : « Mme Church est folle sur la question des fougères et fait une grande collection »⁴. Church poursuit dans son échange avec Théodore Cole qui s'occupait de la gestion de la ferme des Church en leur absence. Il écrit : « elle est fascinée par la tâche de la collecte de fougères et a déjà une

¹ *Id., ibid.*, p. 101.

² *Id., ibid.*, p. 101.

³ *Id., ibid.*, p. 101.

⁴ *Id., ibid.*, p. 101.

énorme collection - nous les avons de toutes les tailles d'un demi pouce à 8 pieds de longueur. Elle a séché et pressé une grande variété de fougères de la Jamaïque, présentée plus tard dans la maison »¹. De son côté, Mr Church lui aussi appréhendait la nature mais sous le mode artistique, dévoilant une autre approche de la collecte consistant à prélever par le dessin et la peinture des sites végétaux qu'il esquisse l'or de ses virées dans l'île. Katherine Manthorne le souligne : « Entre-temps, M. Church dessinait la *Promenade des fougères* sur une feuille de papier presque carré, dépeignant la région qu'il exhortait son ami Charles de Wolf Brownell à visiter plus tard »². Il y a donc une certaine complémentarité dans les différentes procédures de collecte des Church dans leur relation et leur passion pour la nature. L'un procède de façon scientifique, collectant et étudiant des variétés de fougères, l'autre, de manière plus poétique et picturale, collecte des images de la nature par le dessin et autres modes de représentations. Cette passion dévorante pour la nature entretenue par Mme Church et son mari est à des degrés divers symbolique de l'engouement des peintres européens du XIX^e siècle pour la nature avant toute chose.

De la collecte à un art de la collecte - Le lien entre les collectes botaniques de Mme Church et les promenades de découverte de monsieur Church en quête de *spots* naturels extraordinaires à peindre et à dessiner semble évident. En effet, il n'est pas inintéressant de déplacer la posture de collectionneuse de végétaux de Mme Church vers le champ de l'art à travers la posture de collecteur d'images sensationnelles de Frederick Church, destinées à être diffusées et partagées avec ces compatriotes restés sur place. L'idée d'un art de la collecte d'une imagerie constituée de sites, de reliefs et de paysages choisis, présuppose déjà une des caractéristiques de l'émergence de l'art caribéen dans son mode opératoire, qui tourne autour du prélèvement et de l'appropriation d'éléments d'influences diverses. En effet, de l'exploitation du minerai végétal par les peintres européens de cette période à celle du filon des données esthétiques et culturelles africains du XX^e siècle, se dessine une forme de continuité de procédures entre ces deux périodes et qui inspireront les peintres caribéens autochtones à partir des années 1920 et 1930 du fait probablement de l'influence du modernisme engagée depuis le début du siècle à travers notamment, *Les demoiselles d'Avignon* (1907) de Pablo Picasso.

Les peintres jamaïcains dans la filiation de leurs prédécesseurs européens héritent de ces modes opératoires proches de la collecte, mais pas dans le sens de la découverte, sinon dans celui de la redécouverte, par les pionniers afro caribéens des richesses de l'île et de

¹ *Id., ibid.*, p. 101.

² *Id., ibid.*, p. 101.

l'esthétique africaine qu'ils intégreront dans l'art, et dont E. Manley à travers ses œuvres sculpturales exprimera largement. De plus, ce principe de la collecte se déplace de la nature vers le champ de l'art occidental qui devient à l'image de la nature pour les Européens, un support stylistique sur lequel les Jamaïcains vont spéculer et dont A. Huie et D. Pottinger, tous deux empruntant aux grands courants de l'art moderne européen et Nord-américains, en sont les figures majeures. Ces principes de la collecte en Haïti trouvent d'autres résonances et notamment à travers l'Indigénisme, que Price Mars incarne dans ses tournées dans les campagnes haïtiennes, en quête lui aussi des ressources coutumières et de pratiques authentiquement Haïtiennes à relever et à dessiner et que les études en fusain et notamment, *10 O'clock at night*, (1945) symbolise. Cette matérialisation par l'art, se retrouve aussi dans l'œuvre intitulée *Vodun Ceremony, from La case de Damballah*, (1938), de Pétion Savain, mais aussi dans l'ensemble de son œuvre, qui participe de cette procédure de la collecte des pratiques et coutumes haïtiennes. L'art de la Guadeloupe, dès les années 1960 procède dans le sens de la collecte d'éléments d'influences culturelles multiples qu'il organise à l'intérieur d'un espace unique, par leur mise en résonance relativement harmonieuse. Les langages plastiques des artistes Michel Rovélas, Rico Roberto et Thierry Lima entre autres s'assimilent à une entreprise de collecte, de sélection, et de reformulation de cette matière première que représentent des modalités techniques et esthétiques étrangères. La collecte, relevant de l'échantillonnage, on peut considérer que les artistes créent donc sous le mode du *sampling* pictural (mélange), imbriquant codes et influences culturelles diverses, rendant probable cette thèse d'un art de la collecte.

Toutefois, l'art est au service de la passion des artistes dans leurs collectes de richesses végétales et est avant tout un outil d'observation et de connaissance dont la traduction par la reproduction fidèle constitue l'art de cette période. On ne peut pas parler à ce moment d'autonomie de la création plastique, subordonnée à restituer la nature telle quelle en ne laissant encore que peu de liberté à la subjectivité de l'artiste.

2.3.4 La nature caribéenne, support d'un nouvel état d'esprit - fin du XIX^e siècle

2.3.4.1 La nature retravaillée - La sensualité – l'américain Martin Johnson Heade.

La frénésie naturaliste des Européens se renforce à la fin du XIX^e siècle par des contacts répétés avec les pays d'Amérique centrale et de la Caraïbe. Après sa visite en 1870 de la Colombie et du Panama, l'américain Martin Johnson Heade (b. Pennsylvanie, 1819-

1904) se rend en Jamaïque ce que Manthorne indique comme étant son « troisième et dernier voyage tropical »¹. Heade à travers ses écrits tirés de son carnet de croquis à son arrivée à Kingston en Jamaïque, le 24 février 1870, nous livre émerveillé ses réactions, que nous rapporte Manthorne en ces termes : « j'ai rempli les pages avec des vues de montagne, de fleurs et d'usines »². De retour à New York à la mi-mai, Manthorne signale qu' « il a créé plusieurs œuvres grandeur nature incluant, *Les Côtes de la Jamaïque* (1874) et la *Vue de la promenade d'arbre de fougère* (c. 1870), lesquels contrastent avec l'exubérance de la végétation, la vue des montagnes et l'eau, qui encadre et domine presque au premier plan »³. La nature apparaît au regard de Heade comme une matière brute prélevée sur le vif qu'il affine une fois de retour à son atelier New Yorkais. L'ébauche, l'inachèvement le premier jet, confèrent à sa peinture une dimension psychologique et personnelle qu'on retrouve aussi chez Marianne North's. Manthorne poursuit sur cette apparition du moi de l'artiste à l'intérieur de la thématique de la nature qu'il traite de manière plus personnelle. Elle écrit à ce propos : « Partant de l'imagerie botanique standard mettant en vedette des rendus précis d'une seule plante, Heade a forgé des images de chaos végétal simultanément, typiques de l'apparence de la région et exprimant un état d'esprit »⁴. L'articulation entre le fini et le non fini est à l'origine de la traduction d'ordre psychologique de la peinture de Martin Johnson Heade.

Prolongeant le principe d'une autonomisation de l'art à travers l'expression de la sensibilité de l'artiste, le passage du simple dessin d'observation scientifique à une expression plus sensuelle est perceptible. Manthorne faisant référence au dernier voyage de Heade en Jamaïque reconnaît qu'il a découvert, lui aussi, comme pour mettre l'accent sur un phénomène qui se généralise à l'époque, « la sensualité des tropiques »⁵. L'organisation de l'espace de l'œuvre et la répartition des éléments sur la toile, l'agencement des plans, créent une déstabilisation du spectateur, forcé à appréhender différemment le paysage dont la perfection et le caractère idyllique s'effacent au profit du sentiment. Manthorne explique : « les plantes occupent une place importante au premier plan, perturbant le sens des proportions du monde de l'observateur »⁶. Cette sensualité se renforce aussi à travers la mutation du dessin d'observation vers un rendu plus synthétique. Évoquant Heade à ce propos, l'auteur remarque qu'il a : « desserré son emprise sur les rendus spécifiques en faveur

¹ *Id., ibid.*, p. 101.

² *Id., ibid.*, p. 101.

³ *Id., ibid.*, p. 101.

⁴ *Id., ibid.*, p. 101.

⁵ *Id., ibid.*, p. 101.

⁶ *Id., ibid.*, p. 101.

des synthèses évocatrices de colibris brésiliens, d'orchidées jamaïcaines et de vignes nimbées d'effets atmosphériques brumeux »¹. Toutes ces postures, à l'issue, se révéleront selon Manthorne, comme les indicateurs de l'évolution de la relation entre les Européens et le site, mais surtout de la naissance de nouvelles procédures d'élaborations picturales qui signalent de fait l'apparition de nouvelles conceptions de l'art. Elle l'affirme : « La fixation de cette végétation, longtemps après la fin de leurs voyages, parle de la signification profonde des Caraïbes pour ces artistes »². D'une pratique somme toute classique de la reproduction de la nature sous ses aspects les plus attrayants, à une pratique plus libre et personnelle empreinte d'affects, de sensualité et de sentiments, contraint le geste pictural à évoluer vers de nouveaux modes opératoires d'appréhensions de la nature, par le truchement de plans, le jeu des proportions, et de tentatives synthétiques, présageant de fait, de la modernité à venir.

2.3.4.2 - *Un état d'esprit – vers une certaine autonomie de l'art - Britannique Marianne North's 1871.*

L'artiste voyageur Britannique Marianne North's (1830-1890) à la fin du XIX^e siècle (1871) amorce un processus d'autonomisation de la peinture vis-à-vis du modèle en l'imprégnant de subjectivité et en rendant visible son état d'esprit. En effet, la dimension psychologique progresse et s'équilibre par rapport à la dimension informative. Manthorne l'explique en s'appuyant sur la peinture intitulée, *La Vallée derrière la maison de l'artiste à Gordonstown, Jamaïque* (vers 1871) qui révèle une nouvelle posture de l'artiste. Elle remarque que : « les fleurs semblent dégringoler de la toile, se chevauchant dans une quête d'espace et de lumière »³, démontrant de fait une certaine instrumentalisation de la nature, support de transferts dans ce cas précis des sentiments personnels et de l'état d'esprit de l'artiste. Manthorne remarque la répartition plus équilibrée entre la fonction informative et personnelle de l'art, en affirmant que : « [...] leur effet ultime est autant psychologique qu'informatif »⁴.

2.3.4.3 *Nature, cruauté, art - Church, Heade, North*

La dimension de cruauté dans la Caraïbe est symboliquement évoquée à travers la représentation du cycle naturel de la vie et de la mort de la végétation. Dans un échange avec Charles de Wolf Brownell, son ami, Church écrit : « Moi-même j'ai fait un certain nombre de

¹ *Id., ibid.*, p. 101.

² *Id., ibid.*, p. 101.

³ *Id., ibid.*, p. 101.

⁴ *Id., ibid.*, p. 101.

croquis de « Parricide » et qui rappelle bien certains des monstres exceptionnellement féroces qui étranglaient les arbres ... dont les formes qui chutent et les feuilles malades présageaient la mort [...] »¹. Manthorne poursuit sur cette prise en compte décalée de la cruauté et de la mort dont la vie tient tête. Elle affirme : « Comme Stedman un siècle plus tôt, qui a été tellement surpris par sa propre réponse au corps de la femme esclave, Church, Heade, North et leurs collègues ont été interpellés par la présence de la cruauté et de la mort au milieu de cette fécondité »². Dans ce processus de décloisonnement de la perception de la nature dorénavant observée à la loupe et de manière intrinsèque et non plus qu'à partir de sa forme globale pour alimenter de quelconques fantasmes, l'artiste en effet, passe d'un regard macroscopique généralisant à un regard microscopique, contraignant à la compréhension de la dynamique interne qui génère cette merveille que constitue la nature. Cette mécanique interne de la nature est régie par la cruauté des règles biologiques, où mort et vie se succèdent et faisant de la régénération et du renouvellement des caractéristiques qui suscitent l'intérêt des peintres, qui amplifient le geste d'observation dorénavant nécessaire pour percer les secrets des cycles naturels et enfin les conceptualiser dans la peinture. Les liens entre ces cycles de vie et de mort en vigueur dans la nature dont l'humain fait partie intégrante le place de fait sous le même régime et établit la nature comme un prolongement de l'humain.

Du début jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, des changements ont été opérés dans les pratiques artistiques des peintres voyageurs en Jamaïque et témoignent de la reconfiguration de l'art dans l'île. Une certaine autonomisation de l'art se réalise à travers cette irruption du moi de l'artiste qui transcende le modèle pour affirmer la présence du créateur dans l'avènement de l'œuvre. Ces mouvements sensibles de reconfiguration de l'art en Jamaïque tendant à placer l'artiste au centre de l'œuvre par l'expression de son intériorité, s'étendra les siècles suivants jusqu'à une libération totale de l'art que symbolise l'art contemporain d'aujourd'hui. Mais, cette reconfiguration reste toutefois fragile dans la mesure où elle ne concerne qu'une prise de conscience personnelle et partielle des artistes itinérants cherchant à se refléter dans l'art par le prisme de la nature. « La nature est le miroir qui reflète leurs émotions, y compris leur propre position ambiguë dans « nos tropiques bien-aimés »³. Cette conclusion de Katherine Manthorne met en lumière ce décalage des artistes voyageurs avec la réalité humaine des îles au profit d'un réalisme de la nature. Un art autocentré prenant la

¹ *Id., ibid.*, p. 101.

² *Church to Charles de Wolf Brownell*, March 24, 1879, Archives, Olana, *in, ibid.*, p. 101.

³ *Id., ibid.*, p. 101.

nature comme support de leurs sentiments triviaux, alors que sous leurs yeux se déroule un drame humain. On prend donc la mesure de l'écart total des valeurs en vigueur et de la cécité volontaire qui caractérisent cette époque et que l'on retrouve aujourd'hui encore, dans les rapports entre Européens et Caribéens et notamment en Guadeloupe. Cette reconfiguration intra européenne est effective certes, mais n'entame donc en rien les vrais problèmes des rapports humains qui se posent à ce moment-là dans l'île et on pourrait même croire qu'elle évite, même s'il ne s'agit pas pour l'art de régler les problèmes humains.

2.4 Haïti - XVIII^e - XIX^e siècles - Peintres de cour et Académisme noir

2.4.1 L'ère post-révolutionnaire

2.4.1.1 Une économie de l'art florissante

A l'image de la Jamaïque, l'activité artistique haïtienne est florissante au XIX^e siècle. Veerle Poupeye dresse un tableau de cette dynamique économique de l'art dans un contexte post-révolutionnaire incertain en Haïti en écrivant : « en dépit de cette instabilité, les développements artistiques importants ont eu lieu dans les Caraïbes au cours du XIX^e siècle »¹. Cette activité est liée au contexte de l'époque qui voit l'affluence de mécènes haïtiens actifs qui alimentent la demande par d'importantes commandes auprès d'artistes haïtiens et étrangers. Elle écrit : « la production artistique d'Haïti post-révolutionnaire est d'un intérêt particulier. Les nouveaux dirigeants noirs et de couleur d'Haïti étaient des mécènes actifs qui ont commandé des portraits, des peintures d'histoire et des œuvres religieuses d'un nombre étonnamment élevé de créoles, européens et même des artistes américains, y compris l'anglais Richard Evans, qui est mieux connu pour son portrait de Henri Christophe (c.1817), le roi du nord de Haïti »². Les propos de l'auteur font apparaître en dépit de la fin de la domination française dans l'île une forme de continuité coloniale des modalités artistiques maintenues en l'état pour servir la communication du nouveau pouvoir noir comme il fut d'usage en Europe. L'art, en effet, joue le rôle d'outil de visibilité et de propagande du pouvoir, toujours en admiration devant la culture française et de son appareil d'Etat. Les haïtiens s'approprient l'académisme européen et la mettent au service du nouvel état, premier état noir issu de l'esclavagisme européen. Mécaniquement, cette dynamique entraîne dans son sillon la création d'écoles d'art et notamment celle de Richard Evans comme le signale Veerle Poupeye qui écrit : « Evans a ouvert une école d'art, l'une des nombreuses petites académies de courte durée établies en Haïti au cours de la période post-révolutionnaire, dans le légendaire palais Sans-Souci du roi »³. En dépit de ce pastiche structurel de l'art européen réitéré en Haïti, l'auteur y voit toutefois une avancée, affirmant que : « Bien que ces artistes et leurs clients imitaient l'académisme français et anglais, des changements importants ont eu lieu »⁴. En effet, en faisant preuve d'objectivité vis-à-vis de l'imitation mal perçue pendant cette phase de l'art dans la Caraïbe, certaines vertus pourtant existent et structureront l'esthétique des pratiques à venir dans la région.

¹ Veerle Poupeye, *Caribbean Art*, *op. cit.*, p. 35.

² *Id.*, *ibid.*, p. 35.

³ *Id.*, *ibid.*, p. 36.

⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 36.

2.4.1.2 *Esthétique révolutionnaire haïtienne – l'académisme noir (Veerle Poupeye)*

Justifiant ces avancées, Veerle Poupeye évoque face à cette appropriation du modèle européen l'idée de l'avènement d'un académisme noir, dans la mesure où, enfin, une représentation avantageuse du Noir apparaît en rétablissant la dignité que le système indigne de l'esclavage avait confisquée depuis trois siècles. Elle écrit : « Pour la première fois dans l'art des Caraïbes, les Noirs et les hommes de couleur ont été systématiquement représentés avec la dignité et le décorum jusque-là réservé à l'élite coloniale blanche, plutôt que comme des subalternes, des curiosités ou des victimes »¹. L'Académisme noir haïtien se révèle comme une forme d'anticipation du nationalisme noir du XX^e siècle, remettant au centre de ses préoccupations la figure jusque-là dépréciée du noir par la reconsidération notamment épidermique des divinités et saints de la religion catholique qui dorénavant sont représentés à l'image du peuple haïtien : noirs. L'auteur rend compte de ce fait au travers de témoignages. Elle affirme : « Un rapport d'un témoin oculaire décrit les peintures religieuses dans la chapelle de San Souci dans lesquels le Christ et Marie étaient représentés comme les Noirs »². Elle poursuit : « il semble donc justifié de parler d'une esthétique révolutionnaire haïtienne qui préfigure les idées artistiques des nationalistes noirs du XX^e siècle, précoces tels que Marcus Garvey »³. Cette esthétique révolutionnaire a assuré le maintien de l'académisme européen en Haïti.

2.4.1.3 *L'influence de la révolution sur la représentation du vaudou.*

L'impact de la révolution haïtienne sur l'art est considérable. Elle forme l'art populaire haïtien et l'iconographie moderne. Les scènes historiques impliquant héros révolutionnaires sont fréquentes, surtout à l'école du Cap Haïtien. L'indépendance de 1804 supposée marquer une rupture avec les pays colonisateurs, prolonge pourtant le développement de la peinture académique nécessaire au renforcement de l'image des pouvoirs en place. Gérard Alexis écrit : « Très tôt, apparaissent des portraits des héros nationaux : quoique souvent dus à des artistes étrangers, sans doute ce genre révèle-t-il une volonté d'affirmer et de perpétuer symboles et mythes de l'histoire »⁴. C'est à travers l'académisme que se développe une certaine conscience nationale qui puise dans les racines de l'histoire militaire héroïque visible dans l'art en Haïti. Mais ce mouvement puise parallèlement dans la religion vaudou ses éléments les plus caractéristiques qui vont ériger plus tard l'art Haïtien au sommet de la

¹ *Id., ibid.*, p. 36.

² *Id., ibid.*, p. 36.

³ *Id., ibid.*, p. 36.

⁴ Gérard Alexis, *Artistes Haïtiens, Peinture magique en notre siècle*, Paris, éditions Cercle d'art, 2007, p. 5.

création caribéenne et mondiale. Veerle Poupeye souligne à propos de l'influence de la révolution sur la représentation du vaudou : « L'iconographie révolutionnaire a également influencé le vaudou, qui n'est pas une surprise puisque la religion a joué un rôle important dans le soulèvement qui a mené à la révolution haïtienne »¹. À travers ces propos, l'auteur rappelle le lien qui s'est établi entre la révolution et le vaudou qu'incarne le fameux *Serment du Bois Caïman*² et son instigateur Bookman. La révolution est la pourvoyeuse d'une partie des attributs, du vaudou dont les sabres et les costumes militaires avec lesquels se parent les *loas* sont les manifestations de ce lien indéniable. Elle écrit : « Certains *loas* sont habituellement représentés dans des uniformes militaires et navals similaires à ceux portés à l'époque de la révolution. Toussaint et Dessalines sont même devenus partie intégrante du panthéon vaudou »³. L'ère post révolutionnaire est essentielle dans l'évolution de l'art en Haïti, qui se développe à ses débuts dans un contexte économique favorable et d'échanges avec le monde de l'art à travers des artistes européens invités à travailler dans le royaume. Cette période confère à l'art les premiers constituants plastiques et symboliques de son iconographie permettant la création de divers langages plastiques par la suite et enclenchant ainsi le processus de reconfiguration de l'art en Haïti.

2.4.2 Des peintres de cour

2.4.2.1 Richard Evans et Barincourt

Au Nord Christophe et Evans – Au Sud Pétion et Barincourt - Eugène Vientéjol

Parmi ces acteurs déterminants de l'académisme en Haïti au début du XIX^e siècle, on distingue dans cette Haïti séparée entre le Nord et le Sud, des désirs équivalents de faire de l'art un moyen stratégique de la communication des différents royaumes. Gérald Alexis rend compte des activités liées à l'art au Nord du pays entre 1807 et 1820, sous l'impulsion de Christophe qui règne. Il écrit à ce propos : « Dans les provinces du Nord, au Cap, le roi

¹ Veerle Poupeye, *Caribbean Art, op. cit.*, p. 35 – 36.

² Métraux Alfred, *Le Vaudou haïtien*, Paris, Gallimard, Coll « Tel », 1958, p. 34.

« Pour faire tomber toutes les hésitations et obtenir un dévouement absolu, il [Boukman] réunit, dans la nuit du 14 aout 1791, un grand nombre d'esclaves, dans une clairière du Bois Caïman près du Morne Rouge. Tous étaient rassemblés quand un violent orage se déclina. La foudre zèbre de ses éclairs un ciel de nuages bas et sombres. En quelques instants une pluie torrentielle inonde le sol, tandis que, sous les assauts répétés d'un vent furieux, les arbres des forêts se tordent, se lamentent, et que leurs grosses branches même, violemment arrachées, tombent avec fracas. Au milieu de ce décor impressionnant, les assistants, immobiles, saisis d'une horreur sacrée, voient une vieille négresse se dresser. Son corps est secoué de longs frissons ; elle chante, pirouette sur elle-même et fait tourner un grand coutelas au-dessus de sa tête. Une immobilité plus grande encore, une respiration courte, silencieuse, des yeux ardents, fixés sur la négresse, prouvent bientôt que l'assistance est fascinée. On introduit alors un cochon noir dont les grognements se perdent dans le rugissement de la tempête. D'un geste vif, la prêtresse, inspirée, plonge son coutelas dans la gorge de l'animal. Le sang gicle, il est recueilli fumant et distribué, à la ronde, aux esclaves ; tous boivent, tous jurent d'exécuter les ordres de Boukman ».

³ Veerle Poupeye, *Caribbean Art, ibid.*, p. 36.

Christophe crée l'Académie royale de peinture (1815). Il fait venir pour enseigner l'anglais Richard Evans »¹. Dans le portrait réalisé par Richard Evans intitulé, *Prince Jacques-Victor-Henri Christophe*, vers 1916, le fils d'Henri Christophe, les attributs vestimentaires et les accessoires du pouvoir, inhérents à l'académisme sont clairement visibles. Gérard Alexis complète sur cette influence plus technique de l'académisme et relève que « Richard Evans fausse volontairement les proportions en faisant poser l'enfant, revêtu d'une tenue officielle, devant un poney »², révélant ainsi les astuces techniques picturales d'une mise en valeur du pouvoir qu'incarne le prince. On observe bien à travers ces peintures, les codes de la représentation européenne du pouvoir, favorisant le modèle en produisant et diffusant une image idéale de l'autorité. L'art est donc utilisé comme un médium de communication du pouvoir. Il n'y a donc pas à proprement parler de reconfiguration apparente dans le style et les moyens déployés mais plutôt une continuité. Mais, la rupture que représente l'image du Noir, maître de son destin, ne passe pas inaperçue et le statut inédit de ces sujets et de ces modèles, sacrifiant l'Européen sur l'autel de cette nouvelle représentation et remplacé par l'haïtien noir, ne laisse d'autres choix que d'admettre d'inédits changements et en l'occurrence, une réelle transformation de l'art dans l'île à partir de ce moment.

En 1816, au Sud, Pétion, un peu peintre lui-même, fonde l'école d'Art à Port au Prince où travaille le français Barincourt, de prénom inconnu, de 1816 à 1828. L'intérêt du pouvoir pour l'art est perceptible à travers le portrait du Président Pétion que Gérald Alexis présente comme : « un grand défenseur des arts et un artiste aussi »³. On lui attribue même la conception des « armes de la République d'Haïti avec le palmier comme élément central »⁴, ce qui pousse à l'identifier comme « un adepte vaudou sous la protection de la *loa Aizan* »⁵. Mais les œuvres ont disparu. On note toutefois cette trace résiduelle de l'art de l'époque à travers la gravure de Barincourt, intitulée *Alexandre Pétion, président d'Haïti* réalisée entre 1807 et 1818, le montrant de profil dans une posture altière avec un regard déterminé. À la fin du règne de Pétion en 1818, son successeur Jean-Pierre Boyer était selon Alexis « préoccupé par le développement de l'art aussi »⁶. Il affiche donc une continuité avec la politique culturelle entreprise par Pétion en gardant à ses côtés l'artiste français Barincourt, dont la mission était de former des artistes haïtiens. Signe d'une certaine vitalité de la formation

¹ Gérard Alexis, *Artistes Haïtiens, Peinture magique en notre siècle*, op. cit., p. 6.

² *Id.*, *ibid.*, p. 6.

³ Gérald Alexis, « The Caribbean in the hour of Haiti », *Caribbean : Art at the Crossroads of the World*, New York, Published by el Museo del Barrio, in association with Yale University Press, 2012, op. cit., p. 111.

⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 111.

⁵ *Id.*, *ibid.*, p. 111.

⁶ *Id.*, *ibid.*, p. 111.

dispensée par l'école, c'est le travail produit par les élèves du maître qui interpelle. Alexis fait référence à l'un des élèves de Barincourt qui selon lui était « probablement le peintre du portrait anonyme de Bonne Boyer (1820), la mère du président »¹, avec certes quelques gaucheries apparentes, mais dans l'esprit de la transmission classique du maître Barincourt.

2.4.2.2 *Changements politiques et évolution esthétiques de l'art.*

En dépit de la continuité apparente, une nouvelle ère s'ouvre sous la présidence de Boyer de 1822 à 1843, caractérisée par les changements militaires et politiques et la redéfinition de l'espace géographique et culturel d'Haïti, qu'Alexis nous décrit en ces termes : « Boyer a occupé la totalité de l'île d'Hispaniola, en libérant la partie orientale, ce qui est aujourd'hui la République dominicaine, de la domination espagnole »². Ces mutations ont des impacts sur l'évolution de l'art haïtien et plus précisément sur son volet mystique consolidé par l'imagerie religieuse espagnole. Alexis explique : « L'unification de l'île introduit les artistes haïtiens aux XVII^e et XVIII^e siècles Espagnol, aux images religieuses qui ont influencé le mysticisme naïf qui a continué à se développer au XX^e siècle »³. Les évolutions militaires et politiques en Haïti produisent de nouvelles interactions avec d'autres apports culturels qui continuent à enrichir l'art de la nation. Mais la particularité de cette phase de l'unification du territoire, c'est qu'elle ouvre sur d'autres influences spirituelles directement et plus spécifiquement sur l'iconographie religieuse espagnole qui trouve assez vite sa place dans l'univers esthétique de la peinture haïtienne, complétant la reconfiguration spirituelle engagée déjà par l'intégration du vaudou, renforcée dès lors par des éléments religieux espagnols.

2.4.3 Les effets de l'unification sur l'art - l'empereur Soulouque

2.4.3.1 *Soulouque et les images pieuses*

Mais, il s'avérera plus tard, sous le règne de l'empereur Soulouque, à partir de 1850, que les effets de l'unification sur l'art et la représentation du religieux qui commence à pervertir les valeurs haïtiennes seront combattus. En réaction à cette appétence des Haïtiens pour le modèle de représentation espagnole du sacré, l'empereur Faustin Soulouque décrit comme « un fervent pratiquant du Vaudou »⁴ selon Alexis, qui poursuit sur ses objectifs

¹ *Id., ibid.*, p. 111.

² *Id., ibid.*, p. 111.

³ *Id., ibid.*, p. 111.

⁴ Gerald Alexis, « The Caribbean in the hour of Haiti », *Caribbean : Art at the Crossroads of the World*, New York, Published by el Museo del Barrio, in association with Yale University Press, 2012, *op. cit.*, p. 112.

consistant à « donner à la religion alors mis à l'écart un statut semi-officiel »¹, résiste à cette invasion culturelle en replaçant le vaudou au cœur de la société haïtienne. En effet, restituant le contexte de l'époque Alexis écrit : « L'assimilation religieuse étrangère devient problématique pour la cour impériale. Faustin Soulouque, un empereur auto-proclamé 1852-1859, a développé un goût pour la décoration d'église, la mise à disposition d'un certain nombre de peintures chrétiennes pour les églises en Haïti »², certainement pour servir de référence à la production d'une iconographie vaudou.

Ces velléités révolutionnaires suscitèrent la réaction de défiance de l'église vis-à-vis de cette promotion du vaudou par Soulouque et procédèrent au désamorçage de ces pratiques. Gérard Alexis explique : « Sa pratique ouverte du vaudou a provoqué le scepticisme parmi les prêtres chrétiens, beaucoup de ceux qui soupçonnent une utilisation synchrétique d'images chrétiennes pour servir en même temps les croyances païennes. Cela peut avoir retardé les procédures juridiques qui allaient conduire au concordat entre Haïti et le Vatican »³. Après avoir tout fait pour décourager la création picturale religieuse du fait du danger que représente l'assimilation des images chrétiennes aux divinités païennes comme nous le signale l'auteur qui affirme, qu'une fois signé le concordat en 1860 « l'Église a systématiquement découragé les artistes haïtiens de faire des images religieuses, craignant leur assimilation aux divinités vaudou »⁴. La prise en charge des écoles par le clergé va orienter les pratiques artistiques en Haïti vers l'imitation servile du modèle européen. Alexis poursuit : « À la suite du concordat avec le Vatican dans les années 1860, le clergé a été mis en charge de diverses écoles où les cours d'art faisaient partie du programme d'études. Les élèves ont appris le dessin et la peinture en copiant des modèles de la tradition européenne »⁵. Ces modalités de gestion de l'art par l'imitation vont certes servir d'apprentissage aux gestes académiques de la peinture comme le souligne G. Alexis : « Ce processus peut avoir contribué à se faire la main »⁶, mais d'un autre côté, il a renforcé l'assimilation culturelle et artistique des Haïtiens aux valeurs européennes car, poursuit l'auteur, cela a « entraîné avec lui l'aliénation inévitable qui, dans le cas d'Haïti, a encore renforcé le goût des classes moyennes et supérieures pour les images européennes »⁷. Prit entre le danger d'une assimilation spirituelle non contrôlée et une volonté d'ouverture, l'art haïtien se structure dans un contexte de tensions internes lié aux soubresauts

¹ *Id., ibid.*, p. 112.

² *Id., ibid.*, p. 112.

³ *Id., ibid.*, p. 113.

⁴ *Id., ibid.*, p. 113.

⁵ *Id., ibid.*, p. 114.

⁶ *Id., ibid.*, p. 114.

⁷ *Id., ibid.*, p. 114.

entre le politique et le clergé catholique, mais aussi dans les flottements d'une politique spirituelle pas encore suffisamment définie. Cette situation particulière attachée à son histoire distinguera sa force créatrice et son dynamisme exceptionnel dans un avenir proche.

2.4.3.2 *La formation des artistes haïtiens dans les Académies françaises - Normil Charles et Edmond Laforestrie*

Dans la logique de cette politique d'assimilation culturelle, la formation des artistes haïtiens dans les Académies françaises est devenue une évidence. Gérald Bloncourt affirme : « De 1830 jusqu'en 1860, nous savons que près de 30 artistes haïtiens, dont certains ont été formés en France, ont travaillé à Port-au-Prince et au Cap-Haïtien »¹. Évoquant les artistes Normil Charles et Edmond Laforestrie (actif vers 1875), Alexis fait remarquer qu'ils « ont été envoyés pour étudier dans les plus grands conservatoires de France »², mais, il évoque en même temps les conditions particulières et indignes de la transmission dans ces ateliers loin de chez eux, tout en rendant compte de l'état des savoirs et des compétences en la matière et affirme : « Cependant, la plupart des artistes haïtiens tout au long du XIX^e et du début du XX^e siècle ne sont pas académiquement éduqués, mais ils sont plutôt autodidactes ou formés comme apprentis dans les studios d'artistes professionnels, semblables à un atelier de l'Europe médiévale »³. La question de la qualité de la formation de ces artistes haïtiens en France et ailleurs mériterait d'être étudiée plus sérieusement du fait des conséquences néfastes des amateurismes et de la propension à l'inachèvement entre autres, produites sur l'art haïtien à leur retour.

2.4.3.3 *Entre naïf et classicisme - Numas Desroches, Lamothe Duthier, Eugène Vientéjol*

En dépit de ces conditions contestables ou grâce à elles, la peinture haïtienne ne s'est pas uniformisée et se caractérise par la diversité des styles. Selon Gérard Alexis : « Les travaux de cette période variaient entre le style naïf de la représentation de Numas Desroches (1802-1880) du Palais *Sans Souci* de Henry Christophe (1820) au portrait classique du Général Nicolas (1850) par Lamothe Duthier »⁴. Mais ces œuvres sont empreintes d'un certain amateurisme du fait de l'inachèvement et des variations de styles perceptibles à

¹ Gérald Bloncourt, *Artiste et historien de l'art*, Traduit par Max Blanchet, Berkeley, CA, avec l'autorisation du Studio Wah (www.studiowah.com)

² Gerald Alexis, « The Caribbean in the hour of Haiti », *Caribbean : Art at the Crossroads of the World*, New York, Published by el Museo del Barrio, in association with Yale University Press, 2012, *op. cit.*, p. 113.

³ *Id.*, *ibid.*, p. 113.

⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 114.

l'intérieur du même tableau, comme le souligne Alexis en ces termes : « Dans chaque œuvre la précision donnée à l'objet principal contraste nettement avec les qualités inachevées de l'imagerie environnante »¹. La perception de différences des modes d'exécution est la preuve de la participation des peintres apprentis haïtiens dans la réalisation des commandes. Il écrit à ce propos : « Les variations dans la réalisation et la finition donnent à penser que les artistes de différents niveaux de compétences et de formations ont travaillé sur les peintures. Une indication supplémentaire que les commandes d'artistes professionnels ont été en partie exécutées par leurs apprentis »². Ce constat resitue le rôle de l'artiste haïtien dans le développement du Classicisme de la peinture dans la Caraïbe. Parmi ces artistes professionnels, Eugène Vientéjol, peintre français installé en Haïti (actif vers 1893-1915), à travers sa peinture intitulée, *La bénédiction des drapeaux* (1904), dont l'hyper ressemblance photographique attise la critique de ses contemporains quant à la mise en péril d'une certaine autonomie de l'art. Gérard Alexis souligne : « qu'il fut taxé par ses rivaux de se situer en subalterne des artisans de la photographie »³. On peut donc faire le constat en dépit du classicisme ambiant, d'une certaine indétermination esthétique, d'une activité embryonnaire, d'un art qui cherche à définir ses repères.

2.4.3.4 Vitalité et ancrage de l'art dès le XIX^e siècle

L'art au XIX^e siècle en Haïti à travers la structuration du domaine et surtout, du fait des politiques culturelles engagées, apparaît fonctionnel. Gérard Férère nous rappelle à travers ces réalisations la relation particulière qu'entretient la nation haïtienne avec l'art dès cette période. Il écrit comme pour mettre en garde contre toute tentative d'évocation de la thèse du vide : « que personne n'oublie qu'à l'origine de la nation, l'art florissait dans notre pays. Plusieurs de nos dirigeants ont fondé des instituts d'art. Le roi Christophe invita des artistes anglais à venir enseigner à l'Académie royale d'art ; Le président Pétion, de même que Boyer, Geffrard, Hyppolite, et d'autres ont encouragé la pratique des arts. En 1840, l'empereur Soulouque fonda : « l'Académie impériale des arts »⁴. Il y a une mise en lumière à travers ces propos, du rôle déterminant des dirigeants politiques dans le développement soutenu de l'art haïtien. Poursuivant sur la vitalité de l'art et de ces orientations classiques Gérard Férère écrit : « il y avait Numa Desroches qui peignit le Palais des *Sans souci*, Thimoléon Déjoie,

¹ *Id., ibid.*, p. 114.

² *Id., ibid.*, p. 114.

³ Gérard Alexis, *Artistes Haïtiens, Peinture magique en notre siècle*, op. cit., p. 9.

⁴ « Divine Haïti », *Introduction à la peinture haïtienne*, Texte de Gérard Férère, Ph.D. <http://www.research.ucsb.edu/cbs/projects/divinehaiti.html>. (sans pagination) Traduit par mes soins.

Colbert Lochard, Albert Lochard, et d'autres »¹. Le statut particulier de Thimoléon Déjoie (1801-1865), militaire et artiste peintre, Ministre de la Guerre, Général de Brigade en 1849, Directeur de la Poste du Cap-Haïtien en 1833, montre à quel point le sommet du pouvoir est lié à l'art. Les artistes, Louis Rigaud (1850-1915), auteur de *Portrait de Marie Légitime*, (Ti Marie, vers 1887), Edouard Goldman (1870-1930) auteur du *Portrait du chancelier de Delva*, vers 1920, à propos duquel Alexis relève qu'il : « avait reçu sa formation de sa grand-mère Clara Petit, artiste originaire de la Nouvelle Orléans qui donnait des cours de dessin et de peinture aux Cayes, dans le sud d'Haïti »² et Colbert Lochard, auteur du célèbre portrait de *Mlle Madeleine Lachenais, dite Joutte*, dans les environs de 1915, sont les référents classiques de l'époque. Gérald Alexis revient sur les éléments structurant du classicisme de l'art haïtien en complétant les propos de Férère. Il précise que : « le président Geffrard fonde en 1860, une académie de peinture et de sculpture. L'artiste haïtien Archibald Lochard a ouvert en 1880, une académie de peinture et de sculpture. Normil Charles a fondé une nouvelle école de peinture et de sculpture en 1915 »³.

On ne peut nier la vitalité économique, culturelle et politique de l'art en Haïti et le rôle qu'a joué l'influence de l'académisme européen dans cette organisation du milieu. Ce qui étonne, c'est la régularité de cette politique culturelle de l'art menée sur plusieurs générations, et qui place l'art au-delà de toutes considérations idéologiques et politiques incarnant de fait, un haut lieu de convergence entre toutes les parties. Il est donc évident qu'il jouit d'un statut particulier à l'égard de sa position séculière au cœur des préoccupations de la société haïtienne, et représente donc un enjeu national haïtien. La reconfiguration de l'art est effective puisque l'art est à l'image dorénavant du peuple auquel il est destiné, mais la langue plastique académique européenne utilisée n'est pas la sienne, et il faudra attendre le début du XX^e siècle pour que les choses évoluent et s'équilibrent permettant à l'art de trouver ses propres langages.

¹ *Id.*, *ibid.*

² Gérald Alexis, « Artistes Haïtiens », *op. cit.*, p. 8.

³ *Id.*, *ibid.*, p. 8.

2.5 Guadeloupe – XVIII^e/XIX^e s. - Construction d'une identité picturale

2.5.1 L'art dans la première moitié du XIX^e siècle

2.5.1.1 Rareté de la peinture - Commandes publiques et ateliers

La première moitié du XIX^e siècle se caractérise par la rareté de la peinture en Guadeloupe. Christian Mas l'explique par le fait d'autres types de priorités à mener. Il écrit : « La société créole avait certainement d'autres soucis en tête que celui d'affirmer sa personnalité par le biais de l'art. Elle avait avant tout à affronter les problèmes dus à une situation économique instable, peu favorable au mécénat »¹. De plus, cette dynamique qu'on retrouve en Haïti n'était pas reproductible en Guadeloupe du fait, selon C. Mas de « l'absence de peintres autochtones et la quasi-inexistence du marché de l'art »². Cette question de la confiscation de l'art par les peintres français amateurs notamment, se perpétuera jusqu'aux années 1960 et se révélera le nœud principal de la situation de faiblesse de l'art dans l'île. Dans ce contexte de précarité de l'art, seules quelques commandes institutionnelles maintiennent une certaine activité dans ce milieu. On distingue parmi elles, les commandes de la Municipalité Pontoise pour « la décoration de la nouvelle église de Saint-pierre et Saint-Paul reconstruite après le tremblement de terre de 1843, et celle du théâtre de Pointe-à-Pitre, restauré et réaménagé à la suite de la catastrophe », exécuté « entre 1860 et le début de 1862 »³, réalisée par Budan, nous communique l'historienne d'art Danielle Bégot. Elle poursuit en précisant la tâche de l'artiste dans ce projet en ces termes : « à l'église, il a eu la charge de la chapelle Saint-Joseph. Une grande peinture murale, une adoration des mages à 18 figures y voisinait avec le *Mariage de Saint Joseph* et la *Fuite en Egypte* ; derrière l'autel se trouvaient deux représentations de l'archange Saint-Michel »⁴. Gabriel de Bérard signale les conditions de réalisation de cette commande publique dans laquelle son arrière-grand-père, Evremond de Bérard, a participé selon les modalités suivantes : « il signe avec M. Regnault président du bureau des marguilliers de la fabrique de Pointe-à-Pitre, un contrat pour l'exécution de trois grandes peintures [...] pour l'église de Saint-Pierre et Saint-Paul »⁵. D'autres commandes ont eu lieu notamment dans les préfectures et les mairies, mais l'activité reste tout de même limitée. L'absence d'atelier fait aussi défaut, même si quelques tentatives de développement du secteur par la création d'atelier d'art et de cours dans l'île par des Guadeloupéens

¹ Christian Mas, Galeriste, « 1848-1960, Constitution d'une identité picturale », Roger Toumson (Dir.), *Anthologie de la peinture en Guadeloupe*, Conseil Régional de la Guadeloupe, HC Editions, 2009, p. 54.

² *Id.*, *ibid.*, p. 54.

³ Danielle Bégot, « La Guadeloupe pittoresque », Roger Toumson (Dir.), *Anthologie de la peinture en Guadeloupe*, Conseil Régional de la Guadeloupe, HC Editions, 2009, p. 97.

⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 97.

⁵ Gabriel de Bérard, « Peintre des Antilles et de l'orient », Roger Toumson (Dir.), *Anthologie de la peinture en Guadeloupe*, HC Editions, 2009, p. 89.

descendants d'Européens sont signalés et notamment par Budan. Mas écrit : « Ce Blanc créole, originaire d'Anse-Bertrand, ouvre, en effet, en 1859, dans son atelier de Pointe-à-Pitre, des cours de dessin et de peinture, trois après-midi par semaine, avec des modèles vivants. Le portrait et le paysage sont sa spécialité »¹. Mais au-delà de ces quelques créations isolées, les infrastructures et les volontés de développement de l'art en Guadeloupe font lourdement défaut. Dans de telles conditions, le marché de l'art en Guadeloupe est fébrile et démontre par cette fragilité un écart considérable avec ses voisins jamaïcains et haïtiens engagés par l'activité des peintres européens dans l'instauration d'un réel marché de l'art.

2.5.1.2 Un art réservé aux Blancs et aux mulâtres - Danse et musique, le refuge des Noirs.

L'exclusion de la sphère de l'art des Noirs symbolise clairement le fait que l'art soit l'affaire des Blancs, Guadeloupéens ou pas, dans l'île et que Mas illustre en ces termes : « La peinture est un art qui est réservé aux blancs, voire aux mulâtres, et cela, même après la seconde abolition de l'esclavage »², ce qui d'autre part refoule les Noirs dans les formes d'arts qui ne requièrent que très peu d'instrumentation, un dispositif minimale, qui souvent se limite au corps. Dépouillé de tout intermédiaire et privé d'accès aux médiums d'expressions qui requièrent un minimum de matériel, du fait des interdits multiples, c'est à travers la danse, le chant, les percussions que le corps concentre en lui toutes les aspirations d'expressions et devient l'instrument alternatif global d'expression des sentiments. Christian Mas poursuit : « La danse et la musique sont, dans ce contexte, les seules formes artistiques par lesquelles la population d'origine africaine parvient à s'exprimer, privée qu'elle est de ses repères culturels : ceux d'un peuple de sculpteurs et de forgerons, non point de peintres sur toile, au sens occidental »³. Il y a une forme de relégation des Noirs à des pratiques minimalistes et ultra dépouillées de l'art. C. Mas met en avant la coupure avec l'héritage africain des pratiques artisanales, comme l'une des raisons de cette absence d'art, couplée à la détermination des privations, la spécialisation du Noir aux différents travaux agricoles et artisanaux et la ségrégation des espaces, révélant de fait le caractère non accidentel de cet état des choses, davantage lié à un choix et à une politique délibérée d'exclusion du Noir de la sphère de l'art des Blancs. Les restrictions des modes d'expressions culturelles appliquées aux

¹ Christian Mas, Galeriste, « 1848-1960, Constitution d'une identité picturale », Roger Toumson (Dir.), *Anthologie de la peinture en Guadeloupe*, Conseil Régional de la Guadeloupe, HC Editions, 2009, *op. cit.*, p. 56.

² *Id.*, *ibid.*, p. 55.

³ *Id.*, *ibid.*, p. 55.

Noirs auront des conséquences sur le développement de l'art et en l'espèce sur l'apprentissage et l'enseignement.

2.5.1.3 L'absence d'enseignement des arts en Guadeloupe et fuite des cerveaux - L'exemple d'Evremond Auguste Léopold de Bérard

L'absence d'enseignement des arts en Guadeloupe à la différence selon Mas de Cuba où écrit-il « dès 1817, s'ouvre à la Havane l'Académie San Alejandro » et poursuit-il, dont : « Le premier directeur en sera le peintre français Jean-Baptiste Vermy, élève de David »¹ isole la Guadeloupe des avancées dans ce domaine dans la région caraïbe où le maintien des restrictions des expressions artistiques et culturelles empêche toutes productions iconographiques. Cette absence d'enseignement de l'art en Guadeloupe est renforcée par la perversité de l'expatriation des artistes avec pour but de recevoir une formation et qui ne reviennent pas pour développer ce secteur, contraints de rester là où cette pratique à un sens et permet leur subsistance économique. Mas souligne à travers une référence symbolique de l'art de la Guadeloupe, cette réalité : « Dans les colonies françaises, les jeunes artistes prometteurs sont, tel Léthière, contraints de quitter leur terre natale pour aller se former en France »², et soulevant cette réalité de l'impossibilité de retour des artistes dans les Caraïbes, il affirme : « La seule issue est de quitter le pays en général pour ne revenir qu'en visiteur »³. Cette impossibilité de retour des artistes formés est l'une des raisons de la situation difficile du secteur en Guadeloupe qui n'a pu accueillir et assurer l'implantation des artistes locaux formés, ou étrangers dans l'île.

C'est l'exemple d'Evremond Auguste Léopold de Bérard, né à Sainte-Anne, le 30 juin 1824 qui, selon Mas, « quitte son île natale, en 1843, pour entrer dans l'atelier d'Edouard Picot où, pendant quatre ans, il sera formé avant d'être nommé, en 1848, dessinateur attaché à la station navale de l'océan indien »⁴. On voit bien qu'une fois formé, l'artiste est immédiatement enrôlé par les institutions coloniales, créant et maintenant de fait le vide auquel on assiste dans le milieu de l'art en Guadeloupe et qui persistera très longtemps de manière inédite en comparaison avec les autres îles de la Caraïbe.

Le retour de ces artistes formés défit la réalité du marché de l'art dans l'île et n'est le fait que d'un sentimentalisme nationaliste. En effet Gabriel de Bérard, arrière-petit-fils du peintre, décrit le retour d'Evremond Auguste Léopold de Bérard dans l'île, comme une crise

¹ *Id., ibid.*, p. 55.

² *Id., ibid.*, p. 55.

³ *Id., ibid.*, p. 55.

⁴ *Id., ibid.*, p. 56.

de « nostalgie pour son pays natal »¹. Il retourne en Guadeloupe en 1852, avec sa famille, s'installe sur la propriété familiale et reprend vite le travail. Il réalise la commande du bureau des marguilliers de la fabrique de Pointe-à-Pitre, avant de repartir cinq ans plus tard en 1857. Mais le pays reste présent dans son esprit en dépit de l'éloignement et lui témoigne de son attachement. Elu membre de la société de géographie et chargé « de la décoration des quatre panneaux de la nouvelle galerie de minéralogie au Muséum national d'histoire naturelle à Paris »², la première peinture qu'il réalise représente « le volcan de la Soufrière de sa chère Guadeloupe natale »³, rapporte Gabriel de Bérard. Il confirme ce lien avec son pays par la réalisation inédite de « l'une des premières représentations picturales de la société post-esclavagiste, vue par un Créole, où la nature cède la place aux réalités sociales et économiques de l'île »⁴, que représente la peinture intitulée, *L'arrivée des Coolies à Pointe-à-Pitre*, que Gabriel de Bérard resitue en ce sens : « Surtout connu pour les dessins minutieux de ses paysages, dans la nature déchaînée, il nous laisse pourtant le seul témoignage que nous possédons sur l'arrivée des Coolies à Pointe-à-Pitre »⁵. On retrouve ces mêmes caractéristiques documentaires de la peinture auprès de Belisario en Jamaïque avec sa série des *Sketches of Characters* ou encore bon nombre de peintures de Brunias. Un changement sensible semble être en cours à travers cette scène de l'arrivée des Coolies en Guadeloupe qui commence à livrer quelques aspects iconographiques de la dimension politique et sociale en vigueur. On peut ici évoquer une certaine dynamique reconfiguratoire de l'art qui ose traiter certaines réalités de l'île. Mais restons prudents sur ces affirmations dans la mesure où l'arrivée des Coolies dans l'île consistait en une volonté de la politique coloniale de substitution des Noirs devenus réfractaires au travail sur les plantations, par les Hindous et révélant de fait les tensions sociales et politiques provoquées par la transition de régime et sur lesquelles les autorités n'ont aucun intérêt à communiquer. Ainsi, l'acte de représentation de ces mutations socio politiques par le peintre peut relever de deux volontés contradictoires dans ce contexte particulier : témoigner de l'actualité en laissant une trace iconographique de la réalité de l'île et/ou communiquer en faveur de la politique du pouvoir, et par conséquent soutenir l'immobilisme et notamment le refus d'améliorer les conditions de travail des Noirs dans l'île que cette politique de remplacement induit.

¹ Gabriel de Bérard, « Peintre des Antilles et de l'orient », Roger Toumson (Dir.), *Anthologie de la peinture en Guadeloupe*, HC Editions, 2009, *op. cit.*, p. 89.

² *Id.*, *ibid.*, p. 90.

³ *Id.*, *ibid.*, p. 90.

⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 56.

⁵ *Id.*, *ibid.*, p. 56.

Il y a une différence entre la peinture du peintre jamaïcain Brunias qui représente le chef des Caribs Chatoyer, en suggérant de fait la reconnaissance des Indigènes en Jamaïque, ce qui démontre en l'occurrence une avancée dans les rapports entre Blancs et Noirs et cette communication picturale ambiguë d'apparence politique de Bérard, sans nier pourtant les dimensions documentaire, historique et artistique qui l'a caractérisé.

2.5.2 De l'extase de la nature à l'inquiétude et à la figure humaine

2.5.2.1 *Magnifier la grandeur de la nature et les sites vierges - Coussin, Budan, E. Goury, E. de Bérard*

Le peintre Joseph Coussin, né à Basse-Terre en 1773 et mort 1836, traite le lieu dans sa dimension mystérieuse. Les œuvres, pour l'essentiel des dessins à la mine de plomb, intitulées, *Autre vue du rivage, entre Basse-Terre et Vieux-Fort-l'Olive*, (1807), *Sur l'habitation Poyen, Sainte-Marie à la Capesterre* (1807), entre autres, présentent des éléments figés dans l'immobilisme des paysages à l'atmosphère pesante. Peut-on y voir à travers le traitement ombrageux des paysages et des sites, une intention critique du peintre ou encore l'évocation de ses sentiments personnels, conférant à l'art plus d'autonomie, ou est-ce simplement le fait de la technique de la mine de plomb utilisée et ses spécificités propres de mise en œuvre ? Certains dessins à la mine de plomb du peintre guadeloupéen Armand Budan (né à Anse-Bertrand en 1827, mort en 1874) qui travaille en Guadeloupe et reconnu, témoignent d'un rapport intime avec la nature. *La Rivière Palmiste, Saut Constantin, Intérieur de forêt*, tous ces dessins réalisés autour de 1850, représentent une vision idyllique de l'île où le calme tropical, la nature foisonnante, produisent la relégation de l'homme noir en fond de toile, ce dernier ne constituant qu'un élément de décor intégré et presque inévitable. Il est aussi signalé, la présence dans l'île du peintre français Emile Goury dans l'ouvrage *Caribbean art at the crossroads of the world*¹ à travers une peinture intitulée *View of Basse-Terre, Guadeloupe*, datant de 1839, et qui, dans la lignée des peintres français en Guadeloupe, dessine cette même douceur de vivre des esclaves aux activités minimales sous fond paradisiaque de la montagne Soufrière, enrobée dans un *sfumato* neutralisant la fureur des éléments et des hommes.

On retrouve aussi auprès du Saintanais Evremont de Bérard (né en 1824 à Sainte-Anne et mort en 1881) ce même appétit pour la représentation de la nature et notamment les

¹ *Caribbean : Art at the Crossroads of the World*, New York, Published by el Museo del Barrio, in association with Yale University Press, 2012, *op. cit.*, p. 26.

paysages sucriers. Parmi ces différents voyages dans la Caraïbe, il fit une station en Guadeloupe qui s'étend de 1953 à 1956, où il s'évertue à restituer la nature sous ces différents aspects. Gabriel de Bérard énumère les différents intérêts qui animent ce créateur en ces mots : « La lumière, la beauté, la végétation luxuriante, les baies, les paysages, les forêts, les usines sucrières, mais aussi les éruptions volcaniques et les redoutables cyclones, les tremblements de terre, les naufrages et les raz-de-marée de la Guadeloupe, de la Martinique et des Antilles en général »¹ sont les éléments qui selon l'auteur : « inspirent profondément le peintre »². Les dessins à l'encre de chine, *Rade du Moule*, *Forêt de Guadeloupe*, *Chutes du Carbet*, sont représentatifs de l'intérêt que porte l'artiste pour les forces de la nature.

Un autre aspect visible dans ces productions relève des contraintes des expéditions de découvertes de sites qui induisent des modalités opératoires nouvelles liées au travail en plein air qui exige une certaine rapidité d'exécution. Cette adaptation du geste inscrit la mobilité dans la définition de l'art qui se traduit par une vivacité de l'exécution que génère une gestualité dynamique, que les rehauts de blanc ou de bleu viennent fixer. Ces peintures prises sur le vif ont un statut trouble. La plupart des réalisations relèvent davantage de l'ébauche et s'assimilent à des esquisses élaborées que la technique de l'encre confirme. Enfin, il reste quelque chose de la posture des peintres itinérants consistant à prélever rapidement l'esprit des lieux du fait du temps limité imposé.

La nature, préoccupation centrale, est magnifiée dans les représentations de ces trois artistes à travers une sensation de calme produite par la suggestion d'une activité humaine réduite. Toutefois, à part Emile Goury qui traite le sujet par la peinture, les artistes européens originaires de l'île ne l'évoquent que par l'intermédiaire des moyens élémentaires du dessin, leur conférant de ce fait par essence, le statut de travaux préparatoires qui n'ont jamais pu être aboutis. Mais ils conservent toutefois en tant que dessins, un rôle informatif certes précaire, ne livrant que de minces informations sur la vie de l'époque.

2.5.2.2 *De l'exotisme au devenir des Blancs créoles - Coussin, Budan, Bérard*

À partir de 1848, une époque semble révolue. Cette obsession de la nature semble n'avoir plus sa place. Christian Mas resitue cette expression et ces postures dépassées dans l'art en ces termes : « Il ne s'agit plus, comme aux premiers temps de la colonisation, de représenter des phénomènes naturels souvent sous formes de gravures destinées à un public

¹ Gabriel de Bérard, « Peintre des Antilles et de l'orient », Roger Toumson (Dir.), *Anthologie de la peinture en Guadeloupe*, HC Editions, 2009, *op. cit.*, p. 90.

² *Id.*, *ibid.*, p. 90.

extérieur. Curieux de la flore et de la faune exotiques, d'y envoyer des artistes ayant pour tâche de copier sur le papier ce qu'ils voyaient avec plus ou moins de talent »¹. La peinture se tourne vers une fonction plus informative par la production de rapports peints. L'auteur poursuit en caractérisant cette période comme étant celle d'une remise en question du rôle de l'art qui dès lors endosse des attributs sociologiques et de civisme. Il écrit : « Il s'agit désormais de créer pour les Guadeloupéens des images où ils puissent s'approprier leur nouvelle citoyenneté »². Ce changement de paradigme de l'art, enclin dorénavant à s'immiscer dans le réel social de l'île libérée de l'esclavage en 1848, crée une certaine inquiétude palpable de cette caste de peintres à l'image de Coussin, Budan, Bérard, qui se défont de l'exotisme qui perd ses fondements dans ces temps de remaniement où de vraies questions de survie des Blancs dans cette colonie nouvellement émancipée se posent. Danielle Bégot perçoit le paysage comme le support de l'état d'esprit de ces peintres. Elle affirme « Si le paysage devient ensuite l'objet essentiel, et parfois unique, de la scène représentée, il n'est plus chez Coussin, Budan, Bérard ou Daligé une façon de dire l'exotisme »³. D'un objet d'expression d'une pure émotion visuelle produite par les paysages splendides, l'art devient le support d'expression personnelle de l'artiste. L'auteur précise cette nouvelle fonction de l'art qui selon lui : « devient bien au contraire le support d'une réflexion sur le devenir du monde des Blancs créoles, dans ces interrogations liées à la première abolition de l'esclavage, aux événements de 1802 (Joseph Coussin), mais aussi, plus tard, à la seconde abolition et à la crise du système sucrier (Daligé, Bérard, Budan) »⁴. Cette inquiétude des Blancs créoles est perceptible à travers l'apparition de la peinture de portrait au XX^e siècle, qui laisse supposer une volonté de se repositionner dans l'île. Danielle Bégot souligne l'émergence du portrait au XX^e siècle à travers ces mots : « La peinture créole des XVIII^e et XIX^e siècles, à la différence du XX^e, les ignore, mais les genres mineurs lui ont accordé une certaine importance. (*La famille des commerçants pointois Roubeau*) »⁵. Cette résurgence du portrait symbolise un tournant, où l'on passe de postures d'exotisme et de sensationnel, à un retour à la figure et au foyer que représente sobrement la famille et laissant supposer autant une forme de réclusion que d'une volonté de ré-identification dans ce contexte remanié de l'île.

¹ Christian Mas, Galeriste, « 1848-1960, Constitution d'une identité picturale », Roger Toumson (Dir.), *Anthologie de la peinture en Guadeloupe*, Conseil Régional de la Guadeloupe, HC Editions, 2009, *op. cit.*, p. 56.

² *Id.*, *ibid.*, p. 56.

³ Danielle Bégot, « L'expression plastique en Guadeloupe du XVIII^e au milieu du XIX^e siècle », Roger Toumson (Dir.), *Anthologie de la peinture en Guadeloupe*, *idem.* p. 50.

⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 50.

⁵ *Id.*, *ibid.*, p. 50.

D'autre part, apparaissent sous le pinceau d'Evremont de Bérard un sujet souvent contourné, l'industrie sucrière. Les gravures, *Maison d'habitation et usine sucrière*, *Rade du Moule*, *Vue du Bas-du-bourg (Basse-Terre)* témoignent de la réalité de ces sites de production en Guadeloupe. On peut imaginer que les objectifs de cette communication sur les outils économiques majeurs de l'île dont l'industrie sucrière que représentent ses usines, sont liés autant à l'inquiétude qui ronge les Européens dans l'île que le fait d'une nouvelle conscience, empreinte de nationalisme peut-être, consistant à donner une vision plus globale de l'île. Toutefois, cette idée d'une prise de conscience perceptible dans la peinture post - 1848 est légère dans la mesure où l'art produit en Guadeloupe est destiné à un public extérieur et non aux guadeloupéens. Et pourtant, Christian Mas évoque un revirement consistant à « créer pour les Guadeloupéens », mais jusqu'à un certain point seulement, dans la mesure où les protagonistes de la scène de l'art sont inlassablement les mêmes avec d'infimes nuances en dépit de l'abolition, et qu'incarnent les Européens et leurs descendants nés en Guadeloupe ou simplement de passage. En effet, cette tentation du pittoresque de la nature exclusive et persistante dans l'œuvre d'Evremont nous fait douter de l'idée d'un revirement de la situation de l'art en Guadeloupe et ne peut être caractérisée que de frémissement, à l'image d'une lente et difficile évolution à très faible magnitude et non d'une évolution affirmée.

2.5.2.3 Les prémices d'une peinture régionaliste ?

La fille d'Evremont de Bérard (1950) - L'idée des prémices d'une peinture régionaliste est émise par Christian Mas à propos de la fille d'Evremont de Bérard (nom inconnu) « moins connue, [...] oubliée aujourd'hui »¹ et « formée dans l'atelier de son père »², qui selon lui procède à ce qu'on appellerait aujourd'hui une créolisation de la peinture à travers la nature morte et la végétation. Cette recherche de la couleur locale révèle un certain ancrage de l'artiste dans le lieu, et est symbolique d'un sursaut esthétique d'appropriation des valeurs inhérentes à ce lieu. Il a en effet, selon l'auteur : « peint des natures mortes et des fleurs tropicales. [...] »³, et surtout poursuit-il : « elle est la première femme guadeloupéenne à avoir exprimé sa sensibilité, en créolisant un genre apprécié par une bourgeoisie naissante »⁴. La créolisation de la nature morte et de la végétation relève d'une interprétation sensible de l'artiste de son environnement. Souvent décoratives, accessibles du fait du format restreint

¹ Christian Mas, Galeriste, « 1848-1960, Constitution d'une identité picturale », Roger Toumson (Dir.), *Anthologie de la peinture en Guadeloupe*, op. cit., p. 58.

² *Id.*, *ibid.*, p. 58.

³ *Id.*, *ibid.*, p. 58.

⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 58.

employé, ces peintures circulent dans des petits cercles bourgeois. Mas souligne toutefois la naïveté des sujets traités qui justifie l'intérêt de la bourgeoisie. En effet écrit-il : « Elle représente des choses simples, familières, qui ne demandent au spectateur aucun effort d'interprétation »¹. Cette peinture est décrite par Mas comme une peinture où les Guadeloupéens se reconnaissent et qu'il qualifie de « populaire »², générée par l'absence de formation académique de l'artiste. Il poursuit sur cette dimension de reconnaissance par le public en écrivant : « Le spectateur regarde l'œuvre comme une reproduction de son environnement, comme un moment typique de la vie locale »³. Prolongeant son propos, il déclare : « Ce sont les prémices d'une peinture régionaliste »⁴. Mais ce qui semble étrange toutefois, c'est l'éventualité d'une émergence d'un art « populaire » porté et engendré par des originaires européens dans la Caraïbe (Blancs pays). Le cas d'Haïti et de la Jamaïque nous démontre que l'art populaire caribéen est le fait essentiellement de la création autochtone de descendance africaine dans la région. De plus, rappelons le contexte de rejet de l'Afrique auprès des Caribéens eux-mêmes, et qui, en Guadeloupe va jusqu'à l'effacement, notamment chez les élites, privilégiant la culture européenne. Comment une minorité issue de la classe dominante et de surcroît d'origine française peut-elle si on se fie à C. Mas supporter cette éventualité « populaire » de l'art en Guadeloupe et remettant de fait en cause les valeurs dominantes de l'académisme de l'époque ? La non-représentation des descendants d'Africains et des Indigènes dans ce milieu est l'un des arguments qui n'autorisent que très peu ces assertions en l'état des connaissances.

2.5.2.4 *Quête de la couleur locale- Rhoner – 1935 - Yolande Vragar*

Le théâtre de la nature se reconfigure en y associant les préoccupations d'hommes et de femmes de l'île. Imbriqués entres eux, la nature et l'homme produisent une nouvelle énergie à travers des scènes de vie et des activités quotidiennes des gens qui n'étaient jamais parvenus jusqu'à la toile dans tous les sens du terme, et qui réapparaissent depuis, sous les pinceaux de Rhoner, que Yolande Vragar, dépeint comme suit : « cherchant à rendre la couleur locale, il développe des thématiques liées à la réalité du pays »⁵. La peinture, *Les pêcheurs* (1935) révèle cette activité dense et cette vitalité de la communauté, mais rend surtout compte du repositionnement de la population locale dans son milieu et qui finalement

¹ *Id., ibid.*, p. 58.

² *Id., ibid.*, p. 58.

³ *Id., ibid.*, p. 58.

⁴ *Id., ibid.*, p. 58.

⁵ Yolande Vragar, « Dans la splendeur du paysage animé », Dir. Roger Toumson, *Anthologie de la peinture en Guadeloupe*, Conseil Régional de la Guadeloupe HC Editions, 2009, *op. cit.*, p. 112.

témoigne de la reconsidération de ce dernier dans son rapport à la colonie. À travers Rhoner, on observe déjà les effets de la modernité dans la pratique des Européens. L'aplat de couleurs, le style synthétique, les cernes noirs, ou encore, la matière appliquée sans excès, et enfin, une volonté ou une obligation de restitution du pays dans sa réalité. Les peintures, *Coupeur de bananes*, *Porteuse de panier*, *Femme à la guitare* (1936), *La rade de Basse-Terre* (1935), démontrent cette évolution vers une plus grande ouverture sur les différentes caractéristiques de l'île et des individus et groupes qui l'animent. Ainsi, ouvriers, artisans rentrent enfin dans le champ de la peinture.

La peinture de Rhoner confère à la Guadeloupe une identité sociale a contrario des pratiques picturales antérieures qui n'avaient d'attention que pour le spectacle de la nature, en ignorant le caractère social de l'île. Tout en ayant une fonction informative, voire naïve, la dimension esthétique est en résonance avec les évolutions de l'art de l'époque. Yolande Vragar explique à propos de Rhoner : « Il rend visible les changements intervenus dans la ville de Basse-Terre et son arrière-pays, c'est-à-dire : une économie fondée sur la culture de la banane, la pêche, l'activité portuaire et une administration coloniale renforcée »¹. Il y a en effet un écart important entre les gravures de Budan, aveugles de toute dimension sociologique et que seule la nature intéresse, et l'objectivité de la peinture de Rhoner dépeignant l'île, en dispensant davantage d'informations sur le réel social de l'île de l'époque.

Il y a une reconfiguration sensible générée principalement par les changements sociétaux qui imposent une remise à niveau des pratiques, certainement inspirées des avancées de l'art dans la grande Caraïbe, plus que d'une innovation endémique de l'art en Guadeloupe. À la veille de la Deuxième Guerre mondiale, plusieurs expérimentations plastiques sont en cours et ne trouvent pas de relais dans l'île. Les peintres guadeloupéens comme De Kermadec qui travaillent au cœur de la modernité de l'art sont installés en France et n'influent pas sur l'art de l'île. Donc, la tonalité locale qu'institue Rhoner à cette période est une contribution minimale d'un point de vue général de la réalité de l'art, à l'étranger et dans la Caraïbe, assez avancé sur ces questions.

2.5.3 Léthière, *Le serment des ancêtres* (1822), ou la reconfiguration tardive.

2.5.3.1 *Le contexte de déni autour de la première république noire*

Il serait intéressant d'interroger le rapport que l'artiste guadeloupéen Guillaume Guillon-Léthière (1760-1832) entretient avec sa terre natale. En effet, ses origines doubles,

¹ *Id.*, *ibid.*, p. 112.

africaine et européenne, son départ adolescent de la Guadeloupe et surtout la place privilégiée qu'il occupera plus tard aux côtés de l'intelligentsia et du pouvoir Napoléonien laissent penser qu'il partageait l'idéologie esclavagiste et impérialiste européen. Mais le geste de détermination qu'il allait commettre va provoquer évidemment de nouvelles interrogations sur la représentation qu'il avait de lui-même et de son appartenance. Il a fallu attendre 1822 pour qu'il émette un signe fort à propos de l'héritage nègre de son identité en faisant parvenir à la nouvelle République noire haïtienne la peinture, *Le Serment des Ancêtres* (1822), comme marque de son engagement contre l'esclavage, abolit certes en Haïti, ce qui n'est toutefois pas encore le cas en Guadeloupe du fait de l'échec, deux ans plus tôt, en 1802, à s'émanciper.

Gérald Alexis décrit le contexte de déni qui entoure cette libération des Haïtiens du joug de l'esclavage et cette entreprise de dénigrement déclenchée par les Occidentaux pour nuire à l'avènement de cette nouvelle République noire en ces termes : « la présence d'un État noir indépendant si près de ses côtes était une préoccupation pour les Etats-Unis. Les rumeurs qui se sont répandues sur la jeune république comme une terre de pratiques de la violence et de cannibalisme, ont été perpétrées par ceux désireux de rejeter la légitimité d'une révolution d'esclaves réussie »¹. Il précise les modalités de la propagande anti-haïtienne en affirmant que « des images de la sauvagerie dans des publications comme *Le Charivary* ont été aussi promues en France au milieu du XIX^e siècle pour prouver ce qui peut résulter de la renonciation à la civilisation occidentale. Ce discours de propagande visait spécifiquement d'autres colonies françaises de la région, en proposant que l'assimilation dans la culture et les moyens de leurs maîtres français était le seul moyen de salut »². L'enjeu d'une prise de position en faveur de la nouvelle république haïtienne dans ce contexte est donc conséquent et témoigne d'un certain courage de Léthière qui ne tardera pas à se positionner sur la question.

2.5.3.2 Un geste fort de reconnaissance et d'appartenance

Le lien entre ce contexte particulier de dénigrement de la nouvelle république noire par les Américains et les Européens, qui voient l'avènement de cette nouvelle force politique comme une menace, et l'évolution idéologique de Léthière à travers ce premier geste fort de reconnaissance et d'appartenance interpelle. Gérald Alexis affirme que : « Dans ce contexte, la réaction du peintre guadeloupéeno-français néoclassique mulâtre, Guillon-Léthière (1760-1832) est remarquable. Sa peinture *Le Serment des Ancêtres* (1822) a marqué pour la première

¹ Gérald Alexis, « The Caribbean in the hour of Haiti », *Caribbean : Art at the Crossroads of the World*, New York, Published by el Museo del Barrio, in association with Yale University Press, 2012, *op.cit.*, p. 110.

² *Id.*, *ibid.*, p. 110.

fois, la représentation d'hommes noirs dans son travail »¹. Danièle Bégot complète cette idée de progrès et de reconfiguration de l'artiste en ces termes : « la peinture antillaise de cette époque, pas plus qu'au XVIII^e siècle, ne fait jamais des Noirs ou des hommes de couleur le but premier de son étude – une seule exception, qui s'explique d'elle-même, est à trouver chez Lethière, quand il peint le *Serment des ancêtres* (1822) »². Par ce geste, rompant avec les sujets conventionnels dits « nobles », dignes d'être peints, à travers l'intégration de la figure noire héroïque dans la peinture, une remise en cause de certaines valeurs de l'académisme est engagée. Il y a donc à travers cette audace de Lethière l'annonce d'un changement important en devenir. Les conventions académiques, lois insidieuses de la propagande de l'hégémonie de la figure blanche dans la représentation picturale, sont abolies lorsque Lethière peint l'homme noir autrement que de manière péjorative, épousant plutôt l'esprit du réveil que portera plus tard la sculpture *Negro Aroused* (1935) d'Edna Manley un siècle plus tard, où un homme noir appuyé sur ses mains s'extrait dans un mouvement décidé de la matière qui l'étreint, symbole de la renaissance culturelle et politique jamaïcaine et caribéenne des années 1920. Il affiche ouvertement la revendication de son héritage noir autant sur le recto que sur le verso du tableau, en l'accompagnant d'une inscription étonnante presque nationaliste, qui rappelle ses origines et signifie sa fierté de la libération d'Haïti du joug colonial français. Alexis souligne ce détail : « C'était aussi la première fois qu'il a écrit à côté de sa signature, « né en Guadeloupe », faisant référence audacieusement à son héritage noir »³ et à sa caribéanité. C'est surtout, selon Gérard Florent Laballe, « un hommage à la race noire et à la nation haïtienne »⁴. La portée du geste émancipateur de Lethière va au-delà du cas haïtien et se répand sur l'ensemble des peuples noirs du monde, comme ce fut le cas pour les mouvements littéraires Afro de la négritude ou encore de l'indigénisme.

2.5.3.3 « *Le Serment des Ancêtres* », iconographie majeure de l'émancipation haïtienne

La peinture *Le Serment des Ancêtres* constitue une iconographie majeure de l'émancipation haïtienne selon Gérard Alexis. Lethière fixe dans cette œuvre, où Pétion et

¹ *Id., ibid.*, p. 111.

² Danièle Bégot, « L'expression plastique en Guadeloupe du XVIII^e au milieu du XIX^e siècle », Roger Toumson (Dir.), *Anthologie de la peinture en Guadeloupe*, op. cit., p. 53.

³ Gerald Alexis, « The Caribbean in the hour of Haiti », *Caribbean : Art at the Crossroads of the World*, New York, Published by el Museo del Barrio, in association with Yale University Press, 2012, op. cit., p. 111.

⁴ Gérard Florent Laballe, « Un fabuleux destin », Roger Toumson (Dir.), *Anthologie de la peinture en Guadeloupe*, p. 81.

Dessalines s'unissent contre l'esclavage au nom de la Constitution haïtienne, un moment exceptionnel de l'histoire caribéenne à travers la naissance de la République d'Haïti sous le regard approbateur de Dieu. Gérald Alexis fait de la peinture *Le Serment des Ancêtres* un des trois éléments iconographiques d'ordre majeur participant à l'entreprise d'émancipation d'Haïti. Il explique : « Ce tableau pourrait être considéré comme le troisième élément d'une trilogie, dans la filiation du *Portrait du citoyen Belley, ex - représentant des Colonies* et le *Portrait d'une négresse*, qui entraîna la thématique de l'émancipation du peuple noir à son point culminant à la naissance de la première république noire dans le Nouveau Monde »¹. Alexis inscrit la peinture de Léthière dans une trilogie d'œuvres déterminantes qui allaient sceller la renaissance du peuple noir, tenu en captivité pendant des siècles et dont l'image à la suite des abolitions est restée à son tour prisonnière de ce passé de dénigrement. La figure du Noir exclue et abaissée dans l'espace de la peinture occidentale par les salves répétées et systématiques de dénigrement, profite de l'accalmie générée par la symbolique du *Serment des Ancêtres* qui se pose en un objet iconographique de rétablissement et de déconstruction de l'inhumanité de la perception portée sur toute une civilisation.

2.5.3.4 *Le mystère de ce geste transformateur et le revirement de Léthière*

Le mystère de ce geste transformateur de l'artiste réside aussi dans l'acheminement périlleux de l'œuvre par l'un des fils de Léthière vers Haïti. Effectivement, le don date de 1822 et l'œuvre ne parvient à sa destination qu'en mars 1823. Il serait intéressant d'imaginer dans cet intervalle, toutes les précautions prises du fait des risques encourus par cette prise de position politique du peintre. Aussi, l'œuvre disparue mystérieusement depuis la fin du XIX^e siècle, réapparaît à Port au Prince, dans la Cathédrale, en 1991. Suite à sa restauration au Louvre elle retourne en Haïti en 1998. On peut donc reconnaître la singularité de l'histoire de cette toile.

Autre élément qui vient soutenir cette idée de la reconfiguration, réside dans les choix artistiques opérés au préalable et qui interpellent sur ce revirement de l'artiste. Quinze ans au préalable, en 1807 il peint un portrait de Joséphine de Beauharnais, personnage dont la responsabilité dans le rétablissement de l'esclavage est engagée au point aujourd'hui de susciter la décapitation de son effigie, témoignage du ressenti qu'éprouvent les Martiniquais et par extension les Caribéens à son encontre. D'où, cette interrogation de Claire-Nita Lafleur

¹ « Caribbean: Art at the Crossroads of the World », Gerald Alexis, *The Caribbean in the hour of Haiti*, op. cit., p. 111. "This painting could be seen as the third element of a trilogy, along with *Portrait of citizen Belley, ex-Representative of the Colonies* and *Portrait d'une négresse*, the theme of which is the emancipation of black people culminating in the birth of the first black republic in the New World".

et Didier Levreau : « De Joséphine à Dessalines, ce cheminement interroge. Quels sentiments ont animé ce Guadeloupéen, enfant d'une esclave noire lorsqu'il a travaillé sur ces deux toiles à quinze ans d'intervalle ? Faut-il voir dans ces œuvres les contradictions d'une vie de Créole dans la vieille Europe ? »¹. En effet, on pourrait avancer à ce stade de réflexion, le fait que c'était tout de même plus de vingt ans plus tard qu'il se manifeste à propos de la naissance de la République d'Haïti en 1804, ce qui semble un temps de réaction très long. Comme pour les détracteurs de l'avènement de cette nouvelle nation, il semble lui aussi se trouver quelque peu face au fait accompli, dans la mesure où il n'existe aucune trace d'une éventuelle rébellion ni même d'indignation de sa part, vis-à-vis du régime esclavagiste et colonial. Autre point clé, au même moment où il accomplit ce geste de donation et d'encouragement à Haïti, la Guadeloupe, dont il est originaire, est encore enferrée et sous le joug de l'esclavage et dont l'abolition prendra effet vingt ans plus tard, en 1848. À travers ce pont dressé entre les deux pays de la Caraïbe, on remarque une certaine distinction de Léthière entre Haïti et la Guadeloupe, qui n'inspirent pas les mêmes engagements. Il se dégage dans cette ambiguïté, une certaine légitimité qu'il octroie à Haïti dans sa marche vers la liberté et un silence gênant sur la poursuite dans les autres colonies françaises et notamment en Guadeloupe, de ce système barbare qu'il dénonce partiellement pourtant.

Ce dédoublement de l'artiste apparaît auprès de nombreux créateurs caribéens, symbolisé dans ce poème de Sonny Rupaire *Le sang-mêlé*, qui illustre le tiraillement qui traverse le Caribéen et notamment le Guadeloupéen qui paye la rançon des bifurcations politiques des années 40, en ces termes :

« J'ai eu de l'un la peur, de l'autre la hardiesse.

L'un me fit chien couchant, l'autre me fit brutal »².

Toutefois, dans le cas de Léthière, ce qui s'annonce comme un paradoxe relève davantage d'une mutation de la perception des événements qui, de toute façon, annonçaient l'abolition en 1848 en Guadeloupe. Sa reconfiguration relève quelque part d'une adaptation à la réforme d'une pensée esclavagiste et coloniale vacillante. Il s'agit bien dans cet hommage à la République Haïtienne d'un positionnement nouveau qui témoigne, tardivement certes, de son attachement à ses origines. Ainsi, même à l'intérieur du néoclassicisme et de l'imitation

¹ Arts et culture, *Guillaume Guillon Lethière a peint Joséphine avant le Serment des ancêtres*, Claire-Nita Lafleur et Didier Levreau, 9 Mars 2010, <http://www.perspektives.org/Article.php?id=19>.

² Sonny Rupaire, *Cette igname brisée qu'est ma terre natale*, Les dameurs, Pointe-à-Pitre, Jasor, 2011, p. 34.

des maîtres, des transformations s'opèrent et ouvrent la voie à une restauration de l'identité et de l'art dans la Caraïbe.

2.5.4 L'ouverture des collections publiques – 1883/ Victor Schœlcher

2.5.4.1 *L'ouverture des collections publiques (1883) - Première rencontre avec l'art et initiation à l'art*

La collection publique offerte par Victor Schœlcher constitue la première rencontre avec l'art en Guadeloupe avec pour objectif, comme ce fut le cas en Haïti avec Scott, d'initier les Guadeloupéens à l'art. Mais l'académisme et le pompiérisme de la collection est en décalage avec les avancées de l'art du moment. Au moment où une identité picturale antillaise est en cours de constitution, Victor Schœlcher, en septembre 1883, l'or de son séjour à Londres, écrit au Président du Conseil général, pour lui proposer d'« offrir à la Guadeloupe une collection de sculptures (...) »¹. Christian Mas évoque la présence à l'exposition : « Lors de l'inauguration du musée, rue Peynier, à Pointe-à-Pitre, le 21 juillet 1883 [...] de gravures, d'estampes en grande quantité (225) et de tableaux »². Ces œuvres proviennent d'artistes confirmés et étaient selon Mas : « le reflet d'une collection du XIX^e siècle où l'éclectisme académique prédomine »³. Cette constitution d'une collection publique est à caractère pédagogique et relève d'avantage d'une initiation à l'art européen. Christian Mas poursuit : « [...] nous constatons que la sélection opérée par Victor Schœlcher a pour but d'initier un certain public local aux goûts européens, à l'art officiel, à son universalisme abstrait »⁴. Il faut remarquer que cette pédagogie de l'art n'a d'effet que si les références convoquées et exposées ont une quelconque résonance auprès du public concerné. Cette résonance est effective en Haïti avec l'invitation du peintre afro américain Scott que nous développerons plus loin. Mais dans le cas de la collection de Schœlcher, rien de tout cela n'arrive. Cet échec est lié au trop grand décalage esthétique et culturel, conférant au geste de Schœlcher des accents d'assimilationnisme irréflecti et à tout prix. L'initiative de Schœlcher est toutefois significative du constat du vide qui existe dans le milieu de l'art en Guadeloupe en dépit d'une entreprise maladroite d'importation d'art européen dans l'île, dans une optique pourtant saine de remédiation au manque.

¹ Christian Mas, Galeriste, « 1848-1960, Constitution d'une identité picturale », Roger Toumson (Dir.), *Anthologie de la peinture en Guadeloupe, op. cit.*, p. 58.

² *Id.*, *ibid.*, p. 58.

³ *Id.*, *ibid.*, p. 58.

⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 58.

2.5.4.2 Une collection décalée

À la différence entre le va et vient efficace et constructif des artistes occidentaux en Haïti et en Jamaïque durant les émergences, la Guadeloupe dans un souci de mise à niveau sur les questions de l'art fait le choix d'une collection publique à l'orientation classique pour inspirer et susciter chez les Guadeloupéens le désir d'art. Mais l'écart entre les avancées de l'art de cette période et la nature de cette collection publique est trop grand et apparaît comme décalée et rétrograde. Mas le souligne : « Ainsi, Schœlcher qui souhaitait par ce geste initier les Guadeloupéens à l'art, certainement parce qu'il était trop âgé et donc d'une autre génération, n'a pas introduit en Guadeloupe une peinture d'avant-garde »¹. Il rappelle les révolutions esthétiques en cours en Europe à travers l'Impressionnisme notamment, qui dès les années 1960 ébranle les conventions par la conquête de nouveaux espaces et des nouvelles considérations opératoires qui en découlent, comme la technique de la touche successive ou encore la prise en compte de nouvelles entrées méthodologiques, comme celles de la lumière de la couleur et de la matière, par exemple. D'autres considérations de rapport entre l'œuvre et le spectateur rentrent aussi en ligne de compte et notamment l'interaction entre le tableau et le public appelé à compléter la peinture en reliant les touches entre elles. Mas soutient cette réalité des avancées de l'art en Europe en écrivant : « En occident s'amorçait pourtant déjà un bouleversement de la plastique. L'art, transposé du plan de la pensée et de la sensibilité à celui de la subjectivité, amène l'artiste à exprimer son être, totalement, jusqu'aux profondeurs de son inconscient »². Face à la conquête de l'autonomie de l'artiste et de l'art vis-à-vis du modèle, dans l'art en vigueur en Europe à ce moment dont fait référence l'auteur, et à la nature de cette collection rétrograde, des interrogations subsistent. L'érudition de Schœlcher semble trouver ses limites face aux considérations esthétiques et artistiques, non seulement en Europe, mais plus spécifiquement en Guadeloupe.

À l'heure où les individualismes s'affirment dans l'art en Europe, la collection proposée à la Guadeloupe est rétrograde. Christian Mas affirme : « En 1887, à Pointe-à-Pitre, nous sommes bien loin des toiles que réalise Gauguin et son ami Laval, à la même date, à la Martinique, où ils découvrent la couleur pure, son pouvoir décoratif et abstrait, dans l'exaspération d'un individualisme anarchisant »³. Des questions se posent sur les conditions et les motivations d'une telle sélection, reflétant le goût du grand public de l'époque, empreint de conservatisme, et niant à cette date de 1883, autant la rupture réaliste en France par

¹ *Id., ibid.*, p. 58-59.

² *Id., ibid.*, p. 59.

³ *Id., ibid.*, p. 59.

Gustave Courbet dès 1850 et encore plus étonnant, que la révolution esthétique impressionniste des années 1860 qui représentent pourtant des signaux forts de redéfinitions de l'art dès lors tourné vers d'autres valeurs et objectifs. Importer en Guadeloupe une collection essentiellement classique, représentative du goût du grand public européen est une chose, mais ce choix est néfaste dans la mesure où il isole le classicisme en Guadeloupe des grands débats esthétiques de redéfinition de l'art en cours dans lesquels il est visé. De fait, le classicisme de la collection apparaît comme l'imposition d'une idée bien précise de l'art et ne permet pas de profiter des innovations dans le milieu, consacrant l'imitation comme seule posture probable dans la création artistique de l'île. Cette absence d'anticipation des mutations de l'art se conçoit parfaitement en France hexagonale, mais son exportation partielle et partielle dans la zone culturelle caribéenne est difficilement compréhensible et aura des conséquences sur le développement de l'art. Il faudra attendre longtemps pour que les artistes et le public Guadeloupéens prennent conscience de l'existence de modalités opératoires alternatives, et enfin s'ouvrir sur la modernité de l'art. Cette stratégie de politique culturelle met en évidence peut-être, une fois encore, la persistance d'une projection péjorative et infantiliste du guadeloupéen immature, comme on l'entend aujourd'hui encore en 2015, et incapable de se définir sur le plan identitaire et politique, et est donc en l'occurrence inapte aux changements, comme s'il était nécessairement indispensable qu'une instance extérieure et étrangère fasse ingérence sur ces questions en dépit des bonnes volontés. L'aberration de cette situation guadeloupéenne se mesure dans la comparaison avec le même projet d'importation des savoir-faire picturaux extérieurs, initié en Haïti dans les années 1930. En effet, il est intéressant de faire le lien entre les actions pédagogiques de l'art adaptées et respectueuses de la culture du pays menées en Haïti, consistant à initier les artistes haïtiens à la peinture, comme il en fut du séjour d'un an de Scott en Haïti à partir de 1931 que nous avons déjà abordé plus haut. Scott fit la démonstration de la richesse du pays et sa capacité à pouvoir générer un art authentique. Rappelons que Scott est afro-américain et que son engagement indigéniste correspond totalement aux idées en vigueur à travers notamment la littérature indigéniste haïtienne. Son séjour fructueux a eu des effets immédiats sur l'art de l'île et déclencha le premier mouvement pictural de l'art haïtien à travers l'école indigéniste. L'initiation à la peinture de Scott, au vue des effets produits, fut une réponse pertinente à la demande des peintres haïtiens, contrairement à l'effet produit par la collection décalée de Schœlcher à Pointe-à-Pitre. L'impact de cette collection publique engendre un mouvement contradictoire de conservatisme et d'enfermement dans des références caduques déjà remises en question. En effet, il apparaît dans la nature classique de cette collection exsangue de toute

innovation, la sous-estimation du Guadeloupéen à pouvoir se confronter à l'art moderne de l'époque, du fait certainement de son hermétisme prétendu et de sa non éducation à l'art académique et qui relève en sous-texte, d'une infériorisation de l'insulaire, incapable de comprendre ces nouvelles orientations esthétiques.

Ce décalage de la collection provoque davantage de la confusion et entrave toute velléité de reconfiguration actualisée de l'art dans l'île. Ce n'est certainement pas à partir d'elle qu'un élan constructif peut survenir. La preuve en est que de 1883, date de la constitution de la collection, il a fallu attendre 1960, en l'occurrence pas loin d'un siècle, pour que des signes d'une émergence innovante et démocratique de l'art s'amorce. La politique culturelle à travers la collection publique de Schœlcher en décalage avec les besoins réels de la Guadeloupe, est défailante.

La configuration initiale de l'art dans les Caraïbes du XVIII^e et XIX^e siècles est le fait d'Européens qui achèvent la conquête par la découverte de sites exotiques qu'ils prélèvent par la peinture dans un objectif d'exportation de l'exotisme par le mode d'une large diffusion lithographique en Europe. L'artiste dans ce cadre apparaît lui aussi comme ces pionniers, achevant la découverte des îles par leur prise de vues picturales de lieux inédits, non encore révélés. La place de l'artiste dans la conquête des Caraïbes se révèle fondamentale, dans la mesure où il est le premier à produire des images des lieux, perçus par les Européens comme un joyau digne du paradis terrestre dans lesquels ils se mettent en scène en prenant garde d'occulter tout ce qui entrave cette perception idéalisée, et entre autre, la présence indésirable de l'Indigène et de l'esclave exclus picturalement de leur jardin d'éden. De fait, la peinture européenne des XVIII^e et XIX^e siècles participe de la mise en abîmes de l'homme noir et constitue le reflet de la société esclavagiste, faisant de l'artiste plus qu'un observateur, le rouage contributeur à l'une des entreprises les plus inhumaines de l'histoire pourtant humaine. Même si la crise de 1838 de la production sucrière et bananière en Jamaïque impacte les commandes de la bourgeoisie et freine considérablement la production de portraits, les artistes se retournent vers le paysage et s'y enferment en entretenant un dialogue avec la nature, alors que l'occasion leur est offerte de décloisonner et de s'ouvrir à l'autre.

L'art dans la Caraïbe au siècle des Lumières n'est rien d'autre qu'une pratique décentralisée de l'art européen. Leurs pratiques académiques ne s'infléchissent qu'à un degré minimal et à part les couleurs chatoyantes de la végétation et le mysticisme paradisiaque des îles, elles ne sont que l'importation d'un modèle appliqué directement tel quel sur les thématiques caribéennes qui, sous l'influence du lieu, subissent des évolutions minimales

d'ordre essentiellement climatiques et géographiques. La Caraïbe est le terrain de jeu où seuls les Européens s'amuse au final dans leur politique activiste de promotion de l'art européen. La reconfiguration est de l'ordre du frémissement dans les trois pays avec quelques variantes, mais l'esprit reste le même.

Chapitre 3 - L'imitation dans le processus de reconfiguration de l'art

3.1. Les différentes expressions du rejet de l'Afrique dans les trois pays - (Denis Constant, Françoise Florent, Ed. Glissant, C-M. Caster, A. Césaire)

Dans la configuration de l'art des XVIII^e et XIX^e siècles, alors que les peintres européens prolongent leurs pratiques académiques classiques européennes dans les îles, l'art n'est qu'un exercice de copiste pour l'artiste autochtone de la Caraïbe, prisonnier d'un savoir-faire pictural européen qui le fascine par sa capacité de vraisemblance et de sublimation qu'elle procure. Cet émerveillement pour l'académisme déplace le goût des Caribéens vers des pratiques qui leurs sont étrangères et qui les éloignent encore plus de leur sphère d'influence culturelle originelle africaine.

3.1.2 Le rejet de l'Afrique : Jamaïque - (Stuart Hall, Denis Constant, Françoise Florent)

Stuart Hall nous guide à travers son expérience propre de jamaïcain et met en évidence toute la complexité liée aux questions sur la race et sur la couleur en illustrant le malaise qui frappe les Jamaïcains à se définir comme Noir dans les années 1940 en Jamaïque. Il relate : « puis, il y eu le mouvement des droits civiques, et ils m'ont demandé : “Es-tu noir ?” Et j'ai dit : “Oui, bien sûr, je suis Noir ! Je suis un intellectuel Noir !” Je n'aurais pas pu dire cela à la Jamaïque ; on n'appelait personne “Noir” à la Jamaïque dans les années 1940. C'était un mot qu'on ne pouvait pas prononcer »¹. Cette caractéristique inavouable de la race, témoigne de la destruction totale de la représentation du moi nègre réduit au silence identitaire. Cette posture de rejet de l'Afrique est perceptible au travers de la paysannerie jamaïcaine fuyant l'arrière-pays jamaïcain pour se fondre dans la modernité cosmopolite des villes, s'échappant en même temps à leur africanité persistante. Denis Constant fait remarquer le déni du fait africain éprouvé par les Jamaïcains qui voient dans les migrations vers la ville une manière de fuir la paysannerie certes, mais surtout de fuir tout ce qui se rattache à l'Afrique. Il écrit : « La

¹ Mark Alizart, « Entretien avec Stuart Hall », in, *Stuart Hall*, Paris, Amsterdam, 2007, p. 78.

ville où, malgré tout, l'on n'est plus, l'on ne veut plus être des paysans, des "arriérés", ne peut plus résonner de ce qui trop rappelle l'Afrique et, dans les schémas d'aliénation, la "barbarie primitive" »¹. Il est évident que les effets de siècles d'abaissement sont à l'œuvre dans l'image négative que le Jamaïcain a de lui-même et le reniement caractérisé qui le certifie. Ce conflit intérieur du Noir est lié à un environnement pollué par des questions de supériorité raciale blanche que le profond mépris de la bourgeoisie pour les paysans haïtiens incarne. Françoise Florent met en valeur cette contrainte à l'assimilation à la culture française imposée par la bourgeoisie, et le rejet de toute référence à l'Afrique et au Nègre en Haïti dont notamment la langue créole et ce qui reste des coutumes traditionnelles africaines. S'appuyant sur Jean Price Mars, elle affirme : « A une époque où la seule langue officielle d'Haïti était le français et interdiction était faite aux écoliers de s'exprimer en créole, l'appel de Jean Price-Mars à la réhabilitation des fondements de la culture haïtienne s'inscrivait à contre-courant d'une bourgeoisie haïtienne qui, éperdument "francolâtre", se gargarisait d'un pur "français de France", rêvait de faire d'Haïti une "province intellectuelle de la France", et cultivait un profond mépris pour les paysans qui ne parlaient que le créole et qui s'enfermaient dans les pratiques occultes du vaudou »². Le seul critère qui confère une humanité aux Noirs c'est l'assimilation totale à la culture européenne, érigée comme modèle du savoir être et du savoir-vivre. Cette vision des choses persiste aujourd'hui encore dans certaines régions de la Caraïbe, dans une subtilité relative, mais bien concrète.

3.1.3 Différenciation du rejet de l'Afrique en Haïti - (Alain Leroy Locke)

Locke toutefois fait une différenciation avec le cas haïtien qui selon lui, « avec sa fière tradition d'émancipation et son indépendance [...] a été beaucoup moins affectée par ces attitudes et les conflits intérieurs de la pensée que les autres groupes américains d'origines africaine »³. En effet, l'écart entre les trois pays est réel et témoigne de postures différentes liées aux variations des contextes et des régimes appliqués, quant à la question du rejet de l'héritage africain, et aura des incidences variables sur la construction des langages plastiques plus tard. Mais l'auteur nuance cette idée de la continuité sans entrave de l'héritage africain en Haïti en mettant en avant non pas le refus ni le rejet, mais l'ignorance. Il affirme : « Néanmoins, on constate que d'une façon générale, même en Haïti, l'Afrique et les réalités africaines ont souvent été incomprises et dépréciées, faute d'une véritable intelligence de leur

¹ Denis Constant, *Aux sources du reggae*, Marseille, Parenthèses/Epistrophe, 1995, p. 64.

² Françoise Florent, *Le vaudou en Haïti, La magie d'un culte bafoué par l'histoire*, Bruxelles, (pas d'éditeur), 2004, p. 27.

³ Alain Leroy Locke, *Le rôle du nègre dans la culture des Amériques*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 23.

signification culturelle »¹. Locke pointe ici le dispositif administratif colonial euro-centralisé qui produit ce détournement de contenus identitaires des Caribéens et qui engendre la méconnaissance de l’Afrique et surtout l’ignorance à l’origine de l’engendrement de la dérision et du mépris, en écrivant : « Tout cela a conditionné, parmi de nombreux groupes d’individus d’origine africaine, une attitude plus négative que positive envers leur passé racial, voire un mépris marqué pour leur ascendance et leurs origines culturelles. Quand bien même ce passé racial aurait eu quelque valeur, allaient jusqu’à clamer certains, il était trop tard pour tâcher de la restaurer et de le reconstruire »². La rupture semble consommée entre le néo-caribéen africain et ses racines africaines. Locke poursuit sur l’évocation du dénigrement et de la dépréciation de la culture nègre jugée non porteuse de valeurs transcendantes et inintéressantes. Il affirme : « D’autres, plus influencés encore par cette malheureuse tradition qu’on a, depuis, appelée “le mythe du passé nègre” ont vraiment cru que l’héritage africain n’avait par lui-même que peu de valeur culturelle, sinon aucune »³. Ce doute d’infertilité appliqué à la culture africaine et la tentative d’oblitération est au regard d’Alain Leroy Locke un drame qu’il soutient en ces termes : « Tout cela a été bien tragique, puisque ces deux attitudes sont erronées et doivent être désormais contrebalancées »⁴. Mais l’auteur n’évoque pas la fatalité face à cette situation qu’il appelle à résorber et à reconsidérer afin d’entamer une transformation totale en adéquation avec les réalités caribéennes.

3.1.4 - Guadeloupe – l’expression du rejet de l’Afrique

Le rejet de l’Afrique en Guadeloupe est lié entre autres à la négation de tout ce qui était lié au *Gwoka*, et se manifeste notamment à travers les expressions péjoratives, *vié nèg*, *nèg a tanbou* (mauvais nègre, joueur de tambour). Derrière ces expressions, c’est la paysannerie qui est décriée du fait de la clandestinisation de bribes de valeurs africaines inhérentes à la culture guadeloupéenne. Un autre élément qui démontre le rejet des valeurs africaines dans l’art est le fait qu’il a fallu attendre les années 1990 par le biais de mouvement comme *Koukara* ou de manifestations comme *Indigo* pour voir s’engager un processus de récupération des valeurs esthétiques africaines. Aujourd’hui encore, la réconciliation avec les origines n’a toujours pas abouti ce qu’Edouard Glissant justifie par l’épreuve de l’arrachement comme étant le motif fédérateur du déni de soi et du mépris. Il écrit : « l’opération de la traite [...] oblige la population ainsi traitée à mettre en question toute ambition d’un universel généralisant. Et

¹ *Id., ibid.*, p. 24.

² *Id., ibid.*, p. 24.

³ *Id., ibid.*, p. 24.

⁴ *Id., ibid.*, p. 24.

cela de plusieurs manières. D'abord, parce que d'avoir à se changer en une inédite proportion contraint cette population transbordée à critiquer (à désacraliser) sous les parages de la dérision ou de l'approximation ce qui, dans l'ancien ordre des choses, était le permanent, le rituel, la vérité de son être »¹. Il est clair que pour l'auteur, la culture africaine a perdu sa dimension sacrée et son unité, et n'est abordée que de manière fragmentaire dans ce contexte d'extirpation.

3.1.5 Dédoublement, Malédiction tropicale et hostilité aux valeurs africaines - (Alain Leroy Locke, C. Mence-Caster - Aimé Césaire)

Locke inscrit ce rejet de l'héritage africain dans le phénomène de dédoublement déjà énoncé chez Dubois qui affecte le Caribéen dans le doute sur son identité et en lutte contre sa vraie nature. Il écrit : « Un grand dilemme historique a, pendant des générations, dominé la raison et l'esprit nègres en divisant nos manières de penser. C'est le conflit entre, d'une part, le profond attachement émotionnel et la fierté que nous éprouvons pour notre race, et d'autre part, un très puissant complexe d'infériorité et le dégoût qu'il nous inspire »². Il met l'accent sur le long processus de reconfiguration de l'identité autour de valeurs et de concepts plus fiables et pertinents en écrivant : « Il nous a fallu plus de deux siècles pour découvrir d'intelligents moyens de corriger ces erreurs d'attitude et de jugement et pour chercher un remède opportun à ce poison culturel »³. Ce processus est d'autant plus long, qu'il est défini par Aimé Césaire comme étant une « malédiction tropicale »⁴ contraignant encore plus les artistes caribéens à une politique mimétique. Corinne Mence-Caster le souligne : « Il est évident que, dans cette perspective, les artistes, cherchant à se projeter dans des modèles qui leur semblaient correspondre à cet idéal de civilisation auquel ils aspiraient, ont emprunté à l'Europe pour une bonne part, leur problématique en matière d'esthétique »⁵. Ce n'est pas un choix, mais une contrainte liée à des questions de survie avant tout, au point non seulement de s'en détourner, mais plus que cela, de la combattre en rejetant la culture africaine de la représentation en cours de fondation de l'identité des Caribéens. Elle poursuit à ce propos : « de fait, il n'est pas exagéré d'affirmer que les premiers courants esthétiques dans la Caraïbe noire se soient inscrits dans une dynamique hostile à la civilisation africaine et aux valeurs qui

¹ Édouard Glissant, *Le discours antillais*, Paris, Gallimard (coll. Folio), 2002, p. 41.

² Alain Leroy Locke, *Le rôle du nègre dans la culture des Amériques*, *op. cit.*, p. 23.

³ *Id.*, *ibid.*, p. 23.

⁴ Aimé Césaire, *Discours sur le colonialisme*, Paris, Présence Africaine, 2011. p. 39-40.

⁵ Corinne Mence-Caster, « De l'être caribéen comme vecteur d'une esthétique de l'ineffable », in, Portulan n°3, *Esthétique noire ?* Roger Toumson (dir.), La Roque-d'Antheron, Vents d'ailleurs, 2000, p. 69.

lui sont liées »¹. Mais ce processus de rejet s'atténue au fil du temps, et spécifiquement au début du XX^e siècle, selon Corinne Mence-Caster, qui remarque une évolution des consciences vers le concept d'identité caribéenne à l'intérieur de laquelle l'Afrique occupe une place centrale. L'auteur écrit à propos de cette émergence d'une identité caribéenne : « En conséquence, il apparaît que le terme n'a pu s'appliquer avec pertinence qu'à partir du moment (c'est-à-dire globalement entre 1910-1940, tous espaces confondus) où les créateurs ont accepté de quitter des yeux l'Europe pour s'interroger sur le vaste processus de transculturation européen africain qui s'était effectué sur leur sol »². À propos des responsabilités et des facteurs générant ce rejet de l'Afrique, l'auteur identifie dans cette entreprise de reconversion identitaire, autant le maître, frappé par l'angoisse "du péril noir"³ que le Noir, pour lequel il s'agit, dans un tel contexte, « d'effacer jusqu'au souvenir de ce douloureux parcours »⁴. C'est au fond, en filigrane, l'effacement de la défaite coloniale et de l'humiliation qui est visée. L'auteur prolonge : « Rien d'étonnant à ce qu'il y ait eu une certaine convergence dans la sensibilité des uns et des autres quant au sort à réserver à la culture africaine en présence »⁵. Le phénomène de *résonance*⁶ produit la convergence entre Blancs et Noirs sur cette question du rejet de l'Afrique "barbare" et est symbolique de la complexité de la situation. Elle illustre : « L'intelligentsia blanche puis mulâtre qui tient alors le haut du pavé s'attache à gommer toute trace de ce passé est viscéralement ressenti comme barbarie, à savoir, cet héritage africain particulièrement encombrant »⁷. Dans un univers qui n'intègre pas l'altérité, tout ce qui n'est pas blanc est encombrant et voué à l'éradication.

Dans ces conditions de rejet de la part africaine du néo-caribéen afro-descendant, il est difficile d'envisager un sursaut de résilience identitaire. Les reconfigurations en vigueur sous l'influence de l'imitation n'en sont pas vraiment, dans la mesure où leurs produits sont frappés d'infertilité. C'est en effet, l'approximation, l'amateurisme et surtout le manque d'âme des productions issues de cette phase chronique de rejet qui priment dans la peinture caribéenne balbutiante des commencements.

3.2.2 La fascination de la mimésis dans l'apprentissage de l'art.

¹ *Id., ibid.*, p. 69.

² *Id., ibid.*, p. 69.

³ *Id., ibid.*, p. 68.

⁴ *Id., ibid.*, p. 68.

⁵ *Id., ibid.*, p. 69.

⁶ Max Edinval, *Questions d'héritage*, Nantes, éditions Amalthée, 2011, p. 58.

⁷ Corinne Mence-Caster, « De l'être caribéen comme vecteur d'une esthétique de l'ineffable », in, Portulan n°3, *Esthétique noire ? op. cit.*, p. 69.

Le rejet de la culture originelle africaine engendre l'imitation et la fascination du modèle européen de l'art devenu dorénavant l'étalon culturel à assimiler au détriment du soi intime.

3.2.1 Vices et vertus de l'imitation - L'imitation constructive - (Aristote)

L'imitation proprement dite n'est pas à bannir dans la mesure où elle n'est qu'une phase dans l'évolution de l'homme, et semble selon Aristote, faire partie des procédures de construction de l'individu. Imiter, selon le philosophe, c'est « apprendre à apprendre, c'est prendre du plaisir »¹. Hormis les questions liées à l'apprentissage, l'imitation a le pouvoir de transformer le monde en l'aseptisant des horreurs qui le constitue. L'auteur illustre ce propos ainsi : « Dans la réalité, un cadavre nous fait horreur ; sur un tableau, il peut même nous agréer si la peinture est belle »². Il y a quelques indications relevant chez le Créole de la Caraïbe dans sa posture de copiste et d'imitateur d'une volonté d'« embellissement » dans le sens d'une amélioration de sa condition de dominé, dans la mesure où copier lui permet de s'élever à la hauteur du modèle entendu ici comme le maître. Effectivement, la dynamique du marché de l'art dans la Caraïbe soutenue par les riches propriétaires blancs en demande poussa jusqu'à former les Caribéens et notamment les Haïtiens, en les envoyant en Europe recueillir un savoir-faire pour répondre à la demande. Ceci, en effet, représente une motivation de subsistance suffisante pour imiter. Ce qui est rarement évoqué, c'est que cette phase peut être assimilée aux premiers gestes d'apprentissage pictural des peintres caribéens, dont la référence européenne est le support. Aristote poursuit sur le réflexe mimétique et son rôle dans l'apprentissage de l'homme en affirmant : « d'abord, l'homme est par instinct imitateur dès l'enfance ; [...] c'est en imitant qu'il commence sa première éducation »³. L'imitation des peintres créoles au XIX^e siècle peut être considérée comme une amorce technique et symbolique fondatrice. Elle est l'un des constituants actifs dans la détermination des orientations esthétiques du XX^e siècle, à l'origine de la transversalité des pratiques et des influences culturelles. Mais en dehors de ces considérations philosophiques et généralisantes à propos du mimétisme, la perversité de la répétition dans l'art caribéen du XIX^e siècle, représente un danger de néantisation du Noir, dénoncée par l'ensemble des intellectuels caribéens.

¹ Aristote, *La Poétique*, Librairie philosophique de Ladrangue, Paris, 1858. traduit en français par J. Barthélémy Saint-Hilaire, p. 18.

² *Id., ibid.*, p. 15.

³ *Id., ibid.*, p. 17.

3.2.2 *Fascination et dénigrement (Edouard Glissant) - « La tragédie du roi Christophe » et la caricature de la mimésis - (Aimé Césaire).*

Le terme de fascination utilisé par Edouard Glissant donne une idée du degré d'admiration éprouvé aux siècles derniers par les Créoles de la Caraïbe pour la culture européenne. Cette fascination est à l'origine, selon l'auteur, de la propension à l'approximation du colonisé envers la référence culturelle originelle. Il affirme que : « la fascination de la *mimésis* et la tendance à l'approximation (c'est-à-dire, en fait, au dénigrement des valeurs d'origine) sont indissociables dans ce processus »¹. Cette dimension d'approximation est gravée dans les tentatives infructueuses des peintures des Créoles, de recopier le modèle européen. Gérard Alexis l'illustre en faisant mention de « l'existence dans certaines résidences privées, de paysages maladroitement réalisés »². Tout en reconnaissant la place que ces copies occupaient dans le milieu de l'art, il affirme : « Quoi qu'il en soit, il est important de noter que ce genre avait aussi sa place à côté du portrait, dans les productions artistiques de ce premier siècle de l'indépendance »³. Ces interrogations sur le bien-fondé de cette posture de copiste et d'imitateur du modèle européen ne sont pas d'actualité, dans la mesure où ces œuvres se répandent dans les foyers bourgeois comme une réponse à un besoin bien réel de ce type de peintures qui renvoyaient à l'Europe et aux aspirations des Créoles à s'assimiler à ce grand empire colonial. Aimé Césaire traduit cette fascination à travers *La tragédie du roi Christophe*, parodie évocatrice de l'admiration du modèle européen qui atteint son *punctum* à travers les propos de Vastey sur la cour de Christophe en ces termes : « Ce royaume noir, cette cour, parfaite réplique en noir de ce que la vieille Europe a fait de mieux en matière de cour! »⁴. La redondance dérisoire des titres de noblesse « Duc de la Limonade, duc de la Marmelade, comte de Trou Bonbon », nous avons bonne mine! »⁵ est caractéristique de cette fascination. Pour achever ce tableau caricatural du mimétisme en vigueur à la cour du roi Christophe qui frappe d'indignité le cœur même de la culture africaine, par le dénigrement de la danse et des tambours, Césaire reprend ces propos du roi sur son rejet des valeurs africaines, en ces termes : « Sachez que je n'aime pas que ma noblesse s'abaisse aux pitreries. À ma cour, on ne danse pas la bamboula, monsieur. [...] Vous partirez ce soir même pour Thomasico, avec grade de capitaine »⁶. La culture africaine est réduite ici à des « pitreries »

¹ Édouard Glissant, *Le discours antillais*, Paris, Gallimard (coll. Folio), *op. cit.*, p. 43.

² Gérard Alexis, *Artistes Haïtiens, Peinture magique en notre siècle*, *op. cit.*, p. 5.

³ *Id.*, *ibid.*, p. 5.

⁴ Aimé Césaire, *La tragédie du roi Christophe*, Paris, Présence africaine, 1970, p. 31.

⁵ *Id.*, *ibid.*, p. 31.

⁶ *Id.*, *ibid.*, p. 85.

dont la peine immédiate se traduit par la dégradation *militaire* et de la rétrogradation sociale de ceux qui s'en écartent.

3.2.3 *L'insuffisance de la mimésis*

Plus le Caribéen prenait confiance en lui et plus ces procédés se révélaient de plus en plus insuffisants à exprimer l'esprit du peuple qui le produit. Petrine Archer Straw ne remet pas en cause la qualité des œuvres produites dans la Caraïbe notamment par les Européens, dont les eaux-fortes et les peintures sont perçues, selon elle comme « magnifiquement exécutées »¹ mais qui « effleuraient à peine la surface de la réalité du quotidien jamaïcain »². Les imitations des créoles sont pourtant jugées par l'auteur plus sévèrement dans la mesure où elle les considère comme étant « moins inspirées »³. Il apparaît incontestable que l'application du modèle européen tel quel en Jamaïque par les Européens eux-mêmes et encore moins par les peintres créoles est incapable de saisir l'âme des Caraïbes. La philosophie rend compte des limites de l'imitation de la nature qu'elle classe parmi les postures qui relèvent de l'inutilité et du jeu présomptueux. Hegel dénonce l'imitation et son incapacité à rivaliser avec la nature du fait des moyens inadaptés et limités pour rendre compte de la vérité de cette dernière. Il affirme : « cette définition assigne à l'art un but purement formel, celui de refaire une seconde fois, avec les moyens dont l'homme dispose, ce qui existe dans le monde extérieur, et tel qu'il existe »⁴, ce qui selon lui l'inscrit sous le sceau de l'inutilité en décrivant la répétition comme « une occupation oiseuse et superflue [...] »⁵, et qui finit par n'être qu'un « jeu présomptueux dont les résultats restent toujours inférieurs à ce que nous offre la nature »⁶. Dans ces conditions, la satisfaction d'avoir produit un artifice est vaine et présente l'imitateur comme celui qui : « se réjouit avant tout d'avoir créé un artifice, d'avoir démontré son habileté et de s'être rendu compte de ce dont il était capable ; il se réjouit de son œuvre, il se réjouit de son travail par lequel il a imité Dieu, dispensateur de bonheur et démiurgie »⁷. Même s'il ne s'agit pas pour les artistes caribéens de la période pré-XX^e siècle d'imiter Dieu, sinon les maîtres de la peinture européenne, le résultat est le même. L'issue selon lui, c'est l'autonomie de la création, atteignable uniquement par une prise en charge de l'esprit dans le processus de création. Il affirme : « L'homme montre mieux son habileté dans des productions surgissant

¹ Petrine Archer Straw et Robinson Kim, *Jamaican Art, then and now*, Jamaica, LMH Publishing Limited (New edition), 2011, p. 2.

² *Id.*, *ibid.*, p. 2.

³ *Id.*, *ibid.*, p. 2.

⁴ G.W.F Hegel, *Introduction à l'esthétique*, Paris, Flammarion, Coll. « Champs » 1998, p. 35.

⁵ *Id.*, *ibid.*, p. 35.

⁶ *Id.*, *ibid.*, p. 35.

⁷ *Id.*, *ibid.*, p. 35.

de l'esprit qu'en imitant la nature »¹. Les émergences de la peinture caribéenne du début du XX^e siècle sont le fruit de cette prise en charge de l'esprit dans la création et de l'autonomisation de l'art du modèle européen.

3.2.4 *Pastiche : zombification, sacrilège et stérilité - (R. Ménil)*

Cette artificialité de l'art dans la Caraïbe amène René Ménil à le ranger dans la catégorie des « pastiches »² à propos desquels, il déclare : « Toutes nos manifestations culturelles, dans le domaine de l'art, n'ont été jusqu'à ce jour que pastiches »³. De ce fait, il définit cette phase de la culture caribéenne comme étant une impasse, une culture dévitalisée, dénuée de toute son essence matricielle, et l'illustre en ces termes : « Or, l'imitation dans ce domaine, comme partout ailleurs, ne mène à rien de valable car [poursuit-il] dans l'imitation la vertu quitte la substance »⁴. Au regard de Ménil, imiter relève dans le cadre caribéen, de la zombification et aussi du sacrilège. Approfondissant cette question du pastiche, détestable, l'auteur utilise des mots forts pour dénoncer ce qu'il estime être un sacrilège qui ne génère que du factice et de l'aberration esthétique. Il écrit : « aussi, aucune imitation nécessairement stérile ne nous a-t-elle valu que des "œuvres" nulles. Nulles, parce qu'elles ne sont pas viables, étant des produits contre-nature »⁵. C'est donc la stérilité qui se dégage de cette posture caribéenne de l'imitation au regard de Ménil. Ce choix de la posture mimétique est le reflet d'un dysfonctionnement qui se traduit selon Édouard Glissant par une « pulsion mimétique »⁶, renvoyant cette attitude dans le champ du pathos, et d'autre part, par une « violence insidieuse »⁷, qui le caractérise comme une agression.

Ce glissement entre le concept d'imitation de la nature, propre à la peinture académique européenne et celui de l'imitation de la culture européenne par les peintres caribéens, met en lumière les limites de ces principes de la répétition et de la reproduction, qui finiront plus tard par être remis en cause. Autant l'imitation de la nature des peintres européens relève d'une quête de la beauté idéale et de la vraisemblance, tout en demeurant cohérente par rapport aux questionnements de l'époque, l'imitation par les artistes caribéens de la peinture européenne apparaît davantage comme une urgence à restaurer l'identité dans un contexte de manque. A la différence des peintres européens qui copient la nature, les

¹ *Id., ibid.*, p. 36.

² René Ménil, *Antilles déjà jadis, précédé de tracées*, Paris, Jean-Michel Place, 1999, p. 109.

³ *Id., ibid.*, p. 109.

⁴ *Id., ibid.*, p. 109.

⁵ *Id., ibid.*, p. 109.

⁶ Édouard Glissant, *Le discours antillais, op. cit.*, p. 47.

⁷ *Id., ibid.*, p. 47.

peintres caribéens font une copie de de la copie, en délaissant toute singularité et en n'envisageant même pas une quelconque innovation dans les pratiques. Le cadre de la domination définissant les rapports à l'époque coloniale, caractérise cette posture mimétique caribéenne, qui de surcroît n'a pas été concluante, de péjorative, du fait de la dépersonnalisation et de l'assimilation culturelle qu'elle produit.

3.2.5 *L'hégémonique autre : introversion/extraversion dans le processus mimétique - (A. Mbembé)*

L'autre, dans le processus mimétique apparaît comme une agression, un envahisseur qui, paradoxalement, est érigé aujourd'hui en modèle de l'art caribéen à travers notamment les concepts de relation, de partage, de métissage que l'altérité développe, en révélant peut-être ici ses limites. C'est dans ce sens qu'un mouvement d'introversion, opposé à l'hégémonique autre, est évoqué par Achille Mbembé qui perçoit dans l'imitation une attitude infructueuse, et face à laquelle, il invoque l'abolition de l'hégémonique Autre, envahissant, dans le processus de refondation identitaire. Il écrit à propos de l'émancipation réelle de l'esclave de la sujétion : « Le passage d'une conscience abîmée à une conscience autonome exige que les esclaves s'exposent et qu'ils abolissent cet être-hors-de-soi qui fait précisément leur double »¹. C'est d'ailleurs ce à quoi s'attèleront les artistes caribéens, étape par étape, au fil de l'aventure de caribéanisation. L'autre facette, c'est l'abolition de la relation d'extraversion dans la construction de l'identité que le mouvement d'introversion tente de résorber et de freiner. Achille Mbembé écrit : « Il s'agit d'abolir ce moment au cours duquel le soi s'est constitué comme étant l'objet d'un autre ; comme ne se voyant jamais que dans et à travers quelqu'un d'autre ; comme n'habitant jamais que le nom, la voix, la face et la demeure d'un autre, son travail, sa vie et son langage. Cette première abolition vise à mettre un terme à une relation d'extraversion »². Les peintres de la Jamaïque, de la Guadeloupe et d'Haïti se sont retranchés derrière leur arrière-pays culturel, procédant de fait à ce mouvement d'introversion en question. L'auteur ne se contente pas de l'abolition de la nocivité de l'autre, mais engage aussi le moi profond dans ce processus d'abolition des intermédiaires envahissants en affirmant qu'il « ne s'agit plus simplement d'abolir l'Autre : il s'agit de s'auto-abolir en se délivrant de la part servile constitutive de soi et en travaillant pour l'accomplissement de soi en tant que figure singulière de l'universel »³. Pour mettre fin au

¹ Achille Mbembé, *Essai sur l'Afrique décolonisée, Sortir de la grande nuit*, p. 62.

² *Id.*, *ibid.*, p. 61.

³ *Id.*, *ibid.*, p. 62.

processus mimétique qui gangrène la conscience de l'homme africain et caribéen, c'est à l'omniprésence de l'autre, source de la répétition infertile que Mbembé se confronte au problème et n'envisage la refonte et la régénération qu'à travers un déclassé de la place qu'occupe l'autre dans le processus de reconstruction identitaire d'une part et d'autre part, appelle ces victimes de l'histoire de la colonisation à un mouvement d'introversio amplifié, afin de se défaire eux aussi de la conscience servile encore active en dépit des abolitions et des mots.

3.2.6 Imitation : « une avalanche de meurtres » - (Fanon, Petrine Archer)

De son côté, l'imitation apparaît au regard de Frantz Fanon avec violence et engendre un déséquilibre mortel, qui dans une quête d'affirmation de soi, ne produit que la négation et la mise à mort. Il écrit : « les réalisations européennes, la technique européenne, le style européen doivent cesser de nous tenter et de nous déséquilibrer. Quand je cherche l'homme dans la technique et dans le style européens, je vois une succession de négations de l'homme, une avalanche de meurtres »¹. La remarque de Petrine Archer à propos de l'imitation de la peinture des créoles dans l'art jamaïcain, qui n'est selon elle « qu'une fade imitation de l'approche européenne, dénuée de vitalité et d'individualité »² illustre bien les dégâts produits sur l'identité. Du haut de son engagement, Fanon appelle à la réaction et à la résistance vis-à-vis de cette posture indigne afin que survienne ce qu'il appelle « l'homme total ». Il déclare : « Décidons de ne pas imiter l'Europe et bandons nos muscles et nos cerveaux dans une direction nouvelle. Tachons d'inventer l'homme total que l'Europe a été incapable de faire triompher »³. L'imitation selon Fanon génère le morcellement de l'homme en de multiples fragments de valeurs inconciliables qui ne lui permettent pas d'être dans son intégrité totale, à l'intérieur de cette prison de la répétition du modèle européen.

Cette période intermédiaire d'adaptation par l'imitation de l'art européen se révèle néfaste du fait des valeurs et effets avilissants, d'acculturation, de dépendance sur l'homme noir qui trouble le jeu de la réalisation identitaire nécessaire à l'irruption d'un prototype d'être total caribéen, même si ses qualités de renouement avec les gestes élémentaires de la création picturale et de la fabrication d'une peinture sont effectives dans ce processus. Mais la modélisation de la pratique autour d'un modèle unique n'offrait aucune liberté réelle d'expression. L'imitation se révèle être une impasse et les créateurs caribéens se tourneront vers d'autres horizons, d'autant plus qu'une prise de conscience noire profonde les animent

¹ Frantz Fanon, *Les damnés de la terre*, Paris, La découverte/Poche, 2002, p. 302.

² Petrine Archer Straw, *op. cit.*, p. 1.

³ Frantz Fanon, *Les damnés de la terre*, *op. cit.*, p. 302.

dorénavant. Mais l'état des lieux au début du vingtième siècle de la situation de l'art dans ces trois pays ne présageait rien de bien pour la suite des événements, du fait de la mainmise de l'activité artistique et du trafic commercial de l'art exclusifs des Européens dans les îles et de l'absence institutionnalisée des autochtones dans cette histoire de l'art.

3.3 La place du Noir dans les trois pays, activités artistiques et représentation

3.3.1 *La représentation du Noir, de la servitude à la chosification – (A. Césaire)*

Dans cette configuration de l'art dans les caraïbes aux XVIII^e et XIX^e siècles, des acteurs manquent à l'élaboration d'un art qui aurait pu être un héritage collectif puissant, mais qui n'est finalement qu'un art d'Européens réduisant à l'état d'objet tout autre non-Blanc qui l'entoure. Ce statut d'objet est entendu dans cette équation « colonisation=chosification »¹ posée par Aimé Césaire lorsqu'il évoque entre autres l'état des sociétés post-coloniales et la création artistique dans ce contexte en ces termes : « j'entends la tempête. On me parle de progrès, de "réalisations", de maladies guéries, [...]. Moi, je parle de sociétés vidées d'elles-mêmes, de cultures piétinées, d'institutions minées, de terres confisquées, de religions assassinées, de magnificences artistiques anéanties, d'extraordinaires possibilités supprimées »². Cette idée de la dispersion des forces créatrices dans la Caraïbe, revient sous la plume de Césaire, après celle de Dubois évoquant l'éparpillement des énergies du peuple noir provoqué par le dédoublement et traduit le déni d'humanité du Noir qu'il considère réduit à l'état de chose.

3.3.2 *La place du noir, le Portrait de Joseph Roubeau – (Danielle Bégot)*

L'exemple du Portrait de Joseph Roubeau et de ses trois fils dans la peinture guadeloupéenne est significatif de ce traitement décrit objectivement par l'historienne de l'art Danielle Bégot, qui présente cette famille : « dans une riche végétation exotique servant d'écrin à la scène, figure une servante de couleur, chargée de plateaux de fruits. Peaux sombres, corps dévêtus, tambours »³. Elle met aussi l'accent à partir de cette représentation, sur ce silence du drame esclavagiste, dont le travail forcé et les mauvais traitements occultés au profit de la version de la domestication, plus soutenable mais toujours aussi contestable. Elle écrit : « les esclaves utilisés hors de la maison apparaissent dans ces croquis, mais jamais

¹ Aimé Césaire, *Discours sur le colonialisme*, suivi de, *Discours sur la Négritude*, op. cit., p. 23.

² Id., *ibid.*

³ Danielle Bégot, « La Guadeloupe pittoresque », Roger Toumson (Dir.), *Anthologie de la peinture en Guadeloupe*, op. cit., p. 51.

les travaux des champs ; c'est surtout la figure du ou de la domestique, qui vit dans l'entourage du maître, qui attire l'attention »¹. La présence des Noirs dans la peinture est secondaire et pourtant nul n'ignore leur nombre en comparaison à celui de la minorité européenne dans toutes les îles de la Caraïbe. Pourtant constate l'auteur : « La peinture de cette époque, pas plus qu'au XVII^e siècle, ne fait jamais des Noirs ou des hommes de couleur le but premier de son étude »². Et même lorsque ces figures indésirables de l'art européen dans la Caraïbe font irruption dans la toile comme dans la peinture, *Une plantation de cacao* d'Alexandre Soldé, l'auteur remarque que « ces scènes apprennent plus sur l'imaginaire européen du XIX^e que sur la réalité servile ou de celle des affranchis de couleur »³. Ce n'est pas tant l'art qui est en cause, mais la fonction que les Européens lui ont attribué dans les îles, et qui suggère à travers la représentation de leurs propres aspirations, cette prétention hégémonique déjà lisible à travers l'extermination de millions d'indiens et la traite de millions d'africains et que la peinture prolonge sans conteste par son aveuglement, l'effacement et l'éradication jusque sur la surface de la toile, de la figure du Noir.

3.3.3 *Que dire des Jamaïcains d'origine africaine dans l'art des XVIII^e et XIX^e siècles.*

David Boxer comme bon nombre d'observateurs s'étonne de l'absence du Noir dans cette aventure de l'art. Il se demande : « À ce point, il faut inévitablement poser la question : que dire des Jamaïcains d'origine africaine ? »⁴ et pourtant, il souligne le ratio entre les différents groupes ethniques dans l'île qui rend encore plus incompréhensible cette absence du Noir dans l'art. Il relève : « En 1844, six ans après l'émancipation, les Africains jamaïcains comptaient quatre-vingt-quinze pour cent de la population de l'île »⁵. Alors qu'ils sont héritiers comme tous les peuples de « très riches traditions visuelles »⁶, miraculeusement disparues dans les colonies à l'image, précise-t-il, des : « sculptures en bois que l'on pourrait attendre ? »⁷. C'est l'incompréhension qui gagne les esprits à propos de cette rature de la création artistique des Noirs retenus dans la prison à ciel ouvert européenne dans la Caraïbe. L'inexistence des traces artistiques africaines relève selon Boxer du tragique qu'il souligne en ces mots : « C'est l'une des tragédies de l'esclavage qui si drastique fut la déculturation des Africains, si dures étaient les interdictions de fabrication d'objets rituels, qu'à l'exception de

¹ *Id., ibid.*, p. 51.

² *Id., ibid.*, p. 53.

³ *Id., ibid.*, p. 53.

⁴ David Boxer, « The Arawaks, the Spaniards, the English », *Modern Jamaican Art*, Kingston, Ian Randle Publishers, 1998, *op. cit.*, p. 13.

⁵ *Id., ibid.*, p. 13.

⁶ *Id., ibid.*, p. 13.

⁷ *Id., ibid.*, p. 13.

vaisselles (céramiques) non décorées, pas un objet existe comme une preuve de la continuité de traditions artistiques africaines en Jamaïque »¹. Il évoque la brutalité de ce régime comme raison de cet effacement des savoir-faire artistiques et rend aussi responsable la relégation dans les autres formes artistiques, qui pourtant est la manifestation d'une résistance par le retranchement. Il écrit : « C'était dans les médiums moins tangibles et donc moins contrôlés du langage, de la chanson, du conte, du rituel religieux, et de la danse que les traditions africaines ont persisté »², pointant ainsi du doigt les champs et les espaces incontrôlables par les Européens et qui eux ont pu fertiliser la culture caribéenne.

3.3.4 La place du Noir, la singularité haïtienne.

La question de la place du Noir dans l'art haïtien des XVIII^e et XIX^e siècles est moins marquée du fait de conditions contextuelles différentes liées à la révolution et à l'indépendance, qui très tôt ont permis au Noir de recouvrir une image de dignité et d'humanité à travers la peinture révolutionnaire du mouvement de l'académisme noir haïtien. La figure du Noir est oblitérée de la peinture caribéenne des XVIII^e et XIX^e siècles et quand elle apparaît, c'est encore ici, en tant que « chose » et accessoire servant à valoriser le prestige européen dans les îles. Autre élément caractéristique, c'est l'évitement de toutes références rappelant le travail forcé et la déshumanisation institutionnelle du régime colonial en vigueur qui laisse supposer une réelle stratégie de communication coloniale. Elle a pour objet de dissimuler la barbarie en vigueur dans la caraïbe, vendue comme le paradis sur terre pour Européens et ne laisse qu'une peinture miroir de leur propre image d'Européen comme si l'autre n'existait pas. Mais, la question à se poser dans cette représentation de la famille Roubeau, c'est le rôle que joue le peintre dans ce dispositif de représentation chosifiant le Noir. Est-ce à la demande des commanditaires Roubeau que la négresse apparaît de la sorte ou est-ce le fait du peintre lui-même ?

3.3.5 Une reconfiguration Balbutiante de l'art

La configuration dans laquelle l'art se trouve en caraïbe aux XVIII^e et XIX^e siècles, s'inscrit parfaitement dans le contexte de l'époque et prolonge les politiques de conquêtes, de ségrégation, d'effacement du Noir et exprime l'hégémonie européenne dans les Caraïbes. L'art de cette époque transpire la nature des rapports existant entre les différents groupes en place. L'autre n'existe pas, la référence unique est celle de l'Européen lui-même et

¹ *Id., ibid.*, p. 13.

² *Id., ibid.*, p. 13.

de l'esthétique européenne qui semble ne subir aucune transformation, drainant derrière elle, le même souci de mimétisme supporté par l'espace perspectiviste, le ton local, le traitement du modelé, les sujets historiques et religieux, les thématiques liées au pouvoir. Cette tranche de l'art Européen dans la Caraïbe est supportée essentiellement par les artistes invités par la plantocratie insulaire. Une autre catégorie d'artistes dites « itinérants » assoiffées d'exotisme vient compléter ce trafic à travers la réalisation de dessins et d'aquarelles de paysages en priorité et qui font triompher le genre du paysage dans l'art. Il ne faut pas négliger non plus l'influence de l'importation d'œuvres européennes commandées dans les îles, qui produisent le maintien et l'ancrage de la tradition artistique européenne dans la Caraïbe.

L'art caribéen à cette époque n'est rien d'autre que l'art européen décontextualisé dans la Caraïbe. Il se répand à l'image de la colonialité et de ses multiples expressions et relève plus d'un élargissement thématique de l'art classique européen continental, qui a pour fonction d'exporter le fantasme de l'ailleurs plus que de produire un renouvellement réel des pratiques. La preuve en est que les procédés d'élaboration sont réduits à leurs plus simples expressions, notamment en Guadeloupe, qui produit un art qui est assimilé à un travail préparatoire et non à des réalisations abouties et sérieuses et décrivent de fait une pratique de l'urgence, de prise sur le vif, dont le seul moteur est l'individualisme émotionnel. L'agression de la dépossession provoquée par l'extraction des Africains, ronge jusqu'au dépouillement identitaire spectaculaire et ne laisse dans les premiers temps, d'autres choix que l'imitation et l'assimilation, moteurs de la survie dans une certaine mesure, et simultanément destructrice pour le Noir. Pendant ce temps, les maîtres européens ne cédant rien de leur identité, prolongent leur vie en outre-mer en évitant le plus possible les interactions interculturelles, barricadés dans un bunker de supériorité culturelle, de la pureté blanche, en excluant toute transmission.

À cette époque, la reconfiguration de l'art européen dans la Caraïbe ne peut se mesurer que par rapport à l'art européen lui-même et ne démontre que très peu d'inflexion, miné par des considérations de pureté et ne peut être caractérisé que de reconfiguration esthétique *intra européenne*, ce qui est de l'ordre du frémissement. Seule Haïti décrit une trajectoire différente et amorce avec la révolution une reconfiguration de ces pratiques, copiées sur le modèle européen, mais mis au service de la nouvelle République. Apparaît dès lors quelques inflexions à travers l'héroïsation de la figure noire rétablit dans son humanité. De ce fait, on peut caractériser cette apparition du Noir sur la surface de la toile d'une réelle évolution qui impactera l'art de la région. La Jamaïque et la Guadeloupe dont les abolitions de l'esclavage arriveront bien plus tard, subissent toujours cette superposition de l'art européen dans leur

espace. Mais certains gestes caractéristiques sont annonciateurs d'une évolution de l'écosystème de l'art et notamment à travers le geste audacieux de Léthière, qui en 1822, fait parvenir *Le serment des ancêtres* à la nouvelle nation Haïtienne. De plus, les transformations socio-politiques remettant en cause les rapports initiaux, l'avènement de la photographie, poussent les artistes européens à reconsidérer l'esprit de l'art et les modalités alternatives de représentations.

**II. Partie - Emergence 1 - Le temps des
émergences : Les prémices de l'irruption de
l'art dans la Caraïbe, Haïti, Jamaïque,
Guadeloupe.**

Chapitre 1 - Jamaïque – émergence harmonieuse

1.1 Introduction : La Caraïbe – 1930 – le nationalisme

1.1.1 Nationalisme – et activisme extérieur (Londres, Paris, New York)

Les nationalismes menés par l'intelligentsia caribéenne expatriée dans les grandes villes occidentales amorcent des transformations profondes dans les rapports entre le Nord et le Sud. En dépit d'une prise de conscience nationaliste dans les Caraïbes *intramuros*, c'est pourtant à partir des grandes villes européennes et Nord-américaines que la résonance de cette lutte aura le plus d'impact. Veerle Poupeye signale ce mouvement nationaliste anticolonial qui « couve aussi parmi la paysannerie et la classe ouvrière urbaine »¹ caribéennes, et qui affirme-t-elle, « a été essentiellement articulé et dirigé par l'intelligentsia émergente des Caraïbes »². Cette intelligentsia formée et installée à Londres, Paris, Madrid ou New York, fera de ces grandes villes « des centres de l'activisme anticolonial international »³ et, en plus de fédérer artistes et intellectuels de la Caraïbe, de l'Amérique latine et de l'Afrique, elle « a contribué à orienter l'art des Caraïbes vers le modernisme »⁴, dit l'auteur. C'est à Paris que se sont rencontrés Aimé Césaire et Léopold Senghor.

Sur le front Nord-Américain, les Antillais de l'ouest opèrent dans la même optique et influent considérablement sur la culture afro-Américaine. Veerle Poupeye écrit à ce propos : « La migration des Antillais de l'ouest vers les villes d'Amérique du Nord a contribué à cette alliance et a fourni une nouvelle chaîne d'échanges intellectuels et culturels »⁵. On distingue parmi ces figures du nationalisme ouest caribéen aux États-Unis, les Jamaïcains Claude McKay, figure littéraire majeure du mouvement de la Renaissance de Harlem et fondateur de la United Negro Improvement (UNIA) en 1914, mouvement international de la promotion des Noirs, et Marcus Garvey entres autres. L'influence de ces figures caribéennes aux États-unis suscitera la curiosité pour la Caraïbe, de personnalités et de figures importantes de la *Harlem renaissance* qui visiteront l'île, dont notamment l'écrivain et anthropologue Zora Neale Hurston.

¹ Veerle Poupeye, *Caribbean Art*, London, Thames and Hudson Ltd, 1998, p. 49.

² *Id.*, *ibid.*, p. 49.

³ *Id.*, *ibid.*, p. 49.

⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 49.

⁵ *Id.*, *ibid.*, p. 50.

1.1.2 Nationalisme, théories culturelles et évolution culturelle des Caraïbes

C'est en produisant des contre-théories identitaires, déconstruisant la perception et la représentation subalterne de l'être caribéen et africain que les changements s'engagent. L'auteur écrit : « L'intelligentsia nationaliste caribéenne a accordé une attention considérable à la formulation de théories culturelles telle que la négritude qui influence encore le discours postcolonial à l'échelle mondiale »¹. Elle perçoit à travers cette prise en main de l'énonciation identitaire et culturelle par les Caribéens eux-mêmes, le moteur de la redéfinition des rapports entre les groupes impliqués. Elle écrit : « L'auto affirmation culturelle qui a été considérée comme un élément essentiel de la décolonisation et de l'art a été reconnu comme un outil puissant de la construction de la nation »². Un mouvement de retour sur soi se manifeste à travers la réappropriation de la culture africaine que Veerle Poupeye illustre par l'émergence d'écoles à cette époque qui, écrit-elle, « étaient principalement concernées par l'exploration des valeurs esthétiques autochtones et l'identité culturelle nationale »³. Elle rappelle la posture de ré-ancrage des artistes et des intellectuels dorénavant « tournés vers la culture de la masse comme la culture nationale pragmatique »⁴. Le résultat de cette prise de conscience est l'intérêt croissant pour la culture caribéenne qui se développe, mettant fin à l'ostracisme qui affectait tout ce qui était lié à l'Afrique. Veerle Poupeye poursuit : « Par conséquent, la culture populaire des Caraïbes a été étudiée et documentée, en grande partie pour la première fois. Les traditions afro-caribéennes auparavant négligées ou même activement réprimées reçurent une attention particulière »⁵. Cette puissance de la culture populaire caribéenne et les théories nationalistes de l'intelligentsia se traduisent assez rapidement dans le champ de la peinture. L'auteur fait référence aux « travaux du début des "primitifs" haïtiens »⁶ et notamment de la représentation du vaudou où elle signale que beaucoup d'artistes : « produisent ouvertement des peintures liées au vaudou par exemple, ce qui reflète l'évolution des attitudes à l'égard de la religion »⁷. Ce nouveau contexte nationaliste génère tout d'abord un nouveau regard sur la culture caribéenne et un décroisement de ses valeurs qui structureront l'art de la région.

¹ *Id., ibid.*, p. 50.

² *Id., ibid.*, p. 50.

³ *Id., ibid.*, p. 50.

⁴ *Id., ibid.*, p. 50.

⁵ *Id., ibid.*, p. 50.

⁶ *Id., ibid.*, p. 50.

⁷ *Id., ibid.*, p. 50.

1.1.3 Situation politique en Jamaïque - 1920 (Jamaïque 1920/1950) nationalisme, activisme racial et nouvelle conscience

Dans les années 1930, la Jamaïque est engagée dans un processus d'émancipation politique visant l'indépendance de l'île. Naturellement les consciences évoluent au rythme de la défiance anticoloniale portée par le nationalisme et l'émergence d'un syndicalisme dynamique. Veerle Poupeye constate ce changement de climat culturel : « spectaculaire dans les années trente »¹ et l'émergence d'un « mouvement nationaliste fougueux, anticolonial [...] dans les Antilles britanniques, alimenté par le syndicalisme et le militantisme racial »². Des figures politiques militantes déterminantes apparaissent en la figure de Norman Manley, le mari d'Edna Manley, présenté par l'auteur comme « un chef du mouvement nationaliste jamaïcain qui deviendra plus tard Premier ministre »³. Il est le leader du People's National Party (PNP) nouvellement formé.

Le nationalisme et l'activisme racial est principalement incarnés par Marcus Garvey qui contribue à la restauration de l'identité d'un peuple défiguré culturellement par l'esclavagisme. C'est à travers la Bible et notamment l'éthiopianisme, dont le point nodal est le couronnement en 1930 de Ras Tafari comme empereur sous le nom de Haile Sélassié I, et dont les cérémonies ont eu un retentissement mondial, que cette revalorisation se fonde. Veerle Poupeye souligne l'influence de Marcus Garvey dans ce processus d'émancipation : « L'activisme racial a été particulièrement prononcé en Jamaïque, et peut être attribué à l'influence du Garveyisme et autres nouvelles formes durables de nationalisme noir comme le rastafarisme »⁴. La classe ouvrière à travers les mouvements syndicaux fait valoir ses droits dans un contexte de violence comme le soulève l'auteur : « Le mouvement syndical antillais est né d'une série d'émeutes et de grèves qui ont sévi aux Antilles de 1935 à 1938 et a donné une voix politique à la classe ouvrière »⁵. C'est du fait de cet activisme intellectuel et politique puissant qu'une nouvelle conscience devient effective en Jamaïque et que Petrine Archer souligne la profondeur en ces termes : « à l'aube du vingtième siècle est venu un nouvel esprit, une nouvelle liberté, la conscience d'une émancipation non simplement sur le papier, mais aussi dans l'âme »⁶. Par ces mots, l'auteur décrit un vrai tournant d'une intensité

¹ *Id., ibid.*, p. 50.

² *Id., ibid.*, p. 72.

³ *Id., ibid.*, p. 72.

⁴ *Id., ibid.*, p. 72.

⁵ *Id., ibid.*, p. 72.

⁶ Petrine Archer and Kim Robinson, *Jamaican Art, then and now*, Kingston, LMH Publishing Limited, New edition, 2011, p. 2.

telle, qu'il affecte jusqu'à l'âme des Jamaïcains et révèle l'irréversibilité du processus d'émancipation en cours. Elle poursuit en mettant en avant le caractère totalisant de cette transformation qui touche l'ensemble de la vie jamaïcaine : « Il y avait un sentiment nationaliste croissant, d'une fierté qui a été ressentie non seulement en politique, mais aussi au niveau culturel, stimulant le mouvement vers une expression indépendante »¹.

Dans un tel contexte, inévitablement, l'autorité des maîtres britanniques est remise en cause. Petrine Archer fournit les raisons de cette rupture avec l'ancien modèle inhumain de sujétion entre les anciens maîtres et les anciens esclaves, qui ne correspond plus à la réalité. Elle affirme : « Les premières quelques décennies de ce siècle ont été témoins de la désillusion grandissante des sujets jamaïcains sous l'autorité de leurs maîtres britanniques »². Du slogan de l'UNIA : « un seul Dieu ! un seul but ! un seul destin ! »³, on passe à celui plus singulier de « La Jamaïque pour les Jamaïcains »⁴ qui est devenu selon P. Archer un slogan de distanciation avec le colon britannique. Elle écrit : « beaucoup ont commencé à reconnaître ouvertement les différences culturelles entre la Grande-Bretagne et sa colonie »⁵. Les éléments nécessaires d'une redéfinition de la perception caribéenne sont en place et le processus d'émancipation est en marche.

1.2 Le vide artistique de l'art en Jamaïque (1920-1930)

1.2.1 La précarité de l'art à la veille des émergences - début du XX^e siècle

Selon Boxer, s'appuyant sur un extrait de l'autobiographie de Norman Manley décrivant l'état de la culture en Jamaïque, « La vie intellectuelle et artistique de la Jamaïque était clairement une déception pour le jeune couple »⁶ à son retour en Jamaïque. Norman Manley « surpris et un peu choqué »⁷ face au désintérêt ambiant pour la culture, explique cette tendance d'une existence, considère-t-il, « au jour le jour »⁸ du Jamaïcain. Il écrit : « Peu, voire personne en Jamaïque n'était intéressé par autre chose que le quotidien des événements en Jamaïque, et même, la gamme d'intérêts était extrêmement étroite »⁹. Norman Manley poursuit à propos de cette misère culturelle et politique ambiante : « Vous parlez, ou essayez

¹ *Id., ibid.*, p. 2.

² *Id., ibid.*, p. 2.

³ *Id., ibid.*, p. 2.

⁴ *Id., ibid.*, p. 2.

⁵ *Id., ibid.*, p. 2.

⁶ David Boxer, « The Arawaks, the Spaniards, the English », *Modern Jamaican Art*, Kingston, Ian Randle Publishers, 1998, *op. cit.*, p. 13.

⁷ Norman Manley, *in, ibid.*, p. 13.

⁸ *Id., ibid.*, p. 13.

⁹ *Id., ibid.*, p. 13.

de parler à propos des événements importants dans d'autres pays, mais presque personne n'éprouve d'intérêt. La littérature et le théâtre étaient stériles - la musique était pire - La politique avait peu d'importance sur place, mais il y avait quelques hommes très dynamiques au sein du Conseil législatif »¹. Cette indolence des Jamaïcains dans un contexte économique en mutation et plutôt favorable, suscite un certain désespoir exprimé en ces termes par l'auteur : « Les gens semblaient contents et impassibles. [...] L'économie était turgescente, et il y avait un air général de vacuité. Je n'ai pas étudié cela. Je l'ai simplement vécu. Cela m'a affecté et m'a laissé dans le désespoir »². C'est la vacuité qui règne dans le champ culturel et les questions liées à l'art sont loin d'être un enjeu dans l'île en ces temps-là.

1.2.2 *Le statut de l'art - Négligence et mépris de l'art, l'imitation*

En Jamaïque, la question de l'art n'avait aucune résonance particulière dans un contexte où les activités d'ordre ludiques étaient associées en général au temps libre et aux loisirs dont seuls les privilégiés européens jouissaient. D'une part, du côté des anciens esclaves, la priorité était quotidiennement la survie et d'autre part, les artistes, écrit Petrine Archer, avant les années 1930 « avaient été négligés plutôt que soutenus »³. Elle évoque le mépris qui entoure cette activité et la formation qui l'accompagne en l'a définissant comme « un passe-temps toléré mais une profession méprisée »⁴ et qui justifient, poursuit-elle, que « très peu ont choisi cette voie difficile »⁵. Petrine Archer explique cette négligence certes par le désintérêt des Jamaïcains eux-mêmes pour l'art, mais aussi par le fait de l'isolement de l'île qui engendre une absence de stimulation et de tradition. Elle dresse un tableau sombre d'un milieu artistique inopérant en ces termes : « Aucune interaction, aucun échange d'idées, aucun renfort, combiné avec l'absence de tradition sur laquelle se reposer et très peu de reconnaissance en jeu »⁶. Elle fait donc le constat à la tonalité fataliste pour la création plastique en Jamaïque, que « L'héritage a été limité et l'environnement non favorable »⁷. L'auteur dénonce aussi un manque de créativité et de volonté. En 1934, Edna Manley elle-même, dans une contribution au *Daily Gleaner*, le principal journal de la Jamaïque s'interrogeait sur les peintres en Jamaïque qu'elle associait à « Quelques imitateurs anémiques

¹ *Id., ibid.*, p. 13.

² *Id., ibid.*, p. 13.

³ Petrine Archer and Kim Robinson, *Jamaican Art, then and now*, *op. cit.*, p. 1.

⁴ *Id., ibid.*, p. 1.

⁵ *Id., ibid.*, p. 1.

⁶ *Id., ibid.*, p. 1.

⁷ *Id., ibid.*, p. 1.

des traditions européennes, quelques trucs charmants de salon, et puis pratiquement silence »¹. Cette posture d'imitateur selon elle, non seulement ne permet pas l'émergence d'une expression picturale fertile, mais gêne le rendu expressif singulier du pays réel Jamaïcain. Elle rend compte en ce sens : « Silence. Rien de viril, ni d'original, ni dans un sens créatif, [...] surtout, c'est une expression d'un enracinement profond masquant le pouls du pays - cette chose qui lui donne sa vie unique »². Cette stérilité de l'art proviendrait selon elle, peut-être d' : « une prise de conscience de l'île encore latente »³ à cette période de l'histoire du pays qui, écrit-elle, n'était pas : « le fait qu'il n'y ait rien à exprimer »⁴. Il apparaît donc, dans ce contexte défavorable, que la création picturale n'est qu'un exercice technique de reproduction du réel et des maîtres européens, que Petrine Archer décrit comme relevant d'« une préoccupation du bien faire »⁵ des artistes Jamaïcains qui, poursuit-elle « ayant atteint la vie matérielle de leurs homologues européens, s'efforçaient d'imiter et de favoriser leur style culturel »⁶. C'est donc l'imitation qui définit en ces temps d'indéterminations l'art jamaïcain.

1.2.3 - *Les raisons du vide artistique – (David Boxer, Petrine Archer Straw)*

1.2.3.1 *Spécialisation agricole et artisanale de la Jamaïque*

Les raisons de cette situation sont liées à la spécialisation de ces îles par les colons européens à la production agricole et par extension à la spécialisation des autochtones jamaïcains, anciens esclaves, aux tâches manuelles et répétitives. David Boxer inscrit logiquement cet état de fait dans la continuité historique caribéenne. Il assure : « Les raisons de cette situation sont compréhensibles si l'on regarde la société dans laquelle l'artiste a dû survivre. Jusqu'à la fin du vingtième siècle, la Jamaïque avait été examinée principalement en termes économiques par ses dirigeants coloniaux britanniques qui gardaient l'île pour sa rentabilité »⁷. Il poursuit : « Leur principale préoccupation était la production de sucre et plus tard, la banane, et l'organisation de la société dans son ensemble a finalement été dirigée vers cette fin »⁸. Petrine Archer insiste sur la persistance des mêmes modalités économiques esclavagistes qui maintiennent une posture de subsistance : « La majorité des Jamaïcains, en

¹ David Boxer, « The Arawaks, the Spaniards, the English », *Modern Jamaican Art*, Kingston, Ian Randle Publishers, 1998, *op. cit.*, p. 13-14.

² *Id.*, *ibid.*, p. 14.

³ *Id.*, *ibid.*, p. 14.

⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 14.

⁵ Petrine Archer and Kim Robinson, *Jamaican Art, then and now*, *op. cit.*, p. 1.

⁶ *Id.*, *ibid.*, p. 14.

⁷ David Boxer, « The Arawaks, the Spaniards, the English », *Modern Jamaican Art*, Kingston, Ian Randle Publishers, 1998, *op. cit.*, p. 14.

⁸ *Id.*, *ibid.*, p. 14.

tant que descendants d'une population d'esclaves émancipés seulement en 1834, s'étaient trouvés enfermés dans un système économique qui n'est pas loin de l'esclavage ; alors, les énergies étaient dirigées vers des activités de subsistances quotidiennes »¹. Elle poursuit sur cette posture de survie et l'usage cathartique des pratiques culturelles résiduelles, réduites à générer un plaisir immédiat : « Tout résidu serait probablement consacré à des activités qui produisaient une libération immédiate et du plaisir comme la musique ou la danse, mais certainement pas la peinture du dimanche »². Ainsi, on peut comprendre que l'essentiel des pratiques artistiques jamaïcaines soit d'ordre artisanal et réponde principalement à un besoin immédiat et fonctionnel.

L'utilitarisme de la création artisanale caribéenne de l'époque, plus proche d'une création de subsistance d'objets fonctionnels et utiles à la vie de tous les jours, est à l'opposé des principes d'Emmanuel Kant du beau, pour qui, le désintéressement est primordial. Le goût écrit-il, est : « la faculté de juger d'un objet ou d'un mode de représentation, sans aucun intérêt, par une satisfaction ou une insatisfaction »³. Il fait du beau, la condition de ce mode d'appréhension purement intellectuel : « On appelle beau l'objet d'une telle satisfaction »⁴. Le désintéressement qu'il prône trouve ses fondements dans la relégation de la matérialité de l'objet à un plan secondaire. Il écrit : « nous ne rapportons pas au moyen de l'entendement la représentation à l'objet en vue d'une connaissance, mais nous la rapportons par l'imagination (peut-être liée à l'entendement) au sujet et au sentiment de plaisir et de peine de celui-ci »⁵. C'est donc le ressenti émotionnel sans contre-partie matérialiste qui caractérise le beau. Le jugement de goût écrit-il, est seulement « *contemplatif* »⁶. Il poursuit, « c'est un jugement qui, indifférent à l'existence de l'objet, ne fait que lier sa nature avec le sentiment de plaisir et de peine »⁷. Il y a une corrélation entre les principes de Kant et ceux développés au XX^e siècle par Michael Fried, qui interroge la relation entre le spectateur et l'œuvre, dans l'ouvrage intitulé, *La place du spectateur, esthétique et origines de la peinture moderne*⁸, à travers les concepts d'absorbement et de contemplation qui caractérisent le mode d'entrée analytique de Diderot dans les œuvres des Salons de la peinture au XVIII^e. Au vu des fondements esthétiques de Kant, les pratiques artistiques caribéennes et en l'espèce jamaïcaines de cette

¹ Petrine Archer and Kim Robinson, *Jamaican Art, then and now*, op. cit., p. 1.

² *Id.*, *ibid.*, p. 1.

³ Kant Emanuel, *Critique de la faculté de juger*, Flammarion, Coll. « Garnier Flammarion / Philosophie », 2000, p. 73.

⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 73.

⁵ *Id.*, *ibid.*, p. 63.

⁶ *Id.*, *ibid.*, p. 71.

⁷ *Id.*, *ibid.*, p. 71.

⁸ Michael Fried, *La place du spectateur, esthétique et origines de la peinture moderne*, Paris, Gallimard, 1990.

période, liées avant tout à des questions de survie quotidienne, donc, au fonctionnalisme des réalisations, sont encore loins de la production du « plaisir [...] purement contemplatif »¹ qui définit l'art européen.

1.2.3.2 Activités culturelles et de divertissements reléguées en arrière-plan - L'isolement comme frein au développement de l'art

Petrine Archer prolonge en réaffirmant : « Les expressions artistiques de la majorité noire dépossédée étaient principalement la création d'objets fonctionnels »², même si, observe-t-elle : « le tournant du développement économique du vingtième siècle a rendu la vie plus facile pour certains »³. Les activités culturelles et de divertissements sont par conséquent reléguées en arrière-plan. David Boxer met en avant cette incompatibilité entre des aspirations à subvenir aux besoins du quotidien et les pratiques culturelles plus élaborées. Il écrit : « L'activité économique était primaire, les nécessités de la vie ont été prises en charge pendant que les activités culturelles et de divertissements ont été reléguées en arrière-plan »⁴. En tout cas, il n'y a aucune incitation à s'adonner à l'art comme une pratique significative pouvant permettre une certaine expression, sauf à se faire plaisir. La dimension de loisir dans la pratique de l'art prime et les enjeux sont infimes pour le Jamaïcain. L'enfermement dans le système économique esclavagiste ne permet pas l'émergence d'une activité artistique en plus de l'isolement généré qui représente un frein au développement de l'art, excluant tout échange indispensable à une dynamique constructive du milieu. V. Poupeye soutient que « La Jamaïque a été la seule colonie européenne restante dans les Grandes Antilles [...] isolée des développements artistiques dans les îles voisines jusqu'aux années cinquante »⁵, mais en relativise toutefois l'impact sur la création dans l'île, en affirmant que « Malgré cet isolement, les développements artistiques étaient remarquablement similaires à ceux déjà en vigueur »⁶. Il reste cependant évident dans ce contexte de vide artistique, que l'activité de l'art dans l'île, n'induit aucun enjeu, ni d'intérêt à être artiste.

¹ Kant Emanuel, *Critique de la faculté de juger*, Flammarion, Coll. « Garnier Flammarion / Philosophie », 2000, p. 87.

² Petrine Archer and Kim Robinson, *Jamaican Art, then and now*, *op. cit.*, p. 108.

³ *Id.*, *ibid.*, p. 108.

⁴ David Boxer, « The Arawaks, the Spaniards, the English », *Modern Jamaican Art*, Kingston, Ian Randle Publishers, 1998, *op. cit.*, p. 14.

⁵ Veerle Poupeye, *Caribbean Art*, *op. cit.*, p. 71.

⁶ *Id.*, *ibid.*, p. 71.

1.2.4 - L'état de l'art – XX^e siècle - Imitation, statisme et amateurisme

1.2.4.1 L'imitation

Plus spécifiquement, l'art de cette époque en Jamaïque, n'est que la répétition dépourvue d'âme du modèle européen de la peinture. L'idée d'une expression proprement jamaïcaine de l'art est contrainte par l'assimilation culturelle européenne et l'admiration qu'elle génère. Petrine Archer décrit cette situation en ces termes : « Inévitablement, les peintures pré-XX^e siècle de la population créole ne sont que des imitations des approches européennes, manquant vitalité et individualité »¹. Le dynamisme de l'art et la fréquentation soutenue d'artistes internationaux de l'île, comme le signale l'auteur « il n'y avait pas de pénurie de maîtres pouvant servir d'inspiration à l'artiste créole »², n'ont pas permis une transmission suffisante pour le développement de l'art dans l'île. Des maîtres sur place qui, selon P. Archer, pouvaient insuffler par le contact direct, au moins un désir d'art chez les autochtones. C'est en effet un élément qui d'une part, marque la séparation entre les groupes et d'autre part, la réalité de la spécialisation des groupes dans des tâches particulières. L'échange entre ces peintres étrangers et les Jamaïcains n'existait pas. Petrine Archer prend pour exemple des artistes qui dès le XVII^e siècle comme Isaac Mendes Belisario, JB Kidd et Philip Wickstead qui : « ont laissé derrière eux des exemples distingués de paysages, des paysages marins, les portraits de la plantocratie et des études pittoresques »³. Mais, en dépit de la force des codes de l'académisme européen, ces procédés peignent à transcrire l'esprit jamaïcain autant chez les peintres étrangers, que chez les Créoles dont les gravures et les peintures, selon Petrine Archer « quoique admirablement exécutées, ont à peine effleuré la surface de l'essence du style de vie jamaïcain et les imitations des Créoles étaient encore moins inspirantes »⁴. L'auteur renvoie l'apparition d'un art proprement jamaïcain au choc d'une prise de conscience nationale en affirmant qu' « Il faudra attendre une révolution de la vision et de la conscience pour créer une société qui pourrait produire un art dynamique plutôt qu'une forme statique d'art »⁵. L'imitation de la référence classique européenne par les Jamaïcains dévitalise la culture et les valeurs de l'île et se révèle au regard des observateurs être un échec, voire une impasse que seule la révolution de la pensée caribéenne peut transcender.

¹ Petrine Archer and Kim Robinson, *Jamaican Art, then and now*, op. cit., p. 1-2.

² *Id.*, *ibid.*, p. 2.

³ *Id.*, *ibid.*, p. 2.

⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 2.

⁵ *Id.*, *ibid.*, p. 2.

1.2.4.2 Statisme et amateurisme

Mais en attendant cette période heureuse de la création artistique en Jamaïque, l'art à travers les peintures et les céramiques est qualifié par Archer de : « statique »¹ et relève de « l'amateurisme »². La volonté d'innover et de créer, absente dans les postures des artistes, engendre la répétition et fait de la technique, la préoccupation majeure de ces derniers. L'auteur remarque qu' « Il y a très peu de variété de sujets, et la compétence technique est fréquemment recherchée. Étant donné les conditions de la période, ceci est à peine surprenant »³. Mais l'auteur rend aussi compte de quelques balbutiements encourageants à travers les artistes tels qu'Alvin Marriott et Der Harootian chez qui elle perçoit une certaine énergie et une volonté d'autonomie, qu'elle souligne en ce sens : « Parfois, une veine incestueuse traverse les œuvres les plus professionnelles de l'époque. La force du dessin et de la sculpture d'Edna Manley est reflétée tant dans les dessins de Koren Der Harotian que dans les sculptures d'Alvin Marriott »⁴. En dépit de ces tentatives et dans une visée plus internationale, Archer témoigne du fossé qui sépare la création jamaïcaine de la création étrangère, déjà impliquée dans la modernité qui reconfigure sa conception de l'art. Elle écrit : « Les peintures de ces jeunes artistes pourraient être considérées comme conservatrices et sans ambition, comparées au travail de leurs contemporains à l'étranger »⁵. Entre la dimension presque de découverte de l'art en Jamaïque qui induit la répétition du modèle européen et son actualisation par rapport aux pratiques étrangères, certains facteurs déterminants ne tarderont pas à survenir pour rompre avec ce décalage entre l'intérieur et l'extérieur du pays à travers notamment l'émergence de la figure pionnière d'Edna Manley.

1.3 Emergence de l'art en Jamaïque : Les figures pionnières (1920 – 1950)

1.3.1 Edna Manley

Née en Angleterre d'un père anglais et d'une mère jamaïcaine, Edna Manley (1900-1987) arrive en Jamaïque pour la première fois, peu de temps après son mariage avec Norman Manley, son cousin. Rapidement la connexion avec le lieu de son ascendance maternelle se fait et va engager l'artiste sur de nouveaux chemins. « Dès le début, Edna, découvrant son

¹ *Id., ibid.*, p. 2.

² Petrine Archer, *Jamaican Art, then and now*, op. cit., p. 2.

³ *Id., ibid.*, p. 2.

⁴ *Id., ibid.*, p. 2.

⁵ *Id., ibid.*, p. 7.

héritage maternel, a pris la Jamaïque à cœur »¹, écrit Petrine Archer cherchant à nous éclairer sur l'impact de ces retrouvailles entre l'artiste et sa terre d'origine. Sa pratique de prédilection est avant tout la sculpture étudiée à l'École d'Art de St. Martin à Londres, avant son arrivée en 1922 en Jamaïque. Sa recherche est axée à ce moment sur « le dynamisme et le mouvement »² que supporte notamment la figure animale, ce qui confère à son œuvre une « veine romantique »³. L'artiste entame donc au contact de l'île un processus de reconfiguration esthétique, alimenté par les valeurs africaines, outils conceptuels et symboliques mobilisés pour refonder l'art jamaïcain. Petrine Archer écrit à ce propos : « À l'arrivée en Jamaïque, elle a vite intégré dans son travail la compréhension des formes massives africaines aux archétypes jamaïquains »⁴, et dévoile dès le départ ses modalités et orientations esthétiques synthétiques.

1.3.2 Edna Manley – Militante

Son œuvre se caractérise par son militantisme incarné particulièrement, par une sculpture intitulée, *Le Nègre Réveillé*, « l'icône incontestée du nationalisme culturel jamaïcain »⁵, selon Veerle Poupeye et considérée comme « la première d'une série d'explicites sculptures politiques qui ont célébré la classe ouvrière noire »⁶. La dimension d'engagement qu'incarne cette œuvre de l'artiste instaure de nouvelles valeurs dans l'art jamaïcain. Une approche plus culturelle, voire indigéniste de l'art émerge dans cette dynamique militante nouvelle inhérente à son travail. L'avènement de sujets considérés comme anecdotiques tels que les scènes de vie quotidienne, moins offensives, certes, mais toutefois significatives du processus de création d'un art reflet de la société d'origine, est aussi révélateur de son engagement culturel. *Les marchandes* et *Les Fossoyeurs* datant de 1936, marquent une rupture avec les pratiques en vigueur dans la Caraïbe, selon Archer qui affirme que : « les sculptures se détachent de l'art contemporain des Caraïbes à cause de leur « noirceur » emphatique et du traitement héroïque de la figure »⁷. Une expressivité plus objective de la réalité du vécu jamaïcain apparaît à travers les premières sculptures de l'artiste qui expérimentent stratégiquement plusieurs champs pour révéler l'esprit jamaïcain.

Ce revirement symbolique dans ce contexte nationaliste engage son travail dans une

¹ *Id., ibid.*, p. 2.

² *Id., ibid.*, p. 2

³ *Id., ibid.*, p. 2

⁴ *Id., ibid.*, p. 2

⁵ Veerle Poupeye, *Caribbean Art, op. cit.*, p. 73.

⁶ *Id., ibid.*, p. 73.

⁷ *Id., ibid.*, p. 73.

redéfinition identitaire de l'art en Jamaïque. Elle est, écrit Archer l'« inspiration du nouvel esprit du nationalisme »¹ et c'est en questionnant l'identité proprement jamaïcaine à travers sa sculpture et ses dessins qu'elle restaure les valeurs de « dignité et de fierté »² déficientes dans cette relation post-esclavagiste avec la couronne britannique. La traduction de ces nouvelles dispositions identitaires se fait à travers un ensemble d'œuvres pour l'essentiel sculpturales et dont on retiendra pour l'instant l'emblématique *Nègre réveillé* (1935) déjà évoqué et *Pocomania* (1936) issue de la même veine.

1.3.3 Manley, la force de l'entourage (David Boxer, Petrine Archer)

David Boxer, lors d'un entretien intitulé « A cultural Explosion – interview with David Boxer », issu de l'ouvrage *Rastafarian Art*, à propos de la Manley militante, insiste sur le rôle de l'entourage de l'artiste proche du pouvoir et la relation particulière entretenue avec l'une des figures du nationalisme dans l'île. Il écrit : « Après tout, elle a été mariée à l'homme qui est devenu le Premier ministre du pays »³, en révélant cette proximité avec le pouvoir local comme l'élément qui lui a permis de conduire des revendications liées au développement de l'art en Jamaïque et à la réorientation de l'Institut d'art dès 1934 vers des préoccupations locales. Boxer souligne l'amplitude de son action relayée par des organes médiatiques d'importances : « elle écrivait dans les journaux disant que nous devrions avoir une *National Gallery*, collectionner notre art, nous devrions sponsoriser nos concours, nous devrions avoir des expositions, et ainsi de suite »⁴. Petrine Archer relève aussi ces ressources puissantes à disposition de l'artiste et le modèle qu'elle incarne pour les politiques en écrivant que : « Le rôle que Manley⁵ a joué politiquement a été associé culturellement à celui de sa femme »⁶. Edna Manley fait office de pont entre la sphère du pouvoir et celle du monde culturel de la Jamaïque. C'était, explique Archer, « Edna Manley qui devait fournir un lien entre le développement politique et artistique dans les années 1930 et qui a mené le mouvement à l'intérieur duquel d'autres pionniers, pratiquant ou pas déjà comme artistes, deviendraient partie intégrante »⁷. C'est : « grâce aux efforts de pionniers, de gens comme

¹ Petrine Archer, *Jamaican Art, then and now*, in, *id.*, *ibid.*, p. 3.

² *Id.*, *ibid.*, p. 3.

³ David Boxer, *Rastafarian Art*, « A cultural Explosion – interview with David Boxer », Kingston, Miami, Wolfgang Bender, Ian Randle Publishers, 2005, p. 15.

⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 15.

⁵ Norman Manley

⁶ Petrine Archer and Kim Robinson, *Jamaican Art, then and now*, *op. cit.*, p. 2.

⁷ *Id.*, *ibid.*, p. 2.

Edna M. que ce sentiment que notre art est une partie très importante de notre culture et doit être préservé, collectionné et étudié (...) »¹, conclut Boxer.

1.3.4 Un esprit nouveau - *Beadseller* (1922), *Negro Aroused* (1935)

1.3.4.1 *Beadseller* (1922)

C'est à partir des années 1930 avec le réveil des consciences nationales que les choses commencent réellement, avec le symbole qu'incarne la sculpture, *Negro Aroused* (1935) qui marque le point de départ de l'élan artistique jamaïcain. Veerle écrit : « *Negro Aroused*, présentée à l'occasion de sa première exposition individuelle dans l'île, devint l'icône de cette période »². Contrairement à la Guadeloupe et à Haïti, où prime la bidimensionnalité de la peinture dans le questionnement sur l'identité, la reconfiguration de l'identité jamaïcaine est abordée dans ses premiers moments en ronde-bosse, à travers le volume. Toutefois, c'est bien avant 1930 à l'instar d'Haïti que l'émergence de l'art de la Jamaïque s'amorce à travers l'approche moderniste de la sculpture, considérée en Caraïbe comme une avancée importante et portée par une femme. Déjà, Veerle Poupeye décrit ces productions sculpturales en termes révolutionnaires, en indiquant que « Sa première sculpture jamaïcaine, *Beadseller* (1922), était probablement l'œuvre la plus radicalement moderniste créé dans les Caraïbes »³. Mêlant, préoccupations personnelles et engagements sociaux, la sculpture *Beadseller* apparaît comme le point de départ d'une conscience esthétique jamaïcaine renouvelée. Inspirée par une scène de marché, qui selon Veerle Poupeye rentre dans une thématique : « indigéniste classique »⁴, *Beadseller* marque : « le début d'une école nationaliste »⁵, face à un public Jamaïcain colonial désarmé et « pas encore réceptif à ces idées »⁶. Cette nouvelle approche de l'art lui vaut d'être acceptée en 1930, « dans le Groupe de Londres avec Henry Moore et Barbara Hepworth »⁷. En effet, d'une intensité expressive singulière, l'œuvre de Manley apparaît comme un concentré de toutes les avancées de l'art de l'époque. En quête de l'essence de la forme, l'auteur nous fait remarquer le processus de radicalisation qui affecte la production de l'artiste à travers la sculpture intitulée le *Singe en bois* datant de 1923 qui est affirme-t-elle : « aussi élémentaire dans sa forme que le célèbre *Baiser* de Brancusi »⁸, signifiant de fait l'approche

¹ David Boxer, *Rastafarian Art*, « A cultural Explosion – interview with David Boxer », *op. cit.*, p. 15.

² Veerle Poupeye-Rammelaere, « Voix et visions : Les arts plastiques en Jamaïque », *in*, Pierre E. Bocquet, 1492/1992, *un nouveau regard sur les caraïbes*, Paris, Créolarts Diffusion, 1992, p. 110.

³ Veerle Poupeye, *Caribbean Art*, *op. cit.*, p. 71.

⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 71.

⁵ *Id.*, *ibid.*, p. 71.

⁶ *Id.*, *ibid.*, p. 71.

⁷ *Id.*, *ibid.*, p. 71.

⁸ *Id.*, *ibid.*, p. 71.

synthétique de l'artiste et, par extension, la réconciliation avec l'esprit africain de la forme.

1.3.4.2 *Negro Aroused* (1935)

Confronté au désintérêt du public pour le milieu des beaux-arts, les années trente sont perçues comme le point de basculement de l'art en Jamaïque, permettant à E. Manley de s'imposer. Veerle Poupeye en intégrant cette progression dans le long processus de nationalisation de la réflexion sur la culture et l'art jamaïcains, écrit : « Les idées étaient en fermentation, tandis qu'on remettait en question le système colonial et qu'un sentiment nationaliste se dessinait »¹. *Negro Aroused*, est symbolique d'un réveil des consciences, représenté par le buste d'un homme manœuvrant vigoureusement pour s'extraire de la matière. Veerle décrit la sculpture en ces termes : « le torse tout en tension d'un homme qui prend appui sur ses paumes, le menton levé »². Cette expression du réveil est une communication sur la fin d'un système, car elle symbolise selon l'auteur « la rupture prochaine avec la domination britannique »³. Stokes Lowery Sims complète la description du soulèvement symbolique qu'inspire la tête levée vers le haut du personnage, qu'elle traduit comme étant la manifestation de « l'appel des Clairons de l'indépendance et à l'autodétermination »⁴. Stokes Lowery Sims élargit l'impact de cette œuvre au-delà des frontières exclusives de la Jamaïque, mais à l'ensemble de la caraïbe et invite à une lecture moins fragmentée de la création plastique de la région. *Negro Aroused* est selon elle : « Une indication de l'esprit nouveau positif du développement des Caraïbes »⁵. Ce signal esthétique puissant de réveil s'adresse aux Caribéens de la Havane à Port of Spain, empêtrés dans une relation de sujétion avec les colons Européens et Nord-Américains.

La dimension subversive, libératrice et conforme à l'essence jamaïcaine de *Negro Aroused* prend son sens certes du fait de la forme, mais aussi du fait, selon Stokes Lowery Sims, de l'univers nationaliste dans lequel baignait l'artiste, mais aussi et surtout du fait de sa capacité à réactiver l'esprit intérieur du peuple jamaïcain érigé dès lors contre tout effacement. L'auteur écrit : « Le fait qu'Edna ait été mariée à Norman Manley, l'un des architectes de l'indépendance de la Jamaïque, valide la description de *Negro Aroused* dans la filiation de ce que le poète-anthropologue de la Jamaïque MG Smith (1921-1993) décrit

¹ *Id., ibid.*, p. 14.

² *Id., ibid.*, p. 14.

³ *Id., ibid.*, p. 14.

⁴ Stokes Lowery Sims, « Surréalisme dans les Caraïbes : l'art et la politique de libération au carrefour du monde », *Caribbean : Art at the crossroads of the world*, Published by el museo del barrio, New York - in association with yale university press, p. 234.

⁵ *Id., ibid.*, p. 234.

comme “l’esprit intérieur de notre peuple” »¹ qui, poursuit-il, « a projeté son ressentiment croissant et rapide de l’ordre colonial stagnant dans une forme sculpturale vive et appropriée »². L’œuvre prend des dimensions cathartiques à travers sa fonction de récipiendaire des affres et malheurs de la domination qui ont touché les Caribéens. C’est donc plus qu’une sculpture qu’il s’agit mais d’un symbole frôlant avec l’icône.

La manifestation de cet esprit nouveau est perceptible dans l’art jamaïcain en général qui met en avant les valeurs locales en faisant de l’art le miroir des réalités du pays. Stokes Lowery Sims explique : « Ce que nous voyons aussi dans l’art de la caraïbe dans les années 1930, est une reprise de la représentation des indigènes, soit au repos soit engagés dans des activités quotidiennes »³. La peinture devient le reflet de la conscience nationale, elle est un médium de la valorisation du patrimoine de l’île et le miroir de cette transformation du regard du Jamaïcain sur lui-même qu’on peut déjà percevoir. Norman Manley, dans son *discours de 1939*, écrit : « la culture nationale est une conscience nationale et reflète dans la peinture des images de nos propres montagnes et nos propres femmes [...] »⁴. Enfin, l’art de la Jamaïque rentre dans le sillage des pays caribéens ou non-occidentaux déjà avancés dans le domaine comme à Cuba ou au Mexique.

1.4 Une prise de conscience en marche – « le discours de Norman Manley » (1939)

1.4.1 Les éléments de la prise de conscience – (1940 – 1950)

1.4.1.1 l’art comme le miroir de la culture nationale (1940 – 1950)

La manifestation de la prise de conscience jamaïcaine et du nationalisme dans les années 1940 est perceptible dans les discours publics de Norman Manley. Veerle Poupeye nous livre ces quelques extraits du *Discours de 1939* de l’homme politique qui affirme : « La culture nationale est une conscience nationale qui se reflète dans la peinture d’images de nos propres montagnes et de notre propre folklore des femmes, dans la construction de ces maisons qui nous conviennent le mieux pour vivre, dans le jeu d’écriture de nos aventures et la poésie de notre sagesse... »⁵. Il poursuit sur le rejet colonialiste des valeurs africaines en proclamant que « Le passé immédiat a tenté de détruire l’influence de la gloire qui est l’Afrique, il a tenté de nous faire condamner et nous méfier de la vitalité, de la vigueur, de

¹ *Id., ibid.*, p. 234.

² *Id., ibid.*, p. 234.

³ *Id., ibid.*, p. 234.

⁴ *Id., ibid.*, p. 234.

⁵ Norman Manley, cité par veerle Poupeye, in, « Art contemporain jamaïcain », *Modern Jamaican Art*, Kingston, Ian Randle Publishers, 1998, p. 17.

l'émotivité rythmique que nous recevons de nos ancêtres africains. (...) »¹. C'est alors qu'un processus de rejet de la domination culturelle européenne s'engage sans toutefois exclure la référence européenne, pour laquelle une nouvelle gestion est réclamée. L'hégémonie de l'influence européenne brisée, elle est ramenée au même niveau que celles proprement caribéennes, dans le panthéon des influences culturelles en activité dans la culture de la région. Norman nous guide à travers cette nouvelle politique en affirmant que « Nous pouvons prendre tout ce que l'enseignement anglais a à nous offrir, mais en fin de compte, nous devons rejeter la domination de son influence, parce que nous ne sommes pas Anglais et ne devrions jamais vouloir l'être »². Il s'agit dans ces déclarations de reconfigurer le rapport à l'altérité, de la régler afin de retrouver la vérité de l'esprit jamaïcain qui ne se contente plus de n'être qu'anglaise. Il propose a contrario de l'imitation du modèle européen, d'en extraire les ressources symboliques, méthodologiques et plastiques par un jeu raisonné d'intégration et de rejet en fonction de leurs besoins, mais surtout d'opérer un retour sur soi, mettant fin au déni systématique d'une partie de leurs composantes et pas la moindre : la part africaine.

1.4.1.2 La fondation d'un art national - Emancipation culturelle et action politique.

Norman comprend que l'entreprise de conscientisation identitaire doit être cadrée par l'action politique pour éviter toute dérive de radicalisation idéologique. C'est pour cela qu'il requière « une action politique pour mener le pays à un état de conscience nationale ... l'éveil politique doit et va toujours de pair avec l'émancipation culturelle... »³. L'émergence d'une identité culturelle et plastique animée par le sentiment national est déjà visible selon lui, qui perçoit qu' « Autour de nous et devant nos yeux s'agitent les premières pousses d'un profond ressenti "national" dans la vie artistique et intellectuelle »⁴. Il installe cet avènement d'une culture nationale dans une progressivité à l'intérieur de laquelle l'art et les artistes ont un rôle essentiel à jouer dans la formalisation de ces projections. Il poursuit : « Comme il est naturel, la plupart de nos jeunes artistes animés par cette nouvelle et puissante émotion s'efforcent de créer des travaux dont l'inspiration principale serait purement et entièrement jamaïcaine »⁵. Il faut aussi redéfinir la destination de l'art en opérant selon Norman Manley une rupture avec les pratiques d'auto-sujétion du passé, consistant à créer pour l'étranger et à ignorer le public

¹ *Id., ibid.*, p. 17.

² *Id., ibid.*, p. 17.

³ *Id., ibid.*, p. 17.

⁴ *Id., ibid.*, p. 17.

⁵ *Id., ibid.*, p. 17.

local. Il poursuit : « et en outre, ils ne fonctionneront pas comme nous l'avons fait dans le passé, pour l'appréciation d'un public très lointain, mais avec un sentiment toujours croissant de responsabilité pour le public qui est là, notre propre public, nos propres personnes »¹. Ce n'est qu'à partir de ce moment que l'art pourrait participer à la construction de la culture nationale. La reconfiguration se présente dans ce cas comme un vrai projet avec des étapes successives pour produire le changement nécessaire, celui d'une pratique d'identification de l'art à la Jamaïque et à son peuple

1.4.2 Une femme fait école

1.4.2.1 Le rôle de l'institut d'art dans la construction de l'art Jamaïcain

Il est aisé de proclamer de nouvelles valeurs dont la légitimité ne fait aucun doute, mais sans soutien politique pour mener à terme cette évolution et la matérialiser en instances opérationnelles, rien n'est possible. En tête de ce renouvellement du milieu jamaïcain de l'art, Edna Manley, tout en donnant l'exemple par son propre travail, a pendant les années 1940 « enseigné à d'autres artistes qui, inspirés par elle, deviendront les pionniers du mouvement de l'art jamaïcain »² écrit Petrine Archer, qui poursuit sur la présence des renforts nécessaires au maintien de cette dynamique : « une femme seule ne pourrait pas avoir modelé un mouvement »³. En ces termes, l'auteur replace Edna Manley dans son rôle de leader du mouvement, entourée et soutenue par d'autres artistes de qualité, faisant ainsi apparaître une génération d'artistes qui viendra renforcer le mouvement. Veerle Poupeye-Rammelaere, rapporte cette coalition où : « De jeunes artistes se joignirent à elle pendant cette période charnière, entre autres le sculpteur Alvin Marriott et le peintre Albert Huie, dont le travail contribua à mettre l'art jamaïcain sur une voie qui allait faire sa singularité »⁴. Afin de réaliser la transformation escomptée, il a fallu déconstruire le dispositif structurel culturel en vigueur dont l'institut d'art et l'adapter à la nouvelle donne. C'est ainsi que « l'organe du gouvernement colonial pour la promotion de littérature, la science et l'art en Jamaïque, devait aussi jouer un rôle majeur »⁵, écrit Petrine Archer en évoquant l'institut.

Toutes ces aspirations nouvelles produisent une dynamique dans la vie culturelle jamaïcaine. Les artistes autochtones sont enfin confrontés à de vrais enjeux consistant à générer une représentation nouvelle de soi et exprimer à travers cette réappropriation d'eux-

¹ *Id., ibid.*, p. 17-18.

² Pétrine Archer and Kim Robinson, *Jamaican Art, then and now*, *op. cit.*, p. 3.

³ *Id., ibid.*, p. 3.

⁴ Veerle Poupeye-Rammelaere, « Voix et visions : Les arts plastiques en Jamaïque », *in*, Pierre E. Bocquet, *1492/1992, un nouveau regard sur les caraïbes*, Paris, Créolarts Diffusion, 1992, *op. cit.*, p. 111.

⁵ Pétrine Archer and Kim Robinson, *Jamaican Art, then and now*, *id., ibid.*, p. 3.

mêmes ce vent de liberté qui, dorénavant, est contenu dans une structure dédiée, que représente l'Institut d'art de la Jamaïque.

1.4.2.2 *L'Institut premier lieu de rassemblement des artistes*

L'Institut de la Jamaïque devient le premier lieu de rassemblement des artistes en Jamaïque, soudés par cette quête de liberté nationale. Il est le lieu d'incubation de l'art dans l'île et de la conscience nationale, qu'évoque P. Archer en ces termes : « l'Institut de la Jamaïque revitalisée a offert une demeure au premier noyau de peintres dont le sentiment unifiant était la fierté nationale et la dignité »¹. L'auteur attribue l'anticipation et la primauté de la liberté et de l'indépendance aux artistes qui bien avant l'indépendance avaient déjà entamé la restauration de leur culture et de leur identité en signalant que « longtemps avant la déclaration officielle d'Indépendance en 1962, des artistes jamaïquains avaient cassé les barrières imposées par la culture européenne et étaient occupés à tisser une toile jamaïquaine faite maison »². L'Institut devient autant un lieu d'exposition et de diffusion des œuvres permettant la reconnaissance de l'art du pays et offrant de fait une plus grande visibilité, qu'un espace d'apprentissage et de formation à l'art. En effet, affirme Archer, l'Institut « accueille aussi des expositions régulières, et c'est dans ses locaux que se déroulèrent les cours d'art du samedi matin qui furent à l'origine de la fondation, en 1950, de la Jamaica School of Art »³. Se constituant autant en espace de diffusion que de formation, sa multi fonctionnalité en fait un espace de concentration et de convergence, focalisé exclusivement sur la question de l'art dans ces différentes dimensions et contribue à sa vulgarisation dans l'île.

1.4.2.3 *Constitution d'un noyau - Les pionniers : « le groupe de l'institut »*

Les premiers pionniers de l'art jamaïcain dont Ralph Campbell, David Pottinger et Henry Daley sont des artistes passionnés, réunis autour d'E. Manley et qui constituent ce qui est dès lors appelé, le *groupe de l'Institut*. Petrine Archer ne minimise pas cette période fondatrice qui témoigne des premiers pas « émotionnels » des artistes Jamaïcains dans la constitution d'un art jamaïcain. Selon l'auteur, « Le mouvement de l'art jamaïcain d'aujourd'hui n'aurait jamais existé s'il n'y avait pas eu une poignée d'artistes qui sont venus à être connu comme les "pionniers de l'art" dans ce pays - parmi lesquels E. Manley, Carl A

¹ Pétrine Archer and Kim Robinson, « Jamaican Art, then and now », *op. cit.*, p. 6.

² *Id.*, *ibid.*, p. 6.

³ Veerle Poupeye-Rammelaere, « Voix et visions : Les arts plastiques en Jamaïque », *in*, Pierre E. Bocquet, 1492/1992, *un nouveau regard sur les caraïbes*, *id.*, *ibid.*, p. 111.

Huie, Cecil B. et A. Marriott. Ces artistes ont été des pionniers dans le vrai sens du mot »¹. En fait, Manley se pose davantage comme une figure tutélaire qui n'a pas vraiment prise sur l'orientation stylistique de l'art de Jamaïque, se contentant d'ouvrir la voie en impulsant l'orientation globale de l'art, qui doit être à l'image de la Jamaïque et des Jamaïcains.

Toutefois, en dehors de la recherche d'un langage plastique proprement jamaïcain, le choix des thématiques, dont les portraits de l'homme de la rue, les tableaux de la vie rurale, les scènes de rue à Kingston et surtout le traitement particulier qui est fait de ces sujets, témoigne de « leur prise de position nationaliste »², écrit Veerle Poupeye. Évoquant l'exemple de Daley, elle perçoit dans la « grande intensité dramatique »³ qui anime les peintures de l'artiste, son engagement nationaliste et place la puissance de l'expressivité de la peinture comme un objectif premier à atteindre.

1.4.2.4 L'engagement avant tout - L'engagement par opposition à la compétence technique

Dans ces temps d'affirmations, ce qui compte c'est avant tout l'engagement, et pourtant, sans quête d'innovation, certains pionniers par leur puissance créatrice sont encore aujourd'hui perçus comme des maîtres de la peinture Jamaïcaine et se révèlent indépassables. L'objectif premier était la production d'images de l'île, de ces coutumes et de son quotidien. Mais, au-delà de ces démarches thématiques, Veerle Poupeye déclare que « Sur le plan stylistique, ils n'innovaient pas à proprement parler, adaptant plutôt, dans un esprit assez conservateur, les courants postimpressionnistes »⁴, puisqu'en effet, les modalités de cette approche se nourrissaient des courants modernes européens repensés. Cette qualité de la peinture jamaïcaine est le fait de sa valeur pionnière. C'est parce qu'elle incarne le premier geste de la peinture en Jamaïque et symbolise donc une rupture avec le monde de l'art jamaïcain passé, qu'elle est considérée aujourd'hui comme le patrimoine pictural de l'île. Petrine Archer mesure cette dimension d'affect qui rentre en considération dans le jugement porté sur cette phase pionnière de la création plastique de l'île : « Pourtant ces paysages et portraits jamaïquains étaient équivalents sinon plus révolutionnaires, parce qu'ils étaient les témoins de la découverte de soi et de l'identité, qui avait pendant des siècles été recouverte

¹ Pétrine Archer and Kim Robinson, *Jamaican Art, then and now, id., ibid.*, p. 1.

² Veerle Poupeye-Rammelaere, « Voix et visions : Les arts plastiques en Jamaïque », in, Pierre E. Bocquet, *1492/1992, un nouveau regard sur les caraïbes*, 1992, *id., ibid.*, p. 112.

³ *Id., ibid.*, p. 112.

⁴ *Id., ibid.*, p. 111.

par une culture externe »¹. La valeur de l'approche des pionniers provient du fait qu'ils ont été ceux qui ont fait apparaître l'île dans la peinture à la manière jamaïcaine. L'auteur enchaîne sur l'état d'esprit inhérent à ces productions : « Il y avait une excitation à peindre le quotidien et les lieux communs parce qu'on les découvrait avec de nouveaux yeux »². Cette phase de l'art correspond à une ère de révélation des Jamaïcains, qui : « ont maintenant affirmé leur découverte de l'estime de soi »³, et poursuit-elle, « les artistes se sont distingués eux-mêmes non par la variété des sujets, mais par la confiance de leur vision et le niveau d'interprétation qu'ils y ont appliqué »⁴. C'est donc, l'assurance, la confiance en soi et le haut degré de conceptualisation qui font la valeur de ces créations des débuts de l'aventure de l'art jamaïcain.

L'engagement par opposition à la compétence technique - Cette priorité de l'engagement correspond à la nécessité de la construction d'une conscience nationale à travers la peinture, mais il masque en même temps les faiblesses techniques du fait de l'absence de tradition picturale. Petrine Archer écrit que « L'engagement par opposition à la compétence technique, était la qualité la plus importante exigée dans ces années »⁵. En dépit de l'absence de tradition picturale, elle affirme que des décennies plus tard « beaucoup de ces pionniers sont considérés comme des maîtres autant dans la forme que dans le fond dans leur travail »⁶, tout comme les artistes populaires en Haïti, dont on suppose que l'école d'art américaine n'a été avant tout, qu'un cadre pour des artistes déjà en exercice comme Philomé Obin, dont la peinture intitulée, *Ma rue* (1940), est antérieure à l'avènement du Centre.

Parmi ces artistes, Albert Huie, considéré comme « le père de l'art jamaïcain »⁷ et « reconnu comme le peintre principal de paysage de la Jamaïque longtemps après sa mort en 2010 »⁸ selon Archer, témoigne bien de l'importance de ces pionniers dans l'histoire de l'art de la Jamaïque. En effet, en dépit de l'appropriation du style impressionniste, Albert Huie ne s'inscrit pas dans une simple imitation, sinon il est d'avantage engagé dans un processus de mise à l'épreuve de ces modalités techniques européennes modernes où la lumière est le sujet central et qu'il tente de singulariser en produisant une nouvelle luminosité, insulaire jamaïcaine. L'auteur écrit : « Le style postimpressionniste d'Huie capture précisément les caprices durs de la lumière jamaïquaine. Des couleurs subtiles et des petits coups de brosse

¹ Petrine Archer and Kim Robinson, *Jamaican Art, then and now, id., ibid.*, p. 7.

² *Id., ibid.*, p. 7.

³ *Id., ibid.*, p. 7.

⁴ *Id., ibid.*, p. 7.

⁵ *Id., ibid.*, p. 7.

⁶ *Id., ibid.*, p. 7.

⁷ *Id., ibid.*, p. 7.

⁸ *Id., ibid.*, p. 7.

[...]. Conservateur dans l'approche, mais terriblement véridiques sur son sujet »¹, L'art européen devient le support de la valorisation et de l'expression d'une authenticité jamaïcaine, l'objectif étant la mise en visibilité de la culture populaire. Son but n'était rien d'autre que « de capturer la beauté brute de ce qu'il a vu »², conclut Petrine Archer.

1.5 L'Institut et ses acteurs

1.5.1 La prise de l'Institut - L'échec de l'approche historiciste de Cundall

La prise de l'Institut - L'Institut « fondé en 1879 sous le Gouverneur Musgrave »³, signale Petrine Archer, pour la promotion de l'art, la science et la littérature, apparaît dans ce nouveau contexte de lutte anticolonialisme et de valorisation nationale, comme un organe-clé pour l'émancipation culturelle de l'île. En effet, l'Institut d'art de la Jamaïque subit l'assaut provoqué par la mobilisation des jeunes nationalistes contre l'immobilisme de sa version coloniale. Elle relate qu'avant les années 1930, l'Institut : « avait été attaqué par de jeunes nationalistes pour n'avoir pas accompli ses objectifs exposés »⁴. La prise en main par les Jamaïcains de l'Institut va le conduire selon Veerle Poupeye à « ajuster ses politiques typiquement coloniales sous la pression de l'élite intellectuelle nationaliste »⁵.

Confrontés à l'approche historiciste de la gestion de l'art de Frank Cundall, Secrétaire de l'Institut de 1892 à 1937, et en dépit des efforts, son approche historiciste de l'art était insuffisante. P. Archer écrit : « Beaucoup ont estimé que le rôle joué par Frank Cundall, [...] alors inestimable, a été limité. Il avait travaillé dur et avait réussi dans l'établissement d'un respect des arts de la part de la société créole jamaïcaine, mais en tant qu'historien, son penchant était à la documentation et la recherche »⁶. Ces modes opératoires de conservateur de musée ne correspondent pas à la dynamique de l'art qui réclame échanges et monstration. En effet, le résultat d'une telle politique a engendré l'éloignement de l'Institut d'art du grand public, signant l'échec de sa gestion coloniale qui se manifeste par la rareté des « programmes conçus pour [...] la communauté en général »⁷ et qui, poursuit Archer, fait que « l'Institut est devenu de plus en plus isolé du grand public »⁸.

¹ *Id., ibid.*, p. 7.

² *Id., ibid.*, p. 7.

³ Pétrine Archer and Kim Robinson, *Jamaican Art, then and now*, *op. cit.*, p. 3.

⁴ *Id., ibid.*, p. 3.

⁵ Veerle Poupeye, *Caribbean Art*, *op. cit.*, p. 76.

⁶ Petrine Archer and Kim Robinson, *Jamaican Art, then and now*, *op. cit.*, p. 3.

⁷ *Id., ibid.*, p. 3.

⁸ *Id., ibid.*, p. 3.

1.5.2 Molesworth – un nouveau souffle - Acquisition de *Negro aroused* – un acte fondateur

L'arrivée de Molesworth produit un nouveau souffle dans l'art jamaïcain. C'est lui qui remet l'Institut sur pied. Successeur de Cundall, « Molesworth, était plus partant et a montré un grand intérêt pour les artistes jamaïquains. Il recherchait activement des talents et les envoyait à Mme Manley pour les encouragements et le sponsoring »¹ écrit Petrine Archer. Il annonce aussi le début de la reformulation du rôle des Européens dans la nouvelle donne, en jouant le rôle d'aiguilleur et de découvreur d'artistes, qu'il réoriente vers le groupe de l'Institut afin de les faire connaître et d'achever leur formation, parmi lesquels on retrouve les artistes David Miller, John Dunkley et Carl Abrahams. Petrine Archer écrit : « Bien qu'il ait seulement été en fonction pendant un an (1937-38), c'était Molesworth qui a mis en lumière les œuvres de David Miller, de Monsieur John Dunkley, deux artistes autodidactes qui étaient indépendamment arrivés à leurs propres styles de sculpture et de peinture. Carl Abrahams, un autre premier pionnier, a aussi trouvé l'assistance de Molesworth »². Molesworth dorénavant travaille dans l'intérêt de la Jamaïque, l'Institut était en effet prêt « à jouer sa partie dans le développement des arts »³ dit P. Archer, valorisant au passage cette passation et le travail de Molesworth. Elle poursuit à propos de cette reconfiguration de la structuration de l'art, et notamment de l'arrivée des Jamaïcains dans les instances de décision de l'art et des nouvelles modalités de valorisation de l'art de la Jamaïque : « Avant 1940, la plupart des positions influentes à l'Institut ont été tenues par des jeunes nationalistes jamaïquains, une indication de changement radical »⁴.

Molesworth, passeur dans le développement de l'art en Jamaïque, apparaît ici comme un activiste nationaliste dans le sens où il comprend la nécessité de travailler main dans la main avec les Jamaïcains et comme un Jamaïcain. Le clivage britanniques/jamaïcains s'estompe pour animer cette construction nouvelle de l'art de l'île. Le processus de reconfiguration non seulement des Jamaïcains, prenant en main l'Institut et devenant maîtres de leur destin artistique, mais aussi des Britanniques dans l'univers artistique jamaïcain rénové à travers Molesworth et sa fonction de révélateur de talents, repositionnement qui se prolongera au couple Hills dans les années 1950. *Negro aroused*, acquise par l'Institut, devient selon Veerle Poupeye, la « pièce centrale de la collection d'art moderne jamaïcain qui

¹ *Id., ibid.*, p. 3.

² *Id., ibid.*, p. 3.

³ *Id., ibid.*, p. 3.

⁴ *Id., ibid.*, p. 3.

forme aujourd'hui la base de la collection permanente de la *National Gallery of Jamaica* »¹. Cette acquisition constitue un acte fondateur marquant le démarrage de la constitution d'une collection d'art proprement jamaïcaine. Ces changements profonds sont ressentis comme une consécration. L'acquisition est d'autant plus le fait d'un effort collectif national, car acquise en 1937 : « par l'abonnement du public et est devenue la première œuvre d'art jamaïquaine moderne à entrer dans la collection de l'Institut »² écrit Veerle Poupeye. Elle constitue la pose de la première pierre de la fondation d'une collection publique jamaïcaine.

1.5.3 Les programmes de l'école et l'avènement d'une communauté

1.5.3.1 Vulgarisation de l'enseignement de l'art - La physionomie africaine

Au niveau des programmes d'enseignements de l'art, les cours d'art gratuits se généralisent et se pérennisent. En effet, Petrine Archer souligne qu'un « des premiers programmes approuvés par le conseil, était la reprise en 1941 des classes gratuites d'art pour adultes et jeunes au Centre Junior de l'Institut »³. Des cours, qui à la différence du passé, sous Cundall, n'étaient dispensés que par « intermittence »⁴. D'autre part, les enseignements sont dispensés par des Jamaïcains, alors que rappelle l'auteur, l'enseignement était le fait d'« expatriés avec une approche Eurocentrique »⁵. La gouvernance pro-jamaïcaine de L'Institut entraîne une adaptation et une refonte des modalités d'enseignement de l'art à travers de nouveaux programmes accessibles et dispensés essentiellement par des acteurs locaux.

L'auteur souligne l'importance de cette phase formatrice qui va engager les artistes jamaïcains dans l'univers de la création artistique avec les référents adéquats de la culture jamaïcaine confortée par l'art européen et nord-américain. C'est dans ce cadre, que « presque tous les pionniers ont obtenu leur introduction aux principes et à la pratique de la peinture et de la sculpture »⁶, écrit Archer. L'accord de vue entre les enseignants et les élèves prêts à faire de la peinture le reflet de la société jamaïcaine, favorise ce processus d'intériorisation de leur vision de l'art, avec « une fierté presque découverte »⁷. Un changement expressif dans la représentation de la figure jamaïcaine caribéanisée et africanisée se fait jour et contraste fortement avec les dessins enlevés, réalisés sur le vif, des artistes étrangers sous le choc du

¹ Veerle Poupeye-Rammelaere, « Voix et visions : Les arts plastiques en Jamaïque », *in*, Pierre E. Bocquet, 1492/1992, *un nouveau regard sur les caraïbes*, 1992, *op. cit.*, p. 111.

² Veerle Poupeye, *Caribbean Art, London*, Thames and Hudson Ltd, 1998, p. 76.

³ Petrine Archer and Kim Robinson, *Jamaican Art, then and now*, *op. cit.*, p. 3.

⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 3.

⁵ *Id.*, *ibid.*, p. 3.

⁶ *Id.*, *ibid.*, p. 3.

⁷ *Id.*, *ibid.*, p. 5-6.

lieu. Petrine Archer explique : « La physionomie africaine a été fraîchement explorée, non comme une nouveauté, comme cela avait en grande partie été le cas dans des portraits exécutés des artistes de passage, mais avec une sensibilité et une perception déjà perceptibles dans les premières sculptures d'E. Manley »¹. L'exemple de cette intériorisation est perceptible chez le peintre de décor David Pottinger, étudiant à temps partiel de l'Institut, qui nous touche par la pauvreté et la simplicité des gens enserrés dans la pénombre des faubourgs de Kingston et par le traitement à larges touches, sombres fortement contrastées de ce milieu péri-urbain. Cette vision selon Archer est le fait d'une « contemplation mélancolique du quotidien des pauvres gens »², plus proche d'« une célébration de ses joies simples »³. Elle poursuit sur les aptitudes du peintre à produire de l'émotion en retranscrivant : « l'humeur et la lumière distinctive du ghetto »⁴. Ces peintures selon elle, sont aujourd'hui encore : « rarement surpassées »⁵ et inscrivent Pottinger parmi ces peintres pionniers dont l'expressivité naturelle en fait un maître de la peinture jamaïcaine. Une nouvelle vision émerge, dès lors que la politique culturelle de l'Institut est aux mains des Jamaïcains. Un processus de *jamaïcanisation* de l'art s'engage à travers un art intériorisé, recentré sur ses valeurs, et qui traite du lieu et des gens du pays. P. Archer le constate : « Maintenant, avec les conseils d'Edna Manley et Aubrey Clarke comme les membres nouvellement nommés du Comité des Arts et Métiers, des classes ont commencé à construire une vision plus localisée et dynamique »⁶. L'art jamaïcain est en mesure dès lors de *parler la langue du pays*.

1.5.3.2 Du noyau à la communauté - Vera Cummings, Vera Alabaster, John Wood, Koren der Harotian.

Petrine archer signale la constitution d'« une communauté d'art de proximité et d'échange en Jamaïque, où les étrangers trouvent leur place et parmi lesquels des artistes, dont la canadienne Vera Cummings et les anglais Vera Alabaster et John Wood, qui ont tous donné des cours à l'Institut »⁷. Au même moment, la relève qu'incarnent des étudiants jamaïcains comme A. Huie, Henry Daley, D. Pottinger, puis plus tard, Ralph Campbell et dont l'engagement est évident, se préparent à devenir des artistes influents en Jamaïque. On retrouve dans cette équipe d'enseignants de l'Institut, des artistes tels Burnett Webster, Alvin

¹ *Id., ibid.*, p. 6.

² *Id., ibid.*, p. 6.

³ *Id., ibid.*, p. 6.

⁴ *Id., ibid.*, p. 6.

⁵ *Id., ibid.*, p. 6.

⁶ *Id., ibid.*, p. 6.

⁷ *Id., ibid.*, p. 4.

Marriott, Koren der Harotian, ce dernier incarnant une figure essentielle pour les Manley. Koren der Harotian, Arménien de naissance, est présenté par Petrine Archer, comme ayant « vécu à New York et a visité la Jamaïque fréquemment pendant les années 1930 et les années 1940 »¹. Signalé surtout comme un ami proche des Manley par P. Archer, David Boxer complète la nature de ce lien en signalant qu'Harotian « a vécu pendant un certain temps avec les Manley »² et qu'il est aux yeux d'Edna un alter ego susceptible d'entendre ses préoccupations esthétiques. « Voici enfin une âme sœur, un "artiste" qui comprenait ce que son travail signifiait »³, écrit Boxer pour rendre compte de la place qu'occupe Harotian dans le giron des Manley. Il représente un renfort essentiel à la formation des jeunes étudiants à l'Institut dans le processus de réappropriation de leur culture et de « la beauté de leur pays »⁴, reprend P. Archer. Son intérêt pour le paysage apparaît comme une légitimation de son rôle puisqu'en effet, « Son propre travail a démontré son intérêt pour l'île. Ses sujets, principalement des paysages, la flore et des portraits, était consciemment jamaïquains dans le contenu »⁵, écrit Archer.

1.5.3.3 Associations et Galeries jamaïcaines

Il en ressort qu'à la fin des années 1950, l'art en Jamaïque est structuré et se mesure à travers le développement « des galeries, d'un établissement d'enseignement supérieur, une appréciation élogieuse du public et des critiques compétents »⁶ écrit Petrine Archer. L'Association des artistes jamaïcains contemporains fondée en 1963 par Karl Parboosingh, Eugène Hyde, et Barrington Watson, relève de la nécessité « d'une association professionnelle d'artistes dans le pays qui pourrait renforcer le respect pour la profession, faire de l'art une préoccupation financièrement viable et l'élever à un niveau comparable avec les autres mouvements artistiques à l'étranger »⁷ écrit l'auteur. Il s'agit de stabiliser la profession en encourageant l'achat d'art, d'où le concours de trois hommes d'affaires, AD Scott, Pat Rousseau et Vayden Mc Morris, dorénavant devenus des mécènes de l'art jamaïcain. L'ouverture par AD Scott du Centre international d'Art « Olympia » à Kingston en 1964, constitue dit P. Archer « une importante collection de peintures et de sculptures » mise en place « avec les commandes passées aux artistes locaux pour la création de peintures

¹ *Id., ibid.*, p. 6.

² David Boxer, « The Arawaks, the Spaniards, the English », *Modern Jamaican Art*, Kingston, Ian Randle Publishers, 1998, *op. cit.*, p. 14.

³ *Id., ibid.*, p. 14.

⁴ Petrine Archer and Kim Robinson, *Jamaican Art, then and now*, *op. cit.*, p. 6.

⁵ *Id., ibid.*, p. 6.

⁶ *Id., ibid.*, p. 46.

⁷ *Id., ibid.*, p. 46.

murales de leur choix »¹. Viennent s'adjoindre à ce projet à la fin des années 1960 : « un certain nombre de banques et de sociétés »² qui précise-t-elle « ont été amenées à acheter ou à passer commandes à un nombre important de locaux plutôt que des œuvres d'art étrangères pour leurs nouveaux bureaux »³, ce qui assure et encourage les artistes à poursuivre leurs recherches. L'association, transférée dans un établissement appelé « The Gallery » à Kingston, considéré comme un lieu « de rencontre formelle pour les artistes »⁴, où les œuvres d'artistes locaux ou étrangers ont été mensuellement diffusées pendant les dix années de son existence. « Il a eu un grand succès, attirant plus de quatre-vingts membres de tous les milieux »⁵, écrit Archer, qui poursuit sur les évolutions qu'engendrent la création de ces lieux en ces termes : « Les artistes ont rarement eu avant, l'opportunité d'autant de communication et d'interaction. Il existait un style de vie caractéristique de l'artiste travaillant dans l'isolement, et en fait, cela vaut encore pour aujourd'hui, mais au cours des années 1960, l'association a temporairement comblé l'écart »⁶.

1.5.3.4 Succession d'évolutions internes, simultanéité de l'émergence jamaïcaine avec le modernisme européen

L'émergence de l'art en Jamaïque de 1920 à 1960 se fait dans une succession d'évolutions sociales, politiques et esthétiques qui se déroule dans une grande fluidité. Confronté au vide artistique caractérisé par l'absence de toutes traces d'objets artistiques des afro descendants jamaïcains et par la multitude de productions européennes classiques, les Jamaïcains, sous l'influence du nationalisme noir international de l'époque et de l'émancipation qu'il prône, entament une sortie de la référence européenne, une revalorisation de la culture jamaïcaine, une réappropriation de la référence originelle africaine et mettent fin à l'imitation. La convergence entre le politique et l'art est aussi l'un des éléments singuliers et essentiels de la production consentie d'un esprit nouveau, débarrassé de toute sujétion aux Britanniques, ce qu'incarne l'œuvre symbolique, *Negro Aroused*. L'art de la Jamaïque profite d'une convergence de vue avec l'idéologie nationaliste du politique qui y voit une manière de renforcement et de visibilité de la lutte pour la reconquête du soi authentique. Naturellement, l'art participe d'un mouvement global et national dans lequel il joue un rôle clé, dans la production de symboles de cette conscience nouvelle qui guide le peuple, dans la

¹ *Id., ibid.*, p. 46.

² *Id., ibid.*, p. 47.

³ *Id., ibid.*, p. 47.

⁴ *Id., ibid.*, p. 47.

⁵ *Id., ibid.*, p. 47.

⁶ *Id., ibid.*, p. 47.

reformulation de son identité. L'art dès lors devient le miroir de la culture nationale. Ce lien est d'autant plus solide que les Manley sont tous deux des chefs de file dans leur domaine. Norman Manley est à la tête du PNP (People National Party), parti nationaliste jamaïcain. Il deviendra plus tard premier ministre, permettant la continuité de la politique de revalorisation culturelle engagée, ce qui conforte l'art dans ces orientations esthétiques. E. Manley, sa femme, est une pionnière et une figure emblématique de la culture et de l'art, engagée selon les mêmes modalités idéologiques. Tous les deux se complètent. Ces accords de vues permettent une collaboration idéale, évitant les confrontations habituelles dues à l'ignorance et à l'incompréhension entre acteurs culturels et politiques. L'influence de l'action politique dans la fondation d'un art national en Jamaïque rend aisée la transition identitaire et culturelle dans l'île.

Il y a une simultanéité de l'émergence jamaïcaine avec le modernisme européen. En effet, cette incidence entre l'actualité européenne de l'art et l'émergence de l'art en Jamaïque contribue à faciliter l'arrivée sur la scène internationale de l'art jamaïcain. Dès l'arrivée d'Edna Manley en Jamaïque en 1922 et la remise en cause des valeurs académiques européennes par son adhésion à la modernité primitiviste, l'art jamaïcain apparaît dans une convergence de procédures européennes et jamaïcaines visant à la réappropriation de la référence africaine. Ce qui le distingue du modernisme européen c'est que l'art jamaïcain parallèlement procède à la revalorisation de la culture de l'île. Cette orientation de Manley fait émerger une identité de l'art jamaïcain actualisée par son immersion brutale dans l'univers international de l'art. L'art jamaïcain, dès ses débuts, est intégré dans l'art international et contraint les générations suivantes à rivaliser avec les pionniers, pour maintenir ce niveau de création. Toutefois, deux tendances dans l'art jamaïcain cohabitent. D'une part, une tendance qui s'appuie sur le modernisme primitiviste à tendance cubiste et synthétique, dans laquelle s'est essentiellement installée E. Manley, et une autre, moderniste elle aussi, qui fait de l'appropriation de courants picturaux expressionnistes nord-américains et néo impressionnistes européens, dont A. Huie et D. Pottinger sont les figures, leur mode de création de prédilection. Les deux tendances simultanées ouvrent sur la relation de manières différentes. Cette cohabitation de tendances multiples décrit ainsi une grande liberté et une diversité des expressions qui ont la particularité d'être, en dépit de la forme, toutes mobilisées autour des valeurs culturelles jamaïcaines que le processus de *jamaïcisation* des courants empruntés induit. Mais tous ces courants s'emboîtent et se complètent dans une optique unique que soutiennent les étrangers et qui n'est autre que la valorisation de la culture nationale.

Cette harmonie ambiante dans l'émergence de l'art jamaïcain trouve aussi ses fondements au sein du cocon que représente l'Institut de la Jamaïque. Cédé sous la pression des nationalistes jamaïcains, il fait l'objet d'une transition entre Britanniques et Jamaïcains, qu'on peut considérer comme fluide et qu'atteste une nouvelle gestion du lieu, réussie par la réorientation de la politique culturelle de l'Institut à travers notamment les programmes, les cours et la diffusion des peintres. Il devient aussi un lieu de rassemblement et un espace discursif de l'art inédit dans l'île et permet la constitution d'un noyau, dans un premier temps, et d'une famille de créateurs plus élargie constituée de Jamaïcains et d'étrangers, dans un deuxième temps.

En résumé, l'émergence de l'art jamaïcain se déroule dans un contexte d'une fluidité exceptionnelle, où l'ensemble des événements concourants à son développement s'emboîte sans accrocs et dessine davantage une continuité que des ruptures. C'est presque sans conflits, sans controverses, dans une continuité limpide en dépit de la confrontation d'un haut niveau d'hétérogénéité des différentes orientations esthétiques, que l'art jamaïcain caractérisé par la multiplicité formelle, la relation et par la tolérance, émerge. Le ciment de cette diversité provient de la convergence de tous vers l'optique de valorisation d'un objectif commun : la culture jamaïcaine. La relation idéale entre le politique et le culturel crée une convergence des forces vers l'intérêt national, reléguant les considérations formelles en arrière-plan au profit du contenu. Le rôle de l'Institut, centre mobilisateur des énergies et sa gestion ouverte sur l'extérieur, sans oublier la place offerte aux étrangers dans la construction de l'identité de l'art jamaïcain, est central. C'est donc dans un contexte favorable avec la bienveillance internationale que l'émergence de l'art jamaïcain se fait. Pour finir, c'est le rôle déterminant de leader joué par une femme dans ce processus d'émergence de l'art qui outrepassé tous les cas de figures connus dans le monde. C'est sous une impulsion féminine que cette lecture d'une émergence harmonieuse de l'art en Jamaïque a été définie, afin de comprendre les modalités de cette émergence, et nous pousse à méditer sur le rôle de la féminité dans le déroulement consensuel et l'absence d'agressivité déclarée dans l'émergence de l'art de l'île.

Chapitre 2 - Haïti - émergence et controverses

2.1 - Situation politique et culturelle en Haïti – 1920 – 1940

2.1.1 Nationalisme culturel et l'Indigénisme

2.1.1.1 Nationalisme culturel

Haïti est dans le triangle des pays de la Caraïbe qui structurent cette étude, le modèle qui ouvre la voie à l'émancipation politique et culturelle de toute la zone vis-à-vis de l'impérialisme et du colonialisme. En effet, son passé historique dont la révolution de 1804 et l'écrasement des troupes napoléoniennes, lui confère un statut hors norme, a contrario de la Guadeloupe dont la révolution contre les troupes de Richepanse échoue deux ans auparavant. Peters Dewitt, fait une présentation objective d'Haïti, teintée d'une affection palpable en le présentant comme le « deuxième pays du nouveau monde à gagner son indépendance et le seul pays dans l'histoire à se révolter avec succès. Un petit pays de montagnes, de nuages, couronné d'un fin et long littoral dentelé dont l'art renaissant est l'un des plus dynamique dans le monde d'aujourd'hui »¹, écrit-il. Il faut ajouter à cette présentation de Dewitt, l'Américain, l'occupation par les Marines américains de l'île entre 1915 et 1934, et qui déclenche un mouvement de résistance des intellectuels haïtiens qui va trouver un écho dans la naissance de ce que Richard J. Powell caractérise comme étant « l'autre phénomène culturel d'inspiration prolétarienne francophone, connu comme le mouvement indigéniste »². Soucieux de se repositionner dans le nouvel ordre qui s'annonce et où les « nouvelles et vieilles nations ont cherché à trouver leur place dans un ordre politique, économique et social en mutation rapide »³, écrit Veerle Poupeye, les Haïtiens font le choix d'affirmer leur identité par un retour aux sources, valorisant la culture paysanne. L'auteur rend compte de la dimension contextuelle particulière qui anime ces années, qu'elle estime être : « décisives dans le développement de l'art moderne des Caraïbes » et qui représentent, « l'âge d'or du nationalisme à l'échelle mondiale »⁴.

¹ Carlo A. Célius, *Langage plastique et énonciation identitaire, l'invention de l'art haïtien*, Laval, Les presses de l'université Laval, 2007, p. 120.

² Richard J. Powell, *Black art, a cultural history*, Thames and Hudson world of art-New York (second edition) 2003, p. 80.

³ Veerle Poupeye, *Caribbean Art*, Thames and Hudson Ltd, London, 1998, p. 49.

⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 49.

2.1.1.2 La “mal – représentation” de la culture nègre (R. Bastide)

Cette occupation de l’île en effet va s’accompagner pour se justifier, d’un discours de mépris et d’infériorisation bestiale des valeurs haïtiennes et de l’Haïtien en premier lieu, touché dans son intégrité, et qui va entraîner son repli autour de valeurs proprement haïtiennes. « L’intellectuel haïtien se sent avili » écrit Gérard Alexis, et un processus d’identification à ses semblables l’entraîne à s’accrocher à la « notion de race »¹. La manifestation de ce refus d’inhumanité imposée se cristallise dans les années 1920 sous l’influence de Jean Price Mars qui prône clairement la revalorisation de la culture paysanne, réservoir où la culture originelle a subsisté, en opérant comme le définit Locke, une *descente populaire*. Richard J. Powell rend compte de ce repli culturel à l’intérieur duquel : « Haïti a refait surface dans les années 1920 avec une scène artistique d’inspiration folklorique [...] qui a été largement initiée par les écrits ethnographiques de Jean Price Mars et des efforts littéraires d’un groupe de jeunes écrivains haïtiens »². C’est donc, selon G. Alexis, une riposte qui est déclenchée face à l’invasion américaine par l’idéalisations qui fait que « tout ce qui est haïtien devient motif de fierté »³. S’engage simultanément, poursuit Roger Bastide, une lutte contre la “mal – représentation” de la culture nègre, dont l’exclusion de la vie ordinaire des Africains et l’attention exclusive accordée aux « temps forts »⁴, au nom d’une idée de la pureté. En effet, poursuit R. Bastide, « nous connaissons mieux le Noir de la brousse que celui des grandes villes, le Nègre mystique à la recherche de la transe, que le Nègre bon catholique, bon protestant, ou agnostique »⁵, constat qui révèle le morcellement de la figure du Nègre, entre Nègre originel que diffuse l’occidental et Nègre assimilé méprisé et ignoré par ce dernier.

L’occupation américaine précipite la prise de conscience politique et culturelle des Haïtiens, impulsée par Price Mars qui engage un processus de revalorisation et de déconstruction de l’image négative du Noir et qui irriguera la peinture de cette époque. Apparaissent déjà dans cette configuration historique et esthétique haïtienne les éléments prometteurs d’une dynamique dans l’émergence de l’art dans l’île.

¹ Gérard Alexis, *Entre revendication identitaire et ambition de reconnaissance internationale : l’expérience haïtienne*, Aica de la Caraïbe du sud, Mars 2013. (sans pagination) - <http://aica-sc.net/2013/03/02/entre-revendication-identitaire-et-ambition-de-reconnaissance-internationale-lexperience-haitienne-gerald-alexis/>

² Richard J. Powell, *Black art, a cultural history*, op. cit., p. 80.

³ Gérard Alexis, *Entre revendication identitaire et ambition de reconnaissance internationale : l’expérience haïtienne*, op. cit.

⁴ Roger Bastide, *Les Amériques noires, Les civilisations africaines dans le nouveau monde*, Paris, L’Harmattan, 3ème édition, 1996. p. 31.

⁵ *Id.*, *ibid.*, p. 31.

2.1.2 La situation de l'art haïtien au début du XX^e siècle - la thèse du vide

2.1.2.1 Deux grandes périodes de l'histoire de l'art haïtien

Carlo Célius distingue deux périodes majeures de l'art en Haïti sans compter l'époque coloniale espagnole. Selon lui, « La première s'étend du XVIII^e siècle aux trente premières années du XX^e »¹. Cette période est qualifiée du point de vue de la production et de l'énonciation, de période de balbutiement de l'art en Haïti. Il poursuit : « Elle est marquée par une faible production discursive »² en dépit de l'existence d'un discours spécifique, rare, qui rendra possible « la thèse, devenue centrale, d'un vide artistique dans les débats sur l'haïtianité artistique »³. Fragmentant et dispersant le récit de l'art haïtien, cette thèse du vide perturbera durablement l'énonciation identitaire de l'art dans l'île. La deuxième période débute à partir de 1930 et correspond à la naissance d'un mouvement artistique haïtien. La production discursive, tout en étant exsangue, tend à se développer, mais l'élément essentiel de cette évolution du milieu artistique est le phénomène de regroupement d'artistes, novateur dans ce secteur, qu'impulse Pétion Savain considéré comme « la figure emblématique »⁴ de ce courant artistique, qui deviendra plus tard l'école indigéniste, émanation plastique des concepts littéraires déjà énoncés. Les éléments de la controverse à venir dans la construction d'une identité plastique haïtienne s'énoncent dès ce moment-là.

Ces différentes périodes de l'art haïtien diffèrent dans les stratégies esthétiques mises en œuvre et s'apparentent à une rupture épistémologique par la prévalence jusqu'en 1930 d'une conception « universalisante »⁵, dit Célius, « tandis qu'à partir de cette date, une acception "particularisante" ou "singularisante" devient dominante »⁶. C'est l'internationalisation du discours sur l'art haïtien qui le renforcera et qui fera de l'île, le centre névralgique de l'art Caribéen et au-delà.

2.2 – De la thèse du vide à L'école indigène

2.2.1 Les figures de l'indigénisme - William E. Scott - *Le déclencheur / Savain*

L'émergence de l'art en Haïti est le fait de l'intervention de personnalités qui à travers leur conception singulière de la création plastique, déclenchent le processus de transformation et de remise en cause des valeurs en vigueur de l'art. L'implication des artistes afro

¹ Carlo A. Célius, *Langage plastique et énonciation identitaire, l'invention de l'art haïtien*, op. cit., p. 10.

² *Id.*, *ibid.*, p. 10.

³ *Id.*, *ibid.*, p. 10.

⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 11.

⁵ *Id.*, *ibid.*, p. 12.

⁶ *Id.*, *ibid.*, p. 12.

américains dans ce processus, à travers la figure de Scott entre autres et de sa peinture des traditions et coutumes du pays, réoriente l'art et le sort de sa torpeur imitative. Présenté comme un modèle, il suscite des vocations en permettant l'émergence sur la scène artistique haïtienne de peintres haïtiens convertis.

2.2.2 William E. Scott - Le déclencheur

« Précisons que l'aventure commence en 1930 avec l'arrivée en Haïti du peintre "noir" William E. Scott (1884-1969) des Etats-Unis »¹ écrit Célius sur une tonalité de renouvellement à propos du séjour du peintre en Haïti, qui va générer une dynamique nouvelle dans la création artistique. Richard J. Powell précise la nature de cette visite. L'artiste, écrit-il « y a vécu pendant un an, enseignant des principes fondamentaux de la peinture à toute une génération d'artistes en herbe »². Elvis Fuentes précise les contours de ce séjour de l'artiste qu'on pourrait qualifier d'ethno-pictural, impulsé par le patronage des Beaux-arts de Julius Rosenwald, dans un contexte d'intérêt grandissant pour l'étude des cultures des îles de la grande Caraïbe et dont l'objectif était selon lui « de représenter les *indigènes vierges* d'une nation noire indépendante »³. Ces visites consistaient selon l'auteur à « peindre les réalisations des Africains Américains »⁴ et à faire un état des lieux, des interactions culturelles et notamment des survivances africaines. Plus encore, il s'agissait de créer une connexion entre les différentes diasporas africaines dans les Amériques, ce qui selon Fuentes avait pour but de renforcer : « l'affirmation d'un lien caribéano-États-uniens, expérimenté ici à travers la race. [...] »⁵. Haïti devient dès lors l'étalon des africanismes dans la Caraïbe et un modèle. Le pays est donc devenu pour Scott, selon Elvis Fuentes « une source d'inspiration »⁶, de même que pour « des artistes et des intellectuels de la Renaissance de Harlem »⁷. La particularité de Scott se mesure dans l'élargissement du champ de la peinture à des sujets historiques rarement abordés, qui vont, selon Fuentes, des « scènes pastorales simples, mais aussi de guerre, mettant en vedette les dirigeants de la Révolution haïtienne dans la bataille, un sujet qui est devenu plus tard une référence de base de l'école haïtienne de la peinture populaire »⁸. Il y a dans cette approche de Scott une certaine honnêteté rare,

¹ *Id., ibid.*, p. 53.

² Richard J. Powell, *Black art, a cultural history*, *op. cit.*, p. 80.

³ Elvis Fuentes, « Crossroads, Crossings, and the Cross », *Caribbean : Art at the Crossroads of the World*, Published by el Museo del Barrio, New York, In association with Yale University Press, 2012, p. 58-59.

⁴ *Id., ibid.*, p. 59.

⁵ *Id., ibid.*, p. 59.

⁶ *Id., ibid.*, p. 59.

⁷ *Id., ibid.*, p. 59.

⁸ *Id., ibid.*, p. 59.

consistant à auréoler Haïti systématiquement dénigrée de sa gloire historique et révolutionnaire exceptionnelle, sans parti pris néo-colonialiste consistant à renvoyer une image d'Haïti, lieu de villégiature.

2.2.2.1 *L'opportunisme politique du gouvernement haïtien*

Le travail prolifique fait par Scott durant cette année en Haïti est considéré comme un grand succès mondain d'une part, que Célius relève en ce sens « le succès est tel dans le pays qu'il reçoit, en 1931, la Légion d'Honneur du gouvernement haïtien »¹. L'historien d'art Berenson Rachel Perry reprinted par Fuentes, témoigne : « Scott a créé 144 toiles, lesquelles ont été exposées à Port-au-Prince »². D'autre part, le travail de Scott crée une ouverture pédagogique selon Berenson Rachel Perry qui écrit que « L'exposition, visait à éduquer les artistes autochtones, habitués à copier les chefs-d'œuvre français »³. En effet, le patronage de l'exposition de Scott par le gouvernement haïtien, confirme Célius, avait pour but de : « montrer aux artistes haïtiens la richesse des thèmes indigènes »⁴ afin de s'y référer. La figure de Scott est érigée en modèle sur lequel s'appuie, d'une part, les autorités pour développer une conscience nationale haïtienne, et d'autre part, par les artistes qui y voient une amorce esthétique leur permettant de définir une authenticité de l'art haïtien. L'impact de cette modélisation de Scott se mesure selon Célius par « les vocations suscitées »⁵ auprès des artistes de l'île et notamment à travers Pétion Savain et d'autres. Mais la résonance est bien plus importante puisqu'elle débouche sur l'émergence de l'art indigéniste en Haïti, premier mouvement artistique de l'île.

Susciter l'intérêt du politique sur l'art a été essentiel en Jamaïque et a permis d'intégrer son développement dans la continuité de la politique culturelle nationale. En Guadeloupe par contre, c'est cette absence de prise en compte du phénomène dès le début par le politique qui justifie grandement la difficulté de son émergence et son échec. Il y a donc une certaine corrélation dans la prise en compte du domaine entre Haïti et la Jamaïque et le résultat est sans appel sur le statut de l'art dans ces différents pays.

Scott déclenche autant l'intérêt des artistes en herbes que l'engagement du politique sur la question de l'art, mais il propose aussi une orientation esthétique consistant à extraire

¹ Carlo A. Célius, *Langage plastique et énonciation identitaire, l'invention de l'art haïtien*, op. cit., p. 53.

² Berenson Rachel Perry, cité par Elvis Fuentes, in, « Crossroads, Crossings, and the Cross », *Caribbean : Art at the Crossroads of the World*, Published by el Museo del Barrio, New York, In association with Yale University Press, 2012, op. cit., 59.

³ *Id.*, *ibid.*, p. 59.

⁴ Carlo A. Célius, *Langage plastique et énonciation identitaire, l'invention de l'art haïtien*, op. cit., p. 53.

⁵ *Id.*, *ibid.*, p. 53.

du pays ses valeurs les plus caractéristiques. Il procède en élargissant le champ des thématiques qui vont dès lors de scènes de la vie quotidienne, dont la scène de pêche représentée dans la peinture, *Night Turtle Fishing in Haiti* (1931), jusqu'à inclure l'histoire et l'héroïsme des grandes figures de la révolution Haïtienne. Les premiers éléments du changement dans la création picturale haïtienne sont en place, et l'art est à l'aube d'une reconfiguration esthétique qui l'entraînera vers différentes solutions et vers les controverses mouvementées qui se préparent.

2.2.3 Pétion Savain

2.2.3.1 Thoby-Marcelin, Savain, naissance d'une « peinture haïtienne » - L'absence d'héritage [et référence à l'art moderne] – Savain

En 1934, soit deux ans plus tard, marquant de fait un certain désintérêt pour la peinture, Philippe Thoby-Marcelin intervient pour présenter l'œuvre de Savain dans un texte intitulé, *L'exposition Savain, Préface*¹ (1934). Carlo A. Célius reconnaît avec prudence la rupture qui s'opère et affirme qu'« avec Savain est née “une peinture haïtienne” qu'il tient à saluer »². Mais cette naissance semble être liée à un manque que l'absence d'héritage, compensée par la référence à l'art moderne, caractérise. Une analyse de l'état de l'art à ce moment en Haïti autorise l'idée d'une naissance que nous livre Savain, en rappelant brièvement les différents mouvements artistiques de la modernité depuis Cézanne. Il écrit : « Notre jeune peinture devra donc d'abord se nourrir des apports de la peinture moderne pour se libérer ensuite, n'ayant à recueillir aucun héritage des Aînés »³. Il n'y a donc pas au regard de Savain d'héritage pictural, même s'il reconnaît par ailleurs l'existence d'œuvres antérieures qu'il décrit négativement du fait de l'amateurisme, de l'ignorance et du mauvais état qui les caractérisent et qui le pousse à poser l'art moderne comme un point de départ de la peinture haïtienne. Célius écrit « Pour Savain, cette jeune peinture s'élève sur le vide »⁴. Savain ne reconnaît donc, aucun héritage pictural haïtien. De plus, le désintérêt pour la peinture constaté déjà en Jamaïque semble être le propre de ces îles et contribue à alimenter la thèse du vide. Savain confirme ce vide qui transparait dans l'absence de discussion sur l'art. Il affirme que « personne ou presque ne parle de peinture »⁵ en Haïti. Les quelques rares exemples et contacts avec l'art de Savain sont symboliques du désintérêt éprouvé vis-à-vis de l'art dans l'île. Les

¹ Philippe Thoby-Marcelin, « L'exposition Savain. Préface », *Le Nouvelliste*, 22 juin 1934, in, Carlo A. Célius, *Langage plastique et énonciation identitaire, l'invention de l'art haïtien*, op. cit., p. 55.

² *Id.*, *ibid.*, p. 55.

³ *Id.*, *ibid.*, p. 57.

⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 57.

⁵ *Id.*, *ibid.*, p. 58.

principes inhérents à la promulgation de la thèse du vide sont fixés à travers les propos de Savain lui-même et installent donc le vide comme le socle en creux de la reconfiguration de l'art haïtien.

C'est à la suite de Scott l'Américain que Savain s'impose sur la scène artistique de l'île avec quelques difficultés, mais surtout avec le soutien de la société civile haïtienne. Tous s'accordent à reconnaître l'évidente naissance d'un mouvement nouveau où l'haïtianité en est le moteur. Mais ce concept de naissance s'accompagne de la théorie du vide que Savain dénoue par la stratégie de l'appropriation de la référence moderne de l'art, qu'il établit en socle référentiel sur lequel spéculer jusqu'à l'autonomisation des pratiques dans l'île.

2.3 L'école indigène - Entre intériorisation et ouverture (Anthony Lespès, Thoby, M., Leroy Clarke, Savain.)

Le milieu de l'art, en dépit des balbutiements qui le caractérisent, se structure progressivement. L'avènement de Savain sur la scène picturale va entraîner derrière lui la prise de positions des acteurs locaux de l'énonciation de l'art *en train de se faire* qui, de fait, participent au phénomène d'irruption de l'indigéniste pictural haïtien. Une phase essentielle de la manifestation de la reconfiguration de l'art se dessine à travers l'école indigéniste, point de départ du processus de revalorisation de l'art à travers des procédés d'intériorisation et d'ouverture en œuvre dans la gestion nouvelle et affirmée des influences étrangères. L'école indigéniste va constituer la base du premier espace discursif de l'art haïtien autour de la question de l'haïtianité, de l'authenticité et du vide.

2.3.1 Savain un prototype d'artiste caribéen : Anthony Lespès – L'œuvre de Savain une étape importante de la peinture haïtienne, Marcello de Sylva

En 1933, avant la réaction de Thoby-Marcelin en 1934, Célius signale la réaction d'Anthony Lespès dans son article intitulé « Autour de l'art nègre »¹ sur la peinture de Pétion Savain et celle de Douglas Brown. Cette nouvelle posture de l'artiste que décrit Lespès, l'amène à définir une ébauche de profil de l'artiste caribéen qu'il caractérise par son ancrage dans sa réalité spatiale, culturelle, idéologique qu'il explore et par l'ouverture sur l'autre qu'il prône. « l'essentiel [écrit-il, pour ce nouveau profil d'artiste] c'est d'être d'abord de son temps, [...], sans pour cela, méconnaître l'importance et la nécessité des autres »². Percevant

¹ Anthony Lespès, « Autour de l'art nègre », juillet 1933, p. 51, in, Carlo A. Célius, *Langage plastique et énonciation identitaire*, *ibid.* p. 55.

² *Id.*, *ibid.*, p. 55.

ces attributs auprès de Savain, il signale la naissance d'un prototype d'artiste caribéen éveillé, idéal, défendant des valeurs de liberté, de partage et d'acceptation de soi. Il affirme, reprend Célius « que l'unique peintre haïtien [qu'il connaisse] est incontestablement Savain. J'entends par là, [précise-t-il,] l'artiste libéré des vieilles impostures, incapable des prostitutions du métier et don [*sic*] l'œuvre dénote un tempérament personnel »¹. Suivant les propos de Lespès, Savain incarnerait dans l'autonomie relative inhérente aux vrais créateurs qu'il dégage, l'avenir d'un art haïtien créatif et original qui ne tardera pas à s'imposer.

Plus tardivement et fort de la maturation de l'artiste, Marcello de Sylva propose en 1938 dans un texte intitulé, « Pétion Savain, un moment de la peinture haïtienne »², une analyse de l'irruption de Savain sur la scène artistique. L'auteur perçoit l'artiste et son travail comme un début de réponse aux interrogations sur l'art et en l'occurrence, incarne un potentiel de transformation de l'art avec lequel il faudra compter. Il écrit : « L'œuvre n'est pas encore achevée, l'inspiration de l'artiste "est loin d'être tarie" et son "art n'a pas encore atteint l'apogée indispensable" »³. En dépit de l'attente de la pleine maturité de l'artiste, Marcello de Sylva honore ses débuts qu'il perçoit prometteurs et significatifs d'une refondation. Il poursuit : « cependant, dès aujourd'hui, il convient de considérer son œuvre comme une étape importante de la peinture haïtienne »⁴. Dans la mesure où cette étape importante inscrit Savain dans une progressivité qui devrait déboucher plus tard sur un éventuel nouvel art haïtien, qui ne peut être qualifié encore, dans ces conditions, de révolutionnaire.

2.3.2 Des préceptes de Proudhon et Th.-Marcelin à une altérité constructive – dans la construction de l'haïtianité de la peinture - Leroy Clarke.

« L'art doit conserver avant tout le caractère de l'époque, être national, actuel, concret, exprimer les idées du temps et parler la langue du pays »⁵, écrit P. Joseph Proudhon à propos de la dimension nationale de l'art. Suivant ces préceptes, Thoby-Marcelin énonce lui aussi ce processus d'intériorisation de l'art haïtien autour de ses valeurs culturelles propres, qu'il applique à la peinture de Savain. Il estime en effet qu'elle « exprime les idées du temps et elle

¹ *Id., ibid.*, p. 55.

² Marcello de Sylva, « Pétion Savain, un moment de la peinture haïtienne », *Les griots*, n°1, vol, I, juillet, août, septembre 1938, p.72-76, in, Carlo A. Célius, *Langage plastique et énonciation identitaire – l'invention de l'art haïtien*, *ibid.* p. 58.

³ *Id., ibid.*, p. 58.

⁴ *Id., ibid.*, p. 58. Dijon, Les presses du réel, Coll. « L'écart absolu », 2002

⁵ P. Joseph Proudhon, *Du principe de l'art et sa dimension sociale*, Dijon, Les presses du réel, Coll. « L'écart absolu », 2002, p. 140.

parle la langue du pays »¹, et par conséquent, conclut-il : « Cette peinture naissante est “haïtienne” en ce qu’elle s’inscrit dans son temps et dans un univers spatial repérable »². En ce qui concerne la Caraïbe, ces principes de Proudhon relèvent de la relocalisation du regard et de l’identité en guise de riposte à l’assimilation et que l’art de Savain traduit.

Le flux et le reflux entre intériorisation et extériorisation est à l’origine d’une altérité constructive. Thoby-Marcelin désamorce cette tentation à la condamnation systématique de cette posture de relocalisation de l’art à un hypothétique enfermement. Cette rhétorique de l’enfermement est en effet souvent utilisée pour empêcher la réappropriation de l’influence originelle et maintenir insidieusement la domination culturelle dans la Caraïbe. Il s’en défend : « Cela n’implique pas un enfermement sur soi, au contraire. Cette peinture « utilise toutes les richesses de la peinture française moderne »³. Il définit déjà les contours de cette proposition esthétique de l’art qui cherche l’identification au lieu de la genèse sans pour autant rentrer dans une politique d’exclusion et, d’autre part, il paramètre la gestion de ces références étrangères à une utilisation savante, qui ne se limite plus à la copie de ces dernières, mais qui s’ouvre à l’expérimentation. Il précise : « non pour refaire Cézanne, Renoir, Picasso ou Modigliani, mais pour en tirer des leçons, comme ces artistes eux-mêmes ont su en tirer de la sculpture nègre primitive »⁴. Il finit par rallier les principes d’inclusion culturelle de Leroy Locke qui rappelle « qu’il n’y a pas de progrès, sans échanges de peuple à peuple, de race à race »⁵, resituant l’origine hétérogène de toutes les cultures du monde.

Il s’agit selon Thoby-Marcelin d’une politique de maintien et d’ouverture au monde qui est amorcée à travers l’affirmation d’une nouvelle gestion de la référence européenne et Nord-Américaine, et la place qui lui est attribuée dans la nouvelle tectonique des influences culturelles de l’esthétique de l’art haïtien. Mais il s’agit avant tout de domicilier la peinture dans son creuset culturel pour qu’elle puisse féconder les visions les plus inédites que génère la terre haïtienne. Le pays devient la matière principale qui engendre la production artistique, dans un balancement entre ouverture et recentrement, qui est selon Thoby-Marcelin la caractéristique essentielle de l’art en Haïti de cette période.

2.3.3 L’appropriation de la référence européenne comme riposte de l’art haïtien et les contradictions de Thoby-Marcelin : « Nulle intention sociale »

¹ Thoby-Marcelin, *in*, Carlo A. Célius, « Langage plastique et énonciation identitaire, *op. cit.*, p. 55.

² *Id.*, *ibid.*, p. 55.

³ *Id.*, *ibid.*, p. 55.

⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 55.

⁵ Leroy Locke, cité par Carlo A. Célius, *in*, *id.*, *ibid.*, p. 55.

Ce principe d'une altérité constructive et du partage s'énonce au regard de Thoby-Marcelin comme un juste retour de la gestion historique des ressources culturelles. En effet, il évoque l'appropriation par la peinture haïtienne des valeurs européennes comme une riposte qui se formalise par une restitution de procédés et de valeurs esthétiques qu'il illustre en ces termes : « Ainsi, "la peinture française moderne" rend à la peinture haïtienne "un service égal à celui qu'un Modigliani doit à la sculpture nègre" »¹. Il plane dans les propos de Thoby-Marcelin, une impression de réversibilité des postures européennes vis-à-vis de l'appropriation de la référence africaine et donc du modernisme qui en est sorti, et qui se prolonge dans le sens de la restitution sur laquelle l'idée de la réparation est évoquée. Thoby-Marcelin désamorce donc la question de l'imitation des maîtres modernes européens qu'il interprète comme un lieu où des leçons doivent être tirées. C'est d'un retournement, ouvrant sur le transfert de modalités opératoires européennes de l'art vers la Caraïbe, qu'il traite, où le sujet d'expérience devient l'expérimentateur et où le cobaye se mue en bourreau. La tendance importante des artistes jamaïcains consistant à travailler à partir des techniques européennes importées et réadaptées en témoigne. Pourtant, à travers ce jeu d'appropriation et d'ancrage de l'art haïtien, Thoby-Marcelin semble occulter toute dimension sociale de la peinture de Savain, dont l'incompatibilité est criante dans son contexte indigéniste, faisant apparaître la contradiction de l'auteur stipulant que « Dans les tableaux de Savain, on ne trouve encore nulle intention sociale »². Il enterre cette absence sous des considérations purement plastiques, en ces termes : « Tout au contraire, l'auteur semble exclusivement préoccupé par des problèmes picturaux »³, tout en reconnaissant d'autre part, selon Célius que « son choix se fixe toujours, quand il suit son inclination naturelle, sur les sujets les plus humbles, prolétaires et demeures prolétariennes »⁴. L'évacuation de « l'intention sociale » opérée par Thoby-Marcelin au sujet de la peinture de Savain, qui pourtant fait du social le cœur de son propos, lui impose d'équilibrer son analyse par la motivation émotionnelle de « l'amour vrai »⁵, neutralisant ou adoucissant le nationalisme de Savain par la relégation de son engagement social.

A travers l'argument de la réversibilité de l'appropriation, perçu comme une restitution, et le rejet de la dimension sociale de l'œuvre de Savain par Thoby-Marcelin, il nous est révélé d'une part, une nouvelle politique de gestion des influences européennes dans

¹ Carlo A. Célius, *Langage plastique et énonciation identitaire, l'invention de l'art haïtien, id., ibid.*, p. 55.

² *Id., ibid.*, p. 57.

³ *Id., ibid.*, p. 57.

⁴ Thoby-Marcelin, *in, id., ibid.*, p. 57.

⁵ *Id., ibid.*, p. 57.

l'art haïtien, plus raisonnée et laissant une plus grande autonomie à l'artiste et, d'autre part, les hésitations et les contradictions de l'auteur prit de cécité quant à la dimension sociale de l'œuvre de l'artiste, cherchant en quelques sortes à neutraliser la peinture de Savain en l'enfermant dans un formalisme sécurisant. Cette phase discursive de l'art haïtien s'apparente à une mise en place et à un réglage du discours sur l'art en Haïti, qui s'amorce dans l'instauration d'un discours intervalorisateur inédit.

2.3.4 *La thèse du vide – L'illisibilité de l'histoire de l'art Haïtien – traces défectueuses – rupture avec le passé*

À travers les différents textes, le constat de la naissance d'un mouvement est évident, mais cette naissance semble faire table rase de toute filiation du fait, selon les auteurs, que ce qui reste de l'histoire de l'art haïtien n'est pas suffisamment concluant et beaucoup trop sommaire pour établir une continuité. L'illisibilité de l'histoire de l'art haïtien et la défectuosité des traces, qui font que la traçabilité de toute filiation de la création artistique est « nulle », inscrivent le phénomène Savain dans un processus, qui renforce cette qualification d'étape, énoncée par Marcello de Sylva. À propos de ces traces lacunaires qui obstruent la lecture d'une filiation ou encore d'une transmission cohérente, il écrit que : « ces traces de l'art du passé sont si nulles [...] »¹ et que « L'histoire de cette peinture est trop sommaire »². Il conclut « toute notre production picturale ne présentait, ces dernières années encore, qu'une mince valeur documentaire »³. Tous ces arguments et exemples non opérationnels conduisent Savain à conclure sur une absence de traces suffisantes pour évoquer une quelconque généalogie esthétique haïtienne.

La théorie du vide est donc à l'épreuve de la réalité de l'histoire de l'art en Haïti. En écartant l'argument de leur état comme raison de leur occultation, Célius pressent davantage une volonté de Savain de rompre avec le passé de l'art haïtien, jugé inconsistant, en prenant ses distances avec les peintres de la génération précédente pour se poser en fondateur de la peinture haïtienne. Il le souligne : « Savain aurait marqué sa rupture avec l'un des peintres de la génération précédente qu'il pourrait avoir connu, peut-être le dernier représentant d'une "tradition" de peinture privilégiant le portrait et les thèmes historiques »⁴. Même si plus tard l'incohérence du principe du vide succombera aux faits, dans la mesure où « très tôt, des

¹ Marcello de Sylva, in, C. A. Célius, *Langage plastique et énonciation identitaire*, id., *ibid.*, p. 59.

² *Id.*, *ibid.*, p. 59.

³ *Id.*, *ibid.*, p. 59.

⁴ Carlo A. Célius, *Langage plastique et énonciation identitaire, l'invention de l'art haïtien*, id., *ibid.*, p. 61.

rectificatifs sont apportés par certains protagonistes qui placent le Centre dans la continuité du mouvement pictural de la “modernité indigène” dont Savain est la figure emblématique »¹ souligne l’auteur. Pourtant, en dépit de ces rectificatifs et de l’évidence des faits, cette tentation du vide demeure tenace. C’est donc à l’intérieur du paradigme de la thèse du vide que l’art haïtien et notamment son énonciation va se forger.

L’école indigène est le socle sur lequel s’énoncent les premières théories de l’art en Haïti. Les différents auteurs y décèlent déjà les éléments structurant d’une identité de l’art à venir, à travers la figure de Pétion Savain qui incarne le prototype de l’artiste Haïtien décomplexé et libéré des entraves de l’imitation du passé. Entre l’ancrage dans la terre haïtienne et une politique plus expérimentale du traitement des influences culturelles et esthétiques de la modernité, dès lors perçues comme point de départ de la construction du nouvel art haïtien, les valeurs structurelles de la création plastique de l’île, autant embryonnaires soient-elles, sont déjà en place. Cette dynamique d’influences dans l’art haïtien n’est pas le fruit d’un altruisme, mais apparaît pour certains auteurs comme une juste rétribution de l’art européen à l’art africain et en l’occurrence haïtien. Mais ce jeu d’ancrage et d’ouverture brouille chez certains auteurs la dimension sociale de la peinture. L’absence de passé artistique haïtien suggérée, du fait de la défectuosité des traces laissées, entraîne les artistes et auteurs à proclamer le vide comme point de départ de l’art haïtien et les pousse à poser l’art moderne comme une rampe de lancement pour la création de l’île. La thèse du vide au vue de ces éléments qui se contredisent, apparaît comme une théorie flottante et qui pourtant, paradoxalement, animera jusque dans les années 1950 les débats sur l’art en Haïti. La reconfiguration de l’art dans ce pays s’ouvre sur l’interrogation de ses fondements historiques et esthétiques et se structure à partir du vide.

2.4 L’école d’art de Port-au-Prince et l’art populaire

2.4.1 *L’école d’art de Port-au-Prince, fondements et objectifs*

L’école d’art de Port-au-Prince se pose comme le moteur de la reconfiguration de l’art haïtien. Elle réactive les artistes jusque-là discrets sur place et concoure à l’approfondissement du mouvement indigéniste en lui attribuant un cadre institutionnel, dont l’ouverture à des références, à des lieux de diffusion et à des supports de communications.

¹ Carlo Avierl Célius, « Langages plastiques d’Haïti et perspectives postcoloniales : en quête d’ouverture », *Philippe Dodard, The Idea of Modernity in Haitian contemporary Art*, Pétion-Ville, edited by Babacar M’Bow - by Educa Vision/ Les Editions Henri Deschamps, 2008, p. 190.

En 1944, l'école d'art de Port au prince ouvre ses portes à l'initiative de Peters Dewitt, un artiste Etats-unien dont le projet est fondé sur le développement de l'art dans l'île, assurant formation des artistes et diffusion des œuvres dans des conditions repensées, ambition noble des débuts, consistant selon Célius à « assurer le développement de “l'art”, des beaux-arts en Haïti, en formant des artistes et en diffusant leurs œuvres »¹. Mais c'était sans compter sur la puissance créatrice éruptive des peintres haïtiens, car en effet, dès son ouverture, le Centre fédère des artistes locaux déjà en exercice au cours de la période indigéniste précédente. Célius écrit « En effet, ce nouvel établissement est formé à partir d'un noyau constitué d'artistes provenant de la période antérieure et le Centre adopte le credo esthétique qui était le leur »², sans chercher à orienter leurs pratiques dans un sens ou l'autre. Dans le sillage de l'école indigène, le Centre, fondé en avril 1944 et inauguré en mai de la même année, se révèle être « un prolongement institutionnel inattendu »³ dit Célius. En effet, il s'agit pour Dewitt de donner un nouveau souffle au mouvement indigène de la peinture haïtienne, stagnant. Il reprend « en main un mouvement qui végétait, faute d'appuis dans le milieu »⁴ et « d'ouvrir la peinture haïtienne sur la modernité »⁵. À part la relance du mouvement indigène, le Centre est loin d'une quelconque détermination esthétique et n'avait pour vocation initiale que de s'inscrire dans une forme de continuité historique de l'art des années 1930.

2.4.1.1 Ouverture sur l'art contemporain et l'haïtianité - Le centre : un dispositif ouvert – support et lieu de diffusion spécialisé

Le décloisonnement de l'art haïtien et sa mise à niveau par l'ouverture opérée sur la modernité de l'art à l'étranger fait consensus auprès des Haïtiens qui selon Lerebours, n'était pas perçu « comme une aliénation, puisqu'elle s'accompagnait d'une revendication ou plutôt d'une quête d'haïtianité »⁶. Contemporanéité et haïtianité étant compatibles, cette ouverture sur l'extérieur allait inspirer la création plastique et la diversifier. Le primitivisme haïtien dans ce désir de modernité, représente selon Lerebours un atout qui allait pousser la question de l'identité de l'art haïtien dans ses retranchements. Il écrit : « le mouvement primitif allait le renforcer, et le rendre plus dynamique »⁷. Le mouvement primitif apparaît donc du point de vue de l'auteur comme le socle spéculatif et le fondement de la modernité haïtienne, qui allait

¹ Carlo A. Célius, *Langage plastique et énonciation identitaire, l'invention de l'art haïtien*, op. cit., p. 11.

² *Id.*, *ibid.*, p. 11.

³ *Id.*, *ibid.*, p. 11.

⁴ Michel Philippe Lerebours, « Pour une nouvelle lecture de la peinture haïtienne », in, Pierre E. Bocquet, *1492/1992, un nouveau regard sur les caraïbes*, Paris, Créolarts Diffusion, 1992, p. 91.

⁵ *Id.*, *ibid.*, p. 91.

⁶ *Id.*, *ibid.*, p. 91.

⁷ *Id.*, *ibid.*, p. 91.

lui donner « les racines qui lui manquaient tout en l'orientant vers de nouvelles synthèses plus difficiles à obtenir, mais à long terme plus fructueuses »¹ écrit-il. L'ouverture qu'offre le mouvement primitif à l'art haïtien est une réponse au vide que Savain avait d'une certaine façon déjà anticipée, en faisant du mouvement moderne l'influence de référence mobilisée pour la refondation de l'art Haïtien.

Dès le départ, Peters Dewitt insiste sur l'ouverture qu'il précise très clairement dans une lettre au directeur général de l'Enseignement, en 1943, en ces termes : « Il y a [...] nécessité de briser l'isolement d'Haïti et de la mettre en relation avec les autres républiques de l'hémisphère occidental. Ce centre peut commencer à le faire en matière d'art, d'appréciation d'art, en littérature et en formation artistique en général »². Ce parti pris d'ouverture se traduit dans la conception d'un programme d'échanges internationaux. Des artistes étrangers, des spécialistes de l'art, seront invités à venir y travailler et le Centre recevra des expositions d'artistes étrangers. Ainsi sera organisée, du 18 janvier au 4 février 1945, l'exposition « Les peintres modernes cubains » qui bouleversera l'orientation initialement définie.

Elle se veut une école ouverte sur l'extérieur qui rompt avec l'isolement préjudiciable pour l'art dans la région, afin de lui offrir toutes les possibilités d'échanges et actualiser l'art en Haïti. La politique d'échange du Centre est considérée selon l'auteur « comme un point essentiel »³. Dans cette optique d'ouverture, le Centre crée des supports de communications adaptés pour rendre compte de ses activités au grand public. Dans le cadre du discours d'accompagnement à l'ouverture du Centre, Célius souligne l'édition du « premier périodique consacré aux beaux-arts en Haïti, *Studio n°3* »⁴, s'annonçant de fait comme une rupture avec une communication antérieure sauvage, s'éparpillant sur divers supports non adaptés, rendant leur accessibilité difficile. La création de ce périodique relève, écrit-il, de l'inauguration d'un « moment important dans le développement de la production du discours sur l'art dans le pays »⁵. L'existence de ce support-papier spécialisé va renforcer l'exigence et la qualité des écrits sur l'art et entraîner une spécialisation du discours. Célius présente l'avènement du Centre comme faisant partie d'un projet global qui concerne autant la peinture que le cadre d'accueil des œuvres qu'il « s'apprête à promouvoir en priorité »⁶. Célius fait le constat de la gouvernance américaine dans ce nouveau dispositif en intégrant le fait que « Le Centre et l'art

¹ *Id., ibid.*, p. 91.

² *Lettre de Dewitt Peters au directeur général de l'enseignement*, Mr Félix Morisseau-Leroy, reproduite dans Michel Philippe Lerebours, *Haïti et ses peintres*, t.2, p. 298, in, Carlo A. Célius, *Langage plastique et énonciation identitaire – l'invention de l'art haïtien*, op. cit., p. 69.

³ Carlo A. Célius, *Langage plastique et énonciation identitaire, l'invention de l'art haïtien*, op. cit., p. 11.

⁴ *Id., ibid.*, p. 11.

⁵ *Id., ibid.*, p. 11.

⁶ *Id., ibid.*, p. 24.

naïf sont déjà considérés comme une *affaire états-unienne* »¹. Sous couvert du Centre et de la stratégie de communication mise en place autour de lui, il semble qu'il se joue en filigrane d'autres enjeux qui dépassent la question de l'art, pour rejoindre des questions d'ordres économiques et politiques, le Centre n'étant qu'un produit d'appel pour le développement touristique de l'île.

En tout cas, des outils nouveaux sont établis à travers la mise en place d'organes de structuration de l'art, visant à fédérer les artistes en leur offrant un cadre nécessaire à leur évolution. Création de périodiques, lieu d'exposition et constitution de réseaux à l'étranger caractérisent la fondation du Centre comme relevant d'un projet global qui mise sur son rayonnement futur, en créant les conditions propices et idéales pour attirer du monde dans l'île.

2.4.1.2 *L'avènement de l'art naïf et son impact*

L'avènement de l'art naïf va avoir des répercussions importantes sur la production discursive que Célius signale exceptionnelle et en cours de spécialisation que symbolise l'apparition « d'articles, livres d'art, catalogues d'exposition, mémoires, thèses, etc.) »². Se constitue alors un véritable espace discursif mettant des forces en confrontation qui remettent en cause les : « conceptions antérieures »³ en impliquant de fait « une reformulation des paramètres ayant servi à définir l'haïtianité artistique, tandis que l'existence d'un art non naïf favorise la formulation d'une version alternative »⁴. C'est donc dans ce cadre dual où art naïf et art non-naïf se confrontent, que l'art haïtien se reconfigure dans ce nouveau temple américain que représente l'école d'art.

L'irruption du primitivisme met à l'épreuve les objectifs initiaux du Centre qui est avant tout un lieu de formation et d'échange, un point de ralliement des artistes. En effet, rien ne destinait le Centre à faire la promotion d'un art de la spontanéité, d'où les réticences des responsables que rappelle Lerebours qui écrit : « Le Centre d'Art, qui devait être en tout premier lieu une école et un lieu de rencontre et de réflexion sur l'art, avait semblé s'opposer à la spontanéité et à l'instinctivisme »⁵. N'empêche que l'art primitif va s'imposer et

¹ *Id., ibid.*, p. 24.

² *Id., ibid.*, p. 11.

³ *Id., ibid.*, p. 11.

⁴ *Id., ibid.*, p. 11.

⁵ Michel Philippe Lerebours, « Pour une nouvelle lecture de la peinture haïtienne », *in*, Pierre E. Bocquet - 1492/1992... *op. cit.*, p. 91.

reconfigurer d'une part les projets initiaux du Centre et d'autre part, l'art haïtien qui dès l'or se projette à travers l'art populaire.

S'annonce alors, une nouvelle ère de la peinture haïtienne, marquée par l'arrivée au Centre d'artistes comme Hector Hyppolite, Rigaud Benoît, Philomé Obin et son frère Sénèque, Castera Bazile, Wilson Bigaud, qui réussirent à percer, et enclenchent l'aventure du mouvement primitif haïtien qui « étonne le monde de l'art »¹ selon Lerebours. L'intensité de la peinture primitive, soutenue par la puissance médiatique est telle qu'elle « finira par éclipser les autres courants de la peinture haïtienne »², souligne encore Lerebours, au point que l'on parla « de miracle de la peinture haïtienne, de cet art marginal qui renvoyait aux sources même de l'art dans une réminiscence viscérale de l'art africain »³, conclut l'auteur.

L'école d'art dans ces objectifs initiaux n'envisageait qu'une reprise en main de la création plastique en Haïti et se trouve confrontée à l'irruption de l'art populaire qui amène une reconsidération des objectifs du Centre d'art. Il deviendra assez rapidement l'incubateur du courant majeur que représente l'art populaire en Haïti. Cette incompréhensible irruption qui outrepassa toutes les attentes des fondateurs sera qualifiée de miracle en effet, et entraînera des spéculations sur les concepts de naissance et de renaissance de l'art. C'est aussi à partir de cette reconfiguration primitiviste de l'art haïtien que s'opère un basculement important, qui alimentera les multiples controverses entre artistes dits « sophistiqués » et artistes « populaires » sur la définition de l'art dans l'île.

2.4.2 - *Les figures pionnières de l'art populaire haïtien*

2.4.2.1 *Trois courants et trois moments de l'art en Haïti*

Dans l'intense trafic que va générer le phénomène de l'art haïtien dans sa deuxième phase, Célius discerne trois courants majeurs internationaux dont un courant états-unien, un courant français et enfin un courant haïtien, chacun affilié à une conception particulière de l'art, ayant pour la plupart des bases et des relais à l'extérieur. Mais le lien entre Américains et Français autour de la question du primitivisme semble être évident dans la forme et dévoile : « des convergences [...] qui constitueraient la tendance dominante que le courant haïtien chercherait à rectifier »⁴ écrit Célius. Mais tout ceci ne se fait pas aisément, et les rapports de forces sont bien présents entre les différents courants pour la domination

¹ *Id., ibid.*, p. 90.

² *Id., ibid.*, p. 90.

³ *Id., ibid.*, p. 90.

⁴ Carlo A. Célius, *Langage plastique et énonciation identitaire, l'invention de l'art haïtien*, op. cit., p. 51.

conceptuelle de leurs principes, d'où l'hermétisme de ces différents groupes. Célius fait remarquer que « les auteurs étrangers tiennent peu compte de leurs propositions »¹. La posture de certains, mais surtout celle de dénie de Rodman qui « nie aussi bien les thèses de Lerebours que les critiques antérieures de Thoby-Marcelin ou d'autres »², et la tentative d'occultation de Sicre de l'avènement de l'art populaire par Rodman et par Peters, alors qu'il en fut le catalyseur, sont significatifs de ce climat de confrontation.

Trois moments décisifs de l'évolution de l'art haïtien se distinguent. Célius perçoit le texte de 1947 de Peters, paru dans *Harper Bazaar* comme le point de bascule qui achève la phase indigéniste de l'art haïtien et l'instauration des nouveaux principes de l'art populaire. Il l'exprime en ces termes : « Le premier est la coupure très nette observée dans l'orientation du discours à partir de l'année 1947, où se confirme le choix de la promotion de l'art naïf, renversant ainsi la prédominance du credo esthétique hérité des années 1930 »³. Le second moment va s'étaler tout au long des années 1950, avec notamment, la rupture consommée en 1950, séparant naïfs et sophistiqués et déclenchant de fait la formulation d'« une réplique, dense et articulée au discours hégémonique tendant à circonscrire l'haïtianité artistique à l'échelle de l'art naïf »⁴. Il déclare que « de 1947 à 1956, les principales positions discursives sont établies »⁵. La génération suivante des années 1970 et 1980, héritières de ces différents positionnements idéologiques se confinera aux maintiens et aux réglages des différentes postures déjà énoncées dans les années 1940, qu'ils « reprennent, rectifient et nuancent »⁶ selon Célius, signifiant dans cette persistance des orientations des débuts du Centre, la profondeur et l'enracinement de ces principes esthétiques qui en sont sortis, et qui structurent l'art de l'île.

2.4.2.2 Les fondateurs – Américains - Dewitt Peters (1902 – 1966) et Selden Rodman – (1909 – 2002), l'idéologue

Dewitt Peters (1902 – 1966) est le fondateur du Centre d'art en avril 1944 et le dirige jusqu'à sa mort en 1966. À l'image de Scott dans l'avènement de l'indigénisme pictural en Haïti, il est l'élément clé de l'embrasement de la créativité picturale dans l'île en fondant cette structure. Frappé par « l'inexistence d'établissements artistiques dans le pays »⁷, il s'était

¹ *Id., ibid.*, p. 51.

² *Id., ibid.*, p. 51.

³ *Id., ibid.*, p. 51.

⁴ *Id., ibid.*, p. 51.

⁵ *Id., ibid.*, p. 51.

⁶ *Id., ibid.*, p. 51.

⁷ *Id., ibid.*, p. 102.

rendu compte que « ce vide ne datait pas d'hier »¹, ce qu'il rappelle dans son discours d'inauguration, en faisant référence autant à Christophe qu'à Fabre Nicolas. Il s'engagea alors à mettre sur pied le Centre d'art qui selon lui, devait y remédier. Lui, comme Savain et d'autres, reconnaissent à peine l'existence de pratiques picturales antérieures, qui pourrait laisser filtrer l'idée d'un passé de l'art haïtien, posture que Lerebours appréhende comme une manœuvre visant à éviter de « positionner le Centre qu'il a fondé dans une quelconque généalogie »². Sous-estimé dans son rôle de décideur dans les événements du Centre, Célius rétablit Peters Dewitt dans la vérité de son statut, en rappelant que sa figure « constitue un enjeu dans le débat qui s'est engagé autour de l'art naïf et de l'art haïtien en général »³. Il poursuit : « on a eu tendance à occulter ou à minimiser ses propres prises de position et leurs implications, notamment dans l'élaboration de la légende fondatrice du Centre et du récit de l'avènement de l'art naïf »⁴ révélant ainsi, une forme d'injustice envers lui et bien d'autres acteurs encore oubliés. Ayant produit peu de textes en dehors de ceux propres à la création du Centre ou encore d'articles parus dans *Studio n°3*, son article dans *Harper's Bazaar* publié en Janvier 1947 est « un texte décisif où il exprime sa détermination à promouvoir l'art naïf »⁵, n'évoquant que les primitifs haïtiens et les modalités de leur apparition, signale l'auteur.

Selden Rodman (1909 – 2002), Américain lui aussi, est l'acteur le plus dynamique dans le processus d'énonciation de l'art populaire en Haïti et qui, selon Célius, « a systématisé le discours devenu dominant sur l'art haïtien et ce dès *Renaissance in Haïti* (1948), le premier livre consacré à la création plastique d'Haïti et à l'avènement de l'art naïf en Haïti »⁶. Ces références sont conséquentes et démontrent une force de production incomparable et une créativité foisonnante que l'œuvre abondante laissée « comprenant poésie, théâtre, nouvelles, traductions, essais, entretiens, anthologies. Ses écrits sur la création plastique d'Haïti occupent une place importante dans sa bibliographie »⁷ écrit l'auteur. Au-delà de la production du discours, il s'est impliqué personnellement dans la mise en place du mouvement naïf de l'art haïtien, en devenant le co-directeur du Centre d'art haïtien de 1949 à 1951⁸.

2.4.2.3 Trame américaine de l'énonciation de l'art populaire en Haïti

¹ *Id., ibid.*, p. 102.

² *Id., ibid.*, p. 102.

³ *Id., ibid.*, p. 22.

⁴ *Id., ibid.*, p. 22.

⁵ *Id., ibid.*, p. 22-23.

⁶ *Id., ibid.*, p. 30.

⁷ *Id., ibid.*, p. 30.

⁸ *Id., ibid.*, p. 31.

Présent en Haïti entre 1946 et 1947, Rodman travaille « sur la monographie du peintre naïf Etats-unien “noir”, Horace Pippin (1888-1946) qu’il est entrain de parachever »¹. Il reporte la problématique esthétique Etats-unienne binaire, confrontant le primitiviste Etats-unien Pippin et les peintres sophistiqués afro-américains, Jacob Lawrence et Romare Bearden, à l’esthétique haïtienne. En effet, il distingue nettement les primitivistes, Hector Hyppolite, Rigaud Benoît, Philomé Obin, Castera Bazile, Louverture Poisson, Wilson Bigaud..., des artistes sophistiqués haïtiens, incarnés par Price, Cédor, Pinchinat et d’autres. Les valeurs défendues par Rodman sont nombreuses. Tout d’abord, il reconnaît les principes de la création spontanée qui font débat autant en Caraïbe qu’aux Etats-Unis. Avisé sur le discours de valorisation de l’art naïf, Rodman perçoit cette forme d’art comme « une pratique de création spontanée, instinctive, en rupture avec l’académisme et la stérilité de la civilisation de la machine ; un art en opposition à celui des artistes ayant reçu une formation académique »² écrit Célius. Ces convictions remettent en cause l’enseignement traditionnel de l’art. Autre élément caractéristique qui se dégage de la vision primitiviste de Rodman, est l’obsession de la pureté, qui lui fait considérer que Pippin : « conservera la pureté de sa vision »³, alors que ces artistes “sophistiqués”⁴ ne sont pas parvenus »⁵. Pour finir, notons que ces croyances dans le fait que la tradition artistique africaine n’a pas été supprimée, mais « refoulée »⁶ ; « qu’elle a survécu et renaît sous nos yeux à la faveur des circonstances qui ont rendu possible cette renaissance [...] »⁷. En ce sens, il rejoint toute la mouvance de revalorisation de « la culture nègre », en vigueur depuis les années vingt, et affirme clairement l’idée d’une « Renaissance africaine »⁸.

Rodman réussit un tour de force, soutenu quelque peu par les théories nationalistes noires en vigueur à l’époque, en imposant le primitivisme comme le modèle esthétique Haïtien. Mais le prix de cette spécialisation est l’enfermement de l’art dans une pratique qui répond aux aspirations et aux croyances sur Haïti, amenant le public étranger à croire que « la peinture haïtienne n’était, et ne pouvait être qu’une peinture primitive qui puisait son charme et sa poésie dans un manque de savoir-faire et un sans-gêne dans la représentation »⁹ écrit

¹ *Id., ibid.*, p. 30.

² *Id., ibid.*, p. 32.

³ *Id., ibid.*, p. 32.

⁴ *Id., ibid.*, p. 32.

⁵ *Id., ibid.*, p. 32.

⁶ *Id., ibid.*, p. 139.

⁷ *Id., ibid.*, p. 139.

⁸ *Id., ibid.*, p. 140.

⁹ Michel Philippe Lerebours, « Pour une nouvelle lecture de la peinture haïtienne », in, Pierre E. Bocquet, 1492/1992, un nouveau regard sur les caraïbes, op. cit., p. 90.

Lerebours. C'est en cela qu'il est l'un des acteurs essentiels de l'orientation esthétique de l'art en Haïti et donc le guide de la reconfiguration de l'art vers les principes primitivistes déjà en vigueur en Europe et aux Etats-Unis entre autres.

2.4.2.4 *Les pionniers français, P. Mabilille et A. Breton, et caribéen, Gomez Sicre*

Gomez Sicre est incontestablement une présence essentielle à un moment de détermination de l'aventure de l'art populaire haïtien. Il est commissaire d'une exposition de peintures modernes cubaines, tenue au Centre d'art en janvier-février 1945 à l'époque. C'est à cette occasion de doute sur le type d'art qui devait représenter Haïti à l'exposition prévue à Cuba, qu'il découvre « dans les réserves du Centre une toile de Philomé Obin, *L'arrivée du président Roosevelt au Cap* »¹, donnant ainsi naissance à l'art naïf. Célius dénonce la volonté d'occulter le rôle de Gomez Sicre dans les récits du Centre et de l'avènement de l'art naïf en Haïti par les Américains et les Français notamment. Cette tentative d'occultation deviendra malheureusement l'une des caractéristiques du milieu de l'art haïtien à travers cette volonté d'imposition et de domination des différentes théories nationales.

Pierre Mabilille et André Breton - C'est par l'intermédiaire de Pierre Mabilille et d'André Breton que le Surréalisme survient dans l'aventure de l'art populaire, comme ce fut le cas pour l'art naïf européen ou encore dans « l'éveil de l'école de New York impulsé, notamment, par la présence de nombre d'artistes (surréalistes) européens aux Etats-Unis du fait de la guerre en Europe »². P. Mabilille (1904 – 1952), médecin, chirurgien, fuyant la guerre, arrive en Haïti. Représentant du Surréalisme dans l'île, il s'intéresse à la transe et notamment « la névrose mystique »³. Il rejoint les surréalistes dans les années trente, et « collabore à la revue *Minotaure* (« Préface à l'éloge des préjugés populaires », 1934 [...] 1936, 1937...) »⁴, précise Célius. Débarqué en juillet 1941 en Haïti, c'est plus tard, à sa nouvelle visite en juin 1945 qu'il occupera des fonctions officielles pendant un an jusqu'au renversement d'Elie Lescot en 1946 où il est contraint de quitter le pays. Aux côtés de Thoby-Marcelin, collaborant au bulletin *Studio n°3*, il écrit dans la première parution du journal en octobre, un article intitulé « la fonction du peintre »⁵. D'autres articles sur l'art seront publiés mais reçoivent peu d'écho, dont celui de 1947 sur l'art naïf haïtien et le vodou paru dans un

¹ Carlo A. Célius, *Langage plastique et énonciation identitaire, l'invention de l'art haïtien, op. cit.*, p. 21.

² *Id.*, *ibid.*, p. 25.

³ *Id.*, *ibid.*, p. 26.

⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 26.

⁵ *Id.*, *ibid.*, p. 27.

magazine parisien. Il est par sa position dans l'île depuis 1941 : « l'un des témoins de l'avènement de l'art naïf en Haïti »¹, écrit Célius.

André Breton (1896 –1966) - Le Surréalisme en Haïti

Célius précise cet esprit surréaliste inconscient qui semble déjà faire partie intégrante de la culture haïtienne : « Quand Breton arrive à Port-au-Prince en décembre 1945, le Surréalisme n'était donc pas inconnu des intellectuels haïtiens. Lui-même le reconnaît »². L'illustration de cette présence se manifeste dans les mots avec lesquels Breton s'adresse à l'assemblée lors dans son discours du Savoy : « c'est à vous, Messieurs, [...] qu'il appartenait de me convaincre que le message surréaliste était par vous recevable, mieux même, que dans ses grandes lignes il avait été reçu »³. Il reconnaît cette influence surréaliste à travers la teneur des poèmes qui lui ont été offerts, ce qui lui fait dire que : « sachant qu'avec eux je serais tout de suite en pays de connaissance et d'enchantement »⁴. En effet, quelques années auparavant, en 1941, la Martinique, à travers notamment l'action d'Aimé Césaire, Suzanne Césaire, René Ménéil et d'autres, organise la résistance par des modalités empreintes d'un esprit surréaliste. Dominique Berthet fait état de la création de la « revue culturelle », *Tropiques*, considérée comme un « acte de révolte, de critique et de résistance »⁵, qui marque l'avènement d'une contre-offensive nègre. Son voyage en Haïti précède celui de Breton. Dominique Berthet précise la présence d'Aimé Césaire en 1944, « à l'invitation de Pierre Mabile, pour un séminaire de quatre mois »⁶. C'est dans ces conditions qu'il diffuse largement les principes surréalistes à travers ses conférences où, écrit l'auteur, il « avait exalté Lautréamont, Rimbaud, Mallarmé, Apollinaire, Breton et le surréalisme »⁷. Le séjour d'Aimé Césaire est évoqué par le jeune poète haïtien René Depestre, comme une révélation. Il écrit : « en 1944, jeunes gens en colère à Port-au-Prince (...), où étions-nous aux jours qui précédèrent l'arrivée d'Aimé Césaire dans notre vie ? Jusque-là on avait vécu en vase clos, dans un ghetto insulaire, une moitié d'île coupée de la Caraïbe et du monde, et mise atrocement en coupe réglée par les profiteurs de ses épreuves »⁸. Aimé Césaire apparaît donc, comme l'éclaireur du Surréalisme en Haïti, à l'origine de l'accueil exceptionnel qui sera plus tard réservé à Breton. En s'appuyant sur René Depestre, Dominique Berthet fait ce constat qu' « Aimé Césaire lors

¹ *Id., ibid.*, p. 25.

² *Id., ibid.*, p. 29.

³ A. Breton, « Discours de Mr A. Breton au Savoy », *La Ruche*, n°2[3], mardi 1^{er} janvier 1946, p.1 et 2, *in, ibid.*

⁴ *Id., ibid.*, p. 29.

⁵ Dominique Berthet, *André Breton, éloge de la rencontre*, Paris, Hc éditions, 2008, p. 65.

⁶ *Id., ibid.*, p. 101.

⁷ *Id., ibid.*, p. 101.

⁸ René Depestre, cité par Dominique Berthet, *in, Id., ibid.*, p. 101.

de son récent séjour avait préparé ces jeunes gens à recevoir ce que l'auteur appelle le « choc culturel » d'André Breton »¹. Il poursuit, « Grace à l'auteur du *Cahier d'un retour au pays natal*, ils savaient que le surréalisme était un mouvement qui, pour reprendre les termes de René Depestre, entre les deux-guerres, avait « avec un éclat sans précédent, dénoncé les mystifications, les hypocrisies, les relativismes moraux, les dérisions et les stupres qui faisaient obstacle sur cette terre à l'émancipation des meilleures facultés de la condition humaine »². C'est donc, une succession d'évènements convergents, qui sont à l'origine de la formation d'une certaine conscience surréaliste en Haïti, initiée par Aimé Césaire et parachever par Breton trois ans plus tard.

Célius signale ce passage de Breton, comme ayant : « fortement marqué les lettres et les arts (les beaux-arts) d'Haïti »³. Mais avec prudence, il s'interroge sur les impacts réels de ce passage et du Surréalisme dans l'art haïtien. Poursuivant son discours, Breton place l'homme noir au cœur des préoccupations surréalistes, en proclamant : « que les hommes dits « de couleur » ont toujours joui d'une faveur, d'un prestige exceptionnels dans le Surréalisme »⁴, car selon lui, ils seraient : « Les plus près des sources »⁵ dans la mesure où, à l'instar du Surréalisme, ils se seraient mis « à l'écoute de la voix intérieure qui habite chaque homme pris à part »⁶ en renouant de fait avec « la pensée dite « primitive »⁷ qu'illustre bien le vodou haïtien. Il faut selon lui, que « Dans les périodes de crise sociale et morale, [...] scruter cette pensée primitive pour retrouver les aspirations incontestablement authentiques de l'être humain »⁸. Le surréalisme apparaît dans ces principes, comme le prolongement de la pensée de l'art haïtien et s'intègre sans effort dans la conception de l'art primitiviste en vigueur dans l'île.

Hormis ce discours du Savoy dit Célius : « La plus significative est la caution qu'il a apporté au mouvement naïf naissant, en portant un regard approbateur sur l'œuvre d'Hector Hyppolite »⁹. En effet, il appuie l'art primitif en soutenant Hector Hyppolite, à qui selon Célius d'une part, Breton « achète quelques-unes de ses toiles qu'il présente à l'exposition internationale du Surréalisme de 1947, à la galerie Maeght »¹⁰ et, d'autre part, « Il lui

¹ *Id., ibid.*, p. 102.

² *Id., ibid.*, p. 102.

³ Carlo A. Célius, *Langage plastique et énonciation identitaire, l'invention de l'art haïtien*, op. cit., p. 29-30.

⁴ *Id., ibid.*, p. 122.

⁵ *Id., ibid.*, p. 122.

⁶ *Id., ibid.*, p. 122.

⁷ *Id., ibid.*, p. 122.

⁸ *Id., ibid.*, p. 122.

⁹ Carlo A. Célius, *Langage plastique et énonciation identitaire, l'invention de l'art haïtien*, op. cit., p. 128.

¹⁰ *Id., ibid.*, p. 30.

consacre un texte daté de 1947 qui sera recueilli dans les éditions postérieures à celle de 1945 de son ouvrage, *Le surréalisme et la peinture* »¹. Ce geste de reconnaissance influera sur l'art haïtien dans la mesure où « En élisant Hyppolite, il le désigne comme le héros fondateur du mouvement artistique naissant : Hyppolite passera pour le chef de file de l'art naïf en Haïti »² au détriment d'Obin le pionnier du mouvement. L'apport français rappelle l'art haïtien aux valeurs surréalistes liées au rêve, au magique et à l'inconscient. Il faut noter par ailleurs, que ni la Jamaïque, ni la Guadeloupe ne sont aussi directement concernés et ne sont atteints par l'influence surréaliste que de manière lointaine.

2.4.2.5 *L'influence des littéraires haïtiens dans la construction du discours sur l'art haïtien (Philippe Thoby-Marcelin- Félix Morisseau-Leroy - Jacques Gabriel - Jacques Stephen Alexis)*

Célius précise les profils des acteurs haïtiens engagés dans la production discursive de l'art après 1930 et surtout à partir de 1940, composés autant de « littéraires intéressés à la création plastique et ayant, pour la plupart, séjourné à l'étranger, comme Jacques Roumain et Philippe Thoby-Marcelin »³. C'est avec le texte qui présente l'exposition de P. Savain en 1934, que Philippe Thoby-Marcelin, bien avant l'engouement des Occidentaux pour l'art haïtien : « démarre sa réflexion sur l'art haïtien »⁴ précise Célius. Fervent défenseur de la langue créole, il conçoit l'art comme le reflet de l'âme du peuple. Sa conception est que « l'art vient du peuple et doit y retourner »⁵. En 1934, il appelle les artistes dans cet élan de réappropriation des valeurs haïtiennes à faire « table rase des valeurs dominantes et à inventer de nouveaux mythes »⁶. Il est considéré comme un point d'équilibre dans le débat sur l'haïtianité du fait de sa présence et de son rôle lors de la première phase indigéniste d'énonciation.

Félix Morisseau-Leroy (1912 – 1998), Jacques Gabriel (1934 – 1988) et Jacques Stephen Alexis (1922 – 1961) - Carlo Célius signale aussi la venue au début des années cinquante du « poète et dramaturge Félix Morisseau-Leroy et du romancier Jacques Stephen Alexis »⁷. Les différences de vue sur l'orientation à donner au Centre d'art se déclarent en son sein et va provoquer une rupture entre les tenants de l'art naïf et les modernes. La prise de

¹ *Id., ibid.*, p. 30.

² *Id., ibid.*, p. 30.

³ *Id., ibid.*, p. 14.

⁴ *Id., ibid.*, p. 20.

⁵ *Id., ibid.*, p. 19.

⁶ Thoby-Marcelin, « Copeaux », *La Relève*, 2, VII, janvier 1934, in, Carlo A. Célius, *Langage plastique et énonciation identitaire, l'invention de l'art haïtien*, *ibid.*

⁷ Carlo A. Célius, *Langage plastique et énonciation identitaire, l'invention de l'art haïtien*, *id., ibid.*, p. 39.

position de Félix M. Leroy en faveur de l'art naïf, cinq ans après le schisme de 1950, va déclencher une grande controverse sur l'art national « d'octobre 1955 à février 1956, dans les pages d'un nouvel hebdomadaire de Port-au-Prince, *Reflets d'Haïti* »¹ précise Célius ; controverse alimentée par les artistes du Foyer, Jacques Gabriel et Dieudonné Cédor, qui contestent cette gestion de l'art au Centre. L'enjeu est tel que d'autres acteurs se mêlent à la confrontation, engageant de fait Jacques Stephen Alexis, dont la réaction est perçue par Célius comme une tentative de conciliation des vues différentes. Ces différentes confrontations au sujet de l'art national, en dépit de la provenance littéraire des différents acteurs parviennent toutefois comme l'écrit l'auteur « à la constitution, pour la première fois dans l'histoire intellectuelle d'Haïti, d'un espace distinct du discours des beaux-arts »². Prit sous le feu idéologique du primitivisme européen et nord-américain le pôle des auteurs haïtiens se déchire entre ces principes primitivistes et une volonté de singularisation recherchée par quelques-uns dans la réalisation d'une synthèse entre l'esthétique primitiviste, perçue comme rétrograde, et la modernité issue d'autres courants étrangers. Ceci est symbolique de la résistance des locaux quelque peu isolés à l'imposition d'une orientation esthétique par les étrangers dans l'art en Haïti.

2.4.2.6 Le rôle des artistes - Pétion Savain, A. Mangonès, L. Price, M. Pinchinat, J. Gabriel ou Roland Dorcely

Parmi ces protagonistes, quelques artistes forment une autre catégorie d'intervenants, dont des personnalités du milieu comme Pétion Savain, A. Mangonès, L. Price, M. Pinchinat, J. Gabriel ou Roland Dorcely. L'architecte et sculpteur Albert Mangonès (1917 - 2002) est un Haïtien, qui est revenu en 1942 en Haïti après l'obtention de son diplôme d'architecte en Grande-Bretagne. Il est le secrétaire du Conseil d'administration du Centre, auteur de quelques textes, il marque son engagement auprès du Centre par la prise de la défense de sa politique à travers *Haïti-Journal* du 18 août 1945. Selon Célius : « il répond à un article polémique dénonçant le mode d'organisation des concours du Centre »³. Mais l'événement qui va lui donner de l'importance au-delà de la place qu'il occupe au Centre, c'est sa présence au moment où Sicre produit l'acte déterminant de l'orientation primitiviste de l'art populaire et le rôle qui lui incombe à ce moment-là, dans la responsabilité qu'il a « de rédiger la présentation de l'exposition, proposée par Gomez Sicre, des peintres "populaire" à

¹ *Id., ibid.*, p. 39.

² *Id., ibid.*, p. 14.

³ *Id., ibid.*, p. 22.

la Havane. Le texte est publié à Port-au-Prince, dans le numéro du 22 mars 1945 de *La Phalange* »¹, qui sera « le premier écrit consacré à la peinture “populaires” en Haïti »².

Lucien Price (1915 – 1963) et Max Pinchinat (1925 – 1985), tous deux anciens membres du Centre « se sont opposés à l’orientation prise par la promotion de l’art naïf qu’ils ont pourtant acceptée au départ »³ comme le rappelle Célius. Ils sont les instigateurs du schisme qui a conduit à la fondation du Foyer. Ils sont aussi auteurs de textes. Ils affichent cependant des postures différentes. Price, selon Célius, adopte « une démarche évaluative de critique d’art »⁴, consistant à réunir les éléments caractéristiques de la culture haïtienne en arpentant les campagnes, là où les contacts avec l’extérieur ont été minimales et où les valeurs ont été préservées. Alors que l’approche de Max Pinchinat se veut plus « *doctrinale* »⁵, et tourne autour de la gestion de l’art primitif au Centre qui ne représente à ses yeux qu’un des outils de la modernité de l’art haïtien et non l’art haïtien dans toute sa mesure. Il s’agit donc pour Pinchinat, de considérations liées à « la prise en charge de “l’art primitif” et de son intégration dans un projet moderniste de refondation »⁶, consistant à s’interroger sur la place de l’art naïf dans ce foisonnement créatif.

2.4.2.7 Synthèse

À partir des années 1920, la situation politique et culturelle en Haïti évolue. La force du nationalisme politique et culturel en vigueur dans les grandes capitales européennes et nord-américaines rejoint celui des Caraïbes et notamment d’Haïti et de Jamaïque. De plus, la Caraïbe attire la curiosité des étrangers en quête d’une certaine authenticité qu’ils pensent retrouver du fait des résurgences africanistes actives. Dorénavant, les Caribéens prennent leur distance avec le pays colonisateur et ses valeurs afin d’en définir de nouvelles, plus en lien avec leur culture. La phase d’imitation du modèle classique européen de l’art est terminée et réclame une réévaluation des différents apports culturels. L’impact de ces évolutions se mesure à travers l’émergence de l’art qu’il produit en Haïti, impulsée par l’afro américain William Scott et relayée par Savain, qui fonde le premier mouvement artistique haïtien du nom de l’école indigène, double pictural de l’Indigénisme littéraire fondé par Price Mars. À partir de l’école indigéniste et son leader Pétion Savain, s’amorcent les premiers éléments

¹ *Id., ibid.*, p. 22.

² *Id., ibid.*, p. 22.

³ *Id., ibid.*, p. 37.

⁴ *Id., ibid.*, p. 37.

⁵ *Id., ibid.*, p. 37.

⁶ *Id., ibid.*, p. 38.

d'une énonciation esthétique et identitaire de l'art haïtien qui tourne autour de la question de l'authenticité de l'art, de son ancrage et de son ouverture. Mais, l'absence d'héritage direct de l'art haïtien, trop défectueux et ne permettant pas de définir des règles et des principes poussent les auteurs et les artistes à redéfinir un cadre qui s'appuie dès lors sur l'art moderne et réglant le problème du vide existant par une nouvelle filiation européenne. Toutefois, la question du vide n'est pas totalement avérée puisqu'il subsiste des traces contredisant cette absence totale de références de l'art du passé et fera l'objet tout au long du siècle de controverses.

L'avènement de l'école d'art de Port-au-Prince crée une nouvelle dynamique et apparaît comme étant une rupture dans les habitudes du milieu. En effet, pour une fois, un cadre avenant est mis à la disposition des artistes haïtiens qui se révèlent prolifiques et débouchent rapidement sur une reconnaissance internationale de leur travail. La communication, les programmes d'échanges mis en place avec l'étranger et les pays de la Caraïbe, la création d'un bulletin, permettent le développement et la vulgarisation rapides de l'art dans l'île. Il faut aussi, comme en Jamaïque, mesurer le rôle joué par le politique, autant dans le mouvement indigéniste où il crée une impulsion à travers W. Scott qui est honoré par le gouvernement Lescot, qu'au niveau du Centre auquel il apporte son soutien. L'irruption de l'art populaire génère une frénésie globale qui va attirer dans l'île des acteurs, des personnalités de l'art, de la littérature et de la politique, étrangers, curieux de comprendre le phénomène caribéen d'une créativité débridée qui se déploie dans l'île. Au sein du Centre tenu par les Américains Dewitt et Rodman, les débats sont âpres et se distinguent en fonction des nationalités. L'accord primitiviste et surréaliste trouvé entre Français, à travers le Surréalisme de Breton, et Américains, à travers le primitivisme de Rodman, laisse de côté l'influence cubaine et minore le positionnement local haïtien, percevant le primitivisme négativement et réclamant davantage de modernité. Ces divergences de vues vont générer une controverse tendue qui produit la rupture entre modernes et populaires en 1950. Les artistes modernes créent le Foyer des Arts plastiques, nouvel organe par lequel ils établiront leur point de vue de l'ouverture et de la revalorisation culturelle, avec une attention particulière pour la formation des artistes aux techniques conventionnels des beaux-arts. L'issue était inévitable, vue le déséquilibre du rapport de force entre les différents acteurs nationaux, Américains et Français, rodés aux questions liées à l'art, face aux locaux, pour la plupart des littéraires s'intéressant à l'art et qui font leur premier pas dans ce domaine.

La reconfiguration de l'art en Haïti se fait sur le mode de la double irruption. En l'espace de dix ans, deux courants fondamentaux traversent l'art en Haïti, dont l'Indigénisme

des années 1930 et l'avènement du primitivisme haïtien des années 1940. On peut évoquer ici l'idée d'une double irruption fortement marquée par des principes totalement différents. D'un autre côté, l'art populaire naît aussi de la dualité entre artistes populaires *primitifs* et artistes modernes *sophistiqués*, comme ils sont nommés, et pose là aussi la question de la double irruption même si l'art populaire a occulté l'art moderne haïtien. C'est donc dans ce climat de confrontation des idéologies que se déroule l'émergence de l'art dans l'île, du fait certainement de la dimension collective de sa construction.

Chapitre 3 - Guadeloupe – émergence difficile et tardive

3.1 Les prémices - Guadeloupe 1950 – 1960

3.1.1 – *L’immobilisme de la création plastique Après-guerre – 1950 – 1960*

Le choix de cette période de 1950 et de 1960, correspond au moment où un certain frémissement est perceptible dans le milieu de l’art en Guadeloupe, soit une trentaine d’années après les pays de la grande Caraïbe. Ainsi les années 1920 et 1930 ne démontrent aucun signe d’évolution et correspondent à un obscurantisme dans le domaine de l’art dans l’île, figée dans l’histoire.

La Guadeloupe après la guerre et la modification de son statut en département en 1946 fonctionne encore sous le mode de la colonie en dépit de son intégration à la France. Le statut de départementalisation n’a fait que provoquer le maintien du trafic des artistes français pas toujours bons dans l’île et les mêmes pratiques, sans qu’il n’y ait en dépit des transformations partout dans la Caraïbe une rupture avec le passé. « La fin de la Seconde Guerre mondiale, les débuts de la départementalisation ne suscitent ni une rupture ni un renouveau dans l’art guadeloupéen »¹ souligne Christian Mas. L’art guadeloupéen demeure en conséquence l’apanage des Français peu soucieux d’innover, sinon, installés dans une tradition de la peinture classique faisant fi des évolutions dans le monde de l’art. On distingue à cette période les peintres français M. Gauthier (seule l’initiale du prénom est connue) et Marie Eugénie Bourgeois, toutes deux enseignantes, travaillant leurs portraits et leurs paysages de petits formats réalistes qui, « parfois, manquent d’assurance »² dit l’auteur. Ces toiles circulent de manière confidentielle entre connaissances pour « décorer les maisons »³. Le statut de l’art est défini à cette période en Guadeloupe par sa fonction d’embellissement des murs et n’a pas encore trouvé sa place, ni d’ailleurs son expression, pour changer de dimension et se trouver un langage. C’est donc encore l’amateurisme qui caractérise la

¹ Christian Mas, « 1848-1960, Constitution d’une identité picturale », Roger Toumson (dir.), *Anthologie de la peinture en Guadeloupe*, Conseil Régional de la Guadeloupe, HC Editions, 2009, p. 65.

² *Id.*, *ibid.*, p. 65.

³ *Id.*, *ibid.*, p. 65.

production plastique en Guadeloupe. La peinture intitulée, *Offrandes* de Marie Eugénie Bourgeois témoigne de l'incertitude et de l'amateurisme ambiant dans le domaine.

Toutefois, leur peinture est attractive du fait de la « vraisemblance et de la ressemblance qui s'en dégage »¹ écrit Mas, jouant ainsi sur l'affect et l'émotionnel au détriment du jaillissement créatif et de la modernité. Pour Mas, cette peinture est la manifestation de l'immobilisme dans l'art en Guadeloupe encore perçue après la guerre comme un paradis insulaire, loin de tout désir d'émancipation, et que l'art conforte, comme l'évoque Christian Mas à propos des modalités des pratiques employées. Il écrit : « Les conventions de cette iconographie garantissent toutes les connotations de prospérité, de stabilité, qui doivent occulter le passé »². Il est donc clair que ce qui se passe en Haïti ou en Jamaïque au même moment n'affecte en rien ceux qui à travers l'art représentent la Guadeloupe. Le bouillonnement esthétique haïtien, la rupture avec le Centre d'art de Port-au-Prince, la fondation du Foyer des Arts plastiques, les multiples orientations esthétiques jamaïcaines, la fondation de l'Institut d'art jamaïcain, la fondation de la Gallery Hills en 1953 à Kingston contrastent avec la situation de la Guadeloupe. Pendant ce temps, en Guadeloupe, persiste un système où seule une minorité, dont les acteurs se renouvellent de génération en génération sans rien changer, a accès à la peinture. Mas à propos de cette peinture rend compte de la situation dramatique de l'art en Guadeloupe en comparaison avec l'extérieur, par ces mots : « Cette esthétique figée dans le temps est loin des tendances de l'art abstrait en Europe et dans la Caraïbe »³. L'idéologie stagnante que véhiculent ces peintures crée l'adhésion de la bourgeoisie qui y voit « le moyen le plus approprié [...] de se fabriquer une image »⁴. Rien de nouveau dans les postures. L'art de l'île fonctionne encore sous le mode de la colonie. On peut même y voir une influence de l'évolution du statut de la Guadeloupe, puisque cette esthétique figée dans le temps, continue à diffuser ses illusions de prospérité que les prochaines décennies remettront en cause.

3.1.2 *Les salons de la peinture*

3.1.2.1 1950 – *Salon d'hivernage – « l'âme de la nature tropicale "encore" »*

Simone Cancelier signale un sursaut de l'art dans les années 1950, en faisant remarquer qu'à « la fin de la Deuxième Guerre mondiale, la peinture et la sculpture sont

¹ *Id., ibid.*, p. 66.

² *Id., ibid.*, p. 66.

³ *Id., ibid.*, p. 66.

⁴ *Id., ibid.*, p. 66.

pratiquées par des artistes guadeloupéens et quelques Français installés en Guadeloupe »¹. C'est à travers l'une des premières manifestations connues, « Le salon d'hivernage » intitulé, *L'âme de la nature tropicale « encore »* qui se déroule en 1959, qu'on peut évoquer l'idée d'un frémissement de l'art. C. Mas fait référence au Salon en soulignant qu'« en septembre 1959, après plusieurs années d'interruption, la nouvelle école des garçons de la rue Henri IV, à Pointe-à-Pitre, aujourd'hui école Amédée Fengarol, a abrité un salon de peinture dit, Salon d'hivernage, organisé par l'association Arts et Folklore »². Mas laisse supposer l'existence de ce salon avant 1959 et pointe indirectement l'effacement des traces de manifestations d'art dont on n'aurait plus accès. Les questions soulevées par Edmond Dupland dans sa description de l'exposition, semblent bien intégrées aux contenus discursifs dominants dans l'art de la grande Caraïbe. La spontanéité, notion clé du Surréalisme qui a pollinisé la région, évoquée par l'auteur lorsqu'il déclare à propos des peintures du salon : « Art jailli spontanément à des milliers de kilomètres de tout enseignement systématique, doctrinal ou académique »³ est transversale aux énonciations esthétiques du primitivisme haïtien et de l'intuitivisme jamaïcain de l'époque. Duplan justifie cette spontanéité par une autre caractéristique qui a alimenté les débats dans les années 1920 et 1930 dans la Caraïbe, celle notamment de l'absence de formation des artistes. Subtile façon de traduire l'amateurisme par la valorisation de la spontanéité ou, peut-être, une réelle volonté de connecter la situation de la création en Guadeloupe à l'actualité de l'art dans la Caraïbe ? Il poursuit : « Art inspiré par le seul amour : amour des cieux, des eaux, des paysages, des gens, des choses de cette île »⁴. Il ne manque dans ce tableau dressé par Duplan, que la dimension spirituelle. Cette approche de l'art par le concept de l'amour nous rappelle la position de Thoby-Marcelin consistant à rejeter toute « intention sociale » au profit d'un « amour vrai » de Savain pour son pays et qui rejaillissait sur la toile.

A l'image des pays concernés, c'est encore la nature, l'un des piliers de l'art européen dans la Caraïbe qui constitue le support de réflexion exclusif et que Dupland évoque en termes d'héritage : « Ils eussent été, à coup sûr, surpris de constater avec quelle variété d'interprétation fut traduite, impénétrable, imprévue et combien évocatrice, "l'âme" de la nature tropicale, le "genius loci" des anciens »⁵. L'héritage dont il s'agit est européen.

¹ Cancelier Simone, « La Guadeloupe dans l'espace plastique caribéen », Bocquet Pierre (Ed), *1492/1992, un nouveau regard sur les caraïbes*, Paris, Créolarts, 1992, p. 81.

² Christian Mas, « 1848-1960, Constitution d'une identité picturale », Roger Toumson (dir.), *Anthologie de la peinture en Guadeloupe*, op. cit., p. 66.

³ Edmond Dupland, cité par Christian Mas, in, *ibid.*

⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 66.

⁵ *Id.*, *ibid.*, p. 66.

Parmi ces artistes, selon Simone Cancelier, on distingue, Marie-Eugénie Bourgeois, Mme Ferrier, autodidacte, Mme Malespine-Casalan, portraitiste, M. Gauthier, Devaux, Foucard, Bobon, Nedel, Penther, entre autres, qui écrit-elle, « donnent à cette manifestation une note moderne ou confèrent aux sites représentés une sensibilité personnelle »¹. Le résultat, reste toutefois fragile en dépit de la constitution d'un petit noyau de gens intéressés par l'art. Simone Cancelier perçoit ces salons comme « une nouvelle mais encore timide rencontre avec les artistes et un certain public intéressé par les expositions de peinture et sculpture qui lui offrent la possibilité de se retrouver, de se reconnaître »².

En dépit de l'actualité des notions et concepts évoqués dans le texte de Duplan, démontrant une volonté d'ouverture, l'art reste encore en Guadeloupe la chasse gardée d'une caste de métropolitains, marchant dans les traces de leurs pairs et en l'occurrence les artistes voyageurs. Aussi, l'approche picturale reste encore loin des avancées de l'art en Caraïbe pour ne prendre que cet exemple. Quelques artistes modernes rehaussent la qualité des manifestations comme Nedel, mais la peinture en Guadeloupe en elle-même reste encore assujettie à la ressemblance et à la copie de la nature rapidement bricolée faute de formation dispensée dans l'île et relève du doudouisme³. Une certaine stagnation prédomine dans l'art et aucun présage de reconfigurations profondes ne s'annonce.

3.1.2.2 1960 - Le Salon des peintres du dimanche – les prémices de l'abstraction dans la peinture guadeloupéenne.

Le Salon des peintres du dimanche qui se déroule en 1960, sonne comme un chant d'espoir perceptible dans l'intitulé interrogatif du Salon qui suit : « cette île est-elle en train de devenir un de ces lieux privilégiés qui, après certaines périodes d'aridité, voient fleurir et croître de beaux bourgeons, lesquels ne sont pas que des promesses ?⁴ ». Une fois encore, le titre est évocateur du climat social qui, pourtant, ne tardera à se dégrader quelque temps plus

¹ Cancelier Simone (1992), *op. cit.*, p. 82.

² *Id.*, *ibid.*, p. 83.

³ Doudouisme – vision folklorique et convenue des Antilles

« Celle-ci, poussée par l'amour de l'antan, s'était spécialisée dans l'exploitation du folklore, afin de donner aux préfets, aux hôtels, aux navires en arrivance ou en partance, aux présidents et ministres de passage leur contentement de doudouisme et de douceur des îles ». Ernest Pépin, *Tambour-Babel*, Paris, Gallimard, 1996, p. 156.

« C'est ainsi qu'en littérature, le doudouisme a donné ce qu'on peut appeler un exotisme de l'intérieur, lorsque les poètes et romanciers antillais ont chaussé, pour décrire leur pays et leurs congénères, les mêmes lunettes que les voyageurs européens. Au point de s'extasier sur leur paysage comme s'ils ne faisaient pas partie de leur environnement naturel, banal, au point surtout de donner de leurs peuples une image insignifiante, de leur langue, le créole, une idée caricaturale (le charmant babil chantant des doudous) et de leur culture un aperçu d'une affligeante vacuité ». Désormeaux 3, 1992 s.v. doudouisme.

⁴ Christian Mas, *op. cit.*, p. 66.

tard. Mais, ce qui importe, c'est qu'il n'y a pas d'orientation collective. Chacun dans sa singularité s'exprime sans chercher davantage. Même si le dynamisme des artistes guadeloupéens « étonne »¹, l'absence d'unité définit le milieu : « La plupart d'entre eux ont des démarches personnelles »², souligne Mas, a contrario des pays traités, laissant transparaître une certaine absence de conscience collective, rendant difficile la construction d'une identité de la peinture en Guadeloupe.

Cela dit, la Guadeloupe n'est pas imperméable aux évolutions de l'art en Europe et en Amérique du Nord. Le courant idéologique de l'abstraction présente pour les Caribéens une alternative louable leur permettant d'exprimer davantage ou autrement leur identité intérieure attirant de fait quelques jeunes. D'après Mas, ils « s'éloignent de la peinture figurative, faisant de l'abstraction le langage de leur conscience identitaire »³. La figuration qui fut depuis toujours le mode de représentation pictural dans la Caraïbe, subit une « disqualification »⁴. Les toiles figuratives sont, poursuit l'auteur, « fustigées par la critique, [...] jugées, dans certains milieux intellectuels et artistiques, dépassées »⁵. Ces questions sont aussi actives en Jamaïque notamment à cette période. Selon l'auteur, l'opposition Figuration/abstraction a, écrit-il : « profondément marqué la peinture guadeloupéenne »⁶, même si les traces plastiques du renforcement de l'abstraction font défaut.

3.1.2.3 1965 - Premier Salon d'art moderne et mouvement dans l'art - 1965

En 1965, le premier Salon d'art moderne apporte un nouveau souffle à l'art en Guadeloupe. Christian Bracy évoque une rupture à travers cet événement perçu comme étant essentiel dans l'art. Il écrit « en Guadeloupe, il est nécessaire de rappeler que les prémices de ces changements apparurent en 1965, lors du premier Salon d'art moderne qui eut lieu au hall du bicentenaire de Bergevin, sous l'égide de la municipalité de Pointe-à-Pitre »⁷. Il apparaît selon l'auteur que ce salon est le déclencheur d'un mouvement digne des exigences de l'art de l'époque. Il est en effet considéré comme « Une manifestation d'éclat » du fait de la présence, précise-t-il « d'artistes professionnels, parmi lesquels, Echard, Roucard, Lemerre »⁸,

¹ *Id., ibid.*, p. 66.

² *Id., ibid.*, p. 66.

³ *Id., ibid.*, p. 66.

⁴ *Id., ibid.*, p. 66.

⁵ *Id., ibid.*, p. 66.

⁶ *Id., ibid.*, p. 66.

⁷ Christian Bracy, « Convergences et divergences : la peinture en Guadeloupe à partir de 1970 », Roger Toumson (dir.), *Anthologie de la peinture en Guadeloupe, op. cit.*, p. 68.

⁸ *Id., ibid.*, p. 68.

constituant ainsi un point de basculement dans l'histoire de l'art de l'île. On retrouve dans cette exposition, notamment le peintre français Echard qui s'impliquera dans le développement de l'art en Guadeloupe à cette période. Le travail de l'artiste tourne autour des forces telluriques dont la *Ronde des esclaves* qui constituent « un ensemble de personnages qu'il a sculpté »¹, visible sur le parvis du Centre des arts et la culture de Pointe-à-Pitre. On ne peut toutefois pas dans ce cadre, certes évolutif, évoquer la naissance d'un mouvement sinon, remarquer une certaine émulation suscitée par cette première manifestation d'envergure annonciatrice d'un changement prometteur d'un futur plus fécond. L'événement apparaît non seulement, comme un salon de découverte de l'art moderne en vigueur puisque celui de 1959 portait encore les stigmates doudouistes, et en cela, n'a que peu de valeur, mais aussi, comme un salon d'actualisation des connaissances et des pratiques en vigueur dans le monde de l'art international. Bracy à propos d'Echard, de Roucard et de Lemerre, écrit : « Les œuvres de ces trois artistes suivaient les orientations esthétiques qui, durant cette période, prévalaient en Europe »². Cette exposition apparaît comme une mise à jour du public et des artistes guadeloupéens qui enfin appréhendent l'art en temps réel, mettant fin à ce décalage récurrent qui touche la Guadeloupe vis-à-vis de l'extérieur, et dont le rappel de la nature de la collection publique de 1883 de Schœlcher, avec des œuvres du passé, n'est pas superflu. L'art moderne fait enfin son apparition dans l'île, laissant percevoir un certain frémissement du milieu, mais les protagonistes historiques de l'art restent les mêmes, nous privant d'affirmer la généralisation des pratiques artistiques en Guadeloupe. Un certain lien s'établit toutefois entre le culturel et le politique à travers l'action d'Echard, au sein des instances culturelles de la ville de Pointe-à-Pitre. La manifestation d'éclat que représente le Salon de 1965 peut être considérée comme le premier rapprochement, voire une prise de conscience du politique, du rôle de la culture et en l'espèce de l'art, mais malheureusement non suivie par la suite. Cette manifestation de la prise de conscience du politique s'avérera être à la suite, faute d'ambitions à long terme, une entreprise de communication visant à valoriser la capitale économique de la Guadeloupe, plus que l'art lui-même.

À l'inverse des pays de la Jamaïque et d'Haïti, le basculement dans les années 1960 tarde à venir en Guadeloupe. L'écart est incontestable et dramatique. L'absence de figures d'artistes autochtones guadeloupéens s'éternise en rendant l'émergence d'une peinture enracinée, n'ayant pas pour unique référence le modèle académique européen, impossible. La

¹ *Id., ibid.*, p. 68.

² *Id., ibid.*, p. 68.

mutation des acteurs et du paysage de l'art n'a pas encore eu lieu, puisque jusque-là, l'irruption d'artistes autochtones ne s'est toujours pas produite. Le blocage semble-t-il, est forcément liée à la persistance d'une caste de peintres français et leurs héritiers qui vont et viennent dans l'île en maintenant une pratique exclusivement importée de France, des relais aidés par des bourses d'études et des politiques en place. De ce fait, aucune émergence possible de la subalternité et notamment de la masse des afro descendants étouffés jusque dans les années 1970 et qui n'ont toujours pas eu l'occasion d'émettre une conception singulière de la peinture. Le processus de reconfiguration de l'art en Guadeloupe est encore entravé par de multiples paramètres et ne semble pas en mesure de s'enclencher, en dépit d'une certaine volonté mesurable. Mais cette volonté n'est pas guadeloupéenne.

3.1.3 L'art à la veille des émergences en Guadeloupe - 1970

3.1.3.1 Le modèle demeure le Blanc - Simone Cancelier

A la fin du XX^e siècle, l'intérêt pour l'art reste encore limité. Simone Cancelier rend compte de cet immobilisme dans l'art en Guadeloupe, qui contrairement à la modernité triomphante dans la grande Caraïbe plus proche des grands centres où l'art s'exprime. Elle écrit : « En Guadeloupe, au contraire, le modèle demeure le Blanc, et pas l'Afrique »¹. Cet état de fait rend compte à l'évidence des effets des orientations historiques, des choix politiques appliqués à la Guadeloupe et du statut de département qui pèse lourdement et qui brouille l'image et la représentation que les Guadeloupéens ont d'eux-mêmes. En effet, Simone Cancelier met en lumière les conséquences de cet état de fait sur l'art, en affirmant à propos de l'hégémonie mortifère d'un modèle unique et étranger dans l'île, qui constitue affirme-t-elle : « un frein objectif à toute velléité de s'exprimer plastiquement à partir de ses propres racines »². Elle reconnaît toutefois que les références dites primitives n'étaient pas en vigueur en Guadeloupe à cette période, parce qu'elles n'étaient pas encore « des référents culturels objectifs dans un monde "blanc-créole" où les arts plastiques demeurent la chasse gardée d'une certaine classe sociale et de la Métropole »³. Elle rappelle aussi la dimension de ségrégation autour de l'art et le rôle joué par les Français dans le maintien pendant longtemps de cette situation dans l'île en refusant de s'aligner sur les évolutions de l'art dans la région. Il faut le dire, aux yeux des autorités françaises, des français de passage ou vivant dans l'île, la Guadeloupe n'était pas caribéenne, mais française. Le refus de considérer la référence

¹ Cancelier Simone (1992) « La Guadeloupe dans l'espace plastique caribéen », *op. cit.*, p. 81.

² *Id.*, *ibid.*, p. 81.

³ *Id.*, *ibid.*, p. 81.

africaine, n'est qu'une émanation de cette guerre d'assimilation livrée aux autochtones de l'île, et notamment par les fonctionnaires français dans l'île. Ces fonctionnaires/artistes ont plus fait la preuve de leur engagement auprès de l'Etat français dans sa politique d'assimilation que celle d'un éventuel engagement artistique dans le bon sens du terme.

3.1.3.2 *L'absence de détermination, Les réticences du milieu familial (Michel Rovélas – Gérard Xuriguera)*

En affirmant que « La population guadeloupéenne n'est pas encore sensibilisée aux beaux-arts »¹, Simone Cancelier, au vue de cette situation, ne peut que conclure sur les dispositions précaires et sur l'absence de détermination générale, à considérer la chose artistique d'un point de vue rénové. En effet, l'élément fondamental de cette prise de conscience tardive relève d'une absence, celle de la masse, et notamment celle de la population d'origine africaine avec ses attributs thématiques spécifiques issues de son univers culturel, marchés, cérémonies, paysans et artisans en activité, en sommes, les symboles susceptibles d'incarner l'âme guadeloupéenne. L'essentiel des peintres en Guadeloupe sont, de génération en génération, Européens. Ils poursuivent loin de chez eux, de manière soutenue, une politique d'assimilation en entretenant l'esthétique académique de l'art dans les colonies sans autres considérations.

Michel Rovélas, l'un des artistes majeurs de l'émancipation de l'art en Guadeloupe dans les années 1960, décrit lors d'un entretien avec Gérard Xuriguera, dans l'ouvrage *Michel Rovélas* (1996), l'image négative dont jouie l'art dans l'île, perçu tout d'abord comme une activité d'Européens et non comme une activité valorisatrice, encore moins comme un moyen de restructuration de l'identité guadeloupéenne. Encore faudrait-il que cette question de la revalorisation identitaire soit d'actualité et trouve un écho auprès d'une majorité de guadeloupéens. Il illustre cette perception négative de l'art à travers sa propre expérience. Il témoigne : « [...] mes parents étaient totalement hostiles à un métier qu'ils ne connaissaient qu'à travers la vie de ceux qui en avaient le plus souffert (la médiatisation de la vie des peintres tels Van Gogh ou Gauguin... étaient à la mode) et qui, de ce fait, ne pouvait garantir l'avenir de leur enfant »². Alors, il est aisé de comprendre la logique de cette réticence des Guadeloupéens à s'engager dans cette voie qui, malheureusement, n'incarne pas les aspirations de réussite dans une société néocoloniale où la survie passe avant toute chose. D'autre part, Michel Rovélas au sujet des supports de formation et de diffusion de l'art

¹ *Id.*, *ibid.*, p. 81.

² Gérard Xuriguera, *Michel Rovélas*, Paris, Editions Garnier Nocera, 1996, p. 134.

stimulants pour les futurs artistes dans l'île, dit : « Si l'on considère l'état actuel de la Guadeloupe, sans musée d'art contemporain, sans politique d'achats ou de commandes, sans politique de construction d'ateliers, sans lieux spécifiques d'expositions (en dehors de salles polyvalentes bien connues), etc., on imagine fort bien le dénuement dans lequel elle se trouvait »¹. C'est en quelque sorte, l'état d'indigence de l'art d'aujourd'hui en 2015 qu'il dépeint, pour nous permettre de comprendre le vide du passé.

3.1.3.3 *L'expatriation - Paris, révélateur de l'importance de l'art*

Dans ce cas de figure exceptionnellement défavorable pour la création plastique en Guadeloupe, le salut résidait pour l'essentiel, dans l'expatriation vers la France, n'offrant de fait que de rares alternatives. A l'opposé, les artistes haïtiens et jamaïcains peuvent s'expatrier autant en Europe qu'en Amérique du Nord. Rovélas fait de Paris le lieu de sa prise de conscience de l'importance de l'art dans une société, en reconnaissant que : « c'est seulement à Paris que je réalisais le caractère fondamental de l'art dans la société »². L'extraction de la *barrique maléfique* que représente à ce moment le milieu de l'art guadeloupéen, lui ouvre les yeux sur la profondeur du malaise. Son séjour à Paris agit en effet sur lui comme un miroir grossissant de la désolation qui règne dans l'art du pays, du fait de l'écart dans la relation à l'art qui existe dans l'hexagone et qu'il précise en ce sens : « Du coup, je prenais la mesure de la part de misère culturelle dans laquelle les Guadeloupéens vivaient, et l'ampleur du chemin que nous avons à parcourir »³. Reconnaisant l'expérience parisienne comme révélatrice des enjeux de l'art dans un pays, il poursuit : « Je veux dire que c'est à Paris que je compris combien la peinture était exaltante et importante pour les sociétés et les hommes ! »⁴. Un pays sans art selon lui comporte quelque chose d'inhérent à l'inachèvement identitaire ou encore à son indétermination. Il écrit : « c'est aussi dans cette belle capitale que l'évidence m'apparut qu'un pays sans arts n'était riche que de possible, et que c'était insuffisant pour vivre »⁵. Comme un grand nombre d'artistes et d'intellectuels caribéens, les grands pôles de cultures que représentent Paris, New York, Londres et Madrid ont été des points incandescents du nationalisme culturel noir et jouent le rôle de révélateurs de conscience.

3.1.3.3 *Le système éducatif français et sa politique de l'oubli*

¹ *Id., ibid.*, p. 134.

² *Id., ibid.*, p. 134.

³ *Id., ibid.*, p. 134.

⁴ *Id., ibid.*, p. 134.

⁵ *Id., ibid.*, p. 134.

Rovélas tente d'expliquer ce phénomène étrange d'absence d'art dans la société guadeloupéenne à partir de la condition coloniale de l'île et du rôle du système éducatif. Il estime qu'il a : « fonctionné tellement bien et avec une telle violence, qu'il a réussi à faire de l'oubli de soi, un facteur central de transmission générationnelle, et des arts plastiques des curiosités sans grande signification »¹, écrit-il. C'est donc, le résultat d'une politique coloniale de reniement de soi-même et de promotion de la domination de l'autre, au détriment de soi, que l'oubli entretient aujourd'hui encore et qui impacte la production picturale de manière négative, alors que les autres pays de la grande caraïbe en font un atout. Il écrit : « Cet état de fait a conforter dans ce pays l'idée que l'art était inutile à la société, seulement apte à la limite à décorer les murs des salons bourgeois »². Le système scolaire a dans son entreprise de fabrication de l'oubli généré un désintéressement du soi caribéen et de toutes les choses pouvant le valoriser, comme l'art par exemple. Et d'autre part, l'objectif de la politique éducative coloniale n'est pas de former une élite intellectuelle, sinon une population servile et docile, sans défense, plus apte à devenir des fonctionnaires et des ouvriers, mais surtout pas des créateurs.

Il n'y a aucune évolution ne serait-ce que structurelle, au moment où l'artiste évoque cette situation, allant dans le sens d'une reconnaissance du secteur dans l'île. Ce qu'il présente en ces termes : « aujourd'hui encore [...] cette île résolument française, ne possède ni école d'art ni même un musée d'art contemporain »³ et, à part quelques événements ponctuels, en général voués à péricliter à défaut de volonté et de compréhension des enjeux liés à l'art et au rayonnement qu'il induit dans une culture, rien de fondamentalement structurant n'est établi. Il tient pour responsable la négligence des autorités successives françaises et locales dans cette déperdition et d'absence de repères, qui selon lui « entraîne les uns et les autres à répéter en toute bonne foi que les Guadeloupéens ne s'intéressent pas à l'art. Ce qui est faux »⁴. Le désintérêt évoqué par les pouvoirs politiques pour l'art apparaît dans l'analyse de Rovélas comme un mythe savamment entretenu pour ne rien faire.

3.2 Guadeloupe – Irruption – 1970

3.2.1 Prise de conscience.

3.2.1.1 La situation politique en Guadeloupe après-guerre

¹ Michel Rovélas, *Mythologies créoles : les anciens, toujours existants, et bien vivants*, Catalogue d'exposition, 2013, p. 6.

² *Id.*, *ibid.*, p. 6.

³ *Id.*, *ibid.*, p. 6.

⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 6.

Le processus d'assimilation politique lancé, une série de dispositifs administratifs consistant avant tout à maintenir les rapports de forces déséquilibrés séculiers entre les groupes et à prévoir la paix sociale est mise en œuvre à partir de 1963 en Guadeloupe avec la création du *Bumidom* (Bureau des migrations des départements d'outre-mer) pour, pensent-ils, soulager la région de l'augmentation démographique et de l'accroissement du chômage. Face à cette politique de dépeuplement dégradante, les mouvements de contestation et le nationalisme prennent de l'ampleur à travers notamment la naissance du GONG (Groupe d'Organisation Nationale de Guadeloupe) peu de temps après, la même année. Le mouvement trouve son enracinement à l'intérieur même de l'hexagone et notamment, dans la communauté estudiantine guadeloupéenne parisienne, dans un contexte international brûlant, comme il en fut pour l'UNIA (United Negro Improvement Association) fondé par Marcus Garvey à New York, en 1917. Les soubresauts politiques touchant la Guadeloupe sont évoqués par Veerle Poupeye qui signale que « Par rapport au reste de la Caraïbe, il y avait peu d'activité politique dans les départements d'outre-mer des Antilles françaises et en Guyane française, mais il y avait des rumeurs séparatistes, notamment en Guadeloupe »¹. L'auteur met en évidence l'écart entre les phénomènes sociaux politiques d'envergures en vigueur dans la région en comparaison à ce qui apparaît comme un épiphénomène, une « rumeur » que représentent de son point de vue les bouleversements qui se sont déroulés en Guadeloupe. Mais elle rééquilibre son propos en reconnaissant toutefois quelques changements au niveau de la représentation du soi guadeloupéen. Elle écrit : « Cependant, le changement des relations avec la "métropole" a causé de nouveaux dilemmes sociaux, raciaux et culturels et conduit à un besoin renouvelé de définition culturelle de l'art »². Ces nouvelles considérations identitaires et culturelles de revalorisation vont entraîner dans l'art de nouvelles interrogations et engendrer sa reformulation.

Prit entre plusieurs événements d'importance qui redéfinissent les rapports de forces à travers entre autres les décolonisations africaines dont l'Algérie et les influences de la révolution Cubaine, ce réveil des pays du Tiers-Monde dont fait partie la Guadeloupe, en dépit de son rattachement à la France, entraîne des perturbations. Les émeutes sanglantes de Pointe-à-Pitre en mai 1967, marquent une rupture profonde qui divisera le pays dès lors, entre assimilationnistes et autonomistes. Les années 1970 et 1980 constituent un approfondissement de l'intégration européenne de l'île par la loi sur la régionalisation de 1974, et celle de la décentralisation en mars 1982, créant ainsi la « région Guadeloupe ».

¹ Veerle Poupeye, *Caribbean Art, op. cit.*, p. 136.

² *Id.*, *ibid.*, p. 136.

3.2.1.2 La manifestation d'une prise de conscience identitaire nationale au début des années 1970

3.2.1.2.2 Un nouveau prototype d'artistes

Cinquante ans après les émergences jamaïcaine et haïtienne, la Guadeloupe s'apprête à franchir le pas et à s'aligner sur les pays les plus avancés de la région pour s'inscrire de fait culturellement dans son essence caribéenne. Simone Cancelier décline les éléments de ce frémissement de l'art de l'île en faisant le constat de quelques mouvements dans le milieu. Elle écrit : « À partir des années 1960, la peinture figurative et traditionnelle de paysages et natures mortes tropicales, et une certaine peinture sociale, cède progressivement la place à une peinture plus contemporaine, basée sur une recherche plastique moderne, et sur une idéologie nationaliste prônant la rupture avec la France et le retour aux racines du monde noir (Evènements de mars 1967 à Basse-Terre et mai 1967 à Pointe-à-Pitre) »¹. Les Guadeloupéens commencent à s'envisager de manière autonome et comprennent qu'ils ne sont pas français dans leur identité et dans leur perception du monde. Le processus de rupture du lien de sujétion culturelle et politique entre la Guadeloupe et la métropole française s'enclenche et engendre un nationalisme tardif, à peine intégré dans une mouvance internationale comme ce fut le cas dans les années 1920 et 1930 dans la grande Caraïbe, et qui lui sera fatal faute d'appuis extérieurs valables.

Parmi ces artistes de cette génération, on distingue Michel Rovélas, Klodi Cancelier, Michelle-Chomereau-Lamotte, Rico Roberto, décrits comme « les chefs de file de cette mouvance en quête de sa propre identité, où les valeurs européennes cèdent la place à d'autres messages, à de nouvelles techniques plastiques »² selon Simone Cancelier. En dépit de toutes les constructions politiques de la relation entre le centre et la périphérie visant à entretenir une anémie intellectuelle dans l'île, l'auteur renvoie une image du prototype d'artiste guadeloupéen en quête de sa vraie nature et de nouveaux moyens pour l'exprimer. L'artiste, écrit-elle, « s'interroge, change, sous l'œil d'un public qui essaie de comprendre, de s'adapter à une lecture plus contemporaine de l'image »³. Cette prise de conscience que la Guadeloupe n'est pas la France et que le guadeloupéen doit chercher en lui pour se fonder une identité culturelle et une identité artistique, va engager un processus de remaniement de la représentation d'un soi plus authentique. Alimentée par les thèses nationalistes noire portées par Aimé Césaire, Marcus Garvey, Bob Marley et d'autres, puis par des luttes sociales et

¹ Cancelier Simone, *1492/1992, un nouveau regard sur les caraïbes*, op. cit., p. 81-82.

² *Id.*, *ibid.*, p. 82.

³ *Id.*, *ibid.*, p. 82.

politiques, émerge une classe sociale jusque-là silencieuse, celle de la masse des citoyens d'origine africaine guadeloupéenne, décidée à faire valoir leur point de vue.

3.2.1.2.3 *Sortir du doudouisme*

Il s'agit donc, dans ce nouveau paradigme de se déterminer en renouant avec des valeurs indigènes jusque-là méprisées et exclues du champ de l'identité et d'expérimenter les nouveaux langages de l'art que les Guadeloupéens dorénavant connaissent. À travers ces mots, Christian Mas pose les défis que doivent relever ces créateurs quant à la définition de l'art dans l'île : « que doit-il être ? Quels styles et quels sujets conviendrait-il de traiter ? Comment sortir du particularisme antillais qui est trop souvent, confiné au doudouisme ? »¹. Si l'on observe bien, à travers les interrogations de Mas, celle du « confinement doudouiste » mérite attention. En effet, avancer cette caractéristique doudouiste, méprisable pour l'art en Guadeloupe, du fait qu'elle véhicule une image fausse de la réalité de l'île, rappelle qu'à partir de ce moment-là, l'artiste guadeloupéen doit travailler sur plusieurs fronts. L'un consistant à créer un langage plastique adéquat, et l'autre, à déconstruire l'héritage doudouiste des peintres français, qu'affectionnaient et qu'encourageaient la bourgeoisie de l'île. Alors même que le doudouisme ne concerne pas à proprement parler le peintre autochtone guadeloupéen des années 1960, puisqu'en effet, c'est avant tout, une production esthétique générée par des peintres français, l'artiste autochtone, enfin opérationnel, peut maintenant procéder à la déconstruction de ce legs étranger de la représentation guadeloupéenne, peu valorisant.

3.2.1.2.4 *Le revivalisme culturel des années 1970*

À côté de ces mouvements d'affirmations politiques et identitaires, le champ culturel s'anime en reconsidérant ses codes et ses modalités. Des mouvements de revivalisme culturel dans les années 1970 s'organisent afin de refaçonner l'identité à partir des valeurs intrinsèques du pays. L'exemple de la littérature et de la poésie nous parvient par Mariella Aïta qui souligne les modalités de ces reconfigurations dans un premier temps par « un changement de perspective idéologique : la Caraïbe fait preuve d'indépendance par rapport à l'Afrique »². Dans un second temps, et simultanément, il y a une prise en compte des valeurs propres à la Guadeloupe et une volonté de dépasser les formes littéraires traditionnelles qui éclairent davantage sur la culture guadeloupéenne, que les littéraires dorénavant chercheront à

¹ Christian Mas, *op. cit.*, p. 68.

² Mariella Aïta, *Simone Schwarz-Bart dans la poésie du réel merveilleux - essai sur l'imaginaire antillais*, Paris, l'Harmattan, 2008, p. 133.

instiller dans leurs récits. Elle écrit : « En même temps, un changement de perspective surgit dans la pensée littéraire. De nouveaux thèmes et de nouvelles formes littéraires cherchent à exprimer les nouveaux aspects de la vie culturelle de la Guadeloupe, de la Martinique et de la Guyane »¹. L'auteur Sonny Rupaire, militant de la cause identitaire guadeloupéenne et promoteur de la première heure de la langue créole, est caractéristique de ce prototype d'auteur qui, dorénavant embrasse leur quotidien d'insulaire dans la résistance face à l'acculturation. Son œuvre majeure *Cette igname brisée qu'est ma terre natale*², parue en 1957, est éloquente de vérité sur la condition guadeloupéenne, mais par-dessus tout, parle la langue du pays dans tous les sens du terme.

La manifestation de cette rupture est évidente dans le domaine du carnaval où les costumes en satins et en paillettes, symboliques de l'importation dans le pays des valeurs occidentales dans la culture de Guadeloupe, cèdent leur place à des matériaux locaux et aux masques. Marie-Hélène Laumuno, guadeloupéenne et historienne du *gwo-ka* fait état de ces changements : « Vers la fin des années 1970 [...] le mouvement culturel dit “Mouvman Kiltirel Akiyo” qui porte l'innovation en question, procède à la relecture du carnaval populaire pour réinventer le concept du “mas”, marquant la différence avec le carnaval de l'époque jugé trop bourgeois privilégiant les tissus scintillants, les costumes trop chers à la manière des défilés carnavalesques touristiques de quelques pays de la Caraïbe et du Brésil et, négligeant les masques »³. Les éléments concrets signifiant une remise en question de l'identité française de la Guadeloupe apparaissent dans plusieurs champs d'expressions culturelles et vont féconder l'art de cette période.

3.2.2 Naissance d'un mouvement - 1960 – 1970

3.2.2.1 Nationalisme - Nouvelles interrogations : L'histoire coloniale (Marie-Hélène Laumuno, Christian Mas)

La particularité du nationalisme en Guadeloupe contrairement au nationalisme en Haïti et en Jamaïque, c'est sa défaite annoncée du fait de l'hétérogénéité idéologique et ethnique des groupes en présence et de la force des principes de l'assimilationnisme dans le pays. Les violentes répressions des opposants à la domination ont érodé le processus jusqu'à son affaiblissement. Il n'y a donc pas de ce point de vue, de production d'un art national

¹ *Id., ibid.*, p. 133.

² Sonny Rupaire, *Cette igname brisée qu'est ma terre natale*, Pointe-à-Pitre, Les dameurs Editions Jasor, 2011, p. 31.

³ Marie-Hélène Laumuno, *Gwoka et politique en Guadeloupe-1960-2003 : 40 ans de construction du « pays »*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 23-24.

guadeloupéen, dans la mesure où cette situation de détermination culturelle et politique entravée, engendre des contradictions inconciliables chez les artistes. Ceux-ci sont enrôlés dans un discours de l'entre-deux sans issue, même si toutefois des fragments d'une conception nationale de l'art apparaissent chez quelques rares artistes à l'époque. Inévitablement, de nouvelles interrogations surviennent autour spécifiquement, d'une part de l'histoire coloniale et, d'autre part du vide artistique. Christian Mas marque cette rupture et le réveil des consciences. Il écrit, « Une page a été tournée. Une nouvelle histoire peut commencer »¹. Les artistes commencent à s'interroger sur l'art et ses fondements dans l'île. Il poursuit sur cette reconfiguration de l'approche de ces derniers : « Ces nouveaux plasticiens qui ont marqué le dernier tiers du XX^e siècle questionnent leur passé, interrogent l'histoire coloniale tout en s'ouvrant aux avant-gardes internationales »². La prise de conscience s'est enfin réalisée et elle engage dorénavant les créateurs guadeloupéens dans une prise de distance avec les valeurs françaises et une intériorisation des valeurs guadeloupéennes qui produira une redéfinition de la création plastique de l'île.

3.2.2.2 *La question du vide artistique (Michel Rovélas, Christian Bracy)*

Au-delà de la question identitaire, celle du vide dans le milieu de l'art est préoccupante. Le vide et l'espoir s'entremêlent dans les contradictions produites par la nécessité d'émancipation de l'inconfort culturel ambiant. Michel Rovélas témoigne : « En effet, [...] j'avais la sensation vertigineuse d'être adossé au vide, et d'un autre côté, je demeurais persuadé d'une latence créative puissante »³. Les raisons selon lui, relèvent de la méconnaissance et des stéréotypes qui accompagnent cette activité de la peinture. Il poursuit à ce propos : « La condition d'artiste était encore, en Guadeloupe, éminemment problématique »⁴ et constitue un risque pour les jeunes volontaires à s'engager dans cette voie, ce qui ne rassurait pas suffisamment les familles qui « de modeste origine pour la plupart, nourrissaient pour lui des ambitions de réussite sociale plus hautes »⁵, précise-t-il. La plupart des jeunes se sont détournés de cette orientation incertaine : « Revendiquer fièrement le statut d'artiste, dans une société qui n'en avait aucune représentation sociale ni économique, c'était, bien sûr,

¹ Christian Mas, « 1848-1960, Constitution d'une identité picturale », Roger Toumson (dir.), *Anthologie de la peinture en Guadeloupe*, op. cit., p. 66.

² *Id.*, *ibid.*, p. 66.

³ Michel Rovélas, entretien avec Gérard Xuriguera, op. cit., p. 139.

⁴ Christian Bracy, « Convergences et divergences : la peinture en Guadeloupe à partir de 1970 », *Anthologie de la peinture en Guadeloupe*, op. cit., p. 70.

⁵ *Id.*, *ibid.*, p. 70.

prendre un risque »¹ explique Michel Rovélas. D'autre part, le manque d'art dans le pays est l'un des facteurs majeurs à l'origine de ce vide artistique. Michel Rovélas resitue ce contexte de fondation d'un art qui soit une réponse à cette prise de conscience naissante d'une création plastique singulière et de son rôle dans la société. Ce qui étonne la plupart du temps les observateurs dans l'île, c'est l'absence d'une affirmation de soi à travers la peinture. Il s'interroge à ce propos : « il fallait chercher à comprendre pourquoi précisément, un pays comme la Guadeloupe, au peuplement si divers, impliqué dans une histoire si chaotique, avec des arrières pays (référentiels) si riches (Afrique, Asie, Europe, Caraïbes...), n'avait pas produit un art pictural significatif ? Et pourquoi la génération à laquelle j'appartenais en était encore à se poser ces questions ? »². Il s'agissait donc pour les artistes de combler le vide et d'effacer le décalage qui isolait la Guadeloupe du reste de la région et de l'étranger. Cette impression : « d'être à côté de l'histoire »³ qu'emploie Rovélas, est le ressenti éprouvé par l'ensemble des artistes de l'île, à l'aube de cette émergence.

Ces interrogations appropriées des artistes sur l'absence d'art dans le pays témoignent d'une prise de conscience de ces derniers, prenant la mesure du chemin à parcourir pour actualiser les pratiques dans l'île et rentrer enfin dans le concert des nations de l'art.

3.2.2.3 *L'émergence, construction/déconstruction (Christian Mas – Christian Bracy 1965)*

Christian Mas qualifie l'avènement de l'émergence de l'art de la Guadeloupe de « naissance difficile »⁴, du fait, de structures destinées à l'art « quasi inexistantes »⁵, entraînant logiquement l'expatriation des artistes pour se former et, malheureusement, à l'issue de laquelle, un certain nombre d'entre eux n'est pas revenu. « Il a donc fallu la force d'un discours de la prise de conscience pour qu'une réflexion sur l'art, en Guadeloupe, soit conduite »⁶ écrit C. Mas, suggérant quelque peu la difficulté de l'émergence de cette réflexion sur une éventuelle authenticité de l'art en Guadeloupe.

Quelques imprécisions de C. Mas à propos de l'émergence de l'art en Guadeloupe interpellent. Ce qu'il ne dit pas, c'est que cette page tournée est le fait de l'émergence tardive des artistes autochtones et de leur irruption dans l'art en Guadeloupe. Christian Mas traite les enjeux de la situation de manière partielle. En effet, il évoque cette apparition d'un nouveau

¹ *Id., ibid.*, p. 70.

² *Id., ibid.*, p. 137.

³ Christian Mas, « 1848-1960, Constitution d'une identité picturale », *op. cit.*, p. 66.

⁴ *Id., ibid.*, p. 66.

⁵ *Id., ibid.*, p. 66.

⁶ *Id., ibid.*, p. 66.

type de créateurs dans le champ de l'art comme une évolution banale, qui s'inscrirait dans une continuité en n'évoquant que le surgissement de « nouvelles individualités, dotées d'une forte puissance créatrice »¹. Il fait fi de fait de la rupture épistémologique qui ne relève pas seulement du style, ou d'une personnalité, mais de transformations plus profondes, affectant l'identité des acteurs à l'ouvrage dans la production artistique. Il est nécessaire de comprendre que les artistes qui émergent n'ont rien en commun avec ceux qui étaient là auparavant. Ce chevauchement des mondes de la colonie dans le milieu de la peinture relève d'un renouvellement radical des acteurs et des conceptions de l'art. Le monde de l'art de la Guadeloupe est ébranlé par la substitution d'un groupe de peintres aux relents académiques constitué de peintres Français voyageurs, mulâtres de la colonie, descendants de français dans l'île, par de nouveaux peintres, autochtones descendants d'Africains en majorité, ceux-là mêmes qui sont restés dans l'ombre depuis le début de l'aventure de l'art en Guadeloupe. Ces nouveaux créateurs, dès lors, s'engagent dans une phase de démocratisation et de ré-ancrage dans leurs valeurs endogènes, tout en ouvrant le champ de réflexion à d'autres approches liées à l'identité, à l'oppression coloniale et à l'indépendance. On peut donc caractériser la reconfiguration dans ce cadre, de reconfiguration de substitution.

3.2.3 Les figures pionnières et la nature de l'art guadeloupéen à partir de 1970

3.2.3.1 Les figures pionnières de l'art

3.2.3.1.1 Michel Rovélas – question identitaire et fonction critique de l'œuvre

Une nouvelle réalité, enfin apparaît avec l'avènement d'artistes comme Rico Roberto, Michel Littée, Michel Rovélas. Parmi eux, la figure de Michel Rovélas s'impose. Il est selon Christian Bracy, « le premier artiste plasticien, guadeloupéen, qui ait acquis une renommée internationale, dans les pays de la Caraïbe, mais aussi en Europe et jusqu'en Asie, Corée, Chine, Japon »². Il incarne depuis, le statut de père de la peinture guadeloupéenne.

La place de la question identitaire comme partout dans la Caraïbe devient incontournable. À la question de G. Xuriguera à propos de « l'obligation du passage identitaire », Rovélas module, tout en défendant le principe de l'art pour l'art. Il écrit : « Le fondement de la peinture c'est bien la peinture », reconnaissant néanmoins l'influence de la question identitaire, qu'il estime, « centrale » sans pour autant être « fondamentale »³, elle

¹ *Id.*, *ibid.*, p. 66.

² Christian Bracy, « Convergences et divergences : la peinture en Guadeloupe à partir de 1970 », *op. cit.*, p. 70.

³ Michel Rovélas, entretien avec Gérard Xuriguera, *op. cit.*, p. 138.

demeure dit-il : « l'énergie qui anime la peinture »¹. En dépit de ce refus de placer l'identité comme principe essentiel de son œuvre, il se trouve qu'à l'issue, l'artiste guadeloupéen dépossédé, assimilé, n'a pas d'autres choix que de reconstruire à partir des restes subsistants de la culture perdue, réformée, de cette traversée innommable de l'histoire. Rovélas se livre : « Je voulais dire ma terre d'origine... Goya l'a bien fait, Chagall aussi, Picasso... Comment ne pas s'appuyer sur ses pieds pour marcher ? »². Il dit, son intention de puiser dans sa terre natale les éléments constitutifs de son langage plastique. C'est donc par la combinaison de l'histoire individuelle et collective et de l'histoire de l'art qu'il tente de façonner une identité esthétique nouvelle. Il signale cette nécessité d'approfondissement de sa « réflexion sur l'histoire de l'art et sur sa propre histoire »³, définissant dès lors, dans cette ouverture sur l'art, la multipolarité qui caractérise les postures des créateurs guadeloupéens pour l'essentiel.

L'étonnement des observateurs sur la prise en compte par la peinture de la situation politique de l'île dans ce contexte particulier surprend. Les luttes de revendications identitaires se sont aussi établies dans l'art. Rovélas écrit à ce propos, en précisant la place du politique dans la création : « [...] Il est normal que des préoccupations politiques déterminent un certain éclairage dans l'entendement d'un tableau ou d'une œuvre, mais elles ne peuvent être déterminantes »⁴. On comprend bien à partir de là que la dimension « politique » à laquelle on affuble l'art en Guadeloupe n'est pas plus recevable, car simultanément ce qui prévalait, est avant tout la fondation d'un langage pictural. L'art, selon lui c'est « plus que la politique, beaucoup plus »⁵. La preuve en est qu'il considère le fait socio politique comme ne faisant « qu'exprimer l'évidence d'un désastre – passé et à venir – mais ce fait n'était que la partie visible de l'iceberg »⁶. L'artiste pour lui, trouve une forme de résolution dans l'expression de « la part d'ombre, l'enfouissement, l'immense et invraisemblable opacité qui supportait et produisait tout cela »⁷. Le rôle que l'artiste confère à l'art relève de la démiurgie à travers la quête d'une vérité inaccessible et non encore révélée. L'engagement de Michel Rovélas se manifeste à son retour, en 1969, à travers son implication syndicale et politique dans les années 1970, mais l'engagement qui lui est propre est celui notamment de la transmission de l'art qu'il manifeste par l'ouverture et la gestion de quelques structures de formation dans le milieu. Le travail de l'artiste en lui-même, à ses débuts, empreint de

¹ *Id., ibid.*, p. 138.

² *Id., ibid.*, p. 138.

³ Christian Mas, « 1848-1960, Constitution d'une identité picturale », *op. cit.*, p. 66.

⁴ Michel Rovélas, entretien avec Gérard Xuriguera, *op. cit.*, p. 137.

⁵ *Id., ibid.*, p. 137.

⁶ *Id., ibid.*, p. 137.

⁷ *Id., ibid.*, p. 139.

symbolisme, renvoyait à un univers étrange, terreux, dépouillé à l'image de la réalité de la société guadeloupéenne. Une sombre mélancolie plane et rappelle celle du jamaïcain John Dunkley. Christian Bracy relève que ses œuvres « déployaient les ressources d'un imaginaire fantastique, dans un univers désolé, divisé, haletant »¹. La fonction critique de l'œuvre de l'artiste est évidente. Plus tard, dans les années 1990 et 2000, le langage plastique de l'artiste s'étoffe et se complexifie. Un cadre graphique vient renforcer l'espace de la peinture, en lui conférant une spatialité infinie à l'intérieur de laquelle se développent des « allégories d'une condition humaine tragique (...) »², écrit C. Bracy.

Le parcours de l'artiste est exceptionnel, se réinventant sans cesse tout au long de ces décennies, il est un témoin essentiel de cette courte histoire de l'art de ce pays. Bracy évoque cette créativité dynamique qui anime Rovélas en ces termes : « Au cours des étapes qui marquèrent, des années 1980 aux années 2000 son itinéraire esthétique, Rovélas démontra une puissance créatrice sans précédent »³, qualité qui fait de lui un peintre exceptionnel et à part dans l'île, jusqu'à aujourd'hui.

3.2.3.1.2 Rico Roberto

Rico Roberto fait partie de ces pionniers de l'art en Guadeloupe. Issu d'un milieu de militants nationalistes guadeloupéens, son parcours est jalonné par de nombreux voyages dans la Caraïbe et en Afrique. Sa biographie révèle sa dimension d'artiste engagé que les médias fustigent en 1971, lui reprochant, de : « n'avoir pas une peinture guadeloupéenne mais africaine »⁴. Son œuvre reçoit une réception mitigée de la part du public : « habitué aux clichés Doudouiste, paysages, plages, cocotiers, belles créoles, vieillard à la pipe »⁵ écrit l'auteur, du fait de la modernité dont fait preuve l'artiste. Vu le contexte politique, « Le travail de Rico dérangeait, car sa technique de la peinture à l'huile sur toile laissait apparaître des collages de sable, tissus, fibres, sciure de bois et toutes sortes de matériaux. Son style expressionniste, aux incursions surréalistes faisant référence à l'Afrique, accentuant l'aspect symbolique et surtout son thème favori de l'exploitation de l'homme par l'homme qui posait problème à plus d'un »⁶. L'œuvre composite des années 1990 de l'artiste qui opère un tournant vers la tridimensionnalité, est perçu par Dominique Berthet comme un lieu de

¹ Christian Bracy, « Convergences et divergences : la peinture en Guadeloupe à partir de 1970 », *op. cit.*, p. 70.

² *Id.*, *ibid.*, p. 70.

³ *Id.*, *ibid.*, p. 70.

⁴ Auteur indéterminé, *Biographie*, in, monographie, *Rico Roberto, un héritage revendiqué*, Nice, Editions StArt, 2010, p. 66.

⁵ *Id.*, *ibid.*, p. 66.

⁶ *Id.*, *ibid.*, p. 66.

convergences « de plusieurs espaces géographiques, de plusieurs histoires, de plusieurs cultures. Ces lieux, ces histoires et ces cultures qui le constituent du fait de son origine et de ses rencontres »¹. Dans cette procédure de confrontation des éléments, ces raccords de bouts de vies et de mémoires ont une fonction reconstructrice et réparatrice. Dominique Berthet l'évoque en des termes plus universels : « Elle est un monde que crée l'artiste dans une tentative à chaque fois recommencée de structurer le chaos »². La particularité de la démarche de l'artiste provient de la phase de recherche et des déplacements qu'elle induit avant toute détermination et inscrit son esthétique dans la mobilité.

L'artiste est aussi à l'origine dans les années 1990 de ce qui pourrait apparaître comme le premier mouvement collectif pan caribéen de l'art en Guadeloupe : le *Festival Indigo* en 1991, avec Rolf Sambale, peintre, et de Christian Dahomey, musicien de *gwo-ka*. Christian Bracy précise les contours de ce groupement généré suite à une exposition d'artistes du GRAG (Groupement de Réflexion des Artistes Guadeloupéens) au SERMAC en Martinique. Il écrit : « Très rapidement cette manifestation placée sous l'égide de l'UNESCO et du Conseil Régional de la Guadeloupe, [...] apparaît comme une institution prestigieuse »³. Rico Roberto est à l'évidence dans son parcours et dans son engagement envers l'art, un acteur essentiel de la construction d'une identité de l'art en Guadeloupe et à l'origine de l'un des rares collectifs d'artistes d'ampleur.

3.2.3.1.3 Michelle Chomereau-Lamothe – de l'illustratif au symbolisme

Peintre figuratif à tendance réaliste, Michelle Chomereau-Lamothe est considérée comme un peintre engagée, avec une forte conscience nationaliste. Ces peintures, décrit C. Bracy, « présentent une galerie de portraits d'hommes et de femmes, travailleurs de la canne et de la banane, en butte aux difficultés de l'existence »⁴. Discrète, elle garde ses distances avec le milieu de l'art en Guadeloupe, exposant depuis des décennies, une fois tous les deux ou trois ans. Elle trouve à ses débuts, écrit Bracy, « auprès de Rovélas les premiers conseils avisés qui guidèrent ses pas »⁵ et qui pourrait expliquer la familiarité stylistique qui subsiste entre les deux démarches. Plutôt illustrative pendant deux décennies et, cherchant davantage à mettre en image sa culture si longtemps raturée dans l'art, sa pratique, à ses débuts en 1977 jusqu'à la fin des années 1980, privilégiait le petit format et l'exploitation intensive de la

¹ Dominique Berthet, « une œuvre carrefour », in, monographie, *Rico Roberto, un héritage revendiqué*, op.cit., p. 5.

² *Id.*, *ibid.*, p. 5.

³ Christian Bracy, « L'aventure Indigo », in, monographie, *Rico Roberto, un héritage revendiqué*, op. cit., p. 11.

⁴ Christian Bracy, « Convergences et divergences : la peinture en Guadeloupe à partir de 1970 », op. cit., p. 71.

⁵ *Id.*, *ibid.*, p. 71.

figure humaine. C. Bracy témoigne de l'évolution des thématiques de Michelle Chomereau-Lamothe vers des considérations plus profondes, tournant autour d'« un bestiaire fantastique – chiens, scolopendres, insectes multiformes »¹. Sur le plan stylistique, Max Jeanne, rend compte de ces mutations. Il écrit : « très vite, pointa, sans jamais atteindre à l'art abstrait, un symbolisme marqué par une déconstruction des formes et une grammaire plus nuancée des couleurs [...] avec enchainés-fondus d'ombres et de lumières »². Au cours des années 1990, l'artiste continu à étoffer sa technique en s'ouvrant sur de nouveaux formats et sur de nouvelles techniques. Max Jeanne témoigne : « Au fur et à mesure des années 90, l'artiste va enrichir son expérience [...] avec une plus grande diversité de formats (notamment des compositions en plusieurs volets) »³. Il poursuit : « une technique mieux maîtrisée, une palette d'inspiration plus étendue et une gamme élargie de matériaux (sable, papier, bois, carton) »⁴.

La représentation du corps et de la figure noire et amérindienne pour l'essentiel, est au cœur de sa pratique, dans une interrogation répétitive sur l'identité caribéenne. Max Jeanne formule cette démarche de reconstruction identitaire et esthétique de l'artiste en ces termes : « quête, enquête poétique de la relation à la Caraïbe, à l'Afrique (à travers la négritude assumée), mais aussi à l'Europe »⁵. De ce fait, l'auteur rompt avec l'image de l'artiste, fermée sur le monde noir, en mettant en évidence la transversalité de sa démarche qui n'affecte en rien son objectivité. Il écrit : « Michelle Chomereau-Lamothe, investissant son triple héritage, peint davantage, [...] passages et passerelles entre époques, tares, retards, ratés et errata de notre histoire où *île* rime avec *fragile* »⁶.

3.2.3.2 La nature de l'art guadeloupéen à partir de 1970

3.2.3.2.1 Synthèse, symbolisme et pratiques traditionnelles

À ses débuts, cet art émergent guadeloupéen se caractérise d'emblée par sa dimension synthétique. Mas écrit à propos des artistes qu'ils : « inventent ainsi un art original, une synthèse s'inspirant à la fois de l'art académique, de leurs racines françaises, de leurs origines africaines et amérindiennes »⁷. Mais il ne s'agit pas d'une conjonction altruiste, ni fortuite, puisqu'il précise l'intention de ces derniers consistant à aborder « une question

¹ *Id., ibid.*, p. 71.

² Max Jeanne, « L'exploration du même rêve étrange et pénétrant », in, Roger Toumson (dir.), *Anthologie de la peinture en Guadeloupe*, *op. cit.*, p. 193

³ *Id., ibid.*, p. 194.

⁴ *Id., ibid.*, p. 194.

⁵ *Id., ibid.*, p. 194.

⁶ *Id., ibid.*, p. 194.

⁷ Christian Mas, « 1848-1960, Constitution d'une identité picturale », *op. cit.*, p. 66.

fondamentale : la place et le rôle de l'artiste dans la société »¹. Cette posture du mélange est donc déterminée par la volonté de redéfinition d'une esthétique de l'art proprement guadeloupéenne qui s'appuie dans un premier temps, sur les principes symboliste de remise en cause du naturalisme, de l'usage des symboles et de l'expression spirituelle de la forme.

Simone Cancelier relève l'impact du Symbolisme dans l'avènement de l'art en Guadeloupe, qui est la référence selon elle, qui permet la rupture avec cette longue tradition de l'imitation de l'art européen. Elle déclare à ce propos : « Dès lors, les arts plastiques guadeloupéens ne sont plus un art d'imitation. En réaction, ils deviendront un art symbolique »². Toutefois, il n'y a pas de rupture proprement dite avec l'art européen, sinon avec la dimension mimétique qu'il prône, le symbolisme étant lui-même un courant de l'art moderne européen. On évoquera plus ici, la rupture avec le classicisme européen, mais les liens demeurent encore, renouvelés certes, mais encore réels. Elle évoque la place de l'art européen dans la construction de la nouvelle identité en ces termes : « L'art européen n'est plus "le modèle" unique et imposé. Et même si Michel-Ange, Ingres, Delacroix, Van Gogh, Gauguin, Picasso, Kandinsky, Andy Warhol, Vélikovick demeurent des maîtres reconnus et admirés, les plasticiens guadeloupéens contemporains ont plutôt le regard tourné vers les plasticiens du bassin caribéen tels Wifredo Lam, Matta, Orozco, Rufino Tamayo, Diégo Rivera, Mundaray, plus proches de leur sensibilité artistique »³. L'art européen demeure un moteur pour la reconfiguration de l'esthétique dans l'île, car il y emprunte écrit-elle : « Les nouvelles techniques plastiques, la modernité des supports, les surfaces éclatées »⁴, tout en reformulant le discours autour des valeurs caribéennes. Elle poursuit : « le "discours" européen est retraduit dans une peinture renouvelée, une expression différente, figurative, lyrique ou abstraite, une synthèse des éléments caribéens enrichis de leur syncrétisme »⁵. Le symbolisme, dont le langage s'articule autour de signes, de symboles devient le médium à travers lequel les artistes expriment leurs états d'âme. L'auteur à ce sujet écrit : « les impressions ou états d'âme des plasticiens, à travers des thèmes puisés dans l'histoire de la Caraïbe, des Antilles, la négritude arrivent à un point d'exaltation extraordinaire, en même temps que s'opère un retour aux valeurs amérindiennes, caribéennes et indiennes »⁶. D'une certaine façon, la rupture n'est liée qu'à la dimension mimétique de l'art classique européen,

¹ *Id., ibid.*, p. 66.

² Cancelier Simone, *1492/1992, un nouveau regard sur les caraïbes*, *op. cit.*, p. 83.

³ *Id., ibid.*, p. 84.

⁴ *Id., ibid.*, p. 84.

⁵ *Id., ibid.*, p. 85.

⁶ *Id., ibid.*, p. 84.

tout en s'inscrivant dans une continuité renouvelée avec lui, à travers des mouvements plus récents et plus modernes de l'art européen qu'incarne le Symbolisme.

On retrouve dans cette orientation expressionniste et symboliste les artistes tels que : « Richard Viktor Sainsily, Rico Roberto, Chomereau-Lamothe, Yrius, les abstractions de Limouza (*Vulcain 1990*), Ganer, Salévor et Girard »¹ selon Simone Cancelier. Elle évoque aussi « les sculptures de Baptiste (*l'homme de béton*, 1985), Arékian et Joab ; les allégories de Marcellus, les dessins de Joël Lautric, les céramiques de Mireille Prompt et Patrick Proust, les acryliques de Gabrielle Baptiste, les ombres et lumière de Michel Littée »² entre autres. Elle fait référence aussi à l'un des rares mouvements picturaux comme *Fibressences*, qui selon elle : « réinvente un art caribéen authentique, avec Léogane, Cancelier, Nabajoth, Lampécinado, André Bracy, et le Grepac (Rovélas et Christian Bracy) »³. La génération de 1990 comprend Alet, Chadru, Dabriou, Frederick Deglas, Tauliaut, Thomarel. Viendront s'ajouter dans les années 1990 et 2000, Bruno Pédurand, A. Nabajoth, Marielle Plaisir, Stonko Lewest, Thierry Lima, Hébert Edau, Lali Lali, Jean-Marc Hunt et bien d'autres.

Une autre tendance de l'art de Guadeloupe subsiste et qui renvoie davantage aux pratiques traditionnelles reproduisant la nature, des gens, des lieux dans un seul but de « retranscrire simplement la beauté d'une nature tropicale (fleurs, paysages, fruits), pour le simple plaisir esthétique »⁴ dit l'auteur. Une pratique neutre qui ne s'engage pas sur des considérations esthétiques et qui souvent pose « un regard, étranger et fugitif pour les uns, anecdotique, folklorique et décoratif pour d'autres (Européens de passage et installés en Guadeloupe, ou originaires de l'île, sincèrement amoureux d'une nature tropicale à la végétation luxuriante auréolée de lumière) »⁵ écrit-elle. On retrouve parmi ces peintres documentaires, toujours selon Simone Cancelier les Guadeloupéens Ambrugeat, Baptiste P. Biabiany, Borel, Etienne, Loial, Melli, Pepito, Réache, le saint-martinois Richardson et les peintres français Dufour ou britanniques Angela Davies, installés en Guadeloupe.

Deux tendances dans l'art de Guadeloupe subsistent. Une tendance illustrative héritière de la pratique des peintres Européens dans l'île, et une autre plus moderne consistant à développer un langage plastique singulier et adapté à la réalité identitaire et culturelle des créateurs. Il s'avère toutefois que l'art européen subsiste dans sa forme moderne dans la construction de la nouvelle identité et l'apport nouveau des influences nord-américaines

¹ *Id., ibid.*, p. 86.

² *Id., ibid.*, p. 86.

³ *Id., ibid.*, p. 87.

⁴ *Id., ibid.*, p. 86.

⁵ *Id., ibid.*, p. 86.

consolidera les bases de cette dernière. La reconfiguration de l'art de l'île est donc à l'image de celle de Jamaïque et d'Haïti dans la répartition et dans la gestion des influences culturelles avec des degrés plus ou moins importants d'appropriation et de rejet de l'académisme et de la modernité.

3.2.3.2.2 *L'influence africaine (Christian. Bracy)*

À propos de l'influence africaine dans cette fin de siècle où le primitivisme s'essouffle et où les Guadeloupéens cherchent à s'en dissocier pour engendrer une identité propre de la peinture, Christian Bracy fait le constat d'un certain désintérêt de l'influence africaine qui, selon lui, n'a pas suscité d'engouement particulier et montre bien le décalage entre le contexte « primitiviste » des années 1920 et 1930 dans la Caraïbe et celui des années 1970, baignés dans une ère identitaire de l'Antillanité et de l'autonomie qu'elle génère vis-à-vis de l'Afrique. C'est en ce sens qu'il demande des précisions sur : « ce qu'on entend par culture ancienne »¹ et qu'il s'interroge : « s'agit-il de celle qui précède l'arrivée des Africains aux Antilles, ou bien, de celle qui a suivi ? »². Questionnement au passage polémique, et qui n'a pas été abordé ailleurs avec autant de méfiance, l'Afrique étant un vaste réservoir dans lequel Européens et Nord-américains ont puisé avec moins de complexes et nous éclaire sur le malaise existant vis-à-vis de l'héritage africain en Guadeloupe. De fait, cette inadéquation supposée de la référence africaine soutenue par Bracy autant dans ses analyses que dans son travail se manifeste à travers une quête aux frontières illimitées, culturellement décloisonnante et ouverte. De 1972 jusqu'aux années 80, sa peinture écrit-il : « s'est appuyée sur un graphisme d'inspiration africaniste », et notamment dans la série intitulée « Taureaux-magie », où il précise avoir : « produit des autoportraits proches du masque par leur hiératisme »³. Cette défection de C. Bracy en la croyance dans les sources africaines et dans l'établissement d'une filiation artistique, lui ouvre la voie d'autres références et plus spécifiquement asiatiques. Face à ces propos qui datent et les nouvelles orientations de l'artiste axées autant sur l'Asie que sur l'Europe à travers Rembrandt plus récemment, la référence africaine a été délaissée. Au-delà de tout cela, il se définit tout de même comme l'homme « des passages »⁴, définition certes liée à l'étendue de ses sources d'inspirations de rechange dont l'influence africaine, l'esthétique asiatique et ses lectures entre autres de Shrí

¹ Christian Bracy, « Métissage », *Recherches en Esthétique*, Dominique Berthet (dir.), « Hybridation, métissage, mélange des arts », n° 5, oct. 1999, p. 111.

² *Id.*, *ibid.*, p. 111.

³ Christian Bracy « La modernité a favorisé un bricolage intellectuel tous azimuts », Entretien avec Dominique Berthet ; *Recherches en Esthétique*, Cereap n°6, « Tradition, modernité, art actuel », 2000, p. 114.

⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 114.

Aurobindo, sa pratique du yoga, Degottex et Rembrandt, mais aussi, du fait de la pluralité de ses origines nord-américaine, française et guadeloupéenne. Pour compléter l'approche dès lors quasi universalisante de l'artiste, puisqu'il manque la référence matricielle africaine, Bracy aborde l'œuvre de manière moderne comme une construction déstructurante provoquant ainsi la dislocation de la figure par l'émergence de vides et de signes résiduels.

La fluctuation relève ici de la liberté de l'artiste à se référer à tel ou tel système sans mythification de la référence originelle africaine. L'identité serait finalement vécue sous l'angle de la mobilité et de la fluidité chez Bracy, élargissant ainsi le spectre de la création guadeloupéenne, sans omettre pourtant le mystère de cette conjonction d'influences très éloignées de l'univers guadeloupéen dans laquelle la référence africaine inhérente aux pays caribéens a été évacuée.

3.2.3.3 *La structuration de l'art en Guadeloupe*

Reprenons les propos de Michel Rovélas qui situent objectivement l'état de la structuration de l'art en Guadeloupe sans ambages : « cette île résolument française, ne possède ni école d'art ni même un musée d'art contemporain »¹. Ces mots, écrits en 2013 sur un ton ironique vis-à-vis de la responsabilité de l'Etat français nous laisse imaginer le gouffre existant entre l'absence caractérisée de développement de l'art en Guadeloupe et les politiques de développement séculiers du milieu artistique d'Haïti et de Jamaïque. Cette absence d'impulsions de développement de structures de diffusion et de formation de l'art témoigne de l'état déplorable de ce secteur dans l'île. C'est au vue de ces circonstances de dénuement que des individualités comme Echard et M. Rovélas lui-même se sont engagées sur la voie de la remédiation en créant des lieux et des espaces destinés à l'art.

3.2.3.3.1 *Premières impulsions – M. Rovélas, Echard*

La première impulsion a été donnée par Michel Rovélas qui ouvre en 1972 une école à la rue du Commandant Mortenol à Pointe-à-Pitre, où : « Enfants et adolescents bénéficièrent des cours de dessin, de peinture et d'initiation à la poterie, qu'il dispensait »², écrit C. Bracy, qui a formé des plasticiens, aujourd'hui en activité dans l'île, dont Thierry Lima entre autres. La seconde est le fait du sculpteur Echard, gravitant autour de la municipalité de Pointe-à-Pitre. L'absence d'infrastructures pour contenir cet élan est un obstacle au développement de

¹ Michel Rovélas, *Mythologies créoles : les anciens, toujours existants, et bien vivants*, Catalogue d'exposition, 2013, p. 6.

² Christian Bracy, « Convergences et divergences : la peinture en Guadeloupe à partir de 1970 », *op. cit.*, 70.

l'art dans l'île. C'est alors que l'engagement d'Echard devient manifeste par une action citoyenne de création de lieux, procédant ainsi à la remédiation de cette situation de manque de structures spécialisées visant à la diffusion et à la formation artistique dans la ville. Il use de sa position au sein de l'administration municipale de la ville de Pointe-à-Pitre, où il est : membre de la commission culture de la municipalité de Pointe-à-Pitre, pour tenter de doter la ville d'infrastructures et de lieu d'exposition et par conséquent, développer l'art. Bracy présente son action en ces termes : « il proposa que la salle Rémy Nainsouta devienne un lieu d'exposition et que soit créé, à Bergevin, un Centre des Métiers d'Art où soient donnés aux jeunes des rudiments artistiques et une formation en artisanat d'art »¹. Enfin, apparaissent des ambitions nouvelles en relation avec le politique, qui fonderont à partir de là, des lieux destinés à l'art, comme le Centre pour la formation des jeunes et du public à l'art, ouvert en 1973 avec des enseignants et des artistes comme Victor Anicet, céramiste, Christian Bracy et la décoratrice et infographiste Geneviève Beiger.

Cinq ans plus tard, en 1978, le Centre des Arts et de la culture de Pointe-à-Pitre est créé, offrant quelques possibilités de diffusions des artistes plasticiens, mais n'est pas destiné spécifiquement à l'art. C'est avant tout aux spectacles de musiques, de danses et de théâtre que se voue la structure. C'est en effet souvent des lieux multifonctionnels qui diffusent la production picturale jusqu'à aujourd'hui, et il faudra attendre les années 1990 pour qu'un lieu spécifique à l'art apparaisse et identifie clairement le secteur.

3.2.3.3.2 *Fondation du Centre d'art*

La fondation du Centre d'arts plastiques du Lamentin par Michel Rovélas, en 1993, marque ce tournant dont les fondements sont présentés par C. Bracy en ces termes : « c'est dans le but d'informer, de former, d'approfondir la connaissance de l'art en Guadeloupe que Michel Rovélas en 1993, fonda, à l'instigation du maire José Toribio, un Centre d'arts plastiques, au Lamentin, avec Antonio Roscetti, artiste plasticien, formateur à l'école normale de Pointe-à-Pitre et avec le concours de Christian Bracy »². Naturellement, se constitue un noyau d'artistes dès lors prêts à rassembler et à mutualiser les énergies autour de la question de la transmission et de la diffusion de l'art dans l'île. Bracy poursuit : « Plus tard, d'autres plasticiens et d'autres enseignants furent associés à cette démarche : Roger Arékian, sculpteur ; Jocelyn Valton, critique d'art ; Bruno Pédurand, Richard Victor Sainsily, Lucien

¹ *Id., ibid.*, p. 70.

² *Id., ibid.*, p. 71.

Léogane, peintres »¹. Les artistes trouvent enfin un lieu de convergences et d'échanges dans cette école qui se constitue en espace discursif propice à la confrontation des vues pour la première fois sur les conceptions de l'art guadeloupéen et l'art en général. La qualité de l'enseignement et de la formation dispensée a permis selon Bracy « à un certain nombre d'étudiants de réussir au concours d'entrée de diverses écoles d'art »². Mais, le manque de suivi des autorités et la défaillance des soutiens financiers réduisent à zéro toutes les projections optimistes concernant cette institution et notamment, celle « d'en faire une formation diplômante de haut niveau, agréée par l'Etat »³ nous livre l'auteur. À la différence des Etats caribéens de la Jamaïque et d'Haïti qui ont fait preuve d'une constance et d'une longévité remarquable dans le maintien d'une politique culturelle des arts plastiques, la Guadeloupe ne réussit pas à reproduire ce modèle de réussite et semble aujourd'hui encore ne toujours pas mesurer l'influence de l'art dans le développement de la culture et d'un pays.

La fragilité de la structuration n'a pas permis les échanges suffisants entre les artistes afin de fédérer leur analyse sur l'art. Elle génère une dispersion des orientations et fait du mythe personnel une esthétique à part entière. De même, l'art de Guadeloupe a trouvé sa résolution dans la dynamique des croisements des modes et des influences. Il en ressort tout de même quelques principes communs dans ce contexte structurel défaillant, issus du mélange et de la conjonction d'influences africaines, caribéennes, européennes, ou encore, de l'introspection et de l'expérimentation. En dépit de toutes les tentatives, l'émergence de familles de pensées ou de conceptions communes entre les artistes reste rare. La fondation du Mouvement *Indigo* en 1991 n'assura qu'un nombre limité de manifestations avant de s'éteindre progressivement à son tour.

3.2.3.3.3 Synthèse et émergence de l'art en Guadeloupe

L'émergence de l'art en Guadeloupe présente des bifurcations par rapport à celles des pays de la Grande Caraïbe qui se déroulent dans les années 1920 et 1930. Celle de la Guadeloupe ne survient que tardivement, dans les années 1960, et doit être appréciée en tenant compte de ce décalage. Pendant que les pays indépendants célèbrent leur autodétermination artistique, les Européens poursuivent, comme si de rien n'était, dans une certaine forme d'autisme et en vase clos, leur tradition classique de la peinture dans l'île. L'artiste autochtone guadeloupéen n'existe toujours pas dans ce milieu confisqué. A partir des

¹ *Id., ibid.*, p. 71.

² *Id., ibid.*, p. 71.

³ *Id., ibid.*, p. 71.

années 1950, quelques manifestations ont lieu de manière sporadique à travers différents salons où le doudouisme semble être la règle. Ce n'est que dans les années 1960 que des échanges avec des artistes modernes français interviendront et actualiseront la connaissance de l'art Guadeloupéen. Beaucoup d'éléments concourent à ce retard de prise en main et à cette émergence tardive dont la perception négative de l'art dans le pays, et la nature de l'éducation reçue qui ne favorise pas les pratiques de l'art. Lorsque survient la prise de conscience dans les 1970, trente ans après Haïti et la Jamaïque, dans un contexte politique et social où les nationalismes noirs sont de retour, un nouveau type d'artiste animé par les valeurs propres de l'île et libéré de l'emprise de l'imitation est né. La nature de leurs préoccupations a changé. Elle est dès lors axée sur des questions liées à l'histoire coloniale du pays. Mais la confrontation au vide pousse les créateurs à réarticuler les influences étrangères dans une optique d'auto-valorisation. Elles deviennent les supports empruntés de l'expression du soi guadeloupéen et engage l'esthétique guadeloupéenne vers une politique de synthèse, après s'être appuyé sur le courant symboliste pour exprimer les premiers gestes et signifier leur arrivée dans le monde de l'art. Ils s'ouvriront plus largement sur d'autres références en ne privilégiant pas forcément la référence africaine, ce qui étonne.

Mais cette émergence de l'art n'a pas été soutenue, en dépit des actions de structuration d'Echard et de l'ouverture de l'atelier de Michel Rovélas à Pointe-à-Pitre dans les années 1970. À la différence du milieu de l'art dans les îles de l'Est caribéen où les politiques s'investissent dans le développement de l'art à ces périodes cruciales d'irruption, les pouvoirs politiques autant locaux que français, en Guadeloupe, n'ont pas jugé bon de promouvoir et de développer ce domaine. Ce qui rend cette émergence de la peinture guadeloupéenne difficile, c'est qu'elle ne s'est pas exprimée en tant que telle. En effet, enchevêtrée dans un contexte de conflits sociaux et politiques tendu avec la France, l'émergence de l'art ne produit pas l'effet attendu. Il n'y a pas à proprement parler dans cet événement artistique en Guadeloupe d'émulations particulières ou d'entrain signalant la naissance ou l'apparition d'un événement majeur. C'est une irruption de l'art qu'on peut qualifier de silencieuse par rapport aux autres irruptions, ce qui ne favorise pas la vulgarisation de l'art, domaine aujourd'hui encore hermétique pour grand nombre de Guadeloupéens. La reconfiguration de l'art en Guadeloupe à travers cette émergence *molle* se révèle difficile du fait d'une absence de mobilisation des acteurs dédiés. Jusqu'à aujourd'hui, le sujet de l'art n'a que peu de résonance auprès des responsables politiques qui continuent à renvoyer les artistes guadeloupéens vers les structures métropolitaines ou martiniquaises. Le

débat sur les conditions précaires de l'art en Guadeloupe est certes ouvert, mais il se confronte à des postures conservatrices, nostalgiques encore de la colonie.

III. Partie - Emergence 2 : L'irruption de la subalternité dans l'art de la Caraïbe

Chapitre 1 - La subalternité dans le processus de reconfiguration

1.1 - Irruption, surgissement, déclandestinisation

1.1.1 *L'irruption de la subalternité dans l'art*

La redéfinition des identités nationales dans la Caraïbe se pose avec insistance au début du XX^e siècle et voit s'amorcer un mouvement d'émancipation des représentations culturelles, qui vont influencer considérablement sur l'art. En effet, des figures de la pensée noire américaine dont les pionniers, Lucien Price-Mars, Marcus Garvey, William E.B. Dubois, Alain Leroy Locke, Aimé Césaire et d'autres, reconsidèrent l'identité caribéenne et réinstallent l'Afrique au cœur de ses valeurs. William E.B. Dubois témoigne de ce basculement de la représentation qui s'ouvre sur la reconnaissance de l'autre, et d'autres valeurs jusque-là rejetées. Il écrit : « Le XIX^e siècle fut le premier siècle de la sympathie humaine, l'époque où nous avons pour la première fois commencé à déceler, vaguement étonnés, cette étincelle de divinité transfigurée que nous appelons le Moi ; où les bouseux et les paysans, les vagabonds et les voleurs, les millionnaires et ceux qu'on avait appelés jusque-là des Nègres devinrent des âmes palpitantes dont la chaude pulsation de vie nous touchait de si près [...] »¹. Emprunté à Gayatri Spivak², Carlo A. Célius caractérise ce basculement épistémologique de l'univers de l'art instauré par les Européens, par la percée de la subalternité sur la scène artistique mondiale. Il déclare en évoquant Haïti : « Cette irruption des subalternes entraîne une reconfiguration de l'ensemble du monde des langages plastiques du pays »³, et répond dans l'art de la Caraïbe à une situation de monopole esthétique des Blancs dans la création et aux contraintes subsistantes à la libération. En effet, la première partie de cette étude concernant l'art des XVIII^e et XIX^e siècles a posé le contexte de l'art caribéen *ante* émergence. Elle focalise sur la dynamique des artistes européens, en quête d'exotisme, s'appuyant sur l'environnement idyllique des Antilles pour donner un nouveau

¹ William E.B. Dubois, *Les âmes du peuple noir*, Paris, éditions Rue d'Ulm / Presses de l'Ecole normale supérieure, 2004, p. 154.

² Gayatri Chakravorty Spivak, *Les subalternes peuvent-elles parler ?*, traduit française par Jérôme Vidal, Paris, Amsterdam, 2009.

³ Carlo Avierl Célius, « Langages plastiques d'Haïti et perspectives postcoloniales : en quête d'ouverture », in, *Philippe Dodard, The Idea of Modernity in Haitian contemporary Art*, edited by Babacar M'Bow by Educa Vision/ Les Editions Henri Deschamps. 2008, p. 198.

souffle à leurs productions picturales occidentales, quand ils ne sont pas directement invités par le pouvoir et la bourgeoisie à réaliser des commandes publiques de portraits, de peintures d'histoire et de paysages. D'autre part, détenteurs d'un savoir-faire académique, ils sont pratiquement les seuls à pouvoir répondre aux désirs des riches planteurs de se refléter dans l'art, dans un souci de s'immortaliser par l'image. Ils viennent de partout, réclamés ou par leur seule volonté, ou encore dans le cadre de leur service militaire, créant une intensité du trafic qui se mesure d'ailleurs par le riche héritage laissé, et que l'on retrouve aujourd'hui dans les musées caribéens.

1.1.2 *Surgissement et irruption, une forme de soulèvement*

Le surgissement n'est pas un réflexe ni une impulsion arbitraire qui jaillirait sans motivation et sans anticipation. Il conforte le mouvement d'irruption subalterne déclaré dans la Caraïbe. L'idée de surgissement est associée à celle du soulèvement armé qu'évoque Achille Mbembé, et vaut aussi pour les irruptions de l'identité culturelle caribéennes. Achille Mbembé décrit les mécanismes du soulèvement en ces termes : « il faut comprendre que le soulèvement (notamment armé) organisé pour mettre un terme à la domination coloniale et à la loi de la race qui en était le pilier n'eût guère été possible sans la production consciente, de la part des insurgés, d'un pouvoir étrange – sublime illusion ou pouvoir du songe ? »¹. Ces mécanismes opérant dans le déclenchement de la réaction collective ne peuvent s'expliquer, selon l'auteur, que par l'intervention de forces ésotériques. C'est la somme des ressentiments, des émotions et des frustrations liés au parcours mouvementé des subalternes qui crée l'énergie et les conditions du soulèvement. Il écrit : « d'une puissance énergétique et incendiaire, d'une structure d'affects faite de raison calculatrice et de colère, de foi et d'opportunisme, de désirs et d'exaltation, de messianisme, voire de folie, et sans une traduction de ce feu en langage et en praxis : la praxis du surgissement, du jaillissement, de l'émergence »². Le concept « d'irruption » repris par Jean Bernabé nous livre en plus du renversement, les objectifs de reconstruction et d'invention d'un nouveau modèle. Patrick Dahlet citant J. Bernabé affirme : « La situation d'irruption est celle qui permet de créer à neuf parce que les sujets historiques ne sont pas adossés à un patrimoine culturel. C'est la situation qui a permis la créolisation »³. Amorcer une dynamique d'irruption, suppose au

¹ Achille Mbembé, « Essai sur l'Afrique décolonisée, Sortir de la grande nuit », Paris, La Découverte, 2010, p. 118.

² *Id.*, *ibid.*, p. 118.

³ Patrick Dahlet, *Déterritorialiser les identités : créolisation, créolité et plurilinguismes, Synergies Brésil* n° spécial 1 – 2010, p. 31- 40.

regard de Dahlet, dans le cadre caribéen, et notamment créole, de refonder sur des bases inédites qui puisent ses sources dans l'actuel des enchevêtrements des mondes et au-delà de la race, s'apparente à un soulèvement. Cette réaction s'oppose à la néantisation de l'identité caribéenne et à l'hégémonie culturelle occidentale qui en est la cause, en s'inscrivant de fait, dès la genèse, dans l'ouverture qui caractérise la modernité.

1.1.3 Surgissement et déclandestinisation des valeurs

Juliette Smeralda-Amon pressent le surgissement avant qu'il n'ait lieu. La phase pré irruptive comme l'évoque A. Mbembé recèle les ressources nécessaires dissimulées, pour lancer le redéploiement de l'arsenal culturel quand le temps le permettrait. C'est donc la stratégie de la clandestinisation censée retrancher le matériel culturel interdit par les belligérants, qui préserve et protège les valeurs de la culture bafouée. Elle écrit : « aux considérations selon lesquelles le dominé aurait, enkysté en son moi le plus profond, la conscience d'une infériorité intrinsèque pourraient être opposées des études psychosociologiques instructives qui ont montré que, lorsque des groupes (fussent-ils raciaux) entretiennent des rapports d'inégalité, les moins favorisés – ceux qui occupent la position dite basse – ont tendance à *clandestiniser* leurs valeurs propres, en attendant l'occasion propice à leur expression au grand jour »¹. Elle poursuit sur la pertinence de ce procédé conservatoire en ces termes : « C'est grâce à cette stratégie, observable dans toutes les situations à forte charge frustrationnelle, que des cultures, des langues et des peuples survivent, qui auraient dû logiquement avoir été dissous dans le procès relationnel inégal »². Toutes ces réactions n'ont pour seul but que de restaurer un équilibre dans les rapports humains. La procédure de déclandestinisation relève d'une aptitude à retrancher et à conserver des valeurs et des pratiques dénigrées. Elle est annonciatrice d'une contre-offensive qui trouve son achèvement dans la brutalité du soulèvement et de l'irruption de l'identité noire sur la scène mondiale et participe comme l'affirme Achille Mbembé, du jeu de repositionnement des subalternes.

Smeralda Amon assimile le surgissement à l'ouverture de la boîte de pandore. Cette comparaison provient de la brutalité du mouvement de déclandestinisation et de libération des valeurs enfermées dans une prison de contraintes absurdes. De son côté, A. Mbembé met en lumière l'état d'esprit et les mécanismes permettant l'irruption. Ces éléments sont significatifs de l'expression de la crise positive de la *montée en humanité* des subalternes africains et

¹ Juliette Smeralda-Amon, *La racisation des relations intergroupes, ou, La problématique de la couleur : le cas de la Martinique*, Paris, L'harmattan, 2002, p. 74.

² *Id.*, *ibid.*, p. 74.

caribéens déshumanisés et relégués dans les tréfonds de l'animalité. L'irruption de l'art dans la Caraïbe est le résultat de ces mécanismes inhérents à la latence de la clandestinisation qui s'assimile à une préparation au soulèvement armé identitaire que l'expression *déclandestinisation* signifie. Les émergences de l'art dans la Caraïbe, trop souvent banalisées relèvent d'une révolution du logos et de la philosophie de la représentation de l'être caribéen, tout en relevant aussi d'une riposte contre l'eurocentrisme esthétique et culturel ravageur. Le processus de reconfiguration de l'art dans la Caraïbe est enclenché.

1.2 L'irruption - Une nouvelle écologie

1.2.1 Les facteurs à l'origine de la Nouvelle réalité

Ces transformations profondes dans les sociétés caribéennes vont fortement influencer sur l'art. L'entrée des subalternes dans le domaine de la création plastique va entraîner des bouleversements dans cet univers, qui se manifestent sous plusieurs formes. La « subversion du domaine des beaux-arts »¹, impulsée par « l'imposition d'un type inattendu de représentations figurées et, de fait, rejeté au départ »². L'« élargissement de la base sociale des beaux-arts »³ propice, à la « stimulation du développement de courants divergents »⁴, conférant de la visibilité à « d'autres domaines de création du monde des langages plastiques (celui, spécifique, de la plastique vodou notamment) »⁵ écrit Célius. Cette visibilité poursuit-il, établit « de nouveaux rapports entre les différents domaines »⁶, qui dès lors, autorise au sein « du domaine des beaux-arts en l'occurrence, circulations de formes, de thèmes, de motifs, de signes, de symboles, de propositions stylistiques »⁷. Tous ces éléments génèrent une nouvelle écologie de l'art. Ils sont à partir de ce moment, à l'origine de nouveaux outils conceptuels inhérents à ce qui fondera dès lors les structures esthétiques et conceptuelles décroissant de l'énonciation identitaire et plastique de la culture caribéenne. Le dynamisme impulsé par la fluctuation et la transversalité des genres, devient l'une des caractéristiques majeures de cette nouvelle esthétique. Les principes contestables de l'idéologie de la pureté deviennent dans la confrontation avec cette nouvelle écologie de l'art, surannés.

¹ Carlo Avierl Célius, « Langages plastiques d'Haïti et perspectives postcoloniales : en quête d'ouverture », in, Philippe Dodard, *The Idea of Modernity in Haitian contemporary Art*, op. cit., p. 198.

² *Id.*, *ibid.*, p. 198.

³ *Id.*, *ibid.*, p. 198.

⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 198.

⁵ *Id.*, *ibid.*, p. 198.

⁶ *Id.*, *ibid.*, p. 198.

⁷ *Id.*, *ibid.*, p. 198.

Les nouveaux principes multiples générés par cette révolution culturelle ne peuvent pas tous être abordés dans cette étude. Nous développerons quelques-uns d'entre eux dont l'élargissement de la base sociale des beaux-arts, la dimension collaborative et l'établissement de nouveaux rapports entre les différents domaines en œuvre dans l'apparition de la nouvelle réalité.

1.2.2 Élargissement de la base sociale des beaux-arts

Sur la question de « l'élargissement de la base sociale des beaux-arts »¹, ouvrant le champ de la création à la diversité culturelle, la question de la démocratisation de l'art entre en vigueur. En effet, cette vulgarisation relève d'un acte de démocratisation de l'art, offrant aux couches sociales des classes paysannes et ouvrières jadis écartées, une vitrine pour s'exprimer artistiquement et proposer des approches singulières et innovantes de l'art, en insufflant des valeurs nouvelles plus proches de la réalité de ces pays. Alain Leroy Locke souligne cette entrée dans l'art de la subalternité comme salvatrice pour la culture nationale. Il écrit : « Quelques-unes des plus remarquables manifestations des arts [...] sont nées dans les classes paysannes les plus humbles, et souvent originaires de l'étranger : le meilleur de la culture dérive, pour une grande part, non de milieux purs, mais de foyers métissés et hybrides, que semble enrichir ce processus de croisement culturel »². Dans le troisième numéro de *Studio* paru en avril 1946, est publié un extrait de la préface du catalogue de l'exposition « Peinture moderne haïtienne » tenue à la Whyte Gallery à Washington sous le titre « La peinture populaire en Haïti », à l'intérieur de laquelle René d'Harnoncourt rappelle l'origine des artistes haïtiens qui, « ne représentent aucun groupe social ou économique »³. Ils sont en effet d'origines diversifiées, à l'image des Haïtiens et de la culture du pays. Les artisans et les agriculteurs se mettent à la peinture se confrontant de fait à la bourgeoisie qui n'est plus la seule à émettre une vision de l'art à l'intérieur de la culture haïtienne. Célius précise qu' : « ils sont artisans, fermiers, hommes de professions diverses, y compris des membres de l'armée, ils comprennent des hommes qui ont laborieusement peint, pendant des années, et d'autres qui ont commencé à peindre récemment »⁴. Peters, dans le catalogue de l'exposition « Haitian Art »⁵ publie un document inédit et conservé aux archives du Musée d'art haïtien. Il poursuit sur les caractéristiques et provenances de ces peintres : « un paysan

¹ *Id., ibid.*, p. 198.

² Alain Leroy Locke, *Le rôle du nègre dans la culture des Amériques*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 9-10.

³ Carlo A. Célius, *Langage plastique et énonciation identitaire, l'invention de l'art haïtien*, Laval, Les presses de l'université Laval, 2007, p. 92.

⁴ *Id., ibid.*, p. 92.

⁵ Ute Stebich (dir.), *Haitian Art*, New York, The Brooklyn Museum, 1978, p. 4-16.

illettré, un mécanicien d'avion, un ex-comptable, un jeune homme riche, un docker, une jeune fille d'une vieille famille d'élite, un garçon charpentier de marine, le fils d'un sénateur haïtien, un chauffeur de camion, un boy, un peintre en bâtiment itinérant et un prêtre vaudou »¹. Des profils nouveaux, des classes diversifiées et des corporations inédites s'introduisent dans le milieu de l'art en contrecarrant l'enfermement destructeur de la spécialisation agricole et artisanale, issue de l'esclavage qui, jusque-là, était le seul déterminant des fonctions et des rôles joués par les individus dans la société haïtienne. Cette mutation des ressources humaines engendre la confrontation de ces différences qui transforme autant les pratiques que la perception traditionnelle et académique de l'art, et va contribuer à renouveler la création et reconfigurer durablement l'art dans l'île. Ceci justifie clairement l'idée de l'irruption des subalternes dans l'art Haïtien.

1.2.3 L'ère de la collaboration

Sur la question de « l'établissement de nouveaux rapports entre les différents domaines »², Célius perçoit une dynamique nouvelle, interactive entre différents champs jusque-là déconnectés. Il précise qu'au : « sein d'un même domaine, celui des beaux-arts en l'occurrence », on observe « la circulation de formes, de thèmes, de motifs, de signes, de symboles, de propositions stylistiques »³ ce qui dévoile de fait, un nouveau paradigme d'interconnexions de disciplines hétérogènes à l'intérieur duquel, l'art haïtien devra prospérer dorénavant. Alain Leroy Locke, anticipe cette orientation vers l'échange à travers la dynamique naissante de la création haïtienne. Il écrit : « En Haïti, si je peux me permettre d'exprimer une opinion personnelle, un pareil programme culturel jouit de possibilités infinies »⁴. Il reconnaît la fertilité qu'engendre cette stratégie de la concorde qu'endosse l'art haïtien. Il poursuit sur les vertus de cette approche en disant : « L'observateur étranger croit déjà discerner chez vous un effort prometteur d'union artistique et intellectuelle, entre les deux cultures coexistant dans votre pays : L'héritage ancestral de la vieille Afrique, avec cette culture maternelle des mornes, unis au patrimoine français que vous avez si fidèlement conservé et dont vous êtes fiers, à fort juste titre »⁵. Ces nouveaux rapports entre les différents domaines de la vie intégrés dans l'art, produisent en opposition avec les principes antérieurs de l'art, de la subversion. Cette transgression est le résultat d'un décroisement salvateur

¹ Carlo A. Célius, *op. cit.*, p. 120.

² Carlo Avierl Célius, « Langages plastiques d'Haïti et perspectives postcoloniales : en quête d'ouverture », *op. cit.*, p. 198.

³ *Id.*, *ibid.*, p. 198.

⁴ Alain Leroy Locke, *Le rôle du nègre dans la culture des Amériques*, *op. cit.*, p. 7-8.

⁵ *Ibid.*, p. 17-18.

qui ouvre les pratiques sur des valeurs nouvelles de collaborations et surtout d'intervalorisations et présage déjà de l'outillage conceptuel qui appuiera plus tard les théories de la créolité martiniquaise principalement, pour lesquelles l'adhésion guadeloupéenne n'est pas totalement établie.

1.2.4 L'influence sur la nature des images et leur évolution

La combinaison des codes et des modes de représentation influe sur la nature des images et leur évolution en entraînant selon Célius, la formation d'une « nouvelle écologie »¹ de l'art, qui « appelle à s'interroger sur les images, leur prolifération, leurs modes d'encodages, sur les spécifications formelles qui constituent leur intensité d'être »². Ces recodifications de l'image peinte requièrent une appréhension autre, « que par genres, courants, styles, thématiques, en recourant à d'autres modalités, transversales, comme la narration, la métamorphose, la présentification, l'apparition et d'autres »³ et transgressent les normes de l'académisme dès lors subverties. L'ensemble de ces bouleversements produisent l'apparition d'une nouvelle réalité, jamaïcaine, haïtienne et plus largement caribéenne à travers les jaillissements de thématiques propres à ces lieux, dont, les paysages, les personnages, les rituels et la paysannerie, qui se reflètent enfin noblement dans l'espace de la toile. L'étrangeté des nuits chargées spirituellement des peintures de John Dunkley, perceptible dans *Feeding the Fishes* (1940) ou encore, dans *Banana Plantation* (1945), côtoie la paisibilité de la peinture *River Scene* (1943), mélancolique d'Henry Daley. La tragédie de la déportation dans les îles évoquée dans les peintures des années 1960 et 1970 de Michel Rovélas, ou encore l'irruption de la figure noire et amérindienne dans les peintures de Chomereau Lamothe, sont significatives de la réappropriation des valeurs locales. En Haïti, l'apparition de la paysannerie à travers l'indigénisme, privilégie souvent un aspect insouciant et même une certaine joie de vivre perceptible entre autres dans *Etude pour un marché*, (1972) de Pétion Savain, *Paysanne et son âne* (1938) de Louis Vassor ou pour finir, *Ma rue* (1940) de Philomé Obin.

Au-delà des thématiques, ce sont les modalités opératoires qui parachèvent l'émergence d'une nouvelle réalité, à travers notamment l'adaptation des techniques européennes aux thématiques caribéennes. Ceci produit de nouveaux effets dans la peinture, et plus spécialement à travers la question de la lumière, de l'expressivité de la couleur et des

¹ Carlo Avierl Célius, « Langages plastiques d'Haïti et perspectives postcoloniales : en quête d'ouverture », *op. cit.*, p. 198.

² *Id.*, *ibid.*, p. 198.

³ *Id.*, *ibid.*, p. 198.

codes d'influences diverses, amérindiennes et africaines. C'est cette nouvelle configuration du milieu de la création plastique, déclenchée par une série de facteurs humains, esthétiques, identitaires, que Célius qualifie de « nouvelle écologie », et qui remet en question la conception ancienne de l'art académique. Cette survenue sur la scène artistique de ces langages plastiques singuliers perturbe les principes académiques européens dominants, qui ne constituent plus un obstacle à l'avènement d'une représentation purement caribéenne de l'art. L'apparition d'acteurs nouveaux, exclus traditionnellement de la pratique de la peinture dans la caraïbe, est définie comme une irruption de la subalternité, du fait certes de sa structure, mais aussi de la surprise qu'elle produit au regard de la Caraïbe et des observateurs étrangers. L'une des conséquences directes de ces bouleversements se mesure dans le nouveau statut de la référence européenne. Jadis, modèle de référence, dès l'or contestée et dépassée, elle n'est plus qu'un ingrédient constitutif de la réforme des langages plastiques dans la Caraïbe. Une ère d'expérimentations originales et concluantes s'ouvre.

1.3 La singularité des irruptions dans les trois pays - entre double et triple irruption.

L'art occidental règne dans la Caraïbe jusqu'au début du XX^e siècle. La dynamique du marché fait de l'art un produit d'échange comme tous les autres. Il est commandé directement d'Europe, ou, produit sur place par des artistes invités. Souvent, c'est en profitant du passage des peintres voyageurs dans l'île, que des commandes sont passées. Il est difficile d'imaginer que cette pratique de l'art, qui n'a de réalité qu'aux travers des commandes publiques et qui est le résultat d'une quête exclusive des plus beaux sites, parachevant la conquête du nouveau monde, produise de réelles innovations sur le rendu final. Même si l'imitation des Caribéens de ce modèle n'a pas été convaincante et a produit des œuvres médiocres, cette étape reste toutefois techniquement une prise de contact du caribéen avec les gestes usuels de la création picturale, une phase d'apprentissage en quelques sortes, en dépit des réactions que ce constat peut soulever, et qui servira de socle aux soulèvements esthétiques à venir.

1.3.1 Haïti, tripolarité de l'irruption de la subalternité dans l'art.

En effet, à partir de 1920/1930, les prises de consciences nationales déclenchent une irruption des créateurs afro-caribéens sur la scène internationale et notamment en Haïti et en Jamaïque qui engageront, à partir de là, une mutation esthétique qui s'étalera sur près d'un siècle de création. La première irruption haïtienne qui a lieu à partir du XX^e siècle est celle de

l'école indigéniste (1931), déclenchée par le peintre afro-américain Scott et relayée un an plus tard par le peintre haïtien Pétion Savain qui, dans la lignée de la littérature indigéniste, développe un pôle pictural de revalorisation culturelle haïtienne. La seconde irruption prend appui sur la première. Elle est inhérente à la fondation de l'école d'art de Port-au-Prince (1944) sous la tutelle des Américains avec le support des Français et les Cubains notamment, et à l'apparition inattendue de l'art populaire dans ses murs. Un troisième mouvement se déclenche suite à la rupture opérée par les artistes dits « sophistiqués » en 1950. Il n'est pas inconsideré de signaler une quatrième évolution souvent sous-estimée qui confronte école de la cruauté supplantée par celle de la beauté, dans les années 1960, tourmentées politiquement. Entre 1930 et 1970, l'art haïtien se reconfigure à plusieurs reprises à travers quatre temps forts. Mais, seules les trois premières phases sont caractéristiques de l'irruption de la subalternité dans l'art haïtien, car c'est à partir d'elles que le phénomène s'extrait de l'anonymat et se déclare au monde comme une force avec laquelle il faut compter dans le domaine.

Même si la version officielle de l'histoire de l'art haïtien estime cette irruption double, l'avènement de l'art populaire, sans son opposition moderne aurait certainement été perçu différemment. Le schisme opéré par les artistes « sophistiqués » en 1950 relève en effet d'une irruption interne d'un autre versant de la subalternité de l'art, dégagé des influences étrangères, envahissantes dans la réalisation de la deuxième phase « populaire » de l'art. On peut aussi avancer l'idée d'une irruption triple de la subalternité, que constituent, l'Indigénisme, la peinture populaire et la peinture moderne, qui dévoilent d'une part le dynamisme créateur, mais aussi la tripolarité qui caractérise l'haïtianité de l'art haïtien.

1.3.2 Jamaïque, tripolarité de l'irruption de la subalternité extra et intra jamaïcaine dans l'art.

Quinze ans avant Haïti, la première irruption jamaïcaine a lieu à partir de 1920 sous l'impulsion d'Edna Manley qui introduit la référence africaine et les réalités jamaïcaines au centre de l'art, d'une part et d'autre part en modernisant l'art jamaïcain dans sa filiation avec le Cubisme. Cette irruption de l'art jamaïcain est le fait d'une convergence avec les courants modernistes européens à l'intérieur desquels l'art jamaïcain est intégré. Cette tonalité moderniste de Manley se décline suivant d'autres sources, perceptibles auprès du sculpteur Namba Roy et les Millers père et fils entre autres.

Vingt ans après, une mouvance affirmée de réappropriation de courants picturaux européens et nord-américains, et réinvestit selon des préoccupations locales, se développe

parallèlement. Elle est incarnée notamment par les peintres David Pottinger et Albert Huie, qui éprouvent les courants expressionnistes et néo-impressionnistes qu'ils adaptent au contexte jamaïcain. Ces irruptions peuvent apparaître comme une revue des courants modernes de l'art occidental, mais elles installent la Jamaïque dans une continuité modernisante avec l'art international. On peut évoquer l'idée d'une irruption ouverte qui se partage entre une prise de conscience nationale de l'identité et une ouverture sans borne vers l'extérieur. Toutefois ces deux tendances sont perçues comme deux approches différentes, avec comme point de jonction l'entreprise de jamaïcisation de l'art, et décrivent deux irruptions distinctes de la subalternité.

L'apparition d'une nouvelle force, ignorée pendant tout ce temps et qui pervertit la lecture de l'avènement de l'art jamaïcain officiel est celle des « intuitifs » présentés par Veerle Poupeye comme une apparition, qui : « atteste que le réveil culturel de la Jamaïque n'était pas le fait d'une petite élite intellectuelle »¹. Cet avènement des peintres « intuitifs » déjà présents dès 1920 représente une troisième irruption inattendue. Ils sont reconnus tardivement par les étrangers en Jamaïque, et notamment par le biais de la galerie Hills à partir de 1953. Elle expose à cette date, les peintures de *l'intuitif narratif* Gaston Tabois qui sera officialisé plus tard par l'exposition « l'œil intuitif » tenue à la galerie national de Jamaïque en 1979 par son directeur du moment et peintre lui-même, David Boxer. Cette reconnaissance tardive des « intuitifs » marque un tournant dans la compréhension de l'art en Jamaïque. Veerle Poupeye à propos de cette officialisation du mouvement précise : « Un groupe s'impose de plus en plus aujourd'hui à la Jamaïque, celui des peintres intuitifs. En 1979, la *National Gallery of Jamaica* organisa une exposition qui fit date, « The Intuitive Eye », où pour la première fois ces artistes étaient exposés en tant que groupe dans un contexte cohérent »². Ce mouvement trouve son terreau dans l'isolement salvateur qui le préserve de toutes influences extérieures, mais aussi dans l'incarnation africaine de sa démarche et notamment à travers l'accession aux sources spirituelles qui l'animent dans l'élaboration d'un langage singulier.

Il y a donc, comme en Haïti un triple mouvement qui rend possible l'idée d'une triple irruption de l'art jamaïcain. Mais à la différence d'Haïti, dont les deux premières phases constituent les phases d'irruptions réelles de la subalternité, en Jamaïque les trois phases décrites relèvent toutes de la révélation. En effet, l'ignorance et le rejet des intuitifs par les

¹ Veerle Poupeye-Rammelaere, « Voix et visions : Les arts plastiques en Jamaïque », in, Pierre E. Bocquet, *1492/1992, un nouveau regard sur les caraïbes*, Paris, Créolarts Diffusion, 1992, p. 113.

² *Id.*, *ibid.*, p. 117-118.

instances officielles de l'art en Jamaïque, alors qu'ils sont au travail depuis l'origine, relèvent d'une irruption interne d'une subalternité intra-jamaïcaine qui dès lors trouve sa place dans le milieu de l'art de l'île.

1.3.3 Guadeloupe, double irruption diffractée

En Guadeloupe, c'est près de cinquante ans après les émergences artistiques dans la Grande Caraïbe qu'une première irruption se produit à la faveur des mouvements de revendications identitaires et politiques des années 1970, que la peinture relaye. Cette émergence est portée par les pionniers de l'art guadeloupéen à travers les figures de M. Rovélas, Rico Roberto, Michel Littée, Michel Chomereau Lamothe et, plus tard, Christian Bracy, Klodi Cancelier entre autres. La caractéristique irruptive de cette phase de l'art guadeloupéen est avant tout humaine, dans la mesure où elle marque un tournant par la présence pour la première fois des autochtones guadeloupéens d'ascendance africaine dans la peinture de l'île. Elle est aussi esthétique, puisque les artistes engagent comme en Jamaïque, un processus de nationalisation et de guadeloupéanisation des courants étrangers de l'art, pour plus tard emprunter des stratégies de synthèse des styles. On peut avancer l'idée d'un second temps fort de l'art de Guadeloupe dans les années 1990, avec la formation du mouvement *Koukarra* par Klodi Cancelier et Lucien Léogane. A cela s'ajoute la création du Festival *Indigo* (1991) initié par un groupement d'artistes caribéens qui marquent une rupture en officialisant, par l'art, la reconnaissance de la référence amérindienne dans la création plastique guadeloupéenne et ses convergences africaines. Ce qui fait un mouvement hautement synthétique. L'idée induite est celle du rapprochement des pays caribéens autour des valeurs partagées de l'art, et la fin de l'isolement de la Guadeloupe de son bassin culturel naturel. À la différence des irruptions de Jamaïque et d'Haïti, tripolaires, l'irruption guadeloupéenne est double dans un contexte pourtant défavorable aux pratiques artistiques déconsidérées, pour lesquels jusque-là aucune autorité ne s'est montrée à la hauteur des défis d'organisation et de structuration du milieu comme il en fût dans les deux autres îles. L'irruption de la subalternité en Guadeloupe est une irruption, sauvage, diffractée, du fait de l'absence d'accompagnement et de soutien qui n'a pas permis un développement continu et cohérent, contrairement aux deux autres îles.

Pour les trois pays, les irruptions de la subalternité dans l'art se sont opérées dans un contexte de luttes politiques et identitaires fortes profitant souvent de la puissance des nationalismes internationaux en vigueur des années 1920 dans un premier temps et des années

1960/1970 dans un second temps. Elles correspondent à une phase de reconversion et de déconstruction d'une conception de l'identité inadéquate. L'introduction dans le milieu artistique de nouvelles modalités et les effets engendrés dans la définition et dans l'appréhension des images. Non seulement ces irrptions s'opèrent sur le plan international, mais aussi sur le plan local en abolissant les réticences esthétiques internes ou encore en contestant des valeurs non désirées imposées par l'extérieur. Mais l'écart des moyens mis en œuvre à travers les opportunités et les soutiens extérieurs engagés dans l'émergence de ces pratiques entre les pays de la Grande Caraïbe et la Guadeloupe sont incomparables, et impactent aujourd'hui encore le développement de l'art dans une île résolue à ostraciser la création plastique. Mais en dépit de ces variantes structurelles, les principes d'une nouvelle écologie de l'art sont effectivement en vigueur dans les différents lieux en question.

Chapitre 2 - Les influences étrangères dans le processus de reconfiguration de l'art

2.1 - Intercaribéanité de l'art

2.1.1 Cuba/Haïti/Jamaïque – Sicre – symbole de la relation intra-caribéennes

Le rôle de Cuba dans l'art caribéen est déterminant. Non seulement il légitime la peinture populaire haïtienne, mais il ouvre en même temps une ère de collaboration intra-caribéenne. José Gomez Sicre (1916-1991) est dépeint par Célius comme un « critique d'art cubain, alors au seuil d'une grande carrière »¹ qui, poursuit-il, « arrive à Port-au-Prince en tant que commissaire d'une exposition de peintures modernes cubaines, tenue au Centre d'art en janvier-février 1945 »². Sa découverte à elle seule dans les réserves du Centre d'Art d'une toile de l'artiste Philomé Obin, intitulée *L'arrivée du président Roosevelt au Cap...* va bousculer les ambitions des responsables du Centre. Célius confirme ce point de manière lapidaire : « De cette découverte naît le courant d'art naïf haïtien »³. Mal reconnu et rayé du récit de l'avènement de l'art naïf haïtien autant par Peters que par Rodman, la nouvelle vague des sympathisants étrangers de l'art naïf haïtien des années 1970 et 1980, dont Eléonor I. Christensen, rétablira tardivement dans l'avant-propos d'un ouvrage paru en 1975, « The art of Haïti », une certaine vérité sur son rôle réel dans cette aventure. Parallèlement, Sicre lui-même construit sa propre légende en donnant selon Célius : « une nouvelle version dans les entretiens accordés à Thereza Jontyle Robinson pour sa thèse, *A History of the Haitian Popular Movement, 1944 to 1972*, soutenue en 1983 »⁴. La présence de Sicre est centrale dans ces temps de détermination de l'art populaire Haïtien, équilibrant de fait la massive présence occidentale dans l'orientation de l'art de l'île, écrasant les rares implications d'acteurs caribéens dans ce processus d'émergence. Quelques années plus tard, José Gomez Sicre étend son action à la Jamaïque en parrainant les intuitifs jamaïcains. Dans la lignée de sa contribution haïtienne de l'art où il tranche en faveur de l'art populaire, il porte son aide à

¹ Carlo A. Célius, *Langage plastique et énonciation identitaire – l'invention de l'art haïtien*, op. cit., p. 20 – 21

² *Id.*, *ibid.*, p. 21.

³ *Id.*, *ibid.*, p. 19.

⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 21.

l'artiste « primitif » jamaïcain Gaston Tabois après l'exposition de 1955 qui s'est tenu à la Galerie Hills à Kingston, où selon D. Boxer « il avait été salué par la presse et a été proclamé comme "Primitif Jamaïcain" par ses promoteurs (La Galerie Hills) »¹. Deux ans plus tard en 1957, dans une exposition internationale au Musée des Beaux-Arts de Houston, Boxer informe que « l'une des cinq œuvres sélectionnées »² le fut par José Gomez-Sicre. Certes, sa contribution est minime mais essentielle et s'inscrit toujours dans la détermination de l'idée naïve et populaire qu'il a de l'art dans la Caraïbe.

On peut donc évoquer à travers le rôle déterminant joué par Sicre en Haïti et son geste de soutien aux intuitifs en Jamaïque, l'avènement d'un maillon clé à l'initiative de la création d'une dynamique inter-caribéenne de l'art qui se propagera plus tard, tant bien que mal, dans la région. Certes cette influence se limite à la Grande Caraïbe, haut lieu des émergences de l'art caribéen et n'infuse pas les îles des Petites Antilles qui ne représentent pas un point névralgique de l'art de la région jusqu'à aujourd'hui d'ailleurs.

2.1.2 L'essor des relations intra-caribéennes

2.1.2.1 Cuba/Haïti – échange de programmes et visites

Si la période indigéniste est plutôt considérée comme un tremplin nécessaire à la prise en main de l'art par les Haïtiens, l'avènement de l'art populaire haïtien, et son essor extraordinaire au-delà des frontières, créent une dynamique inespérée dans les différents milieux artistiques de la région, et notamment entre les pays de la Grande Caraïbe. Veerle Poupeye écrit : « l'Art haïtien indigéniste était néanmoins classique et même faible par rapport à la Vanguardia cubaine. Le climat artistique est devenu plus énergique dans le milieu des années quarante, galvanisé par les activités du Centre d'Art et l'intensification des contacts intra-régionaux. [...] »³. Ce dynamisme se manifeste concrètement par la mise en œuvre d'échanges entre les deux pays. Veerle Poupeye écrit à ce propos : « Les programmes du Centre d'Art inclus des échanges avec l'avant-garde cubaine comme la présentation de l'exposition du MOMA de l'art cubain en 1945 et d'autres expositions »⁴, laissant supposer une relation privilégiée entre ces deux nations. La vivacité du trafic se traduit selon Veerle Poupeye par un renforcement de « leur intérêt pour la culture afro-caribéenne »⁵. Elle signale l'effectivité de cette collaboration à travers la visite de plusieurs artistes cubains. Elle cite parmi eux Wifredo Lam qui « est venu avec Breton en 1945 et est resté pendant quatre mois

¹ David Boxer, « The Arawaks, the Spaniards, the English », *Modern Jamaican Art, op. cit.*, p. 24.

² *Id., ibid.*, p. 24.

³ Veerle Poupeye, *Caribbean Art, op. cit.*, p. 64.

⁴ *Id., ibid.*, p. 64.

⁵ *Id., ibid.*, p. 64.

comme invité de Pierre Mabile qui était alors attaché culturel français à Port-au-Prince »¹ et « Enriquez et Portocarrero qui successivement en 1945 et en 1946 ont visité le Centre »². La relation haïtiano-cubaine nous révèle une association puissante entre les deux pôles majeurs de la création plastique des années 1940 et 1950 de la Grande Caraïbe et démontre le *leadership* de ces pays à promouvoir la culture afro caribéenne et à en faire une valeur incontournable de l'art mondial.

2.1.2.2 Jamaïque – Haïti : une relation de transmission

L'influence d'un troisième pôle caribéen majeur apparaît dans une moindre mesure dans les échanges entre la Jamaïque et Haïti. Veerle Poupeye retrouve aussi des contacts et des influences entre d'autres artistes de Jamaïque et d'Haïti. Il apparaît que Bernard Séjourné de l'école de la beauté haïtienne a été l'élève de Colin Garland, peintre surréaliste jamaïcain. Veerle Poupeye écrit à ce propos : « Le style surréaliste et poétique hautement commercialisable de Garland a eu une influence dans les Caraïbes, notamment en Haïti par Bernard Séjourné (1947-1994), le fondateur de l'école de la beauté, qui était son élève en Jamaïque à la fin des années soixante »³. Lerebours précise, après : « un bref passage à l'école des Beaux-Arts de Port-au-Prince, il avait reçu sa vraie formation à la Jamaïque puis aux Etats-Unis »⁴. Cette influence jamaïcaine de Bernard Séjourné se révèle à travers une certaine familiarité de ses transparences fines avec celles, ciselées, de Barrington Watson qu'on peut mesurer à travers les corps mêlés de la peinture intitulée *La captive* (1975) et les natures mortes du peintre haïtien.

Il existe donc de réels échanges esthétiques entre les artistes Jamaïcains et Haïtiens perceptibles dans les exemples cités à travers le traitement de la ligne et du dessin. À la différence de la relation haïtiano-cubaine impulsant les orientations esthétiques de la région, la relation haïtiano-jamaïcaine se définit davantage par la transmission de valeurs et de modes opératoires. Du point de vue de ces échanges concrets qui se caractérisent autant par des programmes communs, des visites d'artistes, que des emprunts mutuels de techniques plastiques, on peut estimer que la construction de l'identité de l'art caribéen n'est pas que le fait des influences étrangères et doit être relativisée en tenant compte de la réalité de l'implication des Caribéens eux-mêmes dans l'organisation de l'art de leur région.

¹ *Id., ibid.*, p. 64.

² *Id., ibid.*, p. 64.

³ *Id., ibid.*, p. 146.

⁴ Michel Philippe Lerebours, « Pour une nouvelle lecture de la peinture haïtienne », in, Pierre E. Bocquet, *1492/1992, un nouveau regard sur les caraïbes*, op. cit., p. 102.

2.1.2.3 - Les milieux artistiques noir – New York – Bernard Séjourné, Jean-René Jérôme

D'autre part, il faut constater la relation qu'entretiennent certains artistes haïtiens avec les milieux artistiques new-yorkais. Le séjour de Séjourné à New York lui a permis selon Michel Philippe Lerebours de fréquenter « les milieux artistiques noirs alors en pleine ébullition »¹. L'artiste haïtien autodidacte, Jean-René Jérôme, avait, poursuit l'auteur « voyagé aux Etats-Unis et lui aussi avait fréquenté les artistes noirs américains »². L'influence des milieux artistiques noirs rentre aussi dans le jeu d'apports et d'influences en cours dans la construction de l'identité artistique des pays caribéens et dévoile le jeu parallèle des connexions entre artistes afro-américains et caribéens.

Dans cette ébullition des échanges intra-caribéens dans l'art, Cuba et Haïti se distinguent par la dynamique de leurs collaborations et apparaissent comme deux nations influentes dans la caractérisation et l'énonciation identitaire de l'art de la Caraïbe. L'ouverture Haïti/Jamaïque créée notamment à travers les écoles, et qui est d'ordre avant tout pédagogique, où des savoir-faire sont partagés, est le prolongement de ces interactions régionales et de la volonté de structurer le domaine autour des nations de la Grande Caraïbe. Il apparaît donc dans ce jeu qui gravite autour essentiellement des puissances Cubaine, Haïtienne et Jamaïcaine, toutes indépendantes, la prégnance de l'absence de la Guadeloupe française, assimilée et toujours enfermée dans des pratiques désuètes, distillées éternellement par les fonctionnaires français pratiquant la peinture et les descendants de colons implantés dans l'île, nostalgiques eux aussi de la terre mère européenne. A l'évidence, coupée de son bassin géographique et culturel et en l'occurrence rendue inopérante dans cette séquence fondatrice et fédératrice de l'art caribéen, l'île aux belles eaux, Karukéra, comme elle est nommée par les Amérindiens, est privée des relations intra-caribéennes déterminantes qui auraient pu changer son rapport à l'art.

2.2 La visite de personnalités du monde de la littérature célèbres

2.2.1 Aimé Césaire-Truman Capote - André Breton et Wifredo Lam : Une visite déterminante.

En dehors des acteurs étrangers spécialistes de l'art, d'autres personnalités extérieures célèbres issues du champ politique adoubent la scène artistique haïtienne par leur visite au

¹ *Id., ibid.*, p. 102.

² *Id., ibid.*, p. 102.

Centre d'art dans les années 1940 et 1950. À travers la littérature, une étincelle dans la relation Haïtiano-Martiniquaise se produit dans le cadre d'échanges ponctuels dans lesquels participe Aimé Césaire. Célius en fait mention en ces termes : « Le débat s'est aussi animé, entre temps, avec la venue de Césaire à l'occasion du Congrès de philosophie tenu à Port-au-Prince du 24 au 30 septembre 1944 »¹, où, il appuie la position surréaliste de Breton en évoquant : « le Surréalisme en des termes enthousiastes dans sa communication [...] intitulée « Poésie et connaissance », publiée dans, *Cahiers d'Haïti*, (vol II, n°5, décembre 1944, p. 14-19) »². Veerle Poupeye signale la visite d'Aimé Césaire comme étant l'établissement d'un « lien tangible entre la négritude et l'indigénisme »³, écrit-elle, brisant en quelque sorte l'isolement que subissent les Petites Antilles en tissant un pont entre les deux régions caribéennes. À la différence de la Guadeloupe, la Martinique participe directement à travers Césaire et son outillage conceptuel de la Négritude, extension de l'Indigénisme, à l'émergence de l'art caribéen, même si les effets ne se transcrivent que timidement dans le champ de l'art de la Martinique, logée à la même enseigne de l'isolement que la Guadeloupe.

Truman Capote - C'est en 1950 que Gérald Alexis nous informe du passage de Truman Capote au Centre d'Art et dont l'impact a servi à renforcer le phénomène de l'art naïf à l'extérieur et en particulier aux Etats-unis. Il écrit, évoquant Breton et Truman Capote : « Leur opinion positive sur ce travail a contribué à porter l'attention du monde de l'art occidental sur Haïti »⁴. Il s'agit ici de relation haïtiano-Américaine déjà intensément en vigueur dès 1944, ou plutôt dès 1931 avec le séjour réussi et fructueux de l'Afro-Américain William E. Scott. On mesure à quel point, ces deux Amériques contradictoires, celle des Blancs d'une part et celle des Noirs d'autre part, trouvent dans le haut lieu haïtien un point de convergence d'intérêt autour de l'art, jamais réalisé.

Une visite déterminante, André Breton et Wifredo Lam - Mais la visite la plus déterminante a été celle des surréalistes André Breton et Wifredo Lam en 1945. Powell écrit que « Breton, le principal théoricien du mouvement surréaliste, et Lam, un peintre surréaliste d'origine chinoise et afro-cubaine, sont devenus amoureux des peintures d'Hector Hyppolite : un artiste autodidacte, ex-marine marchande et prêtre vaudou »⁵. Mais Powell ne partage pas cette identification ou cette projection surréaliste que fait Breton sur la peinture d'Hyppolite,

¹ Carlo A. Célius, *Langage plastique et énonciation identitaire – l'invention de l'art haïtien*, op. cit., p. 28.

² *Id.*, *ibid.*, p. 28.

³ Veerle Poupeye, *Caribbean Art*, op. cit., p. 64.

⁴ Gérald Alexis, « The Caribbean in the hour of Haiti », *Caribbean : Art at the Crossroads of the World*, New York, Published by el Museo del Barrio, In association with Yale University Press, p. 118.

⁵ Richard J. Powell, *Black art, a cultural history*, second edition, London, Thames and Hudson world of art, 2003, p. 96.

lors de cette visite déterminante. Il pense que Breton se méprend sur la validité de cette corrélation entre la peinture d'Hyppolite et plus largement des peintres naïfs et le Surréalisme dans la mesure où il s'agit d'un aspect réel ou légendaire de la réalité haïtienne. Il écrit : « Ce que Breton ne comprend pas était que Hyppolite – à travers les stratégies discursives de l'art et de la religion – créé un univers alternatif pour lui-même et pour son peuple qui semblait être surréaliste et secrète, mais était, en fait, (pour paraphraser le critique martiniquais E. Glissant), un aspect rarement perçu de la réalité »¹. Powell marque la différence entre le simulacre surréaliste et la réalité surréaliste haïtienne. Il confirme l'écart entre ces deux pratiques en expliquant : « Pour Hyppolite et les autres artistes qui n'ont, ni reçu de formation académique, ni même ne font partie de la scène proprement dite de l'art, ces représentations d'un monde fantastique et leurs visions les plus intérieures étaient intellectuellement plus tangibles et fonctionnelles que Breton et les surréalistes n'auraient jamais pu imaginer »². Il ne s'agit pas de minimiser la portée du Surréalisme dans la propagation de l'art naïf en Europe et aux États-Unis après-guerre. Carlo Célius écrit : « N'oublions pas le rôle joué par le Surréalisme dans la promotion de l'art naïf en Europe. Souvenons-nous aussi de son poids dans l'éveil de l'école de New York impulsé notamment, par la présence de nombre d'artistes (surréalistes) Européens aux Etats-Unis du fait de la guerre en Europe »³. Mais en ce qui concerne son influence en Haïti, Powell émet de profondes réserves.

Au vue de la densité du trafic en Haïti de Nord-Américains, de Français et de Caribéens, Haïti est clairement un carrefour et un haut lieu de l'art international. La trilogie Haïti, Jamaïque et Cuba condense en leur sein l'essentiel du trafic des intellectuels et des figures de l'art dans la Caraïbe. Des renforts de toutes origines sont aussi à l'œuvre pour construire l'identité plastique jamaïcaine qui s'apparente à une affaire à dimension collective contrairement à Haïti, qui serait davantage plus « une affaire états-unienne » comme l'entend Célius.

2.2.2 Les afro-Américains dans la construction de l'art caribéen - William E.

Scott - Eldzier Cortor : La confrontation Dunkley/Cortor - Harlam Jackson : à propos de la synthèse dans l'art haïtien – Lam

¹ *Id., ibid.*, p. 98.

² *Id., ibid.*, p. 98.

³ Carlo A. Célius, *Langage plastique et énonciation identitaire – l'invention de l'art haïtien*, op. cit., p. 25.

William E. Scott (Indiana, 1884-1964), universitaire noir américain intéressé selon Elvis Fuentes « par les survivances africaines dans cette nation noire indépendante »¹, arrive dans l'île en 1931, où il s'est installé pendant un an en enseignant la peinture. Plus tard, sur les traces de Scott, et pour les mêmes motivations, puisqu'il s'agit là aussi d'étudier les africanismes dans la Caraïbe, Richard J. Powell fait référence à la visite de Cortor en Haïti en 1949, soutenue par « une bourse Guggenheim pour mener des recherches en Jamaïque, Cuba et Haïti : trois sites dans les Caraïbes où, comme lors de son séjour aux Îles de la mer quelques années plus tôt, il espérait rencontrer des Noirs “dont la tradition culturelle n'avait été que très peu influencée par les Blancs” »², affirme l'auteur.

Eldzier Cortor – La confrontation Dunkley/Cortor - Peintre lui-même et afro-Américain, Powell rend compte de la désillusion d'Eldzier Cortor à propos de l'art naïf jamaïcain à travers le travail de John Dunkley, durant sa visite en Jamaïque. Powell explique : « Fait intéressant, les œuvres de John Dunkley, peintre avant tout intuitif de la Jamaïque au cours de cette période, remettent en cause les idées fausses que des artistes comme Cortor et autres amateurs de l'“art populaire” avaient sur ce genre de travail »³. Powell tisse des liens évidents entre la peinture de Cortor et celle de Dunkley en s'appuyant sur l'œuvre intitulée *Le Retour à la nature* (1939) à propos de laquelle, écrit-il, il trouve : « des similitudes avec *Americana* de Cortor et autre art moderniste malgré la distance culturelle et l'isolement social de la scène artistique contemporaine de Dunkley »⁴. Il reconnaît la modernité de l'œuvre de Dunkley en dépit de l'isolement caractéristique des peintres intuitifs jamaïcains et contrecarre parallèlement l'idée émise par Petrine Archer Straw qui affirme qu'« en contraste avec les artistes des courants dominants, les peintres et sculpteurs autodidactes sont un groupe local dont l'influence le cas échéant, peut indirectement être perçue comme Africaine »⁵. La différence de perception et de lecture de l'art de Dunkley est évidente entre Afro-Américains et Jamaïcains. Pour les uns, c'est le résultat de survivances africaines, et pour les autres, c'est le fait d'une modernité plus vaste. Ces échanges de vues nuancés entre Caribéens et Afro-Américains sont aussi intéressants et sont révélateurs de l'existence d'une réelle dynamique intellectuelle parallèle à celle qui a cours auprès du groupe de l'Institut.

Harlam Jackson – à propos de la synthèse dans l'art haïtien - Harlam Jackson qui s'intéresse aux deux courants majeurs de l'époque voit dans le mouvement indigéniste des

¹ Elvis Fuentes. « Crossroads, Crossings, and the Cross », in, *Caribbean: Art at the Crossroads of the World*, op. cit., p. 58-59.

² Richard J. Powell, *Black art, a cultural history*, op. cit., p. 96.

³ *Id.*, *ibid.*, p. 96.

⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 96.

⁵ Petrine Archer, *Jamaican Art, then and now*, op. cit., p. 108.

années 1930 un tiraillement entre la tradition et la modernité. Il tire la conclusion qu'en l'état, c'est-à-dire dans cette confrontation des sophistiqués et des populaires en 1949 qui est la date de sa visite en Haïti, la synthèse entre ces points de vues divergents avait été réalisée. Powell écrit : « Au cours du séjour de Cortor en Haïti (où, par hasard, il était accompagné du peintre abstrait Harlam Jackson), il a pris connaissance de cette sympathie entre les “modernes” et les “primitifs”. Ce lien artistique, qui apparaît en premier dans les années 1930 avec le mouvement indigéniste haïtien, a été renforcé plus tard, par le professeur d'art américain, Peters Dewitt, le fondateur du Centre d'art en Haïti en 1944 »¹. Harlam Jackson perçoit donc l'histoire de l'art haïtien dans une continuité évidente entre les différents courants picturaux qui ont traversé Haïti dès les années 1930 et s'oppose à la perception du Centre qui se prétend le commencement et l'origine de l'art haïtien à travers notamment les concepts de naissance pour les uns et de renaissance pour les autres.

2.2.3 Les rendez-vous manqués de l'histoire de l'art guadeloupéen – A. Brunias, Breton, Malraux.

On ne peut pas ne pas soulever un certain mystère existant autour de l'île de la Guadeloupe qui semble avoir été systématiquement évitée par nombre de protagonistes et acteurs influents de l'art, qui, non seulement ont séjourné à quelques encablures de la Guadeloupe, et qui plus est pour d'autres, ont mouillé dans la baie de Pointe-à-Pitre, et pour toutes sortes de raisons évoquées et imaginées n'ont pas jugé bon ou n'ont pas pu s'y arrêter.

2.2.3.1 A. Brunias - découpage colonial et isolement dans l'art caribéen

En effet, le fait est que plusieurs artistes étrangers se sont trouvés près des côtes guadeloupéennes et ne s'y sont pas rendu. Séjournant à la Dominique à quelques encablures de la Guadeloupe, Veerle Poupeye rend compte de la présence du peintre Jamaïcain A. Brunias (1730-1796) qui, écrit-elle « était à la Dominique, une colonie britannique, de 1771 à 1773 »² en tant que « peintre personnel du gouverneur, sir William Young, puis s'y installe »³. Alors que la Dominique est voisine de la Guadeloupe et que seuls quelques mille nautique les séparent. Connaissant la curiosité d'Agostino Brunias pour les folklores caribéens et les traditions, il semble étrange qu'à un moment ou à un autre, sur les deux séjours qu'il passe en Dominique, il ne soit pas curieux de comparer les cultures des deux îles. D'une certaine

¹ Richard J. Powell, *Black art, a cultural history*, op. cit., p. 96.

² Veerle Poupeye, *Caribbean Art*, op. cit., p. 32.

³ *Id.*, *ibid.*, p. 32.

manière, se dessine l'un des aspects de la colonisation qui traite les espaces géographiques caribéens comme des chasses gardées territoriales où seule leur influence est légitime et tolérée, sans se soucier un instant de l'isolement et du démembrement identitaire occasionnés sur les populations du bassin caribéen.

2.2.3.2 Breton – De la mercerie de Fort-de-France à la Baie de Pointe-à-Pitre

Un autre acteur influent qui aurait pu fertiliser l'art en Guadeloupe, c'est Breton qui signale-t-on, s'est trouvé dans la baie de Pointe-à-Pitre. Danièle Giraudy raconte : « à la fin du mois (mai 1941), alors que leur navire fait escale à Pointe-à-Pitre, Breton et ses amis obtiennent la permission de rencontrer Pierre Mabille qui termine un séjour de plus en plus pesant à la Guadeloupe, où il est suspecté par l'administration »¹. Elle précise qu'« Ils séjournèrent quelques jours à Saint-Domingue où Breton s'entretiendra avec le peintre E. F. Granell »². Sans rejeter les tensions en vigueur dans ce contexte de Deuxième Guerre mondiale et ses relents vichystes dans la Caraïbe française qu'entretient le gouverneur Sorin en Guadeloupe, comme il en fut aussi en Martinique avec l'Amiral Robert controversé, un mois auparavant (avril 1941) où, cette fois-ci, il va à la rencontre des Martiniquais. C'est dans ces conditions qu'il découvre accidentellement le *Cahier d'un retour au pays natal*, (1939) suivie de sa rencontre avec l'auteur de cet ouvrage Aimé Césaire. Bref, aucune rencontre de ce type ne se fait en Guadeloupe.

2.2.3.3 Malraux – L'escale guadeloupéenne

Célius signale le passage de Malraux sur les côtes de Guadeloupe trente ans plus tard après Breton en ces termes : « Malraux, avec sa dernière compagne Sophie de Vilmorin, part le 20 décembre 1975, fait escale en Guadeloupe, avant d'arriver à Port-au-Prince »³. Il aurait été intéressant d'avoir des précisions et des détails sur le déroulement de cette escale, pour comprendre ces phénomènes étranges d'évitement de l'île papillon. Mais une fois encore le passage d'acteurs influents à travers Malraux ont tous ces mêmes caractéristiques de furtivité et apparaît exclusivement comme des stations menant à une destination majeure finale : Haïti, Saint-Domingue, soit, la Grande Caraïbe ou aux États-Unis. Il semble que, même dans les années 1970, où la Guadeloupe vit de profonds bouleversements politiques, identitaires, animés par un nationalisme fort, sous-tendu par les luttes pour les droits civiques des Afro-

¹ Danièle Giraudy, *Le jeu de Marseille: autour d'André Breton et des surréalistes à Marseille en 1940-1941*, Collaboration, Musée Cantini, Marseille, Editions Alors Hors Du Temps, 2003, p. 138.

² *Id.*, *ibid.*, p. 138.

³ Carlo A. Célius, *Langage plastique et énonciation identitaire – l'invention de l'art haïtien*, *op. cit.*, p. 42.

Américains, encadré par les grands mouvements de décolonisation africaine et de réclamation d'une autonomie vis-à-vis de la France, le cas de la Guadeloupe ne suscite aucune empathie et ne provoque aucun désir de comprendre. Ce qui est incompréhensible et qui décrit des postures hautement contrastées, c'est que ces mêmes considérations motrices sont prises en charge par la peinture guadeloupéenne naissante, engagée elle aussi parallèlement dans ce processus de revalorisation de la culture guadeloupéenne, tentant de définir un langage plastique singulier, comme il en fut en Jamaïque et en Haïti. Particulièrement en Haïti, des renforts et des appuis français et américains affluent et s'imposent dans l'île dans cette ébullition esthétique de la revalorisation de l'Afrique essentiellement. Alors que la visite éclair de Malraux coïncide avec cet autre contexte de nationalisme et de revalorisation de la culture des années 1960 et 1970 dont les valeurs sont soutenues par la création plastique en Guadeloupe, enfin engagée dans un processus de transformation. Mais une fois de plus, nul n'a su trouver des raisons valables pour s'y arrêter. Le concept de solidarité française dès lors, dans ces circonstances, s'est lourdement entaché d'un désintérêt profond pour ces poussières d'îles pour lesquelles on n'envisage même pas qu'elles puissent créer et s'affirmer.

Il est clair qu'à travers ces rendez-vous ratés, la Guadeloupe ne constitue aucun enjeu pour ses personnalités et fait office de station portuaire qui ponctue le voyage de ces derniers vers les pays de la Grande Caraïbe et vers les Etats-Unis. Le miracle de l'art en Guadeloupe ne sera pas le fait de ces grandes figures reconnues de l'art, mais par les seules ressources des artistes de l'île, qui aujourd'hui encore se démènent tant bien que mal, pour y parvenir.

Face à ces visites de nombreuses personnalités et d'intellectuels étrangers qu'on observe notamment en Haïti, et dans une moindre mesure en Jamaïque, la Guadeloupe apparaît isolée et ignorée systématiquement dans ces échanges autour de l'art. Plusieurs éléments apparaissent. Tout d'abord, l'exclusivité de la pratique de la peinture par des artistes français jusque dans les années 1960 et, en l'occurrence, l'absence des autochtones sur la scène artistique de Guadeloupe à cette date qui entrave tout développement cohérent. De plus, ce va-et-vient permanent de peintres amateurs français, sans aucun rayonnement dans le domaine, faisant davantage office de garants de l'ordre colonial français dans l'île, n'a pas eu d'impact fécond sur la création picturale et ne produit pas d'effets suffisants pour générer une dynamique de l'art constructive dans le pays. D'autre part, il faut mettre sur le compte de cet évitement de l'île, sa situation politique ambiguë que le renoncement caractérise à travers le choix de l'assimilation, dans un contexte économique et social difficile. Ceci est loin de constituer une attraction pour les étrangers. Pour finir est-il possible que l'impulsion

révolutionnaire caribéenne initiée par les guadeloupéens dès 1802 par Delgrès et Ignace ait une fois pour toutes scellée le destin de l'île, dès lors perçue par les Français et malheureusement par certaines îles caribéennes françaises comme indocile et résistante ?

Chapitre 3 : Reconnaissance, diffusion d'artistes et de pratiques non officiels

3.1 – Personnalités privées et galerie

3.1.1 Hills Galleries – 1953 – espace de découverte ou salon des refusés jamaïcain

Cette partie ne concerne pas les étrangers en visite dans l'île, mais ceux qui sont installés et qui observent de très près les évolutions de l'art dans la Caraïbe. Dans ce jeu de soutien et d'approbation contrastés dans l'art de la région, on retient le rôle joué par la Hills Galleries en Jamaïque vis-à-vis spécifiquement des intuitifs de l'île. En effet, P. Archer soulève la question de l'accueil des artistes de retour chez eux et pose celle des structures leur permettant de poursuivre leur travail dans leur pays, en ces termes : « Avec tant d'artistes améliorant leurs compétences à l'étranger et revenant en Jamaïque, il était aussi inévitable que les structures sociales évoluent pour les accueillir »¹. Elle poursuit : « Ils sont retournés dans l'île réclamant même plus qu'auparavant pour peindre comme des professionnels, exposer et vivre de leur travail »². C'est là qu'apparaît une nouvelle approche du rôle des étrangers résidant dans l'île, consistant à découvrir et à promouvoir des artistes. Petrine Archer évoque la Galerie Hills située « à Kingston et appartenant à un couple anglais, Christopher et Norah Hills »³, qui a été « La première galerie à répondre à ce besoin »⁴. Cet espace privé fait preuve de dynamisme depuis sa création en 1953, présentant, écrit l'auteur « autant des individualités que des spectacles de groupe et a fait beaucoup pour encourager le développement des artistes en Jamaïque »⁵. Archer précise l'intensité de l'activité de la galerie : « Dans ses dix ans d'activité, environ 260 manifestations artistiques ont été présentées là, y compris des expositions individuelles d'A. Huie et M. Lester »⁶. C'est dans ce contexte que la première exposition des œuvres des artistes primitifs jamaïcains a lieu et où les œuvres se diffusent en

¹ Petrine Archer, *Jamaican Art, then and now*, op. cit., p. 29-30.

² *Id.*, *ibid.*, p. 30.

³ *Id.*, *ibid.*, p. 30.

⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 30.

⁵ *Id.*, *ibid.*, p. 30.

⁶ *Id.*, *ibid.*, p. 30.

toute quiétude, loin des réticences institutionnelles sur l'orientation esthétique de ces créateurs.

3.1.2 Première exposition des œuvres des artistes « primitifs » - Gaston Tabois - David Boxer

C'était selon Archer « la Hills Galleries qui a organisé la première exposition des œuvres des artistes “primitifs” »¹, et notamment de l'artiste Gaston Tabois, en 1951, qui finit plus tard, « par produire des peintures conséquentes qui transportent, dans des tonalités riches, un sentiment de bien-être et de joie »² écrit Boxer. Il poursuit sur le succès que rencontre Tabois par la suite : « En 1955, il avait été salué par la presse et a été proclamé “Primitif Jamaïcain” par ses promoteurs (La Galerie Hills) [...] »³. De plus, de manière plus large, il acquit la reconnaissance internationale et entame sa carrière de peintre. Boxer le souligne : « La communauté internationale le prit sous son aile, enchanté par ses représentations fraîches de la campagne jamaïcaine et les rues du village »⁴. En 1956, à l'occasion d'une exposition de l'art jamaïcain tenue au Plaza Hôtel à Barbizon « ses cinq toiles ont été achetées à l'ouverture [...] », s'en suit en 1957 « l'exposition internationale au Musée des Beaux-Arts de Houston »⁵, complète D. Boxer. La Hills Galerie devient un outil de diffusion qui décroïssonne l'art en Jamaïque en offrant au grand public et surtout à l'étranger une facette ignorée de la création picturale de l'île.

Considérant la situation contestable des intuitifs jamaïcains, comme ce fut le cas en Haïti et aux USA des primitifs, mal acceptés pour, dit-on, leur manque de savoir-faire académique, leur maladresse, et l'infantilisme apparent, jusqu'à leur mise au ban de l'art officiel, le rôle de la Galerie dans cette optique, rétablit l'équilibre entre les différentes tendances et courants picturaux dans l'île. Pourtant, ils se révèlent comme des créateurs à part entière qui ont l'avantage d'un isolement du monde artistique ambiant, les poussant de fait à formuler une représentation singulière du monde qui se base sur l'observation de la nature, la spiritualité, avec une économie de moyens techniques qui amènera Rodman à convoquer la pureté comme l'un de ses arguments principaux. De fait, la galerie apparaît comme un espace de découverte à l'image d'un Salon des refusés jamaïcains.

La reconversion partielle des Britanniques dans la structuration de l'art par la création de lieux privés et par extension dans l'énonciation identitaire indirecte de l'art jamaïcain, peut

¹ *Id., ibid.*, p. 30.

² David Boxer, « The Arawaks, the Spaniards, the English », *op. cit.*, p. 24.

³ *Id., ibid.*, p. 24.

⁴ *Id., ibid.*, p. 24.

⁵ *Id., ibid.*, p. 24.

être évoquée. Prenant le contre-pied de l'art officiel et du goût du public local, ils permettent la visibilité d'approches picturales non reconnues, et de fait, contribuent à la diversification de l'art dans le pays, en proposant une nouvelle offre picturale moderne et appréciée à l'étranger. Les Européens installés en Jamaïque jouent un rôle d'équilibre dans la promotion des différents langages de l'art. Mais, la Galerie Hills finalement procède de la même façon que les parrains Français et Nord-Américains, voire Cubains en quelques sortes, en soutenant essentiellement le primitivisme qui, localement, ne crée pas l'adhésion des locaux qui y perçoivent un entretien de notions négatives comme la maladresse, ou encore la référence peut-être trop directe à l'Afrique. On peut donc mesurer à quel point le rôle des personnalités privées à travers la galerie notamment a été essentiel pour le développement de l'art dans l'île et d'autre part, pour l'essor de l'art primitif dans la Caraïbe. À travers cette entreprise du couple Hills, en 1953, on peut y voir un nouveau positionnement des Européens dans l'art en Jamaïque qui, depuis la prise en main des Jamaïcains du secteur, s'étaient mis en retrait.

3.1.3 Personnalités étrangères et découverte d'artistes et de courants artistiques

À propos des autres acteurs étrangers non-résidents, dans le développement de l'art en Jamaïque, le peintre anglais Augustus John considéré comme « peut-être le plus célèbre peintre anglais de l'époque »¹ est venu peindre en Jamaïque en 1937, et aura, « une influence sur le début de carrière d'au moins un grand artiste jamaïcain, Carl Abrahams »² explique David Boxer. Petrine Archer précise les motivations de ce dernier : « John a été emballé par l'environnement jamaïcain et le potentiel de développement jamaïcain, et a encouragé Abrahams à développer son style de bande dessinée et à se concentrer sur la peinture de scènes locales, cependant humbles »³. D'un autre côté, l'Anglais Delves Molesworth se passionne pour le travail du premier intuitif de la Jamaïque, John Dunkley, en 1937. En dépit des imperfections de Molesworth dans sa gestion de l'Institut d'art de la Jamaïque, il contribua à la découverte des primitifs. Boxer relate : « C'est au cours de cette année aussi, que l'Anglais Delves Molesworth, alors secrétaire de l'Institut de la Jamaïque, a “découvert” un peintre totalement inconnu, celui qui avait par lui-même développé un style unique. Ce fut John Dunkley, notre premier “primitif”, ou, comme nous préférons, “peintre intuitif” »⁴. Ces rencontres fortuites qualifiées de découvertes peuvent sembler contestables, mais l'histoire

¹ *Id., ibid.*, p. 16.

² *Id., ibid.*, p. 16.

³ Petrine Archer, *Jamaican Art, then and now*, *op. cit.*, p. 5.

⁴ David Boxer, « The Arawaks, the Spaniards, the English », *in, Modern Jamaican Art*, *op. cit.*, p. 16.

leur donnera raison du fait de la place centrale qu'occuperont ces artistes plus tard, sur l'échiquier de l'art jamaïcain.

Jasmin Joseph - Jason Seley (Haïti) - Sans évoquer les cas bien connus d'Hector Hyppolite et de Breton ou encore celui de Malraux et de Robert Saint-Brice qui ne relèvent pas à proprement parler de découverte, mais de parrainage, le repérage très tôt du travail de sculpture de l'artiste haïtien en Haïti Jasmin Joseph, (1924/2005) par l'Américain Jason Seley, s'y prête davantage dans la mesure où il a su entrevoir dans le travail de Jasmin le potentiel qui, reversé plus tard dans la peinture, allait faire de lui un des peintres majeurs de l'île.

Jean -Marie Drot/Phillibert Yrius (Guadeloupe) - Un des rares cas en Guadeloupe de ce type de soutien concerne Jean-Marie Drot et l'artiste guadeloupéen Philibert Yrius. Henry Petit-jean Roger témoigne de cette rencontre apparemment positive en ces termes : « Je me souviens de l'enthousiasme de Jean-Marie Drot, alors directeur de la Villa Médicis à Rome, quand il a exploré le monde de vos peintures. Sa rencontre avec vous l'avait émerveillé »¹. On imagine, connaissant le parcours de Drot que c'est la tentation de l'art primitif qui l'amène sur ces terres arides et inexplorées de l'art de l'est caribéen. Mais, le résultat ne semble pas avoir été probant puisqu'aucune suite n'a été relevée.

Le nombre d'intervenants étrangers, et notamment anglais, qui ont eu un rôle déterminant dans la découverte d'artistes talentueux méconnus, orientés et soutenus, est assez considérable. Il révèle en quelques sortes les coulisses de la construction d'une identité plastique de l'art où les acteurs étrangers prennent une place et jouent un rôle déterminant. Ils constituent l'un des maillons opérant dans la reconfiguration de l'art jamaïcain et haïtien. La Guadeloupe quant à elle, poursuit seule son épopée solitaire dignement.

3.2 Public national et public étranger sur l'art primitif.

3.2.1 Le décalage entre le public national et le public étranger sur l'art - Le rejet du primitivisme par le public local - MP. Lerebours

Ces différentes intrusions générées par les soutiens étrangers dans l'art haïtien, produisent la confrontation indirecte avec les locaux réticents à promouvoir le primitivisme dans l'île. Michel Philippe Lerebours resitue cette opposition en ces termes : « Le public haïtien, en fait, n'avait jamais pleinement accepté l'art primitif. Il avait fini par admettre

¹ Henry Petit jean Roger, « Peintre visionnaire », in, *Anthologie de la peinture en Guadeloupe*, Dir. Roger Toumson, Conseil Régional de la Guadeloupe, HC Editions, 2009, p. 401.

Hector Hyppolite, Philomé Obin, Préfète Duffaut... beaucoup plus par snobisme que par amour ou fierté »¹. Une certaine confusion pourtant naît dans la mesure où certains des primitifs sont acceptés par le public. Lerebours à propos des relations entre Saint-Brice et le public écrit, qu' : « il avait trouvé grâce à ses yeux parce que selon lui, Saint-Brice offrait une ouverture sur la modernité et permettait la jonction du primitivisme et de l'art abstrait »².

Cette réaction négative du public vis-à-vis du primitivisme est précisée par David Boxer. Il écrit : « Ils ont toujours eut des idées reçues sur les intuitifs en Jamaïque. Ils sont encore beaucoup d'artistes principalement et de critiques d'art qui maintiennent l'idée que si quelqu'un ne peint pas de façon académique correcte et avec une perspective juste et tout ce genre de choses, il ne vaut pas la peine d'être regardé »³. C'est donc l'absence d'application technique selon eux qui gêne. Et pourtant selon l'auteur la spontanéité représente un moyen de s'extraire de la tradition académique et libère de l'imitation. Il écrit : « vous n'êtes pas liés à la mode, aux canons des règles académiques, aux proportions, aux théories de la couleur et ce genre de choses et certains de nos meilleurs artistes en commençant par Dunkley, Kapo, Everald Brown et maintenant Léonard Daley proviennent des rangs des intuitifs »⁴. Le primitivisme apparaît donc comme un moyen de libération de l'artiste des canons de l'esthétique européenne qui étouffent l'âme du créateur, pour en définir de nouveaux plus personnels alimentés par des sources autres, plus spirituelles et moins convenues. Mais ces nouveaux critères aux yeux des Caribéens semblent les renvoyer vers une certaine enfance de l'art mal connotée et qui dérange.

Le rejet du primitivisme provient des préjugés qui l'entourent. Tout en reconnaissant la tempérance de l'aversion pour l'art naïf, Lerebours écrit à propos des raisons du rejet des locaux : « sa sensibilité meurtrie et entachée de méfiance et de susceptibilité, son éducation liée à des préjugés subtils et refoulés, ses ouvertures sur l'extérieur ne lui permettraient pas toujours d'apprécier la peinture naïve à sa juste valeur et de se retrouver dans des œuvres gauches et désinvoltes »⁵. C'est ainsi que faisant preuve de métiers et de technicité, les peintres sophistiqués apparaissent comme une solution à leurs yeux. L'auteur poursuit : « Même quand il la réprouvait parce que trop directe et trop brutale, il se disait que la peinture

¹ Michel Philippe Lerebours, « Pour une nouvelle lecture de la peinture haïtienne », in, Pierre E. Bocquet, *1492/1992, un nouveau regard sur les caraïbes*, op. cit., p. 94.

² *Id.*, *ibid.*, p. 94.

³ David Boxer, *Rastafarian Art*, in, « A cultural Explosion – interview with David Boxer », op. cit., p. 14.

⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 14.

⁵ Michel Philippe Lerebours, « Pour une nouvelle lecture de la peinture haïtienne », in, Pierre E. Bocquet, *1492/1992, 1492/1992, un nouveau regard sur les caraïbes*, op. cit., p. 100.

sophistiquée répondait mieux à ses aspirations et à ses combats »¹. D'autre part, l'idée des clichés festifs que véhicule cette conception de l'art gêne les Caribéens dans leur processus de reconstruction et de déconstruction identitaire puisque cette peinture est, écrit Lerebours, « vue par certains comme une peinture de rêve et de fête »². L'art perçu comme lieu de la rêverie et du festif remet en cause sa capacité à s'impliquer dans une réalité plus estimable haïtienne. Michel Philippe Lerebours évoque l'amplification du décalage entre public national et étranger du fait selon lui que « victime d'un certain snobisme, une frange de cette clientèle nationale était prête à s'extasier devant les pires audaces du tachisme et du Surréalisme »³. Plus grave encore, c'est que le schisme entre primitivisme et modernité se déroule au sein même des instances de l'art. David Boxer en témoigne : « Certains des critiques les plus conservateurs, solidement amarrés à des valeurs artistiques traditionnelles, étaient hostiles à l'idée qui sous-tend l'exposition et le catalogue qui l'accompagne »⁴. À ces réticences seul Rex Nettleford, défini par D. Boxer comme : « un artiste créatif lui-même et un commentateur clé du développement culturel de la Jamaïque »⁵, s'est opposé à ce rejet. Il « a insisté dans l'introduction du catalogue sur ce que sont les intuitifs »⁶ poursuit l'auteur. Le rejet du public local trouve une résonance dans le rejet d'un grand nombre d'artistes et d'intellectuels de la référence africaine qui semble ne pas correspondre à l'idée que les Caribéens se font d'eux-mêmes.

3.2.2 *l'expression du rejet et des soutiens à travers le marché de l'art et de la presse*

À propos du partage du marché « populaires »/« Sophistiqués » - Cette partition, public local et étranger se mesure nettement dans la répartition du marché de l'art. Maurice Borno, à propos du partage du marché « populaires »/« Sophistiqués », remarque que les « avancés » sont achetés par les Haïtiens et les peintres populaires par la clientèle extérieure. Il écrit : « Bien que les œuvres des “avancés” ne recueillent pas encore des notes élogieuses de la part des critiques, elles sont achetées par des amateurs haïtiens »⁷. Il poursuit : « Quantitativement elles connaissent un succès de vente que n'atteignent pas encore celles des “populaires”. Mais les préférences du marché interne et externe sont bien distinctes. Les toiles

¹ *Id., ibid.*, p. 100.

² *Id., ibid.*, p. 100.

³ *Id., ibid.*, p. 100.

⁴ David Boxer, « The Arawaks, the Spaniards, the English », *op. cit.*, p. 25.

⁵ *Id., ibid.*, p. 25.

⁶ *Id., ibid.*, p. 25.

⁷ Carlo A. Célius, *Langage plastique et énonciation identitaire – l'invention de l'art haïtien*, *op. cit.*, p. 95.

des “populaires” s’achètent à l’extérieur »¹. Il y a donc, comme c’est le cas pour l’énonciation identitaire de l’art en Haïti, partagée entre deux orientations distinctes, deux marchés qui cohabitent dans une même ère de la création plastique dans l’île.

Forcément, la question des moyens de diffusion pèse sur l’issue de cette confrontation. En effet, le rôle de la presse dans ce processus est essentiel. Célius, au sujet de la célébration par la presse des peintres « populaires », évoque « les échos retentissants de la presse dans la revue *Interaméricaine*, *Harper’s Bazaar*, *Times*, *Newsweek*, la revue *Parisienne*, *Art et Beaux-Arts*, *L’Illustration*, *Les Lettres françaises*, la revue anglaise *Contact*, etc. »². Pour mesurer la puissance éditoriale qui accompagne le mouvement populaire, Célius prend le cas du magazine populaire *Harper’s Bazaar* dont il fixe l’étonnant pedigree. Il écrit : « [...] c’est cette revue, qui a vu l’ascension de J. Pollock, héros de l’école de N.Y triomphante, qui verra celle d’Andy Warhol dans les années soixante, qui publie l’article de Peters »³. Il poursuit : « Il est donc difficile de considérer qu’il n’a eu aucun impact, à un moment où on avait déjà commencé à parler des artistes “populaires” ou “primitifs” haïtiens aux Etats-Unis »⁴. L’article du magazine *Life* paru en septembre 1947, sous l’intitulé « *Haitian Painting. American helps island natives develop a primitive folk art* ». La cible du magazine était différentes de celle de *Harper’s Bazaar* et « faisait surtout la promotion de “l’art traditionnel”, mais s’adressait, comme certaines revues de décoration, à la classe moyenne, en croissance numérique et économique »⁵, qui investissait dans l’art. Célius poursuit sur l’impact du magazine sur l’art : « Néophyte, cette classe moyenne avait besoin d’être guidée. *Life* répondait à cette demande. La revue établissait ce que devrait être le goût, l’élégance »⁶. Les réactions de la presse haïtienne à travers *Le Nouvelliste*, *Le Matin*, *La Nation*, *La Semeuse*, *Aya Bombé*, *Conjonction*, *Panorama* sont, « toutes aussi stimulantes »⁷ écrit Célius. Le soutien de la presse autant locale qu’étrangère est incontestable dans le processus d’émergence de l’art en Haïti, ce qui ne fut pas le cas à ce point en Jamaïque en dépit du rôle joué par le *Daily Gleaner*, et surtout pas en Guadeloupe où de temps en temps un article lapidaire et sans consistance est commis par un journaliste pour lequel le monde de l’art est étranger.

¹ *Id.*, *ibid.*, p. 95-96.

² *Id.*, *ibid.*, p. 97.

³ *Id.*, *ibid.*, p. 23.

⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 23.

⁵ *Id.*, *ibid.*, p. 23-24.

⁶ *Id.*, *ibid.*, p. 24.

⁷ *Id.*, *ibid.*, p. 97.

3.3 Des « pré-arts » à l'art de la récupération

Dans le processus de reconfiguration de l'art de la Caraïbe, tous les pays ne sont pas égaux du point de vue des ressources disponibles. Certains partent avec des avantages produits par la force de maintien de la culture originelle. Ils détiennent des éléments culturels, symboliques, esthétiques facilitant la réactivation de nouveaux codes culturels et de langages plastiques. D'autres pays de la Caraïbes partent défavorisés, du fait du vide et du manque d'arrière-fond culturel. Contraints à l'appropriation intensive, leurs procédures s'inscrivent dans la récupération et le recyclage de modes et de codes de représentations existants. Les moins chanceux de ces pays, partant d'un vide encore plus profond, reconstruisent leur identité à partir d'une politique d'importation d'influences extérieures qu'ils retravaillent comme un matériau précieux. La nature des reconfigurations de l'art de la région dépendent en grande partie de ces données de départ.

3.3.1 Les pré arts dans la construction de l'identité de l'art des trois pays

Haïti recèle des ressources originelles préalables à l'émergence de langages plastiques puissants. En effet, de nombreux outils symboliques et culturels retranchés dans différents domaines de la culture haïtienne ont été maintenus en dépit d'une traversée fracassante des différents épisodes de l'histoire, de l'esclavage à aujourd'hui. Certes ces éléments sont avant tout religieux et culturels, mais contiennent en leur sein une iconographie complète et variée, relayée par les arts visuels. Nichée dans le vaudou, on retrouve des données formelles, symboliques, sémantiques qui font office de *pré art* que Lerebours qualifie comme un support « porteur de formes originales gravitant autour d'une philosophie et aussi lié à un symbolisme particulier de la ligne et de la couleur »¹. La question du vide est dans ce cadre, minimisé a contrario des autres pays caribéens, puisque ces *pré arts* offrent des alternatives inespérées en dépit de ce processus colonial de d'assimilation. Ce fait est bien intégré par les artistes haïtiens qui procèdent à la constitution d'un réservoir d'urgence dans lequel ils puisent lorsque le doute s'installe. Lerebours écrit à propos de ces doutes qui traversent les artistes : « Restés au pays, les autres décidèrent de procéder à un inventaire plus approfondi des composantes de la culture haïtienne, particulièrement du vaudou perçu non comme une religion ou une source d'inépuisables anecdotes, mais comme un *pré art* »². L'auteur signale à

¹ Michel Philippe Lerebours, « Pour une nouvelle lecture de la peinture haïtienne », in, Pierre E. Bocquet, 1492/1992, un nouveau regard sur les caraïbes, op. cit., p. 98.

² Id., *ibid.*, p. 98.

ce propos, l'intuition de Remponneau et de Savain dans les années 1930, consistant à s'appuyer sur les données esthétiques vaudou et qui par la suite trouve sa concrétisation dans la démarche de Potomitan dans les années 1970, où en effet, le vaudou : « se trouvait systématisé dans les œuvres de Potomitan, ou Jean-Claude Garoute avec de nouveaux venus dont Patrick Vilaire »¹. Cette démarche d'exploitation des ressources du vaudou est le fait d'un grand nombre d'artistes populaires haïtiens tels que Gérard Valcin, Hector, Hyppolite, Rigaud Benoît entre autres. Le choix est vaste dans les modes d'appréhensions plastiques du vaudou. En effet, certains artistes extraient du vaudou sa dimension graphique provenant du *vèvè*, qui lors des cérémonies ouvrent le rituel par la gestuelle graphique du traçage au sol de dessins codifiés, que l'on retrouve dans les productions de Stivenson Magloire ou encore de Max Pinchinat, mais aussi chez la plupart des artistes des *Cinq Soleils* comme Prosper Pierre-Louis ou encore Antilhomme. D'autres créateurs abordent quand à eux le vaudou plutôt dans sa dimension symbolique générée par la richesse de son panthéon et de sa codification complexe. Ceci est perceptible dans les peintures hybrides de Frantz Zéphirin ou encore de Paul Dieuseul.

Hormis le socle symbolique et esthétique vaudou haïtien opérant dans l'art de la Caraïbe comme *pré art*, on peut aussi évoquer par le biais du rastafarisme et de l'intuitivisme jamaïcain, la constitution d'un autre type de *pré art*. Le rastafarisme, produit de l'éthiopianisme, fonde de nouvelles racines symboliques autour des concepts du retour en Afrique, de la libération du peuple noir à partir des textes bibliques de l'ancien testament que représentent les peintures prophétiques et mystérieuses d'Albert Artwell ou encore Byron Johnson. De plus, cette idée de *pré art* est aussi applicable aux intuitifs jamaïcains, dans une certaine mesure, qui serait une ressource immatérielle, produit de l'esprit et d'un troisième œil qui met le corps de l'artiste au service d'une force créatrice supérieure. Les mondes étranges des artistes Malicia Kapo et Everaldo Brown et d'autres en sont les résultats. La Jamaïque dans ce contexte de recreation face au vide fait preuve davantage que Haïti d'une puissance de conceptualisation décomplexée, allant jusqu'à la déstabilisation de principes historiques et légendaires tenus pour acquises.

Alors que la Jamaïque combine dans ses pratiques, procédures d'appropriations et *pré arts*, c'est sur un quasi *no mans land* culturel que la Guadeloupe tente la reformulation de son langage. On mesure finalement ici l'écart du concept de vide artistique originel chronique dans la culture et dans l'art en Guadeloupe. Et pourtant, le Gwo-ka à travers ces différentes

¹ *Id., ibid.*, p. 98.

disciplines, danse, chant et musique, voire auprès des puristes, une philosophie de vie, nie ce vide, dans le statut de continuité africaine qu'il incarne. Mais il est à constater, qu'il n'a pas été en mesure d'ensemencer les autres domaines de la création et notamment la peinture, maintenant à perte l'idée du vide intacte. Face à la capacité des Haïtiens et des Jamaïcains à décliner à partir de repères culturels ses univers dans le champ de l'art, l'art guadeloupéen démontre des difficultés à traduire et à conceptualiser son univers du fait, évoque-t-on souvent, de l'insuffisance des éléments qui sont parvenus, au point de les caractériser d'ailleurs de « restes ».

3.3.2 *L'art jamaïcain une pratique de la récupération de courants artistiques*

L'art de la récupération est souvent considéré dans l'art comme un acte de prélèvement matériel d'objets recyclés ou d'éléments constitutifs d'une œuvre. Ce geste de récupération d'influences culturelles hétérogènes dans l'art de la Jamaïque est privilégié par les artistes de l'île. Engagé dans un processus de convergences pour reformuler une identité de l'art, l'artiste procède de manière résolue par appropriation. Dominique Berthet, distingue deux modes de procédures et de motivations inhérents au processus d'appropriation. « Une première se situe du côté du vol, de l'usurpation, de l'escroquerie, de la falsification »¹ et se définit logiquement comme un geste d'agression consistant, à : « ravir, s'emparer, s'attribuer, voler, capturer, voire piller »². L'autre, dans l'optique d'une interrelation constructive se situe « du côté de la distanciation, du prélèvement, de l'emprunt, voire de l'imprégnation »³. Elle recherche plutôt l'établissement « d'un dialogue, d'une écoute, d'une expérience de l'altérité »⁴. Le mode opératoire de l'appropriation des artistes jamaïcains se situe entre les deux démarches évoquées par Dominique Berthet. Il s'assimile à un rapt de savoir faire picturaux, et n'est pas sans rappeler l'intentionnalité offensive du geste de dévoration de l'art brésilien. L'art jamaïcain n'ingère pas, il réexamine et redéploie les styles et les courants artistiques qu'il sélectionne. Le déplacement des codes artistiques d'un lieu culturel à un autre, reconditionnés, suffisent à engager un processus créateur particulier. Ce qui compte ce n'est pas les codes en eux même mais l'impact du lieu sur ces codes. Cette posture créatrice,

¹ Dominique Berthet, « Décloisonnement des catégories - réflexions sur une esthétique de l'interaction », in, *Hybridation, métissage, mélange des arts*, Recherches en Esthétique - revue du C.E.R.E.A.P - n°5, 1999, p-31.

² *Id., ibid.*, p. 31.

³ *Id., ibid.*, p. 31.

⁴ *Id., ibid.*, p. 31.

hautement liée à l'emprunt, inscrit l'art jamaïcain sous le signe de la « diversité »¹ écrit Veerle Poupeye.

L'art Jamaïcain animé par le trafic d'influences culturelles permanent dès sa genèse, apparaît clairement ici comme une pratique de la récupération. Cette approche de l'appropriation qui se définit à travers le geste d'emprunt de divers courants de l'histoire de la peinture, est ramenée à sa dimension récupératrice originelle. Du coup, la question de l'identité inhérente à ces pratiques liées aux transferts est balayée par Veerle Poupeye dans une distinction avec l'art Haïtien en ces termes : « À la différence de ce que l'on observe chez sa voisine, Haïti, il n'existe pas de style jamaïcain reconnaissable d'emblée »². Ceci marque de fait la trajectoire différente empruntée par Haïti, que la structure homogène de son art définit. L'art contemporain jamaïcain est en effet un conglomérat de styles qui couvre plusieurs périodes de l'histoire de l'art européen et nord-américain, tout en se nourrissant de diverses influences, africaines, et amérindiennes. L'auteur définit cet art comme « un amalgame peu courant de formes d'avant-garde, d'approches plus académiques et classiques, et d'éléments "primitifs" »³, dont le lien, s'il existe toutefois, s'origine, : « dans le passé idéologique commun d'une nation naissante, quelle que soit l'interprétation qu'en fait chaque artiste »⁴ poursuit-elle. David Boxer, quant à lui, perçoit davantage les effets du nationalisme et de l'anticolonialisme, poussant à rééditer la stratégie d'inclusion inhérente à la lutte anticoloniale en convoquant toutes les influences culturelles des îles de la Caraïbe afin de contraindre l'hégémonie de la culture occidentale, en lui opposant le divers, le multiple en réponse au modèle unique imposé. David Boxer, écrit : « l'art de la Jamaïque fait partie intégrante de la conscience nationaliste, anticolonialiste, qui forme le substrat de la vie culturelle de l'île depuis les années 20 »⁵. Il semble donc que la posture inclusive de récupération provienne avant tout de la nécessité de structurer une nation autour de la richesse d'apports différents mis au service d'une seule entité la nation. Mais ce qui caractérise réellement le *process* récupérateur de l'art jamaïcain, c'est l'amplitude et l'étendue du prélèvement qui, il faut le reconnaître, s'assimile souvent à un déplacement de modes entiers relocalisés, jamaïcanisés et perceptible dans les peintures d'Albert Huie et de David Pottinger. En effet, l'art jamaïcain ne se contente pas de la citation que le mode de l'emprunt ou du prélèvement induit, en s'appropriant des fragments. Il procède littéralement par déplacement

¹ Veerle Poupeye-Rammelaere, « Voix et visions : Les arts plastiques en Jamaïque », Pierre E. Bocquet, 1492/1992, *un nouveau regard sur les caraïbes*, op. cit., p. 109.

² *Id.*, *ibid.*, p. 109.

³ *Id.*, *ibid.*, p. 109.

⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 109.

⁵ David Boxer, *in id.*, *ibid.*, p. 109.

de pans entier de modes et de codes de représentation, qu'il réexamine et qu'il restitue à la manière jamaïcaine. Ce faisant, il rompt avec l'idée conventionnelle d'une appropriation sélective pour se singulariser en basculant vers un emprunt massif d'influences diverses et vers ce qu'il conviendrait de qualifier d'appropriation globale.

La procédure récupératrice de l'art jamaïcain relève du recyclage de langages plastiques entiers, d'influences culturelles variées, donc préexistantes, qui ne vise pas dans un premier temps la ré-articulation des langages entre eux, sinon une ré-interrogation et une remise en situation qui s'assimile davantage à une expérimentation des effets de la transhumance des codes picturaux d'un espace à un autre. La référence est réduite alors au stade d'objet d'expérimentation, à travers laquelle est étudié l'impact de la délocalisation, mesurable à travers la lumière, les sujets, et les sensations produites.

3.3.3 La Guadeloupe - une pratique de la récupération fragmentaire

Bien plus défavorisé que la Jamaïque, l'art en Guadeloupe dans ses modalités de mise en œuvre doit compenser un vide exceptionnel. L'Afrique s'est éloignée en effaçant totalement l'arrière-pays culturel, laissant l'individu guadeloupéen démuné face à l'impérialisme culturel européen. L'appropriation dans ce contexte, il faut le reconnaître, ne relève pas d'une alternative. Dans ces conditions, elle doit être comprise comme le résultat d'une impasse qui oblige et contraint à l'appropriation, mécanisme qui s'imposera comme le moteur essentiel de la reconstruction identitaire et culturelle en Guadeloupe, permettant de passer du vide à la synthèse. Alors que l'appropriation jamaïcaine ingère des courants picturaux entiers, la procédure des artistes guadeloupéens diffère dans la mesure où elle ne s'approprie pas les éléments dans leur entièreté, sinon de manière partielle. C'est en effet bribe par bribe que la procédure d'emprunt de l'art en Guadeloupe appréhende les pratiques repérées et choisies, dans l'objectif de les contraindre à la cohabitation dans un nouveau paradigme pictural. Proche du morcellement, l'appropriation de l'art de Guadeloupe débite par fragments et agrégats, collectant et réinvestissant les données dans une nouvelle combinatoire de codes et de modes différents, reconfigurée. D'où les spéculations induites autour de concepts liés à la reconstruction, au rapiécage, au patchwork, en bref, à la synthèse. En ce sens, le mode de récupération de l'art en Guadeloupe relève d'avantage d'une récupération fragmentaire, mesurée et sélective, ne prélevant que ce qui lui est nécessaire et peut être défini, pourquoi pas, de prélèvement d'ordre écologique.

Les modalités de récupération dans l'art de Guadeloupe sont de l'ordre de la ponction d'éléments de langages plastiques multiples à la différence des pratiques jamaïcaines qui

s'emparent de l'ensemble des procédures. Ce type de procédure de récupération fragmentaire est plus propice à produire une esthétique du composite et à générer une esthétique de la synthèse selon les modes d'articulations des éléments appliqués.

Toutes ces procédures de récupérations certes propres à l'art caribéen et généralisées avec l'avènement de l'art contemporain, recèlent des valeurs assez nobles, lorsque ces emprunts sont déclarés et reconnus. Ce qui n'est pas tout le temps le cas dans l'histoire du modernisme par exemple. Mais, ces procédures de retraitement de langages plastiques interpellent. En effet, l'adoubement de telles pratiques ne signifient-elle pas la reconnaissance que la seule issue pour l'art caribéen est de travailler dans les langages préexistants hautement connotés culturellement et déviés de leurs sources initiales ? de tels principes n'enferment-ils pas l'art caribéen dans une gestuelle spécifiques qui n'envisage la création qu'aux travers d'opérations mécaniques spécialisées et limitées telles que emprunter, recycler, retraiter, réinvestir, syncrétiser et synthétiser et qui sont des principes, observe-t-on, propres à une forme de spéculation sur l'existant. Alors, ce qui est latent derrière ces pratiques, c'est l'interrogation portée sur leur capacité à fonder des langages de l'art singuliers et plus encore, ne révèlent-t-elles pas une certaine impuissance à générer une création pure et originale tant qu'elles ne se défont pas du carcan universaliste du partage qu'on lui attribue ?

IV. Partie – Le réel et le lieu dans le processus de reconfiguration de l’art caribéen.

Chapitre 1 - Le réel dans le processus de reconfiguration

1.1 - Entre réalité et sublimation

1.1.1 *La dissimulation, le masquage du réel*

Dans les pays indépendants ou dominés caribéens post-esclavagistes et néo-colonialistes cohabitent, la place des sujets sociopolitiques dans l'art suscite la curiosité dans un contexte où les libertés sont étriquées. Il s'agit ici d'étudier les dispositions des artistes caribéens à pouvoir traiter en toute quiétude de la société dans laquelle ils vivent, en révélant ses coutumes, mais aussi ses dysfonctionnements sociaux et structurels.

Anton Springer fait la distinction entre la fonction du théâtre et celle des arts plastiques. Il écrit : « les arts plastiques couvrent d'un voile sacré ce dont les croyants se détournent avec colère. Au théâtre, le héros se révèle comme la cause absolue de sa propre destinée. C'est bien l'art qui permet à la personnalité réduite au silence dans la sphère de la loi, de rayonner dans sa plénitude »¹. Le théâtre vise la vraisemblance et les arts plastiques semblent privilégier le masquage et la dissimulation de cette vraisemblance dans un but de tempérance par rapport à la violence du monde. En ouvrant cette partie de l'étude sur les propos de Springer, la relation entre l'art et le réel semble compromise d'emblée. Il semble donc que la notion de réel subisse un processus de sublimation au nom de l'art dont le rôle est de le maintenir sous un voile. Mais en Caraïbe, une telle posture d'euphémisation ou de contournement de la réalité par l'art influe sur le processus d'émancipation encore en cours aujourd'hui, et plus ou moins accentué dans certains pays. Ce rapport au réel trouve de multiples expressions dans les différents lieux et révèle un certain intérêt à ne pas céder aux limites imposées à l'art.

1.1.2 *Réalité du pays et orientation esthétique*

En Haïti, après Calfou, dans les années 1960, les artistes prennent des orientations opposées sur la question du réel où la démarche d'une peinture de la cruauté se confronte avec celle de la poésie de la beauté, en interrogeant de fait le rôle de l'art dans une société rongée

¹ Anton Springer (1825-1891), *Die Hegel'sche geschichtsanschauung*, Tübingen, 1848, cité par Michel Podro, *les historiens de l'art*, Paris, G. Monfort, 1990, p. 99.

par l'instabilité politique et par l'ingérence étrangère.

Michel Philippe Lerebours évoque le contexte politique difficile dans lequel se trouve Haïti dans les années 1960 qu'il présente comme étant « Une situation politique des plus graves et chaque jour empirée, faite de méfiance, de répression, de délations, devait tenir les touristes éloignés du pays (...) »¹. L'absence de touristes dans l'île se répercute d'une part sur le commerce des œuvres, mais surtout sur l'art lui-même qui doit reformuler son rôle et par conséquent revoir sa stratégie et ses modalités. Lerebours poursuit en ces sens : « La lutte pour la survie devait porter les artistes, pris dans le marasme économique sans précédent, devenus suspects comme la plupart des intellectuels, à de nouvelles réflexions et à une reconsidération de la finalité de l'art et de ses relations avec le milieu »². Gérard Alexis relate ce climat de défiance et de censure qui s'installe suite à la chute du président Estimé, en 1950, par un coup d'Etat militaire et que remplace le gouvernement de Paul Magloire de 1950 à 1956. Il rend compte du contexte liberticide et de son impact sur le réel dans la création, par ces mots : « Le gouvernement de Magloire se méfiait de la critique dans les œuvres du Foyer des Arts plastiques ; nombreux artistes ont été emprisonnés, exilés, ou poussés jusqu'à ce qu'ils subissent des crises mentales »³. De fait, sous le règne de Duvalier (1957-1971), dans les années 1960, l'art a perdu sa dynamique du fait du ressassement primitiviste et se protège derrière le cadre protecteur et rassurant des courants étrangers. L'auteur écrit : « l'épisode primitif dans l'art haïtien est tombé dans d'incessantes répétitions, tandis que le mouvement moderne semblait s'appuyer lourdement sur les tendances extérieures »⁴. D'autres auteurs comme Veerle Poupeye, évoque l'impuissance dans cette situation politique où l'artiste se retranche, incapable de dissidence, vers des préoccupations d'ordre général en se détournant du malaise qui gangrène le pays. « Les conditions en Haïti sous Duvalier n'ont pas permis de dissidence politique manifeste et la plupart des artistes se tournèrent donc vers des questions existentielles, sociales et culturelles générales, souvent dans une perspective nationaliste noire »⁵, écrit-elle. Cette résurgence nationaliste (décolonisation, luttes aux États-Unis pour les droits civiques, ...) n'est pas totalement une fuite dans la mesure où elle concerne le monde noir en général. D'une certaine façon cet épisode raccorde Haïti au reste de ce monde en pleine lutte pour son émancipation. L'auteur associe le retour du vaudou dans la peinture à

¹ Michel Philippe Lerebours, « Pour une nouvelle lecture de la peinture haïtienne », Pierre E. Bocquet, *1492/1992, un nouveau regard sur les caraïbes*, op. cit., 1992, p. 97.

² *Id.*, *ibid.*, p. 97.

³ Gérard Alexis, « The caribbean in the hour of Haiti », in, *Caribbean : Art at the Crossroads of the World*, op. cit., p. 121.

⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 121.

⁵ Veerle Poupeye, *Caribbean Art*, London, Thames and Hudson Ltd, 1998, p. 130.

cette configuration politico-sociale de l'île, pour laquelle elle estime que ce : « n'est pas un hasard qu'il y eu une renaissance de l'art vaudou »¹. Ce retour vers des valeurs proprement haïtienes que symbolise le vaudou, éclipse de fait le réel socio politique du pays au profit d'autres réalités plus générales et moins risquées qui se propagent dans l'art.

1.1.3 D'une vérité culturelle à une vérité individuelle – De l'anonymat à l'apparition de l'artiste haïtien

Calfou - vers la spéculation esthétique - Cette situation politique difficile où la liberté d'expression est remise en cause, va contraindre les artistes à l'adaptation de leurs langages plastiques aux réalités du pays. Ils sont réduits à un silence d'opinion et sont plongés dans des recherches purement esthétiques. Michel Philippe Lerebours explique qu'à travers la création et l'activité de l'association d'artistes de Calfou se manifeste « une génération moins fougueuse et plus tournée vers la spéculation esthétique »². Censure et représailles sont telles qu'une vague d'expatriation touche de nombreux artistes haïtiens. Ceux restés sur place n'avaient d'autres choix que de s'adapter à « un petit public national qui n'avait pas les moyens économiques pour les soutenir, mais qui avait ses goûts et ses préférences »³ écrit Lerebours.

De l'anonymat à l'apparition de l'artiste haïtien - Apparaissent à cette période, des pratiques qui relèvent d'une intériorisation de l'artiste en butte avec lui-même. Il passe d'une vérité culturelle, en quête d'une authenticité haïtienne à une vérité individuelle où il interroge ses états d'âmes. C'est une évolution décisive dans la peinture haïtienne où le statut de l'artiste évolue vers une autonomie de la création. Ce passage d'un certain anonymat à une affirmation de leur être individuel, manifesté par le traitement de vérités intimes et personnelles, reformule la notion de réel, qui relève dès lors d'un ressenti émotionnel, perceptible dans la peinture intitulée *Déchirure*, (1974) de Bernard Séjourné entre autres. La réalité objective de l'île s'efface progressivement du champ de la peinture. C'est dans cet écart où l'artiste se détache du réel social pour faire de l'art un objet de spéculation personnelle, qu'il confère à l'art une certaine autonomie.

Michel Philippe Lerebours évoque ce passage d'une peinture nationale à une peinture personnelle, qui rappelle d'ailleurs les artistes de la période romane européenne, dissimulant leur identité dans les recoins des phylactères errants, à l'intérieur d'une peinture dévote et qui

¹ *Id., ibid.*, p. 130.

² Michel Philippe Lerebours, « Pour une nouvelle lecture de la peinture haïtienne », Pierre E. Bocquet, 1492/1992, *un nouveau regard sur les caraïbes*, op. cit., p. 97.

³ *Id., ibid.*, p. 97.

refoule toute affirmation individuelle au profit du message divin. Il marque la rupture avec les anciennes modalités de l'art en écrivant que « La peinture haïtienne a été jusque-là une peinture anonyme dans la mesure où elle se refusait à traduire les vérités intimes de l'artiste pour parler uniquement de la condition de l'homme haïtien »¹. Le pacte national qui retenait les artistes dans l'élaboration d'une haïtianité de l'art est rompu et engage l'artiste sur le terrain novateur de la découverte de lui-même et sur une nouvelle définition de l'art par conséquent. L'auteur poursuit à ce propos : « La peinture haïtienne brise l'anonymat qu'induit le *chant du beau national* visé par la création pour révéler la figure du créateur dans toute sa complexité »². L'étendue de cette posture nouvelle de l'artiste est évoquée comme étant une révélation et marque une rupture avec le passé. En comparaison avec les Primitifs haïtiens comme Wilson Bigaud par exemple, l'auteur perçoit à travers les peintures des artistes Bernard Wah, Bernard Séjourné et Rose-Marie Desruisseaux, « le combat désespéré de l'individu en butte à une société qui s'acharnait contre lui et lui déniait le droit d'être pleinement lui-même, avec ses singularités et ses faiblesses »³. En dépit des contraintes contextuelles, cette réalité inavouable objectivement se fraye toutefois un chemin et se révèle de manière indirecte dans la peinture à travers l'expression des états d'âmes contrariés des artistes, nous faisant passer d'un universalisme de l'art haïtien à une expression particularisante d'un « je » intimiste émergent.

L'influence du réel social dans l'art induit une émancipation de l'artiste des considérations liées au primitivisme, pour engager la peinture sur des territoires plus personnels où le créateur fait son apparition à travers l'affirmation de ses croyances, sa vie personnelle et son point de vue.

1.2 Entre deux versions du réel – Cruauté et Beauté

1.2.1 Une peinture angoissée qui réagit aux réalités sociopolitiques du pays

Le conflit engagé sur la définition de l'art à propos de sa gestion du réel se poursuit à travers la dialectique de l'art, prit entre la révélation d'un réel sombre, propre à celui des bas-fonds des quartiers de Port-au-Prince, définit comme un réalisme de cruauté, et un réel proche de la version d'Anton Springer ou encore de celle de Nietzsche consistant, à voiler le réel d'un filtre protecteur et définit comme un réel idéologique, celui de la beauté.

¹ *Id., ibid.*, p. 98.

² *Id., ibid.*, p. 98.

³ *Id., ibid.*, p. 98.

Gérard Alexis revient sur le contexte de cette reconfiguration interne de la peinture haïtienne qui, rompant avec les principes de l'école d'art de Port-Au-Prince, s'ouvre sur de nouveaux champs d'explorations et de vérités mettant fin au folklorique et à la naïveté idéalisante de la société haïtienne. Il fait remarquer que sans pour autant rejeter l'authenticité « on va noter au niveau de la forme, certains emprunts des “modernes” à la peinture primitive, le côté folklorique ou encore naïf de cette dernière est totalement écarté »¹. En effet, cette peinture considérée comme relevant de la fête tout en traitant des thématiques haïtiennes « s'oppose carrément à cette vision idéalisée qu'avaient les indigénistes »², décrivant un pays où la paix, la joie et le bonheur transparaissent au détriment de la réalité de la souffrance des Haïtiens dans l'île. C'est à partir de là qu'apparaît une peinture angoissée qui réagit aux réalités sociales et politiques du pays où l'expression légitime du mal-être et de la tourmente s'incarne dans l'art haïtien. Gérard Alexis le relève : « Au Foyer des Arts Plastiques créé en 1950, en rupture avec le Centre d'Art, on fait une peinture abstraite, tourmentée, une peinture figurative reflétant une angoisse face aux réalités sociales et politiques du pays »³. Mais cette orientation est pourtant mal perçue par la critique étrangère qui, affirme Alexis : « a vite fait alors de taxer cette peinture de “communiste” »⁴. Ce qualificatif dessert fortement le pouvoir haïtien qui voit cela « d'un mauvais œil »⁵. La réalité du contexte n'échappe pas à l'art, même s'il ne procède pas par confrontation directe mais par le détour de l'expression émotionnelle du mal-être ambiant dans le pays. Il est aussi évident que dans ce désir d'imbriquer l'art avec la vie que certaines limites plus particulièrement politiques apparaissent et remettent en cause la liberté d'expression des artistes.

Il apparaît donc qu'un certain point de vue du réel que renvoie l'art n'est pas bien perçu en général, et de ce fait annonce des soubresauts entre les autorités et le créateur qui, pour garder son intégrité, devrait inventer de nouvelles stratégies de mise en œuvre.

1.2.2 Appréhension brutale de la réalité - Nouveaux maîtres - La peinture de la Cruauté : la face obscure du réel haïtien

Le rôle des échanges est crucial dans ce processus de mise en œuvre d'une peinture plus proche des humbles et des déshérités. Cette appréhension brutale de la réalité haïtienne

¹ Gérald Alexis, « Entre revendication identitaire et ambition de reconnaissance internationale : l'expérience haïtienne », posté par AICASC - 2 mars 2013 <http://aica-sc.net/>

² *Id.*, *ibid.*

³ *Id.*, *ibid.*

⁴ *Id.*, *ibid.*

⁵ *Id.*, *ibid.*

trouve ses sources dans les voyages des artistes à l'étranger. Gerald Alexis fait référence aux bourses d'études octroyées pour la France ou les Etats-Unis qui allaient selon lui « aggraver les inquiétudes et rendre plus douloureuse la confrontation entre primitifs et sophistiqués ou plutôt la rencontre entre les deux tendances »¹. Antonio Joseph et Luce Turnier furent les premiers peintres haïtiens à bénéficier de ces bourses d'études à l'étranger. Une nouvelle mécanique de transferts techniques et esthétiques s'amorce et va poursuivre la reconfiguration de l'art en Haïti.

Cruauté – la face obscure du réel haïtien - Forts de ces échanges et des nouvelles ressources engrangées lors de ces séjours qui allaient influencer les peintres haïtiens soucieux d'expérimenter les voies ouvertes par ces nouveaux maîtres européens classiques et modernes, les artistes redéfinissent leurs stratégies. Ils trouvent les moyens techniques nécessaires à la mise en lumière de l'aspect socio-politique de l'île, enrichissant de fait, la peinture haïtienne. Parmi eux, Denis Vergin, Néhémy Jean, René Exumé, Dieudonné Cédor, Denis Emile suivent les chemins tracés par Rembrandt, Delacroix, Daumier et Buffet, et aboutirent selon Michel Philippe Lerebours « à un art d'une cruauté qui semblait plonger ses racines dans les terrifiants secrets de la zombification »². La face obscure du réel haïtien apparaît au grand jour à travers les images d'une Haïti fantomatique et où la déchéance et le dénuement réactivent la thèse de la malédiction. Le champ lexical de la misère qu'emploi Lerebours pour évoquer ce réalisme est révélateur de cette nouvelle projection de la peinture en Haïti où : « la représentation qui opposait des êtres rachitiques et informes, aux visages vaguement ébauchés ou inexistantes, n'était jamais récit, mais simplement ouverture sur un monde où la déchéance des uns et des autres paraissait échapper au temps pour s'installer dans une irréversible et éternelle malédiction »³. Les artistes haïtiens trouvent dans leurs nouveaux maîtres européens les outils plastiques pour exprimer le mal-être qui frappe le pays. Le mouvement de la cruauté produit l'émergence d'un réel socio-politique dérangeant qui laisse apparaître les défaillances d'un pouvoir dictatorial incapable de prendre soin de ses citoyens.

1.3 La beauté comme riposte salvatrice, l'essence de la vie.

1.3.1 L'impact de la censure sur la création - Le symbolisme comme moyen d'éviter la censure du gouvernement.

¹ Michel Philippe Lerebours, « Pour une nouvelle lecture de la peinture haïtienne », in, Pierre E. Bocquet, *1492/1992, un nouveau regard sur les caraïbes*, op. cit., p. 94.

² *Id.*, *ibid.*, p. 94.

³ *Id.*, *ibid.*, p. 94.

Cette version sombre de la réalité haïtienne définit par Lerebours comme « la poésie du désespoir »¹ suscite des réactions et contraint d'autres artistes à équilibrer ce propos indésirable en lui opposant son contraire : la beauté. Cette rencontre écrit Lerebours, « était importante parce qu'elle se voulait à la fois refus et rupture. Rupture avec le réalisme de cruauté qui, après les œuvres de Denis Emile si brutales et si étourdissantes, semblait, faute de pouvoir innover, s'enliser dans des formules et perdre toutes vérités »². Ainsi, pour l'auteur, cette tentative de se rapprocher du réel social éloigne l'artiste de la vérité de la création, suggérant dans ce cadre, l'établissement d'un dilemme entre l'engagement social et l'artistique. Il détaille ce refus avec un certain parti pris contre cette orientation du réalisme de cruauté qu'il décrit comme moralisatrice et dont les thématiques manquent de noblesse. Il écrit : « Refus au nom de l'art, de l'engagement direct et moralisateur, refus aussi des préjugés qui faisaient croire aux artistes qu'aucune œuvre ne pouvait être valable si elle ne puisait son inspiration dans la puanteur des bidonvilles »³. Et pourtant, ce mouvement n'est qu'une proposition esthétique parmi tant d'autres, produite par la peinture haïtienne depuis 1930, et qui procède comme à chaque période à une reconfiguration liée au contexte politique et social de l'île. Mais le ton qu'emploie Lerebours sur cette direction prise par l'art ne semble pas convaincre et est annonciateur de changements imminents. La stratégie des artistes consiste à dissimuler toute représentation de contestation et de désaccord vis-à-vis du pouvoir en vigueur et trouve dans le symbolisme une alternative de contournement afin d'éviter la censure. Selon Gérard Alexis la contrainte de la censure a façonné le mouvement de la beauté et il explique cette éventualité protectrice du symbolisme en ces termes : « En 1970 et 1980, un groupe d'artistes haïtiens [...] est sorti de l'Académie des beaux-arts dont les travaux se sont fortement appuyés sur le symbolisme, probablement avec l'intention d'éviter la censure du gouvernement »⁴. Le courant de la beauté est le fruit de la censure et de la répression et relève davantage d'un compromis visant à préserver l'intégrité physique des créateurs de l'île.

C'est par conséquent à partir du sacrifice d'un pan du réel haïtien dans l'art qui se compose d'humbles et de démunis, et de la liberté que procure la mise en lumière des réalités obscures et dissimulées de l'île, au profit d'une projection idéalisée des réalités de la société haïtienne, que l'artiste bâillonné se trouve en sécurité.

¹ *Id., ibid.*, p. 102.

² *Id., ibid.*, p. 102.

³ *Id., ibid.*, p. 102-103.

⁴ Gérard Alexis, « The Caribbean in the hour of Haiti », in, *Caribbean : Art at the Crossroads of the World*, *op. cit.*, p. 121.

1.3.2 *La femme comme figure de contournement de la censure*

Dans cette entreprise de conciliation, l'art fit de la femme sa muse tant pour sa sensualité que pour la gestion de sa quotidienneté, avec une adresse héritée de leur formation à l'Académie en Haïti, « où l'excellence était demandée », mais considérée comme trop aseptisée du point de vue de beaucoup, Alexis écrit : « leurs lignes élégantes et leurs couleurs sobres ont conduit les gens à penser que la beauté était leur objectif principal »¹, et pose la question de la pertinence de leur objectif en ces temps de tensions. Le résultat était donc prévisible face à l'apparition d'une réalité plus flatteuse, instrumentalisant la figure féminine à outrance et occultant de fait la misère, les conflits, la dictature dans le pays. Le pouvoir est donc tranquille, car écrit l'auteur : « Leur art ravit le régime et a eu de nombreux suiveurs qui ont copié le style sans aucun de ses contenus »². Ce repli sur la valeur sûre que représente la féminité dans l'art n'est qu'une manifestation de la contrainte et de la censure envers une catégorie d'artistes, interrompant en quelques sortes la puissante créativité des artistes haïtiens et en engendrant dans ces circonstances un processus infécond de répétitions.

Il semble qu'au travers de la réflexion sur le beau dont la figure féminine en est le prétexte, le vieux débat sur le beau refasse surface à travers cette croyance que le beau se niche partout et qu'il doit être primordial dans la création plastique. Ce qui l'oppose de fait à l'idée du réel que défend Lerebours agacé par ces méthodes, qui réagit en ce sens : « la beauté pour celui qui sait la chercher est partout, jusque dans le délabrement des quartiers interlopes. Mais pourquoi s'obstiner à ne vouloir la chercher que dans la laideur ? »³. La beauté est avant tout selon Lerebours le fait de la peinture elle-même au-delà de la nature du sujet. Ce sont des principes de l'art pour l'art qu'avance ici l'auteur comme seul principe générateur d'art qu'il formule ainsi : « Pourquoi ne pas la générer à partir d'elle-même, selon les principes qui règlent universellement les jeux de la ligne et de la couleur, porteuses d'une harmonie intrinsèque et immuable ? »⁴. Relevons toutefois que les propos de Lerebours sont avant tout des interrogations et non des affirmations sur l'équilibre en vigueur entre une dimension sociologique de l'art et une autre formaliste, tout en rappelant les fondements intrinsèques de l'art.

Ce principe de la beauté se pose comme une riposte aux principes de la cruauté et se positionne au centre de l'esthétique de ces peintres. L'art se pose donc comme un rempart à la laideur et à la dépravation et s'érige en un art à la beauté salvatrice. Lerebours écrit :

¹ *Id., ibid.*, p. 121.

² *Id., ibid.*, p. 121.

³ *Id., ibid.*, p. 103.

⁴ *Id., ibid.*, p. 103.

« Puisqu'on vivait dans un monde où tout était dépravation, laideur et avilissement de l'homme, l'art ne devait avoir d'autre mission que celle de sauver l'homme en imposant la beauté »¹. Cette riposte que semble porter Lerebours à son tour est certes une adaptation au contexte, mais caractérise aussi une liberté créatrice contrariée par des considérations politiques. Elle doit aussi être caractérisée de pratique de la soumission au pouvoir et engage l'esprit critique des artistes haïtiens dans ces temps de tourmentes.

1.3.3 Désensauvagement de l'art et quête de pureté

Dans cette quête de la beauté, l'artiste haïtien revient aux bases élémentaires de la peinture par la reconsidération de la ligne, des volumes et de la couleur dans un traitement moins impulsif sinon plus sensuel. Evoquant la reconquête de la forme et de la pureté de ligne, il écrit : « Il importait de redonner à la ligne sa pureté, sa grâce, son *en-aller*, et ainsi faire surgir des formes en toute élégance, grâce et harmonie »². Il poursuit dans cette quête de revalorisation de la peinture en proposant un revirement esthétique tendant à « renoncer à la couleur haïtienne sauvage et exubérante, créer des ensembles colorés et doux à partir de tons pastels délavés sur fond de grisaille, ou proposer des camaïeux de bruns profonds et de noirs sur lesquels surgiraient délicatement, dans des effets minutieusement étudiés, des taches de rouge ou d'ocre »³. Il y a quelque chose d'un *désensauvagement* programmé de la peinture haïtienne que la maîtrise progressive des techniques engendre pour atteindre la beauté. Le dispositif de *désensauvagement* semble bien pensé et s'adapte de manière cohérente au système de contraintes qui le guette. En effet, il passe par l'image de la femme, et ses attributs avantageux de volupté et de grâce, qui se prêtent bien à la sublimation du réel. Lerebours remarque : « Le répertoire aussi se trouvait bouleversé, se concentrant sur la femme ici transparente et nue, ailleurs hermétique et voilée, se muant en fleurs et en coquillages, mais toujours gracieuse et irréelle »⁴. Le processus de *désensauvagement* invoqué ici, relève de la dévitalisation de l'acte créateur de sa substance et symbolise la négation d'une forme de réalité jugée trop agressive, trop sociale en contraignant l'art à des postures d'une certaine manière plus académiques, et sonne comme un retour à la dimension philosophique de l'art dans sa capacité de sublimation du réel.

Les artistes Villard, Savain et Wah, opèrent aussi ce retour aux valeurs purement formelles de la peinture. Villard sous le coup de la censure d'Etat renonce au réalisme de

¹ Michel Philippe Lerebours, « Pour une nouvelle lecture de la peinture haïtienne », *op. cit.*, p. 94.

² *Id.*, *ibid.*, p. 94.

³ *Id.*, *ibid.*, p. 94.

⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 94.

cruauté pour revenir à des spéculations formalistes en vigueur dans l'art du moment. Lerebours le décrit comme « essayant de connaître toute la force de la ligne devenue élément essentiel de l'œuvre d'art »¹. Pour assouvir ce désir de refondation en partant des constituants élémentaires du langage de la peinture, il se laisse imprégner par de nouvelles références européennes comme Klee, Miro et Kandinsky, les peintres abstraits de la première heure qui face à la figuration et à la ressemblance opposent un modèle plus harmonieux, dépouillé, et plus intériorisé, générant selon Lerebours : « ordre, pureté et clarté »². Le cas de Savain, revenu à la peinture dans les années 1960, marque cette nouvelle tendance du retour aux bases élémentaires de la peinture. Ce repositionnement esthétique du chantre du nationalisme des années 1930 est significatif du contexte socio-politique particulier mais aussi des évolutions sur le plan pictural. Lerebours explique : « Savain [...] semble s'être débarrassé de considérations purement nationalistes pour offrir une approche du réel qui au-delà du sujet table davantage sur la reconquête de la pureté de la ligne »³. Gérard Alexis, à propos de son *Etude pour un marché* (1972), dévoile cette nouvelle stratégie consistant à interpellier la forme en ces termes : « Dans les années 1960, profitant de l'évolution des goûts du public haïtien, Savain est allé encore plus loin dans cette voie en prenant la liberté de déformer jusqu'aux personnages et à leurs accessoires pour les inscrire dans des réseaux de cercles »⁴. C'est aussi selon Lerebours l'occasion pour Savain de revenir sur les différents langages de la peinture haïtienne. « Savain avait compris l'importance dans la peinture primitive, de la composition circulaire déjà exploitée par Remponneau, et également celui des vèvès considérés en tant que schème »⁵ écrit-il. Bernard Wah, lui aussi découvrit la ligne, et d'une certaine façon, fait la synthèse entre cruauté et beauté. Lerebours évoque cette dualité de l'espace de l'artiste qui est pour lui « un univers tourmenté mais plein de grâce et de délicatesse »⁶. La peinture intitulée *Cette nuit-là* (1981), montre ce couple dont le rapprochement est aussi le fait de la construction cubiste de la composition où les formes géométriques imbriquées se combinent pour relier l'ensemble.

Il y a une prise de conscience des exigences de l'art et un effritement du discours social et politique qui réduisent au silence et n'exprime qu'un aspect de la vie haïtienne, sonnante de fait la disparition progressive de la tendance sociale de l'artiste haïtien. La

¹ *Id., ibid.*, p. 94.

² *Id., ibid.*, p. 103-104.

³ *Id., ibid.*, p. 104.

⁴ Gérard Alexis, *Artistes Haïtiens, Peinture magique en notre siècle*, Paris, éditions Cercle d'art, 2007, (sans pagination).

⁵ Michel Philippe Lerebours, « Pour une nouvelle lecture de la peinture haïtienne », *op. cit.*, p. 94.

⁶ *Id., ibid.*, p. 104.

question du réel semble être ensevelie au nom d'un retour à une conception plus académique de l'art, à travers ses fondements structurels plastiques de la ligne, de la couleur et de la forme. La question du réel et du modèle s'est clandestinisée dans l'œuvre, de rares artistes déployant des stratégies de contournements de la censure qui dès lors, ne se livre que grimé.

1.3.4 La synthèse entre cruauté et beauté et l'intégrité de l'artiste. Carlo Jean-Jacques - Ludovic Booz.

Carlo Jean-Jacques à l'image de B. Wah, résiste aux limites et aux critiques sur la peinture de la cruauté et parvient à un consensus entre les deux branches de l'art haïtien des années 1960/1970, laissant ainsi passer une idée du réel plus conforme, en prenant garde de ne pas verser dans les excès des deux conceptions. Michel Philippe Lerebours précise l'orientation de Carlo Jean-Jacques qui selon lui : « plus que jamais se voulut l'interprète des humbles et des déshérités, surtout de l'enfance malheureuse et offensée »¹. Mais il réévalue les modalités opératoires à mettre en œuvre en jouant sur le degré et l'intensité de la cruauté distillée pour ne pas trop déranger. L'auteur explique : « Mais, il le fit sans ostentation, avec une volonté claire de dire sans choquer et sans provoquer des larmes faciles, parce qu'il avait découvert toute la poésie fatidique des bouges privés de lumière »². Finalement, Lerebours ne rejette pas totalement l'approche de la peinture de la cruauté sinon les modalités brutales jusque-là mises en œuvre pour traiter le social haïtien. La dimension poétique que confère la peinture de Carlo Jean-Jacques aux côtés sombres du pays produit en lui un écho. Il écrit : « Il parla toujours en poète, sachant que la vérité n'est pleinement ressentie que si elle se fraye son chemin à travers la beauté »³. Une des formes de la reconfiguration de l'engagement dans la peinture haïtienne pousse certains artistes à l'image de Ludovic Booz à inventer d'autres procédés d'élaboration qui tiraillent la forme en la déformant, à la manière de Chirico, exprimant de façon décalée, avec une nouvelle intensité la misère rampante. Michel Philippe Lerebours écrit à ce propos : « Ludovic Booz lui aussi voulut prendre fait et cause pour les déshérités mais se refusa à toute représentation directe »⁴. Il décrit ces peintures comme le lieu où sévissent : « des êtres suppliants, étirés pour mieux se faire entendre, comme des statues abandonnées dans la grisaille bleutée des immensités vides, silencieuses, ceinturées de néant »⁵. A défaut d'images chocs, la plainte d'un cri de désespoir émane des tréfonds de

¹ *Id., ibid.*, p. 104.

² *Id., ibid.*, p. 104.

³ *Id., ibid.*, p. 104.

⁴ *Id., ibid.*, p. 105.

⁵ *Id., ibid.*, p. 105.

l'espace diégétique de la peinture dans un silence porté par les procédures indirectes appliquées comme pour assouplir la vérité insoutenable d'un mal-être dissimulé.

Ainsi, l'engagement sur la question du réel et la problématique de l'approche sociale se reconfigurent dans une approche feutrée et poétique, qui donne à voir les démunis de manière soutenable. L'influence de l'académie en Haïti et des principes d'excellence qu'elle a prônée, et la censure impactent la créativité et nous renvoient une idée de l'artiste dépossédé de sa liberté. La flamme créatrice qui caractérise l'art haïtien et reconnue par tous, semble s'être envolée. Le consensus des deux principes de la beauté et de la cruauté produit toutefois une éclaircie qui ouvre sur de nouvelles possibilités. Par ailleurs, d'autres artistes hors du champ de la beauté et de la cruauté de la peinture haïtienne trouvent et expérimentent d'autres alternatives, à travers des procédés novateurs qui leur permettent de garder leur intégrité dans un pays où la liberté reste fragile.

L'art en Haïti dans les années 1960/1970 continu à se redéfinir en s'adaptant aux nombreux soubresauts qui affectent le pays et qui représentent en quelque sorte un baromètre des atmosphères dans lesquels ont été générées ces pratiques picturales. Cette procédure d'intégration du réel social haïtien dans l'art, en dépit des interdits qui planent sur ces modalités de mise en lumière du malaise d'une grande majorité d'Haïtiens, fait l'objet de développement de procédés plastiques astucieux. Ces nouvelles postures préservent une forme d'intégrité chère à quelques artistes soucieux de la nécessité de la contribution de l'art à l'émancipation de la société et des peuples. L'un des aspects de la reconfiguration de l'art haïtien passe par cette autonomisation de l'artiste et par sa confrontation aux contingences liées au milieu.

1.4 L'abstraction et le réel

1.4.1 De la représentation du réel à l'art pour l'art

1.4.1.1 Le contexte politique caribéen tumultueux – 1960 - 1980

En dépit des quelques résistances d'artistes ne concevant pas que l'expression artistique soit entravée, d'autres perçoivent l'apparition de l'abstraction comme une alternative pertinente aux préoccupations du moment des artistes caribéens, qui prônent des valeurs plus universalistes où le langage des émotions est promu aux dépens d'autres considérations socio-politiques plus problématiques de l'art.

Les années 1960 dans la plupart des pays de la Caraïbe ont été tumultueuses sur le plan politique. Des changements profonds dans la relation entre la Caraïbe et le monde

interviennent. La question qui se pose est celle de l'émancipation ou de l'assimilation de ces pays vis-à-vis de leurs anciens colonisateurs. En effet, Veerle Poupeye à ce propos confirme que « Ce fut l'une des périodes les plus mouvementées de l'histoire sociopolitique des Caraïbes. La Révolution cubaine de 1959 a été un tournant dans l'histoire des Caraïbes et a attiré une attention internationale sans précédent sur toute la région. Elle a placé Cuba dans une opposition aux Etats-Unis dans le milieu de la guerre froide et a influencé le cours de la politique dans les Amériques »¹. Concernant l'assassinat du dictateur Trujillo en République dominicaine, en 1961, l'auteur poursuit : « Soucieux d'éviter "un autre Cuba", les États-Unis ont envoyé une force d'intervention massive de vingt mille marines et restauré le statu quo »². C'est dans ce contexte qu'arrive François Duvalier en Haïti, établissant « l'un des régimes les plus répressifs de l'histoire moderne des Caraïbes »³. Plus tard, en 1962, la Jamaïque et Trinité prennent leur indépendance vis-à-vis de la Grande-Bretagne, suivis par la Barbade et le Guyana en 1966. Puerto Rico devient un « *Etat libre Associé* » des Etats-Unis en 1952, « un compromis controversé entre l'intégration et l'indépendance »⁴, selon Veerle Poupeye. Seules les colonies françaises des Antilles et de la Guyane vont dans le sens d'une assimilation totale portée en 1946 par Aimé Césaire pour devenir des départements français.

Ce contexte particulier des années 1950/1960 de redéfinition des rapports entre les ex-colonisateurs et les nouvelles entités caribéennes transforme les pratiques artistiques qui s'adaptent, alors que certaines pratiques se radicalisent, et que d'autres tendent à sortir du particularisme, pour aller vers des conceptions plus universalisantes.

1.4.1.2 De la réalité jamaïcaine - Albert Huie et D. Pottinger, B. Watson.

On retrouve dans cette configuration du milieu de l'art du début des années 1960, les pionniers de l'art jamaïcain, Albert Huie et D. Pottinger, dont les démarches s'inscrivent dans les fondations nationalistes de l'art jamaïcain. Des paysages et autres scènes de genre, montrant les activités quotidiennes des paysans ou encore celles des gens du Ghetto de Kingston. La représentation de la réalité de la culture est au cœur de leurs préoccupations et l'art demeure pour ces artistes un moyen de promouvoir la réalité de la culture jamaïcaine dans toutes ses humeurs, sombre, pour Pottinger et plus ou moins heureuse pour A. Huie. Barrington Watson donne aussi aux scènes de la vie quotidienne jamaïcaines une importance fondamentale qu'il traite dans un style qui combine classicisme et modernisme, faisant de fait

¹ Veerle Poupeye, *Caribbean Art*, op. cit, p. 111.

² *Id.*, *ibid.*, p. 111.

³ *Id.*, *ibid.*, p. 111.

⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 111.

de la représentation du réel l'un des aspects de sa pratique. *The captive* (1975) de Barrington Watson combine autant les valeurs de pureté de la ligne et de la couleur que la représentation réaliste des figures. Plusieurs traitements du réel sont en cours, certaines se basant sur la paysannerie, d'autres sur des scènes de genres où les corps sont mis en évidence et s'inspirant surtout de la figure féminine comme l'a exploité la peinture de la beauté haïtienne.

Dans ce contexte nationaliste où le leitmotiv était de donner une visibilité à la culture jamaïcaine authentique, les artistes se sont tournés vers les réservoirs de valeurs que représentent la paysannerie, les ghettos et autres lieux d'expressions et de pratiques culturelles et culturelles. Ils trouvent une résolution de cette nécessité de projection picturale de son identité à travers les maîtres de l'Impressionnisme ou de l'Expressionnisme européens qui leur fournissent des codes nouveaux pour faire émerger la lumière singulière et les traditions populaires, jusqu'à l'humilité de la vie dans les ghettos de Kingston.

1.4.1.3 *L'art pour l'art ? - Georges Rodney, Hope Brooks*

D'autres artistes imprégnés par les courants d'avant-garde nord-américains et européens rompent avec la tradition de la représentation classique du réel pour engager une redéfinition des modes opératoires plus universalisants, mais laissant de côté toutes considérations locales, voire caribéennes pour s'assurer une intégration sur le marché des Blancs. Les principes de l'art pour l'amour de l'art ne caractérisent pas les travaux des artistes, Eugène Hyde, Georges Rodney, Hope Brooks. Veerle Poupeye écrit à ce propos : « L'art pour l'amour de l'art ne constitue pas un trait de la recherche artistique à la Jamaïque »¹, sans pour autant empêcher que plusieurs artistes s'engouffrent dans cette orientation à l'image de Georges Rodney et de Hope Brooks.

Les œuvres de Georges Rodney, dont *Still life* (1984), *Cook house corner* (2005) ou encore *Flowers box séries* (2005), se fondent sur une articulation méticuleuse et soignée entre réalisme et abstraction. Les deux procédés se confondent en conférant au sujet une dynamique qui nous laisse imaginer que ces natures mortes prennent vie dans un foisonnement de lignes, d'impressions colorées, tout en nous laissant aussi une impression d'une dynamique instable et furtive, ce qui fait dire à l'auteur que « la découpe [*Hard Edge*] de ses toiles a accru les tensions spatiales dans son travail »² et définit son travail, comme « une sorte d'abstraction

¹ *Id., ibid.*, p. 115.

² David Boxer, « The Arawaks, the Spaniards, the English », *op. cit.*, p. 22.

lyrique dans laquelle le paysage et les éléments figuratifs sont intégrés dans de grandes zones de couleur à peine modulées »¹.

Le travail de Hope Brooks, de manière différente, associe aussi figuration et abstraction. Des figures définies et d'autres évocatrices, que l'inachèvement du rendu retranche dans une subjectivité féconde. Autant l'intégrité formelle des fruits représentés est préservée dans *Four pomegranates* (1975) tout en renvoyant à des significations ambiguës, comme la réplique du cerveau humain, *Early Morning* (1988), une autre peinture de l'artiste, se construit essentiellement par la multiplication d'effets picturaux et d'impressions proches de l'univers vaporeux, lumineux et incertains du peintre anglais Turner. L'association entre figuration et abstraction crée une alternative perceptive entre objectivité et subjectivité de la peinture qui engage la perception dans une rythmique perceptive troublante, mais enrichissante pour l'art.

1.4.1.4 Abstraction et réception du public

La réception du public n'est pas encore suffisamment concluante pour ce type d'art qu'il ne comprend pas complètement du fait que le réel se dérobe sous ses yeux et modifie l'idée admise de la fonction de l'art qui est, de son point de vue, un émetteur de message. Veerle Poupeye-Rammelaere à propos de la réception de l'abstraction par le public le confirme : « Mais l'abstraction pure continue à n'éveiller que peu d'échos dans le public comme chez les artistes, trop éloignée qu'elle est de l'humanisme porteur de "message" qui imprègne l'art jamaïcain contemporain »². L'abstraction chez les artistes jamaïcains trouve très peu de relais dans les années 1960/1970. Ceux qui la pratiquent ne s'aventurent pas trop loin des principes de la figuration. Leurs productions décrivent des degrés de modernisme variables qui combinent un classicisme remanié et l'abstraction permettant encore de se raconter. L'art pour l'art n'est pas un objectif suffisant puisque qu'une certaine dose de réalisme semble indispensable à la réalisation des objectifs de revalorisation identitaires de ces derniers. En dépit de ces nouvelles pratiques, la prégnance et l'attachement au réalisme de la peinture est caractéristique de l'art jamaïcain.

1.4.2 – Abstraction et stratégie - L'abstraction comme détournement du réel

1.4.2.1 Abstraction : mode de résolution des limites du réalisme

¹ *Id.*, *ibid.*, p. 22.

² Veerle Poupeye-Rammelaere, « Voix et visions : Les arts plastiques en Jamaïque », in, Pierre E. Bocquet, 1492/1992, un nouveau regard sur les caraïbes, op. cit., p. 115.

Richard J. Powell fait état de ce glissement vers l'abstraction dans les années 1940 où de « nombreux artistes américains abandonnaient la figuration et les sujets narratifs et opèrent le passage à l'abstraction »¹. En effet, l'abstraction apparaît aux yeux des Américains comme un mode de résolution des limites du réalisme et de la narration pour certains artistes. Mais l'auteur distingue les motivations, entre ceux : « qui ont simplement vu l'abstraction comme la dernière tendance »² et ceux, nombreux, qui « croyaient vraiment qu'elle était la seule voie viable loin des limites formelles et idéologiques du réalisme social »³. L'abstraction incarne à partir de là un mode de libération du fait des valeurs insufflées par l'exil des artistes européens pendant la guerre, liées à « l'expression des pulsions, l'accidentel, le subconscient [...] longtemps écartées »⁴, écrit l'auteur. Il s'agit bien d'une libération de la créativité et d'une nouvelle manière de rendre compte de réalités plus personnelles et intérieures, « ce qui était pratiquement étranger à la culture visuelle américaine »⁵ rappelle Powell. Le réel se reconfigure dans une intériorité individuelle que procure l'abstraction et qui libère l'artiste des contingences de l'existant, le permettant d'approfondir d'autres champs de l'inconnu, de l'invisible et de l'émotion.

1.4.2.2 *L'abstraction : passeport et moyen d'intégration artistique*

Pour d'autres artistes, l'abstraction est perçue comme un moyen d'intégration artistique. Powell constate le rôle stratégique du basculement vers l'abstraction et relève que « Au-delà d'une affinité esthétique de l'abstraction, certains artistes afro-américains ont également vu leur passage à l'abstraction comme une démarche personnelle et professionnelle vers l'intégration artistique »⁶. L'opportunisme politique de ces artistes, soucieux de mettre fin à cette structuration blanc/noir du monde de l'art, s'explique selon Powell par le fait que « Historiquement confinés à exposer leurs œuvres dans des expositions de "noirs" et écartés des expositions nationales d'art américain, plusieurs artistes afro-américains ont prolongé l'appel à la liberté individuelle et artistique de l'abstraction »⁷. Il s'agissait, selon l'auteur, pour ces artistes de « se placer eux et leur travail dans un plus grand, plus large et enfin de compte, plus blanc de l'art qui fournit plus d'occasions d'exposer, vendre et entrer dans le

¹ Richard J. Powell, *Black art, a cultural history*, Thames and Hudson world of art – New York (second edition) 2003, p. 102.

² *Id., ibid.*, p. 102.

³ *Id., ibid.*, p. 102.

⁴ *Id., ibid.*, p. 102.

⁵ *Id., ibid.*, p. 102.

⁶ *Id., ibid.*, p. 102.

⁷ *Id., ibid.*, p. 102.

dialogue artistique avec d'autres »¹. Pour ces artistes, l'adoption de l'abstraction, l'accès à de nouveaux marchés et l'extension de l'espace de dialogue entre eux et les autres, étaient essentiels et leur permettaient de sortir du ghetto artistique qui, à l'image de la société, les enfermait. Certes, Powell reconnaît que l'art abstrait permet l'intégration qu'on peut comprendre, mais ce choix renvoie aussi à une certaine facilité. Il écrit : « Au milieu des années 1950 et jusqu'au début des années 1960, l'art abstrait a fonctionné pour plusieurs artistes noirs (autant que pour le blanc) comme un passeport pour l'acceptation générale et pour quelques rares sélectionnés, la renommée artistique »². L'absence de positionnement que peut induire l'adoption de l'abstraction, tout en exaspérant certains, constitue un élément essentiel dans la création plastique au moment même où aux Etats-Unis et dans la Caraïbe les rapports entre Blancs et Noirs demeurent inégaux. Dans ce contexte de lutte pour les droits civiques, des décolonisations africaines et caribéennes, le choix de l'abstraction qui, par sa nature oblitère tout message direct est incompréhensible pour beaucoup qui percevaient la peinture comme un médium de luttes et d'affirmation identitaire aussi.

L'art abstrait apparaît en conséquence comme un moyen commode pour se fondre dans le marché de l'art des Blancs, et il engage dans les ouvertures qu'il offre, un processus esthétique de dé-racialisation de l'art, mettant de côté ont-ils cru, toutes considérations socio-politiques au profit d'une politique culturelle de l'introspection.

1.4.2.3 L'abstraction comme escroquerie - la bande dessinée de Ollie Harrington – la relégation du sens.

Ollie Harrington à travers un de ses dessins, paru dans le *Courier de Pittsburg* sur le sujet, présente l'artiste abstrait noir comme un « escroc »³. Powell précise toutefois qu'il n'y avait pas d'union sur la question de l'abstraction et que « l'art abstrait a ses opposants Noirs ainsi que ses partisans Noirs »⁴. Il nous livre les réflexions évocatrices d'un des protagonistes de la bande dessinée d'Ollie Harrington évoquant l'art abstrait : « Non, ça n'a pas de sens pour moi non plus [sic], Bootsie. Mais les Blancs n'achèteront tout simplement rien s'il fait sens ! (C. 1957) »⁵. Ce constat que fait le personnage d'Ollie Harrington rappelant que « des blancs n'achèteront tout simplement rien, s'il fait sens ! » est significatif du contrôle exercé sur l'art. La peinture attendue au vue de cette réplique, doit faire preuve d'une certaine

¹ *Id., ibid.*, p. 102.

² *Id., ibid.*, p. 108.

³ *Id., ibid.*, p. 107.

⁴ *Id., ibid.*, p. 107-108.

⁵ *Id., ibid.*, p. 108.

neutralité, intériorisée et opérant dans l'inconnu et le mystère et comme on le pressent en Guadeloupe par ailleurs. Elle n'empiète pas sur l'espace du social et du politique de préférence, dans le seul souci de préservation d'un système séculier de rapports de forces inégaux et sans possibilité de remise en cause. Le sens apparaît donc comme l'élément à bannir de la peinture parce qu'il renvoie aux siècles d'obscurantisme dans lequel sont plongés les caribéens et les Afro-Américains, et qui n'est autre, aujourd'hui encore, que l'incarnation de la mémoire de cette barbarie qu'on cherche absolument à faire oublier. La campagne de répression du gouvernement haïtien de Magloire sur les artistes du Foyer des arts plastiques qui ont choisi de traiter, au-delà des sujets divertissants, d'autres sujets plus prégnants qui rendent compte d'un aspect plus sombre de la réalité de la vie haïtienne et de la censure qui s'est abattue sur eux, est révélatrice. Alors que dans l'exemple d'Ollie Harrington, il ne s'agit pas de répression du pouvoir politique, sinon de contrôle des instances nord-américaines et européennes de l'art, et des incidences de leur gouvernance sur la création plastique caribéenne.

Pour finir sur l'escroquerie, Powell y voit une forme de manipulation des artistes pour soutirer de l'argent à une clientèle blanche qui aime cette conception d'un art aveugle et intériorisé. Il écrit : « En formulant l'art abstrait comme rien de plus que “Les habits neufs de l'empereur”, Harrington, avec la grande sympathie de l'auditoire noir pour la bande dessinée a vu son artiste noir comme un ignoble “escroc”, encore avec beaucoup de bon sens, mettant “*le grappin*” sur une clientèle blanche pleine d'entrain et crédule »¹. Cette bande dessinée comme l'affirme Powell « a soulevé la question cruciale de la responsabilité et de la communication dans la production culturelle »². À travers cette question de la responsabilité et de la communication, c'est la question de la place du réel dans l'art qui se pose. L'abstraction apparaît comme un moyen de faire diversion sous couvert de modernisme. Tout en avançant l'argument de l'ouverture de l'art à d'autres modalités opératoires, au subconscient, à la liberté, il est intéressant de voir que c'est le contrôle du contenu et du message qui est visé. Le réel n'a pas sa place. Sinon assoupli, euphémisé, brouillé, dissimulé, de sorte qu'il n'apparaisse pas comme un « mot d'ordre » déstabilisant les rapports de forces en présence qu'on signale défavorables aux Caribéens.

L'abstraction contribue à la reconfiguration de l'art caribéen en lui procurant puissance, mystère, envergure, mais le détourne de la responsabilité d'une communication collective de l'émancipation d'un groupe partageant les mêmes traumatismes de l'histoire, au

¹ *Id., ibid.*, p. 108.

² *Id., ibid.*, p. 108.

profit d'une autre, nouvelle certes, mais individuelle et qui n'a d'intérêt que pour ceux qui s'y reconnaissent. L'abstraction apparaît donc comme un principe amenant à l'étouffement d'une conception indésirable du réel.

1.5 Le contournement du réel dans le processus de reconfiguration.

1.5.1 – Mythologie, imaginaire, émotion

1.5.1.1 Réel et mythologie de la distorsion, M. Rovélas

En Guadeloupe, comme dans la Caraïbe, la question du réel butte souvent sur celle du mythologique. Des intellectuels caribéens réfléchissent sur le sujet de la production dans une culture dépossédée de mythes fondateurs. René Ménéil présente les mythes comme dépendants du traumatisme de l'histoire et dont les caractéristiques relèvent plutôt de la survie que de la création. Il écrit : « la production littéraire et artistique de la Caraïbe sont des centres mythologiques »¹, dont le dynamisme dépend de l'absence de mythes fondateurs et des incidences engendrées sur l'identité. Michel Rovélas reprend l'idée d'une Mythologie perturbée cherchant à combler le vide creusé par la dépossession. Cette reconfiguration mythologique apparaît comme une réduction que le voile de l'altérité brouille. Il écrit : « Les Mythologies créoles se réduisent à une mythologie de l'illusion »². En effet, le caractère illusoire de la production mythologique caribéenne, et en l'espèce guadeloupéenne, repose sur l'infertilité et sur la sclérose d'un système barbare où le chaos préside, et où toute possibilité de préservation ou de *re* création de mythes fondateurs a été éradiquée, annonçant de fait la fragilité identitaire et ses déviances à venir, qui seront versées dans des esthétiques dites d'appropriation et de mélange selon les énonciateurs de l'art et de la culture caribéenne. Il écrit : « La société esclavagiste des origines n'a pu créer des mythes fondateurs. Et cela va produire de nombreuses distorsions dans notre société naissante et pose encore des problèmes qu'il faudra affronter tôt ou tard »³. La compromission du réel se remarque à travers la confusion qui existe dans l'identification du caribéen au Minotaure. Tantôt bourreau, car le Minotaure incarne l'obscur et tantôt victime car le caribéen aspire à s'y identifier. Il se déplace alors, d'un rôle à un autre rendant de fait le réel illisible et incompréhensible, que certains observateurs locaux et étrangers tentent à tout prix de convertir en *bienfaits* en référence aux fameux « bienfaits de la colonisation » qu'une audace présidentielle macabre,

¹ René Ménéil, *Tracées, identité, négritude, esthétique aux Antilles*, Paris, Robert Laffont, 1981.

² Michel Rovélas, *Mythologies créoles : les anciens, toujours existants, et bien vivants*, Catalogue d'exposition, 2013, p. 6.

³ *Id.*, *ibid.*, p. 6.

déplacée et dangereuse à amener à être énoncer. Cette tectonique des identités opposées, montre cette ambivalence et cette confusion que génère le trouble identitaire.

Le réel dans cette réflexion autour du mythe est entravé dans ces conditions où l'effacement et l'obstruction de l'autre sont les principes fondateurs. Michel Rovélas écrit : « le processus de nos propres métamorphoses, [...] a fait de nous des êtres ambivalents, aveugles à leur propre réalité »¹. La reconfiguration de l'être caribéen est donc fondée sur le mirage illusoire d'une identité qui n'existe pas.

1.5.1.1.1 Créativité-imitation

En résonance avec les propos de René Ménénil, Michel Rovélas aboutit à la conclusion que les mythologies créoles ne sont que des illusions, produits d'une éducation qui ne laisse de place qu'à l'imitation, parce qu'écrit-il : « le système dans lequel nos parents et nous-mêmes avons grandi nous ont appris et nous apprend toujours - à copier, à obéir, et non à créer »². Cette propension à l'imitation qui entrave la créativité relève davantage du désintéressement technique qui, selon Glissant, « a favorisé dans les petites Antilles francophones, plus que partout ailleurs dans la diaspora nègre, la fascination de la mimésis et la tendance à l'approximation (c'est-à-dire, en fait, au dénigrement des valeurs d'origine) »³. Dans la même veine des arguments de Glissant, Rovélas pose la question de l'absence d'esprit critique symptomatique de la répétition du même chez l'artiste, alors que : « [...] toute création commence par la critique de ce qui existe »⁴ écrit-il. Il explique cet enlèvement dans l'imitation sous le poids des contraintes contextuelles qui pèsent sur l'artiste et son impuissance créatrice, qui sont directement liées au degré de liberté d'expression dans un pays. « En outre, sans la sensation chez l'artiste d'un sentiment de liberté, le sens critique se délite »⁵. Pourtant, M. Rovélas rappelle l'une des fonctions essentielles de l'art qui est de faire voir le réel, surtout dans un pays colonisé dont toutes les luttes de libération menées n'ont abouti qu'à des échecs et à la répression des autorités françaises sur toute personne pour qui la domination ne peut être un projet soutenable. Il écrit : « Or, précisément, une des fonctions de l'art est d'ouvrir avec les "yeux ouverts" les trames de la "réalité" que l'homme cherche à comprendre, et de donner à voir ce qui est sous nos yeux, et dans lequel nous vivons »⁶. Ces différents auteurs décrivent un contexte contraignant où l'imitation ne produit que répétition

¹ *Id., ibid.*, p. 7.

² *Id., ibid.*, p. 6.

³ Édouard Glissant, *Le discours antillais*, Paris, Gallimard, coll Folio essais, 2002, p. 43.

⁴ Michel Rovélas, *Mythologies créoles : les anciens, toujours existants, et bien vivants*, *op. cit.*, p. 6.

⁵ *Id., ibid.*, p. 6.

⁶ *Id., ibid.*, p. 5.

et non création avec les conséquences fatales d'auto-dénigrement et d'absence qui s'y ajoutent, laissant ainsi apparaître une absence d'esprit critique nécessaire à la création artistique. L'accès dans ces conditions à une perception claire des enjeux de nos sociétés et la confrontation avec le réel agréable ou désagréable semble impossible dans cette configuration des mentalités qui ne laisse aucune place à la reconfiguration de l'art.

1.5.1.2 L'imaginaire et le détournement du réel.

À défaut d'une continuité culturelle et civilisationnelle que le vide et la dépossession engendrent, les Caribéens se sont tournés vers des sources autres dans lesquelles s'imbriquent us, religion, spiritualité et mythologie. Rassemblant cette nouvelle donne où l'absence d'arrière-pays culturel prédomine, le parti pris de l'imaginaire qui excite la créativité se pose comme une alternative de refondation de l'être et par extension de l'art.

L'imaginaire dans la peinture haïtienne se substitue au réalisme régionaliste, nationaliste qu'imposa l'Indigénisme de Pétion Savain sous l'impulsion de Scott dans les années 1930. Frankétienne décrit ce monde singulier haïtien où la frontière entre le réel et l'imaginaire est poreuse. Il écrit : « Haïti est un pays qui à la fois existe et n'existe pas. Il n'y a pas de frontières étanches entre le rêve et la réalité dans notre culture. Ce que l'on voit en rêves, c'est aussi vrai que ce que l'on regarde les yeux ouverts en plein jour, en plein midi »¹. Il justifie cette imbrication des deux univers où les dieux et les hommes se côtoient dans une interrelation de servitudes et de bienfaits par la force de la religion, objet de libération dont le *Serment du Bois caïman* officié par Bookman, et surtout objet de maintien de la culture originelle en dépit du Concordat de 1960 et les campagnes anti superstitieuses qui s'en sont suivies. Sans oublier la tentative de dénigrement occidental issue de l'occupation Américaine et de son puissant relais cinématographique Hollywoodien. Frankétienne écrit : « Cela vient, quelque part, du vaudou, ce monde à la fois mythique et réel, pesant, quotidien, à la fois proche et lointain. Pas de frontières étanches entre la vie et la mort. La communication avec les morts se fait en pleine nuit, en plein jour, en songes »². Suite aux traumatismes de la désillusion de la Révolution, il ne reste selon Frankétienne, que « Les grandes portes de l'imaginaire qui, à l'intérieur du vaudou, allait ouvrir le monde merveilleux »³. Il fait de l'imaginaire un véhicule des émotions du créateur haïtien et écrit que : « Ce sont ces portes

¹ « Découvrir Haïti à travers ses écrivains, "L'identité culturelle haïtienne" », conférence du 8 novembre 2000 - Echanges et Synergie (EASY en abrégé) <http://easymasbl.be/presentation.html>.

² *Id.*, *ibid.*

³ *Id.*, *ibid.*

ouvertes de l'imaginaire qui lui ont permis de faire tous les voyages »¹. Cette influence de l'imaginaire est telle dans sa façon de contourner les difficultés de l'île, qu'elle s'apparente au miracle. « Ce traumatisme de 1804 fut l'une des sources de la créativité haïtienne que l'on regarde souvent, du dehors et même parfois du dedans, comme un miracle »² écrit-il. L'importance de l'imaginaire dans la création plastique haïtienne relègue la question du réel ordinaire au second plan. Il s'agit pour ces artistes d'engager au-delà de la question de l'haïtianité de l'art et de ces imprécations dans le monde réel, une redéfinition qui s'apparente davantage à une extraction du réel conventionnel et plus audacieusement à sa refonte, dans un souci d'harmonisation des mondes et d'universalisme. Ces œuvres nous interpellent qui que nous soyons.

À part l'entrée mystique, les artistes haïtiens ont mis en œuvre d'autres moyens pour exprimer leur vision du monde. *Les îles en marche* (1979), de l'artiste Saint-Vil Murat représente des paysages imaginaires et idylliques, fleuris, colorés, ordonnés et structurés par un agencement harmonieux des plantations, et renvoie à l'idée du jardin d'éden, forgé cette fois-ci, par la main de l'homme. La figure de l'art, Préfète Dufaut, épouse les mêmes principes d'augmentation du lieu à travers entre autres, les peintures *Forteresse de paix* (1977), et *Villes imaginaires* (1990). En effet, l'artiste procède par la sublimation du paysage en une architecture singulière, à la perspective cavalière inondant la surface de bas en haut et à l'intérieur de laquelle des formes géométriques aux couleurs chatoyantes font sortir de terre ou descendent des cieux, des villes joyeuses. Le pionnier jamaïcain Carl Abraham, en dépit des reprises des scènes bibliques comme dans *The last Supper* (1965) reprenant la cène, ou encore dans *Back yard* (1970) dépeignant une cérémonie religieuse, contrastent avec une peinture plus tardive comme *Saddam the lizard man* (1992) qui semble n'avoir pas de références particulières sinon celles des *mofwazés* issues des contes et légendes caribéennes. Ces peintures rappellent aussi, éventuellement, les surréalistes comics américains et l'intérêt de l'artiste pour la bande dessinée. Les mondes enchantés de Colin Garland dont, *Fairy Space* (1975) ou encore, les natures habitées d'Everal Brown, sont autant d'exemples de la place que prend l'imaginaire dans la création plastique jamaïcaine.

À part, Yrius Phillibert, dont notamment l'œuvre la plus osée, *La quatrième personne, Rochambeau et ses invités* (2000) qui dépeint un univers à la manière de Bosch, où animaux marins et terrestres cohabitent selon les principes du renversement des codes, très peu d'artistes en Guadeloupe ont fait de l'imaginaire un matériau essentiel de leur démarche. On

¹ *Id.*, *ibid.*

² *Id.*, *ibid.*

pourrait s'interroger sur la nature des *portes* qui se sont ouvertes en Guadeloupe, puisque pour Haïti, l'on se conforme à l'idée entre autre de Frankétienne que "les grandes portes de l'imaginaire" se sont ouvertes. Ce n'est certainement pas la porte de l'imaginaire qui s'est ouverte pour la Guadeloupe dans la mesure où un *ready-made* culturel européen s'y est substitué et a éteint toute envie de creuser un sillon où l'imaginaire aurait pu s'immiscer. C'est plutôt les grandes portes, dans un premier temps de la lutte pour l'émancipation, portée par les pionniers, M. Rovélas, M. Littée, Chomereau Lamothe et Rico Roberto, puis dans un deuxième temps les grandes portes des préoccupations individuelles plus intérieures, qui se sont imposées. Effectivement, l'absence d'indépendance et d'autonomie et la préservation de l'assimilationnisme se posent comme des entraves à toutes autres orientations. Si on en reste à l'analyse de Roger Toumson sur l'art en Guadeloupe décrivant la peinture guadeloupéenne comme essentiellement politique, comme si, du fondement politique, ou nationaliste, il n'en sortirait rien ! L'art en Guadeloupe ne serait qu'un art de partisans et de propagandes, loin de toute velléité esthétique. Pas si sûr dans la mesure où c'est bien du nationalisme que les émergences de l'art dans les pays de la Caraïbe moins frileux sur leur affirmation identitaire réelle, ont pu se faire. Toutefois, déniait l'imaginaire, le rôle joué par l'art souvent méconnu dans cette détermination identitaire en Guadeloupe mériterait d'être étudié et resitué hors des idéologies conservatrices des assimilationnistes. Il semble normal au vue des circonstances, que ce qui semble prévaloir dans ce cadre, c'est le geste minimum d'émancipation et de recouvrement naturel de la responsabilité. Les élites certes supportent l'entreprise assimilationniste, mais une grande partie du peuple semble beaucoup plus circonspect face à ce statut quo éternel, et l'artiste fait partie du peuple, lorsqu'il n'est pas totalement assujéti au pouvoir politique. Le contexte Guadeloupéen dans lequel la colonisation poursuit encore son travail de dénaturation et d'acculturation, pousse à s'interroger sur l'opportunité et l'intérêt pour les artistes de se plonger dans l'imaginaire, s'inclinant face à la domination, alors qu'aucune trace d'aucun mythe fondateur n'a subsistée. Les données qui auraient pu permettre une plongée dans l'imaginaire ne sont que l'ombre d'elles-mêmes.

La création plastique de Guadeloupe puise ses effets et son identité dans le choc avec l'idéologie dominante qui ne cesse d'engendrer des rejetons étranges, hybrides, inconnus, insoupçonnés, constitués de valeurs qui se connectent, s'affrontent et se défient dans une joute iconographique et symbolique jusque-là peu explorée. Donc, dissocier le combat idéologique de la création plastique, c'est méconnaître l'art. Ainsi, les thématiques traditionnelles apparaissent de fait comme des exotismes, dans la mesure où elles cannibalisent le réel par la projection d'une version tronquée. L'omniprésence de la question de l'identité se révèle

comme l'arbre qui cache la forêt de la désespérance de ces sociétés éprouvées elles aussi, où l'art opère en sublimant le réel, d'une façon ou d'une autre.

1.5.1.2 Un réel à décoder : Le réel, support de l'émotion

Le rapport qu'entretient Stuart Hall avec le réel est plus complexe. La capacité du langage plastique à révéler le réel ne fait aucun doute. Mais il inscrit la conquête du réel dans l'épreuve de la confrontation avec l'œuvre qu'il faut décoder. Il écrit : « Ce que j'aime dans l'art, c'est qu'il traite manifestement du monde réel, mais qu'il parle au monde réel dans une langue décalée. Il faut traverser les formes esthétiques pour comprendre ce qu'elles disent du monde réel »¹. L'art apparaît comme une expérience sensorielle et visuelle où le réel est offert décalé, reconditionné par les contraintes du langage plastique, où formes, couleurs, composition sont à l'œuvre. Il poursuit : « Dans cette distance, dans cette relation à deux niveaux avec la réalité, on peut dire davantage que dans une langue qui s'adresse immédiatement et directement à la réalité »². C'est en fait la capacité de réinvention et de projection esthétique du réel qui importe et qui démontre la puissance de l'art à exprimer le monde.

Le réel ne doit pas être une transcription directe, il doit être tissé en décalage avec la fonction première de l'art qui est de nous interpeller. Il confirme sa conception de la relation entre le réel et l'art, en rejoignant Lerebours sur l'importance du langage plastique à pouvoir signifier avant tout dans son univers propre, avec de préférence les codes de l'art. Hall poursuit : « je m'intéresse à ce qu'ils disent, non pas pour dire : “Vous voyez, Chris Ofili nous dit de nous mobiliser contre la mondialisation”. Il se peut qu'il le dise, mais ce n'est pas ce que j'attends de Chris Ofili – je le sais par ailleurs »³. Ce n'est pas une information qui est recherchée mais une émotion pour Stuart Hall, qui n'envisage pas l'art comme un objet de diffusion d'un message qui mettrait en scène le réel avec des mots précis, mais davantage une expérience visuelle particulière qui ouvrirait sur un jeu de décodage et de déchiffrement. L'attente de Stuart Hall vis-à-vis du réel dans sa confrontation avec l'art, relève avant tout des modalités combinatoires des constituants plastiques au sein de la proposition, et l'ébranlement perceptif qu'elles peuvent engendrer. Il l'évoque en ces termes : « Ce que j'apprends de Chris Ofili concerne la manière dont ces forces désorganisent et réorganisent notre expérience

¹ Stuart Hall, *in*, Mark Alizart, Stuart Hall, Eric Macé, Eric Maigret, *Stuart Hall*, Paris, Editions Amsterdam, 2007, p. 90.

² *Id.*, *ibid.*, p. 90-91.

³ *Id.*, *ibid.*, p. 91.

visuelle. Et je ne peux obtenir cela d'aucune autre source que de l'art »¹. En somme, Hall est en quête, à travers l'art, d'une vérité et d'une réalité avant tout qui relèvent de l'artistique en ouvrant sur une nouvelle approche perceptive du monde, le reste étant secondaire et relèverait d'autres champs.

Cette approche phénoménologique resitue l'art dans une fonction liée à la créativité et, à l'invention de nouvelles modalités de mise en œuvre et à l'épreuve de la sensation visuelle. C'est davantage l'idée d'une traversée des sens et des significations que seul le langage intrinsèque de l'art produit, bien plus que d'une livraison *ready-made* d'un message quelconque, qui est défendue ici. Le réel n'est qu'un des constituants plastiques en œuvre, un support sur lequel spéculer la peinture pour provoquer une émotion et déclencher un jeu de décodage, un des défis en somme fait aux créateurs.

1.5.2 Une idée du réel.

1.5.2.1 Le cantonnement au passé - la « boîte primitive » et le refus de l'actualité - L'exemple haïtien

Aussi, Hall pose un problème lié à la peur ou au refus de la réalité auxquels sont exposés les originaires et descendants d'Afrique. C'est cette injonction à reproduire presque l'esthétique africaine aujourd'hui rentrée dans le silence des âges, muette et qui ne dérange personne qui l'inquiète. Il écrit : « [...] comme vous le savez, j'apprécie beaucoup "l'art africain". Mais ce qui me semble anormal, c'est que le seul art que les gens souhaitent voir et apprécier est l'art d'une époque qui ne nous embarrasse pas [nous, les Européens] »². Car, poursuit-il, « Il ne nous est pas présenté de manière problématique »³. Ou encore, il est possible que le flot de spéculations dont il a fait l'objet au siècle dernier et encore aujourd'hui l'a rendue symboliquement inoffensif. Hall pointe du doigt la posture du public face à des œuvres d'affiliation africaine et qui, au-delà du hiératisme, engagent un propos. Il dénonce : « lorsqu'on se retrouve enfin nez à nez avec les langages brisés de l'art africain moderne, on refuse de les voir. "Trop moderne, trop vulgaire, pas achevé, pas travaillé par la tradition" »⁴. À travers cette attitude, il n'y voit, qu'« une manière de nous rendre l'Afrique étrangère, en la maintenant dans le passé »⁵. Cette absence de volonté de dépassement en ce qui concerne la référence africaine est symbolique de ce refus de se confronter à la nouvelle donne des réalités

¹ *Id., ibid.*, p. 91.

² *Id., ibid.*, p. 86.

³ *Id., ibid.*, p. 86.

⁴ *Id., ibid.*, p. 86.

⁵ *Id., ibid.*, p. 86.

en vigueur, et trouve dans un passé choisi, le refuge idéal pour ne rien changer et continuer à dicter les règles.

Il est intéressant de lier ces propos de Hall à la phase de domination de l'art primitif haïtien sur l'art « sophistiqué », générée en grande partie par les Nord-Américains et les Européens directement sur le sol haïtien, comme si la descendance Africaine imposait obligatoirement une filiation stylistique avec l'art africain. L'exigence de cette filiation en fin de compte se perçoit comme un déni de modernité que « l'enfermement dans une “boîte primitive” de ségrégation »¹, comme le caractérise Babacar M'Bow, retient. C'est donc les fondements de l'énonciation de la modernité qui sont remis en cause à la lumière de ces incohérences que Babacar M'Bow interroge de la manière suivante : « Comment l'art européen peut-il être qualifié de moderne et celui de la diaspora africaine de primitif si les deux ont la même origine, l'Afrique ? »². On comprend assez bien ces réticences dans la mesure où les « langages brisés de l'art africain » sont révélateurs d'une réalité toujours pas assumée des siècles plus tard et que le déni symbolise. Elles expriment la brisure, la dépossession, la barbarie, exercées sur tout un continent dont on ne veut pas entendre parler.

Cet enfermement dans la *boîte primitive* énonce clairement le mal être face à la relation entretenue avec le réel actuel dans le monde de l'art. Il s'accompagne pourtant d'une spéculation européenne à outrance de la référence africaine qui, depuis, est démonétisée et inoffensive. Ces mêmes spéculateurs de surcroît, autoritairement n'admettent pas les langages brisés de l'art africain, dès lors que ce sont des Africains ou descendants d'africains qui les formulent. La thèse répandue de l'inachèvement systématique des créations caribéennes et notamment guadeloupéennes démontre cette posture coloniale de l'appropriation de l'esthétique indigène, maintenue de force dans le passé. Cette approche de l'art africain et des enjeux qui l'animent encore aujourd'hui est révélatrice d'un réel contrôlé qui se caractérise par la restriction du champ d'expression des artistes et d'un nouveau type de coupure.

1.5.2.2 *Les contraintes du milieu de l'art et l'empêchement du réel*

1.5.2.2.1 *L'artiste n'est pas seul*

L'artiste n'est pas seul. Il fait partie d'un dispositif global où interviennent différents acteurs et autorités. Selon Paul Ardenne : « L'art n'en déplaise aux purs esthéticiens, ce n'est

¹ Babacar M'Bow, « Un marron au sein du modernisme : contestations – Esthéticothéoriques dans l'œuvre de Philippe Dodard », in, *Philippe Dodard, The Idea of Modernity in Haitian contemporary Art* - by Educa Vision/ Les Editions Henri Deschamps, 2008, p. 22.

² *Id.*, *ibid.*, p. 22.

pas seulement l'artiste, ce n'est pas seulement l'œuvre, mais c'est avec eux, autour d'eux, parfois au-dessus d'eux, tout un dispositif complexe : le musée, le centre d'art, le mécanisme de la commande publique et celui du marché, les revues d'art détenant les clefs de l'élection médiatique, la critique d'art »¹. Il est clair qu'à ce niveau de progression, la question de la diffusion et du traitement du réel semble être maîtrisée et contrôlée par une série d'agents et de structures, garants du politiquement correct et des intérêts de quelques pays, surtout les détenteurs de l'industrie artistique. Mais, l'artiste sur cette question n'a pas son mot à dire, il est totalement dépendant de cette organisation du milieu et finit même par piétiner ses congénères, voire à remettre en cause son intégrité pour parvenir à l'élection par ces instances dont sa carrière dépend. Ardenne explique la logique de ce mécanisme d'élection pour lequel l'artiste postule volontier de plus en plus. Il écrit : « L'artiste, quoique souvent mis en situation de dépendance vis-à-vis de l'institution, admet alors de plus en plus de pouvoir passer aux mains de cette dernière, pouvoir qui le gratifie sous forme d'expositions et d'existence publique »². Il conclut sur cette relation artistes/institutions qui semble être devenue la règle dans le contexte actuel du monde de l'art et dont le ralliement à ces principes partenariaux se vulgarise, en écrivant : « [...] Bref, si l'art moderne a été marqué par l'idéal de la subversion, l'art de l'âge contemporain, pour sa part, prend la voie de l'intégration »³. Il devient clair à la suite de ces remarques que l'artiste ne peut se prévaloir d'aucune autonomie dans les décisions vis-à-vis du cadre institutionnel, et cet état de fait influe aussi sur l'orientation plastique de ce dernier, qui à la limite ne devrait chercher qu'à satisfaire ces instances aux détriments de sa liberté de création.

La dépendance de l'artiste aux instances officielles de l'art met en danger l'émergence d'une approche du réel qui ne soit pas liée aux contraintes idéologiques de domination intellectuelles. Il devient donc évident que le contenu de l'art subit un certain contrôle et affecte la notion de réel qu'il diffuse.

1.5.2.2.2 Le danger de « voir et de faire voir »

De fait, la remarque de Michel Rovélas mettant en évidence le danger de « voir et de faire voir » montre les limites de la liberté d'expression dans la création artistique. Il écrit : « Voir n'est pas anodin, et donner à voir peut s'avérer dangereux, pour l'artiste comme pour

Paul Ardenne, *Art, l'âge contemporain, une histoire des arts – plastiques à la fin du XX^e*, Paris, Editions du Regard, 2007. p. 351.

² *Id.*, *ibid.*, p. 351.

³ *Id.*, *ibid.*, p. 351.

l'institution au pouvoir »¹. Voir et faire voir prennent des connotations dramatiques et l'histoire humaine dans et hors les murs de l'art ne manque pas d'exemples. Il illustre son propos évoquant les pays totalitaires et leur relations brutales entretenues avec ses artistes, mais prend surtout l'exemple de la Guadeloupe où du haut de son expérience, déclare que « l'interdiction a frappé très tôt toute production d'art qui n'était pas avalisée par le système »². C'est dire que ce n'est pas une question de régime politique, sinon de pouvoir.

À propos du danger de faire voir, Christian Bracy évoque le cas de l'artiste Stonko Lewest qui présente en 2000 une galerie de portraits de figures emblématiques de la vie politique, religieuse, sociale, artistique de la Guadeloupe, issue de l'exposition « Stratégies » qui s'est déroulée au Centre des arts de Pointe-à-Pitre. C. Bracy, sur la question de l'audace présente Stonko pour la circonstance comme « peut-être le plus représentatif de l'audace la plus âpre, d'un face à face rageur et critique vis-à-vis du monde de l'art et des institutions culturelles locales »³. Tout en recevant un accueil très favorable du public, l'exposition prévue quelques mois plus tard à la Maison Départementale du Gosier, instance du Conseil Général de la Guadeloupe, fut déprogrammée, du fait précisément de la présence du portrait imposant de Mme Lucette Michaux Chevry, à l'époque présidente du Conseil Régional de la Guadeloupe, parmi d'autres portraits de figures de différents milieux guadeloupéens. Christian Bracy l'évoque : « Il faut savoir qu'en juin 2000, Lewest devait exposer à la Maison départementale, dans le cadre d'un programme culturel inauguré par le Conseil Général de la Guadeloupe. La grande peinture (2,50 m x 2,50 m) à caractère politique intitulée *Stratégie*, qu'il présenta, fut refusée. L'artiste dit plutôt censurée »⁴. Et pourtant, l'artiste n'a rien donné de spécial à voir sauf le dérangement que produirait la présence du portrait d'un adversaire politique au sein des locaux du Conseil Général. Le plus souvent, empêtré dans la complexité d'une île sous tutelle, ces situations n'ont rien à voir avec l'art et relèvent d'un autre ordre, dont l'artiste n'a que faire. Mais, Bracy nous rassure sur le sort du peintre en écrivant que « la combativité de Stonko Lewest n'a pas été stoppée, loin de là. L'œuvre ne s'est pas arrêtée au tableau peint, l'élan créatif n'a pas été brisé par le rejet d'une fonctionnaire de service »⁵. Se souciant du devenir de l'artiste, on sent dans ces propos de Bracy, la peur qu'induit la responsabilité d'une expression libre du réel guadeloupéen, sans dénonciation, ni stigmatisation de qui que ce soit pourtant, face à l'ignorance d'acteurs institutionnels démunis

¹ Michel Rovélas, *Mythologies créoles : les anciens, toujours existants, et bien vivants*, op. cit., p. 6.

² *Id.*, *ibid.*, p. 6.

³ Christian Bracy, « Au risque de l'audace », in, Dominique Berthet (dir.), *L'audace dans l'art*, Paris, L'Harmattan, Coll. « Les Arts d'ailleurs », 2005, p. 29.

⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 29.

⁵ *Id.*, *ibid.*, p. 29.

intellectuellement pour accompagner l'art dans ces évolutions. Ils n'ont pour seules réponses que la brutalité des circonvolutions politiciennes en inscrivant la liberté sous le sceau du danger, dans ce contexte pourtant où les mêmes se revendiqueront quinze ans plus tard, les défenseurs des valeurs de liberté incarnées par l'hebdomadaire français *Charlie Hebdo*.

Au regard des prises de positions de Christian Bracy à propos de l'engagement dans la création plastique, la faille majeure de la peinture guadeloupéenne se caractérise, écrit-il, par « l'indétermination »¹ et par « l'absence d'une ligne directrice idéologique claire »². Il poursuit, c'est ce qui explique que « dans ce contexte, les artistes qui poursuivent une démarche rigoureuse sont rares »³. Mais en dépit de la rigueur de l'analyse de l'auteur, l'espoir demeure une fois de plus. Il perçoit des évolutions dans les postures, portées par une certaine affirmation de la génération 2000. Cependant, selon lui, « quelques jeunes plasticiens guadeloupéens tentent aujourd'hui de se lancer dans l'aventure d'une production exigeante, référencée à l'histoire de l'art, et pourtant conçue d'un point de vue critique et personnel »⁴.

L'évolution critique de la production artistique dans l'île en lien avec une conscience de soi sans cesse grandissante, pourrait renforcer l'expression d'un réel qui ne soit pas contraint par les convenances systémiques propres aux pays dominés.

1.6 Codification du réel

1.6.1 La dissimulation comme mode de reconfiguration

1.6.1.1 La guérilla idéologique non déclarée et l'impossible réel

La codification des rapports entre les individus d'une société migre-t-elle dans le champ de l'art ? ou encore, au contraire, l'art reste-t-il désespérément imperméable aux tensions inhérentes à la société ?

James C. Scott décortique ce phénomène de résistance où le déguisement et plus largement la dissimulation sont en action pour contourner le mur des interdits dressé par le dominant face au dominé. Ne pouvant libérer le texte caché, la reconfiguration identitaire et esthétique trouve dans le détournement du réel un moyen compensatoire, toutefois critiquable. La pratique du détournement de la réalité permet le contournement des sujets dits sensibles comme le racisme, la ségrégation larvée, les privilèges et la dénonciation du plafond de verre qui pèse de tout son poids sur le cheptel humain colonial. Le contournement de l'obstacle du

¹ *Id., ibid.*, p. 27.

² *Id., ibid.*, p. 27.

³ *Id., ibid.*, p. 27.

⁴ *Id., ibid.*, p. 27-28.

politiquement et de l'esthétiquement correct, est inhérent à la dissimulation constitutive de *l'infrapolitique*, terme qui selon J. C. Scott « paraît offrir un raccourci approprié pour évoquer ce domaine de lutte politique discrète »¹ entre les dominés et les dominants, dans le jeu entre le texte privé et le texte public. Il est une posture de retranchement identitaire redondant dans les habitudes caribéennes et se cristallise dans l'art d'une manière ou d'une autre. La guérilla idéologique non déclarée et ses entraves portées au réel dans une culture où la divulgation du texte privé n'est pas possible encore aujourd'hui, génèrent de multiples stratégies inventées pour passer outre ou assouplir le problème. James C. Scott, pour caractériser le théâtre de la domination évoque cette idée empruntée plus haut de « guérilla idéologique non déclarée »² qui « fait rage dans cet espace politique »³ et « nous pousse à pénétrer le monde de la rumeur, du commérage, du travestissement, des jeux de langage, des métaphores, des euphémismes, des contes populaires, des gestes rituels et de l'anonymat »⁴. Les rapports de domination en vigueur dans la Caraïbe francophone et singulièrement en Guadeloupe ne génèrent que contournement et masquage permanents du réel dans la mesure où toute confrontation directe engendre les affres de la répression. Ces lieux sont des lieux où la réalité mise à nue n'est pas admise et se remarque pourtant avec peu d'effort, si on le souhaite, dans l'histoire de l'art de la Caraïbe.

1.6.1.2 Performance publique – texte public/privé

JC. Scott présente à travers le terme de performance publique la stratégie de communication et d'action des forces contradictoires en présence dans une société où la domination est institutionnalisée. Il précise son approche de la question en ces termes : « je pense ici à la performance publique imposée à tous ceux qui sont pris dans des formes élaborées et systématiques de domination sociale : le travailleur face au patron, le serf face au seigneur, l'esclave face au maître »⁵. Ainsi, à partir de là, il distingue deux espaces du discours. Celui du texte public qui est « le discours du subordonné en présence du dominant »⁶, alors que celui du texte caché est utilisé « pour caractériser le discours qui a lieu dans les coulisses, à l'abri du regard des puissants »⁷. Déjà, apparaît ici toute la difficulté à faire émerger le texte caché inhérent au refus et à la contestation de la domination par exemple,

¹ James C. Scott, *La domination et les arts de la résistance, Fragments du discours subalterne*, Paris, Amsterdam, 2008, p. 199.

² *Id., ibid.*, p. 154.

³ *Id., ibid.*, p. 154.

⁴ *Id., ibid.*, p. 154.

⁵ *Id., ibid.*, p. 16.

⁶ *Id., ibid.*, p. 19.

⁷ *Id., ibid.*, p. 19.

dans la mesure où l'art est voué à la diffusion, soit en rompant avec les limites qu'impose le couple texte caché/texte public ou en prolongeant ce système opaque de dissimulation et de déférences. Les événements de 2009 en Guadeloupe ont mis en évidence un théâtre de dissimulation encore effectif dans l'île. En suivant les traces de Scott sur cette approche de la relation entre groupes hétérogènes, ces événements portés par le LKP (*Lyanaj kont pwofitasyon*) s'assimileraient à ce que l'auteur considère dans ces cas-là comme étant une « [...] déclaration ouverte d'un texte caché, rompant l'étiquette des relations de pouvoir et la surface apparemment calme du consentement et du silence »¹. Cette perturbation d'un ordre établi par la force et qui s'assimile dans ce cas précis à une dissidence, « revêt ainsi la force d'une déclaration de guerre symbolique »², selon l'auteur.

Les principes de texte caché et privé, dans leur performance publique relève du théâtral où chacun joue son rôle, celui que l'histoire a généré et dont personne n'imagine céder sa place et son rang, rendant la question du réel totalement subjective et indésirable. C'est dans ce cadre précis que l'artiste caribéen, prit en tenaille dans cette performance publique, tente de se frayer un chemin vers plus de réalisme sociopolitique et culturel à travers cette mise en scène de la ségrégation où les rôles sont attribués et où le cantonnement demeure la règle.

1.6.2 Art et euphémisation

1.6.2.1 Triomphe de l'euphémisation

Dans une telle configuration contraignante, des procédures élaborées sont activées pour survivre et résister. Ainsi, la posture d'euphémisation consistant à la réduction de la réalité des émotions ou des opinions relève d'une obligation dans le texte public, dans le but écrit Scott de « masquer les nombreux aspects déplaisants de la domination ou à leur donner une tournure inoffensive, expurgée »³. On retrouve dans ce processus d'euphémisation, les mêmes principes philosophiques que développe Nietzsche à propos du rôle de l'art consistant à rendre plus acceptable la réalité. Il s'agit en l'occurrence de désamorcer tout conflit susceptible de survenir dans ce qui apparaît être une « barrique maléfique », pour reprendre le terme de Philip Zimbardo, où les euphémismes « voilent en particulier la présence de la coercition »⁴ selon Scott, et place la performance publique dans le champ de l'illusoire. Mais Scott met en garde contre la participation des subordonnés dans ce jeu qui leur est défavorable

¹ *Id., ibid.*, p. 22.

² *Id., ibid.*, p. 22.

³ *Id., ibid.*, p. 67.

⁴ *Id., ibid.*, p. 67.

en écrivant que « Toutes les fois que l'euphémisme officiel triomphe des versions alternatives et dissonantes, les subordonnés consentent publiquement au renforcement du monopole des dominants sur le savoir partagé »¹. Le seul salut du dominé est la remise en cause de cet ordre des choses pour rétablir un équilibre dans les rapports car, relève l'auteur « tant que le monopole n'est pas remis en cause publiquement, il [le dominant] n'a pas à "se justifier" ou à "rendre de comptes" »². La notion d'euphémisation n'est qu'une forme d'atténuation du réel, voire sa disparition : « L'euphémisation est une bonne manière de décrire ce qui arrive à un texte caché lorsqu'il est exprimé dans une situation chargée de pouvoir par un acteur qui souhaite éviter les sanctions encourues par une déclaration directe » écrit Scott, qui poursuit, « ils [les groupes dominés] les utilisent fréquemment à cause de leur plus grande exposition aux sanctions »³. Une transposition des mécanismes sociaux opérant dans les sociétés caribéennes au champ de l'art n'est pas abusive, car elle renseignerait sur les écarts et les similitudes vis-à-vis du réel, dans une continuité des champs et plus spécifiquement, le processus d'euphémisation en vigueur dans l'art de la Caraïbe et son degré de perversion du réel.

1.6.2.2 Hébert Edau - de la géographie au cadastre

De la question de la géographie à celle de la propriété (cadastre), l'inquiétude territoriale et spatiale d'Hébert Edau se dessine. La série des paysages des années 2000 du peintre se resserre depuis l'exposition à l'Atelier Nankin en 2014 sur un découpage de l'espace à la manière d'un géomètre qui convertirait le paysage en parcelles de terrains. Cette progression de l'artiste vers des considérations liées à la propriété privée n'est pas sans évoquer les problèmes de propriété qui se posent dans l'île à travers notamment la question des cinquante pas géométriques. Aussi, depuis 2012, le toupet de la confiscation d'hectares de terres à Sainte-Rose en Guadeloupe par des descendants d'esclavagistes, sans acte de propriété légal avec pour conséquences l'expulsion de centaines de natifs installés depuis plus de trente ans sur les lieux, là même où les arrière-grands-parents esclaves sur l'habitation avaient été contraints de travailler pour entretenir et exploiter le site gratuitement. Le resserrement de la démarche d'Hébert Edau sur un nouveau redécoupage de l'espace en parcelles qu'il retraite à sa convenance, correspond à un projet d'appropriation des démarches de différents artistes contemporains de la Guadeloupe, dont Michel Rovélas, Nankin,

¹ *Id., ibid.*, p. 68.

² *Id., ibid.*, p. 68.

³ *Id., ibid.*, p. 170.

Nabajoth et Stonko. Il prélève en effet dans les démarches des artistes appropriés les éléments qui l'intéressent en produisant de son côté, parallèlement, un redécoupage des langages de ces derniers. Le principe du redécoupage initial visant la propriété foncière privée est appliqué à la peinture traitée comme un espace plastique sécable, où l'artiste redistribue et ré-agence des parcelles de territoires plastiques singuliers en renforçant l'idée d'une géoplasticité d'un autre type. Les peintures *Cadastre Michel Rovélas* (2014) ou *Cadastre Nankin* (2014) empruntent aux modes opératoires des artistes cités en partie, qu'Hébert Edau confronte à sa propre démarche constituée essentiellement de matières, couleurs et de gestes spécifiques. Le résultat est singulier et évocateur. Cette notion de cadastre certes appliquée à l'art renvoie à l'idée de la propriété intellectuelle de l'artiste, mais aussi à la sensibilité de la question, alors même que des problèmes endémiques liés au foncier entre natifs et Blancs pays perdurent. Donc, sans pointer objectivement ces problèmes, l'artiste emploie une forme d'euphémisation de la réalité de ces nœuds névralgiques inhérents à l'espace et à la propriété dans la société guadeloupéenne post-esclavagiste, pour les évoquer.

1.6.2.3 *Un engagement feutré*

Antoine Nabajoth à travers le ressassement de thématiques particulières, du paysage, de la *kaz* et de la faune, fait preuve d'une forme d'euphémisation du discours nationaliste tendant à valoriser la culture traditionnelle en réponse probablement au recul de ces valeurs au profit d'autres invasives et hégémoniques. J'évoquais déjà cette implication discrète de l'artiste en ces termes : « En effet, derrière cette humble sollicitation de la mémoire couplée à la symbolique de la nature, vecteur d'harmonie et de la paisibilité, émerge une certaine critique sociale. Autant la thématique du paysage relèvent quelques fois d'un certain doudouisme dans l'art caribéen, autant à un autre degré, elle renvoie à des préoccupations sérieuses »¹. Evoquant la mémoire défaillante, à propos de cette posture de revalorisation culturelle d'Antoine Nabajoth, plus proche d'un cri d'alarme c'est l'effacement progressif des principes de la vie traditionnelle et coutumière dans l'île qui est en jeu. Toujours dans le catalogue, j'écrivais : « Cette défaillance est perceptible et traduite par la procédure spécifique mise en œuvre par l'artiste pour signifier le délitement et nous alarmer ou nous informer, c'est selon »². La stratégie de la mémoire défaillante révélatrice d'une extinction galopante des

¹ Antoine Nabajoth, Exposition « Mémoire dans l'art », Stonko Lewest, *A dé pa « Lari simitiè » (À quelques encablures de la rue du cimetière)*, catalogue 2014, Ville des Abymes, p. 4.

² *Id.*, *ibid.*, p. 4.

traditions relève d'un euphémisme vis-à-vis des enjeux de désintégration de repères culturels spécifiques d'une population vulnérable.

Il n'y a presque pas de distinction entre les motivations esthétiques indigénistes haïtiennes et jamaïcaines dans l'élan de revalorisation de la culture, à la différence de l'Indigénisme d'Antoine Nabajoth qui procède plutôt d'une ultime collecte, presque d'un archivage de valeurs et de pratiques culturelles traditionnelles, qu'il sait en voie de disparition en Guadeloupe. L'artiste euphémise en quelques sortes cette disparition programmée perceptible à travers la série des *Lolos* (Boutiques de proximité) des années 1990, presque tous disparus depuis. L'art dans son incapacité à rivaliser avec le réel apparaît de fait lui-même comme un euphémisme et entraîne à la caractérisation de l'ensemble de l'œuvre d'Antoine Nabajoth, comme fonctionnant sur le mode de l'euphémisation.

1.6.2.4 Christian Bracy, Lucien Léogane – le réel suggéré

Les concepts de la dissimulation, de la gestion du texte privé et du texte public, et de l'euphémisation apparaissent dans les travaux de nombreux artistes de Guadeloupe à leur insu en général. La représentation fragmentée de la figure humaine qu'instaure Christian Bracy à travers les peintures intitulées, *La fiancée juive d'après Rembrandt* (1999), *La fiancée juive, version 2* (2000) et *Portrait de famille d'après Rembrandt* (1999), puise ses fondements dans les principes modernistes du retraitement des références de l'histoire de l'art et que l'artiste lui-même évoque en ces termes : « ma production est le fait d'une relecture de l'histoire de l'art et d'une dislocation des figures qui s'inscrivent dans un espace de représentation d'influence asiatique et qui induit les signes »¹. Ce réinvestissement de références artistiques hétérogènes et historiques dans la restauration de son identité plastique génère un écartèlement qui tout en universalisant son discours, euphémise d'un autre côté la portée de la réalité locale de l'artiste. En effet, en dépit de l'errance identitaire engagée par l'artiste et de la gestion des influences culturelles multiples qu'il doit juguler, cette série tout en modestie caractérise le dysfonctionnement et les perturbations identitaires en vigueur dans l'esprit guadeloupéen. Bracy dit : « on peut voir dans mon travail la confrontation d'éléments traditionnels ; des figures encadrées, avec des agents plastiques qui les perturbent par le découpage en carrés ou par lanières longitudinales ; ainsi les traces de peinture sur certains encadrements et l'espace dominant les figures, mettent en cause la pratique picturale

¹ Christian Bracy, « La modernité a favorisé un bricolage intellectuel tous azimuts », Entretien avec Dominique Berthet, *Recherches en Esthétique*, Dominique Berthet (dir), « Traditions, modernité, art actuel », n° 6 octobre 2000, p. 116.

traditionnelle »¹. C'est en effet, en éraillant la figure par la mise en évidence de l'absence, de l'interruption, de la discontinuité et de l'entrave qui la constitue que l'artiste insinue les nombreux dysfonctionnements et perturbations qui affecte l'être caribéen. La peinture de Bracy peut donc être perçue autant comme une simple expérience qui s'inscrit dans la filiation de la modernité européenne, que dans sa dimension hautement transgressive et engagée dans une caractérisation des dommages de la dislocation et du démembrement ontologique générés sur le caribéen. C'est le mode opératoire qui en caractérisant la brisure à travers les notions de manque, du fragment et de la perte, procède de manière suggestive en ne ciblant personne, qui euphémise l'appréhension de cette série de peintures de l'artiste qui exprime plus que le discours conceptuel qui lui est voué.

On retrouve aussi cette posture d'euphémisation chez Lucien Léogane avec notamment, entre autres, une œuvre déjà citée *Vaisseau Fantôme* (2007), dont l'indétermination et l'ouverture nous entraînent autant dans les tréfonds de l'histoire macabre, la traversée de l'atlantique des Africains déportés, ou encore vers d'autres considérations plus hollywoodiennes et fantasmagiques moins clivantes. L'exemple des peintres de la cruauté en Haïti déjà évoqué aussi, traités de communistes et réprimés brutalement par les autorités est évocateur de cette stigmatisation qui engage une reconfiguration plastique où les principes d'euphémisation se retrouvent dans le consensus esthétique opéré par les artistes Bernard Wah et Jean René Jérôme, qui se positionnent pour la circonstance à l'intersection entre peinture de la beauté et peinture de la cruauté, dans une optique de préservation.

Pour revenir à Lucien Léogane, à travers la représentation du vaisseau, attribut dans l'imaginaire caribéen de la déportation des Africains dans la Caraïbe et en Amérique dans les terribles conditions que l'on connaît, c'est du drame de la genèse de l'afro-caribéanité traitée insidieusement et de manière suggestive qu'il s'agit, et que l'artiste enrobe de mystère comme pour détourner l'attention. La difficulté de dire ou de peindre la réalité sociale, historique et politique guadeloupéenne est encore palpable et semble pouvoir subvenir dans l'espace de la toile qu'à travers un langage assoupli, atténué, et dissimulé pour éviter toute confrontation où plutôt dans ce cadre contraint, toutes répressions. Les règles de la performance publique évoquée par J.C. Scott sont remises en cause par la stratégie de la dissimulation et du contournement sémantiques que l'esthétique euphémiste caribéenne produit.

1.6.2.5 *Le danger de la stigmatisation à vouloir rétablir le réel, à résister*

¹ *Id.*, *ibid.*, p. 116.

Cette posture consistant à clandestiniser son point de vue est le fait du danger de la stigmatisation qui guette, dans cette volonté d'objectivité. James C. Scott évoque, cette : « capacité opposée de stigmatiser les activités ou les groupes qui remettent en question la réalité de la version officielle »¹ du dominant ou du pouvoir. Il prend pour preuve le discours négatif et systématique sans cesse répété tout au long de l'histoire de l'humanité, accolé à ceux qui remettent en cause l'ordre du dominant et qui, il faut le rappeler, sont aujourd'hui nos héros. Scott écrit : « On peut observer une certaine régularité dans les formes de cette stigmatisation. Les rebelles et les révolutionnaires sont ainsi appelés bandits, criminels, ou fauteurs de troubles, et ce, afin de détourner l'attention de leurs revendications politiques »². C'est donc, en raison de cette expérience répétitive des mêmes incriminations infligées à tous ceux qui s'opposent ou qui donnent à voir, que les artistes se retranchent derrière la procédure du masquage, qu'il serait à un autre moment intéressant de lier au concept de marronnage propre à l'histoire de la région.

Encodage dans la domination – Il se révèle à l'orée des propos de Scott une impossibilité de voir émerger le texte privé, porteur d'un pan massif du réel caribéen, dans l'espace public, dans lequel évolue l'art. Et quand exceptionnellement cela arrive, c'est la confrontation qui s'engage. Évoquant l'influence des puissants sur le discours public, Scott écrit : « Ces travaux indiquent comment les hiérarchies de genre, de race, de caste et de classe sont encodées dans la domination par la parole »³. Cette domination ne s'arrête certainement pas à la parole et inonde aussi l'art dans la Caraïbe. Cette conception sociologique de Scott est applicable à l'art qui est voué en permanence à s'inscrire dans le champ de la performance publique. Cette obligation de la performance publique et l'impossible expression du texte caché dans l'espace public où l'art se diffuse, affecte la capacité de l'artiste à mettre en lumière, trop directement le réel. C'est la lisibilité du risque qui se mesure dans les contorsions des artistes caribéens, dans leur confrontation avec le réel. Encodés pour la plupart dans la domination, ils hésitent à évoquer leurs conditions non-enviables.

Entravée par des contraintes insurmontables, aujourd'hui encore, la reconfiguration de l'art dans la Caraïbe, et en particulier en Guadeloupe, s'opère en terrain hostile. Tout en s'insinuant dans tous les espaces laissés vacants pour se réaliser en dépit de tout, sous une forme ou une autre, inconsciemment ou consciemment, sans pour autant annihiler l'impact des interdits perceptibles dans ce processus de reformulation de l'être, le réel dans la peinture

¹ James C. Scott, *La domination et les arts de la résistance, Fragments du discours subalterne, op. cit.*, p. 69.

² *Id.*, *ibid.*, p. 69.

³ *Id.*, *ibid.*, p. 44.

caribéenne reste contrôlé et limité. En effet, le message perçu d'un premier abord est bien celui d'une pratique foisonnante et riche en général, voire appréciée, surtout parce qu'elle esquive les questions qui dérangent sous couvert de la promotion des valeurs utopiques de respect mutuel, d'altérité au prix élevé de l'évitement du réel affreux.

1.7 L'engagement et le réel

1.7.1 Haïti l'irruption du réel

Bien évidemment, produire des émotions, transformer ou atténuer la violence du monde est le rôle dévolu à l'art en général. Mais la réalité de l'histoire de la Caraïbe l'oblige à poursuivre sa restauration socio-politique et culturelle, en faisant de l'art l'un des outils opérationnels de sa restructuration esthétique et identitaire. Et pourtant, tout semble vouloir détourner l'art d'une de ses fonctions non négligeables dans une Caraïbe sous influences, qui est de refléter la société dans toutes ses dimensions. En effet, le rôle de Breton est essentiel dans ce détournement des pratiques artistiques caribéennes du réel au profit du rêve et de l'intuitivisme. Ce décrochement du réel qu'il stipule a en quelques sortes gelé la création haïtienne et plus largement caribéenne dans une subjectivité surréaliste aux détriments d'approches plus concrètes, moins spirituelles, moins aléatoires qui puisent dans un monde inconnu régi par d'autres codes et que l'art haïtien au vue de sa puissance créatrice était en mesure de développer et d'exploiter sagement. Il en résulte que les discours se sont tournés vers l'imaginaire en reléguant le réel aux tréfonds de la peinture.

Il n'empêche que quelques artistes caribéens, d'Haïti, de Guadeloupe et de la Jamaïque restent en dépit des influences, conscients que ce qui fait la singularité de l'art de la Caraïbe, c'est la capacité des artistes dans cette traversée extraordinaire de l'histoire à travailler aujourd'hui dans la matière brute des effets de cette histoire résiduelle, non dissociée en l'occurrence du présent, pour la transformer en codes, symboles et principes restructurants. Les crispations que provoquent les peintures engagées du peintre guadeloupéen Michel Littée dans les années 1980 fondent peut-être aujourd'hui cette peur d'une peinture qui flirterait avec le social en Guadeloupe et porte malheureusement depuis, le sceau de la dénonciation ciblée de personnalités influentes qui l'écarte de fait de sa sphère esthétique pour la perdre dans le champ du purement politique. D'autres artistes guadeloupéens comme M. Rovélas, Chomereau Lamothe, Lali Lali, Thierry Lima et moi-même, trouveront par la suite les modalités plastiques nouvelles et moins directes d'imbrications entre l'art et l'univers socio-politique de leur espace.

La réalité socio-politique rude de la société haïtienne ponctuée entre autres par l'ingérence américaine de la période 1915/1931 et la dictature des années 1960, engage aussi les artistes dans une mise en lumière picturale des dures conditions d'existence dans l'île, avec une prise de risque non négligeable que la violence répressive du pouvoir cultive. Toutefois, certains artistes développent des stratégies esthétiques nouvelles et instaurent un équilibre entre la brutalité du réel et l'art, parmi lesquels se démarquent Jasmin Joseph, Edouard Duval Carrié, Jean-Louis Maxan et Frantz Zéphirin.

L'engagement de quelques artistes jamaïcains sur la vie sociale et politique de l'île est significatif de la même volonté d'inscrire l'art dans son milieu socio-politique immédiat qui confère à cette dimension du réel une place essentielle dans la construction de l'identité plastique de l'art jamaïcain. Sans négliger l'engagement des pionniers de l'art jamaïcain des années 1920 et 1930, sous la dénomination du *Groupe de l'institut* dont Edna Manley est le leader, des artistes comme Carl Abraham ou encore plus tardivement Eugène Hyde réagissent eux aussi. Ils prennent position et confèrent à l'art un ancrage autre que celui de la culture et du folklore, pour l'installer dans un discours plus social et politique, en ouvrant enfin sur une approche de l'art plus critique à l'intérieur de cette diversité d'influences foisonnante qui pourrait laisser croire à une absence de parti pris des artistes de l'île.

Ce sont ces aspects du traitement du réel socio-politique dans l'art des trois pays que nous explorerons afin de tenter de définir les différentes stratégies mises en œuvre pour y parvenir et les effets induits dans ce processus de reconfiguration de l'art dans la zone.

1.7.1.1 Dispositif légendaire du conte et critique de la satire dans le dévoilement du réel dans l'art haïtien - Jasmin Joseph/ Edouard Duval Carrié - 1960 – 1970.

Le dispositif du conte et de la fable - Dans la filiation de Ludovic Booz et de Carlo Jean-Jacques en quête d'une synthèse entre beauté et cruauté, réel et idéal, d'autres artistes résistent par d'autres procédés innovants. Veerle Poupeye note cette intégrité résiduelle de certains artistes, restée intacte, même pendant ces périodes de méfiances, à travers les figures de Jasmin Joseph et d'Edouard Duval Carrié. Ils aseptisent l'espace de leurs peintures de la transcription brutale du réel affreux haïtien des peintres de la cruauté, en permettant dans ces circonstances, la distillation sournoise et humoristique de la dure réalité, sous un mode de contestation et de divulgation repensé. Le dispositif proche du conte et de la fable de Jasmin Joseph qui met en scène des animaux, permet en effet beaucoup de liberté et surtout, produit une forme nouvelle d'appréhension des questions sensibles. Évoquant l'artiste, cet ancien

sculpteur, Veerle Poupeye écrit : « Ses pseudo-fables de scènes d'animaux font souvent allusion aux événements et à des personnalités socio-politiques »¹. Elle poursuit sur le caractère indirect et larvé de l'expression plastique de l'artiste en précisant que « la plupart de ces références sont si subtiles qu'elles ne peuvent être comprises que par ceux qui sont familiers des affaires courantes d'Haïti »². Ces contraintes en vigueur dans la société haïtienne forcent l'artiste à inventer de nouvelles procédures irrépréhensibles à l'intérieur desquelles il accomode certes les éléments formels intrinsèques à la peinture, mais aussi, il organise, par l'efficacité du langage codifié du conte, la divulgation de la réalité de la société haïtienne.

D'un autre côté, la frontalité de la satire d'Edouard Duval Carrié ne fait aucun mystère. Le message contestataire porté sur la société haïtienne est livré et renforcé quelques fois par une inscription au cas où le doute existerait sur ses intentions. Veerle Poupeye écrit à son sujet : « Edouard Duval Carrié utilise également l'imagerie quasi-naïve, surréaliste, mais a été plus franc avec ses commentaires sur la politique haïtienne, peut-être parce qu'il a passé la plupart de sa vie adulte en dehors d'Haïti »³. Cette stratégie est notamment visible à travers la peinture intitulée, *J.C. Duvalier en Folle de la Mariée* (1979). Ainsi, l'engagement sur la question du réel et la problématique de l'approche sociale se reconfigurent dans une approche discrète et poétique qui donne à voir les démunis de manière soutenable et le pouvoir dans ses excès. L'influence de l'Académie des beaux-arts en Haïti, ses aspirations à l'excellence, ainsi que la censure impactent la créativité et nous renvoient à une conception de l'artiste haïtien dépossédé de sa liberté. L'énergie créatrice qui caractérise l'art haïtien et reconnue par tous, semble avoir déserté le cœur des peintres de la beauté, jusqu'à l'avènement des alternatives nouvelles offertes par le consensus des deux principes. Par ailleurs, d'autres artistes hors des champs référentiels de la peinture de la beauté et de la cruauté haïtienne, trouvent et expérimentent un éventail de procédés novateurs qui leur permettent de protéger leur intégrité dans un pays où la libre expression reste délicate.

Une approche mythique et poétique traversée par les principes mythologiques du conte est établie pour dévoiler la réalité de la société haïtienne et le pouvoir. L'art en Haïti dans les années 1960 et 1970 continu à se redéfinir en s'adaptant aux nombreux soubresauts qui affectent le pays et constitue en quelque sorte un baromètre des atmosphères dans lesquels ont été générées ces pratiques picturales. Des processus de reconfigurations et de redéfinitions dans l'art s'instaurent par les contraintes générées dans la gestion du réel socio-politique de

¹ Veerle Poupeye, *Caribbean Art, op. cit.*, p. 130.

² *Id.*, *ibid.*, p. 130.

³ *Id.*, *ibid.*, p. 130.

l'île, qui obligent à des remises en cause esthétiques.

1.7.1.2 Une approche journalistique de la peinture - Jean Louis Maxan, le départ d'Aristig – F. Zéphirin, US marines invasion (1995)

Seules quelques rares productions des années 1980/90 osent aborder le sujet de la réalité politique et sociale du pays qui devient la matière première de la peinture. La représentation du réel prend une autre dimension et replace l'artiste dans son quotidien et dans sa citoyenneté haïtienne. L'art outrepassa son caractère anthropologique et identitaire pour conquérir d'autres champs opératoires d'expressions, plus vivants et plus actuels que représente l'actualité socio-politique particulière de l'île.

La peinture de Jean Louis Maxan, *Départ Aristig par l'avion Air American* (2004) comme son nom l'évoque, représente l'exfiltration du président déchu Jean Bertrand Aristide d'Haïti en 2004 par les Américains avec le soutien des Français. La représentation par un artiste d'un tel événement politique sitôt arrivé, démontre la réactivité de Maxan et le caractère journalistique avide d'actualité dans lequel il introduit l'art en Haïti. En effet, délaissant la peinture naïve qu'il pratiquait auparavant, il s'approprie le mode opératoire du journalisme et est considéré comme, un « peintre journaliste visionnaire ». Il est dit de lui à propos de ce revirement, qu'il fut « choqué par la violence ayant suivi le putsch de 1991, il donne une nouvelle orientation à sa peinture où il dénonce les assassinats et les atrocités, dans un style surréaliste »¹. Jean Louis Maxan écrit : « J'ai voulu dénoncer au monde ce qui se produisait en Haïti. Quand une chose se passait dans la rue, je faisais mon apparition, comme un journaliste, et je peignais un tableau »². Encore une fois, le mode opératoire compte. C'est en effet dans un style naïf et infantile où les règles académiques sont bousculées à travers des proportions et des échelles anarchiques rappelant selon certains commentateurs, l'esthétique égyptienne et romane, que Jean-Louis Maxan retrace et fige ce moment déterminant de cette période de tensions dans l'île. L'écart entre le sérieux du sujet et le traitement naïf interpelle dans la mesure où d'une certaine manière le mode opératoire désamorce la violence de la réalité de cet épisode. L'approche directe de la réalité de la peinture de l'artiste s'assouplit par le procédé technique infantile employé pour l'énoncer, en produisant une forme d'extériorisation du fait de la référence romane qui rend l'actualité de la scène tolérable et presque mythique.

Dans le même sens, Frantz Zéphirin, dans une peinture intitulée, *US marines invasion*

¹ (Auteur indéterminé), *Peintures haïtiennes d'inspiration vaudou*, Bordeaux, Le Festin, 2007, p. 74.

² *Id.*, *ibid.*, p. 74.

(1995), fait du réel socio-politique d'Haïti un des sujets de sa peinture. Comme Maxan, sa réactivité est évocatrice d'une posture journalistique qui irrigue le champ de la peinture et vient renforcer sa place dans la société. C'est en effet un an après le débarquement de 1994 qu'il réagit en illustrant cet événement. Dépeignant l'invasion, il enveloppe de manière plus complexe et moins directe, les forces navales et terrestres américaines du débarquement. En effet, l'arsenal militaire américain, avions et navires de guerre, est pris dans un entremêlement de formes et de figures monstrueuses et hybrides, imbriquées comme le sont les motifs imprimés d'une étoffe déchirée en plein milieu, et qui laisse apparaître en arrière-plan l'outrage de la violation de la souveraineté du territoire d'Haïti qu'illustrent ces soldats au premier plan, piétinant des cadavres. Tout en traitant de sujets sensibles et actuels, Frantz Zéphirin est avant tout peintre dans sa façon de rendre compte des faits. Le souci de la mise en scène des faits à travers le langage de la peinture et de ces codes est caractéristique. Les notions d'entremêlement, de composition, d'organisation et l'utilisation des symboles confèrent une énergie particulière à cet épisode de l'histoire haïtienne esthétisée. Frantz Zéphirin, Jasmin Joseph et Duval Carrié font la démonstration de la fertilité créatrice qu'engendre la prise en compte du réel socio-politique dans l'art et les contraintes afférentes.

Sur le principe, cette figure d'un art intégré au cœur de la société, comme une sentinelle, qui tout en se créant une écriture plastique, n'écarter pas l'idée d'être un acteur essentiel et révélateur dans son milieu à différents niveaux et ne peut qu'enrichir la création plastique dans son ensemble. Cette confrontation avec le réel tel qu'il s'offre aux artistes a ouvert d'autres champs d'investigations, comme celui du conte, de la satire et de l'accumulation. Le socio-politique devient alors un nouveau terrain d'exploration qui renforce l'art en Haïti en dehors de la chape d'influences extérieures des années 1940 et 1950 et définit en quelques sortes une nouvelle authenticité de l'art haïtien recherchée trente ans auparavant. Cette prise en compte du réel social relève du risque et de ce fait pousse l'artiste à trouver des outils de communication picturale stratégiques, afin de s'exprimer librement et de repenser son statut au sein d'une société où l'art doit encore conforter sa place. Le résultat de cette prise en charge se révèle fertile et enrichissant pour les langages plastiques en Haïti, poursuivant leur processus de reconfiguration.

1.7.2 – Guadeloupe - l'omniprésence du réel social

1.7.2.1 L'intitulé des peintures de M. Rovélas – une approche permanente du réel social.

En Guadeloupe, il faut reconnaître que certains artistes bravent ces interdits et fondent une création intègre dont la liberté n'est entravée par aucune limite. Ainsi, Michel Rovélas en est le précurseur et le détenteur encore aujourd'hui de ces principes d'engagement qui inondent ses toiles et ses interventions. Son ancrage dans le pays réel est perceptible dans l'ensemble de son œuvre dès le départ et jusqu'à aujourd'hui. L'énoncé de ses titres ne trahit pas cette intention du pionnier de faire de sa peinture un outil global de compréhension de la condition de l'être guadeloupéen. En effet, ses intitulés ne se limitent pas à des considérations esthétiques, ni spirituelles, mais situent l'art dans une quête plus humaniste. *Sauvagerie* (1993), *Connexions* (1992), *Les boucliers* (1993), *Cannibalisme* (1995), et autres *Sans titres* (1992) offrant une vision de femmes écartelées, *Miroir et reflets* (1991), *Incommunication ou Division* (1991), sont évocateurs de l'inquiétude de l'artiste vis-à-vis du drame identitaire, politique et social qui se déroule en Guadeloupe.

Il n'y a pas de décalage entre l'art et la société dans l'esthétique de Michel Rovélas. Les deux sont imbriqués et se nourrissent mutuellement dans ce contexte socio-politique qui dysfonctionne par ces déséquilibres profonds. Le réel sociologique, idéologique, spirituel et culturel sont les éléments qui définissent sa pratique, l'a structure et par résonance redéfinit son influence dans la société. L'artiste apparaît sous ce profil comme un lanceur d'alerte à l'image de ces nouveaux acteurs contemporains du monde numérique globalisé révélant au grand jour les dérives de nos sociétés.

1.7.2.2 Lionel Anicet et Michelle Chomereau Lamothe – Mémoire et engagement

D'autres artistes font de l'histoire et de la mémoire des constituants esthétiques et symboliques actifs de leur démarche en utilisant la peinture comme un médium qui se confronte à l'organisation de l'oubli, par la représentation de l'histoire guadeloupéenne enfouie sous les décombres de la domination. *Le fouet, série carême* (2005) du peintre Michelle Chomereau Lamothe réveille les heures sombres de la relation euro caribéenne, tandis que la peinture intitulée, *Traversée de la rivière*, (2002) du peintre Anicet, dévoile un nouveau front héroïque de l'histoire à travers la révolution guadeloupéenne de 1802 en nous renvoyant aux riches heures de l'académisme noir haïtien.

1.7.2.3 Lali : « je peins ce que je vois »

L'approche de Lali se détourne de l'historique pour s'enraciner dans l'actualité socio-politique de l'île comme elle l'affirme elle-même : « La Guadeloupe, non pas les cocotiers, ni

les plages. Telle quelle, telle que je la vois. J'ouvre grands les yeux, je peins ce que je vois »¹. Non seulement le contenu de ses œuvres fait référence aux attitudes politiques perceptibles dans les peintures, *Sécheress politik* (2007) ou *Pawol an lè* (2008), mais, la peinture la plus caractéristique intitulée, *Asanblé inik* (2007) traite directement de questions liées au statut politique de l'île. Il s'agit de deux pénis imposants qui se font face vigoureusement devant un orifice et suggérant symboliquement les conflits qu'allaient engendrer les débats sur l'instauration d'une assemblée unique en Guadeloupe. Il subsiste dans l'œuvre de l'artiste, un double niveau de réalité : celle de la condition socio-politique où l'artiste énonce clairement ses préoccupations sur le devenir politique de l'île et d'autre part, celle plus formaliste d'une mise en œuvre particulière consistant à agencer, articuler, et à raccorder des éléments hétérogènes récupérés et collés, pour construire un discours par la procédure du rapiéçage à l'instar de Marie-Josée Limouza, son aînée, d'une conscience perdue. Ce choix de la récupération revêt son importance dans le discours de l'artiste qui refuse d'alimenter l'économie des fournitures et matériels de beaux-arts dont elle ne perçoit aucune répercussion sur les artistes de l'île. Elle estime n'avoir rien à y gagner en réponse à l'ignorance des marchés extérieurs, de la création plastique de Guadeloupe. L'engagement de Lali se veut totale, il est autant symbolique par le traitement de sujets politiques, que réel, par son implication directe à développer un comportement responsable et offensif des créateurs vis-à-vis de l'économie de l'art et de ses instances.

1.7.2.4 Lima - Entre privation du code et privation du corps de l'artiste

Récemment l'exposition « Opey Code noir » en 2013 de Thierry Lima et de moi-même, reprend la thématique historique et aujourd'hui polémique du *Code noir*. En effet, dans le cadre du *Mémorial Acte*², (2015) certains exogènes français impliqués historiquement dans l'établissement d'un document de loi aussi honteux que celui du *Code noir*, tentent de le justifier par un souci, pensent-ils, de bienveillance et de protection des biens meubles nègres vis-à-vis du terrible maître blanc. Cette audace malveillante s'inscrit encore dans cette inacceptable montée en puissance de la conception délirante des bienfaits de la colonisation. Dans cet épisode qui engage le *Code noir*, le rubicon est franchi, nous rapprochant dangereusement d'une éventuelle évocation dans quelques temps, de l'idée des bienfaits de

¹ Roger Toumson, « Lali Lali, dans le Labyrinthe », Toumson Roger (dir). *Anthologie de la peinture en Guadeloupe*, Conseil Régional de la Guadeloupe, HC Editions, 2009, p. 266.

² Centre caribéen d'expressions et de mémoire de la Traite et de l'esclavage, est un mémorial situé à Pointe-à-Pitre, dont l'ambition originelle est la création d'un lieu de mémoire collective de l'esclavage et de la traite. Inauguré par le Président François Hollande le dimanche 10 mai 2015.

l'esclavage. A suivre. Précédant ces évènements, les deux artistes en 2013 partent d'une base commune consistant à travailler à partir des articles imprimés du *Code noir* sur lesquels ils spéculent.

Les gestes spécifiques énergiques de Lima qui se partagent entre des gestes de grattages, de découpage, de scarifications, et de griffures, associés aux figures politiques symboliques de paix qu'évoquent Gandhi ou Luther King, réduisent le contenu graphique et sémantique des articles du *Code noir* à néant. Patricia Donatien à propos de ces œuvres, fait le parallèle entre le corps malade de l'artiste et la privation du Code. Elle écrit : « Des corps privés de parole, voilà ce que crachent les trous noirs de Lima ; et les mots de différence violée, d'altérité condamnée, qui depuis son propre corps de souffrance ravalée résonnent, reprennent tout à coup sens »¹. Associant le corps de l'artiste au corps social, elle écrit : « car le corps qu'examine Lima est également le corps social jeté dans le chaos des mots en pluie drue, dans le déferlement des flèches de métal tranchant ; là, dans le magma et l'amas des détails, c'est la fragmentation historique et comme celle du corps qui apparaît par bribes »². Elle achève son propos en érigeant la pratique de l'artiste en organe de démantèlement de l'horreur : « Sa démarche consiste à démanteler l'écriture de l'édit, ses phrases, sa pertinence, comme on détruirait une bête immonde »³. L'artiste fait de son corps un intermédiaire non simulé entre ses préoccupations socio-politiques et personnelles en associant en effet le dysfonctionnement de son corps malade aux dysfonctionnements générés par les privations du *Code noir*. De fait, il ramène le *Code noir* du XVII^e siècle dans la réalité d'aujourd'hui en suggérant le lien qui subsiste entre cet épisode historique et ses conséquences encore effectives jusqu'aux entrailles du corps contemporain Guadeloupéen, en soulignant au passage cette théorie devenue dès lors réalité, de la mémoire du corps.

1.7.1.3 Stonko - Entre réalités des siècles passés et les vérités du temps présent

Alors que de son côté, j'articule le texte photocopié à des images dessinées et peintes qui soumettent le texte du Code en partie au statut de simple support, base sur laquelle se développent figures et motifs, signifiants de fait que les principes du Code font écho à ce que nous sommes aujourd'hui devenus, c'est-à-dire, des êtres traumatisés par une blessure indélébile. Patricia Donatien rend compte de ce parti prit de la continuité historique dans mon travail en écrivant : « les images chez cet artiste traversent le temps, traduisent la discontinuité

¹ Thierry Lima, Exposition « Opey Code noir », Patricia Donatien, *Le code du corps*, Catalogue d'exposition, Drac Guadeloupe, Law Aw, Atelier du Soleil, 2013, p. 10.

² *Id.*, *ibid.*, p. 11.

³ *Id.*, *ibid.*, p. 11.

d'une histoire en patchwork, et jettent violemment sur la surface singulière de la toile les réalités des siècles passés et les vérités du temps présent »¹. L'auteur perçoit par ailleurs l'articulation entre certes un engagement social, mais n'occulte pas comme il est d'usage dans l'énonciation de l'art en Guadeloupe, sa dimension esthétique avant tout. Elle décrit mon travail en ces termes : « Travail de dentelle, préciosité et complexité ; ces découpes réunissent à la fois une délicatesse poétique et féminine et un message politique dénonciateur fait de corps convulsés, révoltés et de superpositions de foules en lutte »². Dans ce processus combinatoire, où je tisse des temporalités et des événements distincts avec des factures et des codes différents empruntés à plusieurs cultures, j'entremêle passé et présent dans un rapport dual qui laisse suggérer l'indissociabilité des temporalités et, par conséquent, le rapport entre ce que je suis aujourd'hui et l'histoire qui m'a généré.

À travers ces quelques exemples d'artistes guadeloupéens qui se placent dans une confrontation directe avec le réel socio-politique de l'archipel à partir duquel ils enrichissent la peinture en Guadeloupe, il est évident que la préoccupation socio-politique que l'art prend en charge dès son émergence, mérite une certaine attention. Les différentes approches déployées pour rendre compte des réalités de l'île créent une alternance entre une simple volonté de peindre le visible, jusqu'à une mise en miroir des malaises qui affectent la société. En dépit, de ce qu'on pense du message, cette prise en charge par l'artiste du réel social confère aux pratiques une nouvelle dimension et définit aussi une variante de l'identité de l'art de Guadeloupe, qu'on peut qualifier d'une pratique de la proximité et de l'action. Au vue des révisionnismes sur cette histoire caribéenne qui osent s'afficher librement aujourd'hui en 2015, l'artiste devrait face au silence assourdissant des historiens et autres acteurs autorisés de l'île et se conforter dans l'idée que l'art a un rôle important à jouer et cesser son mutisme dans ces temps de négation que l'on pressent déjà extrêmes.

1.7.3 Jamaïque- réel spirituel, social, politique

Dans les années 1960 – 1970, l'engagement dans l'art de la Jamaïque, plus ouvert sur les questions de la race du fait des nationalismes des années 1920 et 1930 et de ses résurgences dans les années 1960 et 1970, s'ouvre sur la dimension socio-politique du fait des conflits internes qui ébranlent le pays, par le biais d'artistes comme Carl Abraham, Eugène Hyde et Milton George. Veerle Poupeye nous informe sur les transformations en cours dans le

¹ Stonko Lewest, Exposition « Opey Code noir », Patricia Donatien, *Déconstruire le Code, décoder les espaces*, *op. cit.*, p. 4.

² *Id.*, *ibid.*, p. 4.

milieu artistique en Jamaïque du fait d'un durcissement du contexte politique. Elle affirme : « La violence politique qui a englouti la Jamaïque à la fin des années soixante-dix a apporté une nouvelle urgence dans l'œuvre de nombreux artistes, en particulier Edna M., Roy Reid, Carl Abrahams, David Boxer et Eugène Hyde qui ont produit des œuvres émotionnellement prégnantes en réponse »¹. Il semble que l'art en Jamaïque qui, jusque-là faisait de la gestion des influences culturelles sa marque de fabrication, amorce un mouvement d'intériorisation et de recentrement sur les préoccupations propres de l'île.

1.7.3.1 Carl Abraham – De l'engagement spirituel à l'engagement social

Carl Abraham (1913-2005), essentiellement autodidacte, est venu à la peinture par ses propres moyens. Il devient rapidement l'artiste jamaïcain le plus original du fait des transformations ironiques et des thématiques mythologiques et religieuses traitées. Il crée des personnages fantaisistes et bizarres dans un style proche de la bande dessinée, défiant les règles académiques et conventionnelles de la représentation classique. *Le Christ à Rema* (1977) qu'il produit pour la circonstance est symbolique de cette prise en compte de la réalité sociale et politique jamaïcaine. En effet, la violence entre ghettos, générée par le bipartisme engage les circonscriptions et donc les sympathisants du JLP² ou du PNP³, et notamment les quartiers voisins défavorisés, *Rema* et *Jungle* à s'affronter. Veerle Poupeye signale la préoccupation de Carl Abraham à s'exprimer artistiquement sur ces événements et le présente comme « L'un des nombreux artistes ayant répondu à ces événements [...] qui a présenté une image dynamique d'espoir et de réconciliation avec son *Christ a Rema* (1977). (Rema est l'un des quartiers les plus volatiles du centre-ville de Kingston) »⁴. Tout en étant resté éloigné du sulfureux groupe des pionniers et du nationalisme fervent qui les animait, il surprend en ramenant sa peinture au cœur de la société jamaïcaine à travers son *Christ a Rema*, censé évoquer cette violence inter ghettos et appeler à la paix. Ce qui est caractéristique dans cette posture de l'artiste, c'est le déplacement de son engagement religieux vers un engagement social sans reniement. Son iconographie religieuse qui semblait détachée de la réalité sociale trouve enfin des justificatifs dans la procession symbolique de sa figure du christ dans le quartier de *Rema*.

¹ Veerle Poupeye, « Art contemporain jamaïcain », in, *Modern Jamaican Art, op. cit.*, p. 30.

² JLP (Le Jamaica Labour Party - Parti Travailleiste de la Jamaïque) est un parti politique fondé en 1943 et dirigé par Alexander Bustamente jusqu'en 1964, quand il se retire de la vie politique.

³ PNP (People National Party – Parti national du peuple) parti politique fondé en 1938 par Norman Manley.

⁴ Veerle Poupeye, *Caribbean Art, op. cit.*, p. 136.

Dans la filiation de l'ensemble de son œuvre à tendance spirituelle et religieuse, l'engagement de Carl Abraham se réclame d'un appel aux valeurs de paix d'amour et de partage dans la tourmente politico-sociale de cette phase de l'histoire jamaïcaine. Son *Christ à Rema* dans ce contexte de violence devient un symbole de réconciliation et d'espoir destiné à apaiser les tensions.

1.7.3.2 Eugène Hyde – Du souci des déshérités à l'engagement politique.

Eugène Hyde (1931-1980) fait partie de ces artistes soucieux de la condition de vie des défavorisés, nombreux dans les ghettos de Kingston, et fait de l'art un vecteur de dénonciation de ces conditions. Déjà dans les années 1960, son nationalisme était latent à travers la peinture caractéristique intitulée *Bunch Fruit* (1959) qui valorise les travailleurs du monde agricole que symbolise cette figure puissante de l'ouvrier pliant sous le poids du régime de banane qu'il achemine hors de la bananeraie et à travers laquelle la Caraïbe toute entière se reconnaît. Les années 1970 soulignent ce passage entre des revendications nationalistes liées à la valorisation de la culture jamaïcaine et des contestations plus sociales et politiques. Veerle Poupeye écrit à propos de la série *Casualties*¹ (1978) caractéristique de la nature de l'engagement de Hyde : « les *Casualties*, comme il appelait ces peintures, sont des images beaucoup plus concentrées que celles de la série précédente, *Colonisation*. Ses sujets sont les parias, les personnes déplacées et souvent dérangées de notre société qui errent dans les rues de Kingston par centaines »². Dans la série *Casualties*, les personnages sont présentés entravés et dénués de visions et de perception du monde qu'illustrent les visages bandés. Veerle Poupeye à propos de cette perception critique et pessimiste de l'artiste, explique : « Les figures abstraites bandées qui dominent ces tableaux se réfèrent aux personnes de la rue de Kingston, pour lesquelles Hyde a utilisé une métaphore des conditions socio-économiques qui se détériorent »³. En plus du traitement expressionniste de ses figures, il met en place un système de code couleur souvent usité dans l'art dit politique. L'auteur décode : « le jaune, vert et noir dans le *Vendredi saint* (1978) sont les couleurs du drapeau jamaïcain tandis que le rouge fait référence au communisme, que Hyde a perçu comme une menace imminente pour la Jamaïque »⁴. Hyde poursuit sa dénonciation de la politique en Jamaïque à travers une autre série de la même période intitulée, *Derrière la clôture Rouge* (1978), qui remet en cause l'idéologie communiste en Jamaïque, devenue pour lui, écrit Veerle Poupeye : « un symbole

¹ Traduction : Victimes

² *Id., ibid.*, p. 21-22.

³ *Id., ibid.*, p. 22.

⁴ *Id., ibid.*, p. 136.

de cette menace »¹ et qu'il : « a répandu tableau après tableau, dans une litanie de condamnations contre son gouvernement »². D'après l'auteur, en dépit de cette politisation de sa peinture, son art recelait « une puissance de préhension qui ne peut être niée »³. L'équilibre entre ce souci du réel socio-politique et la dimension plastique de l'engagement dans la peinture est maintenu et incite à reconsidérer le regard perplexe porté sur ce que certains considèrent comme une ingérence incompatible avec la création artistique. Eugène Hyde incarne l'esprit des années 1970, tumultueuses où l'art s'émancipe et s'ouvre sur le champ politique. Cette évolution est significative du statut nouveau qu'endossent les artistes dorénavant, usant de leur citoyenneté et appelés à réagir sur le devenir de leur société sans limites.

1.7.3.3 Milton George – un engagement entre angoisse et humour

Cette période des années 1970 est vécue comme un tournant dans l'œuvre de l'artiste lui aussi, qui tournait davantage autour de la figure féminine. Veerle Poupeye marque la rupture en soulignant que dès lors, il a « maintenant commencé à produire des œuvres qui reflètent le climat socio-politique nouveau et son impact sur l'individu »⁴. Milton George, porte une critique sur la vie sociale et politique en Jamaïque avec humour, sobriété et gravité, comme le souligne l'auteur : « Son œuvre souvent humoristique, de maturité, encore profondément angoissée est principalement liée à sa vie personnelle mouvementée, cependant, il aborde l'ensemble du spectre de l'expérience humaine, de l'amour à la mort »⁵. Veerle dépeint son travail en ces termes : « Ses peintures, figuratives ou hautement abstraites et minimales s'interrogent aussi sur la condition humaine, mais elles le font avec un humour particulièrement original »⁶. La série *Opening night* (1978) qui représente deux figures mi-humaine, mi-animale traitées dans une matière picturale dense, prend pour cible selon Veerle Poupeye « le public spécialisé »⁷. Elle affirme à propos de cette série, qu'il formule « une satire mordante des conventions sociales et des prétentions du monde de l'art »⁸. On observe aussi la même ironie dans la peinture intitulée, *The wall* (1984) où l'artiste s'engage plus directement en intégrant son corps dans la peinture. En effet, Veerle écrit à ce propos : « Sans

¹ Veerle Poupeye, « Art contemporain jamaïcain », in, *Modern Jamaican Art*, op. cit., p. 20-21.

² *Id.*, *ibid.*, p. 21.

³ *Id.*, *ibid.*, p. 21.

⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 30.

⁵ *Id.*, *ibid.*, p. 30.

⁶ Veerle Poupeye-Rammelaere, « Voix et visions : Les arts plastiques en Jamaïque », in, Pierre E. Bocquet, *1492/1992, un nouveau regard sur les caraïbes*, 1992, op. cit., p. 116.

⁷ *Id.*, *ibid.*, p. 116.

⁸ *Id.*, *ibid.*, p. 116.

surprise, George Milton a déclaré que toutes ses peintures sont des autoportraits. De nombreux travaux comprennent des images de lui comme on peut le voir dans *Le Mur* (1984), dans lequel une figure minuscule de Milton est consommée par un ardent “mur” modelé de couleur »¹. L’engagement de Milton George relève d’une implication personnelle simulée certes, et soutenue par un certain humour qui démontre que de nouvelles stratégies esthétiques ont été inventées pour étendre le champ d’action de l’art et renforcer le statut de l’artiste en Jamaïque, comme il en fut aux Etats-Unis à travers les principes énoncés déjà dans les années 1950 dans l’ouvrage intitulé, *L’art et la vie confondus*² du peintre américain Allan Kaprow.

C’est de ces adaptations aux nouveaux contextes socio-politiques, signant la nécessité d’une implication plus grande, que l’art et l’artiste prennent une envergure nouvelle, inclusive et intrusive dans la vie sociale et politique de leur espace, et permet de mesurer le chemin parcouru depuis les émergences des années 1930 et 1940 en Jamaïque et Haïti, et 1960 en Guadeloupe. Cette approche directe et objective d’un aspect du réel caribéen l’extrait de la tendance appropriative qui la caractérise pour lui conférer davantage d’autonomie, autant dans la pratique que dans l’idéologie et produit une reconfiguration moins anthropologique, plus offensive d’un art ancré dans la société et qui prend position. Cette acceptation à regarder le monde tel qu’il est dans sa réalité renforce l’art dans la société.

¹ Veerle Poupeye, « Art contemporain jamaïcain », in, *Modern Jamaican Art, op. cit.*, p. 30.

² Allan Kaprow, *L’Art et la vie confondus*, Paris, éditions du Centre Georges Pompidou, 1996. Textes réunis par Jeff Kelley et traduits par Jacques Donguy.

Chapitre 2 - La place du lieu dans la construction de l'art de la caraïbe

2.1 Le retour, la terre nouvelle, la nature

2.1.1 Imprégnation et omniprésence du lieu dans l'art

L'interrogation du lieu et de la place qu'il occupe dans la création plastique sont révélatrices autant de sa mise en abîme que des manipulations multiples qu'il endure. Ces différents traitements du lieu confèrent à l'art de la Jamaïque, d'Haïti et de la Guadeloupe des accents singuliers et témoignent d'un rapport relativement complexe entretenu avec lui, allant de l'imaginaire au réel en créant par ce biais la singularité des univers de l'art de la Caraïbe et caractérise sa reconfiguration et son identité. Il s'agit dans ce chapitre de mesurer à travers le traitement pictural du lieu, la nature de la relation qu'entretient le Caribéen avec ce dernier et de définir les modalités de sa contribution à la mutation de l'art de la région.

Le concept de lieu est essentiel dans la création plastique caribéenne, parce qu'il est problématique et nous renvoie aux conditions historiques qui ont présidé à l'établissement des Africains et aux bouleversements produits par cette insertion dans l'espace caribéen. Le lieu nous traverse comme une ombre et nous habite en permanence. Il est en nous et tout autour de nous, au point d'effacer tout écart. Lieu et individu fonctionnent par interférence jusqu'au stade de l'imprégnation qui se reflète dans l'art si l'on en croit Dominique Berthet : « Toute pratique artistique est également imprégnée d'un lieu, d'un environnement. Elle porte de façon plus ou moins visible la trace, la marque de cette imprégnation »¹. La peinture fonctionnerait sous le mode de la chambre noire, révélatrice du spectre du lieu et de ses répercussions sur l'être, amenant l'auteur à considérer que « L'œuvre est un condensé dans lequel le lieu est présent »². Le lieu se révèle donc comme une entité incontournable dans la création. Au regard de l'art du bassin caribéen on trouve des convergences et des similitudes qui poussent à croire à une incidence du lieu dans la création plastique caribéenne visible dans les gammes de couleurs vives, l'atmosphère tropicale, la spiritualité et les modalités

¹ Dominique Berthet, « Vivre le lieu », *Recherches en Esthétique, La relation au lieu*, n°13, octobre 2007, p. 22.

² *Id.*, *ibid.*, p. 22.

synchrétiques qui semblent être inhérentes à l'art des Caraïbes. Maintenant, il s'agit de mesurer les variations effectives dans la perception et dans la représentation plastique du lieu, en dépit de leur ressemblance dans les différents pays, d'autant plus rappelle D. Berthet qu'il dépasse la simple dimension esthétique pour s'ouvrir sur une appréhension plus complexe et d'ordre social et politique : « si la question de la relation au lieu peut être envisagée d'un point de vue poétique et esthétique, elle renvoie aussi à une dimension politique et sociale »¹. En effet, il appuie le fait que la relation au lieu : « sous-entend un vécu, une expérience personnelle, affective »², en faisant de l'arbitraire du lieu d'origine de chacun le générateur de sa destinée. En effet, comme l'affirme fatalement l'auteur, c'est donc « En fonction de l'endroit où l'on a eu la chance ou la malchance de naître et de vivre, le rapport au lieu et donc à la vie diffère »³. Le lieu se révèle être le socle sur lequel se forge la perception et les représentations que nous avons du monde, avec quelques nuances.

2.1.2 *Lieu et influence*

L'échange entre Dominique Berthet et Marc Jimenez sur le rôle du lieu met en exergue les modes d'interactions lieu/individu et révèle deux approches différentes, l'une plaçant l'homme aux commandes de cette interaction, l'autre, faisant du lieu le maître du jeu.

Selon Berthet, dans cet échange avec Jimenez, le lieu précède l'individu et produit des transformations sur lui. Il écrit : [...] « J'ai le sentiment que le lieu nous change et que le fait de vivre dans tel ou tel lieu génère à la fois une approche, un comportement, des actions et des réactions, des sentiments, des émotions, etc. »⁴. M. Jimenez réagissant au propos, replace l'humain au premier chef dans ce dispositif interactif lieu/individu, qu'il explique en ces termes : « Je ne suis pas sûr que les lieux nous changent même s'il est vrai que nous réagissons différemment selon l'endroit où nous nous trouvons, et surtout où nous vivons [...] »⁵. Tout en reconnaissant la spécificité des comportements induits par le lieu, il se distingue en faisant du corps le récipiendaire des influences du lieu. Il dit : « ce n'est pas le lieu qui nous reçoit, c'est nous qui l'accueillons... en nous. C'est nous qui le changeons »⁶. Se confrontent dans cet échange, deux perceptions de cette transaction lieu/individu. L'une conférant une toute puissance au lieu qui travaillerait l'humain comme une matière qu'il

¹ *Id., ibid.*, p. 7.

² *Id., ibid.*, p. 7.

³ *Id., ibid.*, p. 7.

⁴ Entretien Dominique Berthet avec Marc Jimenez, « Vivre le lieu », *Recherches en Esthétique, La relation au lieu*, n°13, octobre 2007, p. 9.

⁵ Marc Jimenez, *ibid.*, p. 9.

⁶ *Id., ibid.*, p. 9.

soumettrait à sa nature et aux forces qui l'animent pour nous modeler et nous transformer. L'autre perception de cette interaction replace l'humain au cœur du processus lieu/individu et fait de lui le réceptacle conscient en quelque sorte de la relation. La réceptivité humaine est placée au centre du phénomène. En considérant ces propos sur les implications du lieu dans les attitudes et conceptions, l'être caribéen apparaît donc comme une production issue exclusivement du travail du lieu qui l'entoure, laissant l'individu presque sans contrôle sur son identité. D'une certaine manière cette conception radicale de l'impact du lieu relève de la perte de contrôle et de la négation des origines. C'est donc un équilibre entre ces deux conceptions de l'impact du lieu, qui oscillerait entre abandon de soi au lieu et maîtrise de la rencontre des deux entités. On imagine de ce point de vue, l'absence de gradation dans la qualité des lieux chez Jimenez puisque le corps est triomphant, alors que la hiérarchisation des lieux semble occuper une place vitale dans la conception de D. Berthet.

On peut donc s'interroger sur l'idée de la toute-puissance du lieu et sur le pouvoir de certains lieux à : « bouleverser, troubler, dérouter, transformer »¹ comme l'écrit D. Berthet, et sur son rôle déterminant, puisqu'il : « détermine un rapport au monde »². C'est donc le lieu et son histoire qu'il faut sonder pour comprendre ses modalités de détermination. En effet, l'espace caribéen pour le Caribéen est associé à plusieurs facteurs néfastes, dont la dépossession de sa terre et de sa culture originelle par le transbord, sa situation d'esclave sur ces poussières d'îles, capricieuses, alors qu'a contrario il représente un paradis pour les Européens. Dans un tel rapport au lieu, l'approche de M. Jimenez faisant de l'individu l'acteur principal de cette interaction offre plus de champs et de possibilités à l'expérience caribéenne, et se mesure d'ailleurs par la menée d'une politique de la synthèse, optant pour le raccordement de différents univers et lieux à différents degrés. Le postulat d'une interaction fructueuse individu/lieu, surréaliste, investie d'une dimension poétique est selon D. Berthet, la réussite du contact avec le lieu, qu'il souligne en ces termes : « être poétiquement dans le lieu, c'est être pénétré, habité, animé par lui »³. Ces principes vrais, mais qui au vue de l'hostilité originelle entre l'individu caribéen et son lieu, ne sont toutefois pas généralisables. Même si on retrouve cette caractéristique du rapport au lieu en Haïti et accessoirement en Jamaïque où la dimension poétique se traduit dans les œuvres, en Guadeloupe, le développement d'une relation avec le lieu à consonance poétique est plus problématique. Cette absence d'un rapport resserré avec le lieu se remarque aussi dans les productions artistiques. On mesure assez bien

¹ Dominique Berthet, *ibid.*, p. 22.

² *Id.*, *ibid.*, p. 22.

³ *Id.*, *ibid.*, p. 27.

l'écart relationnel individu/lieu qui existe entre les peintres voyageurs et étrangers, en *lyannaj* avec le lieu à travers la nature. Leurs productions à profusion de paysages laissant apparaître une grande curiosité sur les questions liées à la géographie, la végétation et le climatique, en sont révélateurs. Elles contrastent avec une certaine indétermination perceptible dans les pratiques picturales post émergences des peintres autochtones guadeloupéens, loin de toute fascination du lieu allant même jusqu'à son occultation.

Les différents points de vue sur le jeu interactionnel entre l'individu et le lieu se complètent et se fixent dans le balancement entre une autorité du lieu et celle de l'individu. L'influence du lieu est essentielle dans la reconfiguration identitaire de l'être caribéen qui se reflète dans l'art des îles, dans un battement entre adoption, rejet et dépassement, et révèle une certaine distance manifeste entre les deux entités.

2.1.3 Une culture du retour - La figure de Macandal et de Ti-jean

Dans ce processus d'arrachement et de réimplantation ailleurs dans des conditions que l'on connaît, la question du retour est dans un premier temps au cœur des préoccupations des déportés. Les effets de cette délocalisation se répercutent dans l'imaginaire de ces peuples brisés à travers les mythes et les légendes qui forgent par défaut un plan d'évasion symbolique visant au retour pour certains alors que d'autres se conforment à la terre nouvelle ou encore l'occultent tout simplement.

Deux figures historico-légendaires, supports de la symbolique du retour se démarquent. Celles de Macandal en Haïti et de Ti-jean en Guadeloupe conceptualisent cette idée de l'alternative du retour et du rétablissement du monde en nous ouvrant de fait les portes d'une reconfiguration extrême, désengageant le fils d'esclave du jeu colonial. Macandal, ce héros de la résistance haïtienne dont l'histoire est romancée par Aléjo Carpentier¹ et ramenée à sa réalité historique par Jacques de Cauna qui écrit, qu'il a été « mandaté par les loas *pétros* pour [éliminer les Blancs de la colonie et] reconduire les Noirs à la terre ancestrale »². Simone Schwarz-Bart, dans son roman *Ti jean L'Horizon*, détaille le voyage de retour mythique de Ti-jean en Afrique, transformé en une créature volante qui « choisissait un vent qui s'en allait vers le pays des hippopotames, au-dessus de la boucle du Niger dont il appréciait le déroulement calme et majestueux »³. Dans les années 1920 en Jamaïque, ce mythe du retour s'incarne dans la figure émancipatrice de Marcus Garvey qui fait du retour la

¹ Carpentier Aléjo, *Le royaume de ce monde*, Paris, Gallimard, (Coll. Folio), 1964.

² Jacques de Cauna, « Le vaudou et la révolution Haïtienne », in, *Peintures haïtiennes d'inspiration vaudou*, Bordeaux, Le Festin, 2007. p. 30.

³ Simone Schwarzbart, *Ti jean L'Horizon*, Paris, édition du Seuil, 1979, p. 205.

condition de la restauration de la dignité du peuple noir. Relevons néanmoins l'impact du marronnage en Jamaïque où le marron érigé en héros dans toute la Caraïbe fut l'incarnation de ce retour symbolique non en terre africaine, sinon dans un autre lieu qui lui permettait de continuer sa culture d'origine en terre jamaïcaine. Macandal, Ti Jean, les marrons de la Jamaïque et l'entreprise du retour prônée par M. Garvey, font du retour réel ou symbolique un préalable à leur existence, démontrant le mal-être à exister humainement dans cette Caraïbe bien-aimée. À travers ces références symboliques du concept du retour, ce sont directement les dysfonctionnements originels entre l'individu et l'espace caribéen qui sont révélés, d'où ce processus de réélaboration permanent dans l'art.

2.1.4 L'improbable retour

Cette question du retour présentée comme une alternative suscite quelques réactions auprès de figures de la pensée caribéenne à l'instar d'Édouard Glissant qui présente ce désir comme naturel dans un premier temps en ces termes : « La première pulsion d'une population transplantée qui n'est pas sûre de maintenir au lieu de son transbord l'ancien ordre de ses valeurs, est le retour »¹. Il caractérise cette volonté de retour « d'obsessionnelle »², de peur de perdre son identité. La résistance au changement se ressent comme néfaste au regard de Glissant qui voit dans le retour une trahison portée à l'universalité du monde qu'incarne la transformation inéluctable de l'être. Revenir note-il : « c'est consacrer la permanence, la non-relation »³. Dans un deuxième temps, Édouard Glissant n'envisage certainement pas la solution du retour comme effective du fait de l'érosion de cette perspective au fil du temps et des défaillances de la mémoire. Il affirme que : « Tout d'abord, [...] les populations transbordées par la traite n'étaient pas en mesure de maintenir longtemps la pulsion de Retour. Cette pulsion cédera donc, à mesure que le souvenir de la terre ancestrale s'estompera »⁴. Il rappelle la particularité de la Caraïbe sur la question, et fait la distinction entre l'exil et la traite pour appuyer cette idée de l'impossible retour. Selon lui : « Il y a différence entre le déplacement (par exil ou dispersion) d'un peuple qui se continue ailleurs et le *transbord* (la traite) d'une population qui ailleurs se change en autre chose, en une nouvelle donnée du monde »⁵. L'interruption brutale et la transformation caractérisent les peuples caribéens arrachés de leur berceau a contrario de la continuité identitaire qui détermine le trauma de

¹ Édouard Glissant, *Le discours antillais*, op. cit., p. 44.

² *Id.*, *ibid.*, p. 44.

³ *Id.*, *ibid.*, p. 44.

⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 46.

⁵ *Id.*, *ibid.*, p. 40.

l'exilé. Ainsi, le processus de transformation de ces peuples transbordés déjà enclenché dans la tourmente esclavagiste et coloniale rend caduque l'alternative du retour selon l'auteur qui écrit : « Par lui (le changement) nous comprenons que des histoires entrecroisées sont à l'œuvre, proposées à notre connaissance et qui produisent de l'étant. Nous renonçons à l'Être »¹. L'alternative du retour est absorbée par l'obligation du changement et de la redéfinition identitaire dans ce nouvel ordre où la confluence culturelle détermine les principes : réinventer l'être en conformité avec l'environnement carrefour nouveau qui l'encadre, et renoncer à l'être originel, unipolaire que la racine unique engageait.

Alors que le retour fonde l'imaginaire caribéen à travers les figures légendaires de Macandal et de Ti Jean et s'affirme plus concrètement comme un projet politique auprès de Marcus Garvey, il apparaît au regard de Glissant, irréalisable du fait de l'éloignement de la source identitaire, de l'effritement de la mémoire qu'engendre la coupure et ne trouve de résolution qu'au travers l'imminente mutation au relent de transfiguration. Dans cette optique, rejoignant les principes de D. Berthet, le lieu recouvre sa toute puissance et est instaurateur de nouveaux déterminismes identitaires.

2.1.5 Entre retour effectif et retour symbolique

Le retour à une résonance particulière dans la création plastique de la Caraïbe, et notamment en Jamaïque, où il devient un projet outrepassant la simple projection symbolique pour se concrétiser de manière dynamique dans la réalité jamaïcaine, du point de vue spirituelle, idéologique et politique. Alors qu'en Haïti, ce retour oscille entre des prétentions symboliques et la réalité des survivances ancestrales réinvesties dans la culture et dans l'art notamment. La volonté de retour en Guadeloupe s'exprime particulièrement au niveau symbolique du fait du vide exceptionnel révélateur de la rudesse du régime colonial en vigueur, à travers le geste de réappropriation d'éléments esthétiques ancestraux qui, à partir des années 1990, à travers *Koukara* notamment, s'atteste dans l'espace de la peinture.

2.1.5.1 Retour effectif et symbolique – Artwell, Christophe William

La tendance artistique jamaïcaine qui s'en est fait l'écho, est celle des artistes rastafariens, adeptes de l'éthiopianisme apparu à la fin du XVIII^e siècle et définit comme étant la sacralisation de l'Éthiopie et des Éthiopiens par les Noirs qui s'assimilent comme Éthiopiens et l'Éthiopie devient dès lors la nouvelle Sion. Le mythe du retour se transforme

¹ *Id., ibid.*, p. 40.

en une politique de réintégration à la terre sainte africaine à concrétiser. Certaines des œuvres d'Albert Artwell et de Christopher William glorifient cette quête à travers la mise en scène d'un départ cérémonieux et spectaculaire des fils d'Afrique de la Caraïbe, où la force de l'évènement est rendue par le dispositif matériel important des navires achetés par la compagnie maritime La *Black Star Line* fondée par M. Garvey en 1919. Cet épisode est devenu un des symboles forts de ce projet de retour en Afrique.

Albert Artwell est considéré comme un visionnaire au style décoratif et inspiré par divers passages des écritures bibliques, des scènes religieuses généralement mises à jour avec des éléments d'humour et d'actualité. La peinture intitulée, *Black star liner* (ND) de l'artiste est l'incarnation figurée du retour en Afrique. De nombreux attributs symboliques tels, la présence du drapeau éthiopien qui nous informe sur la destination du voyage, ou encore, l'étoile de David flottant côte à côte avec le drapeau jamaïcain, sont visibles. Les leaders installés à la proue prennent la posture de guides, ouvrant la route de la traversée de l'Atlantique et confortant les nombreux passagers installés à l'intérieur et à la poupe du navire, visibles à travers les hublots et rendant compte de l'ampleur de l'évènement en cours. Le décorum qui entoure ce départ est amplifié par une escorte d'oiseaux survolant le navire alors que sur la berge, des protagonistes chargés de sacs et accompagnés d'animaux semblent épouser le même mouvement de retour (droite/gauche) et nous renvoie d'une part aux épisodes bibliques imbriqués entre la préparation de Noé au sauvetage des eaux et à la sortie d'Égypte des Israélites par Moïse. L'exode vers l'Afrique a commencé.

Dans la même veine, la peinture *7 Blackstar liners* (1998) du peintre jamaïcain Christopher William, présente une armada de bateaux, plusieurs drapeaux éthiopiens qui produisent la même intensité spectaculaire dans la représentation et qui fait de cet évènement, un moment attendu depuis longtemps et célébré autant par les candidats au retour que par la puissance du dispositif du transport maritime.

Il y a dans cette dynamique du retour jamaïcain, une triple résonance provoquée par les relais successifs qui ont pris en charge ces principes. S'appuyant autant sur les récits bibliques que sur la réalité historique, la peinture vient compléter et complexifier encore plus cette tentative d'extraction des Noirs de l'enfer égypto-caribéen esclavagiste. C'est en effet la mise en image par la peinture de l'idéologie rasta du rapatriement jusque-là théorique, et qui finalement n'aura pas lieu en ces termes, qui confère une nouvelle figure à travers le médium pictural à ces récits et à l'histoire, rendus idéalisés sous les pinceaux des peintres. Les artistes jamaïcains croyants fonctionnent pour la circonstance comme les iconographes du récit et de l'idéologie du retour vers la terre originelle. Paradoxalement, c'est à travers la peinture que

cette étape de l'histoire jamaïcaine du retour, oubliée, quitte le champ symbolique pour s'incarner visuellement et concrètement dans l'image. La représentation picturale réinscrit cette étape dans la réalité historique des faits, tout en laissant opérationnelle l'option biblique symbolique.

2.1.5.2 Ré acquisition des valeurs ancestrales - K. Cancelier, M. Rovélas

En Guadeloupe, cette notion du retour est symbolique et n'a pas fait l'objet, à notre connaissance, sauf dans les milieux rastafarien de l'île, de réels débats. Toutefois, le revivalisme des années 1970 et particulièrement à travers le Gwoka et le carnaval, souligne dans ce mouvement de rejet des valeurs de l'Occident et dans la revalorisation des influences africaines et guadeloupéennes, un rapprochement qui pourrait s'assimiler à un retour subjectif aux sources matricielles. L'idée du retour s'exprime aussi dans l'art de Guadeloupe mais de manière symbolique. D'ailleurs, c'est à travers le décryptage des œuvres plastiques de certains artistes de l'île que peut s'envisager une conception du retour d'ordre esthétique. A la différence de l'histoire jamaïcaine, les ressources culturelles en Guadeloupe ne produisent pas l'enchaînement de relais nécessaires, idéologiques, bibliques et sociologiques pour amorcer et défendre le concept d'un retour effectif. C'est donc par la stratégie de ce qui est nommé trivialement réappropriation et qu'ici on restaure sous le terme de la *ré acquisition*, entendue comme le fait d'acquérir de nouveau des propriétés perdues, qu'une certaine idée du retour est perceptible. Il est semble-t-il juste de dissocier des procédures esthétiques européennes d'emprunt et d'appropriation des valeurs dites primitives, des postures caribéennes de restauration, de recouvrement de valeurs qui ont été détenu à un certain moment et qui ne le sont plus. Le lien entre ces procédures n'ont objectivement rien à voir entre elles, à part l'exploitation commune du minerai esthétique africain.

L'expression d'un retour à travers la peinture de Klodi Cancelier s'inscrit dans ce processus de *ré acquisition* double des valeurs et influences culturelles africaines et amérindiennes qui fondent son identité. La particularité de ce retour aux sources africaines s'accompagne simultanément d'une prise en compte de la destination caribéenne et de son histoire pré-coloniale, qui sonne comme le point culminant de la reconnaissance de l'influence amérindienne, dès lors intégrée et constitutive de l'art guadeloupéen. Le lieu, en l'occurrence le bassin caribéen, apparaît dans les peintures de Cancelier comme étant le point de convergences des retours symboliques et fantasmés vers des influences culturelles endémiques. En effet, K. Cancelier et un petit groupe d'artistes rassemblés autour du mouvement *Koukara* fondé dans les années 1990, lancent ce processus de raccordement de

l'art de la Guadeloupe à son ère esthétique et géographique caribéenne qui s'assimile plus à une réintégration qu'à un retour. Le concept du retour se formalise dans cette configuration par une descente ancestrale africaine et amérindienne symbolique essentiellement, double, et que les principes de *ré* acquisition justifient.

Ce trafic d'influences culturelles à défaut d'un retour réel est manifeste dans la *ré* acquisition de l'esthétique amérindienne, à travers la peinture *Quintessence 3, Echo des mémoires* (2006) dans laquelle l'artiste réutilise les Adornos amérindiens qu'il intègre dans son univers pictural de signes et de motifs. Le peintre haïtien Max Pinchinat procède de la même façon dans une œuvre *Sans titre* (1984), où il marque ce retour subjectif aux valeurs amérindiennes, en s'inspirant directement de la statuette de la déesse amérindienne Atabei. Il récupère la posture de la divinité et épouse la pureté de la ligne qui caractérise la production artistique amérindienne et hérite de fait de sa puissance expressive. C'est à travers l'alternance des influences et leur combinaison que K. Cancelier singularise ses retours aux origines. L'usage alternatif des différentes influences spécifiques est perceptible dans la peinture intitulée *Quintessence 2 écho des mémoires* (2006), où la figure centrale renvoie essentiellement à l'Afrique. Mais il procède aussi parallèlement par la combinaison de ces différentes influences la plupart du temps, en s'inscrivant davantage dans des mécaniques synthétiques imprévisibles. C'est à travers ce redéploiement aux modalités multiples des références non-européennes, réacquises, qu'une certaine conception du retour s'impose.

2.1.5.3 Retour et reconstitution – les jungles : Philippe Auguste, Jasmin Joseph

Le peintre haïtien Philippe Auguste dans *Scène de jungle* (1960) circonscrit le retour par le biais de la nature africaine recomposée. Animaux terrestres africains, zèbre, éléphant, oiseau et aquatiques, hippopotame, crocodile, sont concentrés dans un écrin végétal paradisiaque constitué d'arbres, de plantes, de fleurs, de rivières, symbolisant l'harmonie parfaite retrouvée entre les êtres vivants et leur environnement. Dans ce processus de recomposition d'une nature africaine perdue, le malaise de la nostalgie de la terre originelle est perceptible dans cette quête de refondation de la même terre par la mémoire. Le travail de la mémoire sur la représentation de la jungle est enrichissant pour la peinture, et compense à sa manière la dépossession matérielle de cette richesse naturelle par une repossession mentale et visuelle.

La peinture *Harmonie dans la nature* (1923) de Jasmin Joseph, reconsidère la scène de la jungle traditionnelle de la peinture haïtienne. La dimension paradisiaque subsiste du fait de cette autonomie de la faune qui provient de son humanisation. Mais cette dimension n'est pas

le propos de l'artiste même si les différents animaux de la savane et de la jungle africaine se retrouvent et se côtoient dans une harmonie évidente. L'idée de paradis se fonde autant sur cette harmonie que sur la dimension nourricière de la végétation, qui offre des fruits démesurés, marquant ainsi son opulence. Le retour se lie ici comme le désir de retrouver l'harmonie perdue, mais dépasse aussi l'idée de la terre originelle africaine pour d'autres lieux, plus proches des versets de la genèse, où il est question d'innocence originelle humaine.

L'influence du concept de retour dans la peinture caribéenne est marquante. Il est un des leviers permettant à l'art de la Caraïbe de se définir. Entre un retour effectif et un autre symbolique, il confère à l'art une philosophie et une esthétique, une structure certaine remaniée puisée dans les influences des civilisations en lien avec le bassin caribéen. Ce retour de la peinture vers les références ancestrales se fonde sur la *ré* acquisition qui s'apparente à un ré-enracinement, décrit comme une reconfiguration du repli et quelques fois du retranchement. Mais, c'est bien le jeu de repli et d'ouverture entre les influences, amérindiennes, africaines et européennes qui rendent réalisables ces projections symboliques vers les origines.

2.2 L'art et la prise en compte de la terre nouvelle.

La question de la prise en compte de la terre nouvelle répond à celle de la gestion et de l'expérience suscitées par la rencontre avec un espace non voulu, et sa capacité à réorienter la construction d'une identité plastique nouvelle dans les nouveaux territoires. Cet axe constitue un facteur de mesure de la prise de possession de ce dernier, où le sentiment d'appartenance se mêle à celui du rejet du lieu. Les stratégies et les traitements déployés dans de telles circonstances pour se l'approprier mettront en évidence la complexité du phénomène à travers les divergences et les similitudes en Guadeloupe, Haïti et Jamaïque.

Le retour est associée à la prise en compte de la terre nouvelle qui, à travers l'art, démontre des variations entre les différents pays de la Caraïbe. Cette prise en compte est significative du degré de résilience des différents groupes constitués sur ces îles dans leur processus de reconstruction à partir des nouvelles données géographiques et contextuelles. Edouard Glissant oppose à la question du retour celle d'une adaptation salvatrice que représente la prise en compte de la terre nouvelle. Selon lui, la nostalgie du retour persistant est le terreau de l'imitation en l'occurrence et un obstacle à la créativité, : « Là où, cette prise en compte (de la terre nouvelle) sera non pas seulement difficile mais obscurcie (la population

devenue peuple, mais le peuple démuné) apparaîtra l'obsession de l'imitation »¹ écrit-il. Les trois pays oscillent entre des appropriations de la nouvelle terre plus ou moins obscurcies qui s'inscrivent sur la surface de la toile et démontrent des rapports hétérogènes vis-à-vis du nouveau lieu. En Guadeloupe, la prise en compte de la terre nouvelle relève surtout d'une prise de conscience de la culture caribéenne dans son intégralité, alors qu'en Jamaïque, c'est la stratégie affirmée de la réappropriation qui est en vigueur et qui engage un processus de détournement des récits bibliques au profit du monde noir, significatif d'une singulière prise en compte symbolique de la terre nouvelle, même si l'objectif final reste l'exode. C'est à travers les jungles de la peinture haïtienne, le Primitivisme et l'Indigénisme que l'expression de la prise en compte de la terre nouvelle est singulière et décrit un écart de perception et d'expérience du lieu.

2.2.1 Terre nouvelle entre trauma et ivresse

Avant d'avancer sur ce thème, il semble important d'opposer deux points de vue différents qui démontrent la distance entre les différents acteurs européens et afro caribéens vis-à-vis du rapport au lieu. Tout d'abord, Frankétienne offre une approche cruciale de cette rencontre bouleversante entre l'Africain et la terre caribéenne en resituant ce rapport avec la nouvelle terre dans son contexte réel de traumatisme pour le caribéen. Il écrit : « Débarquer sur des terres montagneuses comme Haïti, la Martinique, la Guadeloupe, où les vallées sont trop étroites pour des Africains qui avaient devant eux un espace infini, c'est un traumatisme »². Ce décalage disproportionné entre le lieu de départ et celui de l'arrivée est éloquent dans la perte occasionnée à l'Africain qui, dès lors, perd l'amplitude de son milieu, la majestuosité de sa faune et de sa flore, son organisation sociale, ses dieux, et ses pratiques culturelles. C'est donc, un contraste saisissant d'un lieu à un autre qui produit un choc inédit dans la conscience de ceux qui ne rentreront plus jamais chez eux et qui ne seront plus jamais les mêmes. D'un autre côté, ce même lieu impacte d'une autre façon avec un certain enthousiasme empreint de frénésie et d'ivresse, les colons européens maîtres des îles. En évoquant la beauté naturelle de la région des Caraïbes qui depuis les temps coloniaux constitue une source d'inspiration pour les artistes étrangers, Veerle Poupeye rappelle la posture idéaliste et l'imaginaire étranger qui la caractérise. Elle écrit à ce propos : « l'exécution des représentations de l'environnement naturel a souvent tendance à être classique dans le style et le format, et généralement a

¹ *Id., ibid.*, p. 47.

² Frankétienne, « L'identité culturelle haïtienne », conférence du 8 novembre 2000, *Découvrir Haïti à travers ses écrivains*, échanges et synergie.

présenté une vision idéalisée, même stéréotypée des Caraïbes »¹. Cette posture démontre l'écart d'appréhension entre les deux catégories d'acteurs dans les îles. Le Caribéen projette ses traumatismes dans l'art, tandis que l'Européen sacre sa conquête dans un enivrement dionysien que le paysage peint révèle.

2.2.2 Guadeloupe - une appropriation du nouveau lieu « obscurcie » : Le paysage – Biabiany, Anicet, Yrius, Chomereau Lamothe, Michel Rovélas.

En Guadeloupe, aujourd'hui encore, la question de l'appropriation du nouveau lieu est « obscurcie » par une manipulation géopolitique délocalisant la Guadeloupe caribéenne de son bassin naturel pour l'intégrer théoriquement dans la sphère d'influence européenne. Le résultat, est la confusion identitaire créée dans l'esprit des Caribéens qui depuis ne cessent de composer avec la contrainte de l'écartèlement de la personnalité et des valeurs. Le *leitmotiv* « la Guadeloupe nous appartient, la Guadeloupe ne leur appartient pas, il n'en feront pas ce qu'ils veulent (...) » répété en boucle par des milliers de natifs de l'île, pendant quarante-quatre jours, lors du mouvement de masse du LKP (2009), déjà évoqué, ressemblait à un acte de propriété verbal. Dans un pays où l'oralité est fondatrice, ce lancinant mantra inédit dans la forme, suggère une prise de possession symbolique de l'île par le peuple lui-même, dorénavant enclin à le faire valoir. Cette réaction est évocatrice de la problématique de l'ancrage et de l'exclusion qui se joue en terre Kalinas.

Cette complexité de la prise en compte de la terre nouvelle qu'évoque l'auteur est perceptible à travers la représentation du paysage dans l'art en Guadeloupe. Contrairement aux autres pays d'Haïti et de la Jamaïque, le paysage n'a pas fait l'objet d'un véritable traitement autant par les pionniers de l'art guadeloupéen que par les générations successives d'artistes. Toutefois, quelques rares artistes issus de la paysannerie s'y sont essayés. On y trouve des peintres tels que Biabiany, dans la peinture intitulée *Karapat* (2009), où l'artisanat traditionnel et le travail des femmes dans le maintien des savoir-faire domestiques coutumiers sont valorisés à travers la fabrication d'huile de *Karapat*. L'affection entre un couple d'anciens s'enlaçant que représente la peinture *Encore et toujours* (2003), la nature morte, *Pot aux légumes* (1996), condensé du jardin créole repensé et posé sur un socle comme un vase de fleurs. Parallèlement, le peintre Lionel Anicet dont la peinture *Les lavandières* (2005) représente des femmes lavant le linge dans la rivière, alors qu'il évoque avec la même intensité la période héroïque de l'histoire militaire et révolutionnaire guadeloupéenne dans la

¹ Veerle Poupeye, *Caribbean Art, op. cit.*, p. 143.

peinture *La traversée de la rivière* (2002). *Le conteur dans le temps*, (2008) du peintre Yrius réanime cette tradition du conte, réservoir de savoirs et de moralités dispensatrices de leçons de vie. Ces peintures peuvent témoigner d'une certaine adaptation, voire d'une continuité avec des pratiques traditionnelles africaines, mais la représentation du paysage reste secondaire et conditionnée aux activités quotidiennes qui s'y développent. Le paysage est rarement sujet mais support sur lequel se développent les préoccupations plus urgentes et est significatif d'une prise en compte partielle et fragmentaire de la terre nouvelle.

Mais pour l'essentiel, la question de la relation avec la terre nouvelle est problématique et fait l'objet d'une critique indirecte. Le paysage dans la peinture, *Le Moule* (2005) de Chomereau Lamothe est réduit à son état de décor et se devine derrière l'architecture de l'imposante usine à sucre. Il est éclipsé par les préoccupations économiques et historiques que suggère l'usine. Et pourtant, l'artiste intitule sa peinture *Le Moule*, commune du sud Grande-Terre aux paysages verdoyants qui sous son pinceau se réduit au final à sa dimension d'appareil économique et les sous-entendus actuels et historiques que cet univers de l'usine contient.

L'hostilité et l'étrangeté contenues dans la série *Nouveau monde* (1978) de Michel Rovélas, rend compte de la perception perturbée de l'artiste du lieu. *Nouveau monde I*, montre une femme dressée au bord de la rive scrutant un horizon incertain et mystérieux où la mer sombre apparaît comme une protubérance géologique et livrant sa cargaison d'hommes à la couleur sombre, inquiets et apeurés, visibles à la proue d'une embarcation. Le ciel est chargé de volatiles obscurs qui représentent tantôt des oiseaux reconnaissables, tantôt des êtres volants hybrides qui rappellent davantage des oiseaux préhistoriques tournoyant comme des vautours sur une proie probable et sont, de fait, les seuls témoins de ce macabre transbord en cours. Il est évident ici que ni le temps climatique ni la scène qui s'y déroule ne rendent le lieu accueillant et témoignent davantage d'une *a-rencontre*¹ comme l'a défini Tzvedan Todorov, plutôt que d'une relation harmonieuse entre le néo-guadeloupéen et son nouveau milieu hostile. Plus tard, dans les années 1990, Rovélas réoriente son approche de la terre nouvelle par sa négation directe. La disparition du paysage laisse place à une démultiplication des espaces et de lieux non situés. En effet, le concept de paysage disparaît pour laisser la place à un enchevêtrement d'espaces colorés, sur lesquels se reflètent des questionnements sur les rapports sociétaux dans l'île. La question de la terre nouvelle laisse la place aux mécanismes actuels en cours dans la société néocoloniale dont les rapports de forces qui lui

¹ Tzvedan Todorov, *La Conquête de l'Amérique, la question de l'autre*, Paris, Le Seuil, (Coll. Essai) 1982.

sont inhérents, et rejoins en quelque sorte celle de la relation entretenue avec le lieu, que les œuvres *Disloquements 6* (1989), *Tension* (1990) et *Division* (1991), entre autres, symbolisent.

Cette absence de la prise en compte de la terre nouvelle engage, selon Glissant, la mécanique du détour, qu'il considère comme un exorcisme et que Scott considère comme l'une des modalités de la performance publique, dans un pays où dominés et dominants se côtoient en engageant de fait tout le jeu de dissimulation déployé en vue de la préservation. Glissant à travers l'exemple de la Martinique en fait état en ces termes : « En Martinique, où la population transbordée s'est constituée en peuple, sans que pourtant la prise en compte de la terre nouvelle ait pu être effective, la communauté a tenté d'exorciser le retour impossible par ce que j'appelle une pratique du détour »¹. A travers, les scènes de la vie quotidienne et historique, en effet, apparaît une certaine adaptation, voire une continuité avec le conte par exemple, symbole par excellence du détour. Mais la rareté des paysages intégraux qui apparaissent plutôt comme les supports sur lesquels se déroule l'événement, et le masquage fréquent qu'ils subissent, font que le paysage n'est presque jamais le sujet principal, comme il en est d'usage dans la tradition eurocaribéenne des paysages. Cet état de fait interpelle et signale un certain dysfonctionnement dans la relation entretenue avec le lieu, que révèlent les peintures de Michel Rovélas qui animent et insufflent à cette rencontre une dramaturgie touchante. Entre prise en compte et rejet de la terre nouvelle, la question de la relation avec le lieu demeure au regard des œuvres citées, problématique et ambiguë.

2.2.3 *La conquête de la terre nouvelle, de la descente populaire à la modernité - La paysannerie haïtienne - Primitivisme - Modernité.*

La paysannerie haïtienne – Dans le cheminement de la création plastique haïtienne, le souci du lieu transparait et apparaît sous de multiples formes. L'indépendance très tôt arrachée, permet la préservation de valeurs originelles et haïtiennes à travers les coutumes dans différents domaines dont la spiritualité et à des degrés variables. La réactivation des revivalismes, dont l'Indigénisme, résonne comme un appel à la prise de possession du lieu. La vie paysanne caribéenne représente un socle de pratiques et de symboles, fruit du retranchement des valeurs africaines sur lesquelles s'appuie l'artiste pour acquérir son nouveau lieu. Les artistes Louis Vassor et Géo Remponneau, dans l'objectif d'haïtianiser l'art puisent dans le vivier de la vie paysanne pour domestiquer la nouvelle donne géographique. *Paysanne et âne* (1938) de Louis Vassor, et *Commerce de farine de maïs* (1978) de Géo

¹ Édouard Glissant, *Le discours antillais*, op. cit., p. 47.

Remponneau sont quelques-unes des nombreuses œuvres haïtiennes qui participent du mouvement de l'école indigéniste haïtienne où la paysannerie à l'abri de l'influence occidentale se constitue en un réservoir de coutumes traditionnelles proches de la culture originelle africaine et préserve du sentiment de dépaysement. La peinture met aussi en valeur le quotidien de la paysannerie, à travers autant le mode de transport à dos d'âne traditionnel des paysans haïtiens que le commerce des femmes de l'artisanat traditionnel.

L'avènement du Primitivisme dans l'art haïtien constitue aussi un aspect de la prise en compte de la terre nouvelle dans la mesure où il est décrit par Selden Rodman comme une esthétique des survivances africaines dans l'île, et engage de fait la reconquête des valeurs esthétiques africaines dont les Haïtiens sont les héritiers. Cette orientation contraint et pousse les Haïtiens à marquer le nouveau lieu des influences ancestrales africaines qui les traversent. À la différence de l'Indigénisme qui s'appuie sur la culture traditionnelle, le Primitivisme perçoit dans le vaudou une réserve authentique d'où jaillissent des postures comme celle de la spontanéité notamment. La terre nouvelle apparaît dans cette phase la peinture haïtienne comme un lieu possible de prolongement de la culture ancestrale, laissant suggérer une adaptation réussie.

L'autre modernité des artistes du Foyer des arts plastiques s'inscrit dans cette relation au lieu comme une actualisation de cette prise de possession sous l'égide du progrès, en révélant une vision renouvelée de l'identité que défendent essentiellement les peintres haïtiens dissidents du Centre, plus tard les fondateurs du Foyer des arts plastiques en 1950. Ils prônent une approche évolutive qui se veut inclusive dans son optique de synthétiser les différents apports ayant contribué à construire l'identité de la culture, insérée dans son nouveau milieu. L'idée du lieu à travers ces peintres se veut certes un espace où les valeurs culturelles traditionnelles sont essentielles, mais se réclame aussi d'un espace d'ouverture et d'échanges qu'incarne l'utilisation des codes européens où l'expressivité de la ligne et la force de la composition, hérités d'un enseignement académique, sont réinvestis dans une conception plus haïtienne de ces valeurs.

La terre nouvelle fait l'objet dans l'art haïtien en quête d'authenticité, d'une réelle préoccupation dans toutes les phases de son histoire. En dépit des influences hétérogènes qui le caractérise, l'art haïtien ne se dépare jamais de l'esprit du lieu, que ce soit au travers du vaudou, que du traitement du paysage et encore plus dans les scènes de la vie quotidienne. L'art de l'île démontre une capacité d'adaptation sans limites des artistes à toutes les influences en présence, intégrées systématiquement dans une conception haïtianisante du monde, nous laissant l'impression d'un apprivoisement plastique et esthétique de la terre

nouvelle et de fait sa conquête.

2.2.4 Jamaïque – rastafarisme et terre nouvelle - Albert Artwell

En Jamaïque, les artistes promoteurs d'un retour vers la matrice Africaine sont ceux qui apportent à cette contrainte de la terre nouvelle des solutions singulières. Les différentes vagues de migrations aux Etats-Unis dans un premier temps et ensuite en Grande-Bretagne rendent compte de ce malaise vis-à-vis de l'espace jamaïcain. À propos des Jamaïcains de la diaspora Stuart Hall écrit : « Vous pourriez penser que les Jamaïcains ont envie de rentrer à la Jamaïque. Mais s'ils vont quelque part, c'est à New York ! ils ne rentrent pas. Certains rentrent à la Jamaïque quand ils sont vieux [...] »¹. Cette remarque de l'auteur est révélatrice de la complexité de la relation de certains Jamaïcains avec leur terre natale où les problèmes économiques, politiques produisent l'exil, le renoncement. Parallèlement, s'opère une certaine amplification de l'ancrage à la terre jamaïcaine, dont sa partie émergée est ce mouvement de ré-africanisation et de prise en compte de la terre jamaïcaine par les pionniers de l'art comme la jeune Edna Manley, puis par la génération des années 1960 et 1970 plus tard. Ce balancement entre l'exil et l'ancrage, autrement dit, entre ouverture et retranchement, est révélateur d'un équilibre harmonieux perceptible dans l'ensemble de l'art jamaïcain du XX^e siècle.

Cette génération et notamment les intuitifs et les artistes *rastas* confrontés à la question du retour interrogent par extension celle de la terre nouvelle. Parmi ces artistes, l'œuvre d'Albert Artwell que nous avons abordé plus haut exhorte au retour, répond naturellement aussi à la question de la prise en compte de la terre nouvelle par le refus et par la résistance au récit occidental de l'histoire. Refus de ce système et aspiration à un monde divin dont les règles sont régies par les écritures saintes. David Boxer explique : « Ses œuvres sont inévitablement bibliques, s'inspirant de l'Ancien et du Nouveau Testament [...] qu'il dépeint essentiellement dans des descriptions narratives, telles que nous trouvons dans le manuscrit médiéval »². Parallèlement, Boxer souligne la convergence de l'influence rastafarien qui anime la démarche d'Artwell. Il écrit : « Son iconographie, cependant, a été clairement mise à jour par l'évidente conscience Black/Rasta »³. Ce refus produit la génération d'un autre modèle dont le contenu lie l'Afrique à Israël par un jeu de superposition des deux civilisations à travers l'épopée de la libération des juifs et celle à venir de la

¹ Stuart Hall, *in*, Mark Alizart, Stuart Hall, Eric Macé, Eric Maigret, *Stuart Hall, op. cit.*, p. 87.

² David Boxer, « *Introducing Fifteen Intuitives* », *in*, *Caribbean : Art at the Crossroads of the World, op. cit.*, p. 212.

³ *Id.*, *ibid.*, p. 212.

libération des Noirs. Sa traduction picturale relève d'une esthétique du renversement issue des principes du monde renversé où la distribution des rôles est remise en question. Le peuple noir est représenté à la place et avec les attributs des figures symboliques bibliques. David Boxer explique que « dans une Crucifixion, par exemple, le Christ sera Noir (« la victime ») et ses soldats tourmentés seront Blancs - parfois vêtus de l'habit des officiers des colonies britanniques »¹. Au-delà de la substitution, c'est la représentation de la condition socio-politique des Jamaïcains qui est évoquée dans cette mise en situation par inversion. Les bons ne sont pas ceux qu'on croit dans la traversée de la mer rouge à propos de laquelle Boxer dit : « les Israélites “bons” sont Noirs, alors que les hommes qui se noient de l'armée de pharaons, les Egyptiens “mauvais”, sont de couleur blanche »². Les artistes jamaïcains rasta refusent de subir ce nouvel espace avec pour seule histoire la captivité qu'ils refoulent en fondant par le truchement des écritures bibliques de l'ancien testament une autre histoire, celle de l'homme libéré. En s'extirpant de la sorte du carcan imposé par cette séquence historique de l'ère post-esclavagiste et coloniale, presque comme une fuite symbolique de cet espace hostile, ils signifient leur aptitude à détourner le cours de l'histoire et ses horreurs, pour transfigurer leur espace en un lieu de transit et d'espoir avant la libération promise. Ce refus que symbolise la fondation d'un nouvel Eden biblique, apparaît aussi comme une gestion singulière du lieu basé sur l'extirpation de l'espace jamaïcain hostile et apparaît comme un mode d'adaptation et de prise de possession de la terre nouvelle jamaïcaine.

C'est à partir de cette prise en compte de la terre nouvelle que la culture se transforme et se définit. En prônant autant l'ancrage que l'ouverture, des mouvements contrastés apparaissent entre rejet et reformulation, recodification et valorisation, en définissant deux courants qui traversent la société jamaïcaine et qui fertilisent l'art de la Jamaïque en lui conférant une créativité au champ d'action étendu et d'une grande diversité. Ce va et vient produit des transformations sur l'art, qui, à partir de ces modes opératoires liés à l'emprunt, lui confère une dynamique universalisante du fait de ses racines multiples.

2.3 La faune dans le processus de reconfiguration de l'art

2.3.1 Haïti - Reconfiguration dans la manipulation de l'équilibre des espèces

Au-delà des questions du retour et de la terre nouvelle, la place qu'occupe la nature et le traitement qui lui est appliqué dans l'art caribéen sont évocateurs des relations entretenues entre le Caribéen et son espace. Son importance provient de la tradition picturale du paysage

¹ *Id., ibid.*, p. 212.

² *Id., ibid.*, p. 212.

développé par les Européens aux siècles derniers. La prise en main de l'art par les autochtones au début du XX^e siècle confère à la représentation de la nature un nouvel élan en brisant l'immobilisme de la vision exotique et documentaire qui lui était attribuée et que seul le sentiment d'extase de ces peintres étrangers générait. Cette affluence nouvelle de peintres ancrés dans le lieu révèle une approche de la nature moins naïve et plus complexe et qui contient en son sein cette imbrication socio-historique singulière. Chacun de ces pays démontre des nuances et des écarts dans le mode d'appropriation de la nature ou de l'ambiguïté ambiante que la peinture souligne. Un aspect de la peinture haïtienne illustre une grande plasticité dans le mode de représentation de la nature, jusqu'à la production d'une nouvelle, idéalisée, augmentée, perceptible quelque peu dans l'approche jamaïcaine, qui choisit l'hybridation, l'un des principes essentiels pour la représenter. Dans l'art en Guadeloupe, a contrario, la nature n'est pas déterminante, mais son apparition dans la peinture est évocatrice d'une certaine ambiguïté qui existe entre elle et l'individu. Il n'est donc pas vain d'interroger la nature à travers sa faune, afin de mesurer dans le traitement plastique qui lui est appliqué, le degré d'ancrage du néo-Caribéen dans son nouveau lieu, dans la perception qu'il projette de la faune et faire émerger les carences, synonymes d'une relation dysfonctionnante. En quoi le traitement plastique de la faune est constitutif de la reconfiguration et des transformations dans l'art en Haïti, Jamaïque et Guadeloupe ?

2.3.1 Haïti - Reconfiguration dans la manipulation de l'équilibre des espèces

À l'instar des géographies remaniées de l'artiste haïtien Préfette Duffaut mettant en relation des espaces différents, imbriqués, superposés et aux modalités différentes, certains peintres réinventent la nature haïtienne par l'apport de la faune ancestrale africaine caractéristique, importée et où on retrouve les classiques animaux majestueux de la forêt et de la savane, dont le lion, le singe, l'éléphant, les oiseaux, et les reptiles. Parmi ces peintres, Jasmin Joseph, Frantz Zéphirin et Fritzner Lamour, reformulent le concept de nature et de genre dans la peinture en procédant par la stratégie du renversement des espèces et par l'alliance entre le règne animal et humain.

2.3.1.1 Jasmin Joseph – réintégration du règne animal dans l'équilibre originel avec le règne humain

Le peintre Jasmin Joseph (1924/2005) repéré par Jason Seley (sculpteur et professeur au *Centre d'art*) pour ses terres cuites et son bestiaire, témoigne de sa foi chrétienne à travers sa production singulière. En effet, il quitte le vaudou pour se convertir au protestantisme et

peint dorénavant des figures ou des scènes en relation avec les écritures bibliques. Le traitement du sujet du mariage par Jasmin Joseph dans une peinture intitulée *Le mariage d'Adam et Eve* (non datée) est évocateur de ses croyances religieuses. La cérémonie représentée est particulière en ce qu'elle réunit les trois règnes, animal, végétal et humain dans une imbrication originale, bien loin des interprétations de la Renaissance et notamment de la version du *mariage d'Adam et Eve* de Cranach, qui n'est autre que la reprise de la scène du péché originel avec les figures d'Adam, d'Eve, le serpent et la pomme. On notera en relation toutefois avec l'interprétation de Jasmin Joseph, la présence de deux animaux bornant l'espace de la peinture des deux côtés, comme pour marquer une limite entre l'espace sacré de la scène et celui du spectateur. Par-dessus tout, écrit Jean Marie Drot : « Jasmin Joseph aime les animaux, tous les animaux sans exception, avec une passion franciscaine »¹, nous révélant déjà les accointances particulières de l'artiste vis-à-vis du règne animal. *Le mariage d'Adam et Eve* présente un couple d'humains établi au centre sur un tapis végétal constitué de feuilles d'arbre, orné des attributs, couronne, fleurs et entouré d'une assemblée d'animaux de tous types, éléphants, girafes, cerfs, zèbres et autres animaux inconnus, humanisés, qui se tiennent debout sur leurs pattes arrière et qui tiennent en main pour la plupart un rameau, symbole de paix, de réconciliation, de bénédiction et de sacrifice. Leur attention palpable démontre une certaine sérénité dans la cérémonie du mariage en cours et interroge sur leur rôle dans cet événement et sur le statut d'égalité avec les humains que la scène leur confère. Jean Marie Drot poursuit sur cet intérêt de l'artiste pour le monde animal qu'il distingue de la mécanique d'humanisation des animaux de l'univers des contes, pour réinstaller cette transformation dans un mouvement de restitution des rapports originels entre les différents règnes du vivant, qu'il souligne en ce sens : « Souvent, dans ses toiles, ses bêtes, ses lions, par exemple, marchent sur leurs deux pattes arrière, non pas pour singer les hommes, comme dans les fables de La Fontaine, mais pour nous rappeler que, selon lui, à l'origine, il existait sur terre une affectueuse complicité entre tous les êtres vivants »². La peinture démontre une corruption des genres en associant dans un rite collectif, humains et animaux érigés au même niveau comme par nostalgie du dessein divin détourné par l'instinct de domination de l'homme sur l'ensemble du monde du vivant en commençant par l'animal, jusqu'à ses propres congénères humains plus tard.

¹ Jean Marie Drot, « Vaudou, un peuple de peintres », in, Michel Le Bris, *Vaudou*, Paris, édition Hoebeke, 2003, p. 184.

² *Id.*, *ibid.*, p. 184.

D'une autre manière, la peinture intitulée *Le roi porté*, représente un amoncellement d'animaux caractéristiques qui, dans leur organisation structurelle pyramidale s'apparente à un totem hiérarchique où le pouvoir incarné par un lion couronné, chaussé, avec en main une flèche, se distingue des autres par sa position dominante au sommet de la pyramide animale constituée de singes, essentiellement situés à la base de la structure et les lions au-dessus. Un certain équilibre est toutefois assuré par la présence aux côtés du roi lion d'un chimpanzé. L'ensemble des animaux est organisé de sorte à constituer un trône animal sur lequel se prélassent le roi, alors qu'à la base où sont regroupés, relégués la plupart des singes qui constituent les piliers de la structure, l'effort est perceptible dans les expressions faciales grimaçantes. On peut y voir ici, une évocation détournée de la société haïtienne et de son organisation entre la base et le pouvoir. De son côté, la peinture, *Réunion au sommet* (2004), s'ouvre sur la nature des rapports entre Haïti et le reste du monde. J. Joseph crée une rencontre entre deux types d'animaux d'origine fortement contrastée. L'un renvoie à l'Afrique et par extension à la Caraïbe à travers la figure du lion, roi des animaux de la savane et de la jungle, dans un énième face à face avec l'Occident qu'incarne l'autre figure animale emblématique des contrées glaciales, l'ours polaire. En fait, il s'agit d'une confrontation symbolique entre le nord et le sud, évocatrice des rapports de domination et de sujétion entre ces deux pôles, que la gèneflexion du roi de la jungle devant le roi du permafrost signifie. Une fois encore, la peinture de Jasmin Joseph derrière sa dimension pacifique et universalisante se révèle productrice d'un haut degré critique rarement égalé par d'autres modalités opératoires et d'artistes dits engagés officiellement.

La reconfiguration de Jasmin passe par la refondation d'un nouveau rapport monde, où les animaux s'humanisent dans leurs attitudes et pas simplement dans leur apparence physique. Il met aussi en évidence dans sa conversion anthropomorphique animale autant ses convictions religieuses que les rapports sociaux en Haïti, jusqu'aux rapports de dépendance de l'Afrique noire vis-à-vis de l'Occident blanc. Ce processus de manipulation de la faune trouve sa résolution dans le renversement et le détournement de la procédure d'humanisation de l'animal que d'une hybridation réelle, plus proche plutôt de l'idée d'une hybridation sociologique et anthropologique perceptible au travers du transfert de la verticalité de l'animal et des attitudes humaines qui lui sont attribuées.

2.3.1.2 Animalité, métamorphose, maléfice

Le peintre Frantz Zéphirin (né en 1963) dont les « thèmes favoris sont la politique et le vaudou »¹, en dépit d'un spectre plus large qu'il évoque en ces termes : « mon inspiration me vient de l'actualité, de l'histoire, de la bible, du voisinage »², aborde la question de la faune à travers le bestiaire issu du panthéon vaudou où la divinité *Damballah* est incarnée par le serpent. Une faune confondue dans l'humain, où des hommes et des femmes hybrides sont surmontés d'une tête d'animal. Les peintures *Métamorphose de Bossou et de Damballah* (2002) et *Loas Hybrides* (2002), montrent cette imbrication entre l'humain et l'animal. Au centre de la première peinture, une figure mixte présente la transformation du *loa Bossou* et *Damballah* qui se restructurent en une nouvelle entité héritière des différents attributs des deux espèces. Les mêmes modalités hybrides se retrouvent dans la deuxième peinture *Loas Hybrides*. D'un autre côté, l'artiste révèle un autre aspect de la figure animale, où, en dépit des références spirituelles qui l'accompagne, voit son utilisation détourner vers des considérations personnelles. La représentation de l'animal qui souvent s'assimile à de la manipulation fait l'objet auprès de Frantz Zéphirin d'une utilisation ésotérique d'un autre type. Il dit : « Quelqu'un me fait du mal ? Je le peins en gorille »³. Il apparaît clairement que l'utilisation de la figure animale recèle aussi chez lui des connotations défensives dans la mesure où elle est déployée comme une arme de défense vis-à-vis de ses détracteurs. Cette utilisation de la figure animale comme moyen de sanction, reste toutefois dans le cadre du magico religieux, non plus dans sa dynamique ritualiste mais dans son usage offensif. Ce geste relève du sort maléfique jeté et destiné à neutraliser le belligérant en le transformant en animal contre son gré, sans la gloire qu'offrent les transformations stratégiques du *mofwazé*⁴ Macandal, destinées à augmenter sa force pour combattre l'envahisseur. Ainsi, l'emploi de la faune au-delà de la *re* création du paradis originel, ou encore de la représentation vaudou, a ceci de particulier qu'il renvoie à la bestialisation, dans le sens du refus d'humanité de l'autre.

La représentation de la faune par Frantz Zéphirin oscille entre gestion de la figure animale dans une optique spirituelle mettant en scène la vie des *loas* et de manière plus personnelle, dans une optique de sanction et de punition, révélant le versant offensif et maléfique de l'utilisation de la figure animale dans l'art. Elle est devenue sous les pinceaux de l'artiste un constituant plastique essentiel qui lui offre une grande latitude entre dimension spirituelle, sociale et politique.

¹ Peintures haïtiennes d'inspiration vaudou, (sans auteur), *op. cit.*, p. 74.

² *Id.*, *ibid.*, p. 74.

³ *Id.*, *ibid.*, p. 74.

⁴ Trad : homme animal

2.3.1.3 *Les mondes renversés de Fritzner Lamour – anthropomorphisme total*

Une autre approche de la figure animale provient de l'œuvre de l'artiste Fritzner Lamour. Son univers est celui des mondes renversés où l'animal, essentiellement des gallinacés, dont le coq, une des figures animales emblématiques de la Caraïbe, se substitue à l'humain dans toutes ses activités quotidiennes, sans jamais remettre en cause son apparence initiale, son genre. *Le lion et le coiffeur* et *Coq-pintade* (1986) sont des peintures révélatrices de l'anthropomorphisme comportemental extrême appliqué au monde animal. La particularité des peintures *Dog and Cat Lovers* (1996), et *Le mariage civil* (non daté) est qu'elles mettent en scène d'autres catégories d'animaux, comme le chien et le chat, dans une intimité resserrée ou encore le taureau et le cheval célébrant leur mariage, ce qui ne permet aucun écart entre vie animale et vie humaine. A la différence des artistes évoqués, Lamour humanise l'animal et en fait l'acteur unique du nouvel univers où les animaux sont les protagonistes majeurs, menant à la place des humains leur vie quotidienne. C'est le déplacement de l'animal de son contexte naturel et du rôle qui lui est attribué, vers les réalités de l'existence humaine qui caractérise la singularité de cette utilisation de la figure animale dans l'œuvre de Fritzner Lamour. La confrontation des deux espèces entraîne la quasi-disparition de l'humain et marque le triomphe sans conteste de l'animal et la néantisation de la version actuelle du monde haïtien.

2.3.1.4 *La nature africaine recomposée- La faune dans les jungles et les paradis de l'art naïf Haïtien*

Une des approches de la faune dans l'art haïtien provient d'un genre particulier que représentent les jungles. Ces peintures renvoient à une Afrique imaginaire, peuplée d'animaux de la jungle, de lions, de tigres et de girafes. Cette faune d'essence originelle pour le Caribéen est évocatrice de ces allers et retours dans les réserves symboliques et spécifiquement naturelles africaines et signale cette influence jamais tarie, ainsi que cette nostalgie entre les créateurs haïtiens et la terre mère africaine. Michel Philippe Lerebours place cette propension des artistes à rappeler l'Afrique dans le giron du rêve et des aspirations, à des conditions plus favorables d'existence. Il écrit : « Ce sont ces rêves d'une vie meilleure dans une Haïti meilleure, ces rêves, si tenaces dans l'âme populaire, qui occupent la première place, non seulement en peinture mais dans l'ensemble des arts plastiques »¹. C'est à partir de ces rêves que naissent ces créations qui, écrit-il, : « alimentent les paradis terrestres, les jungles, les

¹ Michel Philippe Lerebours, « Haïti : Peinture et Vaudou », in, *Peintures Haïtiennes d'inspiration Vaudou*, Bordeaux, édition Le Festin, 2007, p. 48.

paysages verdoyants, les natures mortes aux fruits énormes »¹. D'un autre côté, Lerebours perçoit dans cette plongée dans l'histoire africaine et notamment de la dépossession de la nature du continent, l'usure du rêve qui ne produit plus l'évasion nécessaire pour affronter le réel : « Quand les rêves perdent leurs fascinations, le passé est mis à contribution. L'histoire est fouillée pour en retrouver les plus belles pages et en faire une source de réconfort »² écrit-il. Du rêve à l'histoire africaine est le trajet que décrivent les peintures des jungles haïtiennes, et qui nous offre une approche singulière du traitement de la figure animale réacquise dans l'art et de la relation entretenue aujourd'hui encore entre l'Haïtien et sa terre originelle en dépit de la distance.

Philippe Auguste dans ses *Scènes de jungle* (1960) présente des animaux terrestres et aquatiques, dont hippopotame, crocodile, zèbre, éléphant, serpent, condensés dans un espace végétal, assez diversifié et exigu, comme un concentré de nature sauvage avec l'exigence de tenir dans l'espace de la toile. Les animaux dans ce cadre restreint se confrontent pour la plupart, bien loin de l'idée du rêve. Alors que le couple de tigres peint par André Normil, dans *la Jungle* (1985), produit une sensation de sérénité. En effet, ils n'expriment aucune férocité et semblent même poser face au peintre, comme pour montrer leur profil le plus flatteur. Cette impression est renforcée par l'utilisation de gros plans avec une profusion de détails. Autant la végétation se veut réaliste avec une diversité d'arbres et de plantes dans la peinture de P. Auguste, autant dans la jungle de Normil, la végétation est exubérante et relève davantage du décoratif. Elle participe fortement à la mise en scène des animaux avec lesquels elle s'enchevêtre pour produire une osmose confondante des deux règnes. La modernité rarement reconnue de ces peintures, provient de l'exploit réalisé de produire un condensé imaginaire de la nature africaine par la mémoire, suffisamment expressif pour se substituer symboliquement au réel africain, généré par cette nostalgie de la terre originelle et combler ce qui apparaît demeurer un manque.

La prise en compte singulière de la faune dans la peinture rend compte de la place que la nature occupe dans la culture haïtienne. Elle décrit une diversité d'approches allant de la substitution du genre humain par le genre animal et offre une perception singulière d'un monde renversé. Ce mode d'utilisation de la faune peut s'apparenter à de la manipulation ayant pour vocation la refonte du monde et, en l'occurrence, la contestation de celui en vigueur. Cette gestion de la figure animale se révèle donc être un prétexte, et un support pour l'entreprise de reformulation du monde, enclenchée avec l'instauration de codes nouveaux.

¹ *Id., ibid.*, p. 148.

² *Id., ibid.*, p. 148.

Mais la figure animale caractéristique du panthéon vaudou se prolonge dans la peinture qui confère aux métamorphoses une nouvelle lecture. Pour finir, la projection de la faune à travers les jungles apparaît comme reconstructrice de la mémoire de la nature africaine en remettant le lieu au cœur de leurs préoccupations immédiates. Ces différentes modalités autour de la figure animale consolident la peinture haïtienne en élargissant son spectre vers d'autres formes de surréalismes que celles qu'induisent les peintures d'inspiration vaudou notamment. L'animal se révèle être l'un des constituants de la reconfiguration de l'art en Haïti.

2.3.2 - Jamaïque

A la différence de la peinture haïtienne qui procède davantage par la manipulation de l'équilibre des espèces jouant ainsi sur les déplacements d'un règne à un autre, sur les métamorphoses et sur la puissance de l'imagination à refonder la faune africaine perdue, la peinture jamaïcaine se situe plutôt dans une tentative d'harmonisation du règne humain et animal par l'instauration d'univers décalés et féeriques et par une approche biblique d'une relation affectueuse et de responsabilité berger/brebis. Nonobstant, les caractéristiques surréalistes de la culture caribéenne et par la suite l'impact de l'influence surréaliste, la peinture jamaïcaine est entraînée dans le sillon de l'hybridation des genres et de la métamorphose. Une catégorie d'artistes de la dernière génération utilise la faune comme support d'une expression plus engagée où l'animalité du Noir déclarée, développée et entretenue par les Occidentaux pendant toute la période coloniale et esclavagiste resurgit dans une critique de la relation entre les peuples. En quoi le traitement plastique de la faune dans la peinture est symbolique de la relation entretenue avec le lieu, et est constitutif de la reconfiguration et des transformations dans l'art de Jamaïque ?

2.3.2.1 Proximité entre l'homme et la faune

Peintre solitaire et érigé au stade de plus grand peintre de la Jamaïque, John Dunkley dans une approche romantique, mais avec « une intensité rythmique hypnotique, et un niveau de gravité de la forme et de la couleur »¹ écrit D. Boxer, évoque une relation saine et de dépendance entre animal et humain, et ce, à travers la figure symbolique du paysan entretenant ses animaux. Cette posture du paysan dévoile une proximité singulière faite d'affection entre l'homme et la nature. Bustamente est présenté dans l'œuvre intitulée *Feeding the fishes* (1940) comme le titre l'indique, nourrissant les poissons dans une rivière

¹ David Boxer, «The Arawaks, the Spaniards, the English », in, *Modern Jamaican Art*, op. cit., p. 16.

du haut d'un promontoire, geste qu'il réitère dans la peinture *Bustamente* (1940), cette fois-ci avec ses brebis agglutinées autour de lui dans un enclos, comme pour montrer la confiance qui les lie. Ces attentions particulières entre le berger et ses moutons reprennent la parabole biblique du berger et du troupeau, incarnant de fait la figure christique du berger et celle des croyants à sauver du péché que symbolisent les brebis. Cette quête d'harmonie et de mysticisme se retrouvera plus tard sous les principes rastafaris et intuitivistes à travers par exemple la peinture du peintre Byron Johnson (1968-2002) et notamment celle, intitulée *L'unité* (1998) qui fonde un espace unique où hommes et animaux se combinent dans une entente palpable. Dans cette série de peinture de Dunkley, la figure nourricière de l'homme et la dépendance de l'animal illustrent la responsabilité de l'humain vis-à-vis de l'animal domestique en érigeant de fait l'homme en maître désigné de la terre et garant du bien être de ces derniers, tout en renvoyant l'idée d'une certaine harmonie entre les deux espèces en dépit du rapport de dépendance qui les rattache.

Cette impression d'harmonie s'élève au stade du mysticisme lorsque l'artiste aborde la faune dans sa dimension sauvage. L'atmosphère étrange que produit le contraste prononcé et systématique dans l'ensemble de l'œuvre de l'artiste crée, une sensation de mysticisme et une impression de silence pesant. En effet, loin de sa pratique du dessin qu'il affectionnait à ses débuts, les peintures de chevalets de Dunkley sont en effet décrites par D. Boxer comme : « Sombres »¹, et dévoilent « des paysages mystiques, peuplés de créatures étranges, gerboises, araignées, crabes, oiseaux, des peintures qui auraient ravi les surréalistes s'ils les avaient vu »². Bien plus qu'une impression mystique, une certaine inquiétude est inhérente à l'univers pictural de Dunkley. Boxer pour l'exprimer évoque « Une inquiétude Chiricoesque »³ qui imprègne la peinture et qui est le fait « d'un langage très personnel de formes et de motifs symboliques répétés – des routes interminables, des arbres tronqués, des ravins - les peurs et les souffrances de l'artiste, les rêves et les aspirations de son âme »⁴. C'est en effet dans cette atmosphère particulière que se déploie une population animale composée d'araignées tissant leur toile à proximité d'une gerboise au pied d'un arbre immense dans la peinture intitulée *Jerboa* (1945). Le même univers se prolonge dans la peinture *Spiders Web* (1945) avec pour seul sujet l'araignée et aussi dans celle intitulée *Banana Plantation* (1945) où l'artiste révèle dans la même image l'univers souterrain où se terre un lièvre et celui de la surface où évolue un crabe. La faune fait l'objet dans la peinture de Dunkley d'une profonde spéculation à partir

¹ *Id., ibid.*, p. 16.

² *Id., ibid.*, p. 16.

³ *Id., ibid.*, p. 16.

⁴ *Id., ibid.*, p. 16.

de laquelle s'expriment ses troubles et les tiraillements qui l'animent. Le gain de cette démarche est certes la puissance mystique de la peinture empreinte d'humilité qu'incarne une faune humble et modeste constituée d'insectes et de petits rongeurs d'habitude indésirables, avec lesquels pourtant il nous renvoie des émotions personnelles et spirituelles fortes.

2.3.2.2 *La figure animale augmentée – Garland au pays des merveilles*

Colin Garland, né en 1935 est une artiste d'origine australienne, arrivée en Jamaïque en 1962. Associant Garland à l'École de la beauté haïtienne, Veerle Poupeye la classe « dans le contexte plus large d'un Surréalisme assez disparate et la tendance réaliste magique de l'art des Caraïbes »¹. En effet, elle compose des mondes dignes de celui issu du conte *Alice au pays des merveilles*, que le décloisonnement des échelles, des proportions, modifiant le rapport que nous avons aux choses et au monde produit. Veerle rend compte de la place de la nature dans sa peinture. Elle écrit : « Alors que la figuration domine généralement ses images féeriques fantaisistes, la nature et le paysage sont aussi des éléments importants »². Dans *Fairy scape* (1975) l'architecture, l'humain, le monde animal, les accessoires ménagers sont adaptés de sortes à créer un univers singulier où l'univers des insectes et autres petits animaux prennent des proportions qui leur confèrent une nouvelle envergure. En effet, ce processus d'égalisation des échelles d'éléments en général incompatibles offre une nouvelle vision surréaliste de l'animalité. Cette approche de la figure animale est dans l'œuvre intitulée *Mr&Mrs Goose* (1973), caractéristique de ce jeu opéré sur l'échelle, où un couple étrange aux proportions tronquées tient en laisse une oie aussi grande que lui. Le rapport de taille entre les deux espèces interpelle et confère à l'animal un nouveau statut. Il est dès lors augmenté par le jeu d'échelle et intervient de fait, au même degré que la figure humaine. Une certaine quête d'égalité entre les espèces est perceptible dans cette approche.

2.3.2.3 *L'entre deux des espèces - Carl Abraham, Milton George*

D'autres artistes, tels que Carl Abrahams, Milton George ont une approche beaucoup plus transgressive de la figure de l'animal. Carl Abrahams dans une pratique plus narrative héritée de la bande dessinée restitue l'animalité dans sa dimension métamorphique propre aux contes et aux légendes. La peinture *Saddam the lizard man* (1992), montre un hybride entre un homme et un lézard. Les caractéristiques des deux entités sont préservées dans ce processus de fusion des attributs et s'articulent de manière harmonieuse en générant un être

¹ Veerle Poupeye, *Caribbean Art, op. cit.*, p. 146.

² *Id.*, *ibid.*, p. 146.

équilibré. De son côté, Milton George, dans une peinture intitulée *Opening night* (1978) à la facture proche de celle d'Ensor, fait émerger des figures mi-homme et mi-animale, porteuses d'une certaine ambiguïté que l'expressionnisme de la couleur et la haute gestualité de la touche produisent. C'est dans ce cadre que triomphe l'animalité qui renvoie l'humain à ses origines, brouillant les frontières entre les deux espèces.

2.3.2.4 Omari Ra et Khalfani Ra – animalité spiritualité et histoire

Cette puissance de l'animalité se perçoit aussi chez les artistes contemporains Omari Ra et Khalfani Ra, auprès desquels la bestialité s'affiche clairement comme une riposte à la tentative occidentale de la descente animale du Noir. Ces deux artistes engagés développent une iconographie qui tourne autour des questions liées au réveil d'une conscience noire africaine en Jamaïque. Petrine Archer rappelle ce contexte de réappropriation de la culture originelle dans le contexte jamaïcain. Elle écrit à propos de ce tournant opéré dans les années 1990 où les artistes voyagent, qu'ils ont utilisé « ces possibilités d'exposition pour explorer les problèmes d'identité dans leur travail, réévaluer leurs histoires personnelles et culturelles, en revisitant les sites de leurs origines ancestrales, qu'elles soient indigène amérindienne, africaine et européenne, et de démontrer un plus grand besoin de compréhension et de visualisation de l'expérience jamaïcaine et leur propre sentiment d'appartenance à la Caraïbe »¹. Dans cette quête de l'identité perdue, elle signale l'influence de la question de la race soulevée des décennies plus tôt et notamment « la relation de la Jamaïque à l'Afrique »². Elle poursuit : « les artistes engagés dans une philosophie du panafricanisme ont utilisé leur imagerie pour repositionner l'identité africaine dans une cosmologie jamaïcaine »³.

Omari Ra présente une version noire du christ aux cheveux raides, nous rappelant la couronne d'épines, les narines proéminentes et les lèvres démesurées dans une facture cubiste évidente. Le nom de Jésus christ est intégré en haut dans la peinture pour s'assurer de l'identification de cette figure majeure du christianisme. La figure baigne dans une lumière aux tonalités tropicales vertes et jaunes qui adoucissent le caractère animal que produit la figure du messie. Ces caractéristiques lui confèrent une certaine bestialité rarement associée à la figure sainte dans la peinture du même nom datant de 1986. L'influence rasta et éthiopianiste est flagrante dans cette identification biblique chrétienne de la figure noire. D'un autre côté, la bestialisation du Christ est aussi une référence à la férocité de la religion

¹ Petrine Archer and Kim Robinson, *Jamaican Art, then and now*, New edition, Kingston, LMH Publishing Limited, 2011, p. 161. (traduit par mes soins)

² *Id.*, *ibid.*, p. 161.

³ *Id.*, *ibid.*, p. 161.

catholique dans le processus de colonisation européenne dans les îles et apparaît autant comme une appropriation que comme une critique.

Dans la peinture *Altar for (R) evolution* (2004) de Khalfani Ra, la figure animale proche d'une chèvre est représentée en sujet principal de la toile. À l'opposé du Christ d'Omari Ra, l'animalité est directe et ne dissimule nullement les attributs, oreilles et cornes. Le genre du portrait usité en général pour la représentation humaine est mis au service de la figure animale qui de fait, s'humanise en renvoyant une fois de plus à cette identité animale refoulée. Mais conscient de l'engagement de l'artiste et de ses croyances en sa caribéanité, cette bestialité à laquelle l'homme noir a été assimilé des siècles durant, et aujourd'hui encore en dépit des contorsions rhétoriques du langage, s'affiche dans la peinture de l'artiste comme une critique de cette reconfiguration politique bestialisante de l'Africain. En dépit des motivations de chacun des artistes, la figure animale change de statut et est érigée à la hauteur de la figure humaine dans l'art jamaïcain. Elle apparaît presque comme une figure alternative salvatrice, imbriquée toutefois dans les connotations historiques d'une race. Cette stratégie de retournement des outils conceptuels de l'infériorisation du Noir enrichit dans une complexité nouvelle les pratiques artistiques de l'île dans sa dynamique reconstructrice.

À l'image de l'art d'Haïti, l'art jamaïcain révèle aussi dans le traitement de la faune une réelle préoccupation du lieu. Mais les modalités opératoires varient quelque peu. L'utilisation de la figure animale est insérée dans les idéologies afin de faire valoir autant des principes religieux et spirituels d'harmonie et de concorde entre les espèces, qu'elle fait l'objet d'extrapolation dans la projection d'un mode féérique, magique et mystique, où il est un des éléments essentiels de la reformulation d'un monde hybride caribéen. Au fil des générations, la figure animale prend une connotation plus politique et historique en reformulant le stéréotype occidental de la bestialité des Africains et leurs descendants. Ces multiples approches de la figure animale, spirituelle, féérique, hybride, et politique, génèrent des pratiques et des démarches nouvelles qui ouvrent l'art jamaïcain sur la dimension surréaliste de la représentation et contribuent à la reconfiguration de l'art de l'île.

2.3.3 De la richesse de la faune africaine à la faune locale caribéenne dans l'art en Guadeloupe.

De la richesse de la faune africaine perdue à la faune locale caribéenne, la peinture en Guadeloupe emprunte une trajectoire différente des autres îles de la Caraïbe. Au vue des dépassements opérés non seulement par les artistes haïtiens et jamaïcains par l'extrapolation,

le déplacement, l'importation symbolique, la puissance de l'emprunt, ou encore du sentiment d'appartenance à l'Afrique, la question de la place de la nature et en l'espèce de la faune se pose en Guadeloupe, du fait de son traitement tardif et de la rareté de sa représentation. Mais à travers cette pénurie de référence à la faune se dessine une variante de la relation à la nature particulière dans l'île, qui face à la quasi-exclusivité d'une faune à caractère domestique est obligé de composer.

2.3.3.1 *La domesticité animale dans l'art entre valorisation de la culture et mysticisme - Nabajoth - J. Nankin*

Les animaux qui apparaissent sous le pinceau de l'artiste Antoine Nabajoth est essentiellement une faune endémique des *Lakous* (cours) caribéens et des campagnes. Elle est constituée essentiellement d'animaux domestiques, poules, coqs, oiseaux, garde mangé pour l'essentiel garantissant une subsistance alimentaire dans ces contextes d'incertitude et de survie. Les animaux de basse-cour que représente entre autres la peinture intitulée *La poule* (2008), qui sans profiter de la dynamique spectaculaire du combat de coqs générateur d'un élan de fureur gestuelle, engendrant la disparition de l'animal pour ne retenir que l'énergie du combat, hérite de ces attributs tout de même. En effet, l'animal semble n'être qu'un prétexte pour l'artiste d'éprouver sa gestuelle derrière laquelle la poule disparaît quasiment, ne laissant en fait qu'une simple trace de sa présence. L'animal apparait dans la peinture de l'artiste comme un prétexte et même comme un support consistant à mettre en ébullition l'espace pictural d'une part, et d'autre part participe à cette revalorisation des valeurs culturelles guadeloupéennes où l'animal occupe une place particulière.

Du côté de Joël Nankin, la domesticité de la faune est présentée dans une atmosphère lyrico-mystique. La représentation picturale du coq rouge de la peinture *Lasserre* (2009), du nom d'une section de cette commune de Morne-à-l'eau où l'artiste a passé une partie de son enfance. Le lieu est rendu dans un clair-obscur profond où seul un coq rouge prend la lumière, dans une cour de case créole. Il conserve à travers le traitement lyrique, empreint d'une certaine nostalgie en dépit d'un matérialisme prononcé, toutes ses caractéristiques formelles et chromatiques et s'inscrit dans une dynamique de valorisation directe du patrimoine culturel antillais que la mise en lumière et sa posture hiératique procurent. L'action se limite à l'interaction entre l'animal et la lumière.

Dans un premier temps la représentation de l'animal se contente de restituer l'univers particulier d'une faune de proximité, domestiquée, qui habite l'environnement des habitations créoles, le restituant de fait dans sa dimension de symbole culturel remanié et réinvestit dans

des atmosphères particulières qui suscitent en nous des souvenirs. D'un autre côté, la domesticité animale que prend en charge la peinture n'est pas sans évoquer celle des Guadeloupéens sous tutelle, contraints de rester dans le giron français et réprimés à chaque tentative d'émancipation du *lakou hégémonique français*. Il n'est donc pas abusif de tendre un fil entre la domestication animale et ce qui apparaît être une forme de domestication guadeloupéenne.

2.3.3.2 De la domesticité animale à l'ensauvagement de la faune – Nabajoth – Lali – Yrius.

Toutefois, un mouvement d'ensauvagement de la faune dans la peinture se remarque à travers l'apport et le traitement d'une faune à caractère sauvage méconnue. De l'univers de la faune domestique localisée dans les rues ou dans les cours, les artistes s'ouvrent à la faune sauvage longtemps ignorée. Antoine Nabajoth opère une évolution en ne se limitant plus à la représentation d'animaux de basse cours et en s'ouvrant sur celle de la faune sauvage. Déjà l'exposition tenue à la fondation Clément en 2013 amorçait un changement dans la nature de la faune représentée par l'artiste, où apparaît dans le fatras d'animaux domestiques traditionnels, une autre typologie d'animaux dont l'insecte, perceptible notamment à travers la peinture *Bèt a Kaz* (2012). L'exposition suivante de 2014 présentée à la mairie des Abymes, marque un tournant décisif. L'artiste quitte enfin sa Rue du Cimetière, la rue de son enfance et entame un voyage à travers les champs de canne, la mangrove, les prés, les mares, afin d'explorer de nouveaux lieux, élargissant de fait son rayon d'action thématiques et conceptuels. Dans sa progression à l'intérieur des terres abymiennes, émerge une catégorie d'animaux plus sauvage. Je l'évoquais en ces termes dans le catalogue de l'exposition : « Les évolutions dans la démarche de Nabajoth font apparaître dans son bestiaire repensé, une faune plus autonome, moins domestique, où se retrouvent crabes de palétuviers, oiseaux rouges, poules de mangrove, oiseaux de palétuvier, qui d'une part, ensauvagent l'univers pictural de l'artiste, et d'autre part, le rafraîchit par l'irruption de la végétation »¹. En effet, l'artiste amorce une descente dans le microcosme de la faune sauvage en peignant des insectes et autres rampants que les peintures, *Fourmi* (2012) ou *Bèt a kaz* (2012) caractérisent. Cette posture est inhérente à la mise en valeur du patrimoine de l'île dans tous ses aspects et relève d'un comblement du vide laissé par la rareté de la faune, circonscrite aux animaux de basse-cour dans sa peinture. Cette ouverture sur le microcosme animal et son caractère humble, lui

¹ Stonko Lewest, *A dé pa Lari simitiè*, Catalogue de l'exposition « Mémoire dans l'art », 2014 (Sans pagination).

ouvre la voie à une dimension plus singulière de la faune sauvage guadeloupéenne peu spectaculaire d'un premier abord, issue des biotopes délaissés de la mangrove et des champs de canne. La peinture *Oiseaux* (2014) en témoigne.

Lali Lali pour sa part fait de l'oiseau un élément structurant de la composition de l'espace de sa peinture à travers la peinture intitulée *Zozio* (2008), qui est l'une des rares peintures de l'artiste consacrée à la faune locale. La dissociation entre la forme, la couleur et la matière créé un décalage qui confère à la figure animale une dimension expressive particulière. L'animal se forme et se décompose sous le regard en apparaissant à peine, et sur lequel l'artiste procède comme d'habitude avec une fureur déconstructrice. L'animal endosse alors un statut ésotérique produit par le jeu d'apparition et de disparition.

2.3.3.3 Yrius – au-delà des animaux domestiques

L'ensauvagement de l'artiste déjà visible dans la peinture *Rochambeau et ses invités* (2000) se répand aussi sur une peinture plus tardive intitulée *Mémoire de Guadeloupe, la quatrième personne* (2006). A l'image des peintures mystiques de Jérôme Bosch confondant le ciel et la terre, cette peinture d'Yrius met en évidence une idée de la faune singulière rejoignant la peinture magique et surréaliste de Colin Garland. Elle outrepassse, en effet, la traditionnelle faune terrestre dans sa combinaison avec la faune marine, représentée par le requin et le congre, qui côtoient le cheval et des chiens toujours attablés et insérée dans l'incandescence du contexte socio-politique colonial guadeloupéen où religion, spiritualité, guerre, et catastrophes naturelles se combinent en décrivant de fait un univers à haut degré de tension. Plus qu'un ensauvagement, la représentation de la faune se divinise en générant un nouveau type d'êtres que représentent les figures des anges noirs intermédiaires entre l'humain et le divin. Le bestiaire de l'artiste s'enrichit par l'articulation d'animaux terrestres, marins et êtres hybrides célestes. Cela illustre le concept d'ensauvagement qu'exprime cette ouverture sur une approche nouvelle du regard porté sur le lieu et la faune qui la constitue. En dépit des différentes espèces en présence, le chien demeure un constituant symbolique et plastique essentiel du bestiaire de l'art d'Yrius.

On observe à travers la démarche de l'artiste une forme d'intériorisation du lieu à travers la prise en compte de la faune locale, support de la mise en lumière d'un contexte socio-politique du lieu effervescent où la violence est inhérente. Comme la plupart des artistes, Yrius ne se contente pas de représenter l'animal, mais l'inscrit davantage dans une volonté de conceptualisation et de dépassement.

2.3.3.4 Michel Rovélas - présence/absence de la figure animale

Un ensauvagement symbolique permanent habite l'espace des peintures de Michel Rovélas. En effet, avant l'exposition « Mythologie créole » (2013), la figure animale s'exprime auprès de l'artiste dans un décalage permanent et ne prend naissance que dans un jeu subtil de présence/absence. La série des peintures intitulées *Cannibalisme* (1995) produit des imbrications multiples de figures humaines organisées en un chapelet vertical de formes géométriques, proches du totem. Des fragments de motifs et de corps juxtaposés, décomposés évoquent le morcèlement cannibale autant du corps que des autres constituants de l'œuvre. La référence à l'animalité est évoquée dans la série *Sauvagerie* (1995), comme celle du cannibalisme de la série du même titre, et est exprimée sous les mêmes procédures d'éclatement de l'espace, dévoré de l'intérieur. À partir de 2013, l'animalité se reconfigure sous les traits mythologiques du Minotaure, hybride mi-homme mi-taureau qui démontre chez l'artiste une certaine objectivation de la figure animale fragmentée et rarement rendue intégralement, tout en restant omniprésente à travers les titres donnés aux œuvres et leur évocation bestiale repérable auprès de la figure du minotaure et confondant animalité et humanité. La figure animale dans l'œuvre de Michel Rovélas transparait d'une façon ou d'une autre à travers la bestialité de la représentation, sous une forme de sublimation que le déplacement de traits animal sur l'humain produit en s'inscrivant parallèlement dans la critique politico-sociale qu'il porte sur la société guadeloupéenne tourmentée.

Alors que le processus d'ensauvagement constitue de fait une forme d'évasion chez Antoine Nabajoth de l'univers calfeutré des *lakous* de son quartier d'enfance dans un but de décroissement et de dynamisation de sa peinture, la procédure de Lali relève davantage d'une gestuelle capricieuse de mise en abymes et de révélation consistant à sublimer dans un mysticisme apparent l'image de l'oiseau et sa place dans la nature dans l'île. La férocité qu'incarne la figure animale dans l'œuvre d'Yrius se veut une expression socio-politique des réalités en vigueur dans l'île et rejoint l'approche critique de Michel Rovélas, immergée dans une bestialité permanente. L'animalité, dans la dynamique du concept d'ensauvagement dans ces quelques exemples d'œuvres utilisées, se révèle être un outil propice à l'expression d'un rapport au lieu et à la nature complexe qui se nouent entre valorisation et mise en lumière d'une sociologie brutale guadeloupéenne.

2.3.4 *Le chien créole dans l'art en Guadeloupe*

2.3.4.1 *Le chien créole, incrustation et errance - Marielle Plaisir, Le chien créole, l'incrustation*

Tout en considérant l'impulsion d'ensauvagement de la peinture guadeloupéenne, le bestiaire des artistes Guadeloupéens en général se limite aux animaux domestiques, poules, coqs de combat ou à l'emblématique chien créole dont l'identité animale déborde sur des considérations aux tonalités ésotériques sous les traits d'un prédateur magique qui rode la nuit, et maître des légendes caribéennes.

Le chien créole de Marielle Plaisir est évoqué dans sa dimension objective et culturelle d'errance. En effet, livré à lui-même, le chien créole est avant tout dans l'espace caribéen, un animal errant, arpentant les lieux dans une quête de survie éternelle. Il s'incruste dans les peintures de l'artiste presque qu'inconsciemment comme pour marquer son omniprésence dans l'espace réel caribéen et, paradoxalement, en renversant l'indifférence qui lui est témoignée, marquant de fait autant sa dimension symbolique liée au concept de résistance et à l'évocation mystique qu'il induit, que son caractère nuisible au vue des perturbations qu'il provoque. L'idée d'incrustation dans la peinture de Marielle Plaisir provient du fait qu'il sillonne l'espace de la toile, découpée par les frontières érigées par les papiers collés et qui s'assimile à une carte géographique ponctuant les déplacements de ce dernier. Procédant à la manière d'un caméléon, il s'imprègne des éléments extérieurs graphiques et picturaux qu'il reproduit et derrière lesquels il se camoufle. En effet il endosse dans le collage intitulée *Le chien fou* (2000) les caractéristiques typographiques du fond, se confondant avec la forme et rompant toute distanciation entre lui et le milieu. Dans la série *Le chien fou* de 2002, composée de 25 sérigraphies collées dans les rues de Basse-Terre en Guadeloupe, le chien créole revendique sa dynamique d'errance concomitante à l'errance identitaire qui affecte le Guadeloupéen. A l'image de la diversité de la population de Guadeloupe dite créole, plusieurs races de chien s'affichent en marquant une évolution de l'identité et de la perception du chien créole. Ce ne sont plus les bâtards qui définissent la créolité canine. Affectées par le lieu, toutes les races sans distinction s'ouvrent dès lors à cette appellation de chien créole. Dans l'espace de la ville où ils sont insérés, ils sont présentés esseulés, comme s'ils posaient devant l'objectif photographique. Le chien noir affiché sur le mur d'une ruelle s'intègre parfaitement dans l'espace, nous fixant du regard, il crée l'illusion réaliste d'être debout sur le trottoir dans un réalisme déconcertant. Ce mode opératoire de l'insertion et de la dissémination de la figure du chien créole dans l'espace de la ville, sur des supports collés en général et destinés à la

communication publicitaire, retrace bien l'omniprésence du chien dans l'espace caribéen et sa valeur symbolique.

Dans d'autres circonstances et notamment à travers *Le chien fou et le poète de l'errance* (2000), ce procédé d'incrustation se manifeste différemment. Il est cette fois-ci intégré dans un ensemble de douze images qui constituent la peinture et dont les thématiques vont de l'astre lunaire à différents quartiers, d'ustensiles (vases, pots), à l'évocation d'instruments de percussions et enfin à d'autres motifs non révélés ou à peine suggérés qui laissent travailler l'imagination du regardeur. Le chien émerge dans ce traitement par superposition de lavis, avec une opacité faible comme pour simuler un souvenir implanté davantage dans l'imaginaire que dans la réalité, dans la visée de signifier sa permanence et son impact dans la culture guadeloupéenne. Il reste toutefois le protagoniste principal de la peinture, engagé dans une errance textuelle, graphique et picturale comme pour signifier la transversalité sémantique et symbolique qu'il incarne.

L'animal dont l'omniprésence est disséminée dans l'espace social et mythique de l'île, apparaît comme un marqueur identitaire fort de la culture guadeloupéenne, soulignant autant l'espace que le temps dans l'évolution de sa caractérisation. La manière dont le chien créole s'incruste dans l'espace de la ville est équivalente aux modalités qu'emploie M. Plaisir pour l'insérer au vécu et à l'expérience du peuple guadeloupéen. En effet, le chien relève de la même incarnation dans sa dimension de nuisible que les Noirs en Guadeloupe par les colons d'hier et les néo colonialistes nombreux d'aujourd'hui en 2015. L'errance et le nomadisme spatiaux du chien sont associés à l'errance identitaire du Guadeloupéen. Il est de même de la résistance et de la rusticité du chien, chassé en permanence, rejoignant la résistance d'un peuple éreinté par le travail forcé, réprimé, insulté, chlordéconé. Tous deux sont aujourd'hui encore là, en dépit de tout. Le chien créole est dans une certaine mesure une tautologie de l'individu guadeloupéen dans la conjonction des représentations et des expériences.

2.3.4.2 Lyrisme et chien créole

C'est dans un certain lyrisme que le chien créole, figure centrale dans la peinture intitulée *Chien jaune à la pleine lune* (2005) du peintre Joël Nankin, apparaît. Son lyrisme se décline dans sa posture et sa mise en scène. Il est présenté assis et hurlant à la pleine lune, dans une nuit profonde, tachetée des lumières crues de l'astre lunaire comme pour nous rappeler ses origines primitives de loup, nostalgique de sa liberté et de son instinct sauvage à tout jamais disparus. Conformément à sa nature, il émane de cette image une certaine mélancolie, liée certes aux origines, mais provenant surtout de la rythmique du traitement

pictural dense qui présente des harmonies de couleurs chaudes et froides, soutenues par une variété de gestes alternant frottages, coulures et effets de matières plus abrupts, et enrobant l'animal dans une atmosphère picturale aux tonalités poétiques. En effet, aucune agressivité n'apparaît en dépit des hurlements en général dérangeants, du fait du réveil des peurs les plus profondes qu'ils produisent en nous, et relèvent davantage du protocole canidé de contemplation de la lune que d'une menace. C'est de ce face à face originel que provient cette atmosphère empreinte de mysticisme, loin toutefois du mysticisme magique du stupéfiant *mofwazé*. Il y a dans cette image du chien créole, non seulement l'idée traditionnelle du gardien et protecteur des nuits d'encre de notre enfance, mais aussi l'idée d'une réintégration allusive à sa liberté originelle, par le recouvrement temporaire de ses instincts canins, défiant toute domestication, et par extension, rejoignant les préoccupations identitaires collectives socio-politiques actuelles que représente l'horreur de l'assimilation.

2.3.4.3 Yrius - Le chien comme symbole de la barbarie coloniale

Le rôle du chien dans l'histoire de la Caraïbe est évoqué dans la peinture *Rochambeau et ses invités* du peintre Yrius qui révèle la dimension de barbarie et de férocité de la figure du chien dans les colonies européennes. En effet, chargé par Napoléon de reprendre Saint-Domingue, sous l'autorité de Rochambeau, des chiens chasseurs d'esclaves (dogues de Cuba), utilisés dans les colonies ibériques pour retrouver les esclaves en fuite, sont importés de Cuba. Cette stratégie d'implication des chiens dans la folie conquérante européenne, définira dès lors la relation complexe entre le Caribéen et le chien.

Girard Philippe signale vers le 1^{er} mars 1803 où le Napoléon jeta l'ancre au cap français en apportant de Cuba « [...] 10 chiens qui allaient jouer un rôle central dans l'épisode le plus sombre de la guerre d'indépendance haïtienne »¹. L'apparence des chiens représentés par Yrius interpelle. D'un premier abord, ils ont l'apparence de loups féroces et on s'interroge sur l'écart existant entre les représentations d'autres artistes plus poétiques et symboliques. Il apparaît donc que l'artiste se fie à des sources historiques fiables pour faire du chien l'animal massif et sanguinaire qui est représenté. Girard Philippe poursuit sur les caractéristiques particulières du monstre : « selon un auteur² de l'époque, ces chiens cubains, apparentés aux chiens de Santo Domingo, étaient les égaux des plus grands lévriers écossais ou russes...

¹ Girard Philippe R, « L'utilisation des chiens de combat pendant la guerre d'indépendance haïtienne », *Napoléonica. La Revue* 3/2012 (n°15), P. 56. URL : www.cairn.info/revue-napoléonica-la-revue-2012-3-p-54.htm. DOI :10.3917/napo.123.0054

² Charles Hamilton Smith, « History of dogs ; Canidae of genus canis of authors ; including also the Genera Hyaena and proteles, vol. 2 (Edinburg : W.H. Lizars, 1840), P.121. In, Girard Philippe R. « L'utilisation des chiens de combat pendant la guerre d'indépendance haïtienne », *op. cit.*, p. 54.

l'apparence et les mouvements de cet animal prouvent instantanément sa supériorité »¹. Cette peinture de l'auteur passée sous silence ou mal comprise, fait référence à un épisode digne d'une barbarie que seul le mépris de la vie dans l'Antiquité grecque pouvait produire, qui est celui de l'exécution de mars 1803, qui se déroule dans les enceintes du pouvoir colonial. L'auteur écrit : « l'exécution de mars 1803 eut probablement lieu au couvent des religieuses [...]. D'autres auteurs situent l'épisode dans l'ancienne maison du gouvernement [...] où l'habitation Charrier du Haut-du-Cap [...] »².

Le rôle des chiens rentre clairement dans le plan stratégique de Thouvenot en mars 1803, consistant à mettre fin à la rébellion, en faisant, « la chasse aux Nègres dans les mornes et dans les bois »³. Mais, leur usage participe de cette volonté d'affecter psychologiquement les rebelles dans l'espoir d'une reddition qui ne verra jamais le jour. Thouvenot poursuit : « les chiens éprouveront une telle terreur à ces brigands, qu'étant sans espoir de nous échapper, ils se rendront à discrétion »⁴. Le rôle direct joué par Rochambeau et qui justifie le titre ironique certes mais juste de la peinture d'Yrius apparaît, dans ces documents conservés dans des collections privées, et qui témoigne de son refus de prise en charge financière de la nourriture des chiens en proposant de leur donner à manger des Nègres en ces termes : « je ne dois pas vous laisser ignorer qu'il ne vous sera passé en compte aucune ration ni dépenses pour la nourriture des chiens. Vous devez leur donner des Nègres à manger »⁵. Le général français Lacroix qui servit sur l'île de La Tortue précise dans son « Mémoire secret » que « des ordres par écrit furent expédiés pour leur donner à manger un demi-nègre par jour »⁶. Mais le chaos produit par ces chiens s'attaquant pèle mèle aux colons blessés et aux soldats de couleur fait échouer cette stratégie.

C'est cet épisode qu'illustre Yrius, dans ce festin, où cinq canidés attablés dévorent un corps humain aux membres découpés et à la carcasse apparente, bras, jambes, seins atrophiés et une tête humaine, sont disposés de sortes que le statut d'invité chez Rochambeau est une question de mort ou de mort. L'invité chez ce général français n'est rien d'autre qu'une proie mise à la disposition de chiens contraints à la prédation d'hommes. L'intrigue croît davantage par la présence de cette main sur le côté gauche de la toile qui semble être la pourvoyeuse de restes humains débités comme une carcasse animale chez un boucher. Sous cette table où

¹ Girard Philippe R. « L'utilisation des chiens de combat pendant la guerre d'indépendance haïtienne », *ibid.*, p. 54.

² *Id.*, *ibid.*, p. 58.

³ Thouvenot, « plan de campagne », (6 mars 1803), B7/9, SHD-DAT. *in, ibid.*, p. 57.

⁴ Thouvenot à Lespinasse, (8 mars 1803), B7/20. SHD-DAT. *in, ibid.*, p. 68.

⁵ Sannon, « Histoire de Toussaint Louverture », Vol. 3, P-152. *in, ibid.*, p. 71.

⁶ Lacroix, *Mémoire secret*, *in*, Girard Philippe R. « L'utilisation des chiens de combat pendant la guerre d'indépendance haïtienne », *ibid.*, p. 71.

règne une inquiétante pénombre, deux chats se repaissent également des miettes tombées de table, en rappelant la posture de vautours d'un grand nombre de pays dans le dépècement de l'Afrique et dans la mise en pâture de la Caraïbe.

La dimension de cruauté du chien dans l'ère culturelle caribéenne est évoquée pour la première fois dans la peinture guadeloupéenne qui d'usage *s'envole* dans le lyrisme de l'errance ou dans la magie du *mofwazé* des légendes et mythes guadeloupéens. À la différence de la représentation poétique et symbolique du chien, perceptible, dans la stratégie de substitution des rôles entre animaux et humains de Jasmin Joseph et dans celle de Frantz Zéphirin, privilégiant le jeu métamorphique entre les deux genres, Yrius, pour sa part, replace le chien dans sa dimension historique violente et narrative. La face féroce du chien s'assimile à celle qu'on pourrait considérer être celle du cannibalisme européen sous le régime de l'esclavagisme et du colonialisme que représentent le militaire français Rochambeau et son entourage. La figure du chien dans la peinture caribéenne est porteuse des stigmates d'une histoire que la déshumanisation caractérise à partir de laquelle Yrius porte une critique sur la dimension bestiale et déshumanisante de procédés sortis du fond des âges, au nom de la conquête des Amériques et qui entraînent à l'issue la disparition de l'homme.

Cette approche de l'art caribéen à travers la représentation de la nature et notamment sa faune, nous permet de mesurer d'une part l'importance de la place du lieu dans la reconstruction de l'identité de l'art dans la caraïbe souvent mesurée à travers le traitement exclusif du paysage. Le lieu ainsi apparaît comme un des éléments structurants majeurs de l'art des trois îles. L'observation du traitement pictural de la faune démontre son impact sur le processus de reconfiguration de l'art dans ces territoires. En effet, la diversité des traitements et perceptions de la figure animale en fait un des moteurs de la reconfiguration de l'art de la région, car elle se pose comme un constituant plastique symbolique de l'expérience caribéenne prise entre mysticisme, errance, magico-féerie, et dimension socio-historique, en impulsant une dynamique d'invention de procédures plastiques nouvelles. Quelques nuances sont perceptibles dans les différentes stratégies adoptées. Les animaux en général trônent dans un renversement des rôles et à travers les créations hybrides, notamment dans la peinture haïtienne et jamaïcaine, et définit la gestion animale dans l'art essentiellement à travers le déplacement des identités entre l'animal et l'homme. La particularité du traitement jamaïcain de l'animal provient de cette absence de complexes à transformer la réalité et pourtant, à la différence de l'art haïtien, sans le socle vaudou qui autorise et légitime un jeu métamorphique vaste. En Guadeloupe, c'est davantage autour de la valeur symbolique de l'animal que la réflexion tourne. Mais sur le plan formel, ou même ontologique, la métamorphose ne va pas

jusqu'à une réforme identitaire profonde. Il s'agit d'une reconfiguration de système en réponse à la situation complexe de l'île. Le réalisme d'une faune guadeloupéenne moins diversifiée avec au cœur de sa réflexion le chien créole, contraste avec le surréalisme de la faune et du bestiaire pictural Haïtien et Jamaïcain.

**V. Partie - La politique de synthèse dans l'art
caribéen.**

Chapitre 1 - Reconfiguration et enjeux démocratiques

1.1 Coopération, collaboration, démocratie

1.1.1 Coopération

Le processus de transformation de l'art de la Caraïbe se fait selon des règles dont les principes tendent vers le rapprochement, la coopération et l'échange. De cette stratégie naît une production qui puise dans des champs multiples, sans discrimination d'origine ou de genres. L'entreprise de renversement des valeurs de supériorité en vigueur, lui confère une nature démocratique, qui trouve son expression par les procédures opératoires synthétiques. Il s'agira dans cette 5^e partie, de mettre en lumière, en dépit du ségrégationnisme historique instauré entre les différents groupes dans les sociétés caribéennes, les principes de concorde et d'inclusion, inhérents à la reconfiguration de l'art de Jamaïque, d'Haïti et de Guadeloupe, qui relèvent variablement de pratiques de la synthèse, et dont les différents résultats (synthétiques) suscitent des questionnements.

À travers cette stratégie pacifiste de l'art caribéen, qui par le biais de ces valeurs oppose une critique de la conception traditionnelle de l'art jadis prompt à prôner les valeurs contraires de pureté académique, subsiste un risque d'affaiblissement de la portée critique de l'art. Des interrogations se posent sur la capacité de cette stratégie et les modes opératoires déployés, à appréhender tous les sujets, à exprimer un large éventail d'émotions, à diffuser une critique de la société dans laquelle l'art est produit, sous une tonalité plus offensive. Enfin, la comparaison des différentes modalités synthétiques et la caractérisation de leurs impacts sur l'art de ces trois pays peuvent nous enseigner sur l'organisation structurelle de ces productions.

La relation que définissent les concepts de collaboration de coopération, n'intègre-t-elle pas derrière le voile des principes de valorisation des différences, d'autres valeurs plus surnoises, ou inattendues, liées à l'effacement de ces mêmes différences ? Ou, ces concepts, représentent-ils réellement une stratégie de consensus véritable, prenant le risque d'un affaiblissement du discours sur l'art ? Le champ des sujets pourrait être restreint et enserré dans un entre-deux permanent et stérile qui n'aboutirait qu'au maintien et non à une créativité intégrale et offensive. Chercher à tout prix à puiser ses forces dans des réservoirs insondés, et non dans l'existant des références culturelles africaines, européennes, amérindiennes,

risquerait d'engendrer une création de seconde zone. Un processus créateur qui n'agirait qu'en sous-traitant d'autres esthétiques, menace l'émergence d'un prototype d'artiste libéré de toute considération hiérarchique et d'assujettissement, trop occupé à ressasser et à régurgiter des procédés existants et usés. Le lieu d'énonciation de tels principes est important, puisqu'elle est localisée précisément là, où certes il y a une convergence particulière de cultures, mais surtout là où les peuples autochtones sont faibles, et ne peuvent ou ne sont pas autorisés à énoncer et à construire seuls, comme ailleurs, leur propre identité.

1.1.2 Coopération dans la politique de synthèse de l'art caribéen

L'art caribéen est un art de la synthèse engendré par les mécanismes opératoires de coopération et d'échanges déployés entre les influences culturelles multiples en présence dans la région. La politique de synthèse à l'instar du syncrétisme est définie par André Mary « comme catégorie idéologique, comme marque identitaire (on pense au Brésil), ou comme mode de légitimation, au même titre que toutes les formes d'antisyncrétisme »¹. C'est donc selon Mary, la défense de principes idéologiques et de valeurs qui tournent autour du singularisme ou de l'universalisme. Cette stratégie de la convergence sur laquelle se fonde la reconstruction identitaire de l'art dans la Caraïbe, incube objectivement des principes démocratiques qui confèrent une représentation à la multitude des conceptions qui structurent l'identité caribéenne et sonnent comme un appel à la pacification des rapports entre les peuples à travers des notions de fraternité, d'union et de modestie. Ce faisant, l'art caribéen déconstruit les principes des valeurs de supériorité, de pureté, d'homogénéité en vigueur et avance sur le terrain de la confrontation constructive des différences où l'hétérogénéité, le composite et l'indétermination règnent. À travers ces valeurs de coopération, de partage et d'échanges, structurant l'art caribéen, c'est en quelques sortes l'apologie de la synthèse et du mélange spécifiques en Caraïbe qui transparait.

1.1.3 Coopération et échange

Au contraire de l'inégalité institutionnalisée perceptible dans les propos de d'Ernest Renan qui écrit que « Nous aspirons, non pas à l'égalité, mais à la domination. [...] Il ne s'agit pas de supprimer les inégalités parmi les hommes, mais de les amplifier et d'en faire une loi »², Alain Leroy Locke, pour sa part, institutionnalise l'égalité en ouvrant une ère

¹ André Mary, *Le bricolage africain des héros chrétiens*, Paris, Cerf, 2000, p. 24.

² Ernest Renan, cité par, Aimé Césaire, *in, Discours sur le colonialisme, suivi de discours sur la Négritude*, Paris, Présence Africaine, 2011, p. 15.

d'unité et de fraternité en ces termes : « Le principe des rapports humains, en ces temps nouveaux, c'est la réciprocité et non l'agression : l'assistance mutuelle et non la domination ; bref, la fraternité, non la tutelle »¹. Les principes progressistes de la relation évoqués par Locke, plus compliqués à reproduire dans les sociétés post-esclavagistes vont se retrancher symboliquement dans l'art de la Caraïbe à partir des années vingt et se fixer comme le modèle de référence à réaliser.

D'une certaine façon, l'avènement de l'art caribéen est symbolique d'une rupture dans la nature des relations humaines. En effet, il pose de nouveaux principes dans l'art en engageant la convergence comme loi. Cette convergence caractérise la nature profonde des Caraïbes et des Caribéens et semble être le message adressé au monde. Dans le passage qui suit, Leroy Locke au sujet des rapports humains, insiste sur la nécessité de l'articulation des cultures dans l'entreprise de reconfiguration des mondes autour de valeurs d'égalité, de partage et de mutualité pour assainir le monde et fonder une société meilleure. Il écrit : « Vous voudrez bien me permettre, je l'espère, d'insister sur le mot "mutuels", car les relations internationales et interculturelles ne peuvent être saines, profitables et dignes qu'à condition d'être dirigées dans le sens d'une coopération fondée sur la notion d'échange »². Coopérer et échanger sont des postures susceptibles de générer un équilibre dans les rapports entre peuples.

Achille Mbembé approfondit la question du mutualisme et l'impose comme la condition de réussite de la nouvelle relation. Il écrit : « Il apparaît donc, quant au fond, que le *partage des singularités* est bel et bien un préalable à *une politique du semblable et de l'en commun* »³. La propagation des différences conduit à une connaissance réciproque des hommes, frein à l'obscurantisme et vecteur de la mutualisation des forces. D'autant plus, ajoute Leroy Locke, qui anticipe cette orientation de l'échange à travers la dynamique naissante de la création haïtienne en soulignant qu'en Haïti : « un pareil programme culturel jouit de possibilités infinies »⁴. C'est donc sur le pouvoir créateur de cette union et de sa fertilité que l'auteur s'appuie. Il prolonge sur l'espoir engendré par la stratégie artistique de la mise en commun des héritages : « L'observateur étranger croit déjà discerner chez vous un effort prometteur d'union artistique et intellectuelle, entre les deux cultures coexistant dans votre pays : l'héritage ancestral de la vieille Afrique, avec cette culture maternelle des mornes, unis au patrimoine français que vous avez si fidèlement conservé et dont vous êtes

¹ Alain Leroy Locke, *Le rôle du nègre dans la culture des Amériques*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 5.

² *Id.*, *ibid.*, p. 5.

³ Achille Mbembé, *Essai sur l'Afrique décolonisée, Sortir de la grande nuit*, Paris, La Découverte, 2010, p. 117.

⁴ Alain Leroy Locke, *Le rôle du nègre dans la culture des Amériques*, *op. cit.*, p. 17-18.

fiers, à fort juste titre »¹. Mais conscient de ces conservatismes fondés sur l'agression qui ont ponctué l'histoire de l'humanité, Leroy Locke tente de désamorcer ces habitudes d'écrasement des plus faibles par les plus forts en faisant un appel à la modestie en ce sens : « Aux nations les plus grandes, cette philosophie impose la modestie, la tolérance, et un esprit de fraternité ; pour les plus petites, c'est une garantie de sécurité, de dignité personnelle, et de réciprocité »². Cet appel à la modestie des plus forts semble vouloir endiguer les principes de *pwofitasyon* institutionnalisés en vigueur et qui conduisent à une riposte indirecte que la résistance des peuples induit.

Dans les trois pays, ces principes de la coopération sont fondateurs de la création plastique. D'une part, l'art populaire haïtien crée une convergence entre les références esthétiques européennes, les références africaines et les valeurs haïtiennes, procédures visibles d'autre part, à travers la modernité inclusive des artistes du Foyer qui combinent les valeurs des courants européens et nord-américains aux thématiques haïtiennes. La création plastique guadeloupéenne de son côté est la réplique de la conjonction ethnique qui structure le pays. Autant le Symbolisme fut l'espace d'un instant, dans les années 1970, le support de la première expression post-esclavagiste motivée par le désir de transmettre un message, autant succède rapidement une dynamique d'expérimentation de la convergence, suite à une prise de conscience de l'identité réelle, qui se prolonge aujourd'hui encore au travers de multiples mouvements. L'art jamaïcain, lui aussi, en commençant par le rétablissement des origines africaines engagé par la pionnière Edna Manley, formule déjà une conception de la convergence que le modernisme européen exploite déjà, en s'appropriant les valeurs indigènes. La coupure historique afro-caribéenne n'autorisant pas le retour intégral, les émergences politiques et culturelles de ces pays inscrivent dans les gènes de l'art sa nature multiple et interculturelle, et s'imposent comme une force redistributrice des valeurs du monde.

En dépit des valeurs démocratiques générées, ces approches de collaborations pacificatrices troublent la compréhension que nous pouvons avoir de ces modalités de conjonctions. En effet, renoncer à son essence originelle pour se fondre dans le nouveau monde et enfin retrouver une place, est une opération difficile qui ne peut être considérée comme un choix et interpelle. En général, c'est pris dans une situation de captivité, ou sous la contrainte que ces règles qui régissent l'identité racine, peuvent être remises en cause à ce point. C'est donc qu'elles relèvent d'un jeu d'adaptation engageant soit une intériorisation de

¹ *Id., ibid.*, p. 18.

² *Id., ibid.*, p. 13.

l'impuissance générée par le contexte liberticide, et/ou, soit qu'elles relèvent d'un choix stratégique de reformulation multiple de l'être et simultanément, du refus de la centralité hégémonique. Toutefois, les effets de ces modalités de coopération participant à la dynamique de reconstruction d'une identité dans l'art, définissent la nature de la synthèse en vigueur dans la Caraïbe et constituent un levier important du processus de reconfiguration de l'art dans la région qui se présente sous le signe du partage, de la relation et du démocratique.

1.2 Démocratie et renversement des valeurs de supériorité

1.2 .1 Danger du maintien de la pensée totalisante

Dans ce processus de reconfiguration équilibrée des rapports, c'est avant toute chose une révolution de la relation qui est l'objectif central, et qui passe par le renversement des principes caducs en vigueur que seules les valeurs démocratiques, garantes principales, peuvent conduire à la réalisation de ces aspirations. Leroy Locke le souligne en ces termes : « Ainsi dans le renversement des vieilles valeurs, nos sociétés nationales peuvent trouver un puissant ferment de démocratie »¹. Poursuivant, il propose à cet effet, le remplacement d'un système où les relations sont définies par la force, par un autre plus démocratique. Il écrit : « La vieille notion aristocratique de cultures supérieures et de cultures inférieures, basée sur le modèle des traditions sociales, est ainsi remplacée par une conception plus démocratique de la culture, où des groupements agissent les uns sur les autres »². De fait, le maintien des principes de la pensée totalisante n'est pas compatible avec les principes mutualistes. Achille Mbembé écrit : « une critique radicale de la pensée totalisante du Même »³, à partir de laquelle une relation rénovée avec l'autre pourra s'instituer. Il poursuit à propos de la critique radicale de la pensée totalisante du Même, condition idéale pour poser selon lui : « les fondements d'une réflexion sur la différence et l'altérité, d'une pratique de la convivialité, d'une esthétique de la singularité plurielle »⁴. Cette critique de la pensée totalisante apparaît comme une posture de dépassement de l'histoire qui « ouvre la voie à la possibilité d'une démocratie véritablement post- raciale fondée sur l'obligation de reconnaissance mutuelle comme condition d'une vie conviviale »⁵ écrit Achille Mbembé. L'échange et la reconnaissance apparaissent d'une part, comme des principes à institutionnaliser, qui n'auront de réalité que sous la contrainte et sous le coup de la loi, tout en révélant pour le coup le long

¹ Alain Leroy Locke, *Le rôle du nègre dans la culture des Amériques*, op. cit., p. 13.

² *Id.*, *ibid.*, p. 13.

³ Achille Mbembé, *Essai sur l'Afrique décolonisée, Sortir de la grande nuit*, op. cit., p. 113.

⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 113.

⁵ *Id.*, *ibid.*, p. 114. (Mbembé citant Paul Gilroy, *Against race*, Harvard University Press, Cambridge, 2002)

chemin qui reste à parcourir pour les conquérir, et d'autre part, comme les conditions incontournables à l'établissement d'un nouveau monde équilibré, comme il est déjà modélisé dans l'art caribéen.

Le renversement du modèle de la pensée totalisante passe par une confrontation des deux principes jusqu'à l'abolition de l'ancienne et l'instauration d'une nouvelle codification des rapports, propice à l'échange et au partage. Mais des enjeux liés à l'abandon, au changement et à la perte gênent l'autre versant des enjeux, plutôt liés au gain, à la diversité, et au démocratique dans ce processus de rééquilibrage des relations.

1.2.2 Culture démocratique et abolition des frontières de la race

Dans ce processus démocratique de renversement des valeurs de supériorité désiré, l'exhortation d'Alain Leroy Locke à fonder une culture démocratique bannissant toute hiérarchisation et n'acceptant que ce qui fonde une identité transculturelle, l'abolition des frontières de la race est requise. Il s'interroge : « Comment pouvons-nous croire à la réalisation d'une culture démocratique si nous n'étendons l'égalité et la fraternité au-delà des frontières et des barrières de la race et la nationalité ? »¹. À travers ces mots, Leroy Locke traduit le phénomène de la reconfiguration des identités non définies par la frontière de la couleur de la peau, comme un socle assaini et propice à la production de valeurs démocratiques. Le changement ne peut relever dans ce cas, que dans le rapprochement des différents. Locke le formule en ce sens : « Changer, se transformer dans le sens d'une convergence des identités, c'est abolir la distance entre les différences et non céder à la radicalisation des positions »². La permanence apparaît comme une force d'immobilisme qui éloigne les uns des autres et relève d'une forme d'obstacle nombriliste et infécond qui pousse l'auteur à réclamer sa démolition, d'où l'expression « la démolition du mur du narcissisme »³ employée. Cette idée du narcissisme n'existe pas dans l'art caribéen qui travaille l'altérité comme un matériau érigé au stade de constituant plastique, symbolique et formel autour duquel il démontre par la spéculation intensive l'inutilité de toutes les barrières.

1.2.3 Montée en humanité et descente populaire

Cette stratégie de la redéfinition de l'être à travers la mutualisation diffuse l'éthique saine et émancipatrice de la reformulation de la culture en Caraïbe, comme relevant d'une «

¹ Alain Leroy Locke, *Le rôle du nègre dans la culture des Amériques*, op. cit., p. 8.

² *Id.*, *ibid.*, p. 8.

³ *Id.*, *ibid.*, p. 114.

politique de la montée en humanité »¹, selon les termes d'Achille Mbembé. Il décrit certainement l'écartement des Noirs de la sphère de l'humanité pendant plusieurs siècles et engagés dès le début du XX^e siècle dans un processus de ré-humanisation qu'ils doivent accomplir en dépit de terribles résistances aujourd'hui encore. Les expressions, *descente populaire*, émise par Leroy Locke et celle de la *montée en humanité*, proposée par Achille Mbembé, semblent en apparence antagoniques. Mais, elles appellent toutes deux à la *réacquisition* des valeurs ancestrales africaines et, celles générées par le nouvel espace caribéen, souvent retranchées dans la paysannerie et autre bastion populaire et, se complètent. Car la descente que suggère Leroy Locke est l'une des modalités de la reconquête de l'humanité biffée des Noirs, qui trouve sa réalité dans le raccordement avec les valeurs originelles retranchées auprès des plus humbles. Cette descente qui s'assimile à une plongée généalogique apparaît comme un processus consistant à enrayer le vide béant de la filiation culturelle, tout en résonnant pourtant de manière cohérente avec le mouvement ascensionnel qu'impulse l'idée de *la montée en humanité*. Cette traversée verticale, du bas vers le haut, de la base vers le sommet décrit la nécessité de la mise à jour et de l'actualisation qui caractérise l'expérience identitaire caribéenne enserrée entre deux formules qui prônent des ouvertures différentes. L'une se consacre à engager l'altérité en principe humaniste et universelle de sa philosophie et la seconde se voue à décrire une ouverture plus intime, où le soi ancestral jusque-là inconnu et renié, réclame une re-familiarisation avec la matrice culturelle.

Dans cette thèse démocratique en effet, les invisibles et ceux qui n'ont pas le monopole de la parole contribuent de manière importante à la construction de la culture nationale. Leroy Locke, en faisant référence à l'infrapolitique des classes, rend compte du rôle important joué par les invisibles, ceux qui n'ont pas le monopole de la parole dans la construction de la culture nationale. Il écrit : « Nous voyons donc ici les produits spirituels de la portion la plus humble de la population s'élever et dominer certains aspects de la culture, d'un pays ou d'un autre ; ainsi, l'inspiration musicale nègre, aux Etats-Unis et au Brésil, apporte une composante de première importance, à ce qu'il convient maintenant de considérer comme l'inspiration nationale caractéristique de ces deux pays. [...] »². À ce constat, l'écart entre la culture et la société est abyssal, comme le souligne Leroy Locke : « On pourrait même aller jusqu'à dire que notre culture a évolué vers la démocratie plus rapidement que nous-mêmes. Se dirigeant vers celle-ci tandis que notre pensée prenait la direction opposée

¹ Achille Mbembé, *Essai sur l'Afrique décolonisée, Sortir de la grande nuit, op. cit.*, p. 242.

² Alain Leroy Locke, *Le rôle du nègre dans la culture des Amériques, op. cit.*, p. 9.

»¹. En effet, le paradigme culturel ouvre la voie à des alternatives de pacification alors que le paradigme sociétal échoue à établir ce fameux « pacte crétois » pourtant opérationnel dans certains domaines de la société. La culture est donc en avance sur la société, pour les plus optimistes qui font preuve d'une patience exceptionnelle et, pour les plus pessimistes, elle est différente de la société et ne visent pas les mêmes aspirations.

1.2.4 L'Indigénisme caribéen une alternative de collaboration démocratique : combinaison thématiques et influences culturelles.

L'Indigénisme dans les trois pays – La collaboration qui constitue la mécanique opératoire de l'art de l'ensemble du bassin caribéen est génératrice de son expression démocratique. Ces valeurs sont inhérentes à l'art de la région depuis les émergences des années 1920, du fait de la stratégie de la coopération entre les influences, les modes et les codes déployés. Le déplacement de la thématique de la paysannerie vers le centre des préoccupations de l'Haïtien fait apparaître dans le champ de l'art, des classes exclues, dont l'irruption sur la toile remet en cause la noblesse des sujets qui fut la norme jadis, et la destination de l'art à un petit nombre d'élus bourgeois et minoritaires qui monopolisait l'espace de la peinture. Portée par une esthétique classique européenne, la paysannerie haïtienne renaît sous les pinceaux de nombreux artistes par sa représentation et sa diffusion.

Pétion Savain consacre le vaudou dans une œuvre intitulée *Vodun ceremony Caz de Damballah* (1938), proche de l'Expressionnisme contrasté des dessins de Lucien Price mettant en avant de son côté les petites gens que l'on peut observer dans la peinture *10 o'clock at Nigth* (1945). De manière plus tardive et contemporaine, et s'inscrivant dans cette quête d'authenticité, la peinture intitulée *Retour de pêche 2* (2006) du peintre Dodard, cubiste dans la facture, nous livre des points de vues et des temporalités multiples de la figure du pêcheur qui se déclinent sous toutes ses facettes en offrant un regard totalisant de l'évènement. On retrouve ces procédures dans l'art jamaïcain caractérisé par la multiplicité, au travers de peintres comme Whitney Miller, dont les peintures *Untitled* (1975) ou *Salutation* (1966) dépeignent de manière romantique et dans une volonté réaliste, la vie quotidienne à l'intérieur et autour des cases, qui se décline entre le lavage du linge et les *Kout tanbou*² au crépuscule.

Dans les peintures du peintre Barrington Watson, cohabitent plusieurs influences reconnaissables et perceptibles dans la peinture *Village Square* (1985) qui combine savamment un classicisme rénové par une lumière tropicale et des paysages typiques qui

¹ *Id., ibid.*, p. 9.

² Session de tambour

produisent en dépit de la réappropriation, de la nouveauté. En Guadeloupe, revendiqué ou pas, l'Indigénisme traverse aussi la peinture de l'île. Les peintures *Karapat* (2009) du peintre Biabiany, ou encore *Les lavandières* (2005) d'Anicet, *Le conteur dans le temps* (2008) d'Yrius, et pour finir les paysans d'A. Nabajoth, dans la peinture intitulée *Couple paysan* (2012), sont symboliques de la revalorisation de la culture à travers les modalités de l'art européen et nord-américain. Ce faisant, il est question dans la Caraïbe d'un renversement de valeurs, où surviennent sur la scène artistique des groupes ethniques jusque-là réduits au silence et qui, enfin, se présentent au monde par le truchement de modes opératoires classiques européens, leurs traditions culturelles à travers la conquête du nouveau médium que représente la peinture.

Dans cette dynamique de trafic d'influences et de partage dans l'art de la Caraïbe, la quête démocratique apparaît subversive dans les effets collatéraux des remises en cause qui affectent l'hégémonie des principes de la référence unique aux détriments des autres, par l'apparition d'une opposition idéologique forte qu'incarne la morale mutualiste, à la base de la redéfinition de l'art. Le parti pris de la synthèse qui fait du mélange et de la conjonction ses procédures majeures, significatives du dépassement de la racialisation de la culture qu'évoque Mbembé, confère à la reconfiguration dans l'art de la Caraïbe un caractère offensif, imposant l'égalitarisme comme une riposte aux valeurs de sujétion résistantes certes, mais dès lors agonisantes.

1.3 La collaboration dans l'art caribéen

La collaboration dans la stratégie de l'art caribéen pour se refonder et se reconfigurer, s'est constituée en une politique quasi-générale depuis les émergences. Dénué d'arrière-pensées culturelles et spécifiquement picturales, l'art caribéen s'engage dans une politique de pacte et de collaboration entre plusieurs influences inhérentes à l'histoire des populations dans la région. Il y a dans le concept de la collaboration l'idée de projet mutuel à accomplir, donc une convergence d'intérêt. L'objectif de cette collaboration caribéenne consiste avant tout à combler le manque et résoudre la dépossession pour refonder un projet nouveau où l'idée de supériorité et d'infériorité s'effaceraient devant l'impulsion d'un nouveau modèle d'égalitarisme culturel.

1.3.1 Collaboration ré enracinement/épanouissement - Négritude

Dans l'idée de la nécessité de la collaboration entre les peuples et les cultures le repli apparaît au regard d'Aimé Césaire dans la relation entre les peuples comme un suicide. Il

écrit : « [...] j'admets que mettre les civilisations en contact les unes avec les autres est bien ; que marier des mondes différents est excellent ; qu'une civilisation, quel que soit son génie intime, à se replier sur elle-même, s'étiolé »¹. La collaboration relève d'une posture de survie, qui permet le renouvellement salutaire de l'identité au point d'affirmer que « l'échange est ici l'oxygène, [...] »². La confusion qu'engendre le concept de Négritude, perçu comme une reproduction de l'Afrique dans la Caraïbe, produit la réaction d'Aimé Césaire qui précise ses intentions : « C'est une société nouvelle qu'il nous faut, avec l'aide de tous nos frères esclaves, créer, riche de toute la puissance productive moderne, chaude de toute la fraternité antique »³. C'est avant tout la puissance créatrice africaine et ses valeurs nobles et notamment celle de la fraternité qu'il invoque. Refoulant l'idée du ghetto identitaire, il rappelle les buts de l'engagement du mouvement de la Négritude autour des concepts complémentaires : « Notre engagement n'a de sens que s'il s'agit d'un ré-enracinement certes, mais aussi d'un épanouissement, d'un dépassement et de la conquête d'une nouvelle et plus large fraternité »⁴. Le ré-enracinement présenté comme la condition de l'épanouissement et vice-versa, contrecarre les critiques de radicalisme portées à la Négritude dans son désir de renouer avec les valeurs ancestrales et révèle parallèlement sa dimension collaboratrice, et interculturelle.

1.3.2 De la prédestination collaboratrice d'Haïti à une véritable concorde – la collaboration : une valeur d'équilibre.

Leroy Locke définit l'expérience de la collaboration haïtienne comme « un acte heureux et fécond »⁵, qui laisse selon lui présager une « poussée de création artistique très puissante et originale dans la culture haïtienne »⁶. L'auteur prend en exemple l'impact de cette collaboration sur les populations. Il écrit : « ces éléments (les éléments culturels que les migrations et les accidents de l'histoire ont juxtaposés à l'intérieur de nos frontières respectives) sont ici représentés, dans nos populations mélangées, par une descendance multiple, nombreuse et fidèle »⁷. La prédestination et la particularité d'Haïti proviennent de la concentration de tous les ingrédients culturels et humains nécessaires à une créativité dynamique dans son espace culturel et géographique. Dénonçant l'idée de la collaboration comme un choix, Leroy Locke reconnaît que les rapprochements ne sont que le fait « d'une

¹ Aimé Césaire, *Discours sur le colonialisme, suivi de discours sur la Négritude*, op. cit., p. 10.

² *Id.*, *ibid.*, p. 10.

³ *Id.*, *ibid.*, p. 36.

⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 92.

⁵ Alain Leroy Locke, *Le rôle du nègre dans la culture des Amériques*, op. cit., p. 18.

⁶ *Id.*, *ibid.*, p. 18.

⁷ *Id.*, *ibid.*, p. 12.

sorte de trêve, inspirée par les postulats de la démocratie, ou grâce à une certaine indifférence »¹. Il mesure la limite de cette trêve contrainte, dont il réclame la transformation de manière urgente « en un régime de véritable concorde et de compréhensions culturelles »² requière-t-il. La nature de cette collaboration se révèle fragile si elle ne mute pas dans les consciences dans sa dimension salutaire pour l'entente des peuples. Elle n'est pour l'instant que le fruit d'une contrainte à la concorde. Collaborer au regard de Leroy Locke, c'est refuser le passé stérile en évitant « les vieilles luttes et les vieilles haines d'un nationalisme arrogant et jaloux »³, pour engager les peuples d'Amérique vers des orientations plus constructives qui obligent à « concevoir et modeler nos vies nationales de manières qu'elles embrassent, apprécient, et assimilent les diversités culturelles, tissant ainsi les fils multicolores de la culture, pour en faire une tapisserie plus riche et harmonieuse, une civilisation essentiellement composite »⁴, écrit-il. La collaboration doit passer du stade de formule suggestive et symbolique, à celle d'une application objective, nécessaire dans ce contexte mondial d'ouverture culturelle.

L'intérêt collectif du modernisme européen et l'art caribéen émergent pour l'art africain, dans leur quête toutes deux de racines, est symptomatique de cette collaboration qui met en synergie les différents acteurs autour de références culturelles partagées. Durant cette période charnière des années 1920 et 1930, ces points de convergences permettent aux cultures caribéennes et à l'art, engagés dans un processus de réappropriation, de se synchroniser avec l'actualité extérieure, en dépit des motivations différentes qui les animent chacun. À ce propos Leroy Locke écrit : « C'est ainsi que nous réussissons à harmoniser notre nationalisme politique, précieux, avec l'internationalisme culturel croissant du monde moderne »⁵. La collaboration de la culture est donc perçue au regard de L. Locke, comme une valeur d'équilibre censée compenser le discours hégémonique politique. L'action de collaborer, contenue dans sa dimension singularisante et universalisante, relève donc d'une stratégie d'harmonisation des différents pôles d'accords et de désaccords entre les peuples.

Cette idée de collaboration nécessaire est perceptible tout au long de l'histoire de l'art des pays cités procédant systématiquement à l'actualisation de leurs pratiques. Les échanges dès les années 1930 avec les pays étrangers ou encore les influences directes provenant des visites d'acteurs étrangers influents dans la Caraïbe, et les artistes soucieux de s'intégrer dans

¹ *Id., ibid.*, p. 12.

² *Id., ibid.*, p. 12.

³ *Id., ibid.*, p. 12.

⁴ *Id., ibid.*, p. 12.

⁵ *Id., ibid.*, p. 12.

le marché de l'art international sont incités à expérimenter ces nouveaux codes au profit de la conception qu'ils ont de leur lieu.

1.3.3 Collaboration contributrice et minimisation du phénomène de dispersion

Au-delà de la nécessité de la collaboration que développe Leroy Locke, Dubois dans son approche états-unienne de la question, la conçoit dans sa dimension de participation à l'aventure humaine de l'art et dans sa capacité contributrice. Tout d'abord, l'acte de collaboration recèle quelques connotations négatives qui ne rendent pas si évident l'acceptation de cette posture. Collaborer évoque dans le cadre caribéen où l'origine vient tendre encore plus les rapports de forces qui subsistent entre les groupes depuis la mise en place du théâtre de la barbarie dans la zone, la soumission des victimes. En effet, William E. B. Dubois rend compte de cette crispation autour de l'acte de collaboration à travers l'exemple du Noir américain dont le fait de collaborer avec son bourreau est problématique. Il écrit : « Il voudrait simplement qu'il soit possible à un homme d'être à la fois un Noir et un Américain, sans être maudit par ses semblables [...] »¹. Forcément, ce geste perçu d'un mauvais œil génère de l'incompréhension. Toutefois, Dubois révèle un nouveau type de collaboration qui ne relève pas d'un mélange quelconque, mais plutôt d'une dissociation et d'un dédoublement identitaire qui permettrait au-delà d'une collaboration d'influences, une autre, liée à l'édification de l'histoire de la culture mondiale. C'est davantage sur la cohabitation de la double identité, qu'à la fusion des identités qu'il place la collaboration. C'est donc par le biais d'un accord pluraliste qu'il installe son principe de collaboration contributrice. Il poursuit : « C'est donc là la finalité de sa lutte : collaborer, lui aussi, au royaume de la culture, échapper à la mort et à l'isolement, amasser et employer ses plus hautes facultés et son génie latent »². La collaboration à la culture s'impose ici comme une finalité stratégique permettant d'échapper à la néantisation de l'être. La phase imitative de l'art caribéen est une forme de collaboration relevant de la survie. Tout en se mettant au service des valeurs académiques européennes qu'il renforce au détriment du soi propre, l'artiste caribéen imitateur cherche à préserver des gestes, des techniques, lui permettant de maintenir l'être à travers la contribution la plus minime qui soit. L'adhésion à l'abstraction dans les années 1960 des artistes caribéens répond aussi à cette volonté de contribution à ces nouvelles approches, sans pour autant négliger l'autre enjeu lié à leur désir d'intégration à la communauté internationale de l'art.

¹ *Id., ibid.*, p. 12.

² *Id., ibid.*, p. 12.

La collaboration comme moyen de minimiser le phénomène de dispersion – La collaboration à la culture a pour effet de freiner la perte d'énergie créatrice des Noirs toujours dans l'optique de renforcer la culture universelle. A cet effet, la non-exclusion d'aucune catégorie dans la construction de la culture nationale est obligatoire. Cette stratégie de l'alliance culturelle a pour but de minimiser le phénomène de la dispersion des forces, propre aux sociétés ségréguées, où le rejet et la non-reconnaissance dominant. Dubois précise à ce propos : « Ces forces du corps et de l'esprit ont été par le passé étrangement gaspillées, dispersées, oubliées »¹. Il poursuit : « Tout au long de l'histoire, les forces d'hommes noirs isolés étincellent çà et là comme des comètes, et s'éteignent parfois avant que le monde ait véritablement mesuré leur éclat »². La collaboration agit dans ces conditions comme un moyen de centraliser et de capitaliser les forces au profit du développement de la culture mondiale et de l'identité.

S'opposent ici trois conceptions complémentaires de la collaboration qui répondent aux particularismes des différents pays de la Caraïbe et d'Amérique. Celle liée au pluralisme des identités ouvrant sur une concorde objective et faisant de la collaboration culturelle un élément stratégique d'équilibre entre les nations, selon Leroy Locke, celle issue du dédoublement, contributrice à l'histoire universelle et opérant davantage sur le mode de la fusion en prévention de la dispersion selon Dubois, et celle faisant du ré-enracinement la condition de l'épanouissement selon Aimé Césaire. Ces vues prônent toutes une collaboration des cultures objective à des échelles relatives avec un jeu variable entre ré-enracinement et ouverture. D'autre part, la collaboration permet de révéler la culture de l'ensemble de la nation sans discrimination et prévient de la néantisation en se définissant comme une stratégie salutaire de la survie des peuples.

1.4 Lyannaj et koudmen

1.4.1 Koudmen : Réciprocité

Dans la stratégie de la collaboration, plusieurs modalités opératoires subsistent et décrivent des nuances qui caractérisent l'art caribéen. Les notions de *lyannaj* et de *koudmen* sont des stratégies d'entraide et de rapprochement entre différentes forces, pour la résolution d'une situation problématique. Engager la question de la collaboration sur la voie de la réciprocité perçue dans les principes du *lyannaj* et du *koudmen* permet de révéler certes cette requête de pacification des rapports mais surtout de résister d'une certaine manière à la

¹ *Id., ibid.*, p. 12.

² *Id., ibid.*, p. 12.

domination culturelle. En envisageant une spécificité de la collaboration dans l'art caribéen qui serait dans le prolongement des systèmes alternatifs collaboratifs et de partage du travail en vigueur dans la Caraïbe, des aspects nouveaux sur le trafic d'influences artistiques en vigueur et des modalités de liaisons des emprunts propres à la création plastique caribéenne, pourraient émerger et nous instruire davantage sur ces procédures majeures en cours. En effet, le contexte post-esclavagiste et néocolonial a engendré des modes d'organisation du travail basés sur l'entraide principalement « en Guyane hollandaise, à la Jamaïque, dans les Antilles françaises »¹ selon Luciani Lanoir L'Etang, et dont les appellations diffèrent en fonction des lieux. Il écrit : « Il se nommera en Haïti *Coumbite*, en Martinique *Gawoulé*, à Trinidad *Gayap*, *Maillouri* en Guyane. On le trouve également en Amérique du Sud et Central où il y a de fortes concentrations de Noirs »², et il est nommé en Guadeloupe *Koudmen*.

1.4.1.1 Solidarité, convivialité et transgressivité du koudmen

Cette notion engage de fait des valeurs de solidarité et de convivialité qu'évoquent Luciani Lanoir L'Etang lorsqu'il souligne qu' « après avoir bien mangé, c'est le moment de la détente où l'on fait un brin de causerie (...) »³. Il s'avère donc qu'en dehors de l'acte de collaborer à une tâche commune, un contexte particulier de partage de repas ou de repos et d'autres échanges furtifs se développent en créant, amitiés et respect au sein de l'équipe. Cette tonalité de respect mutuel est perceptible dans les modalités de convocation des influences culturellement différentes et dans le traitement sans condescendance qui leurs sont appliqués dans l'art caribéen. En procédant aussi à un système de troc de la force de travail, le principe de réciprocité en est la condition comme l'évoque Lanoir L'Etang en écrivant : « en attendant de recevoir en retour une journée de travail, le maître du coup de main offre un repas : c'est un don auquel le prochain maître de coup de main devra répondre »⁴. Ces principes, sans s'inspirer traits pour traits de cette réciprocité radicale du *koudmen*, se retrouvent à travers les références partagées et notamment, africaines dans l'art des Européens, des Américains et des Caribéens. Ce processus est plus diffus dans l'art de Guadeloupe pour les diverses raisons évoquées plus haut, et particulièrement celles liées au brassage culturel qui intègre la référence africaine dans un ensemble de références hétérogènes.

Mais, ce processus de réciprocité que diffuse le principe du *Koudmen* revêt

¹ Luciani Lanoir L'Etang, *Réseaux de solidarité dans la Guadeloupe d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 189.

² *Id., ibid.*, p. 189.

³ *Id., ibid.*, p. 190.

⁴ *Id., ibid.*, p. 190.

paradoxalement une dimension transgressive qui rejoint celle du mélange qui se confronte à l'idéologie de la pureté défendue par certains philosophes des Lumières tels que Diderot et Renan entre autres. En effet, le *koudmen* est considéré au regard de la loi, comme une pratique illégale, échappant au versement des charges sociales et aux lois du marché. Défiant la loi, il apparaît de fait comme un dispositif de résistance qui s'inscrit dans la filiation des revendications d'indépendance politique des années 1970 et 1980 en Guadeloupe et dont l'objectif noble, rappelle Lanoir L'Etang était d'« utiliser le coup de main, pour pallier l'absence de capital, par l'apport supplémentaire de bras, en travaillant plus vite et sans frais supplémentaires »¹. Jusque-là, les valeurs de réciprocité et de solidarité inhérentes au *koudmen* caractérisent l'art caribéen dans les va et vient des emprunts d'influences culturelles diverses qui le traverse. Autant le geste d'appropriation, de mélange et de croisement était connotés d'impurs dans l'approche académique européenne de l'art et recelait une forme de transgressivité avant le XX^e siècle, autant aujourd'hui la correspondance des arts, l'hybridité et le métissage, sont banalisés et ont perdu leur capacité de subversion.

Cette dimension de solidarité du *koudmen* se mesure aussi dans ce que Lanoir décrit comme un « échange égalitaire et tournant »² et d'« organisation ponctuelle »³ où les rétributions consistent en « don de travail contre don de nourriture »⁴. Ce sont ces deux principes qui régissent le *koudmen* en Guadeloupe, en Haïti ou à la Martinique. Et finalement, viennent s'ajouter, poursuit-il, « les liens de proximité »⁵ dans la détermination des équipes. On retrouve dans l'art caribéen ces caractères d'emprunts ponctuels et égalitaires de l'appropriation en vigueur dans le trafic des influences et des modes et qui consolident les rapports entre les cultures engagées dans cet échange.

1.4.1.2 *Koudmen et mixité dans l'art : Le papier - Les mixed media*

Une fois les pratiques artistiques actualisées dans les Caraïbes, la découverte de nouveaux modes opératoires issus de l'étranger reconfigurent l'art de la région. On passe d'une pratique exclusive de la peinture et du dessin à des procédés plus complexes des peintures collages où se conjuguent différents éléments d'influences culturelles aux spécificités particulières du médium. L'intégration du papier dont il faut le rappeler tapisse depuis au moins le début du XX^e siècle les façades intérieures délabrées des cases caribéennes et qui devient usuel dans la création plastique par l'intermédiaire du mouvement cubiste.

¹ *Id., ibid.*, p. 204.

² *Id., ibid.*, p. 195.

³ *Id., ibid.*, p. 195

⁴ *Id., ibid.*, p. 195

⁵ *Id., ibid.*, p. 195

L'art de la Caraïbe s'est approprié avec le temps le matériau papier du fait de son accessibilité et de ses spécificités formelles, textuelles et iconiques. La démarche de l'artiste contemporaine guadeloupéenne Lali Lali, pour laquelle l'utilisation de matériau de récupération s'assimile d'abord à une volonté de vulgarisation et de démocratisation de l'art, intègre les principes du *koudmen*. Les collages combinent des papiers de divers types, journal, papier aluminium de cigarettes, sachets plastiques et autres, qui portent un regard critique sur la société guadeloupéenne, dans une écriture empreinte de pathos. La nature du *koudmen* chez Lali relève davantage du jeu de relais entre les différents fragments de papier et de matériaux pour créer ses *mixed media* avec une dynamique expressionniste particulière.

D'un autre côté, Marielle Plaisir à travers notamment sa série de collages des *Chiens fous* (2000) associe elle aussi en priorité le papier-journal à la peinture. Du fait de l'incidence du médium, les gestes se diversifient entre collage, déchirage, découpage, recouvrement et juxtaposition qui produisent un jeu de transparence et d'opacité en créant avec le papier de multiples rendus, quand elle ne privilégie pas l'autonomie du matériau dont l'intégrité est laissée intacte. Le papier sert autant à produire des textures, des matières, des images, des signes, des typographies, des écritures, sans pour autant remettre en cause son statut de support. Le résultat de la manifestation du *koudmen* dans les collages de M. Plaisir relève de cette dialectique entre la subtilité du travail du papier et l'effet d'apesanteur de la peinture vitreuse qui verrouille l'ensemble.

Les peintures *Self portrait* (2012) ou encore, *Blue Fetish* (1987) de l'artiste contemporain jamaïcain Omari S. Ra, témoignent elles aussi de cette mixité où le papier joue un rôle majeur. Contrairement à l'utilisation faite dans la Caraïbe francophone, il est utilisé de manière brute, et n'est pas issu de journaux ni de magazines. Le papier remplace la toile, il est traité dans sa fonction de support de la peinture. D'autre part, la nature des outils qu'utilise l'artiste rompt avec la dualité peinture/papier guadeloupéenne (même si l'artiste procède aussi par collage d'objets trouvés et d'images avec des textures denses) pour revenir à des outils plus triviaux comme le pastel, le crayon et le feutre. De plus, son geste ne se limite pas à l'acte de peindre ou de dessiner, mais s'étend aux gestes spécifiques tels que percer, gratter, ou encore coller plusieurs couches de feuilles ensemble, en conférant une certaine épaisseur à l'œuvre. Ce travail de superposition de couches de papiers successives à l'intérieur de la surface, lui permet d'amplifier l'expression de ses émotions traversées par une certaine violence.

Les collages de l'artiste jamaïcain Carol Crichton, dont, *Square dancing in spanish-town*, *The encounter* (2001-2005) travaillent la technique mixte en se singularisant par la

combinaison de types d'images différents. *The nugents entertain at kings house* (2000), présente des femmes et des hommes noirs habillés dans leurs costumes d'époque, à l'intérieur d'une architecture classique qui évoque un lieu du pouvoir européen. L'artiste juxtapose le collage d'images de séquences historiques liées à l'esclavage et d'autres liées à la bourgeoisie anglaise et au folklore jamaïcain qui s'accumulent sur la toile. C. Crichton fait une satire de l'histoire par les renforts de diverses procédures plastiques complémentaires et rentre dans ces procédures liées au *koudmen*.

La mixité dans la peinture caribéenne est symbolique des mécanismes de réciprocité en vigueur dans le *koudmen*. Ces pratiques se distinguent en fonction des modes opératoires et de l'autonomie relative laissée au papier et les effets plus ou moins chroniques produits. Les renforts de modes opératoires différents associés entre eux est significatif de cette entraide esthétique, liée aux supports, aux outils et aux matériaux utilisés.

1.4.1.3 *Coumbite d'influences picturales, Haïti/Europe - Koudmen esthétique et politique - Jamaïque et Haïti*

Ce principe du *koudmen* nommé *coumbite* en Haïti, est célébré par le peintre Antonio Joseph (1921), à travers l'œuvre intitulée *Coumbite* (1949). La peinture reflète cette activité d'homme s'attelant de manière militaire à la tâche. Ces principes se retrouvent aussi dans les pratiques des peintres du Foyer des Arts plastiques, tournées vers la modernité et qui prendront une nouvelle envergure plus tard, notamment à travers les mouvements picturaux de la Cruauté et de la Beauté haïtienne des années 1970. Les artistes découvrent de nouveaux maîtres européens à travers Soutine, Rouault, Rembrandt et d'autres, sur lesquels ils s'appuieront pour percer le réel haïtien d'une part et d'autre part pour en extraire sa beauté. L'art haïtien intègre les principes du *coumbite* en prenant appui sur des pratiques et des conceptions diverses pour fonder une expression adéquate au contexte qui l'environne. Les principes du *coumbite* appliqués à l'art en Haïti est au regard de l'histoire de ces pratiques, le levier majeur de sa diversité et de sa créativité foisonnante.

On peut évoquer aussi l'idée d'une réciprocité entre Jamaïque et Haïti à travers l'utilisation de références communes au bassin caribéen et qui relève, là aussi, des principes du *koudmen*. Omari S. Ra à travers le portrait de Toussaint intitulé *Reconstruction : Legbara in Space* (2004) rend hommage comme l'a fait au siècle dernier le peintre néoclassique Léthière dans la peinture *Le serment des ancêtres* (1822), célébrant la révolution haïtienne. Il y a le double aspect de *lyannaj* et de *koudmen*, dans la mesure où ces artistes par leur prise en main de ces événements renforcent et marquent ces phases d'émancipation majeures du

peuple noir, dont ils sont issus. Le caractère politique et nationaliste de ces partis pris s'assimile à une collaboration de vue et à un renfort porté à une cause commune qui lui confère une dimension transgressive indéniable que caractérise l'illégalité de ces procédures d'organisation du travail du *koudmen*.

Manley et le cubisme - L'œuvre *Beadseller* (1922) d'Edna Manley dont l'influence cubiste a déjà été soulignée, se nourrit effectivement de ce courant moderniste reconnu qui sert d'appui à l'artiste, du fait des recherches et des spéculations déjà en cours en Europe, engagé dans un processus de réappropriation des valeurs africaines. En effet, Marc Jimenez présente le mode opératoire cubiste comme la réalisation d'emprunts sélectionnés sur le modèle africain de caractéristiques formelles. On imagine sans mal que le processus est identique pour Manley, d'un premier abord, mais se prolonge du fait des origines africaines de l'artiste au-delà du formalisme, pour intégrer aussi ses valeurs symboliques et philosophiques. On retrouve aussi ces procédures dans l'art en Guadeloupe qui tentant de saisir la réalité du lieu de sa genèse, s'appuie lui aussi sur les courants européens à travers le Symbolisme et l'Expressionnisme. L'emprunt du modèle européen de fabrication d'images peintes est détourné au profit non seulement d'une mise en image du réel guadeloupéen mais aussi pour remettre en cause les valeurs esthétiques de ces mêmes principes. Cette approche du *koudmen* opère en Jamaïque et en Guadeloupe sous une forme essentiellement esthétique. Elle décrit des échanges et des transferts de procédés entre différents pôles culturels, contribuant à la diversification de l'art caribéen et à sa reconfiguration.

Les principes du *koudmen* relatifs à la solidarité, à la convivialité et aux valeurs démocratiques qu'il distille, se retrouvent dans la création plastique à différents degrés, et caractérisent l'art de la région comme une pratique fondée sur l'entraide soutenue par le flux ininterrompu des influences culturelles hétérogènes retranchées dans l'espace de l'œuvre. Loin du pragmatisme structurel régissant cette organisation du travail, une plus grande liberté est mesurable dans le transfert de ces principes au domaine de l'art qui semble répondre à des règles moins contraignantes et révèle une certaine fluidité dans les échanges. Ce faisant, la dimension démocratique est plus effective dans les latitudes laissées aux créateurs dans la gestion des données importées. Toutefois, ces principes réinvestis dans l'art apparaissent comme des procédures stratégiques martiales de renforcement, que les apports convoqués et massés sur la toile procurent, révélant certes cet engagement synthétique que peut induire la réciprocité des postures, sans renier pour autant cette propension de nature transgressive de l'art caribéen.

1.4.2 Le *lyannaj* - une collaboration révolutionnaire (modes de liaisons des éléments)

1.4.2.1 *Lyannaj* de l'association à la révolution, *Lyannaj kont* et *lyannaj pou*, une construction provisoire.

Autant le *koudmen* introduit une organisation structurée qui œuvre dans le cadre d'un échange équitable et qui est très proche de l'intervalorisation, le *lyannaj* relève du surgissement et de la spontanéité et décrit une intervalorisation ponctuelle et de circonstance. A la base, le *lyannaj* est un terme créole utilisé pour l'amarrage des cannes à sucre en paquets et qui a progressivement évolué vers l'association. Il renvoie à la liane, au lien et à l'entrelacement. Le dictionnaire breton/français de Favereau retient le mot « lienaj » associé au tissu et au tissage. Le terme se déplace dans le champ politico-social en 2009 et traduit des valeurs d'unité et de concorde défendues par le mouvement *Lyannaj kont pwofitasyon*¹. Une union singulière de différentes catégories professionnelles et associatives autour de revendications sociales est organisée selon les modalités d'un pacte ponctuel révolutionnaire entre plusieurs acteurs de secteurs divers qui se liguent pour augmenter leur influence et faire aboutir leurs objectifs. Pour finir, cette force ne se cantonne pas au milieu du travail spécifiquement, son caractère viral lui permet de s'étendre sur toutes les sphères de la société. Cette forme de collaboration recèle une dimension révolutionnaire. Les dimensions d'accord et de concorde évoquées par Erasme à travers « le pacte crétois » qui met en avant ce caractère d'unité de circonstance sont assimilables à l'esprit du *lyannaj* qui, lui aussi, forge une entente contre un ennemi commun, incarnation des inégalités et abus du système autrement appelés : *pwofitasyon* (exploitation). Cette entente est particulière dans le sens où elle constitue une entente de masse et non militaire comme il en est pour le pacte Crétois. De la dimension militaire, le terme mute à nouveau vers une nouvelle, actualisée, relevant cette fois-ci du social et des luttes qui s'y déroulent. *Lyanné* (s'associer) devient donc un geste de soulèvement et d'association consistant à faire front à une situation extraordinaire, dont la coupure hier et les dérives inégalitaires d'aujourd'hui.

Le *lyannaj* embrasse l'hétérogène, le différent, le divers pour construire une unité d'action, imprévisible et inédite, inhérente certainement à la structure composite et aux incidences des convergences produites. La conjonction est programmée dans ce contexte comme une force créatrice, où les différences s'associent, se combinent, fusionnent, sans s'effacer, pour se structurer en une masse dissuasive visant la reconfiguration d'un modèle

¹ Force démocratique regroupant une cinquantaine d'organisations d'ordre syndicales, politiques, culturelles de la Guadeloupe qui a été éprouvée de manière spectaculaire, lors de la crise de 2009 dans les départements d'outre-mer.

social défaillant à l'intérieur d'une alliance de circonstance, occasionnelle, née de la cristallisation des peurs et qui n'a comme longévité que le temps du rapport de force.

Lyannaj kont - Lyannaj pou - Il est intéressant avec le recul, aujourd'hui, d'investir cette notion de manière plus critique. On distingue tout d'abord deux niveaux de signification dans ce terme. Le *lyannaj* dans un premier temps, selon l'expression créole évoque le rapprochement, la mutualisation et la concorde, jusqu'à l'évolution de sa signification pendant et après le mouvement du LKP, sur des visées révolutionnaires. En effet, il faut tenir compte du contexte de crise et de soulèvement populaire dans lequel la vulgarisation du terme s'origine. Domine, dans le feu de l'action, la dimension d'opposition et de contestation du *lyannaj* que l'expression *lyannaj kont* (s'associer contre) traduit en se parant pour l'occasion d'attributs révolutionnaires. Alors que son autre face, *lyannaj pou* (s'associer en faveur de), est dénué de connotations révolutionnaires dans le sens où il ne cherche pas le renversement du système sinon inciter à la prise de conscience d'une situation. Cette dimension du *lyannaj* est plus constructive dans la mesure où elle ne crée pas de perturbations réelles, ni ne menace l'ordre établi, et finalement, il ne se positionne pas dans le refus direct, mais est davantage génératrice d'un sentiment d'indignation.

Le lyannaj est une construction provisoire, ponctuelle, de fortune, répondant plus à l'urgence collaboratrice, notion fondamentale en Guadeloupe du fait des différents groupes sociaux, ethniques et des intérêts divergents qui les déterminent et les séparent. Alors que les pays comme Haïti et Jamaïque sont plutôt confrontés à des oppositions politiques et idéologiques du fait de l'homogénéité des populations et du statut de pays indépendants qui les préservent. Face à cette particularité provisoire du *lyannaj*, le *koudmen* se veut davantage un modèle alternatif d'organisation du travail au quotidien, qui puise sa force dans une application répétitive qui le conditionne et le rend probant. La phase imitative de l'art caribéen répond à cette caractérisation de construction provisoire d'une représentation de l'art inspirée entièrement par l'art classique européen, qui fait office pour la circonstance de support à une expression de soi, certes limitée, mais qui maintient l'être. Mais, plus généralement, c'est au travers du jeu d'emprunts d'influences culturelles et de modes de représentations de l'ensemble des artistes caribéens, ponctuel et quotidien, que se noue cette dimension du provisoire dans la création plastique caribéenne. La démarche plastique universalisante de J.M. Basquiat en témoigne. Apparaît d'un autre côté dans la peinture d'artistes caribéens ce qu'on peut appeler un *lyannaj caribéano-européen* dominant. En effet, pendant que le jamaïcain Albert Huie expérimentait l'Impressionnisme, recontextualisé dans l'espace caribéen, les peintres primitivistes européens expérimentaient déjà les valeurs de la

sculpture africaine. Thoby-Marcelin à propos de P. Savain vis-à-vis des références étrangères relève que Savain « utilise toutes les richesses de la peinture française moderne »¹. Les principes du *lyannaj* sont en œuvre dans ce transfert d'influences entre des artistes culturellement différents. Il poursuit en approfondissant cette idée de transfert réciproque propre au *koudmen* en évoquant ce terme de « service égal »² que rendrait la peinture européenne à l'art nègre en mettant de fait en évidence l'idée de restitution qui fonde le concept de réciprocité et de réversibilité des trafics de données esthétiques et symboliques qu'on retrouve dans le notion de *lyannaj*.

C'est du renfort de toutes ces influences culturellement différentes que se construisent les langages plastiques en Guadeloupe dans les années 1960-1970. Passé le temps des hésitations, Chomereau Lamothe s'approprie le mode représentation classique européen pour mettre en image le milieu agraire et ouvrier de la Guadeloupe. De son côté, Michel Rovélas contraints les codes et les modes de représentation divers à diffuser son message d'objectivation de l'oppression coloniale et de ses incidences sur la société. Cette conjonction du divers que nous traitons ici sous le terme de *lyannaj*, est à l'origine d'une œuvre électrique où la confrontation des différences irrigue les aspirations empêchées, en défiant la réalité sociale communautariste de l'île.

1.4.2.2 *Lyannaj techniques traditionnelles et techniques modernes*

La synthèse des techniques traditionnelles et des techniques modernes dans la production plastique caribéenne relève aussi de cette caractérisation de *lyannaj* où les niveaux d'hétérogénéité se densifient fortement et requièrent l'invention de liens particuliers qui unissent les différents médiums en présence. Il est donc question ici de modalités de fixation et des liens inventés pour structurer l'ensemble. En Guadeloupe, le plasticien Richard Viktor Sainsily se démarque dans cette orientation, du fait de ses compétences professionnelles dans le domaine du numérique, il travaille cette matière avec plus ou moins d'aisance.

Dans l'œuvre *démiurgie, série ferment digital*, (2008), Dominique Berthet relève cette conjonction de médium en ces termes : « Il associe donc des techniques sommes toutes traditionnelles, la peinture sur toile, le dessin, avec une technique récente : la vidéo numérique

¹ Référence électronique. Carlo Avierl Célius, « La création plastique et le tournant ethnologique en Haïti », p - 3 *Gradhiva* [En ligne], 1 | 2005, mis en ligne le 10 décembre 2008, consulté le 06 mars 2014. URL :<http://gradhiva.revues.org/301>.

² *Id.*, *ibid.*

»¹. Il poursuit sur la complexité de l'intégration de ces médiums entre eux : « Ce qui semble a priori s'opposer d'un point de vue technique est ici au contraire associé, donnant des œuvres surprenantes en ce sens qu'elles intriguent le regardeur qui s'interroge sur leur mode de réalisation »². Apparaissent dans l'analyse de l'auteur les attributs propres aux principes du *lyannaj* dans, d'une part l'opposition mécanique qui caractérise ces médiums et d'autre part dans la surprise que provoque leur interaction. On ne peut nier toutefois la possibilité d'imbrication des principes du *koudmen* dans cette série de l'artiste du fait du jeu de renforcement du message que produit la convergence des médiums et des modes de représentations.

Du côté de la Jamaïque, l'artiste Oneika Russell, dans ses triptyques intitulés *In the night garden*, (2008) et encore *In the dark garden* (2008) procède par une combinaison tout autre de médiums traditionnels, dont le dessin, et de médiums modernes que représente la photographie. À la différence du modèle de R.V. Sainsily qui combine des médiums très contrastés et dont les niveaux très différents rendent leur harmonisation problématique, Oneika Russel associe des médiums dont les caractéristiques formelles sont proches. En effet, se confrontent dans sa proposition, des images imprimées ou dessinées, collées sur la photographie de paysages. C'est sous cette forme qu'elle livre ses narrations étranges où sont mis en scène une femme blonde dans le collage *In the night garden*, et un homme à la tête coupée dans un jardin public dans l'autre partie du collage intitulée *In the dark garden*. Quant à la fonction des différents médiums, le papier découpé détermine dans cette série les protagonistes, alors que les photographies sur lesquelles se déroule le drame servent de fonds actifs, dans la mesure où elles subissent aussi le découpage et contribuent de fait aussi à la définition de la forme. La photographie sert en quelques sortes de révélateur du papier. L'articulation des deux médiums mis au service du récit, endosse parfaitement les principes du *lyannaj*. Au-delà de l'idée de la politique de synthèse avancée comme modalité dans la reconfiguration de l'art caribéen, c'est parallèlement une pratique du décloisonnement des genres et des médiums qui se manifestent dans l'œuvre d'Oneika Russell, qui renvoient l'art à ces considérations modernistes et contemporaines qui traversent le concept d'intrusion, en mettant en évidence les limites et les territoires de l'art.

¹ Dominique Berthet, « Richard-Viktor Sainsily Cayol, L'hybridation des médiums », *Figuration caribéennes*, 2^{ème} édition, 2012, p. 21.

² *Id.*, *ibid.*, p. 21.

1.4.2.3 *Lyannaj/koudmen, préservation des spécificités des médiums - Lyannaj - collaboration transgressive - Construction d'un langage*

Lyannaj, préservation des spécificités des médiums - Ce qui est aussi caractéristique dans ces principes collaboratifs du *lyannaj*, c'est la préservation des spécificités des médiums qui, engagés dans un accord, ne se diluent toutefois pas dans l'opération, en gardant l'intégrité de leurs identités intrinsèques intacte, alors que les principes du *koudmen* relèvent davantage d'une fusion des éléments culturels différents dans les pratiques artistiques caribéennes. Le *lyannaj* se réclame de la construction d'un corps composite, où des éléments hétéroclites sont assemblés pour sceller une union tout en préservant l'identité des différences, alors que le *koudmen* génère une forme de dévoration des données et s'assimile à un syncrétisme fusionnel. La charge idéologique investie lors de sa contribution est en effet préservée et agit dans un même dessein dans le *lyannaj*.

Lyannaj - collaboration transgressive – Le *lyannaj*, à l'image du *koudmen* est né d'une situation de crise. Forcé sans cesse à la concordance et à la collecte pour se reconstruire, le *lyannaj* se révèle être une réponse à la coercition et apparaît comme un engagement collaboratif transgressif. Le *lyannaj* relève en grande partie, globalement, de la revendication. Il regroupe et rassemble des forces accumulées et organisées de manière à faire face, tout en assumant sa dimension de construction et de bricolage. Sa structure rénovée gagne à partir de 2009 en offensivité et revêt dès lors dans son organisation un caractère militaire, alors que le *koudmen* se situe davantage dans la convivialité en dépit de la rigueur des règles organisationnelles qui le traversent. Les règles dans le *lyannaj* se révèlent plus opaques, du fait de la dynamique des ruptures et des transgressions de l'ordre en vigueur, et des supériorités fondatrices qu'il conteste. Cette situation renforce de fait la transgressivité de la collaboration. Dans les œuvres de R. V. Sainsily et d'Oneika Russell, cette remise en question de la domination d'un médium sur l'autre est perceptible, et ouvre les compositions à un haut degré polyphonique qui dénie l'approche unicolore et puriste de l'art, que la stratégie de l'appropriation et du pluralisme caractérise. Une autre distinction entre les deux modalités et leurs effets se mesure. Le *koudmen* dans l'art caribéen a pour objectif l'élaboration d'un langage plastique nouveau, et pérenne, pouvant se constituer en modèle fonctionnel stable, alors que le *lyannaj* est déterminé par l'action et la performance, que la ponctualité caractérise. Le *lyannaj* se présente comme une mosaïque de forces autonomes, unies mais non fusionnées. Elles sont juxtaposées en une masse imposante et dissuasive comme pour paraître plus grande dans cette démonstration de force populaire, préservant de fait l'intégrité des différences a contrario du *koudmen* qui homogénéise l'ensemble en un tout harmonieux.

Le *lyannaj* et le *koudmen* sont tous deux des principes de mise en convergences de forces diverses de manière ponctuelle afin de répondre à une situation précise. C'est de ces modalités de collaboration, d'association que se crée l'art caribéen. La politique de la relation décrite dans l'art comme universalisante et pacifique révèle au regard des caractéristiques transgressives du *koudmen* et du *lyannaj* des aspects plus moins subversifs qui ne font aucun doute, puisque l'art caribéen en opérant par l'appropriation, dessine un nouveau modèle où les valeurs de partage se confrontent au cloisonnement des modes de l'académisme européen. À la différence du caractère ponctuel de ces modes d'organisation du travail et de la contestation de ces principes, ces modes trouvent dans l'art une longévité plus large du fait de l'optique visée de construction d'un langage, tout en mettant en lumière une diversité de collaboration qui alimente de manière multiple la reconfiguration de l'art de la Caraïbe.

1.5 L'intervalorisation dans l'art caribéen

1.5.1 « sans mépris ni condescendance »

1.5.1.1 L'amplification des échanges dans le processus d'intervalorisation.

Le processus d'intervalorisation qui relève d'une quête d'équilibre permanente dans les pratiques artistiques des pays caribéens, évolue au fur et à mesure des évolutions des langages tout au long du XX^e siècle, est le résultat en général des échanges entre les artistes. Plus le flux des échanges s'est généralisé et plus les processus d'intervalorisation se sont intensifiés. À propos de la densification du trafic des artistes, Petrine Archer évoque cette évolution structurelle liée à « La disponibilité des bourses fournies principalement par le British Council pendant les années 1940 et les années 1950 »¹, permettant aux jeunes artistes jamaïcains de se former en Grande Bretagne. Les mêmes évolutions touchent aussi Haïti et, plus tard, dans les années 1960/70, la Guadeloupe. Ces conditions nouvelles installées, vont accélérer l'évolution des pratiques, profitant des rencontres entre artistes. Archer marque cette rupture en ce sens : « Avec l'interaction entre des peintres locaux et les artistes expatriés, combinés avec les occasions croissantes de voyages à l'étranger et d'expositions de l'art à l'étranger, il était inévitable que nos artistes traditionnels développent une appréciation plus grande des tendances artistiques étrangères et les utiliseraient dans leur travail »². À partir de là, les processus d'intervalorisation visibles dans les pratiques artistiques caribéennes et

¹ Petrine Archer and Kim Robinson, *Jamaican Art, then and now*, op. cit., p. 26.

² *Id.*, *ibid.*, p. 29.

étrangères vont transformer l'art qui rentrera d'une certaine façon dans l'ère de la globalisation.

En approfondissant la question de la dimension démocratique de l'art caribéen dans son processus de reconfiguration, il semble intéressant de chercher à situer l'intervalorisation dans le processus créateur et d'étudier les mécanismes opératoires en œuvre à cet effet. Mais dans cette posture universalisante qui semble caractériser l'art des Caraïbes, on peut toutefois remarquer une tendance prononcée pour les valeurs pacifiques et en formuler le sens et les effets dans l'identité de l'art caribéen.

1.5.1.2 Dissimulation et contraintes dans le processus d'intervalorisation.

Le contexte de la reconfiguration identitaire est un contexte d'interdits et de privations qu'il faut contourner pour assurer la survie. Dans l'exemple de la supercherie des esclaves vénérant leurs dieux à travers les images saintes du catholicisme, l'autochtone contraint, ne valorise pas un dieu en particulier, mais rentre dans le cadre d'une intervalorisation détournée et contrainte autant de ses dieux que ceux du maître. Roger Bastide resitue un des épisodes mystique de la machine de dépossession en œuvre et le phénomène d'intervalorisation forcée qui s'y déroule simultanément. Il écrit : « la nécessité à l'époque coloniale, pour les esclaves de dissimuler aux yeux des Blancs leurs cérémonies païennes : ils dansaient donc devant un autel catholique, ce qui fait que leurs maîtres, tout en trouvant la chose bizarre, ne s'imaginaient pas que les danses des Noirs s'adressaient, par-delà les lithographies ou les statuts des saints, aux divinités africaines »¹. Cet exemple définit assez bien les conditions de cette collaboration qui apparaît comme une obligation et non comme le résultat d'une autodétermination. Il semble donc évident à travers cet exemple de collaboration religieuse, que collaborer ne signifie pas toujours adhérer et que les conditions coercitives ou de liberté plus large en vigueur dans certains pays de la Caraïbe devraient être inhérentes à l'analyse de ces interactions, jusque dans le domaine de l'art.

Pour revenir à l'exemple de Bastide, dans cette stratégie de contournement de l'interdit mis en place par l'esclave, la reconfiguration se définit aussi dans les résistances qui ne peuvent déployer que l'arme de la dissimulation. Les différents subterfuges utilisés par les artistes caribéens en témoignent. On ne sait jamais réellement à quoi renvoie la représentation de la croix dans la peinture caribéenne, surtout lorsque ces artistes ne sont d'aucune obédience religieuse déclarée, tout en sachant le rôle joué par le catholicisme en Caraïbe. Sont-ils dans

¹ Roger Bastide, *Les Amériques noires, Les civilisations africaines dans le nouveau monde*, op. cit., p. 161.

une posture de dénonciation des méfaits de cette religion. Ou encore, ne s'agit-il que d'une propagande de leur foi chrétienne ? On peut autant s'agenouiller devant les représentations de la croix de la série *Bifurcations* de 1991 ou *Disloquements* de la même période de Michel Rovélas, qu'à contrario soutenir son engagement contre les abus du catholicisme. On pourrait avancer les mêmes arguments pour le *Jésus Christ* (1986), du peintre jamaïcain Omari S. Ra, dont la bestialité de la figure du Christ suscite la réflexion.

Ces principes d'intervalorisation qui d'un premier abord apparaissent comme constructifs pour certains, alors qu'ils sont quelques fois le fruit d'une absence de démocratie, ne cessent de brouiller et de rendre flou la perception du colonisé de lui-même, mais aussi du monde qui l'entoure. Ces mêmes procédures d'intervalorisation troubles se mesurent dans la peinture caribéenne, où la lisibilité du traitement des emprunts interpelle quelques fois.

1.5.1.3 Les contours respectueux de l'intervalorisation

Achille Mbembé fixe les contours nets de l'intervalorisation dans le processus démocratique. Il remet en cause les indications liées aux questions de minorité et de majorité dans un pays pour ne s'appuyer que sur des questions de liberté, au-delà des différences. Il écrit : « Dans ce type de démocratie, l'égalité ne consiste pas tant "en une commensurabilité des sujets par rapport à quelque unité de mesure" qu'en l'"égalité des singularités dans l'incommensurable de la liberté" »¹. William E.B. Dubois renforce l'idée de la libre expression de toutes les singularités évoquée par Achille Mbembé qu'il exprime par ce voyage symbolique, poétique, mais surtout respectueux qu'il fait à travers les peuples. Il écrit : « Hors des grottes du soir, qui tanguent entre la terre charpentée et le sillage des étoiles, je convoque Aristote et Marc-Aurèle ou tout autre âme qu'il me plait de quérir, et elles s'approchent de bonne grâce, sans mépris ni condescendance »². Il prolonge en associant cette exigence de respect à l'irruption de la vérité que le voile obstrue. Il écrit : « Ainsi uni à la Vérité, je réside au-dessus du voile »³. L'intervalorisation ne peut advenir au regard de William E.B. Dubois qu'à travers un changement des rapports entre les hommes basé avant tout sur le respect mutuel, levier puissant du « dévoilement » de l'autre, de l'étouffante étoffe de la race. Pourtant, nous l'avons vu au préalable, l'intervalorisation devrait-être au regard d'Édouard Glissant garante de l'intégrité identitaire et culturelle des sources. Au sujet de la créolisation, il rappelle les principes idéaux à l'entretien d'un équilibre entre les différentes

¹ Achille Mbembé, *Essai sur l'Afrique décolonisée*, op. cit., p. 114.

² William E.B. Dubois, *Les âmes du peuple noir*, op. cit., p. 76.

³ *Id.*, *ibid.*, p. 76.

influences culturelles qui fondent l'identité créole à travers la notion d'« intervalorisation » en disant : « La créolisation exige que les éléments hétérogènes mis en relation “s'intervalorisent”, c'est-à-dire, qu'il n'y ait pas de dégradation ou de diminution de l'être, soit de l'intérieur, soit de l'extérieur, dans ce contact et ce mélange »¹. À l'instar de Mbembé, il n'y a aucune concession sur la liberté intégrale de toutes les singularités en présence pour fonder une relation d'équilibre.

Il y a dans ces différentes interventions sur la question de l'intervalorisation, un appel avant toute chose à la retenue, à des postures nobles et à l'entente, que seul le respect mutuel peut féconder dans les conceptions défendues par les trois auteurs. Mais, il reste criant de n'entendre ce message d'unité, d'harmonie et d'intervalorisation que par une catégorie d'individus et de nations et, en l'occurrence, les Caribéens. Ce message positif rarement relayé par les peuples occidentaux par exemple, est le fait soit d'une conscience plus aigüe caribéenne des valeurs de paix et d'union que le traumatisme de siècles de barbarie a provoqué, soit d'une rhétorique spécifique aux peuples vulnérables gangrenés jusqu'au désespoir par l'indifférence et la *pwofitasyon* institutionnalisée imposées.

1.5.2 L'intervalorisation

1.5.2.1 Intervalorisation classicisme/cubisme

Il y a à travers ces modalités liées à un échange impartial, une volonté de fonder un rapport nouveau où l'idée de supériorité et d'infériorité s'effacerait devant l'impulsion d'un nouveau modèle d'égalitarisme culturel, observable dans les trois pays. Dans la même veine que Watson, l'approche totalisante de la peinture du peintre haïtien Bernard Wah (1939-1981) l'entraîne à produire des œuvres qui peuvent être qualifiées d'objets sociologiques, du fait qu'elles fonctionnent sur le mode du suaire en quelque sorte, sur lequel s'imprime objectivement la vie sociale dans laquelle elles sont issues. Ces œuvres se réclament aussi comme un objet autonome qui s'autodétermine par ces propres règles internes de base, liées à la ligne, à la couleur et à la forme. Ces productions des années 1970 dont l'essentiel sont des *Sans titres*, montrent ces corps qui se répandent comme des ondes interminables, cernés et en même temps émancipés du carcan de la ligne qui se diffuse inlassablement dans un enchevêtrement géométrique qui nous rappelle le système d'emboîtement des poupées russes. Ce retour à la pureté de la ligne, où l'artiste renoue avec la structure, la composition et la

¹ Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996, p. 50.

simplicité, confère à sa peinture selon Michel Philippe Lerebours, « grâce et délicatesse »¹. Elle témoigne de cette harmonie rendue par la circulation des différents emprunts de l'héritage classique qui se combinent au modernisme cubiste, tout en rétablissant sur la toile la composante afro jamaïcaine suggérée par la déferlante de figures noires représentées.

1.5.2.2 Karl Parboosingh - Intervalorisation expressionnisme/cubisme

Parmi les peintres modernes jamaïcains, Karl Parboosingh dans une œuvre intitulée *Still life* (1972), expérimente la nature morte par une matérialité picturale dense et épaisse. L'ensemble de la surface vibre sous les touches larges des pinceaux sous l'influence des couleurs franches et des formes enserrées dans des cernes noirs qui contiennent l'exubérance des coloris et de la gestuelle qui ne cachent pas les influences expressionnistes. Parallèlement, il naturalise le sujet de la nature morte, en peignant des fruits locaux, tels que la banane et la goyave. Mais d'autres influences plus modernistes semblent encore affecter la démarche de l'artiste et sont perceptibles notamment à travers le géométrisme appliqué à la forme des fruits. L'artiste, dans sa gestion des différentes influences en présence dans ses toiles, démontre une certaine aisance dans la convocation des influences diverses et l'usage qu'il fait des emprunts. L'œuvre apparaît comme un livre ouvert des échanges et des influences artistiques qui le traversent et constitue un réel exemple d'intervalorisation franche.

1.5.2.3 George Rodney - Intervalorisation abstraction/figuration et expressionnisme / thématique jamaïcaine.

George Rodney combine dans la peinture *Flower box serie* (2005), abstraction et figuration en valorisant les deux modes de manière égale. La précision de la structure et une partie du fond contrastent avec la boîte de fleurs, partiellement identifiable, qui s'évanouit en une gerbe de couleurs que l'on suppose représenter des fleurs évanescences et furtives. La propagation de la couleur sur la toile crée une peinture étrange et sensuelle, prise entre deux temporalités de présence et d'absence qui confèrent une nouvelle dimension au genre de la nature morte, en rompant avec le statisme qui le caractérise habituellement. Le processus d'intervalorisation est évident dans cette peinture parce qu'elle livre concrètement les modalités abstraites et figuratives de sa mise en œuvre qui se confrontent. La figuration fixe et organise les éléments sur la toile alors que l'abstraction joue le rôle de propagateur de la couleur et produit du dynamisme. L'intervalorisation dans cette peinture est stylistique et

¹ Michel Philippe Lerebours, « Pour une nouvelle lecture de la peinture haïtienne », Pierre E. Bocquet, *1492/1992, un nouveau regard sur les caraïbes*, 1992, *op. cit.*, p. 104.

démontre une gestion et une répartition des rôles des influences et des modalités opératoires efficaces. Une autre peinture de nature morte beaucoup plus ancienne intitulée *Still life* (1984), présente une image de la nature morte plus traditionnelle, qui reste sur un mode unique de représentation expressionniste. Un écart est mesurable dans le processus d'intervalorisation qui se limite dans cette peinture à l'emprunt du mode expressionniste pour représenter des thématiques Jamaïcaines et nous place dans ce cas face à une intervalorisation entre le mouvement expressionniste et les thématiques jamaïcaines.

1.5.2.4 Résilience et intervalorisation – Marie-Josée Limouza, Rico Roberto

C'est sur le mode de la reconstruction et de la réparation que le trafic des influences culturelles dans l'œuvre de M-J. Limouza se distingue. Dans ses œuvres *Voyage crépusculaire aux Amériques* (1995) et *Devoir de mémoire 2* (1998), qui combinent des images de facture académique associées à des images d'influences africaines et amérindiennes essentiellement, où se confrontent motifs décoratifs et figures de personnages, l'artiste bricole patiemment un ensemble composite que la cohérence plastique structure en une alternative identitaire bricolée. Elle récupère des lambeaux d'éléments culturels en amassant et collectant les restes encore viables d'une identité perdue qu'elle tente de féconder, en recollant morceau par morceau les pièces manquantes, comme pour rétablir l'intégrité de son être brisé. L'intervalorisation dans les peintures-collages de M-J Limouza relève du reconditionnement qui consiste en une juxtaposition de fragments d'éléments culturels d'influences caribéennes. Ces influences sont insérées et réorganisées en un ensemble singulier et symbolique, visant la reconstruction et la réparation de la brisure de l'histoire. D'où la caractérisation d'intervalorisation de résilience.

Rico Roberto n'est pas loin de cette même volonté de résilience. Tous deux amassent les vestiges éparpillés, liés à l'identité ou au quotidien pour restructurer. Il semble que dans la démarche de R. Roberto, qui intègre le déplacement, la promenade, l'errance ou même la chasse aux constituants plastiques et symboliques d'un vécu délaissé, un processus de recherche de traces de vie, d'instant et de moments à travers des objets chargés d'histoire, soit engagé. Son œuvre, en dépit des figures puissantes de divinités amérindiennes qui l'habitent et les vibrations de vie inhérentes aux objets délaissés par d'autres et récupérés par l'artiste, n'est qu'un prétexte justifiant les déplacements et déambulations de ce dernier, qui fondent l'acte créateur. Chaque œuvre renvoie à un lieu précis de récupération et de sélection en dévoilant d'une certaine manière, la dimension physique et l'effort engagé dans le

processus d'intervalorisation. Cette mobilité qui féconde l'œuvre de l'artiste caractérise son projet de résilience et confère à sa démarche, un certain degré de réalisme.

L'intervalorisation se dessine aussi à travers un processus restructeur et de résilience où Rico Roberto, par l'engagement direct de son corps en mouvement dans l'espace public, tente de reconstruire le temps et les événements passés et vécus. C'est la convergence entre fragments récupérés et recyclés, signes et symboles amérindiens qui caractérisent la procédure intervalorisatrice résiliente de l'artiste.

1.5.2.5 Intervalorisation et haïtianisation

1.5.2.5.1 Intervalorisation et renouvellement - Alain Leroy Locke

La question de l'intervalorisation chez Leroy Locke provient à l'origine de la structure des cultures. C'est aussi à travers l'échange et la circulation des données culturelles qu'évoluent ou se restructurent les identités. En signalant ses transformations culturelles comme habituelles dans l'histoire des civilisations et mettant de fait à mal l'idée de la pureté des cultures, Leroy Locke rappelle que « Les plus riches moissons de la culture ont été transplantées et n'étaient pas les produits du sol où elles fleurissaient »¹. Il poursuit en mettant en avant l'origine mixte de certaines réalisations en indiquant indirectement le syncrétisme qui les caractérise : « le meilleur de la culture dérive pour une grande part, non de milieux purs, mais de foyers métissés et hybrides, que semble enrichir ce processus de croisement culturel »². Le syncrétisme est donc un des modes opératoires de la fabrication d'une forme d'intervalorisation. Dans le sillage des propos de Leroy Locke, l'échange et le transfert d'influences se posent comme un inéluctable de la vie des cultures et des identités. L'auteur dépasse certes l'idée de la simple intervalorisation pour se situer davantage dans celle du renouvellement. L'intervalorisation est un processus qui garantit la survie des cultures dans une nécessaire dynamique de transferts d'influences. De la consolidation des cultures-mères, le processus d'intervalorisation peut aller jusqu'à la refondation permettant de fait la régénération, comme ce fut le cas dans la Caraïbe. Le pilier de la dynamique de la reconfiguration de l'art dans la Caraïbe se fonde dans ce cas précis sur la coalition à différents degrés d'influences culturelles hétérogènes.

1.5.2.5.2 L'haïtianisation de la peinture, une intervalorisation décomplexée et créatrice

¹ Alain Leroy Locke, *Le rôle du nègre dans la culture des Amériques*, op. cit., p. 9-10.

² *Id.*, *ibid.*, p. 10.

Les pratiques artistiques des Caraïbes fondent leurs structures et leurs idéologies universalisantes sur ces bases de coalition d'influences diverses réinvesties à des degrés et proportions variables. En Haïti, à la dissolution de Calfou, les artistes voués à eux-mêmes entreprennent d'aborder la référence des modèles européens de manière nouvelle. Il s'agit pour eux, à ce stade de l'histoire de l'art haïtien, d'envisager leur rapport avec les influences extérieures d'une manière plus libre et plus autonome et dans une optique de dépassement, comme les Européens eux-mêmes l'ont fait. Michel Philippe Lerebours fait état de cette nouvelle conscience en rapportant les propos des artistes Ernst Louisor et d'Emmanuel Pierre Charles entre autres qui, écrit-il « parlèrent d'haïtianiser l'Impressionnisme et aussi de reposer le problème de la lumière et de la couleur »¹, révélant de fait la rupture de postures avec le passé haïtien et européen. Lerebours dévoile les nouvelles postures intellectuelles et les nouvelles modalités opératoires qui « se déploient, non pas en conformité avec les théories de Monet ou de Pissarro, non pas comme l'avaient fait avant eux Antonio Joseph, Lazare ou Dorcelly »², écrit-il, mais dans une appréhension renouvelée et réfléchie des interactions et des héritages. Le terme « haïtianiser » est évocateur de cette nouvelle politique d'intervalorisation qui se signale comme une appropriation offensive, pas si éloignée de la posture de dévoration brésilienne qui envisage le modèle comme une source à conquérir et à soumettre aux conditions locales. Il ne s'agit plus dès lors de se contenter d'imiter, de reproduire, mais de transformer et d'éprouver par l'extraction de l'essence de l'emprunt ces ressources esthétiques et formelles exploitables, reconditionnées et adaptées au lieu de réception, ce qui engage de fait sérieusement son intégrité jadis préservée.

Le processus d'intervalorisation évolue vers davantage d'autonomie de l'artiste vis-à-vis de la référence dont le statut de modèle a été remanié, et fait office dès lors d'objet de spéculations et d'expérimentations esthétiques, sur lequel s'appuyer pour refonder un nouveau langage. Emprunter et juxtaposer ne suffisent plus dans le processus d'intervalorisation, dont les effets induisent de plus en plus de réelles transformations, et en l'occurrence de la créativité. L'acte intervalorisateur dès lors émancipé d'une certaine redondance et de la répétition devient dans sa dynamique haïtianisante un réel geste créateur qui ne se limite plus à la gestion d'influences *ready-made*. Le modèle est ainsi appréhendé en tant que matière brute à transformer.

¹ Michel Philippe Lerebours, « Pour une nouvelle lecture de la peinture haïtienne », in, Pierre E. Bocquet, 1492/1992, un nouveau regard sur les caraïbes, op. cit., p. 100.

² Id., *ibid.*, p. 100-101.

1.5.2.5.3 La couleur et la lumière

En quête de voies nouvelles avec maintenant une solide formation technique, certains artistes dans les années 1960/70 prennent en compte à travers la problématisation de la lumière et de la couleur, la réalité du contexte. La particularité de la luminosité haïtienne est rendue dans une intervalorisation de la différenciation, dans une optique de révélation de la vraie nature du lieu. Lerebours tente de décrire cette luminosité particulière à travers « le soleil tropical au zénith »¹ qui « embue et détruit la couleur exaltée à l'aube et au crépuscule »². Tout en reconnaissant la difficulté de l'entreprise : « Le résultat ne fut pas toujours heureux »³, il reconnaît l'impact de cette matérialité plus dense et affirmée et notamment ses effets à travers les nouvelles sensations générées. Il écrit « mais la matière était révélée dans sa sensualité et sa force expressive comme un langage qui se suffisait à lui-même »⁴. Les peintures *Le marché au bord de mer* (1987) d'Ernst Louisor, ou *Rara* (1970) de Rose-Marie Desruisseau, dévoilent une luminosité singulière qui se faufile à l'intérieur de tout ce qui la côtoie, légère, subtile et empreint d'une certaine gravité consolidée par un contraste fort qui traverse la scène de *Rara* du peintre. La matérialité de la peinture devient un nouvel objet de spéculations qui incite à l'approfondissement des notions nouvelles de la couleur et de la matière, dont la visée est la quête d'harmonie et d'expressivité. La question de la matérialité de la peinture devient alors aussi importante que le sujet local qui trouve dans ces nouvelles modalités de production, les moyens de rendre le réel dans une fidélité des sensations et des émotions qu'il procure.

L'approche décomplexée vis-à-vis du modèle signale une évolution du geste d'intervalorisation qui se mue en geste opératoire à part entière. Une page est tournée entre la posture d'importateur d'influences de l'artiste et celle, nouvelle, de transformateur de ces dernières. Les progrès de l'art caribéen sont perceptibles dans cette autonomisation du créateur qui n'appréhende plus l'appropriation comme un simple exercice de déport, de répétition et d'imitation, mais comme un point de départ.

L'intervalorisation dans l'art de la Caraïbe procède selon de multiples modes, en fonction de l'histoire de ces pays. Il y a des procédés qui restent proches de la référence, comme pour rivaliser avec le modèle que l'on constate dans l'art jamaïcain. D'autres en Guadeloupe créent une intervalorisation de compression et de synthèse des emprunts, tantôt

¹ *Id., ibid.*, p. 101.

² *Id., ibid.*, p. 101.

³ *Id., ibid.*, p. 101.

⁴ *Id., ibid.*, p. 101.

reconnaissables, tantôt dilués dans une fusion des éléments. La procédure intervalorisatrice haïtienne audacieuse et décomplexée pousse, elle, jusqu'à l'assimilation du modèle, jusqu'à sa dévoration. Il est donc clair que l'intervalorisation s'exprime en fonction des degrés d'autonomie des créateurs vis-à-vis du modèle et par extension, en fonction des ressources esthétiques locales en possession des artistes, qui définissent plus ou moins l'audace des postures intervalorisatrices entre acquiescement total et spéculations transformatrices intenses. Ce qui rapproche les politiques intervalorisatrices des pratiques de ces différents pays de la Caraïbe, c'est avant tout la volonté démocratique et d'équilibre entre les différents apports qui les traversent, même si certaines postures d'intervalorisations décrites comme offensives génèrent une tension à l'intérieur de la toile, par la confrontation des modes et des influences. Mais ces audaces sont essentielles dans la mesure où elles remettent en cause définitivement la croyance de l'angoisse démocratique de l'art caribéen, comme étant la cause d'une absence de regard critique de l'artiste sur le monde.

1.6 Les sources amérindiennes dans le jeu démocratique de l'art caribéen.

1.6.1 - Les traces amérindiennes dans la Caraïbe.

1.6.1.1 Les vestiges amérindiens en Guadeloupe, Haïti, Jamaïque.

La référence amérindienne, longtemps négligée dans le processus de reconstruction de l'art caribéen est au fur et à mesure intégrée dans l'espace de la création du bassin. Sa prise en compte, atteste de cette politique du mélange qui jusque-là fonctionnait de manière duale entre la référence africaine et européenne. Son arrivée, crée un basculement d'une confrontation duale à une nouvelle, triale, rendant certes plus riche l'art, mais s'y ajoute une complexification des partages et des répartitions entre ces différents apports, avec laquelle dès lors l'artiste caribéen doit composer pour fonder une esthétique de la synthèse objective, et caractériser le processus de reconfiguration de l'art à l'ouvrage dans les îles.

Il subsiste dans la Caraïbe, des Bahamas jusqu'à Porto Rico, en passant par Haïti, Saint Domingue, Cuba et la Jamaïque, des traces matérielles de l'activité des premiers peuples des Antilles qui s'éteindront au fur et à mesure de l'invasion européenne. Leurs productions artistiques couvrent plusieurs champs allant des pétroglyphes à la poterie, à la sculpture et au tissage. En Guadeloupe, à Basse-Terre et plus particulièrement à Trois-Rivières, Baillif, Capesterre-Belle-Eau, il y a une concentration inédite d'art rupestre amérindien. Leurs pratiques sont liées à leur vie quotidienne et inscrivent l'art dans un utilitarisme fonctionnel. L'art pour l'art n'est pas envisagé. Petit-Jean Roger explique : « Pour elles [les sociétés

traditionnelles], toute ornementation d'un objet usuel, d'une chose dédiée à l'accomplissement d'un rite, renvoie à une signification qui rend compte de son existence. L'acte d'orner un objet exprime le projet esthétique de la société qui le produit »¹.

Un nombre d'objets considérables a été retrouvé. Petit-Jean Roger évoque « une "guaiza" » en lambi [...] et une coupelle à poudre hallucinogène de cohoba siège du cacique, duho de gaïac »² trouvé à la Désirade et conservé au Musée Edgard Clerc du Moule en Guadeloupe. Il distingue les modalités opératoires des céramiques amérindiennes des Petites Antilles et celles des Grandes Antilles : « Les céramiques des Amérindiens des Petites Antilles et leurs décors peints, celles des Grandes Antilles, uniquement décorées de modelages et de décors incisés (...) »³. À propos des pétroglyphes, des traces de peinture retrouvées dans les sillons des gravures révèlent qu'elles étaient « peintes et que l'exposition aux intempéries a effacé »⁴, selon l'auteur. Il énumère aussi quelques objets significatifs de l'activité artistique des Amérindiens dont, notamment, le « Goulot de bouteille modelé en tête de chauve-souris »⁵ trouvé sur le site de Folle Anse à Marie Galante et, pour finir, « Le décor du vase de Morel vu de dessous »⁶ autour du thème du labyrinthe et de la patte de grenouille stylisée. En Haïti, Gérard Férère signale la présence significative de sculptures amérindiennes. Il écrit : « Des petites sculptures précolombiennes ont été retrouvées par les archéologues dans plusieurs régions de l'île »⁷. David Boxer évoque en Jamaïque parmi les objets les plus représentatifs « trois zèmes superbes sculptés dans le bois, maintenant parmi les trésors du British Muséum, découverts dans une grotte dans le centre de la Jamaïque vers la fin du dix-huitième siècle »⁸. Il poursuit sur l'existence d'une quatrième sculpture de la même qualité : « Ces quatre sculptures, selon toute probabilité, ont été réalisées par les Tainos jamaïcains, et ils restent les réalisations artistiques les plus spectaculaires d'une population estimée à plusieurs centaines de milliers au moment de l'arrivée de Christophe Colomb »⁹. Les zèmes sont décrits par Louis-Gabriel Michaud comme des divinités antillaises. Il les définit comme

¹ Petit Jean Roger, « la peinture dans l'art amérindien des Antilles », in, Toumson Roger (dir.) *Anthologie de la peinture en Guadeloupe des origines à nos jours*, Conseil Régional de la Guadeloupe, HC Editions, 2009, p. 26.

² *Id.*, *ibid.*, p. 27.

³ *Id.*, *ibid.*, p. 28.

⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 28.

⁵ *Id.*, *ibid.*, p. 28.

⁶ *Id.*, *ibid.*, p. 28.

⁷ Gérard Férère, « Introduction à la peinture haïtienne », Divine Haïti, *Portraits des Loas*, Hërsza Barjon. <http://www.research.ucsb.edu/cbs/projects/divinehaiti.html>

⁸ David Boxer, « The Arawaks, the Spaniards, the English », *op. cit.*, p. 11.

⁹ *Id.*, *ibid.*, p. 11.

des « esprits malfaisants »¹ dont « la crainte seule leur attirait les hommages des Antillais »². Il poursuit : « quelques-uns avaient des noms particuliers et des espèces de statues généralement à formes hideuses »³.

L'esclave trouve sur place non seulement les Amérindiens de chair et de sang, qu'il a côtoyé, mais aussi plus tard, des traces palpables de leurs croyances à travers Zèmes, pétroglyphes et céramiques qui sont des témoignages directs de la culture spirituelle et artistique de ces peuples, en se distinguant donc des traces africaines désagrégées, dispersées et transformées. Enfin l'artiste caribéen est confronté sur le sol ancestral taino dont il en est le gardien aujourd'hui, à un héritage direct et concret sur lequel il peut s'appuyer concrètement pour engager sa révolution identitaire et culturelle.

1.6.1.2 La présence absence de l'Amérindien dans la culture caribéenne

Josette Fallope resitue les caractéristiques réelles de l'influence Amérindienne sur l'esclave Africain qui couvre un certain nombre de domaines. Elle précise que « c'est surtout au niveau de l'insertion écologique de l'esclave que l'héritage amérindien est encore à l'œuvre au XIX^e siècle. Les traces de la culture amérindienne ont persisté dans les rapports de l'homme au milieu »⁴, dont précise-t-elle, les pratiques agricoles, alimentaires et médicinales, techniques de la poterie et de la vannerie. Pour autant, Josette Fallope relativise l'interaction entre les deux groupes, entachée par l'exclusion radicale de l'Amérindien dans le schéma colonial créole. Elle écrit : « Il est à remarquer que les Amérindiens sont exclus de l'appellation de "créole" »⁵ : dans les archives du début du XIX^e siècle, le "caraïbe" est distingué du "créole" noir ou blanc »⁶. Le binarisme Noir/Blanc qui caractérise cette phase de la créolité ignore totalement l'entité amérindienne décimée à laquelle il se substitue. L'auteur poursuit : « Ce qui signifie que la notion de créolité suggère une nouvelle construction qui vient se superposer à celle des autochtones, en principe exterminés, et sans en absorber les éléments résiduels »⁷. Toutefois, du fait des quelques contacts avec l'esclave, des échanges sur quelques pratiques, agriculture, vannerie, langue et art, son influence reste remarquable sur la construction identitaire en Guadeloupe en dépit des contraintes qui ont pesé sur cette

¹ Joseph Fr. Michaud, *Biographie universelle, ancienne et moderne*, Volume 55 – Librairie-éditeur, Louis Gabriel Michaud, 1833, p. 624. (Livre numérique Google)

² *Id., ibid.*, p. 624.

³ *Id., ibid.*, p. 624.

⁴ Fallope Josette, « Créoles de la Caraïbe », Alain Yacou (Dir.), *Etre esclave créole en Guadeloupe*, Paris, éditions Karthala, CERC. 1996, p. 150.

⁵ *Id., ibid.*, p. 150.

⁶ *Id., ibid.*, p. 150.

⁷ *Id., ibid.*, p. 150.

relation. Selon Josette Fallope : « l'apport culturel des Amérindiens est à prendre en compte puisque réel quoique faible, mais surtout revendiqué, malgré la quasi-disparition physique de ces seules populations autochtones »¹. Ces contraintes d'absence physique de l'Amérindien n'ont pas empêché qu'une intervalorisation, instaurant une forme de rapport démocratique entre Africain et Amérindien, s'engage et qu'elle persiste jusqu'à aujourd'hui à travers l'art néo-caribéen.

1.6.2 L'influence amérindienne dans l'art caribéen.

1.6.2.1 Guadeloupe : Koukarra/Indigo (1990) - réaffirmation de l'identité amérindienne dans l'art (2000)

Dans les années 1990, une nouvelle approche de la référence amérindienne insuffle un nouvel élan à l'art en Guadeloupe qui commence objectivement avec la création du Groupe *Koukara Koulè Karayib* (couleurs de la Caraïbe), dont les chefs de file sont Cancelier, Léogane, Lampecinado et Beltan. Peu de temps après, *Indigo* (festival inter caribéen d'art contemporain) est créé sous la houlette d'artistes et de personnalités de différents pays de la Caraïbe, tels que les plasticiens Klodi Cancelier, Rico Roberto, (Guadeloupe) Rolf Sambalé, Maurice Vital (Haïti), Denise Lopez, Héléna Lopez (Brésil) et soutenus notamment par la critique d'art Simone Cancelier. L'objectif est de réinstaller les pratiques plastiques dans leur aire géographique et culturelle caribéenne. Échanges, expositions, entre Caribéens génèrent une dynamique nouvelle, spécifiquement pour la Guadeloupe dont la détermination identitaire jusque-là portait davantage sur la France, dont cette tendance est relevée par l'auteur Max Edinval, à propos de la perception du Guadeloupéen de lui-même. Il écrit : « Nous ne pouvons réfuter le réel. Ce dernier demeure plus africano-occidental que latino caribéen »², ceci permet de fait de reconsidérer l'impact de cette étape de prise de conscience amérindienne sur la reconfiguration de l'art en Guadeloupe, qui représente le deuxième temps fort de l'histoire de l'art de Guadeloupe depuis les années 1970. Cette phase représente dans l'histoire de l'art du pays, non une découverte de l'art amérindien, mais apparaît davantage comme une prise de conscience effective de la part de l'influence amérindienne dans l'identité de l'art et de la culture guadeloupéenne. Elle légitime en quelques sortes son appropriation même si, assez tôt, elle est constitutive de l'art de l'île à travers quelques artistes comme Michel Rovélas, R. Roberto, Chomereau-Lamothe entre autres. L'impact de cette reconnaissance de la part amérindienne dans la culture nationale achève le processus de

¹ *Id., ibid.*, p. 150.

² Max Edinval, *Questions d'héritage*, Paris, éditions Amalthée, 2011, p. 58.

démocratisation dans l'art qui n'écarte aucune de ses constituantes et s'enrichit. Christian Bracy l'évoque : « La reconnaissance de la diversité des cultures laisse aux créateurs antillais une plus grande liberté d'intervention dans le champ des arts plastiques »¹. Toutefois, ce que ne dit pas l'auteur, c'est qu'elle complexifie la procédure de synthèse du fait de la nouvelle gestion qu'elle impose. En effet, elle n'est plus accessoire, mais participe pleinement à l'instauration d'un langage esthétique affirmé. Les peintures de K. Cancelier mettent au même niveau, et dans un rapport égalitaire, la référence amérindienne et africaine.

En dépit de l'affirmation de l'intégration de toutes les influences culturelles européennes, africaines, amérindiennes, et du refus du rejet d'aucune d'entre elles, on peut avancer l'idée qu'à partir de ce moment-là, où la récupération de l'influence amérindienne survient, un mouvement d'expropriation de la référence européenne est perceptible. L'influence amérindienne offre un espace plus large, objectivé et en l'occurrence une nouvelle alternative esthétique qui dès lors semble pouvoir se passer de l'Europe. Le processus démocratique n'est pas pour autant remis en cause, mais se reconfigure en une nouvelle multipolarité plus adaptée, plus vraie que constitue l'alliance des pôles amérindien et africain.

La fin des années 2000 voit la réaffirmation de l'identité amérindienne dans l'art. En Guadeloupe, la manifestation « Rencontre d'art et d'histoire »² qui se tient depuis 2009 autour des thèmes dans le premier volet de « Mémoire et présence amérindiennes », et autour des thèmes dans le second volet « Art et céramique, des Amérindiens à nos jours »³ réunissent un grand nombre d'artistes autour de la question des influences tainos dans la culture et dans la création en Guadeloupe. Ainsi, participent à ces rencontres des artistes tels que : Chavoudiga, Michelle Chomereau Lamotte, Sandra Edwige, Jean Claude Eliac, Iwa, Mireille et Marie Prompt, Klodi Cancelier, Hébert Edau, Joëlle Ferly, Christina Pichi, Antoine Nabajoth et d'autres. La manifestation de 2014 sur le thème de la spiritualité a réuni une gamme plus large d'artistes dont Thierry Lima, Jocelyn Akwaba Matignon, Stonko Lewest, pour ne citer qu'eux. Parmi ces exposants, Pierre Chadru, commissaire de l'exposition, Christina Pichi et Klodi Cancelier, ont fait de l'héritage amérindien, la matière principale de leur travail depuis

¹ Christian Bracy, « Convergences et divergences : La peinture en Guadeloupe à partir de 1970 », Toumson Roger (Dir.), *Anthologie de la peinture en Guadeloupe*, Conseil Régional de la Guadeloupe, HC Editions, 2009, p. 73.

² Catalogue « 1^{ère} rencontre d'art et d'histoire », *Mémoire et présence amérindienne*, Ville de Trois-Rivières, Chadru Créa Com, 2009.

³ Catalogue « 2^{ème} rencontre d'art et d'histoire », *Art et céramique, des Amérindiens à nos jours*, Ville de Trois-Rivières, Chadru Créa Com, 2011.

les débuts alors que les autres s'y sont conformés pour l'occasion, à accentuer l'influence taïno dans leurs productions.

1.6.2.2 *Fétichisme de la forme amérindienne*

Pierre Chadru ancre son appropriation dans le fétichisme de la forme. Il s'empare de la mandorle, symbole spirituel chrétien au départ, à partir de laquelle il construit son langage. La spéculation incessante sur cette forme, entraîne des transformations et des mutations sémantiques. L'artiste précise en quelques mots ses intentions : « je mets en scène la forme la plus communément perçue comme symbole de la fécondité : celle qui évoque à la fois un œil, une flamme, une amande, une vulve, une barque, une graine, une mandorle ou un bouclier africain »¹. La mandorle, non seulement devient une forme transfiguratrice, faisant ainsi le lien entre les différentes influences qui la traversent, mais confère parallèlement des accents polysémiques à la forme fétiche, qui ne cesse de s'enrichir par les associations et les adjonctions multiples opérées. *Lumi-naissance A249* (1996), représente deux mandorles renversées qui symbolisent des embarcations amérindiennes. La forme ne varie pas dans sa configuration d'ensemble, mais se sont surtout les gestes de déplacement, de rotation ou encore la nature du traitement pictural qui enrichissent son sens. D'un autre côté, répétition, démultiplication, fétichisation, sont des procédures issues de l'esthétique amérindienne. Il explique plus tard à travers sa série *Mémoires vives* (1996), la place que prend la référence amérindienne dans son univers multiple où cohabitent diverses influences. Il écrit : « j'ai essayé de tracer un trait d'union, dans la vie réelle et non dans le fantasme, entre nos origines diverses, occidentales, amérindiennes africaines ; synthèse de la mandorle, de la pirogue et du bouclier »². Il tire à travers cette trilogie « occidentales, amérindiennes, africaines » une substance qui se caractérise par une superposition de symboliques fortes à travers le fétichisme de la mandorle, le bouclier et la pirogue qui partagent la même forme elliptique ayant pour effet la multipolarité sémantique du motif. C'est dans la compression des trois influences en une entité nouvelle qu'il résout l'équation démocratique de la synthèse.

Le fétichisme pluriel de Tina Pichi fait appel à un grand nombre d'éléments empruntés à la culture amérindienne. De la chauve-souris, à l'homme-grenouille, elle fait de ses références symboliques, le vocabulaire constant de sa peinture. De ses débuts à aujourd'hui, l'évolution est évidente. Tout en poursuivant ses emprunts, la toile n'est plus autant un lieu de reproduction des éléments taïnos bruts, mais celui de la confrontation des influences. La

¹ Toumson Roger (Dir.), « La mandorle, le bouclier et la pirogue », *Anthologie de la peinture en Guadeloupe des origines à nos jours*, Conseil Régional de la Guadeloupe, HC Editions, 2009, p. 186.

² *Id.*, *ibid.*, p. 186.

peinture *Amnésie 2* (2009), montre cette articulation entre différents univers culturels. Trois figures schématiques issues du répertoire des formes amérindiennes et notamment de la statuaire, surmontées par trois silhouettes humaines énigmatiques qui ne révèlent aucun détail si ce n'est leur masse, situe davantage l'artiste dans une approche éclectique que dans une posture syncrétique. Des œuvres plus tardives comme *Mautiabel* et *Réminiscence 1* ne découpent pas l'espace en parties distinctes, elles entremêlent les influences sans pour autant les transformer. Il y a dans cette approche, une dimension informative, pédagogique, voire historique qui choisit de jouer sur l'articulation d'univers hétérogènes avec le souci de les garder intacts, comme pour contrecarrer l'absence physique et témoigner de leur présence spirituelle.

1.6.2.3 Du spirituel à la banalisation de la référence amérindienne.

À propos des *Dark paintings* de Richard-Victor Sainsily, Jocelyn Valton évoque ces figures amérindiennes comme étant celles « des forces spirituelles »¹ évoquées poursuit-il, par leur « présence fantomatique »². Cette utilisation de la figurine amérindienne témoigne de sa fonction spirituelle et de sa restitution dans la cosmogonie caribéenne. L'auteur engage aussi d'autres artistes comme Philippe Thomarel, Bruno Pédurand et Michel Rovélas dans le traitement de la référence amérindienne en disant que « Tous ont en commun, en dépit de la diversité des productions et des visions qui les sous-tendent, la présence (dans tout ou partie de leur œuvre) de citations, d'emprunts directs ou indirects aux arts non-occidentaux dit "tribaux" »³. D'une part, l'auteur relève la fonction spirituelle dans l'art de la référence amérindienne en la sacralisant, tout en l'associant à une ouverture généralisée sur les arts dits primitifs en général, comme il en était d'usage auprès des artistes européens du début du XX^e siècle, induisant de fait une banalisation de cet apport qui pourtant n'a rien à voir avec le processus primitiviste moderne européen. Assimiler l'intégration de la référence amérindienne au geste de primitivisation européenne que l'on connaît, relève de la banalisation d'un geste qui pourtant recèle des motivations liées à la dimension reconstructrice d'une identité affiliée pourtant génétiquement et culturellement à l'Amérindien. Il ne s'agit donc pas pour les artistes d'exotisme ou encore de renouer avec les formes originelles pures de la création dans une optique de reproduction, mais de poursuivre

¹ Jocelyn Valton, « Richard-Victor Sainsily, Dark-paintings, Anthropométrie », (1998), *Recherches en Esthétique*, n°6, *Traditions, modernité, art actuel*, octobre 2000, p. 123

² *Id.*, *ibid.*, p. 123.

³ *Id.*, *ibid.*, p. 123.

un processus de ré-acquisition identitaire qui relève dans ce cadre précis de l'intégrité et de la survie.

1.6.3 Haïti : l'influence amérindienne, les Vèvès comme héritage Amérindien

En Haïti où, paraphrasant Césaire, les Nègres se sont mis debout pour la première fois, la référence amérindienne en dépit des croyances sur la culture haïtienne est présente et oblige Gérard Alexis à quelques mises au point à ce propos : « on a beaucoup mis en avant les ascendances africaines du peuple haïtien pour commenter l'art haïtien [...]. Depuis que l'art haïtien est systématiquement étudié de l'intérieur, et donc considéré en dehors de toute recherche d'exotisme, une influence amérindienne a également pu être dégagée »¹. Gérard Férère rend compte de ce partage entre Amérindiens et Noirs à travers les *Vèvès* créés par les Amérindiens à l'origine et qui participent dès lors au rituel Vaudou haïtien. Il écrit : « Les Tainos étaient connus pour avoir peint des thèmes religieux. Selon le docteur Louis Maximilien, chercheur respecté, scientifique et auteur, ils sont les créateurs de dessins religieux qui seront plus tard imités par les Noirs et deviendront les *Vèvès* de notre vaudou »². En effet, l'influence amérindienne puise ses fondements dans les *Vèvè* qui représentent des « dessins au tracé strict, réalisés sur le sol, juste avant ou pendant les cérémonies »³. Ils sont « constitués de combinaisons de figures symboliques »⁴, écrit Carlo Célius qui précise leurs caractéristiques. Réalisés à la main, éphémères, ils invoquent les *Lwa*. Ils sont le produit et fonctionnent selon l'auteur à partir d'une « logique de répétition : répétition intentionnelle (apprentissage des initiés et exécution des *vèvès* lors des cérémonies), répétition structurale (signes ou symboles se répétant dans un même *vèvè* et/ou dans plusieurs *vèvès*) »⁵. Cet héritage confère à l'art haïtien, non seulement sa dimension spirituelle, mais aussi son ossature graphique et sa rythmique répétitive.

1.6.3.1 L'influence amérindienne dans la peinture haïtienne – Denis Smith, Max Pinchinat

Le syncrétisme par lequel opère Denis Smith dans la peinture intitulée *Loa* (1982) démontre une alliance très équilibrée entre la finesse du trait de la figure amérindienne et des

¹ Gérard Alexis, *Artistes Haïtiens*, Paris, éditions Cercle d'Art, 2007 (sans pagination).

² Gérard Férère, « Introduction à la peinture haïtienne », Hërsza Barjon, *Divine Haïti, portraits des Loas*, <http://www.research.ucsb.edu/cbs/projects/divinehaiti.html>. (Traduit par mes soins).

³ Carlo Célius, « Le vaudou et le monde des langages plastiques d'Haïti », in, *Peintures haïtiennes d'inspiration vaudou*, Bordeaux, Le Festin, 2007, p. 51.

⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 51.

⁵ *Id.*, *ibid.*, p. 51.

divinités haïtiennes. Une certaine fluidité entre ces deux courants esthétiques se révèle et confère à la divinité une nouvelle aura spirituelle apaisée que souligne Gérald Alexis en ces termes : « en dehors des différences de couleurs et de textures liées au changement de médium, on ne note guère ici de changements notables dans la forme fondamentale »¹. Le rapprochement d'un dessin intitulé *Sans titre* de Max Pinchinat (1985) avec un relevé de motif pariétal représentant la déesse Atabei de la civilisation Taino, est éloquent dans la ressemblance qu'il affiche. Est représentée, une femme accroupie à l'identique du modèle, les jambes écartées, coiffée, aux yeux en forme d'amande et aux lèvres épaisses. Il semble difficile avec de telles ressemblances de nier le lien existant entre ces deux figures. La référence amérindienne sert quasiment de modèle réinterprété avec une énergie nouvelle tout en ne dénaturant pas l'image de la déesse qui conserve son aspect et ses attributs dans cette orientation prise par l'artiste et qui inscrit de fait la peinture de Pinchinat comme un modèle démocratique de référence.

En constatant qu'autant dans la gestion des figures que dans l'utilisation des symboles dans l'art haïtien et dans l'art amérindien la convergence domine, Alexis réoriente la lecture qu'on a usuellement de l'art haïtien en estimant que cela induit une requalification de l'art naïf en art populaire, puisqu'il serait finalement le fruit d'une tradition collective. Il écrit en ce sens : « De telles comparaisons pourraient être étendues à nombre d'artistes dits "naïfs" qui révèlent une constance dans l'expression, dans la présence de certains symboles visuels découlant d'une conceptualisation rationnelle ou sanctionnée par des habitudes semblables, des traditions proches les unes des autres, une constance aussi dans la manière de regrouper les formes »². Alexis opère une réinscription de l'art haïtien dans la créolité caribéenne, décrite comme relevant du partage des influences qui jusque-là n'était pas reconnu. Cette reconnaissance de l'influence amérindienne inscrit dès lors l'art naïf haïtien dans la sphère de la créolité et de la relation démultipliée, bousculant au passage les principes de la bossalité³ en

¹ Gérald Alexis, *Artistes Haïtiens*, *op. cit.*

² *Id.*, *ibid.*

³ « Bossal – de l'espagnol *bosal* qui signifie "sauvage, indompté". Ce mot s'applique aux *loa* qui se manifestent pour la première fois dans une personne et aux *hounsi* qui n'ont pas encore terminé leur initiation », in, Alfred Métraux, *Le Vaudou haïtien*, Paris, Gallimard, Coll. « Tel », 1958, p. 326.

« La Bossalité, qui n'était au départ qu'une forme radicale de rejet de l'esclavage, va s'affirmer désormais comme une façon de vivre à part entière. Ce qui n'était qu'un mode précaire d'assurer la survie individuelle », in, Gérard Barthélémy, *Dans la splendeur d'un après-midi d'histoire*, Paris, Editions Henri Deschamps, 1996, p. 247.

« Pour se protéger, ils affirment leur marginalité, leur *bossalité* et forment des enclaves ethniques qui sont ignorées par les autorités politiques et les partis d'opposition », « C'est ce qu'on appelle la reproduction de la "bossalité" du nouveau libre, un processus particulier qui n'est autre que l'envers de l'internationalisation de l'offre d'emploi caribéenne ». Jean Casimir, *La Caraïbe : une et divisible*, Université de Virginie, CEPALC, 1991, p. 69. /p. 100.

embuscade. D'autre part, il remet en cause les modalités de la reconfiguration de l'art haïtien qui ne serait pas le simple résultat d'une irruption surréaliste générée par la simple subjectivité de l'artiste comme on a voulu le présenter, mais relève davantage d'une forme de restauration de l'identité véritable de l'art naïf haïtien qui, progressivement, atténue le subjectivisme de son émergence en dévoilant les secrets de ses composantes multiples non encore réellement révélés.

1.6.3.2 Influence amérindienne – un moyen de résistance spirituelle.

Dodard utilise l'influence amérindienne entre autres comme un moyen de résistance à un monde univoque que Babacar M'Bow souligne en ces termes : « Dodard puise son expression dans les sources africaines, taïno, arawak qui étaient et sont encore des instruments de résistance contre le rationalisme, l'utilitarisme et la dé-spiritualisation de l'art »¹. Il rompt avec les repères occidentaux partiaux en s'orientant : « vers une humanité redécouverte loin de la construction darwinienne de l'humain au sommet de laquelle l'Euro-Amérique trône en jugeant tous les autres peuples »², et engage un mouvement de re-spiritualisation en résistant au matérialisme conquérant, et révèle inévitablement un monde plus apaisé. L'utilisation de la référence amérindienne de Philippe Dodard, perceptible entre autres dans l'œuvre, *Machan'n twal* (2005), dans laquelle l'esprit amérindien se matérialise par le biais de la figure d'un cacique orné de sa parure, qui occupe un espace égal à celui de la marchande, et se diffuse par un bleu électrique sur l'ensemble de la composition, en affectant jusqu'à l'intégrité de la marchande elle-même. Avec la même amplitude, la peinture intitulée *Le Cacique* (2005) représente ce chef irradiant dans un foisonnement de couleur et de matière, et dans une vibration de la toile générée par la multiplication de la touche, comme pour signifier sa permanence et son omniprésence au-delà du temps et de l'histoire. D'un autre côté, Jean Claude Garoute (Tiga), fondateur du Centre Potomitan, avec Patrick Vilaire et Wilfrid Casimir, évoque l'intérêt porté à la référence amérindienne dont le traitement est inscrit dans les objectifs du Centre qu'il voulait être : « un laboratoire de recherches artistiques et culturelles à partir du vaudou et de l'art précolombien »³. Il poursuit en replaçant la référence amérindienne dans son contexte de convergence avec les autres influences culturelles : « [...]

¹ Babacar M'Bow, « Un marron au sein du modernisme : contestations Esthéticothéoriques dans l'œuvre de Philippe Dodard », *Philippe Dodard, The Idea of Modernity in Haitian contemporary Art*, Paris, Educa Vision/ Les Editions Henri Deschamps, 2008, p. 24.

² *Id.*, *ibid.*, p. 24.

³ Jean Claude Garoute (Tiga), « La rotation artistique dans l'œuvre de Philippe Dodard », *Philippe Dodard, The Idea of Modernity in Haitian contemporary Art*, Paris, Educa Vision/ Les Editions Henri Deschamps, 2008, p. 57.

Ensuite, toutes les formes d'expressions humaines en rapport avec l'histoire et la vie du peuple haïtien ont été prises en compte »¹. Autant avec Pinchinat et Dodard, la référence amérindienne fait l'objet d'étude séparée, comme pour améliorer la compréhension de son esthétique, avec JC Garoute, elle est englobée, sans distinction particulière dans une quête d'unité et de spiritualité globale de l'identité spirituelle haïtienne.

1.6.4 Jamaïque : La référence amérindienne supplantée par la référence africaine

Les préoccupations socio-politiques des années 1970 dans l'art de la Jamaïque aboutissent dans les années 1990 à des spéculations plus personnelles où l'artiste est dans l'introspection et sollicite fortement la mémoire. L'œuvre d'Anna Henriques, écrit Veerle Poupeye, « est par essence une exploration de son histoire personnelle et son héritage jamaïcain judéo-portugais, qu'elle a décrit comme un "rituel du souvenir". Une partie de ce "rituel" est son identification avec la population autochtone Taino »². Il s'agit dans ce cas précis d'une réappropriation plus intime de la culture originelle amérindienne que l'artiste réagence par la combinaison, de « l'art Taino, symboles judaïques et chrétiens, dans une certaine harmonie »³ écrit Veerle. L'approche d'Éric Cadien de l'influence amérindienne est moins émotionnelle. Des emprunts esthétiques amérindiens sont présents et notamment à travers la peinture intitulée *Les trois rois* (1992), où le jeu de la ligne, du dessin, cernant les formes et emprisonnant les couleurs en aplat, relève des modes de représentation synthétique taïno, employés pour le rendu des figures dont la présence nous interpelle par leur hiératisme. Au-delà des propos des artistes et des critiques antérieures, l'intuitif Everaldo Brown rentre dans ce cadre, du fait de la dimension animiste de sa production qui articule la nature et le spirituel, dévoilant des paysages habités, actifs et vivants où l'esprit règne. L'art jamaïcain à travers E. Cadien et A. Henriques renvoie une idée de la référence amérindienne d'une part comme relevant d'une forme d'intimité identitaire presque secrète entretenue avec la référence et d'autre part à travers E. Cadien, à un gisement de moyens graphiques dans lequel puiser pour peaufiner la définition culturelle de l'être jamaïcain.

L'impact de l'influence amérindienne dans la Caraïbe révèle les différentes orientations prises par les différents pays, mais surtout la variété des contextes qui servent de bases de réappropriation des valeurs culturelles amérindiennes et de reconstruction des identités. Mais ce qui marque dans l'ensemble des pays de manière relative, mais générale,

¹ *Id.*, *ibid.*, p. 57.

² Veerle Poupeye, « Art contemporain jamaïcain », in, *Modern Jamaican Art*, *op. cit.*, p. 37.

³ *Id.*, *ibid.*, p. 37.

c'est le désir de reconnaissance de l'influence amérindienne dans la culture caribéenne. Les artistes manifestent objectivement cette influence par son insertion dans la cosmogonie culturelle et artistique caribéenne et font la preuve de la dimension pleinement démocratique de l'art caribéen qui outrepassé les considérations liées aux origines et à la race.

1.6.5 *Le cumul comme principe de reconfiguration.*

1.6.5.1 *Reconfiguration et cumul des identités*

L'influence amérindienne provient aussi des stratégies interactives mises en œuvre par l'Amérindien dans la confrontation avec l'autre. Évoquant les Antilles françaises, Philippe Delisle met l'accent sur « les processus de re-création, sur le dynamisme et la fluidité des cultures locales »¹. Il poursuit sur ces interactions qui : « débouchent non pas sur la juxtaposition de traits conservant leur sens originel, mais sur un ensemble radicalement nouveau »². Il perçoit donc la culture aux Antilles dans sa dynamique complexe et expérimentale, car écrit-il, « confrontés à une offre diversifiée et en fonction de leurs attentes du moment, les individus remodelent constamment leurs références »³. L'essentiel de la culture antillaise se cristallise dans un jeu permanent de reconfiguration qui défie l'idée même de la stabilité et de définition. « La confrontation stimule le besoin d'identification : qui suis-je ? Qui est l'autre ? »⁴, déclare Olivier Servais à propos des modalités de résistance au christianisme des Indiens Anishinaabek, peuple de la région des grands lacs nord-américains, incités par le changement à se ré-identifier.

L'un des outils majeurs rendant possible la mutation est le procédé du cumul observable chez l'Amérindien. Philippe Delisle écrit : « Plus l'Amérindien cumule, plus il s'assure une chance de survie (ou de bien vivre) »⁵. Cette aptitude à se transformer nourrit par l'instinct de survie, proviendrait selon lui de la plasticité sémantique et formelle des formes issues de la culture originelle, à l'image d'ailleurs de Breton en Haïti en avançant l'argument de la prédestination nègre au surréalisme du fait du rapport particulier entretenu avec le monde invisible, dans *Le discours du Savoy*. Il écrit en ce sens : « Le concept de dimorphisme qualifie justement cette capacité cognitive à cumuler les identités ou les appartenances. C'est

¹ Philippe Delisle, « Christianisation et sentiment religieux aux Antilles françaises au XIXe siècle : assimilation, survivances africaines, créolisation ? », in, Philippe Delisle (dir.), *Acculturation, syncrétisme, métissage, créolisation-Amérique, Océanie, 16^{ème}-17^{ème} S.*, trimestriel n°5. Paris, Karthala. 2008, p. 79.

² *Id.*, *ibid.*, p. 79.

³ *Id.*, *ibid.*, p. 79.

⁴ Olivier Servais, « Identités amérindiennes et bricolage symbolique: le cas des missions jésuites auprès des amérindiens ojibwa au XIX^{ème} siècle », in, Philippe Delisle (dir.), *Acculturation, syncrétisme, métissage, créolisation-Amérique, Océanie, 16^{ème}-17^{ème} S.*, *op. cit.*, p. 87.

⁵ *Id.*, *ibid.*, p. 102.

en quelques sortes une coupure symbolique, mais non honteuse »¹. L'héritage des modalités cumulatives issues du champ religieux amérindien se répercute dans la peinture caribéenne.

Au sujet de l'art naïf haïtien et de son côté cumulatif, Corinne Mence- Caster définit des similitudes avec l'oralité et observe que « La gestuelle de l'oral alourdit alors la syntaxe, dans un mouvement comparable à celui du peintre « naïf » haïtien qui grossit, accumule, et manifeste, ce faisant, une même quête de redondance, laquelle devient le paradigme d'une oralité nostalgique, atavique, ancestrale, qui est ressentie comme l'essence vaporeuse de tout un peuple »². L'accumulation relève donc au regard de l'auteur d'une activité primaire, manifestation de la néantisation combattue par la répétition.

1.6.5.2 Guadeloupe : Une collecte dévorante

Ce geste de rassembler, collecter chez Marie-Josée Limouza prend des connotations de mise en ordre et d'organisation de la diversité des influences. *Le vol de l'oiseau chamane* (1996) est de cet ordre. Chaque fragment constitutif de l'œuvre semble être le fruit d'un calcul méthodique lors de leur incorporation, laissant planer un sentiment d'harmonie et de relation pacifiée des différences et des hétérogénéités. L'accumulation relève davantage d'une expression de l'ordre et de la rigueur que la stabilité de la composition renvoie. La frénésie névrotique conduit quelques fois à l'entassement et à l'empilement, comme pour se constituer une réserve en vue de la palliation au manque.

L'œuvre de Rico Roberto intitulée *La quête de la vérité* (2009), à l'image d'une grande partie de l'œuvre de l'artiste, est conçue par assemblage et collage de divers matériaux hétérogènes, bois, métaux, superposés, juxtaposés, se croisant et se combinant sans perdre leur identité et homogénéisés par l'acrylique sur un support rigide. Divers matériaux collectés se distribuent sur l'ensemble de la surface et l'a structure. Rico Roberto adopte la posture moderne du flâneur, qui au fil de ses déambulations, amasse des objets abandonnés de petite taille, accumulés et qui finissent par intégrer l'espace d'une de ses œuvres. La survie se loge dans une conquête concrète d'autant plus palpable du fait de la réalité des objets récupérés, chargés d'imaginaire et dont la collecte n'exprime en fait que la réalité de l'identité de l'artiste en chantier. Ces matériaux de récupération sont des trésors qu'il rehausse et exhibe au regard comme pour affirmer que du banal peut jaillir le précieux, et du délaissement, l'intérêt.

¹ *Id., ibid.*, p. 102.

² Corinne Mence-Caster, « De l'être caribéen comme vecteur d'une esthétique de l'ineffable », in, *Portulan*, « Esthétique noire ? », Roger Toumson (dir.), Vents d'Ailleurs, 2000, p. 79.

L'urgence de la reconstruction identitaire se consigne dans la collecte dévorante de ces deux artistes qui font de l'accumulation une stratégie de reconstruction à travers la quête d'objets, de signes, de souvenirs, d'histoires et d'énergies délaissées, qu'ils récupèrent et réactivent dans l'espoir de se frayer le chemin d'une identité dans les méandres d'une histoire de la défiguration historique inexprimable. Par sa dimension excessive, l'acte de cumuler est symptomatique d'un dysfonctionnement et apparaît comme une urgence de la régénération identitaire.

1.6.5.3 *Cumul de médiums, de gestes*

D'un autre côté, avec l'apport des générations plus récentes (1990) d'artistes guadeloupéens, le cumul prend une nouvelle tournure. Les œuvres *Craniologie* (2007) ou encore *LTH n°1* (2008) de Bruno Pédurand rénovent l'approche cumulative de l'art en empilant des opérations plastiques hétérogènes. En effet, des images extraites de magazines tapissent le fond de la toile à différents degrés d'opacité et de transparence qui induisent un jeu perceptif entre le révélé, le suggéré et le caché. Le balancement entre des figures subsistantes de visages glacés laissées tels quels et d'autres éléments iconographiques mises en abîmes, confère une rythmique particulière à l'expérience visuelle, et à la production avant tout. Le cumul dans l'œuvre de Pédurand à travers une déclinaison de gestes qui lui est appliqué est un cumul élaboré et s'établit en modalité constitutive essentielle de sa démarche. *Craniologie* représente un crane volumineux, linéaire, associé à des motifs géométriques, cabalistiques, qui laissent passer les variations du collage en fond de toile. Cumulation de techniques, collage, dessins, peintures, appuient un message rappelant les pseudos expériences comparatives des races ayant abouti à l'instauration de l'infériorité des races, dont la race noire principalement en est la victime. Le cumul apparaît sous la gestuelle de Pédurand comme un moyen d'interpeller les fondements de la *mal représentation*, dont ce secteur de l'anthropologie que représente la craniologie, basée sur l'étude des variations des caractères du crâne humain en est l'une des causes.

On observe aussi du côté d'Antoine Nabajoth, une gestuelle cumulative qui sature l'espace de la peinture. Cet excès du geste produit par un graphisme hautement impulsif et répétitif confère une apparence structurale qui dévoile l'armature de la forme. La conséquence qui s'en suit est l'amplification de la forme, démultipliée dans un foisonnement perturbant. *Bèt a kaz* (2012) représente un insecte dont l'imbrication dans d'autres éléments graphiques et picturaux lui confère une certaine étrangeté. Il en va de même pour l'œuvre *Kaz an bwa* (2012) qui présente cette confrontation d'une case à la lumière et à son milieu. L'atmosphère

saturée, étrange et mélancolique produit par la multiplication de lignes et de traits crée au niveau de la case percée de part en part par la lumière et par l'atmosphère, la même concrétude et la même densité. Le cumul des gestes graphiques et picturaux chez l'artiste produit une pacification et une homogénéisation des thèmes représentés.

1.6.5.4 Cumul et brouillage

Lucien Léogane, artiste de la génération précédente, réinterroge les fondements esthétiques de la peinture à travers la force de la ligne. À l'opposé de la névrose graphique de Nabajoth, Léogane renoue avec la pureté de la ligne et de la couleur. Les sujets à travers les titres sont énoncés au préalable, mais requièrent une certaine expérience visuelle afin d'être acquis et perçus. *Le vaisseau fantôme* (2007) ou encore *Coupe d'or* (2007) exigent cette confrontation entre le regard et l'œuvre afin de dénouer le nœud du mystère de la représentation. Lucien Léogane instaure en effet un dispositif pictural de la perte dans lequel le regard s'engage, dans une errance dont l'issue n'est pas complètement définie du fait des multiples appréhensions possibles qu'offre l'œuvre. Dans les œuvres intitulées *Coupe d'or* (2007) et *Vaisseau fantôme* (2007), les sujets résistent par la production d'une multipolarité des significations et par le jeu ludique engagé avec la perception. La coupe d'or est insérée sur le mode de l'entremêlement et de l'entrelacs rendant difficile la reconnaissance du sujet qui, finalement, n'est qu'un prétexte à sa peinture pour organiser son enfouissement visuel et par extension sémantique. Le regard s'engage dans une chasse au trésor du thème énoncé, dissimulé dans la matière et dans les géométries rectilignes et curvilignes de la composition. L'artiste à travers l'œuvre induit une sorte de jeu avec le spectateur, qui écarte la contemplation comme posture de référence face à la peinture, en instituant une interaction visuelle et intellectuelle dynamique face à l'énigme proposée qui génère différentes compréhensions et une multiplicité de significations, et installe jusqu'à sa résolution, un sentiment d'insatisfaction.

Le cumul apparaît donc chez Léogane comme une procédure technique de brouillage de la perception qui, de fait, admet l'idée de mérite et d'effort dans l'art, dans cette sacralisation de la confrontation entre l'œuvre et le spectateur, relevant finalement davantage d'un jeu empirique de dévoilement progressif de la forme et du sens. Cette production d'ambiguïté, de sens multiples, née de cette volonté de créer une œuvre démocratique, produit par le jeu de dissimulation graphique et pictural, est révélatrice des effets possibles du cumul dans l'esthétique de l'art guadeloupéen.

1.6.5.5 Accumulation de symboles de civilisation

Un dernier exemple est celui de l'artiste Nicole Réache dont une des œuvres est plus que porteuse des stigmates, mais s'origine dans les procédures objectives du cumul. *Le bois sacré* (1996), représente une œuvre composite dans sa manière d'entreposer les différents éléments de cultures dans l'espace du tableau. Les figures centrales sont celles d'un couple mixte composé d'une femme blanche et d'un homme noir enlacés et à côté duquel se tient un métis assis au sol. Ces trois figures sont entourées d'objets de civilisations allant de la statuaire amérindienne aux pieds du couple et qui semble interagir par un phénomène de contamination, de l'ordre de la minéralisation produit par le contact entre la pierre grise et la chaire du pied posé sur elle. Cette contamination se mesure par le transfert des signes et symboles amérindiens de la statuaire qui se propage sur le corps de l'homme noir. Derrière eux, une statuaire bouddhiste, une autre indienne couchée au sol au pied d'une pyramide égyptienne éventrée et laissant percevoir de l'autre côté, une cathédrale gothique. Tout cela se joue à ciel ouvert sous la bienveillance des astres. Un autre symbole fait le lien entre le ciel et la terre, représenté par une colombe, signe de paix, que les doigts de l'homme noir pointent. N. Réache en une seule peinture crée un condensé de l'histoire caribéenne par une contraction du temps et de l'espace qui met en présence sur le même plan des ères historiques différentes ainsi que des symboles culturels et civilisationnels multiples. S'y distinguent différents objets de civilisations allant de la statuaire à l'architecture des civilisations d'Asie, d'Europe et d'Afrique, en passant par des symboles et signes gravés, aux symboles universels. Cet amoncellement d'objets culturels envahissant l'espace, du sol au cosmos, est symbolique du relais de la procédure amérindienne de l'accumulation qui caractérise la culture et l'identité guadeloupéenne. Le cumul à cette occasion ne relève pas d'un effet ou d'une stylistique, mais trouve sa justification dans une volonté affirmée de dévoiler la réalité de la globalité d'essence de l'expérience caribéenne contemporaine, que livre l'illustration allégorique de la traversée des âges.

1.6.6 Jamaïque : Cumul, unité et harmonie

L'approche de Charles Campbell, notamment à travers une œuvre intitulée *Maroon Mandala* (2005), dont l'espace est divisé en neuf parties égales, comme il en est de la disposition du carrelage laissant apparaître les jointures, combine des éléments de la culture asiatique que représente le mandala, et d'autres liés à la culture jamaïcaine, que symbolise le marron jamaïcain. L'œuvre s'assimile à une mosaïque où les formes s'emboîtent autour de la figure du marron comme pour sceller une unité produite par la circularité de l'ensemble. Cette

structure circulaire nous rappelle la structure de la *wonn* (ronde) guadeloupéenne d'une part et, d'autre part, comme énoncé dans le titre, au mandala, forme circulaire rempli de symboles et servant par ailleurs à la méditation, représenté sous un traitement graphique allégé où, lignes, traits noirs et rouges sont les matières principales de la composition. La substance du cumul dans cette peinture est constituée par le symbole asiatique de l'harmonie que diffuse le mandala, et par celui de la résistance conquérante que symbolisent les marrons de la Jamaïque, modèles eux aussi, au vue de la perpétuation de cette communauté, d'harmonie. C'est donc autour de valeurs de paix et d'harmonie que les forces du cumul s'organisent dans l'œuvre de Charles Campbell.

Les principes rastas et intuitivistes de Byron Johnson font de l'opération du cumul un système de représentation qui dénie la percée de l'espace de la toile, recouverte entièrement par un amoncellement de figures. L'alternative à l'espace illusionniste, héritée de la Renaissance n'est autre qu'un retour à celle de la représentation romane et primitive de l'espace, où les formes se déploient avec pour seules règles, celles de la bi-dimensionnalité du châssis. La peinture intitulée *Togetherness and earth* (1998) représente un conglomérat de figures humaines et animales qui évoluent dans une harmonie palpable que génère l'entremêlement des genres et espèces, et qui renvoie à cette idée du paradis où les rapports de domination de l'homme sur l'homme, et de l'homme sur les autres règnes de la nature, n'existent pas. En accord avec les principes du rastafarisme, le cumul dans un mode d'articulation débridé et ouvert, permet la déréglementation de la norme de représentation, et des rapports entre les espèces, en en projetant une nouvelle, plus universelle.

1.6.6.1 Cumul et stratification de l'espace

Dans la même veine de l'approche bi-dimensionnelle de la représentation, Albert Artwell produit une impression de cumul par l'empilement, l'étagement et la superposition qui structurent l'espace de la peinture. Une sensation d'accumulation et de saturation se fait sentir dans cette stratégie de stratification du temps et de l'espace. On retrouve à travers ces modalités plastiques l'artiste Allan Zion Johnson dans une œuvre intitulée *Untitled* (1992) qui organise l'espace selon les mêmes modalités, en la découpant en quatre parties distinctes. Le haut représente le ciel, le centre est occupé par une architecture-ville imposante, à l'intérieur de laquelle s'activent des personnages. Dans l'espace intermédiaire, en dessous, le relief symbolisé par la verdure et les vallons est supplanté par la partie basse du tableau d'où se dessine une exploitation occupée par des animaux domestiques. Ce découpage de la représentation induit en quelques sortes une verticalité de la lecture que la stratification

commande, et insuffle une impression d'échelonnage des espaces juxtaposés. C'est de cette structure stratifiée de la peinture que se justifie le cumul dans la démarche d'Allan Zion Johnson.

Adeptes de la même philosophie rasta, les principes du cumul de l'artiste Everaldo Brown se définissent aussi par la stratification et le foisonnement perceptibles dans la peinture *Mystic Hills* (1979) qui dévoile des scènes et des personnages insérés dans le relief des mornes et qui suivent scrupuleusement les contours de la topographie du lieu en créant une indistinction entre les entités, personnages et nature. La prolifération des formes et figures accumulées dans le flanc du relief suggère une approche animiste du lieu où les mornes semblent habités et vivants, conférant à la nature une puissance mystique incontestable que la stratégie du plein et de l'insertion produit.

1.6.7 Haïti : Cumul - rythmique : entre accumulation et vide

Frantz Zéphirin, dans l'œuvre intitulée *Us marine invasion* (1995), postule pour la confrontation des modes de représentation. La peinture présente un espace qui aurait perdu son intégrité physique et son homogénéité du fait de la trouée centrale qui laisse apparaître la scène du débarquement de soldats américains sur l'île, drapeau en main. La peinture peut être partagée en deux parties superposées. La première peut être assimilée à un voile supérieur aux tonalités rouges et oranges sur laquelle se déploient des scènes diverses, jungle, hélicoptère, monstres marins et terrestres qui s'interpénètrent en s'étalant comme des motifs sur un tissu. La deuxième, qui représente un second voile dissimulé sous le premier, est une illustration réaliste partielle du débarquement de soldats US, perceptible dans une ouverture centrale qui rompt le continuum du déferlement de formes et de figures du voile supérieur. La trouée que produit cette ouverture suggère une brèche ouverte qui se singularise par des tonalités plus réalistes du bleu du littoral, où le débarquement s'opère, et symbolise le déchirement du voile de la souveraineté du pays par cette intrusion des envahisseurs américains. L'approche du cumul dans cette peinture trouve sa force expressive dans le jeu de dévoilement et de dissimulation entre ces deux niveaux organisant la toile. C'est en effet l'interruption du processus accumulateur du voile supérieur par le second niveau de la peinture, qui confère à l'œuvre une rythmique particulière et exprime de manière convaincante le message de violation que l'artiste cherche à diffuser.

En convoquant l'histoire de l'invasion d'Haïti sous l'influence des modalités d'un cumul interrompu et dysfonctionnant, l'artiste associe indirectement les valeurs

démocratiques avec le geste plastique d'accumulation. Le cumul, modalité syncrétique de survie de l'Amérindien à l'origine, d'essence démocratique, devient à cet effet une procédure opératoire haïtienne symbolique de la contestation de la dimension non démocratique de la relation haïtiano-américaine.

1.6.7.1 Cumul et démultiplication du message

La peinture *Saint – Jacques, Maitresse Erzulie et Damballah* (2000) du peintre André Pierre présente trois divinités majeures du panthéon vaudou haïtien, assises alignées, côte à côte, affublées de leurs attributs et accessoires de *loas* : costumes, coiffes et bâtons sacré de *loas*, chargés de motifs relativement simples, lorsqu'il ne s'agit que de lignes et de traits, qui se complexifient à certains endroits à travers des motifs plus élaborés tels que croix, cercles, demi cercles. Devant eux, au sol, leurs *vèvès* respectifs et l'écriture de leurs noms sont dessinés. Ces motifs s'étendent au mobilier environnant, contaminant une grande partie de l'espace de la toile, générant ainsi une surcharge des motifs, des écritures qui produisent une saturation de l'image. Le réseau graphique des *vèvès* crée une impression d'apesanteur et confère aux *loas* une sensation de légèreté, en suspension entre terre et ciel, créant une distinction des univers humain et divin. A travers la pression produite par l'intensité des motifs créés, une certaine distance apparaît comme si, en dépit de la personnification des *loas*, dont l'humanisation révèle une volonté de proximité, leur supériorité demeure préservée. L'espace prend des proportions inconnues générées par la confusion des deux entités à l'image d'un chevauchement vaudouesque d'initié permanent. L'artiste ne cherche pas à représenter une scène ordinaire mais à produire une scène divine, digne d'une icône religieuse, à l'instar d'un retable. L'artiste en multipliant les codes produit un substrat de la religion vaudou où chaque divinité est triplement représentée, d'une part par la représentation picturale, et d'autre part, par son *vèvè*, et enfin par l'écriture de son nom. Ce cumul de l'ordre de la redondance crée une démultiplication du message et confère une certaine puissance spirituelle à la peinture.

La gestuelle cumulative héritée des Amérindiens et de leur interaction avec l'autre, convoque des modes de convergences empiriques qu'exprime le geste de cumul. Accumuler est révélateur de dysfonctionnements et d'une certaine faiblesse, compensés par le geste de la multiplication et de la répétition des références, qui d'une part est symptomatique d'une urgence à refonder, et d'autre part à créer du volume sémantique et matériel. Ceci entre d'une certaine manière dans une configuration dissuasive, consistant à masquer les failles dans cet

élan de survie, conscient de la fragilité que signifie cette posture qui n'est autre que le résultat d'une défaite coloniale, et de la décomposition des valeurs de l'autochtone.

La reconfiguration de l'art dans la Caraïbe est engendrée dès le départ par ce désir de compensation que la première impulsion du bricolage permet, entendue dans le sens d'une expérience incertaine de mise en relation des différents et dont les résultats sont imprévisibles. Mais la seconde impulsion est celle de la synthèse qui est le mode le plus approprié d'articulation des éléments différents entre eux. Dans ce monde moderne secoué, selon Stuart Hall, par « la prolifération des différences »¹, seules des questions de degré d'hétérogénéité diffèrent dans les pratiques artistiques des différents pays de la Caraïbe, du fait certainement des conditions historiques similaires impliquant les mêmes acteurs et peuplements dans la même région. André Mary évoque des degrés dans le syncrétisme sous les termes de « syncrétisme réformiste ou acculturé »² qui peuvent être appliqués au cumul. Il distingue, un cumul réformiste « riche en élément d'importation »³, hétérogène et composite et relevant de l'assimilation partielle, et un cumul néo traditionaliste caractérisant un « syncrétisme profond dont la vertu serait au contraire de ne présenter aucune solution de continuité par rapport aux éléments de la tradition autochtone »⁴ et relevant dans ce cadre d'une assimilation totale. C'est donc, à l'instar du syncrétisme que le cumul se définit par la masse des éléments empruntés, par le mode de liaison et par le degré de fusion appliqués aux éléments importés.

1.6.8 Critique de la dimension collaboratrice de l'art caribéen

1.6.8.1 L'hybridation, le mélange, l'absence de nation

Cette politique de la synthèse avec sa cohorte idéologique de l'union, de la convergence et du cumul, mérite aussi d'être interrogée froidement sous d'autres aspects et notamment en mesurant les incidences qui affectent l'être et l'art dans ce processus de transformation, que l'hybridation caractérise. Daniel-Henri Pageaux écrit : « Cette notion d'hybridation paraît en effet convenir à des espaces sociaux et culturels qui ne sont pas assimilables à des nations aux sens occidental du terme »⁵. Il apparaît à l'issue de cette constatation de D.H Pageaux que la question de la politique du mélange et de la synthèse est le fait de peuplements bigarrés, faibles, vaincus, déstructurés, là où les belligérants mettent

¹ Stuart Hall, *in*, *Stuart Hall*, Mark Alizart, Stuart Hall, Eric Macé, Eric Maigret, *op.cit.*, p. 81.

² André Mary, *Le bricolage africain des héros chrétiens*, Paris, Cerf, 2000, p. 20.

³ *Id.*, *ibid.*, p. 20.

⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 20.

⁵ Daniel-Henri Pageaux, « De quelques tracées dans le Baroque Caraïbe », *in*, *Portulan*, « Esthétique noire ? », Roger Toumson (dir.), Vents d'Ailleurs, 2000, p. 49.

tout en œuvre, jusqu'aux répressions les plus barbares, pour les empêcher de se fonder en nation, et de se déterminer en tant qu'entité nationale. La politique de la synthèse qui est censée être une ouverture au monde, un « choix » caribéen, se révèle être un nouveau plafond de verre, une nouvelle prison, un nouvel esclavage qui impose l'oubli, et commande à la collaboration, tout en déniait tout retour vers la culture originelle. À ce stade de l'étude, on peut finalement adhérer au cheminement de Selden Rodman dans son élection du primitivisme comme modèle de référence et par extension dans la politique de maintien de l'identité originelle qu'il prône.

1.6.8.2 Un art de deuxième main

Dans cette approche décalée de la politique de la synthèse, et de son influence sur la reconfiguration de l'art caribéen, plusieurs remarques sont à émettre. Ces principes créateurs qui font de l'appropriation le geste fondateur de l'art dans la Caraïbe génèrent un art de deuxième main. En effet, on peut évoquer un certain cantonnement de la pratique, au geste de recyclage d'influences culturelles. À l'image des pays sous-développés, poubelles du monde occidental qui font à contre-cœur du recyclage une source de revenus, la Caraïbe elle-même, considérée comme une région sous développée dont seule l'industrie touristique permet la survie, voit ses pratiques artistiques épousées ces mêmes modalités, par le retraitement et le recyclage des langages plastiques accessibles, déjà éprouvés. Ces gestes spécifiques du recyclage débouchent rarement sur la nouveauté et représentent un danger de l'enfermement sur une pratique essentiellement de la combinaison, de l'agencement, du collage et du bricolage au détriment de la création et de l'invention. Pour finir sur cette charge nécessaire et inévitable portée au dogme du métissage dans les langages plastiques dans la Caraïbe, il y a trop de points communs résiduels persistants entre cette dépendance à la relation particulièrement prononcée dans la Caraïbe et la notion péjorative de doudouisme. De fait, ce sont ces valeurs de passivité, d'inoffensivité, d'assujettissement et de négligence du soi intime et collectif, portées par le doudouisme, commandant au sourire et à la négation de l'être caribéen au passage d'étrangers dans les îles. L'art doit avant tout être une émanation proprement caribéenne et destiné aux Caribéens comme le stipule Norman Manley dans ses discours et écrits de 1939.

Malheureusement, le maintien de cette situation ou stratégie du transfert de données culturelles et esthétiques, privent les créateurs de l'accès à d'autres gisements, qui permettraient l'éclosion d'orientations réelles, mais surtout de nouveaux paradigmes qui laissent une plus grande liberté dans la création caribéenne. Seule l'accès à de la matière

brute, qu'en général une conscience nouvelle de soi, déchainée, produit, est susceptible de générer une création plastique de première main. Cette posture dans l'art caribéen est évocatrice d'une contrainte de l'acculement, qui là aussi, engendre une esthétique du même nom et fait de la stratégie créolitaire de l'art dans la Caraïbe une extension du retranchement. On comprend mieux cette confrontation entre la bossalité revendiquée en Haïti et les valeurs de la créolité plus dispersante et dont les contours font défaut.

Toutefois, cette phase dépassée, il serait temps de remettre en cause ces stratégies défensives et dépendantes qui tendent à ne dévoiler que la face positive, en l'occurrence les bienfaits de ces imbrications culturelles, qui nous interpellent sur les conditions de cette cohabitation, pour en définir de nouvelles, plus offensives et plus autonomes, afin d'approfondir les transformations encore aujourd'hui en cours dans le milieu en commençant par étudier les vices cachés de cette stratégie. Stuart Hall évoque déjà la dissociation de ces mécanismes de collaboration avec l'idée d'une pacification effective du monde en mettant ces principes à l'épreuve de la réalité, en affirmant en dépit de ces valeurs humanistes que véhicule l'art, qu'il « reste la question de savoir comment il est possible de vivre en paix dans ce monde, les uns avec les autres »¹. L'écart abyssal existant entre la culture et le réel sociétal devrait nous interpellier sur le bien-fondé et la réalité de ces valeurs que développent les arts caribéens depuis les émergences.

Les mécanismes opératoires moteurs de la coopération et de l'intervalorisation sont inhérents à l'art de la Caraïbe, qui naît de l'altérité et de la convergence d'influences esthétiques diverses. Ces principes développent des valeurs de rapprochement et de respect mutuels entre les peuples qui se propagent par le biais d'échanges, d'emprunts, d'appropriations et de récupérations, réinvestis et transformés dans l'espace de la peinture en générant des œuvres synthétiques, insolites, riches, hybrides, harmonieuses, disharmonieuses qui révèlent d'autres conceptions du monde et de l'art. Ce choix de la conjonction permanente pousse à la caractérisation de ces procédures opératoires en œuvre dans l'art caribéen, d'une réelle politique de synthèse. Les œuvres qui en émanent portent les germes d'une relation au monde apaisée, à travers la convergence des différentes influences culturelles qu'elles brassent. Même si par ailleurs, cette politique de synthèse amène quelques questionnements autour de l'éventualité d'une autonomie plus grande de l'art de la Caraïbe vis-à-vis des références extérieures et même dans ce contexte de monde globalisé. Quelles sont les capacités de ces pratiques à pouvoir réinventer des procédures qui ne soient pas

¹ Stuart Hall, *in*, *Stuart Hall*, Mark Alizart, Stuart Hall, Eric Macé, Eric Maigret, *op.cit.*, p. 81.

exclusivement limitées à des gestes de récupération et de recyclage, pour enfin créer ? L'art caribéen peut-il reconvertir sa politique de synthèse en une politique de création moins dépendante ? Peut-il se penser avant tout pour lui et reléguer la pression de l'altérité sur un plan secondaire ? Nonobstant, ce sont pour le moment ces principes de collaboration, de redistribution et de partage qui façonnent la création caribéenne autour de saines valeurs qui définissent la reconfiguration de l'art comme pacifique, ouverte et démocratique.

Chapitre 2 - Les consciences multiples dans la reconfiguration de l'art caribéen

2.1 - Double conscience et reconfiguration dans l'art

2.1.1 Du moi double au moi véridique et l'impossible choix

L'association dans cette étude de la politique de la synthèse et de la double conscience dans le processus de reconfiguration de l'art dans la Caraïbe, nous rappelle que l'acte de collaboration n'est pas sans conséquences. Survient dans ce processus de la synthèse, la notion d'abandon de soi. S'abandonner, c'est s'engager sur les terres arides ou fertiles de l'errance, pour tenter de répondre à l'urgence de l'incarnation d'une nouvelle identité. Il semble donc intéressant d'intégrer dans cette analyse la duplicité et la complexité qui règnent dans l'esprit des artistes de ces régions du monde, trop souvent évacuées dans les tentatives d'explications de l'art, elles aussi trop souvent soumises à l'idéologie dominante qui n'avance que les bienfaits, en occultant tant de paramètres pourtant nécessaires à la compréhension de la création artistique de la Caraïbe. La question de la double conscience engendrée par la multipolarité de l'identité caribéenne et afro-américaine, notamment que développe William E.B. Dubois, est l'une de ces données qui rendent compte du dilemme identitaire et du trouble de la personnalité qui interviennent dans la construction de langages plastiques dans la Caraïbe. La double conscience et les consciences multiples représentent le revers de la médaille d'une politique de la synthèse, et rendent bien compte de leur dimension de cruauté en vigueur dans la culture et dans l'art.

Paul Gilroy perçoit le développement de la double conscience, comme une aspiration à « donner une signification mondiale à l'expérience particulière des Noirs en Occident après l'esclavage »¹. Il y voit aussi, un outil de suggestion « d'autres manières plus fécondes, de comprendre la tension entre enracinement et cheminement (*routes and roots*) »². William E.B. Dubois est à l'origine du terme de la double conscience, autrement appelé « Personnalité

¹ Paul Gilroy, *L'atlantique noir, modernité et double conscience*, Paris, Amsterdam, 2010, p. 183.

² *Id.*, *ibid.*, p. 192.

duale »¹ par l'auteur américain James Weldon Johnson. La double conscience révèle le Noir américain partagé entre, un monde universel de la culture et un autre, particulier de la condition noire, en lutte dans le processus de restructuration identitaire. Il en dévoile la complexité, responsable des méfaits sur la représentation de soi. Il écrit : « L'histoire du Noir américain est l'histoire de cette lutte – de cette aspiration à être un homme conscient de lui-même, de cette volonté de fondre son moi double en un seul moi meilleur et plus vrai »². Cette double conscience est le résultat « d'une symbiose malheureuse entre trois modes de penser, d'être et de voir »³ qui anime le Noir, selon Paul Gilroy. Elle va de l'appartenance raciale en passant par l'appartenance nationale, à celle de l'universel. Il précise : « Le premier est racialement particulariste ; le second est nationaliste en ce qu'il découle de l'Etat-nation où vivent les anciens esclaves, affranchis mais non encore citoyens, plutôt que de leur aspiration à leur propre Etat : le troisième est diasporique ou hémisphérique, parfois mondial et, à l'occasion universaliste »⁴. Cette multiplicité d'appréhension du Noir écartelé entre plusieurs aspirations, met en avant la tension des postures contradictoires qui traversent l'affranchi.

Cette double conscience prise dans ces propres contradictions, rend impossible toute détermination et se révèle comme un piège qui se referme sur lui et dont l'issue est incertaine. En effet, selon Dubois « Dans cette fusion, il ne veut perdre aucun de ses anciens moi. Il ne voudrait pas africaniser l'Amérique, car l'Amérique a trop à enseigner au monde et à l'Afrique. Il ne voudrait pas décolorer son âme noire dans un flot d'américanisme blanc, car il sait qu'il y a dans le sang noir un message pour le monde »⁵. Le refus de choisir et d'exclure est l'une des raisons qui caractérisent cette ouverture sur la voie de la convergence des apports au-delà des races. Toutefois, cet indéterminisme ou ce déterminisme de la conjonction, sont considérés par William E.B. Dubois comme une situation schizophrénique où deux entités distinctes cohabitent dans un seul corps, dans un certain fracas. Il poursuit : « Chacun sent constamment sa nature double – un Américain, un Noir ; deux âmes, deux pensées, deux luttes irréconciliables ; deux idéaux en guerre dans un seul corps noir, que seule sa force inébranlable prévient de la déchirure »⁶. Une telle tension totalement niée dans le fait caribéen et dont la critique de l'art en général en est le fossoyeur, peut aller pourtant jusqu'à l'explosion et à la rupture et se révèle sans ambages comme le nœud de la compréhension du

¹ *Id., ibid.*, p. 189.

² William E.B. Dubois, *Les âmes du peuple noir*, *op. cit.*, p. 11.

³ Paul Gilroy, *L'atlantique noir, modernité et double conscience*, *op. cit.*, p. 184.

⁴ *Id., ibid.*, p. 184.

⁵ William E.B. Dubois, *Les âmes du peuple noir*, *op. cit.*, p. 11.

⁶ *Id., ibid.*, p. 11.

fait culturel afro-caribéen et en l'espèce ici afro-américain.

2.1.2 *L'esprit dédoublé*

Le dédoublement de l'environnement, résultat de la séparation des vies et des espaces entre ethnies, classes, doublé de cet état d'esprit de la perte de soi, génèrent une production de l'esprit dédoublé. « Une telle double vie avec des pensées, des devoirs et des classes sociales dédoublées doit nécessairement donner naissance à des paroles et des idéaux dédoublés »¹ écrit Dubois. Ce phénomène entraîne l'esprit vers des réactions dangereuses, et plus précisément « vers les faux-semblants ou vers la révolte, vers l'hypocrisie ou vers le radicalisme »². Pourtant, cette dualité de la conscience a des avantages que relève l'auteur de manière poétique en ces termes : « Je suis assis aux côtés de Shakespeare et il ne tressaillit pas à ma vue. Franchissant la barrière de la couleur, je marche bras dessus, bras dessous, avec Balzac et Dumas ; [...] »³. Tout concourt, dans une telle organisation des sociétés post-esclavagistes qui se développent sur les principes d'infériorisation et de ségrégation de la population noire, à construire une conscience dédoublée, qui d'une part, permet pour le meilleur cette ouverture sur l'autre et sur sa culture mais, d'autre part, pour le pire génère des dysfonctionnements qui peuvent s'exprimer de manières brutales et irréversibles.

Cette duplicité est évoquée par René Ménénil par l'association de la double production et de la double conscience. En effet, les artistes mettent en scène dans leurs œuvres un récit autant historique que personnel, en inscrivant en son sein les données du drame de la rencontre et de la jonction des mondes. Il ne peut se déchiffrer que dans la complexité d'une attitude intellectuelle qui tolère la polyphonie des formes et des influences qui y cohabitent. C'est ce que René Ménénil souligne à travers ce constat qu'il fait de la « double production conceptuelles et plastiques »⁴. Il poursuit : « dans l'espace caraïbe, dans les champs esthétiques, les images et les mots ont en effet gardé le pouvoir des mythes – ils ont aussi acquis le pouvoir du concept. C'est cela qui caractérise la production culturelle caribéenne »⁵. Il est donc évident que les expressions se distinguent en fonction de leur histoire et contiennent des charges émotionnelles, historiques, mythiques en fonction du lieu de leur émission, et ne sont pas toujours perçues ni diffusées. Toutefois, à travers l'hyper textualité du

¹ *Id., ibid.*, p. 11.

² William E.B. Dubois, « On the faith of the Fathers », in, *The soul of Black Folk*, New York, New American Library, 1969, p – 221 222 – cité par, James C. Scott, *La domination et les arts de la résistance, fragments du discours subalterne*, op. cit., p. 57.

³ William E.B. Dubois, *Les âmes du peuple noir*, op. cit., p. 76.

⁴ René Ménénil, *Antilles déjà jadis, précédé de tracées*, Paris, Jean-Michel Place, 1999, p. 52.

⁵ *Id., ibid.*, p. 52.

récit historique c'est le « je » qui prévaut. L'artiste ne se nie pas, au contraire, il exprime sa différence.

2.1.3 La double conscience – Guadeloupe

2.1.3.1 « tout en moi est doublé », Sonny Rupaire

René Ménil écrit au sujet de l'interaction décrite comme un phénomène habituel dans la dynamique interculturelle : « Aucune culture d'aucun peuple n'est un don fabuleux du ciel, aucune culture ne s'est constituée en vase clos et en un jour, hors du contact et du conflit des peuples, des races et des cultures »¹. Certes, dans cette affirmation, René Ménil rappelle le caractère global de cette double conscience dans les cultures mondiales, mais la spécificité des pays de la Caraïbe réside dans le rythme fulgurant auquel ces processus de duplicité se sont opérés dans les esprits. Cette compression du temps à l'intérieur de ce phénomène change la perception qu'on devrait en avoir. Cette brutalité des contacts s'exprime à travers ces quelques mots du poète guadeloupéen engagé, Sonny Rupaire dans notamment, le poème *Les dameurs*, qui relate cette double conscience dans une sombre complainte :

« tout en moi est doublé, pourtant je n'ai qu'un cœur.
un cœur gonflé de sang - de sangs mêlés peut-être.
un cœur qui ne voudrait qu'un unique, un seul maître.
un cœur rempli d'amour, de joie et de rancœur »².

Le dédoublement apparaît sous la plume de Sonny Rupaire comme la prison d'une indétermination qui trouble l'être dans son désir de reconquête de son unicité perdue, dans ce balancement entre ces deux contradictions.

C'est dans cette lutte de mise en résonance des oppositions dans l'espace unique de l'art, que s'engage l'artiste caribéen. Dans les arts plastiques, la question de la double conscience est effective et transparait dans l'ensemble des productions caribéennes à travers les concepts de métissage ou du mélange, portés aujourd'hui par le terme plus neutre de correspondance des arts.

2.1.3.2 Dédoublé et mythologie de l'absurde

Michel Rovélas pointe du doigt, comme il l'a toujours fait, le problème de cette duplicité. L'exposition « Mythologies créoles » (2013), est l'espace où ce dédoublement s'affirme de manière explicite sous le signe de l'absurdité et de la duplicité. Il écrit à propos

¹ René Ménil, *Antilles déjà jadis, précédé de tracées*, op. cit., p. 34.

² Sonny Rupaire, « Cette igname brisée qu'est ma terre natale », in, *Les dameurs*, Pointe-à-Pitre, Jasor, 2011, p. 35.

des Guadeloupéens : « Ainsi, être l'autre, en affirmant qu'on est soi, jusqu'à en faire une manière de vivre, est un de nos problèmes anciens et récurrents qui nourrit une mythologie actuelle de l'absurde »¹. L'auteur, présente cette dualité comme un générateur de confusion et qui engage une mobilité identitaire surnoise dans le cadre de la performance publique. Il explique : « l'absurdité étant pour nous Guadeloupéens, de faire semblant de croire et de faire croire que nous sommes des Guadeloupéens pour de vrai ou pour de faux selon notre intérêt du moment »². C'est pour cela qu'il avance la métaphore de l'esclave et du maître que caractérise, selon lui, l'interchangeabilité des conditions. Il écrit : « nous sommes à la fois celui qui commande, le maître, et celui qui obéit, l'esclave »³, faisant de fait de l'ambivalence le moteur des positionnements et des relations dans l'île. La figure du minotaure, duale, constituée d'une tête de taureau et d'un corps d'homme, interpelle l'artiste qui s'interroge sur le ressentiment produit par cette identité ambiguë en ces termes : « Se sent-il coupable d'avoir la tête du taureau qui s'est accouplé à sa mère ? »⁴. En effet, le minotaure est l'incarnation selon lui de « l'esclavagiste et du colonialiste », mais aussi celle des Caribéens, qu'il exprime en ce sens : « cette figure du minotaure devient au fur et à mesure, également la nôtre, nous, des victimes de l'histoire »⁵. Poursuivant son propos, il montre cette ambivalence et cette confusion que génère le trouble identitaire qui trouve dans le mensonge une expression : « nous savons que c'est faux, mais nous poursuivons tranquillement notre vie, comme si c'était vrai »⁶. Le refus de regarder la réalité en face et de soulever le voile qui obstrue le chemin vers la résilience constitue l'une des données majeures de cette situation impossible où le sens des responsabilités se brouille. Il écrit sur ce sujet, s'inspirant toujours du minotaure : « Les viols qu'il perpétue sur des jeunes vierges sont-ils de l'animal qui n'a pas de sens moral, ou de l'homme insensé qui l'a perdu. Le Minotaure est-il le bourreau ou la victime enragée de se venger du crime de sa mère »⁷. Ces interrogations sans réponses sur la psychologie du minotaure, rejoignent les interrogations identitaires complexes proprement caribéennes et qui sont encore aujourd'hui en débat.

Rovélas poursuit sur le versant émotionnel du dédoublement à travers les dessins du minotaure présentés dans la même exposition. Les émotions qui y sont exprimées sont partagées entre l'effroi et la jouissance où les « victimes à la fois effrayées et jouissantes

¹ Michel Rovélas, « Mythologies créoles : les anciens, toujours existants, et bien vivants », Catalogue d'exposition 2013, p. 6.

² *Id., ibid.*, p. 6.

³ *Id., ibid.*, p. 6.

⁴ *Id., ibid.*, p. 7.

⁵ *Id., ibid.*, p. 7.

⁶ *Id., ibid.*, p. 6.

⁷ *Id., ibid.*, p. 7.

s'entremêlent »¹. Ces imbrications entre beauté et cruauté, plaisir et souffrance, maître et esclave, absurde et réel, témoignent de la dimension destructrice du phénomène dans la société guadeloupéenne. Pourtant, certains observateurs, décrivent cette situation comme une condition salubre retranscrite dans le champ de l'art, qui ne relèverait que d'une interaction joyeuse et euphorique, et même émancipatrice. Il semble clair que face aux éléments livrés par l'artiste que deux lectures s'affrontent : l'une percevant la relation comme une fête permanente et enrichissante, en évacuant toutes autres considérations morales ou psychologiques, et une autre, tout en admettant le mélange structurant de l'identité caribéenne, crée une ouverture sur toutes ses dimensions autant néfastes que constructives.

2.1.3.3 Dédoublement entre négation de soi et universalisme contraint.

Cette métaphore du Minotaure que l'assise duale fonde, se retrouve dans l'affirmation identitaire des sociétés caribéennes et africaines. Fanon écrit : « on ne sera pas étonné d'entendre certains colonisés déclarer : « c'est en tant que Sénégalais et Français... C'est en tant qu'Algérien et Français... que je parle »². Cette diffraction de l'être entre deux inconciliables s'impose comme une prouesse qui s'inscrit dans une nécessité de crédibilité du positionnement identitaire, mais qui produit une culture de la négation de soi, qu'illustre un aller-retour entre déni et affirmation sisyphéens. Il précise toujours à propos du colonisé : « Butant sur la nécessité, s'il veut être véridique, d'assumer deux responsabilités, deux déterminations, l'intellectuel arabe et français, l'intellectuel nigérien et anglais choisit la négation de l'une de ces déterminations »³. L'exemple des intellectuels africains, face à l'indécision et aux troubles que provoque cette oscillation identitaire, est perçu par Frantz Fanon comme un acculement à l'universalisme. Il écrit : « Le plus souvent, ne voulant ou ne pouvant pas choisir, ces intellectuels ramassent toutes les déterminations historiques qui les ont conditionnées et se placent radicalement dans « une perspective universelle »⁴, dépeignant quelque peu un pacte universel souillé par le commandement à l'universalisme.

2.1.4 Dédoublement et gestion thématiques dans le parcours de Dodard, Boxer, Rovélas.

2.1.4.1 Dédoublement et gestion thématiques dans l'œuvre de Dodard

¹ *Id., ibid.*, p. 7.

² Frantz Fanon, *Les damnés de la terre*, Paris, La découverte/Poche, 2002, p. 208.

³ *Id., ibid.*, p. 208.

⁴ *Id., ibid.*, p. 208.

L'expression de la conscience multiple prend toute sa mesure dans l'analyse du parcours artistique des artistes. Le cas de Dodard, de par l'étendue de son œuvre, décrit des variations multiples de procédés et de thématiques autant singularisants qu'universalisants. Des préoccupations banales et quotidiennes sont perceptibles à travers des œuvres de Dodard comme *Fleur spatiale* ou *Windows of light* (1999). Evidemment, il rend hommage à la religion vaudou à travers des peintures comme *Possession* (1999) ou encore d'une peinture de la même année *Potomitan*. Parallèlement, il marque la reconnaissance de ses différents héritages culturels à travers des œuvres célébrant la culture amérindienne comme *Le cacique* (2005), *Shamanic dream* (2008), ou encore célébrant la culture africaine comme *Ancestral icon* (2006), *Eternité de mes songes* (2004), *Mystère congo* (1994), mais aussi les valeurs occidentales que symbolisent les œuvres comme *Christ* (1991), citation du catholicisme, ou enfin, *Flowers for Picasso* (1977), référence directe à l'art moderne européen et au maître du genre. Mais, là où la question du dédoublement et de la multipolarité de la conscience est caractéristique, c'est que tout en honorant ces multiples héritages, il se recentre sur des préoccupations liées à la violence subie par les Africains et se fixe davantage sur des considérations liées à l'origine. Ainsi, l'œuvre *Débarquement des colons* (1992) renvoie à cette duplicité enferrée entre reconnaissance et dénonciation. Cette conscience dédoublée dans l'art de Dodard apparaît à travers une multiplicité de sources d'intérêts qui vont d'une pratique singularisante nationaliste à une autre plus universelle et s'inscrivant sous le sceau du partage, de l'échange et de la reconnaissance mutuelle.

2.1.4.2 *Dédoublement et gestion thématiques dans l'œuvre de David Boxer*

Cette même gestion thématique est perceptible dans l'œuvre du Jamaïcain David Boxer, révélatrice d'un certain dédoublement. Artiste très controversé considéré comme provocateur, il travaille essentiellement par combinaisons de modes et de codes de représentations divers, dont notamment le collage, l'assemblage et le *mixed média*. David Boxer, lui aussi traverse différentes thématiques qui vont de la reconnaissance des héritages multiples qui le façonne à la critique du système colonial et de la colonisation elle-même.

Dans le *mixed média* intitulé *Study 3, Passage IV ; « Queen Victoria set we free »* (1994), David Boxer colle des timbres postaux du XIX^e siècle sur du papier spécial utilisé par les musées (*museum board*). Il place au centre de l'œuvre, la représentation d'un bateau négrier, avec toute sa cargaison humaine, vue d'en haut. Le titre ironique, *La reine Victoria nous a libéré* attribué à l'œuvre, est significatif de la préoccupation de l'artiste, du drame raciale et historique, lié à l'arrivée des Européens et la suite dramatique qui en a résultée. Plus

tard, en 1996, l'artiste persiste, comme il est d'usage depuis des siècles face à l'inaudibilité générale du monde sur cette question à travers un triptyque intitulé *Mémories of colonization : Kidd triptych n°1*, (1996), qui combine fonds photographiques de paysages de verdure et de mornes, tamponnés et timbrés sur toute la surface de l'oeuvre, surmontés d'un collage d'un personnage dépecé, aux muscles apparents. Le protagoniste semble façonner ce nouveau monde de destruction, dont les effets, des siècles, après résonnent dans nos confrontations actuelles et relayés aujourd'hui encore par les innombrables héritiers inconsolables de ces principes essoufflés, caducs de supériorité d'une race sur une autre. Cette extension du problème de la colonisation s'actualise dans la peinture de Boxer à travers la question de l'émigration jamaïcaine, visible dans l'oeuvre *Diaspora, chorus of soul* (2003). Sans rupture, l'artiste peut passer la même année aux thématiques plus neutres de la nature morte comme il en est du collage *Still life with chrisanthemums* (2003) en démontrant de fait l'étendue de son champ d'investigation et ses multiples sources d'intérêt plus liées à la peinture elle-même. Les *Viet Madonna* (1967), symboles de cette quête identitaire où le jeu des influences culturelles occupait tout l'espace de la peinture dans la Caraïbe est symbolique de l'évolution de l'artiste et de son écartèlement entre la nécessité universalisante de la peinture que symbolise la figure de la madone et ses devoirs de singularisation en opposition à l'oubli organisé du crime de l'esclavagisme et de la colonisation.

La double conscience dans le parcours de D. Boxer trouve sa résolution dans des modes opératoires caractérisés par la multiplicité, qui ne relève pas d'une impossibilité de choix, mais davantage du nombre de champs à déconstruire nécessairement, là où l'image du Caribéen est affecté et qui requiert la participation de l'art pour y parvenir. Son oeuvre, traversée par plusieurs postures allant du nationalisme à la race en passant par des sujets plus en lien avec le formalisme des langages plastiques, décrit en effet dans cette multitude de thématiques abordées, une certaine multipolarité que nous considérons à ce niveau de l'étude, comme relevant du dédoublement de l'artiste.

2.1.4.3 *Dédoublement dans l'oeuvre de M. Rovélas, de l'espace univoque à la multidimensionnalité spatiale.*

En ce qui concerne les thématiques dans l'oeuvre de M. Rovélas, il apparaît une certaine constance nationaliste. C'est donc au travers de la question plus spécifique de la représentation spatiale que nous mesurerons cette question de la conscience dédoublée de l'artiste à travers son parcours. Des *Anamorphoses* de 1974 aux *Connexions* de 1994, Michel Rovélas passe d'un type d'espace symboliste univoque à un espace multidimensionnel et

moderne. Dans l'œuvre de jeunesse *Anamorphoses*, l'espace est d'une facture héritée du Symbolisme, et sans être narratif, Rovélas met en réseau des symboles afin de faire passer son message sur la condition socio-politique de la Guadeloupe. La peinture est traversée par une forme sur laquelle se déploient des figures de femmes dans une étreinte indistinctement conflictuelle ou amicale. Ces figures féminines sont associées à des formes géométriques qui s'entremêlent aux corps. Vingt ans plus tard, des changements profonds apparaissent dans son œuvre, par la transition opérée entre un espace univoque et un espace multidimensionnel. La série des *Connexions* de 1994 révèle une spatialisation et une organisation différentes de sa peinture. Plusieurs niveaux de profondeur, construits par une géométrie savamment mise en œuvre dévoilent peu à peu son contenu comme un livre aux feuilles transparentes qui laisseraient filtrer par un jeu de transparence et d'opacité ce qui se passe de l'autre côté, dans le fond sans fond et infini de la peinture, où l'espoir de promesses inaccessibles se fondent. D'un espace narratif, se substitue un espace multiple qui combine plusieurs codes de représentations par la multiplication des langages plastiques et des figures. Ce désir de totalité n'est pas sans nous rappeler la prouesse cubiste de révéler l'objet sous tous ses angles à partir d'un même point de vue, observable dans *Les Demoiselles d'Avignon* de Pablo Picasso entre autres, rejoignant de fait cette manifestation de la conscience multiple en vigueur dans la peinture de Rovélas.

Le passage d'une conception de l'espace semi traditionnel du Symbolisme à une autre plus contemporaine et décloisonnante de l'art moderne et de l'art contemporain traduit cette traversée des systèmes et des modes de représentations. C'est en cela, que se révèlent une grande mobilité et une plasticité à toute épreuve de Michel Rovélas, révélatrices de sa capacité d'adaptation à divers types de codification de l'espace de représentation de la peinture, qui marquent cette multiplicité de consciences en activité.

2.2 - La « conscience Marrassa », ou l'expression d'une triple conscience haïtienne

2.2.1 La « conscience Marrassa »

Babaca M'Bow décrit la conception haïtienne de Vèvè A. Clark du dédoublement à travers le concept de *Marrassa Consciousness*¹ (La conscience Marrassa) comme l'aptitude à penser « doublement ». Selon April Ann Shemak « Marassa est le mot créole haïtien pour

¹ Vèvè a. Clark (2009). *Developing diaspora literacy and marasa consciousness. Theatre survey*, 50, pp 9-18. doi:10.1017/s0040557409000039. *Internet*.

jumeau »¹ et est extrait des jumeaux sacrés du panthéon vaudou. Alfred Métraux nous éclaire sur ces figures singulières des jumeaux, constitutives du panthéon vaudou haïtien. Il écrit : « les jumeaux sont représentés par des images de Côme et Damien, les jumeaux martyrs. Saint Nicolas (qui a ressuscité les trois enfants que le méchant boucher avait mis au saloir) passe pour être leur père, et sainte Claire, leur mère »². En effet, la légende raconte que Nicolas rendit la vie aux trois enfants dépecés et mis dans un saloir. Il est considéré comme étant le père des Marassas Trois ou Triplets : Côme et Damien, puis Jacob frère d'Esau. Dans le vaudou haïtien, les jumeaux Petro sont également appelés Marassa *twa*, ou jumeaux de trois, qui sont vraiment des triplés. Ils sont l'incarnation des trois vertus de la foi, de l'espérance et de la charité. Cette conscience dépassant le dualisme du couple s'ouvre sur le trialisme des triplets, qu'induit la troisième figure de Jacob, puisqu'en effet, les jumeaux Petro sont également nommés Marassa *twa* (*trois marrassa*). Cette configuration triple est évocatrice de la complexité de l'identité haïtienne et plus largement caribéenne.

Vécue comme la capacité de juxtaposer et de comprendre des significations multiples d'histoires, des mots et d'images dans les communautés de la diaspora africaine, à travers la connaissance et les expériences, la conscience Marrassa conduit vers un "troisième principe", au-delà du binarisme et de la règle de dichotomie occidentale »³, écrit Babaca M'Bow relayant les propos de Vèvè a. Clark, qui invite donc à penser au-delà du voile binaire occidental en s'ouvrant sur d'autres sources d'inspirations.

Ce trialisme de la conscience comme l'évoque Juliette Smeralda-Amon à propos de la culture des dominés semble s'être « clandestinisée »⁴, car, écrit April Ann Shemak, « A la surface, marasa semble être binaire »⁵, rendant difficile la perception de ce troisième niveau d'appréhension du monde. Les recherches de Vèvè Clark sur les traditions paysannes haïtiennes et l'observation des rituels ont permis le dépassement de ce principe de la double conscience de Dubois par la révélation que « la tension entre les oppositions conduit à une autre norme de la créativité – par l'interaction ou la déconstruction pour ainsi dire »⁶. C'est donc, faut-il comprendre, la jonction et le frottement des oppositions qui génèrent une

¹ April Ann Shemak, *Asylum Speakers : Caribbean Refugees and Testimonial Discourse*, Fordham Univ Press, 2011, p. 163.

² Alfred Métraux, *Le vaudou haïtien*, Paris, Gallimard, 1958, p. 130.

³ Babaca M'Bow, « Greg Thomas, Ayiti, l'art de la résistance et l'idée de la modernité – vers une lecture et une écriture diasporiques des révolutions noires », in, *Philippe Dodard, The Idea of Modernity in Haitian contemporary Art*, by Educa Vision/ Les Editions Henri Deschamps, 2008, p. 168.

⁴ Juliette Smeralda-Amon, *La racisation des relations intergroupes, ou, La problématique de la couleur : le cas de la Martinique*, op. cit., 2002.

⁵ April Ann Shemak, *Asylum Speakers : Caribbean Refugees and Testimonial Discourse*, op. cit., p. 163.

⁶ *Id.*, *ibid.*, p. 163.

conscience nouvelle libre de toutes contraintes objectives. Elle est une réaction de résistance et d'adaptation à la coercition et à la contrainte d'une altérité envahissante et destructrice.

À l'image des concepts de la créolité, de l'art naïf, du primitivisme, de l'hybridité qui se développent en Caraïbe et qui se sont par la suite propagés hors de ses frontières d'origine, Babaca M'Bow perçoit une extension du phénomène de la conscience Marrassa à des cultures non occidentales. Il écrit : « Cette conscience, [...] est plus ou moins commune aux sociétés et cosmologies de l'Afrique, de la Caraïbe et de l'Asie »¹. Il poursuit : « Cette ligne de pensée pourrait donc être perçue comme panafricaine et “bandung” ou “afro-asiatique” telle qu'identifiée à une époque par quelques politiciens noirs, dans un monde régi par l'occidentalisme américain (U.S.) où l'impérialisme anti-noir de la bourgeoisie blanche occidentale »². Ce concept est une réponse à l'assimilation culturelle que produisent les processus de domination occidentale sur les peuples non occidentaux en général, qui développent dans la résistance engagée, des aptitudes mentales particulières, dont la formation d'un nouveau mode d'appréhension du monde et des choses : un troisième œil.

De la double conscience Afro américaine de William E.B. Dubois, décrivant l'enfermement binaire entre deux aspirations contraires, la « conscience marassa » outrepassa ce tiraillement dual et ouvre la perception caribéenne sur un trialisme à la hauteur de la complexité et de la multiplicité de l'identité caribéenne. Ces aspirations contradictoires dépassent la dualité afro-américaine pour se perdre dans un chaos de contradictions que le trialisme du concept de « conscience marassa » incarne mieux. La « conscience marassa » apparaît d'une certaine manière, comme une résolution de la double conscience afro américaine rendant l'écartèlement du dédoublement presque supportable, par l'apparition d'une nouvelle conscience, générant une aptitude mentale supplémentaire. Considérée comme un « troisième œil », cette conscience triale permet d'une part, la conciliation des pôles contraires en lutte à l'intérieur de chaque Noir et, d'autre part, la génération d'une vision intérieure plus authentique qui fonctionne comme un sas de sécurité vis-à-vis de l'ambiance néfaste en vigueur dans les relations raciales notamment. Ce nouveau mode d'appréhension apparaît comme un équipement organique d'adaptation et de résistance développé pour faire face à cette réalité défavorable, et dépasser les contraintes de l'indétermination et de la déchirure qu'elle produit. Elle représente autrement, une compensation au drame du dédoublement, permettant le retrait symbolique de cette réalité superficielle, en engageant

¹ Babaca M'Bow, « Greg Thomas, Ayiti, l'art de la résistance et l'idée de la modernité – vers une lecture et une écriture diasporiques des révolutions noires », in, *Philippe Dodard, The Idea of Modernity in Haitian contemporary Art, op. cit.*, p. 168.

² *Id.*, *ibid.*, p. 168.

l'afro-caribéen à sonder d'autres moyens et à puiser dans d'autres sources lui permettant de produire une vision plus intérieure et plus authentique.

C'est au travers du prisme de ces nouvelles aptitudes d'appréhension pluridimensionnelle de la « conscience marrassa » et de ces équivalents : intuitivisme et improvisation, que nous aborderons la création plastique caribéenne en butte à la multiplicité et à l'indétermination et de ses conséquences.

2.2.2 « conscience marrassa » et intuitivité - Entre l'œil et l'antenne

Le principe de la « conscience marrassa » peut s'assimiler dans l'art à l'intuitivisme, qui est le reflet de l'écart entre le centre et la périphérie, la ville et la campagne, l'innée et l'acquis et mettant en ce sens en lumière les fractures de la société. La proximité des sources avec les peuples de couleurs autorise leur accès à cette conscience démultipliée, pour reprendre cet argument de Breton qui commence par rappeler que « les hommes dits “de couleur” ont toujours joui d'une faveur, d'un prestige exceptionnels dans le Surréalisme » et « que ce sont eux qui sont restés les plus près des sources »¹. Cette posture mentale qu'il qualifie de « pensée primitive »², alternative essentielle pour, écrit-il, « retrouver les aspirations incontestablement authentiques de l'être humain »³ aurait pu être qualifié par Breton de « pensée marrassa » du fait de leurs mécanismes opératoires qui puisent dans un ailleurs intérieur mystérieux et leur capacité hautement sensible à appréhender et à restituer une certaine vérité.

David Boxer resitue l'intuitivité dans un processus plus complexe où plusieurs organes sont sollicités. Il écrit à propos du titre de l'exposition, « *Fifteen Intuitives* », évocateur de la signification du terme intuition : « Le titre que nous avons choisi, “L'œil Intuitif”, est inquiétant pour ceux qui voient l'intuition comme un processus mental indépendant de l'organe de la perception visuelle : l'œil »⁴. Il réinstalle le terme dans sa dimension rétinienne de la perception et projette l'intuition comme une convergence des modes d'appréhension et non comme un retrait de la vision. Il fonctionne comme un troisième œil dont le mode d'appréhension du monde serait l'intuition qui se révèle être un système de représentation de secours loin des systèmes de représentations reconnus et codifiés. « L'idée d'un “troisième œil” est admissible dans la compréhension du phénomène intuitif car il

¹ André Breton, cité par, Carlo A. Célius, in, *Langage plastique et énonciation identitaire, l'invention de l'art haïtien*, op. cit., p. 122.

² *Id.*, *ibid.*, p. 122.

³ *Id.*, *ibid.*, p. 122.

⁴ David Boxer, « Introducing Fifteen Intuitives », (transcription d'une conférence donnée le 10 juillet 1987 à la Galerie nationale de la Jamaïque), in, *Caribbean : Art at the Crossroads of the World*, op. cit., p. 201.

renverrait à une forme de vérité du regard posé sur les choses. Il écrit : « Pour d'autres, il évoque un autre œil, un œil intérieur, l'œil que Everal Brown appelle le "troisième œil" (mais le titre était plus correctement une contraction poétique de l'"intuition" » et de "l'œil innocent ou non formé" »¹). L'intuitivisme se définit donc selon Boxer comme un *œil intérieur* en mesure de projeter une certaine vérité du monde.

De son côté, Frankétienne caractérise l'intuitivité par la présence lui aussi d'un organe sensoriel supplémentaire permettant à l'intuitif de saisir l'invisible. Mais à la différence de Boxer, il ne s'agit pas d'un « œil innocent » qui serait capable de voir au travers du voile de la réalité, mais d'un autre type d'organe de réception : l'antenne. Il écrit : « Nous sommes munis de ces antennes invisibles qui nous permettent de saisir à la fois le proche et le lointain »². La multipolarité sensorielle selon Frankétienne permettrait une appréhension du monde hors des schémas établis, où le blanc et le noir s'estomperont pour laisser dominer le gris. Il explique ce rapport au monde dans lequel il situe Haïti : « C'est la multipolarité qui nous rapprocherait plutôt de la structure de l'étoile de mer. Rien n'est pas tout à fait faux ni tout à fait vrai. Il y a des nuances entre le jour et la nuit, entre le blanc et le noir, les nuances entre le oui et le non. C'est cela cette richesse fondamentale qui caractérise la culture haïtienne »³. Cette perception relèverait d'un estompement des frontières entre le réel, le possible et l'inconnu et rentre dans une opposition à la rationalité occidentale qui selon lui ne permet qu'une appréhension partielle du monde. Il poursuit : « Cette "pluridimensionnalité" est à l'encontre de la vision que l'on retrouve surtout en Occident. Ce qui est jour ne peut pas être nuit dans l'approche occidentale. Ce qui est blanc ne peut pas être noir. Ce qui est faux ne peut pas être vrai. On a appelé cela la rationalité, la raison. Mais nous, sans rejeter la raison, nous sommes des intuitifs »⁴. Frankétienne dépeint l'intuitivisme à travers lui aussi un organe supplémentaire qui n'est pas un œil, mais des antennes permettant une appréhension multiple du monde.

Tous deux présupposent des facultés hors normes de la perception intuitiviste susceptible de sentir au-delà de la normalité. Conscience marrassa et intuitivisme représentent deux états de consciences qui engendrent des modes d'appréhensions échappant à toute corruption du monde et recouvrant une forme d'innocence.

2.2.3 Conscience marrassa – intuitivisme, primitivisme, improvisation.

¹ *Id., ibid.*, p. 201.

² Frankétienne, « L'identité culturelle haïtienne », conférence du 8 novembre 2000, *Découvrir Haïti à travers ses écrivains*, - Echanges et Synergie (EASY), <http://easyasbl.be/presentation.html>. (sans pagination)

³ *Id., ibid.*

⁴ *Id., ibid.*

2.2.3.1 « Conscience marrassa » et intuitivisme.

La « conscience marassa » prenant ses sources dans le vaudou haïtien et visible notamment dans la production des artistes dits primitivistes ou populaires, nous l'associerons à d'autres modes d'appréhensions spécifiques relativement équivalents. Parmi ces modes, l'intuitivisme des artistes autodidactes de Jamaïque, adeptes du rastafarisme pour certains et, résultat de l'isolement du monde de l'art pour d'autres. On distingue aussi, l'improvisation, le seul mode de lâché prise connu dans la création plastique en Guadeloupe, qui s'approcherait quelque peu de ces principes qui permettent un détachement des postures traditionnelles de l'art et génèrent une production singulière.

C'est à partir de l'intuitivisme jamaïcain qu'est énoncée une fois de plus depuis les années 1920 et 1930, une conception de l'authenticité de l'art de l'île. Veerle Poupeye considère les intuitifs comme « Peut-être les représentants les plus authentiques de l'art de la Jamaïque [...], artistes inspirés dont la vision n'a pas été touchée par les courants et les conventions de l'art international, et qui puisent leur inspiration aux sources vives du pays »¹. Une certaine idée de la pureté, fruit de l'absence d'influences extérieures de l'art et de l'enracinement dans la terre jamaïcaine expliquerait cette émergence d'une vision novatrice de l'art en Jamaïque.

Le concept de « conscience marrassa » caractérise l'approche de nombreux artistes dits intuitivistes en Jamaïque, dont Albert Artwell, Gaston Tabois et Léonard Daley. David Boxer à propos d'Albert Artwell rend compte de ces sources extérieures agissantes. Il écrit : « Beaucoup de ses “dessins” lui sont fournies par vision, et d'autres travaux ont été réalisés par des moyens automatiques pas très éloignés de la méthodologie des surréalistes »². C'est donc à travers des visions et des postures d'abandon de soi et de perte de contrôle qu'Artwell accède à d'autres rivages du monde pour générer une alternative à l'art caribéen. Considérés par Veerle Poupeye comme des « intuitifs présentant des visions du monde narratives et plus réalistes et ne respectant pas les conventions artistiques »³, les artistes Mac Laren et Gaston Tabois incarnent cette « conscience marassa » en œuvre dans l'art jamaïcain de manière particulière.

La vision narrative du monde de l'artiste Gaston Tabois révèle une obsession du détail réaliste et renvoie à un art joyeux où règne une forme d'insouciance heureuse. D. Boxer

¹ Veerle Poupeye-Rammelaere, « Voix et visions : Les arts plastiques en Jamaïque », in, Pierre E. Bocquet, *1492/1992, un nouveau regard sur les caraïbes*, op. cit., p. 117.

² Veerle Poupeye, « Art contemporain jamaïcain », in, *Modern Jamaican Art*, op. cit., p. 25.

³ Veerle Poupeye-Rammelaere, « Voix et visions : Les arts plastiques en Jamaïque », in, Pierre E. Bocquet, *1492/1992, 1492/1992, un nouveau regard sur les caraïbes*, op. cit., p. 119.

qualifie sa pratique d'« art de prospérité et d'unité avec le monde »¹ perceptible notamment à travers la représentation des scènes de fêtes Jonkonnu, dont *John Canoe in Guanaboa Vale* (1962) qui selon lui « a donné lieu, pour l'essentiel, dans les peintures à une insouciance heureuse »². La conscience intuitiviste de Gaston Tabois se fonde sur la naïveté de son écriture plastique, proche de celle de l'enfance et de l'innocence qui la caractérise. Maladroite et gauche, sa peinture écrit D. Boxer « a évolué vers une vraie naïveté, d'un art enfantin à celle d'une grande complexité, mais qui demeure essentiellement intuitif »³. Autre élément important de la démarche de l'artiste, c'est l'impact de la profusion de détails « dans un cadre perspectiviste qui entre en contradiction avec notre expérience de la réalité »⁴, qui souligne l'auteur : « confère à son œuvre cette tension surréaliste que nous admirons donc »⁵ dont la paisibilité de la campagne de la peinture intitulée *Life in Duhaney Park* (1972), qui représente les paysans jamaïcains dans des activités saines et de détente, faisant du cerf-volant, du jardinage sous un ciel sans nuages. En dépit de la contrainte du travail dans les champs de canne, la peinture reste aussi joyeuse dans *Reaping Sugar* (1982). C'est, si on suit cette logique, le tiraillement entre deux principes culturellement hétérogènes qui produit l'étrangeté de sa peinture. Une autre forme de tiraillement est en œuvre dans son mode opératoire et relève du décalage entre sa perception et la restitution picturale soumise à d'autres forces. Boxer qui constate que « Consciemment, Tabois sent qu'il représente le monde exactement comme il le voit, mais des forces inconscientes dirigent une présentation plus onirique du monde »⁶. L'intuitivisme en vigueur dans la procédure créatrice de G. Tabois relève des principes de la « conscience marassa » par une forme d'innocence emprunte d'harmonie, qui caractérise sa production.

Léonard Daley fait aussi partie de ces artistes visionnaires que Boxer classe comme « Intuitif à tendance expressionniste »⁷ générant une peinture d'ordre « visionnaire, éthique »⁸. C'est sous l'influence de l'ambassadeur et collectionneur brésilien « enthousiaste de l'intuitivité haïtienne »⁹, qui au cours de l'exposition « *The Intuitive Eye* » à la National Gallery en 1979, lui dit : « J'ai trouvé le Hyppolite jamaïcain ! »¹⁰, que Boxer va à la

¹ David Boxer, « Introducing Fifteen Intuitives », in, *Caribbean : Art at the Crossroads of the World*, op. cit., p. 206.

² *Id.*, *ibid.*, p. 206.

³ *Id.*, *ibid.*, p. 206.

⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 206.

⁵ *Id.*, *ibid.*, p. 206.

⁶ *Id.*, *ibid.*, p. 206.

⁷ Veerle Poupeye-Rammelaere, « *Voix et visions : Les arts plastiques en Jamaïque* », op. cit., p. 119.

⁸ *Id.*, *ibid.*, p. 119.

⁹ *Id.*, *ibid.*, p. 215.

¹⁰ *Id.*, *ibid.*, p. 215.

rencontre de Léonard Daley dans son garage sur Donhead Avenue. Il décrit ce déferlement de figures et cette force expressive déployée sur les murs en ces termes : « toutes les surfaces étaient peintes avec ces visions vraiment presque cauchemardesques, des animaux étranges, difficiles à déchiffrer exactement ce qu'ils faisaient, c'était comme si vous étiez au milieu d'un tableau de Jérôme Bosch »¹. En dépit du malaise provoqué, il fut tempéré par « l'extraordinaire inventivité des représentations des diverses formes animales et humaines, et les têtes torturées déformées »². Il rejette en même temps la comparaison haïtienne émise par l'ambassadeur brésilien, lui préférant celle de Bosch : « Aucun Hyppolite, j'ai pensé... Bosch réincarné ! »³. Hormis les figures, ce sont les procédés mis en œuvre qui singularisent la production de Daley et la rapproche des pratiques surréalistes dans ces « transformations surréalistes énigmatiques accompagnées de changements radicaux d'échelles et plus exceptionnellement, des superpositions [...] »⁴ comme l'évoque Boxer et qui perçoit dans l'œuvre de l'artiste : « le concept de juxtaposition surréaliste dans son état le plus naturel »⁵, largement perceptible entre autres dans les peintures intitulées *The Pickpocket* (1984) et *Map* (1980-1985).

Les principes de la « conscience marassa » s'expriment dans la peinture de Léonard Daley dans sa capacité à faire émerger sur le même plan les forces contraires démoniaques et divines en activité, sur un mode qui ne répond qu'à des règles dites surréalistes, sorties du plus profond de son âme. C'est dans cette alternative autre, loin des principes reconnus de l'art que le concept de « conscience marassa » intervient dans l'univers pictural de Daley.

2.2.3.2 « Conscience marrassa » et primitivisme

La question de la pureté - Le concept de « conscience marrassa » se révèle en Haïti dans la dialectique engagée entre peintres « populaires » et « avancés », où Rodman affirme que : « les “artistes populaires” selon lui, réussissent à exprimer convenablement ce qui est proprement haïtien. Les “avancés” n'y parviennent pas faute de sentir et de penser leurs œuvres »⁶. Apparaît ici l'élément clé de cette rhétorique idéologique qui se dessine sous le signe du ressenti et plus globalement sur l'appréhension intuitive du monde dégagée des considérations purement objectives. C'est en cela que Rodman engage la notion de pureté de

¹ « Rastafarian Art », *A cultural Explosion – interview with David Boxer*, *op. cit.*, p. 4.

² *Id.*, *ibid.*, p. 4.

³ *Id.*, *ibid.*, p. 4.

⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 4.

⁵ *Id.*, *ibid.*, p. 4.

⁶ Rodman, cité par, Carlo A. Célius, in, *Langage plastique et énonciation identitaire, l'invention de l'art haïtien*, *op. cit.*, p. 85.

la vision dans le champ de l'art haïtien qu'il faut à tout prix conserver à l'écart de la formation académique de l'art. Il écrit : « En général, les artistes haïtiens ont beaucoup à apprendre, mais, par bonheur, peu à oublier »¹. Le jeu de préservation d'une certaine authenticité de l'artiste prôné par Rodman et rejetant toute formation artistique se confrontera à l'argument des artistes modernes du centre d'art, opposés à cette politique, prônant de leur côté un minimum de formation des populaires.

Parmi ces artistes qui allaient asseoir le mouvement primitif se trouvent, P. Duffaut, Saint-Brice, Hector Hyppolite, Rigaud Benoît, Philomé Obin et son frère Sénèque, Castera Bazile, Louverture Poisson, Wilson Bigaud, Enguerrand Gourgue... ; les cas d'Obin et d'Hyppolite sont significatifs. Décrit comme un artiste autodidacte et prêtre vaudou, Hyppolite peint selon Richard J. Powell « d'admirables compositions symboliques, comme le *Panier de Fleurs – Voodoo* de 1947, qui employait des juxtapositions dramatiques et des sauts thématiques d'une manière similaire aux surréalistes »². Dans un essai de 1947, publié dans son livre *Le Surréalisme et la peinture*, Breton présente l'artiste sous le sceau de la pureté et du secret et comme un artiste intègre, en ces termes : « entièrement non allié, sonnait comme le métal clairement vierge »³, et l'érigent de fait comme le gardien d'un secret universel très important »⁴. Peters en 1946 reconnaît de son côté Obin comme un « peintre primitif [...] des plus authentiques »⁵ dans le second numéro du bulletin. Il argumente : « Et c'est par sa technique que ce travail s'apparente aux « peintures primitives de tous les temps »⁶, notamment par « l'absence d'ombre et d'effets de lumière ». Une fois encore, c'est sous le signe de l'authenticité et des procédures surréalistes qu'est émise et que se fonde l'idée d'une source singulière dans laquelle puise les artistes pour créer et qui permet leur affiliation au concept de « conscience marassa ».

Ce réalisme de la « conscience marassa » peut être rapproché des peintures d'artistes du groupe de Saint-Soleil dans les années 1970 qui, à travers le vaudou, font de l'hybridité, l'essence de l'art haïtien à différents niveaux, la manifestation de cette conscience globale. Les peintures *Marassa et Maître Soleil* (1996) de Prospère Pierre-Louis, *Deux personnages, têtes jaunes* (2003) de Levoy Exil, manifestent un haut degré d'hybridité à l'instar des figures hybrides légendaires de la mythologie grecque, multipolaire, que l'on trouve aussi dans la peinture *Sept têtes* (2003) du peintre Paul Dieuseul. Cette catégorie de peintures dites,

¹ *Id., ibid.*, p. 92.

² Richard J. Powell, *Black art, a cultural history*, *op. cit.*, p. 97-98.

³ *Id., ibid.*, p. 98.

⁴ *Id., ibid.*, p. 98.

⁵ *Id., ibid.*, p. 98.

⁶ *Id., ibid.*, p. 98.

« d'inspiration vaudou » confronte univers spirituel et monde réel. Plusieurs d'entre ces créateurs ont le statut d'*hougan* et d'initié et sont habitués à communiquer avec le monde des *loas*. Ce sont ces éléments qui caractérisent la dimension pluridimensionnelle de leur vision et les inscrivent naturellement dans la tripolarité de la « conscience marrassa » en vigueur dans l'art haïtien. David Boxer résume en quelques mots les mécanismes de l'intuitivité et par extension ceux inhérents à la « conscience marrassa » à travers les relais de l'automatisme et du subconscient en ces termes : « Ils arrivent tout simplement à une expression spontanée, un style unique dicté par “le cœur et l'âme” »¹. L'intériorité et l'absence d'une codification et de règles de représentation sont les clés semble-t-il pour produire une vision dégagée de toutes références objectives et intacte de toute souillure de l'académisme.

2.2.3.3 « Conscience Marrassa » et improvisation en Guadeloupe

L'absence du fait intuitif reconnu en Guadeloupe, rend difficile la défense du concept de la « conscience marrassa » du fait des conditions particulières en vigueur dans l'île. Remarquons que c'est aussi en Guadeloupe que les principes surréalistes peinent à s'introduire. Cette concomitance de faits étaye ce lien tissé au préalable entre « conscience marassa » et Surréalisme. Pour relativiser toutefois, l'artiste Yrius essentiellement, dans l'isolement des courants officiels de l'art en Guadeloupe s'est rapproché de ces principes de la vision pure à travers une œuvre particulièrement, déjà présentée dans cette étude intitulée *La quatrième personne*, mais l'organisation de l'espace reste traditionnelle et le rapproche plus de l'art naïf que du Surréalisme à proprement parler.

C'est donc à travers l'angle résiduel de l'improvisation que des éclairs d'intuitivité apparaissent dans l'art de Guadeloupe. Elle est la condition d'un jaillissement de l'inconnu à l'insu du créateur et se pose donc comme un substitut à l'intuitivité perdue et à la « conscience marassa ». On observe aussi qu'Haïti qui fait montre d'intuitivité à travers l'art naïf, utilise l'improvisation et la spontanéité comme moyen de rupture avec l'académisme et, d'une certaine manière, privilégie l'abstraction comme procédé de restauration d'une essence primordiale que Price Mars avait déjà pressentit. Parmi ces artistes Guadeloupéens qui travaillent avec un degré d'improvisation important, on retrouve Thierry Lima, Antoine Nabajoth, Hébert Edau, Joël Nankin et d'autres. Ces procédures consistant à s'abandonner pour se défaire de la conscience éduquée de l'art, en général en accord avec les mouvements conventionnels, Symbolisme, Expressionnisme et art contemporain, permettent de s'échapper

¹ David Boxer, « *Introducing Fifteen Intuitives* », *Caribbean : Art at the Crossroads of the World*, op. cit., p. 206.

du connu, pour accéder par l'automatisme, l'aléatoire, l'inachèvement et à d'autres rendus, plus mystérieux et façonnés par une intériorité qui ne nie rien de ses sources d'inspirations originelles. Mais les principes de l'improvisation ont été éprouvés par les mouvements expressionnistes abstraits américains par le biais d'artistes comme Jackson Pollock, Sam Francis et d'autres, qui ont codifié ces pratiques qui, finalement ne permettent pas aux créateurs caribéens de produire un esprit caribéen suffisamment en lien avec l'Afrique et ne retiennent de l'improvisation que des aspects individuels et personnels.

Les principes de la multidimensionnalité de l'appréhension des choses, portés par le concept de la « conscience marassa » dans l'art caribéen semble ne pouvoir s'expliquer qu'aux travers de procédures de superpositions, de juxtapositions et de ruptures d'échelles, essentiellement énoncées par le Surréalisme, même si nous savons que les modes opératoires d'Hector Hyppolite précèdent l'intérêt surréaliste que suscite Breton pour sa peinture. Mais reconnaissons, le rôle essentiel du mouvement surréaliste dans l'énonciation de ces principes, pendant longtemps rejetés par les Caribéens, et que prend en charge depuis l'acceptation de ces pratiques, la « conscience marassa ».

2.3 - Les consciences multiples de l'art caribéen : multipolarité et multilatéralisme

2.3.1 Une approche géostratégique de l'art caribéen- Franck Doriac

L'approche de la notion de dédoublement, plus appropriée au cas afro-américains Etats-uniens, est prise entre des considérations raciales et nationalistes, alors que le cas caribéen se confronte davantage à une réalité multiple et correspondrait mieux aux notions plus ouvertes de multipolarité et de multilatéralité. Elles épousent naturellement la diversité des influences idéologiques, culturelles, religieuses actives dans ces pays, et les rapports de forces en vigueur à l'intérieur de ce confluent culturel. Multipolarité et multilatéralisme tous deux, bases de gestion des relations entre les différents pôles d'influences actifs dans la Caraïbe, fonctionnent sur des modalités différentes, avec pour points communs l'équilibre et les prétentions démocratiques qu'ils annoncent, et qui, par extension, inscrivent l'art dans sa dimension géostratégique mondiale.

Il convient d'engager une réflexion de l'art dans la Caraïbe dans une approche géoplastique, différente de l'approche géologique de Franck Doriac qui précise le lien qu'entretient ce concept de création avec la nature. La géoplasticité, écrit-il, « rassemble toutes les pratiques artistiques contemporaines fondées sur une relation avec la nature qui n'est plus considérée comme modèle, mais comme l'objet même de l'activité artistique

»¹. L'artiste géoplasticien, dans ces conditions « travaille dans la nature, ou utilise dans son travail des éléments naturels »² écrit-il. L'idée recherchée à travers ce terme, relève davantage d'un rapprochement de la notion militaire de géostratégie qui est l'étude de la fabrication des espaces par la guerre, et de la géopolitique. Cette dimension est perceptible dans la création caribéenne à travers l'existence d'influences plus marquées d'un endroit à un autre en fonction des acteurs étrangers engagés dans les différentes régions.

Cette approche géostratégique est lisible dans l'art en Guadeloupe, à travers le maintien de l'activité artistique des fonctionnaires artistes français jusque dans les années 1960. En effet, ils installent une conception de l'art unipolaire, en dépit des profondes transformations de l'art dans la région. Mais, cette conception puriste finira par s'écrouler peu de temps après pour laisser place à la multipolarité et à la tectonique des influences, avec l'instauration et la reconnaissance de différents pôles majeurs en présence dans la Caraïbe, dont l'Europe, l'Afrique et la Caraïbe, qui façonnent l'art de la région depuis le commencement. C'est donc à travers cette dynamique des pôles d'influences culturelles que se joue la destinée multipolaire de la création artistique dans les îles. Au début, c'est la configuration Afrique/Europe qui prime pour ensuite voir ce duo s'ouvrir sur une géopolitique culturelle tripolaire Afrique/Europe/Amérindien. Ainsi, l'étude des jeux d'influences en vigueur dans l'art caribéen, mettant en évidence leur place et leur rôle à différents moments de l'évolution de l'art, et l'intégration de l'idée d'une géopolitique culturelle suggérée d'une part par les allers et venues d'acteurs étrangers de références dans la région, et d'autre part, par l'isolement d'autres pays voisins de la zone, peut permettre la compréhension des différentes stratégies esthétiques adoptées par chacun des pays en question.

2.3.1.1 Multipolarité et jeu d'équilibre des pôles d'influences dans l'art

Tout d'abord, l'avènement de la caribéanité est symptomatique de la multipolarité du monde. La création plastique caribéenne se révèle annonciatrice du monde contemporain où les conceptions unipolaires sont remises en cause, ouvrant ainsi sur des valeurs théoriques de réajustement et d'équilibres entre les différentes forces en présence. Philippe Moreau Défarges définit la multipolarité comme « tout ordre reposant sur plusieurs pôles de puissance s'équilibrant plus ou moins les uns les autres. Ex. l'ordre est-ouest Usa/US – bipolarité puis,

¹ Franck Doriac, *Le Land art... et après, L'émergence d'œuvres géoplastiques*, Paris, l'Harmattan, 2006, p. 11.

² *Id.*, *ibid.*, p. 12.

tripolaire avec la Chine »¹. L'art caribéen dans ses conditions exerce cette forme de multipolarité qui concentre ses forces sur trois pôles majeurs. Les pôles Européen, Africain et plus tard, nord-américain. L'influence amérindienne y est certes présente mais de manière moindre.

L'art caribéen est multipolaire et appelle aux notions d'équilibre et d'*auto régulation* des pôles d'influences culturelles. On observe des tendances différentes à chaque étape de l'histoire de l'art de la région. Nous avons vu que la peinture de la Jamaïque, de Haïti et de Guadeloupe décrivent jusqu'à un certain point des similitudes dans leur phase d'émergence. En effet, au début, la domination de la peinture européenne produit la répétition et l'imitation aux XVIII^e et XIX^e siècles dont les principes sont à l'opposé des valeurs de la multipolarité, et participe davantage à l'unipolarité qui caractérise la conquête européenne. À l'heure des irruptions des années 1920, la prise de conscience de l'identité caribéenne impulse un retour aux origines africaines, remettant en cause, de fait, les valeurs européennes unipolaires et modifiant le rapport d'équilibre existant entre les influences. L'artiste caribéen a poursuivi le travail de remise en cause de ces valeurs à l'aide de l'influence moderniste européen à travers le Primitivisme de la fin du XIX^e, et du début du XX^e siècle qui s'approprie la référence Africaine, alors que la posture des artistes caribéens relève plutôt d'une reconquête et d'une récupération de cette référence, dont ils sont les héritiers directs. La montée en puissance de nouveaux pôles d'influences, crée de nouvelles règles qui ouvrent la voie aux références dites « primitives » et notamment africaines dans un premier temps. La multipolarité est d'une autre nature.

2.3.1.3 Multipolarité et coexistence dans l'art caribéen

Philippe Moreau Défarges fait mention de l'instabilité de la multipolarité et de son absence de démocratie, en rappelant l'absence de règles qui la définit. Il écrit : « La multipolarité ne réclame aucun pacte permanent entre parties prenantes ; tels les fauves de la jungle, elles peuvent coexister, parfois s'ignorant, parfois s'affrontant »². En effet, dans un cadre multipolaire, divers pôles interagissent entre eux, sans règles prédéfinies, en laissant libre cours à l'instinctif et dessinent des variations dans les rapports entretenus par les différents acteurs au sein de ce consortium, qui peuvent aller de l'entente au désaccord. En conséquence, la multipolarité engendre une coexistence sauvage, où une certaine forme de

¹ Philippe Moreau Défarges, *Le multilatéralisme et la fin de l'histoire*, in, « Politique étrangère » - n° 3, 2004, p. 583.

² *Id.*, *ibid.*, p. 583.

désordre domine et ne peut procurer qu'un fragile équilibre. Plus tard, l'émancipation des artistes caribéens des références standard laisse apparaître l'effritement des hégémonies.

Les peintures *Noontime* (1943) et *Rio Cobre* (1952) du peintre jamaïcain Albert Huie se fondent essentiellement sur la référence européenne de l'Impressionnisme. À partir des années 1950, les bourses allouées aux étudiants jamaïcains pour aller étudier à l'étranger produisent à l'issue, une nouvelle géopolitique dominée par l'influence nord-américaine, dont *Red Fence* (1967) et *Behind the fence* (1978) du peintre Eugene Hyde, ou encore, la série des *Nocturnes* (1970) et la série des *Mayan* (1976), de Milton Harley en sont des exemples significatifs et qui démontrent l'influence de l'abstraction sur la représentation de la figure. De même, les peintures de Ralph Campbell, *Law street* (1968) et *Road to Gordon Town* (1957) font la preuve de l'intérêt nouveau pour la couleur et la matière, plus proche de l'héritage européen de la peinture. Même ceux restés au pays ont été influencés par l'art étranger par le biais d'artistes de retour en Jamaïque. Archer écrit : « beaucoup d'artistes jamaïcains qui n'ont pas voyagé seraient néanmoins lourdement influencés par l'approche européenne des beaux-arts. L'instruction qui avait été communiquée par les enseignants expatriés des années 1940 avait jeté une base qui est maintenant construite sur des peintres comme Albert Huie et Ralph Campbell soucieux de communiquer ce qu'ils avaient appris à l'étranger »¹. En revanche, le groupe des Intuitifs, en dépit des voyages accomplis à l'extérieur, garde la foi en leurs principes et continuent à composer avec des ressources locales. C'est ce que révèlent les peintures *Watching over me* (1963) et *Peacefull quietness* (1969) du peintre intuitif Malicia Kapo, s'appuyant davantage sur l'Intuitivisme jamaïcain, l'équivalent du Primitivisme en Haïti. Ce pôle est complexe, car il est selon Rodman l'incarnation de l'expression africaine de l'art. Sans aller plus loin, on mesure en l'espace de vingt ans, les différentes orientations plastiques, nombreuses, qui favorisent des pôles d'influences multiples qui se superposent, dans un foisonnement chaotique, où seules les influences plastiques les plus cohérentes s'imposeront. C'est dans ce contexte qu'on peut caractériser l'art jamaïcain comme multipolaire. Toutefois, la multiplicité de pôles, l'absence d'influences dominantes dans l'art de la Jamaïque, et la dimension démocratique que cette configuration de l'art défend, le situe aussi dans une configuration multilatéraliste. Après la domination du pôle primitiviste de l'art dans les années 1940 et 1950 en Haïti, les années 1960, signent le retour des influences européennes notamment chez les peintres héritiers du *Foyer des Arts plastiques*, à travers les mouvements picturaux de la Beauté et de la Cruauté,

¹ Petrine Archer Straw, *Jamaican Art, then and now*, op. cit., p. 28.

puisant cette fois-ci auprès des maîtres, Soutine, Rembrandt, Rouault entres autres, pour produire deux nouvelles versions de la société haïtienne. L'influence des pôles en Jamaïque et en Haïti est liée aux pratiques artistiques des pays visités par les artistes, mais aussi relève des acteurs étrangers du monde de l'art qui ont visité le pays, et finalement par les locaux eux-mêmes. Le cas de la Guadeloupe est particulier dans la mesure où elle naît dans une modernité de l'art élargie, à une époque différente où les enjeux se sont déplacés vers d'autres aspirations. Les artistes pionniers perçoivent dans le Symbolisme une manière de représenter le pays, pour plus tard se disperser vers d'autres pratiques, moins localisées, qui se nourrissent des avancées de l'art mondial. Ainsi, l'abstraction, l'art contemporain, l'Expressionnisme et après, dans les années 1990, la reconnaissance de l'apport amérindien, sont les influences qui supporteront le processus de reconstruction esthétique de l'art dans l'île à différents degrés, inscrivant de fait l'art de Guadeloupe dans le jeu de la multipolarité des influences.

L'histoire de l'art des différents pays concernés fait la preuve de la multipolarité endémique de l'art de la Caraïbe et des mouvements d'influences qui l'animent depuis les débuts. Du fait de sa structure multipolaire, l'art caribéen nous contraint à penser les modalités de coexistence entre ces différents pôles qui lui confèrent un certain dynamisme dans le jeu d'équilibre recherché entre des pôles qui se liguent, s'affrontent, disparaissent et réapparaissent et qui définissent la région comme un haut lieu de la création, du fait de la connectivité et de la convergence intense qu'elle génère et les perpétuelles interrogations sur sa définition et son ancrage qui ne cessent d'alimenter son espace discursif.

2.3.1.3 Pluralisme et multipolarité des langages plastiques

L'exposition « Mythologies créoles » - L'exposition « Mythologies créoles » (2013), de Michel Rovélas révèle une dimension multipolaire simultanée dans un espace donné et à un moment précis, dévoilant d'un coup, plusieurs facettes de son approche. Les œuvres se déclinent en quatre niveaux, à travers la peinture, la sculpture, le dessin et la vidéo. Les peintures montées tout au long du mur de la salle de l'Artchipel de Basse-Terre enserrant spatialement une colonne de sculptures de bambous et de métal rangés en ordre de bataille comme les guerriers en terre cuites chinois de l'empereur Qin, en attente d'un ordre de marche. L'interrogation d'Antonio Roscetti sur l'aspect militaire est évocatrice. Il écrit : « La théâtralité par la mise en scène de l'espace muséal, et la configuration des figurines, imposent une certaine rigueur presque militaire. Guerrières, gardiens, sentinelles ou combattants ?¹ ».

¹ Antonio Roscetti, « Sentinelles », in, Michel Rovélas, *Mythologies créoles : les anciens, toujours existants, et bien vivants*, Catalogue d'exposition, 2013, p. 17.

Les sculptures, érigées comme des épines vers le ciel, entrent en résonance avec les phallus en érections qui parsèment la peinture. La scénographie utilisée confère à la partie consacrée à la peinture, une fonction d'armature ou d'armures qui constituerait l'enveloppe protectrice du cœur de l'exposition, l'armée des sculptures qu'incarnent les anciens auxquels l'artiste rend hommage. À l'entrée, dans un espace retiré, une trentaine de dessins viennent conforter l'idée d'une démonstration de virilité de Rovélas, où violence et sexualité se combinent et qu'il convient d'observer comme un rituel de marquage de territoire. La combinaison dans ses œuvres de médiums hétérogènes, vidéo et peinture, produisent une sensation particulière et déconcertante, dans la mesure où les exigences spécifiques des médiums forcent le spectateur à adapter son regard en fonction de la partie du dispositif qu'il balaye. La pluridisciplinarité de l'exposition de l'artiste est un condensé des principes de la multipolarité dans l'art guadeloupéen. Michel Rovélas rend compte d'une autre manière de l'impact de cette géopolitique agissante dans l'art, il lui confère une visibilité nette et permet de mesurer la grande amplitude des influences dans l'art guadeloupéen.

Depuis le milieu du vingtième siècle, l'art caribéen après ses années formatrices est un art qui concentre les principes de la multipolarité des apports. Des tendances variables influent sur le rapport de force des différentes influences culturelles tout au long de la courte histoire de l'art guadeloupéen, et s'autorégulent en permettant une certaine rotation des pôles dominants.

2.3.2 La dimension multilatéraliste de l'art caribéen.

2.3.2.1 Multilatéralisme et quête d'équilibre - L'exemple du multilatéralisme jamaïcain.

À la différence de la multipolarité, les principes multilatéralistes évacuent le caractère sauvage et mettent fin aux postures instinctives et aux rapports de forces. La loi du plus fort est dénoncée par l'établissement d'un contrat comme l'écrit Défarges : « Le multilatéralisme, lui, n'existe pas sans contrat fondateur »¹ et engage de fait les différentes parties à une exigence d'équilibre, en marquant une rupture avec les pratiques d'écrasement de l'autre qui jusque-là configurent le monde. Il écrit : « La loi n'est plus naturelle, instinctive, se confondant avec la configuration des forces ; elle est extérieure, construite, objectivée »². À l'opposé de la multipolarité, la multilatéralité se voudrait démocratique, car selon Philippe Moreau Défarges, « c'est l'application des principes démocratiques aux rapports

¹ Philippe Moreau Défarges, *Le multilatéralisme et la fin de l'histoire*, op. cit., p. 583.

² *Id.*, *ibid.*, p. 583.

internationaux »¹. Cette exhortation à la démocratie et à l'équilibre dans cette jungle des nations est évoquée sous la plume de Leroy Locke et d'Edouard Glissant à travers l'intervalorisation, dans l'optique de la fondation d'une culture démocratique. Le domaine des arts, à la différence de ces propos d'intellectuels caribéens qui relèvent davantage d'une exhortation, réalise depuis son irruption cette interaction des valeurs culturelles hétérogènes constitutives d'ailleurs de son essence, à l'image des mondes reconstitués que sont les pays caribéens. La multilatéralité dans ses vellités de concorde est un principe qui se veut « universel »² soutient Défarges. Ce projet ambitieux, en dépit des bonnes intentions caribéennes en général, est contrarié par la dimension inégalitaire de la multilatéralité. Derrière donc des idéaux multilatéraux, pour produire un monde juste et équilibré, l'on ne peut éviter une hégémonie dissimulée des forces qui discrètement imposent leurs vues et leurs orientations aux détriments des autres, plus faibles. L'auteur reconnaît aussi l'absurdité de la dimension démocratique de la multilatéralité quand il évoque à demi-mot, l'échec de ces principes en affirmant que « dans la pratique, tout dispositif multilatéral intègre une dimension inégalitaire »³, laissant donc apparente une certaine ambiguïté démocratique et son caractère pernicieux de transgression des règles.

2.3.2.2 *L'exemple du multilatéralisme jamaïcain.*

Le multilatéralisme caribéen relève souvent d'une quasi absence de contrôle des autochtones sur les orientations esthétiques prises dans le processus de ré-identification. Mais l'exemple jamaïcain est caractéristique de la prise en charge et du contrôle exercés sur l'esthétique de l'art du pays et nous enseigne à travers les propos de Manley au sujet des orientations idéologiques de l'Institut. Elle écrit : « Nous pouvons prendre tout ce que l'enseignement anglais a à nous offrir, mais en fin de compte, nous devons rejeter la domination de son influence, parce que nous ne sommes pas Anglais et ne devrions jamais vouloir l'être. Au lieu de cela, nous devons puiser dans notre propre conscience, accepter et rejeter seulement les choses dont nos propres besoins culturels doivent être les meilleurs juges »⁴. À travers ces mots, Manley clame sa politique raisonnée d'échange et réclame autant de la cohérence, qu'une unicité de la conscience jamaïcaine, tout en restant dans un cadre d'échanges mutuels, mais en mettant l'autre au service d'une identité propre.

¹ *Id., ibid.*, p. 580.

² *Id., ibid.*, p. 575.

³ *Id., ibid.*, p. 580.

⁴ Edna Manley, citée par, David Boxer, *in*, « The Arawaks, the Spaniards, the English », *op. cit.*, p. 17.

D'un autre côté, Petrine Archer Straw rappelle ces éléments de politique culturelle mis en œuvre à l'Institut d'art de la Jamaïque dans ses programmes d'enseignement artistique : « l'École d'art et d'artisanat de la Jamaïque s'est assurée que les formes européennes d'art ont été perpétuées et une tradition courante établie »¹. Ce qui traduit assez bien l'idée d'un choix de construction multilatérale et démocratique de l'identité plastique jamaïcaine. Cette stratégie permet à la culture jamaïcaine de s'organiser et ne s'inscrit surtout pas dans un altruisme comme le rappelle Edouard Glissant à propos des motivations du métissage produit par la créolité, qui selon lui, « ne se ramène pas à un vague humanisme, où il serait loisible de se fondre dans l'autre »², mais est motivé par une nécessité d'adaptation aux évolutions du monde. Il poursuit : « Il en ressort qu'une finalité est visée et qui lorsqu'on le scrute sous un angle différent relève d'une reconsidération du nouveau théâtre culturel et humain qui s'impose »³. Au regard de ces propos, le multilatéralisme n'empêche pas l'authenticité évolutive de l'identité, mais relève d'une nécessité d'adaptation à la dynamique perpétuelle des sociétés et du monde.

2.3.2.3 *Entre multipolarité et multilatéralisme, Degré de fusion et mode d'interaction*

Le degré de fusion et le mode d'interaction des éléments d'influences culturelles issus des différents pôles distinguent les pratiques à tendance multilatéraliste et celles qui tendent vers la multipolarité. La caractérisation multilatéraliste émane du fait que les éléments empruntés sont laissés plus ou moins intacts et relèvent davantage du patchwork et du composite que de la synthèse. C'est donc, la préservation de l'intégrité des sources dans le mouvement d'importation qui prime. Une catégorie d'artistes opère en ce sens. Le langage plastique tripolaire de Thierry Lima, dans la confrontation de trois modes opératoires majeurs, s'interpénétrant par la superposition et la juxtaposition, tente de préserver l'identité des codes. La même intensité se remarque entre les différents éléments et auprès des différents modes utilisés. En dépit de la tentative d'harmonisation de médiums de différents niveaux, les *Combines paintings* de R. V. Sainsily jouent sur les spécificités des langages, tout en cherchant à dissimuler les liens. Les médiums ne disparaissent pas, comme dans certains *mixed medias* de Marielle Plaisir, où les objets collés sont clairement identifiés, permettant l'autonomie des modes agencés. La jamaïcaine Anna Ruth Henriques illustre la diversité de ses origines dans ses œuvres intitulées *Porthole*, *Series Blue* (1993) ou *Eye* (2000) dans

¹ Petrine Archer, *Jamaican Art, then and now*, op. cit., p. 28. Traduit par mes soins.

² Édouard Glissant, *Le discours antillais*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », p. 794.

³ *Id.*, *ibid.*, p. 794.

lesquelles se juxtaposent des éléments symboliquement hétérogènes issus d'influences culturelles juives, amérindiennes, africaines et européennes. Les éléments et espaces s'imbriquent à peine et sont clairement répartis dans l'espace de la toile, chacun prenant sens dans sa particularité, mais aussi dans sa combinatoire. Dans les pratiques duales qui combinent abstraction et figuration des artistes comme Eugène Hyde avec *Tribes*, (1975), Georges Rodney avec *Cook house corner* (2005) et Charles Campbell avec *Maroon Mandala* (2005), jouent sur la fusion partielle des modes, tantôt préservant leur intégrité, tantôt livrant le produit de leur interaction. Max Pinchinat dans *Sans titre* (1984) reprend la figure de la déesse amérindienne Atabei en gardant sa même posture et son hiératisme, qu'il nous restitue toutefois sous un mode expressionniste dynamique, en bousculant le calme de la linéarité du dessin amérindien. Le partage des deux principes opératoires clairement distinctifs se classerait dans un type de multilatéralisme Europe/Amérindien/Haïti.

La multipolarité, du fait des hégémonies des pôles d'influences culturelles puissants qui la caractérise, génère davantage le mélange et l'imbrication, et plaide pour la dilution et la transformation des éléments. Ce contexte multipolaire propre à celui généré par la colonisation dans la Caraïbe, engendre un haut degré de transformation des pôles les plus faibles par une assimilation culturelle dévorante. Le modernisme de Manley articule Cubisme et références africaines et jamaïcaines et ne laisse transparaître aucune rupture entre les différentes influences savamment articulées entre elles. Elle cherche à valoriser les pôles Afrique/Jamaïque, mais sur les fondations de l'alliance moderniste Europe/Afrique, ce qui confère une grande fluidité des différents langages en présence. A contrario, les pionniers Huie et Pottinger utilisent les langages plastiques européens pour illustrer la culture jamaïcaine. La multipolarité de leur approche proviendrait de la fusion entre langages plastiques et thématiques jamaïcaines, alors que sa dimension multilatérale relèverait de la préservation de l'intégrité des modalités, mais aussi de l'identité culturelle.

Les *mixed medias* de B. Pédurand, cherchent à produire une harmonie par la fusion des techniques du collage, de la peinture, du dessin et autres gestes spécifiques déployés lors de l'élaboration. Cette volonté de réduire les passages entre les différents modes et codes dans un souci de pacification relève davantage de la multipolarité que du multilatéralisme.

L'ensemble de l'œuvre du peintre haïtien Célestin Faustin, à travers plus spécifiquement la peinture à tendance baroque, *Erzuli Dantor* (1977) prend son essence dans la multipolarité. Le ciel et la terre se confondent dans une architecture céleste évoquant l'architecture classique européenne à l'intérieur de laquelle se nichent dans des médaillons plusieurs scènes qui illustrent toutes une histoire dans un univers où divinités et autres êtres

hybrides sont confrontés aux hommes. La convergence entre l'univers du vaudou et ses métamorphoses et le classicisme de la représentation, situe la peinture de Célestin dans une multipolarité que produit l'harmonisation des différents univers et codes.

On ne peut nier l'énergie qui circule entre les différents pôles d'influences de l'art dans la Caraïbe et la dimension stratégique qui anime ces multiples orientations. Elles oscillent entre fusion partielle ou totale des éléments empruntés et soucis de la préservation de l'intégrité des sources, produisant de fait, cette confrontation ou ces passages entre une politique multipolaire et une autre multilatéraliste.

D'une Amérique à l'autre, la nature de la conscience est relativement hétérogène du fait des variations et des écarts historiques, des régimes appliqués et du courage politique. En effet, Dubois donne une visibilité en mettant des mots sur le tiraillement et sur la bipolarité de la conscience de l'afro-américain qui, dans la Caraïbe relève plutôt d'une conscience multiple. Il ne s'agit plus du traditionnel dédoublement schizophrénique, mais d'une démultiplication de la personnalité où de nombreuses identités se chevauchent, s'articulent et se confrontent dans une issue incertaine. Ce trouble de la personnalité multiple caractérisé par le manque de discernement des contours identitaires est à l'image de l'art caribéen. Le résultat de cette conscience multiple et diffractée génère ce qu'Umberto Eco appelle une « œuvre ouverte »¹, dont la vertu est de transformer l'ambiguïté et le hasard en atout de l'œuvre, du fait des multiples interprétations possibles qu'offrent ces stratégies en cours de codification.

2.3.4 *La manifestation de l'écartèlement dans l'art de la Caraïbe*

2.3.4.1 *Tiraillement et écartèlement dans la reconfiguration*

« l'un me voulut charnel, l'autre sentimental.

quand mon cerveau dit "non" ! », j'ai mon cœur qui acquiesce »².

Fruit de la dépossession, la posture d'écartèlement place l'artiste caribéen dans un *bigidi* (déséquilibre) dangereux dans la mesure où la déchirure guette et que l'explosion est imminente, entre les différents pôles culturels. C'est cette situation qui est la cause majeure de l'adoption de la stratégie de la collaboration et de l'intervalorisation, poussant le créateur en permanence à tenter, de raccorder des pôles antinomiques. C'est à l'intérieur de cette zone de raccordement à haute température et de cet espace interstitiel que l'artiste manœuvre au prix de sa propre intégrité, et dans une souffrance palpable pour synthétiser les différentes

¹ Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, Paris, Points, 1979.

² Sonny Rupaïre, « Cette igname brisée qu'est ma terre natale », in, *Les dameurs*, Pointe-à-Pitre, Jasor, 2011, p. 34.

influences, dans l'objectif de la refonte d'un substrat identitaire et esthétique singulier. L'écartèlement observable à travers les notions de *rézonans*, de bégaiement, d'épuisement, de fragmentation, de catharsis, de déchirure, de désorientation, se reflète de diverses manières dans l'art de la Caraïbe.

Dubois écarte l'argument négatif des errements et de la faiblesse dont est associée la démarche de conciliation des Noirs. Il écrit : « Ici en Amérique, depuis peu, depuis l'émancipation, les tours et les détours parcourus par l'homme noir dans son effort hésitant et incertain ont fait ressembler à l'absence de force, à la faiblesse »¹. C'est selon lui, davantage le fruit de l'exigence de conciliation de buts inconciliables qu'il exprime en ces termes : « Et pourtant ce n'est pas de la faiblesse, c'est la conséquence d'un écartèlement entre deux buts contradictoires »². Cet écartèlement est traduit trop souvent comme un élément bénin qu'il n'est semble-t-il pas utile de mentionner encore une fois. La stratégie du mélange et du métissage entre autres nous font apparaître ces postures comme naturelles et sans contraintes, alors qu'il s'agit dans ce processus d'adaptation, de produire un effort immense pour se dédoubler et de fait, pacifier les contradictions opérant à l'intérieur d'un seul corps. Il semble bien à travers cette problématique du dédoublement que le Noir se retrouve dans une impasse et doit s'inventer une place dans ce monde de Blancs en conciliant ses différents moi à l'intérieur de ce contexte hostile dans lequel il évolue.

Double vie - Cette approche diffère de l'analyse conventionnelle des bienfaits exclusifs de la diversité caribéenne, en mettant l'accent sur cette situation de déséquilibre qui combine luttes externes contre le racisme originel, et lutte intérieure pour la préservation des origines. A ce propos, William E.B. Dubois explique : « Chaque Noir américain doit vivre une double vie, comme Noir et comme Américain, entraîné par le courant du XIX^e siècle, mais toujours en lutte contre les remous du XV^e siècle »³. De son côté René Ménénil, dans sa caractérisation des mythologies créoles, ne soustrait pas l'histoire coloniale dans son analyse, qui représente selon lui : « la première agression subie »⁴. Il précise : « c'est le fait colonial lui-même et les premières mythologies qui s'imposent, fortes de la force de la puissance coloniale, ce sont les mythologies colonisantes reproduites chaque jour, chaque heure, chaque minute par les institutions établies »⁵. Inévitablement, le résultat de cette duplicité originelle ne peut engendrer que séquelles et traumatismes, dans la mesure où écrit Dubois : « sa

¹ William E.B. Dubois, *Les âmes du peuple noir*, op. cit., p. 12.

² *Id.*, *ibid.*, p. 12.

³ *Id.*, *ibid.*, p. 12.

⁴ René Ménénil, *Antilles déjà jadis, précédé de tracées*, op. cit., p. 52

⁵ *Id.*, *ibid.*, p. 52.

confiance en lui ne peut qu'en être moralement ébranlée ; ne peuvent émerger qu'une conscience de soi douloureuse et un sens presque morbide de sa propre identité »¹. Cette perte de confiance autant que le dysfonctionnement de la représentation de soi se traduisent selon Ménil par la production de mythologies antillaises contrariées, qu'il qualifie comme étant des : « mythologies de compensation et de consolation qui viennent fleurir aux points douloureux où l'angoisse submerge la conscience des hommes »². Dans la mesure où elles sont mises en situation de résistance et de réaction permanente, les productions mythologiques Antillaises, conscientes ou inconscientes ne peuvent être que « réactionnelles »³, en soulignant de fait la morbidité du tiraillement. René Ménil et William E.B. Dubois mettent donc en lumière le caractère cathartique de la production culturelle dans cette situation d'écartèlement que génère la multiplicité des consciences caribéennes et afro-américaines face à la domination coloniale épuisante.

2.3.4.2 Tiraillement et bégaiement dans la construction de l'art

Le bégaiement se pose comme un indice de l'affectation de la libre expression. L'exemple de James C. Scott à propos du bégaiement en milieu contraint est évocateur de l'impact du contexte sur la fluidité de l'expression et de sa sincérité. Il écrit : « Dans des cas d'extrême subordination, comme avec l'esclavage et le racisme, le bégaiement est assez répandu, reflétant non pas un défaut de prononciation – les bégayeurs s'expriment normalement dans d'autres contextes – mais une hésitation, produite par la peur de ne pas s'exprimer de manière adéquate »⁴. C'est donc selon l'auteur une crainte d'outrepasser la norme et le cadre établis qui affecte objectivement la libre expression des bégayeurs. James C. Scott poursuit : « On peut lire dans ces différents exemples un rapport au langage de la part des dominés qui consiste à tenter de s'affranchir du moindre risque, de s'écarter le moins possible de la norme, d'employer des formules toutes faites chaque fois que c'est possible, et de s'interdire la moindre liberté avec la langue, qui pourrait offenser »⁵. C'est l'initiative et l'audace qui pâtiennent dans ce cadre relationnel néocolonial où subsiste la domination. Les conséquences de cette situation contraignent les créateurs à rester dans le cadre défini des rapports de forces et rendent impossible toute fulgurance, en obstruant toutes réelles inventions artistiques. C'est en cela que l'imitation de la peinture européenne par les

¹ William E.B. Dubois, *Les âmes du peuple noir*, op. cit., p. 12.

² René Ménil, *Antilles déjà jadis, précédé de tracées*, op. cit., p. 52.

³ *Id.*, *ibid.*, p. 52.

⁴ James C. Scott, *La domination et les arts de la résistance, Fragments du discours subalterne*, Paris, Amsterdam, 2008, p. 44.

⁵ *Id.*, *ibid.*, p. 44.

Caribéens peut être considérée comme un geste visant l'affranchissement, en dépit du rôle d'éducation et d'apprentissage à l'art évoqué plus haut dans cette étude. Cette manifestation du corps dysfonctionnant n'est autre que le fruit de la peur de s'écarter de la référence, engendrant de fait ce manque d'audace qui conduit à guetter l'affranchissement même à travers l'art.

Le bégaiement évoque l'entre-deux et l'hésitation. Il est un des symptômes à l'œuvre dans la manifestation du dédoublement. Il est l'expression de cette mutation qui rejaillit dans l'espace de la performance publique en révélant de fait le poids de la contrainte et du jeu d'adaptation qui s'imposent, en se répliquant assez clairement dans les hésitations de la période pré émergence de l'art de la région.

2.3.4.3 La « rézonans » dans l'art caribéen

Le principe de « rézonans » qui est selon Max Edinval « le prolongement ou l'amplification des sons dans certains milieux en général »¹, se traduit ici comme la production par l'imaginaire de « l'amplitude de la vibration excitatrice et sa période propre est la réaction de notre esprit, de notre cœur, tous deux commandant nos actions diverses »². Il prolonge la posture d'écartèlement cathartique dont les émanations affectent encore le présent. Il confirme cet état de fait actuel trop souvent évacué par ceux qui travaillent « l'oubli » comme un matériau idéologique négationniste. Il écrit : « encore aujourd'hui cette pression colonisatrice s'impose, dans l'imaginaire de certains Créoles. La force colonisatrice se veut la référence de tout ce qui est bien et beau »³, allant jusqu'à établir une équation contradictoire à travers ce qu'il appelle « la théorie des trois B (= blanc, beau, bien) »⁴ et « la théorie des trois n (= noir, nuisible, néfaste) »⁵. En effet, pour Edinval, les deux extrémités de l'écartèlement se résument à l'imitation. D'un côté, écrit-il, « le caractère de groupe de notre imaginaire créole confère une dimension collective à la pratique du “vouloir paraître” à l'image des caucasiens »⁶, et d'un autre côté, empruntant au concept de bigidi⁷ que développe Léna Blou, il évoque cette instabilité permanente que génère la double conscience, à propos de laquelle, écrit-il, « je n'ose tracer sur la pratique de l'art du « bigidi » permanent de

¹ Max Edinval, *Questions d'héritage*, op. cit., p. 56.

² *Id.*, *ibid.*, p. 56.

³ *Id.*, *ibid.*, p. 57.

⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 57.

⁵ *Id.*, *ibid.*, p. 57.

⁶ *Id.*, *ibid.*, p. 59.

⁷ Léna Blou, *Techni'ka*, Pointe-à-Pitre, Jator, juillet 2005.

certaines »¹. De fait, conclut-il, « les pâles imitations de nos divers fantômes nous hantent sans relâche »². L'actualisation par Max Edinval des maux induits par la nécessité de la synthèse, du partage, de l'assimilation, issus du processus de la double conscience des Noirs, resitue la réflexion sur la culture antillaise dans un cadre réaliste qui prend en considération la *Blès*³ nécessaire à la compréhension des mécanismes psychiques et intellectuels en œuvre dans la production culturelle guadeloupéenne. Rappelons que la Guadeloupe, encore empêtrée dans de troubles rapports avec la France, subit la division du peuple entre assimilationnistes et progressistes, générant un climat néfaste de contraintes qui affecte certes l'équilibre identitaire et par extension la liberté d'expression des artistes de l'île. À la différence de la Jamaïque et d'Haïti dégagés des contraintes coloniales en général, les artistes ont plus de liberté et font preuve d'intégrité en dépit de la politique de la conjonction des influences qu'ils pratiquent, et subissent un dédoublement plus contrôlé qui les place davantage dans une gestion de la multiplicité des consciences que dans l'écrasement produit par la *rézonans* dramatique de l'histoire et par ces consciences fragmentées.

2.3.4.4 Double conscience et « Œuvre d'écartèlement et de déchirement ».

L'énonciation identitaire de l'art de la Caraïbe mentionne très peu ces facteurs perturbant de l'écartèlement et de la dispersion et, par extension la *Blès*, qui n'apparaissent que trop peu sous la plume des critiques d'art de la Caraïbe et qui estiment que ces concepts fondateurs n'ont pas leur place dans la rhétorique et dans l'espace discursif de l'art de la région.

La double conscience vécue comme un déchirement est retranscrite dans l'œuvre des artistes caribéens. Une grande partie de l'œuvre de Michel Rovélas rend compte de cet écartèlement à travers d'une part, l'énoncé significatif des titres de ses œuvres dont : *Entre ombre et lumière* (1989), *Cannibalisme* (1993), *Connexions* (1992), *Boucliers* (1993), qui toutes rendent compte de cette lutte engagée pour dénoncer et désamorcer la déchirure avant l'explosion. D'autre part, Michel Rovélas n'hésite pas à embaumer ses peintures d'une *Blès* palpable que les corps écartelés, dérangeants évoquent. En fonction des croyances, ces peintures ne relèvent que du politique et ne cessent de réveiller les mauvais démons de l'histoire derrière lesquels se justifierait l'échec social et politique du pays. Pour d'autres, elles ont l'ampleur d'une pratique sans concession, ni exotisme, qui engage la totalité de

¹ Max Edinval, *Questions d'héritage, op. cit.*, p. 56.

² *Id.*, *ibid.*, p. 57.

³ Patricia Donatien Yssa, « L'esthétique de la blès dans la littérature caribéenne », in, *Autobiographie de ma mère de Jamaica Kincaid*, Paris, Le manuscrit, 2008.

l'être guadeloupéen dans ce qu'il a de meilleur et de pire. Marielle Plaisir, à travers le jeu de recouvrement et de mise en abîme, Thierry Lima, dans l'instauration d'un théâtre tripolaire, hautement conflictuel, et Lali Lali, à travers le ressassement, le rapiècement, l'écriture d'injures et la transcription des émotions brutes, sont tous animés en permanence par les symptômes de l'écartèlement.

La production artistique jamaïcaine démontre moins ce phénomène de déchirure, tout en restant toutefois perceptible dans les peintures d'Eugène Hyde *Isolation* (1978) ou *Tribes* (1975) qui se fondent sur la dichotomie entre abstraction et figuration. Ainsi que les modalités de dévoilement et de dissimulation qui les guident. La production de certains pionniers comme David Pottinger dont l'approche sociale et nationaliste, s'exprime sous fond d'Expressionnisme repensé, visible dans la série des *Street scene* (1970). Certaines œuvres de Barrington Watson des années 1970, comme *The Captive* (1975) où l'influence du travail de la ligne de l'École de la Beauté et quelques résurgences de l'enchevêtrement cubiste transparaissent, manifestent une certaine ambivalence qui renvoie au dédoublement. Cette manifestation de la déchirure dans l'art de la Jamaïque est le fait de cette propension des artistes de l'île à hybrider et à croiser les modes opératoires.

Les postures haïtiennes plus cannibales et portées par la puissance d'un arrière-pays culturel, dont le vaudou et la paysannerie omniprésents dans la peinture, dévorent toutes les références et influences qu'elles affectent, faisant fi de considérations psychiques, certaines de son identité. Toutefois, Michel Philippe Lerebours évoque le cas de Célestin, qui fait « Œuvre d'écartèlement et de déchirement »¹, du fait, précise-t-il, qu'elle « plonge ses racines au plus profond de la culture haïtienne, pour rejoindre les préoccupations de Jérôme Bosch, de Thomas Gainsborough, de William Blake, jusqu'à asseoir, au milieu du fantasmagorique et du macabre, des nus qui comptent parmi les plus beaux de la peinture haïtienne »². L'écartèlement provient de la convergence des références diverses de la peinture qui traversent l'œuvre de Célestin. Mais Lerebours perçoit aussi au travers de ce déchirement cette imbrication entre modernité et tradition. Il ajoute : « Œuvre d'écartèlement et de déchirement, elle porte en elle toutes les contradictions de la société haïtienne prise entre une soif toujours inassouvie de modernisme et un attachement indéfectible à des traditions archaïques et rétrogrades, une société où le vaudou est à la fois servitude et promesse de

¹ Michel Philippe Lerebours, « Pour une nouvelle lecture de la peinture haïtienne », in, Pierre E. Bocquet, *1492/1992, un nouveau regard sur les caraïbes*, op. cit., p. 105.

² *Id.*, *ibid.*, p. 105.

liberté et de bonheur [...] »¹. L'auteur présente l'artiste comme un survivant qui fait preuve d'une certaine maîtrise de l'écartèlement que lui garantit la maîtrise technique : « œuvre insolite bien sûr où le temps et l'espace sont bousculés pour permettre au récit de se dérouler amplement sans jamais mettre en cause l'unité de la vision, elle atteste d'un savoir-faire et de connaissances techniques incomparables »². À travers l'exemple de Célestin qui fait preuve d'une amplitude esthétique considérable qu'il organise avec succès, c'est la preuve de la réalité de l'unité de la peinture haïtienne. La question de la déchirure et de l'écartèlement renvoie à celle de l'unité de la peinture caribéenne puisant dans de multiples sources avec le risque permanent de l'éclatement que les principes de la fragmentation annoncent.

2.3.4.5 L'absence de détermination et les ravages de l'épuisement dans l'opération de conciliation d'idéaux contradictoires

Ce dédoublement caractérisé par l'écartèlement, affecte l'action, qui manque de détermination parce que désorientée. Dubois souligne cette absence d'investissement par le fait, écrit-il, qu'il : « ne met qu'une moitié de cœur dans chacune des causes »³, mettant en lumière le dilemme identitaire et l'absence d'efficacité dans de telles conditions. Il soulève le problème crucial des Afro descendants, obligés en dépit d'une obscurité de trois siècles et des retards accumulés, d'être compétitifs, comme s'il ne s'était rien passé. Les conséquences fâcheuses se traduisent par l'épuisement dans cette quête de résolution de cette équation avec l'autre qui, il faut le rappeler, a été imposé dans la Caraïbe. Dubois écrit sur l'usure qu'engendre cette tentative d'unicité de l'être afro-américain : « des dizaines de milliers de personnes se sont épuisées dans cette contradiction, dans l'effort pour satisfaire en même temps deux idéaux irréconciliables »⁴. Il poursuit : « épuisement qui a causé de tristes ravages dans leur courage et leur foi, qui les a envoyé adorer de faux dieux et invoquer des voies de salut pernicieuses, et qui parfois, a même semblé sur le point de leur faire honte d'elles-mêmes »⁵. Il relève selon l'auteur, de cet état d'épuisement, un certain chaos perceptible dans les errements que les promesses non tenues et les faiblesses accumulées procurent.

Ce jeu d'aller et retour et de tentative de coalescence des différentes influences, place l'artiste caribéen dans une situation d'écartèlement identitaire nécessaire pour destituer les

¹ *Id., ibid.*, p. 105.

² *Id., ibid.*, p. 105.

³ William E.B. Dubois, *Les âmes du peuple noir*, op. cit., p. 12.

⁴ *Id., ibid.*, p. 12.

⁵ *Id., ibid.*, p. 12.

anciennes valeurs puristes du passé. Mais le prix à payer pour cette initiative universaliste est lourd, car il engendre des dysfonctionnements qui peuvent conduire à la déchirure.

2.3.4.6 *Ecartèlement et désorientation*

À force d'être contraint de concilier, d'emprunter, de redistribuer, la création caribéenne dans sa volonté de définir un cap au-delà des questions de fixité ou non de l'identité évoqué par Glissant renvoie quelque peu à la perte et à la désorientation. La négation qui entoure la définition de l'identité antillaise en particulier est symptomatique de cette désorientation et par conséquent de cette rupture. La notion de perte et de désorientation est évoquée par Cyril Serva au sujet de l'œuvre de Michel Rovélas, lorsqu'il rend compte du déséquilibre apparent à travers la notion de « Dédale »¹, ce « nul part » écrit-t-il, qui suscitent la perte et l'égaré peut conduire au déséquilibre psychique et émotionnel.

Beauté et cruauté de l'écartèlement transparaissent à travers ce *poème-carrefour* qui jaillit de la plume de Derek Walcott que nous livre cet extrait du recueil *Le royaume du fruit-étoile* qui illustre cette désorientation endémique sous couvert d'universalisme. Il clame :

« J'ai du Hollandais en moi, du Nègre, et de l'Anglais,
et soit je ne suis personne, soit je suis une nation »²

L'identité de la négation objet de désorientation - « ni ni ni »

Tentant de répondre à la question de la définition de l'identité antillaise, René Ménénil enchaîne la négation « ni » à de multiples reprises pour décliner toute définition de l'identité antillaise. Incapable de dire ce qu'il est, il a la certitude de ce qu'il n'est pas. Il affirme : « Ni africaine, ni chinoise, ni indienne, ni même française », négations qu'il finit par définir comme « antillaise en fin de compte », du fait écrit-il d'avoir « réuni au cours de l'histoire et combiné ensemble dans un syncrétisme original tous ces éléments venus des quatre coins du monde, sans être aucun de ces éléments en particulier »³. La prouesse au regard de l'auteur d'être sans être, définit la culture antillaise, et relève en quelque sorte de l'impuissance qui caractérise l'énonciation identitaire. Cette impossibilité de définir l'identité est marquée avant tout par la perte et la désorientation symptomatiques de cette impossibilité de se situer.

¹ Cyril Serva, « Rovélas, sur le (s) chemin (s) dédale » (extrait), *1492, connexions, bifurcations, labyrinthes*, 1 mai 1992. (sans pagination).

² Derek Walcott, *Le royaume du fruit-étoile*, Traduit de l'anglais par Claire Malroux, Paris, Circé, 1979, p. 11.

³ René Ménénil, *Antilles déjà jadis, précédé de tracées*, op. cit., p. 34.

On retrouve cette mécanique de la négation dans l'art de la Caraïbe. C'est ce mantra qui définit l'art de la Guadeloupe qui pourtant cumule en son sein plusieurs influences techniques et esthétiques et qui produisent une sensation de perte et de désorientation. Mais elle se lie aussi dans les œuvres des artistes. La série de peintures grand format (2m/2m) *Téat tan limiè* (2011) de Stonko Lewest, présentée à la Fondation Clément en Martinique joue sur la dislocation et la fragmentation non seulement de la figure mais aussi du fond et fonde avec le regard une expérience labyrinthique où seule la déstabilisation a une valeur esthétique. Dans le même principe et sous un autre mode, les fragmentations méthodiques de Christian Bracy placent l'image derrière un prisme, comme un filtre qui ne livrerait pas la totalité, mais juste ce qu'il faut de l'image avant que le vide ne prenne le pouvoir sur le plein, l'absence sur la présence, en amplifiant l'impression de désorientation au point de la perte totale. Les mondes fantastiques, hyperréalistes de l'artiste jamaïcain Colin Garland représentés par les peintures *Spring* (1962), *Fairy Space* (1975), *Mr&mrs Goose* (1973) se livrent à un jeu tout d'abord de perturbations des proportions et des échelles, mais aussi d'hybridation de formes et de mondes qui remettent en cause les normes et les frontières, en mêlant animaux, insectes, humains, objets, dans une promiscuité perturbante. Dans le jeu de substitutions des codes de la religion chrétienne, les artistes rastafariens, dont Osmond Watson, à travers la peinture *Ecce homo, ecce deus* (1986) substitue la figure blanche du Christ à la figure noire en s'appropriant le cérémonial et les attributs chrétiens, auréole, vitraux, Christ et stigmates. Les univers hybrides des peintres d'inspirations vaudou haïtiens, dont la peinture intitulée *Carrefour* (1994) du peintre Gelin Buteau, présente une figure composite qui apparaît comme le lieu de jonction entre l'animal et l'humain. *Coq Pintade* (1986) de Fritz Lamour représente un croisement entre une pintade et un coq humanisé, qui se promène cane à la main, ou encore, dans la même configuration d'humanisation de l'animal, la peinture *Le mariage civil* (non datée), sacre le mariage entre une jument et un taureau. La désorientation est le résultat de l'anthropomorphisme et de la rupture de la loi naturelle perturbant les genres et les espèces.

L'art caribéen est le réceptacle de la situation d'écartèlement identitaire contrainte dans la construction de l'identité plastique de la Caraïbe. Autant l'écartèlement est plastiquement fertile, car il engage l'art sur un terrain d'expérimentation d'une altérité inédite, autant d'un autre côté, cette désunion de l'être engendre une production traversée par le pathos dont la perte, l'épuisement, et la désorientation qui rendent incapables une définition claire de l'art caribéen. Plus largement, l'écartèlement est le résultat d'une disjonction de la personnalité et relève de questions liées à la gestion de l'altérité dans le processus de

transformation et de reconstruction de l'identité. William E.B. Dubois dans une confrontation poétique où l'âme scintille derrière le voile racial, préconise dans cet égarement, l'abolition de l'autre et la reconquête du moi : « Dans les ténèbres de la forêt où il luttait, sa propre âme s'est levée devant lui et il s'est vu – indistinctement, comme à travers un voile ; et pourtant ce qu'il a vu en lui fut une révélation – encore obscure – de sa force, de sa mission. En lui s'est éveillé le sentiment confus de ce qu'il avait à faire pour conquérir sa place dans ce monde : être lui-même, et personne d'autre »¹.

¹ William E.B. Dubois, *Les âmes du peuple noir*, *op. cit.*, p. 15.

Conclusion

1 - L'art du XVIII^e et XIX^e siècles dans la Caraïbe

Une vision d'eux-mêmes (les Européens) - L'art de la période du XVIII^e et XIX^e siècles est révélateur du colonialisme triomphant dans la Caraïbe. Il reflète la structuration de la société autour de la caste privilégiée et de groupes défavorisés. Confisqué, l'art rentre dans le cadre des nombreux privilèges auto-octroyés par les Européens. Ce nombrilisme exacerbé qui fait abstraction à toute autre considération affaiblit la peinture européenne dans la Caraïbe. Ces derniers diffusent à outrance une conception idéale de la région, qui n'est autre qu'une vision d'eux-mêmes, dans la traque engagée des phénomènes climatiques, telluriques, pour leur dimension spectaculaires et l'ignorance des réalités pourtant troublantes de la violence des rapports dans ce paradis pourtant qu'ils dépeignent. Derek Walcott illustre l'incapacité d'objectivité des peintres Européens dans la Caraïbe en ces termes : « Ces gravures délicates de sucreries et des ports, des femmes autochtones en costume, sont considérés comme une partie de l'histoire, cette histoire qui passait par-dessus l'épaule du graveur et, plus tard, du photographe »¹. Il poursuit : « L'histoire peut altérer les yeux et les mouvements de la main pour se conformer à leur vision d'eux-mêmes ; elle peut renommer des lieux par écho nostalgique ; elle peut tempérer l'éclat de la lumière tropicale à une monotonie élégiaque [...] »². Il évoque cette emprise européenne comme étant une tentative de remodelage des Caraïbes par sa soumission au point de vue Occidental.

Paysage et transfert de pathos : Décence civilisatrice - L'arrivée dans la Caraïbe des Européens est évoquée par Derek Walcott en termes de désastre épidémique. Ces voyageurs, écrit-il, « ont porté avec eux l'infection de leur propre malaise et, leur prose réduit même le paysage à la mélancolie et au mépris de soi. Chaque effort est rabaisé à l'imitation de l'architecture à la musique »³. Les paramètres émotionnels et psychologiques qui accompagnent l'Européen dans la Caraïbe, sont intégrés dans l'équation coloniale. Le paysage peint illustre le pathos des artistes européens du XVIII^e et XIX^e siècles dans leur relation avec

¹ Walcott Derek, « The Antilles : Fragments of epic memory », in, *Caribbean : Art at the Crossroads of the World*, Published by el Museo del Barrio, New York, In association with Yale University Press, 2012, p. 27.

² *Id.*, *ibid.*, p. 27.

³ *Id.*, *ibid.*, p. 27.

les Caraïbes. Derek Walcott écrit : « Si vous souhaitez comprendre cette pitié consolante avec laquelle les îles ont été considérées, regardez les gravures teintées des forêts antillaises, avec leurs propres palmiers, leurs fougères et leurs cascades. Elles ont une décence civilisatrice, comme les jardins botaniques, comme si le ciel était un plafond de verre sous lequel une végétation colonisée est conçue pour des promenades tranquilles et des promenades en calèche »¹. La tentative de la reproduction de l'académisme européen dans la Caraïbe scelle sa dimension mortifère. Cette prétention de vouloir civiliser la nature et procéder d'une certaine manière au désensauvagement de la Caraïbe dans tous les sens du terme (religions, coutumes, représentations, langue) est la marque pathologique qui anime le projet colonialiste et assimilationniste dans la région. Fruit de cette prétention civilisatrice, le pathos des peintres Européens s'immisce dans le processus créateur lui-même en ébranlant l'image et l'âme du lieu. Derek Walcott poursuit : « Ces vues sont incisées avec un pathos qui guide l'outil du graveur et le crayon du topographe, et c'est ce pathos qui, tendrement ironique, a donné les noms des villages comme *Felicity*. Un siècle à regarder le paysage furieux contre une végétation qui baigne dans une mauvaise lumière et avec un regard faussé. Ce sont ces images qui sont tristes, plutôt que les tropiques eux-mêmes »². La reconfiguration de l'art européen relève du détournement de la nature des Caraïbes, sommé de se convertir en une entité sortie de l'esprit et du désir maladif des Européens, bien loin de toute objectivité du lieu.

La continuation de l'art européen dans la Caraïbe a souvent été évoquée comme si le peintre européen était affecté d'une forme d'insensibilité du lieu et que s'adapter relevait du rabaissement. En effet, la reconfiguration de l'académisme européen dans la Caraïbe est de dimension oligarchique, semant les germes de l'exclusion, elle n'intéresse que le groupe dominant. Mais de manière plus profonde elle diffuse un ensemble de sensations, témoins de ce bras de fer engagé contre la nature par l'atténuation de son éclat et par la projection de points de vue inadaptés. Cette tentative de civiliser la nature, la désensauvager en somme, la corriger, est le résultat de l'assimilation de la Caraïbe à l'Europe, significative d'une centralité pathologique du regard. La reconfiguration de l'art des Européens dans la Caraïbe qui se fait dans une résistance et dans un déni de la nature qui faussent les repères pour assouvir leurs aspirations de domination, relève du pathos à l'intérieur duquel il est le seul à se reconnaître.

On peut s'interroger sur cet héritage discutable qui divise aujourd'hui. Fruit de ce contexte violent et de l'impérialisme, cette phase de l'art caribéen reste problématique. Quelle est sa place aujourd'hui et comment la caractériser dans l'histoire de l'art de la Caraïbe

¹ *Id., ibid.*, p. 27.

² *Id., ibid.*, p. 27.

contemporaine ? Cette étape de l'art dans la région, doit-elle être considérée comme une tradition caribéenne de la peinture dans laquelle les Caribéens se reconnaissent où devrait-elle rester qu'une référence documentaire orientée pourvoyeuse d'informations sur les traditions populaires de la région des siècles derniers ? Pour finir, cet héritage embarrassant, doit-il être différencié dans le schéma culturel national des îles ?

2 - Développement contrasté de l'art dans la Caraïbe

La rythmique dynamique des histoires – Un contraste évident apparaît dans le déroulement de ces processus d'émergences de l'art entre Haïti, la Jamaïque et la Guadeloupe. Ce qu'on peut dès lors considérer comme une émergence *molle* de l'art en Guadeloupe se vérifie à travers la comparaison des dynamiques de l'art dans la zone et notamment par le caractère populaire qu'atteignent les émergences Jamaïcaine et Haïtienne de l'art. En Guadeloupe, on ne peut ignorer au début de l'émergence de l'art un certain bouillonnement dans le milieu dans la mesure où des tentatives de création d'espaces discursifs sont signalées à travers les efforts des pionniers de l'art, Christian Bracy, Chomereau-Lamothe, Michel Rovélas et d'autres. Il faudra attendre les années 1990, soit trente ans plus tard pour qu'il y ait un nouveau sursaut impulsé par les mouvements pan-caribéens *Koukarra/Indigo*, même si, les individualités travaillent et se croisent dans les rares lieux expositions et de rencontres informels. Sur une période de cinquante ans, l'activité de l'art ne peut pas être considérée comme dynamique et les retards qu'elle cumule aujourd'hui encore n'augurent rien de constructif dans le futur, si l'on ne remédie pas à ce rythme moribond qui lui est inhérent depuis. Les temps forts sont rares et pourtant dans les années 2000 plusieurs outils sont créés. On y distingue, manifestations, associations et collectifs d'artistes dont, *Art Bémao*, *Pool art fair*, *Mawonnage*, *Opey*, *Tépéi*, *Artocarpe*, mais la résonance est interne et ne produit pas l'écho escompté. La rythmique du développement de l'art Haïtien est évocatrice d'une dynamique intense. En effet, les années 1931, 1944, 1950 et 1970 ont ponctué les évolutions et les remises en cause de l'art en Haïti, démontrant de fait une suractivité créatrice inégalable et une aptitude à prendre en charge et à accompagner ces transformations autant par les artistes que par les instances. Pour sa part, la Jamaïque décrit trois temporalités marquantes qui structurent l'art de l'île. L'année 1922 est synonyme de l'arrivée d'Edna Manley sur la scène de l'art et du Modernisme en Jamaïque. Les années 1930/40 voient l'avènement d'une autre tendance de l'art se référant aux mouvements modernes Expressionnistes et Impressionnistes, menée par Albert Huie et David Pottinger. Ces deux courants majeurs

constituent les principales tendances de l'art jamaïcain. En 1960, la reconnaissance des intuitifs renforce le dispositif existant de l'histoire de l'art de la Jamaïque.

Sans ignorer la plasticité et l'adaptabilité relatives de l'ensemble de la création caribéenne tout au long des émancipations, l'écart entre l'intensité des activités de l'art en Jamaïque et en Haïti et l'anonymat dans lequel se développe le phénomène en Guadeloupe est profond et est révélateur de la place plus ou moins importante qu'occupe l'art dans ces différentes sociétés et du degré de conscience de l'art.

L'arythmie de l'émergence de l'art en Guadeloupe

L'art, un non-événement - A contrario des émergences de Jamaïque et d'Haïti, qui se sont déroulées dans un contexte bouillonnant de ruptures et de fondation d'une nouvelle réalité culturelle, produits par les effets du nationalisme, du syndicalisme, des centres culturels Parisien, New Yorkais, Madrilène et des forces créatrices organisées en réseau à l'international, l'émergence de l'art en Guadeloupe s'est faite dans le silence et apparaît comme un *non événement*. Pourtant dans les années 1960, les indépendances africaines, le retour du nationalisme noire, Bob Marley, les mouvements civiques américains, les indépendances qui se poursuivent dans la Caraïbe n'ont pas suffi à insuffler l'énergie nécessaire à cette irruption de l'art en Guadeloupe dans sa tentative d'expression de sa différence. Seuls quelques artistes se démarquent, sans pour autant générer un élan de reconnaissance de l'art dans le pays.

L'apparition d'une nouvelle phase de l'art en Guadeloupe dans les années 1960 n'a pas toutes les caractéristiques conventionnelles d'une émergence, comme en Haïti et en Jamaïque. En effet, elle ne produit pas sur la société Guadeloupéenne d'effets particuliers, d'où la sensation d'une banalisation du phénomène. De même, elle ne produit pas de transformation dans les rapports entre disciplines traditionnelles et disciplines culturelles nouvelles et ne touche directement ou indirectement aucun autre secteur de manière conséquente. C'est plus l'émergence d'individualités séparées qui font leur parcours, sans constitution de réel noyau, ni de réels regroupements de créateurs, et encore moins d'osmose et très peu de mouvements artistiques au sens propre. Nié par la société guadeloupéenne en pleine mutation, préoccupée par des considérations d'ordre politico-social, c'est principalement au travers d'activités culturelles traditionnelles que la société Guadeloupéenne s'exprime, aux détriments d'autres formes d'expressions.

Le décalage des croyances artistiques - Le contexte de l'art international a évolué. Dans les années 1990, les avant-gardes sont déjà à l'œuvre dans la remise en question des

modalités en vigueur dans l'art de l'époque, alors que la peinture en Guadeloupe, naissante, demeure encore le support de l'expression du refus de la domination en priorité et aussi de la refonte identitaire. Le décalage des croyances artistiques entre l'international et la Guadeloupe a entraîné son isolement et son absence des scènes de l'art à l'extérieur du pays. Alors que, parallèlement, la pratique d'Edna Manley s'imbrique parfaitement dans les préoccupations esthétiques Européennes et Nord-Américaines de l'époque, en dépit des motivations et des objectifs différents qui les animent. L'approche moderniste de Manley a une visée de l'ordre de la refondation de l'identité tandis que celle des Européens est guidée par la découverte et sa retranscription et conditionne le processus de renouvellement de l'art occidental, enfin ouvert sur l'altérité et la correspondance des arts. L'absence de coïncidences entre la peinture guadeloupéenne des années 1970 et les préoccupations esthétiques internationales plus interculturelles, n'ont pas permis l'apport de renforts, ni de tisser de lien avec l'extérieur.

3 - L'art de la Caraïbe : intégration et indépendance - Il apparaît dans cette comparaison des esthétiques caribéennes et leurs évolutions dans un temps relativement réduit, que les modèles de développement de l'art dans un contexte d'indépendance avec ses attributs conceptuels de nation, de peuple et d'intégrité sont beaucoup plus efficaces que le non-modèle, inopératif, développé en Guadeloupe et qui n'a vécu d'émergence qu'à travers des pratiques et des artistes seuls, avec un minimum de soutien des institutions locales et françaises. L'indépendance du milieu des arts plastiques en Jamaïque et en Haïti, toute relative soit-elle, garante toutefois d'une certaine intégrité nationale, génère face aux éléments évoqués un milieu de l'art structuré, où les différents acteurs de la création et de la culture (artistes, institutions, mécènes, lieux de diffusion, écoles) jouent chacun leur rôle.

Absence de cohésion sociale et politique - L'avantage du contexte d'indépendance est la cohésion sociale et politique qu'il produit et l'homogénéité de la population. En effet, la constitution ethnique du peuple compte dans cette équation de l'échec. L'homogénéité des groupes et des orientations idéologiques qui constituent le pays, semble avoir une incidence sur la qualité des émergences. La puissance des émergences dans la Grande Caraïbe autonome témoigne de ce fait en dépit d'une certaine hétérogénéité dynamique qui parcourt l'art de ces pays. Ces éléments politico-démographiques représentent le problème majeur de la Guadeloupe, où chaque communauté détient son petit bout de pays, voire de nation, tiraillée dans la défense d'intérêts inconciliables à l'intérieur de cette configuration géographique archipélagique, rendant inimaginable toute célébration d'un quelconque *chant national*. Cette absence d'indépendance, résultat de l'échec des idéologies issues des prises de conscience

nationale à se propager sur l'ensemble de la société, se répercute dans l'univers de l'art et explique quelque peu l'entretien de l'immobilisme. La condamnation directe ou indirecte de toute affirmation de revalorisation identitaire, rend difficile l'avènement de réelles reconfigurations dans ce milieu.

L'enfermement dans le giron français de l'art et destinations multiples - Ce silence de l'émergence de l'art en Guadeloupe provient aussi de son isolement, visible par l'alternative d'échanges réduite à la seule destination possible pour les artistes guadeloupéens, la France. A l'inverse, les artistes haïtiens ont accès à un rayon plus large de pays, comme les Etats-Unis, le Canada, la France entre autres. La sphère géographique d'échange de la Jamaïque est aussi large, elle condense les deux pôles majeurs de New York et de Londres. L'espace restreint français de déploiement de l'art de la Guadeloupe ne lui ouvre aucune alternative et n'est pas concluant. Ce qui d'une certaine façon ne produit aucune visibilité sur la création de l'île et conclut à son isolement. De surcroît, sortie de son bassin naturel par le choix de l'intégration dans la république française, elle est évidemment absente des échanges inter caribéens qui aurait pu lui créer des ouvertures. La preuve en ait que les acteurs français de l'énonciation de l'art en Haïti à travers les figures de Breton et de Malraux ne s'intéressent pas à la création plastique de l'île et en conséquence ne peuvent pas produire de ponts artistiques avec l'hexagone.

Les reconfigurations de l'art en Guadeloupe pris dans un imbroglio structurel sont entravées et occultées par les tiraillements ambiants dans l'île entre les forces progressistes et conservatrices. L'art, affecté par les contraintes politiques, il semble inespéré d'asseoir une identité de l'art basée sur la réalité du vécu caribéen et complique toute reformulation en profondeur.

4 - La reconfiguration, un outil de remise en cause de la domination.

C'est autour de valeurs démocratiques que la reconfiguration de l'univers esthétique caribéen se construit. En dépit de la situation historique des peuples caribéens, la culture se veut inclusive en intégrant toutes ses composantes culturelles dans la représentation de l'identité caribéenne. Cette stratégie d'échanges trouve son expression à travers les principes de coopération, de collaboration, équivalents des termes créoles de *Lyannaj*, de *Koudmen*, de *Coumbite* et de *Gayap*, qui s'inspirent des différents systèmes alternatifs d'entraides mis en place par les Caribéens pour contourner la rigueur de la législation en vigueur dans le secteur. L'établissement de ces parallèles dans l'art, liés à l'entraide en vigueur dans le monde ouvrier, convient à reconnaître déjà l'étroit lien qui étreint la vie quotidienne et la création plastique

caribéenne. Ce faisant, la reconfiguration apparaît ici comme un outil de contestation et de remise en cause de la domination. Remise en cause, de la confiscation de l'art dans la Caraïbe, du réalisme de l'académisme de l'art européen et de l'imitation, de la ségrégation raciale, du purisme, de la clandestinisation des valeurs africaines et locales, leur rejet institutionnel et bourgeois. Le temps des émergences de l'art caribéen révèle une forme extrême de la reconfiguration et le renversement d'un système qui a perduré. Des reports du domaine de la vie quotidienne vers celui de l'art témoignent d'une prise de relais de l'art dans le processus de transformation de la société caribéenne.

5 - Reconfiguration et cruauté dans l'art caribéen

L'ambivalence des principes de la concorde - L'inédite mécanique de la conjonction qui est à l'origine d'une créativité dynamique et foisonnante peut parallèlement se révéler destructrice. Cet aspect du processus créateur de l'art caribéen est tout simplement occulté. Il est pourtant révélateur du conflit intérieur en activité dans cette projection altruiste, créolitaire génératrice d'une esthétique de la relation. Mais, ces processus de reconfigurations ne sont que la manifestation d'une *blès* profonde provoquée par le dédoublement chronique qui caractérise la caribéanité. La dimension pathologique de l'art caribéen trouve son terreau en Guadeloupe, là où le phénomène de dédoublement de l'être caribéen se distribue en une multiplicité de consciences constitutives de la diversité culturelle dans l'île, dans ce contexte d'indétermination politique et culturelle.

Reconfiguration et restauration - (Politique de la synthèse) - La métaphore du vase cassé évoquée par Derek Walcott caractérise de manière pertinente la dimension restauratrice des processus de reconfigurations de l'art dans la Caraïbe. Il écrit : « Casser un vase, et l'amour qui rassemble les fragments devient plus fort que l'amour qui a pris sa symétrie pour acquise lorsqu'il était entier. La colle qui relie les pièces (d'étanchéité) est le ciment de sa forme d'origine »¹. Il poursuit : « Il y a un tel amour qui rassemble nos fragments africains et asiatiques, les héritages fissurés dont la restauration montre ses cicatrices blanches »². Prévenant des échecs des syncrétismes imprévisibles, il fait du geste de réassemblage des fragments brisés de l'identité, une action presque héroïque. Il dit : « Ce rassemblement de morceaux est le soin et la douleur des Antilles, et si les pièces sont disparates, mal ajustées, elles contiennent plus de douleur que leur sculpture originale, ces icônes et vases sacrés sont

¹ Walcott Derek, « The Antilles : Fragments of epic memory », p. 21.

² *Id.*, *ibid.*, p. 21.

pris pour acquis dans leurs lieux ancestraux »¹. La reconfiguration au regard de l'auteur est un processus douloureux qui de surcroît ne peut engendrer que la douleur elle-même. L'art antillais, écrit-il, est « cette restauration de nos histoires brisées, nos éclats de vocabulaire, notre archipel devient un synonyme de pièces cassées du continent d'origine »². Il rejette le mot fabrication pour préférer celui de la refondation en évoquant le geste de rapiècement, qui est « le processus exact de la fabrication de la poésie, ou de ce qui ne devrait pas être appelé sa "fabrication", mais sa refonte, la fragmentation de la mémoire, l'armature qui encadre le dieu assemblé, le rite qui a survécu à un bûcher final ; le dieu assemblé canne par canne, du roseau au tissage du roseau, ligne par ligne tressée [...] »³ selon lui. Il met en évidence la dimension de reconstruction en vigueur dans la geste caribéenne pour souligner les objectifs de re-création et de réparation qui les motivent et les singularisent.

La reconfiguration dans ce contexte prend une dimension d'urgence reconstructrice et réparatrice, visant à relier d'une façon ou d'une autre les éléments dispersés de l'identité afin d'en bricoler une autre adaptée à la nouvelle donne contextuelle.

Reconfiguration dans la douleur - L'autre face de la conscience multiple engendre écartèlement, déchirure et désorientation. C'est à l'évidence d'un mal inavoué et inaudible qu'il s'agit, celui de l'indétermination et de l'absurdité qui enferme le caribéen dans l'imitation et dans la négation de lui-même. L'espace de la peinture, dans un tel état d'esprit, ne peut engendrer que monstruosité, chimères, et autres figures hybrides légendaires écartelées entre plusieurs désirs et plusieurs origines. En effet, l'état d'âme et la psychologie des créateurs qui projettent librement pourtant leurs interrogations à propos de leur place dans ce monde refaçonné, est écarté de la compréhension de la création caribéenne post-esclavagiste. C'est donc, d'approches le plus souvent fragmentaires et orientées vers la conjonction que se constitue le récit de l'art, reconnu relever pourtant de la complexité.

Le tribut de la politique de la synthèse - L'abolition du moi - Il se révèle donc qu'il y a un prix à payer dans cette tentative de pacification culturelle des peuples que supporte l'art caribéen. Cette orientation est un acte de don au nom de l'universalisme culturel. Elle révèle la reconfiguration de l'art des Caraïbes comme étant une pratique de l'abandon et d'abnégation, qui met en péril la dimension singularisante au profit d'un universalisme

¹ *Id., ibid.*, p. 21.

² *Id., ibid.*, p. 21.

³ *Id., ibid.*, p. 21.

trionphant. L'approche universalisante de l'art est le fruit d'un lourd tribut qui se mesure alors dans l'effritement du soi premier, et dans le réflexe de reconstitution d'une entité identitaire nouvelle que permet le mode opératoire de l'appropriation. L'emprunt de valeurs étrangères et la nouvelle altérité générée, la récupération des valeurs originelles, avec pour commandement de se transformer, sont devenus les moteurs de la création caribéenne.

6 - *Aboutissement/inachèvement et reconfiguration* - Dans la comparaison des différentes histoires de l'art des pays concernés, il est évident que la question de la reconfiguration de l'art de la Grande Caraïbe a atteint une relative stabilité à travers le développement de courants, de mouvements, d'une idéologie de l'art et de la création d'outils et de supports de diffusion. Alors qu'en Guadeloupe, persiste encore un certain inachèvement entretenu par les entraves structurelles, sociologiques et politiques. La reconfiguration de l'art en Guadeloupe ne peut relever que de l'inachèvement. L'isolement et l'absence d'encadrement suspendent toute possibilité d'aboutissement du phénomène. Entre temps, la conséquence de cette inaction des instances de l'art en Guadeloupe se révèle à la longue fatale. Elle engendre la dispersion des forces créatrices en engageant les générations successives dans un éternel recommencement ou dans l'imitation faute de repères visibles, rassemblés, répertoriés, pour produire une continuité dans les pratiques. Une vraie campagne de reconstruction et de conquête dans les arts plastiques est nécessaire.

La dimension démocratique instituée par l'art caribéen nous enseigne par l'originalité et par les modalités de sa mise en œuvre. Elle informe sur la complexité de la refonte de l'identité et sur les mécanismes de fabrication de l'art caribéen. Son dynamisme est le fruit d'une grande plasticité, intégrant les courants étrangers, retraités, réinterprétés opérant dans la reformulation de son identité plastique. Elle privilégie le pluralisme des sources d'influences culturelles disponibles, réassemblées sous l'effet d'une conscience démultipliée, douloureuse.

L'étude des processus de reconfiguration dans l'art de la Caraïbe met en lumière la complexité du processus créateur en vigueur et les reconsidérations profondes qu'il engage. La capacité de résilience de l'humain et son aptitude à se redéfinir de manière continue pour s'adapter dans le dédale des différences et se réinventer une nouvelle cosmogonie formelle, symbolique et esthétique, semblent illimitées. Tout cela, sans pour autant céder à l'institution de dogmes contraignants, enfermant les créateurs caribéens, eux seuls, à l'obligation d'universalisme tandis que les singularismes se développent outre-Atlantique et dans le monde libre en ces temps tourmentés.

La variabilité des écosystèmes de l'art en Haïti, Guadeloupe et Jamaïque laisse augurer la diversité sans fin des propositions esthétiques dans la Caraïbe en lien avec l'hétérogénéité des contextes historiques. La comparaison Est/Ouest de l'art caribéen n'épuise pas la gamme des mécanismes opératoires en œuvre dans la construction identitaire et esthétique de l'ensemble de la région. Ce qui distingue les évolutions de l'art des pays étudiés de celles d'autres groupes de pays de la Caraïbe comme Cuba, la République Dominicaine et Porto Rico, hispanophones, indépendants ou états associés est relatif aux contextes et à la pluralité des nuances d'expressions qu'ils génèrent. Ce qui rassemble ces pratiques est aussi intéressant pour la compréhension à l'image de l'infrapolitique qui s'instaure dans le processus d'élaboration des langages esthétiques de l'art caribéen. Elle augmente la visibilité de la lutte acharnée des Caribéens pour la survie et la restructuration des valeurs esthétiques, symboliques et élargit le champ des considérations sur les modalités de conjonctions des différents pôles d'influences dans l'art de la région.

Elle met en exergue la réalité de la domination qui prend des connotations de guerre symbolique silencieuse soutenue par la géostratégie des pôles d'influences à l'intérieur de l'espace caribéen global. Prit dans une géopolitique d'alliances de désaccords et de ruptures entre les pôles culturels internationaux, nationaux, locaux, une bataille discrète s'est engagée. Cette tectonique des influences se manifeste à travers la confrontation et l'affrontement, catalyseurs de cette créativité particulière qui s'assimile à une guérilla idéologique engagée entre différents pôles culturels, preuve de la forte résistance néo-caribéenne vis-à-vis de l'acculturation. Une guerre secrète qui trouve son terreau dans la dualité domination et résistance, germe de la création plastique de la région dont la spécificité relève justement de la causalité entre sa naissance et le contexte de rapports de force qui l'environne.

L'art caribéen se révèle être la sécrétion visuelle et émotionnelle du choc culturel et de l'infrapolitique qui conditionne les procédures de combinatoires produites par le balancement entre revalorisation et ouvertures. Elles génèrent une diversité de mouvements dont, l'Indigénisme, l'Afrocubanismo, néo costumbrisme, Modernisme, Primitivisme, Intuitivisme à travers lesquels, le jeu de rejet et d'appropriation constitue l'arme et la défense principale.

Qu'est ce qui dans l'infrapolitique de l'art caribéen est l'expression d'une guérilla idéologique déterminante dans la définition du caractère de la production artistique ? Que révèle-telle sur la nature de l'art caribéen et la force de résistance qui la génère ?

Bibliographie

OUVRAGES GENERAUX

- **ARDENNE Paul**, *Art, l'âge contemporain, une histoire des arts-plastiques à la fin du 20^{ème}*, Paris, Editions du regard, 2007.
- **ARISTOTE**, *Poétique*, traduit en français par J. Barthélémy Saint-Hilaire, Paris, Librairie philosophique de Ladrange, 1858.
- **BASTIDE Roger**, *Les Amériques noires, Les civilisations africaines dans le nouveau monde*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- **BERTHET Dominique** (Dir.), *L'audace dans l'art*, Paris, L'Harmattan, coll. « Les Arts d'ailleurs », 2005.
- **BERTHET Dominique** (dir.), *Vers une esthétique du métissage ?*, Paris, l'Harmattan, 2001.
- **BERTHET Dominique**, *André Breton, l'éloge de la rencontre*, Paris, HC éditions, 2008.
- **BOCQUET Pierre E.**, *1492/1992, un nouveau regard sur les Caraïbes*, Paris, Créolarts Diffusion, 1992.
- **CARPENTIER Alejo**, *Le royaume de ce monde*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1964
- **CESAIRE Aimé**, *Discours sur le colonialisme*, suivi de : *Discours sur la Négritude*, Paris, Présence Africaine, 2011.
- **CESAIRE Aimé**, *La tragédie du roi Christophe*, Paris, Présence africaine, 1970.
- **DELISLE Philippe** (dir). *Acculturation, syncrétisme, métissage, créolisation-Amérique, Océanie, 16^{ème}-17^{ème} S.*, trimestriel n°5, Paris, Karthala. 2008.
- **DEREK Walcott**, *Le royaume du fruit-étoile*, Traduit de l'anglais par Claire Malroux, Paris, Circé, 1979.
- **EDINVAL Max**, *Questions d'héritage*, Paris, Amalthée, 2011.
- **FANON Frantz**, *Les damnés de la terre*, Paris, La découverte/Poche, 2002.
- **FRANCK Doriac**, *Le Land art... et après, L'émergence d'œuvres géoplastiques*, Paris, l'Harmattan, 2006.
- **GILROY Paul**, *L'Atlantique noir : Modernité et double conscience*, Paris, Amsterdam, 2009.
- **GLISSANT Edouard**, *introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996.
- **GLISSANT Edouard**, *Le discours antillais*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2002.
- **GLISSANT Edouard**, *Philosophie de la relation*, Paris, Gallimard, Oct 2010
- **HEGEL G.W.F**, *Introduction à l'esthétique*, Paris, Flammarion, Coll. « Champs » 1998, p. 35.
- **KANT Emanuel**, *Critique de la faculté de juger*, Flammarion, Coll. « Garnier Flammarion / Philosophie », 2000.
- **LEROY LOCKE Alain**, *Le rôle du nègre dans la culture des Amériques*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- **MARY André**, *Le bricolage africain des héros chrétiens*, Paris, Éditions du Cerf, 2000.
- **MENIL René**, « *Antilles déjà jadis* », Paris, Jean-Michel Place, 1999.
- **NATHALIE Antiope**, « Les cultural caribbean studies : une approche « créole » du paradigme identitaire », Boulou Ebanda De B'béri (dir.), *Les cultural Studies dans les mondes francophones*, Collection des Etudes culturelles, africaines et diasporiques. Éditeur, University of Ottawa Press, 2010.
- **PROUDHON P. Joseph**, *Du principe de l'art et sa dimension sociale*, Dijon, Les presses du réel, Coll. « L'écart absolu », 2002.
- **SAINTON Jean-Pierre** (dir.), *Histoire et civilisation de la Caraïbe, tome 1, le temps des genèses, des origines à 1685*, Paris, Edition Maisonneuve et Larose, 2004.
- **SHEMAK April Ann**, *Asylum Speaker : Caribbean Refugees and Testimonial Discourse*,

Fordham Univ Press, 2011.

- **SMERALDA-AMON Juliette**, *La racisation des relations intergroupes, ou, La problématique de la couleur : le cas de la Martinique*, Paris, L'harmattan, 2002.
- **TOUMSON Roger**, *Mythologie du métissage*, Paris, Puf, 1998.

GUADELOUPE

- **AÏTA Mariella**, *Simone Schwarz-Bart dans la poétique du réel merveilleux - essai sur l'imaginaire antillais*, Paris, l'Harmattan, 2008.
- **BLOU Léna**, *Techni'ka*, Pointe-à-Pitre, Jasor, 2005.
- **GIRAUDY Danièle**, *Le jeu de Marseille: autour d'André Breton et des surréalistes à Marseille en 1940-1941*, Marseille, Collaboration, Musée Cantini, Editions Alors Hors Du Temps, 2003.
- **LANOIR L'ETANG Luciani**, *Réseaux de solidarité dans la Guadeloupe d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- **LAUMUNO Marie-Hélène**, *Et le Gwoka s'est enraciné en Guadeloupe, Chronologie d'un patrimoine culturel immatériel sensible*, Gourbeyre, Nestor, 2012.
- **LAUMUNO Marie-Hélène**, *Gwoka et politique en Guadeloupe, 1960 -2003 : 40 ans de construction du « pays*, Paris, L'harmattan, 2011.
- **PEPIN Ernest**, *Tambour-Babel*, Paris, Gallimard, 1996.
- **RUPAIRE Sonny**, *Cette igname brisée qu'est ma terre natale, Les dameurs*, Pointe-à-Pitre, Jasor, 2011.
- **TOUMSON Roger** (dir.), *Anthologie de la peinture en Guadeloupe*, Conseil Régional de la Guadeloupe, HC Editions, 2009.
- **XURIGUERA Gérard**, *Michel Rovélas*, Paris, Garnier Nocera, 1996.

HAÏTI

- **ALEXIS Gérard**, *Artistes Haïtiens, Peinture magique en notre siècle*, Paris, Cercle d'art, 2007.
- **CELIUS Carlo Avierl**, *Langage plastique et énonciation identitaire. L'invention de l'art haïtien*, Québec, Presses de l'Université de Laval, coll. « InterCultures », 2007.
- **DALEMBERT L.P, TROUILLOT L.**, *Haïti, une traversée littéraire*, Presses nationales d'Haïti, Culturesfrance/éditions, Philippe Rey, 2010.
- **LEREBOURS Michel Philippe**, *Haïti et ses peintres de 1804 à 1980 : Souffrances et Espoirs d'un Peuple*, 2 volumes, Port-au-Prince, 1989.
- **MALRAUX André**, *La Métamorphose des Dieux. 3. - L'Intemporel*, Paris, Gallimard, 1976.
- **METRAUX Alfred**, *Le Vaudou haïtien*, Paris, Gallimard, Coll. « Tel », 1958.

JAMAÏQUE

- **ARCHER STRAW Petrine et ROBINSON Kim**, *Jamaican Art, then and now*, Jamaica, LMH Publishing Limited (New edition), 2011.
- **BABACAR M'bow (DIR.)**, *Philippe Dodard, The Idea of Modernity in Haitian contemporary Art*, Educa Vision/ Les Editions Henri Deschamps, 2008.
- **BOXER David, POUPEYE Veerle**, *Modern Jamaican Art*, Kingston, Ian Randle Publishers, 1998.
- **CONSTANT Denis**, *Aux sources du reggae*, Marseille, Parenthèses, 1995.
- **CULLEN Déborah, FUENTES Elvis**, *Caribbean : Art at the Crossroads of the World*, Published by el Museo del Barrio, New York, In association with Yale University Press, 2012.

- **POUPEYE Veerley**, *Caribbean Art*, London, Thames and Hudson Ltd, 1998.

ETUDES CULTURELLES

- **ALIZART Mark, HALL Stuart, MACÉ Eric, MAIGRET Eric**, *Stuart Hall*, Paris, Amsterdam, 2007.
- **DUBOIS William E.B.**, *Les âmes du peuple noir*, Paris, éditions Rue d'Ulm / Presses de l'Ecole normale supérieure, 2004.
- **GAYATRI CHAKRAVORTY Spivak**, *Les subalternes peuvent-elles parler ?*, Paris, Amsterdam, 2009.
- **HALL Stuart**, *Identités et cultures : politiques des culturels studies* (Edition augmentée) Paris, Amsterdam, 2008.
- **MBEMBE Achille**, *Sortir de la grande nuit : Essai sur l'Afrique décolonisée*, Paris, La Découverte, 2010.
- **POWELL Richard. J.**, *Black art, a cultural history*, London, Thames and Hudson world of art Ltd, 1997 et 2002.
- **SCOTT James C.**, *La domination et les arts de la résistance, fragments du discours subalterne*, Paris, Amsterdam, 2008.

ARTICLES EN LIGNE

- **ALEXIS Gérald**, « Entre revendication identitaire et ambition de reconnaissance internationale : l'expérience haïtienne », Aïca de la Caraïbe du sud, Mars 2013.
- **CELIUS Carlo Avierl**, « La création plastique et le tournant ethnologique en Haïti », *Gradhiva* [En ligne], 1 | 2005, mis en ligne le 10 décembre 2008, consulté le 06 mars 2014. URL : <http://gradhiva.revues.org/301>
- **CLARK Vèvè A.**, « Developing diaspora literacy and marasa consciousness », *Theatre survey*, 50, pp 9-18. doi:10.1017/s0040557409000039. *internet* - (2009).
- **FERERE Gerard**, « introduction à la peinture haïtienne », in, *Divine Haïti, portraits des Loas*, Hërsza Barjon Text by <http://www.research.ucsb.edu/cbs/projects/divinehaiti.html>
- **FRANKETIENNE**, « L'identité culturelle haïtienne », in, *Découvrir Haïti à travers ses écrivains*, conférence du 8 novembre 2000 - Echanges et Synergie (EASY en abrégé) <http://easyl.be/presentation.html>
- **LAFLEUR Claire-Nita ET LEVREAU Didier**, « Arts et culture, Guillaume Guillon Lethière a peint Joséphine avant le Serment des ancêtres », 9 Mars 2010 <http://www.perspektives.org/Article.php?id=19>.
- **MOREAU DEFARGES Philippe**, « le multilatéralisme et la fin de l'histoire », in, *Politique étrangère*, n° 3, 2004.
- **SENATUS Jean-Louis**, « Peindre pour échapper à l'enfer », édition du 5 aout 2010 (n°3388) - la vie - http://www.lavie.fr/hebdo/2010/3388/jean-louis-senatus-peindre-pour-echapper-a-l-enfer-04-08-2010-8571_150.php
http://www.persee.fr/web/revue/home/prescript/article/politique_0032_342X_2004_num_69_3_1133

ARTICLES OUVRAGES

- **ALEXIS Gérald**, « The caribbean in the hour of Haiti », in, *Caribbean : Art at the Crossroads of the World*, New York, Published by el Museo del Barrio, in association with Yale University Press, 2012.
- **BEGOT Danielle**, « L'expression plastique en Guadeloupe du XVIII^e au milieu du XIX^e siècle », in, *Anthologie de la peinture en Guadeloupe*, Toumson Roger (dir.), Conseil Régional de la Guadeloupe, HC Editions, 2009.

- **BEGOT Danielle**, « La Guadeloupe pittoresque », *in*, *Anthologie de la peinture en Guadeloupe*, Toumson Roger (dir.), Conseil Régional de la Guadeloupe, HC Editions, 2009.
- **BERTHET Dominique**, « La modernité a favorisé un bricolage intellectuel tous azimuts, Entretien avec Christian Bracy », *in*, Dominique Berthet (dir.), *Tradition, modernité, art actuel*, Recherches en Esthétique, n°6, 2000.
- **BERTHET Dominique**, « La relation au lieu - Politiques du lieu », *entretien avec Marc Jimenez*, *in*, Dominique Berthet (dir.), *Recherches en Esthétique*, n°13, octobre 2007.
- **BERTHET Dominique**, « une œuvre carrefour », *in*, monographie, *Rico Roberto, un héritage revendiqué*, Nice, Editions StArt, 2010.
- **BERTHET Dominique**, « Vivre le lieu », *in*, Dominique Berthet (dir.), *La relation au lieu*, *Recherches en Esthétique*, n°13, octobre 2007.
- **BOXER David**, (*interview*), « A cultural Explosion », *in*, *Rastafarian Art*, Kingston, Wolfgang Bender, Ian Randle Publishers, Miami, 2005.
- **BOXER David**, « The Arawaks, the Spaniards, the English », *Modern Jamaican Art*, Kingston, Ian Randle Publishers, 1998.
- **BOXER David**, « Introducing Fifteen Intuitives », (transcription d'une conférence donnée le 10 juillet 1987 à la Galerie nationale de la Jamaïque), *in*, *Caribbean : Art at the Crossroads of the World*, Published by el Museo del Barrio, New York, In association with Yale University Press, 2012.
- **BRACY Christian**, « Au risque de l'audace », Dominique Berthet (dir.), *L'audace dans l'art*, Paris, L'Harmattan, coll. « Les Arts d'ailleurs », 2005.
- **BRACY Christian**, « Convergences et divergences : La peinture en Guadeloupe à partir de 1970 », *in*, *Anthologie de la peinture en Guadeloupe*, Toumson Roger (dir.), Conseil Régional de la Guadeloupe, HC Editions, 2009.
- **BRACY Christian**, « L'aventure Indigo », *in*, monographie, *Rico Roberto, un héritage revendiqué*, Nice, Editions StArt, 2010.
- **BRACY Christian**, « Métissage », *in*, Dominique Berthet (dir.), *Hybridation, Métissage, mélange des arts*, *Recherches en Esthétique*, n°5 - oct 1999.
- **CANCELIER Simone**, « La Guadeloupe dans l'espace plastique caribéen », *in*, Pierre E. Bocquet, *1492/1992, un nouveau regard sur les caraïbes*, Paris, Créolarts Diffusion, 1992.
- **CUMMINS Alissandra**, « L'art de la Barbade et des petites Antilles », *in*, *1492/1992, un nouveau regard sur les Caraïbes*, Pierre E. Bocquet (dir.), Paris, Créolarts Diffusion, 1992.
- **DAHLET Patrick**, « Déterritorialiser les identités : créolisation, créolité et plurilinguismes », *in*, *Synergies Brésil*, n° spécial 1, 2010.
- **DE BERARD Gabriel**, « Peintre des Antilles et de l'orient », *in*, *Anthologie de la peinture en Guadeloupe*, Toumson Roger (dir.), Conseil Régional de la Guadeloupe, HC Editions, 2009.
- **DE CAUNA Jacques**, « Le vaudou et la révolution Haïtienne », *in*, *Peintures haïtiennes d'inspiration vaudou*, Bordeaux, Le Festin, 2007.
- **DELISLE Philippe** (dir.), « Christianisation et sentiment religieux aux Antilles françaises au XIXe siècle : assimilation, survivances africaines, créolisation ? », *in*, Delisle Philippe (dir.), *Acculturation, syncrétisme, métissage, créolisation-Amérique, Océanie, 16^{ème}-17^{ème} S.* trimestriel n°5, Paris, Karthala, 2008.
- **DONATIEN YSSA Patricia**, « L'esthétique de la blès dans la littérature caribéenne », *in*, *L'exorcisme de la blès Vaincre la souffrance dans Autobiographie de ma mère de Jamaïca Kincaid*, Paris, le Manuscrit, 2008.
- **DROT Jean Marie**, « Un peuple de peintres », *Vaudou*, Michel Le Bris (dir.), Paris, édition Hoebeke, 2003.
- **FALLOPE Josette**, « Etre esclave créole en Guadeloupe », *in*, *Créoles de la Caraïbe*, Alain Yacou (dir.), éditions Karthala, CERC. 1996.

- **FLORENT Françoise**, « Le vaudou en Haïti, La magie d'un culte bafoué par l'histoire », *in, Le vaudou en Haïti et ses racines béninoises*, Bruxelles, octobre 2004.
- **FUENTES Elvis**, « Crossroads, Crossings, and the Cross », *in, Caribbean : Art at the Crossroads of the World*, Published by el Museo del Barrio, New York, In association with Yale University Press, 2012.
- **GAROUTE Jean Claude (Tiga)**, « La rotation artistique dans l'œuvre de Philippe Dodard », *in, Philippe Dodard, The Idea of Modernity in Haitian contemporary Art*, Educa Vision/ Les Editions Henri Deschamps, 2008.
- **GIRARD Philippe R.**, « L'utilisation des chiens de combat pendant la guerre d'indépendance haïtienne », *Napoléonica. La Revue* 3/2012 (n°15), URL : www.cairn.info/revue-napoléonica-la-revue-2012-3-htm. DOI :10.3917/napo.123.0054.
- **HENRI PAGEAUX Daniel**, « De quelques tracées dans le Baroque Caraïbe », *in, Portulan*, (dir). Roger Toumson, « Esthétique noire ? », Portulan, Vents d'ailleurs, 2000.
- **JEANNE Max**, « L'exploration du même rêve étrange et pénétrant », *in, Anthologie de la peinture en Guadeloupe*, Roger Toumson (dir.), Conseil Régional de la Guadeloupe, HC Editions, 2009.
- **LACROIX**, *Mémoire secret*, *in, Girard Philippe R., L'utilisation des chiens de combat pendant la guerre d'indépendance haïtienne*, *Napoléonica. La Revue* 3/2012 (n°15), URL : www.cairn.info/revue-napoléonica-la-revue-2012-3-htm. DOI :10.3917/napo.123.0054.
- **LEREBOURS Michel Philippe**, « Pour une nouvelle lecture de la peinture haïtienne », *in, Pierre E. Bocquet, 1492/1992, un nouveau regard sur les caraïbes*, Paris, Créolarts Diffusion, 1992.
- **LOWERY STOKES Sims**, « Surréalisme dans les Caraïbes : l'art et la politique de libération au carrefour du monde », *in, Caribbean : Art at the Crossroads of the World*, New York, Published by el Museo del Barrio, in association with Yale University Press, 2012.
- **M'BOW Babacar**, « Greg Thomas, Ayiti, l'art de la résistance et l'idée de la modernité – vers une lecture et une écriture diasporiques des révolutions noires », *in, Philippe Dodard, The Idea of Modernity in Haitian contemporary Art*, Educa Vision/ Les Editions Henri Deschamps, 2008.
- **M'BOW Babacar**, « Un marron au sein du modernisme : contestations-Esthétothéoriques dans l'œuvre de Philippe Dodard », *in, Philippe Dodard, The Idea of Modernity in Haitian contemporary Art*, Educa Vision/ Les Editions Henri Deschamps, 2008.
- **MANTHORNE Katherine**, « Sweet destiny : Anglo-american traveler-artists in the caribbean, 1714 – 1898 », *in, Caribbean : Art at the Crossroads of the World*, New York, Published by el Museo del Barrio, in association with Yale University Press, 2012.
- **MAS Christian**, « 1848-1960, Constitution d'une identité picturale », *in, Anthologie de la peinture en Guadeloupe*, Toumson Roger (dir.), Conseil Régional de la Guadeloupe, HC Editions, 2009.
- **MENCE-CASTER Corinne**, « De l'être caribéen comme vecteur d'une esthétique de l'ineffable », *in, Roger Toumson (dir.), Esthétique noire ?, Portulan*, Paris, Vents d'ailleurs, 2000.
- **PETIT-JEAN Roger**, « La peinture dans l'art amérindien des Antilles », *in, Anthologie de la peinture en Guadeloupe*, Toumson Roger (dir.), Conseil Régional de la Guadeloupe, HC Editions, 2009.
- **POUPEYE Veerle**, « Art contemporain jamaïcain », *in, Modern Jamaican Art*, Kingston, Ian Randle Publishers, 1998.
- **POUPEYE-RAMMELAERE Veerle**, « Voix et visions : Les arts plastiques en Jamaïque », *in, Pierre E. Bocquet, 1492/1992, un nouveau regard sur les caraïbes*, Paris, Créolarts Diffusion, 1992.

- **SANNON**, « Histoire de Toussaint Louverture », Vol. 3. *in*, Girard Philippe R., *L'utilisation des chiens de combat pendant la guerre d'indépendance haïtienne*, Napoléonica. La Revue 3/2012 (n°15), URL : www.cairn.info/revue-napoléonica-la-revue-2012-3-htm. DOI :10.3917/napo.123.0054.
- **THOUVENOT** à Lespinasse, (8 mars 1803), B7/20. SHD-DAT. *in*, Girard Philippe R., *L'utilisation des chiens de combat pendant la guerre d'indépendance haïtienne*, Napoléonica. La Revue 3/2012 (n°15), URL : www.cairn.info/revue-napoléonica-la-revue-2012-3-htm. DOI :10.3917/napo.123.0054.
- **THOUVENOT**, « plan de campagne », (6 mars 1803), B7/9, SHD-DAT. *in*, Girard Philippe R., *L'utilisation des chiens de combat pendant la guerre d'indépendance haïtienne*, Napoléonica. La Revue 3/2012 (n°15), URL : www.cairn.info/revue-napoléonica-la-revue-2012-3-htm. DOI :10.3917/napo.123.0054.
- **TOUMSON Roger**, « La mandorle, le bouclier et la pirogue », *in*, *Anthologie de la peinture en Guadeloupe*, Toumson Roger (dir.), Conseil Régional de la Guadeloupe, HC Editions, 2009.
- **VALTON Jocelyn**, « Richard-Victor Sainsily Dark-painting - Anthropométrie, 1998 », *in*, Dominique Berthet (dir.), *Traditions, modernité, art actuel*, Recherches en Esthétique, n°6 octobre 2000.
- **VRAGAR Yolande**, « Dans la splendeur du paysage animé », *in*, *Anthologie de la peinture en Guadeloupe*, Toumson Roger (dir.), Conseil Régional de la Guadeloupe, HC Editions, 2009.
- **WALCOTT Derek**, « The Antilles : Fragments of epic memory », *in*, *Caribbean : Art at the Crossroads of the World*, Published by el Museo del Barrio, New York, In association with Yale University Press, 2012.
- **GERALD Alexis**, « Préconceptions et conclusions hâtives dans l'art haïtien », *in*, *Philippe Dodard, in, The Idea of Modernity in Haitian contemporary Art*, Babacar M'Bow by Educa Vision/ Les Editions Henri Deschamps, 2008.

REVUES

- **REVUE TRIMESTRIELLE**, n°5, Delisle Philippe (dir.), *Christianisation et sentiment religieux aux Antilles françaises au XIXe siècle : assimilation, survivances africaines, créolisation ?*, Paris, Karthala, 2008.
- **RECHERCHES EN ESTHETIQUE**, n°5 octobre 1999, Berthet Dominique (dir.), *Hybridation, Métissage, mélange des arts*.
- **RECHERCHES EN ESTHETIQUE**, n°6 octobre 2000, Dominique Berthet (dir.), *Traditions, modernité, art actuel*.
- **RECHERCHES EN ESTHETIQUE**, n°13, octobre 2007, Dominique Berthet, (dir.), *La relation au lieu*.

CATALOGUES D'EXPOSITION

- **CATALOGUE** « 1^{ère} rencontre d'art et d'histoire », *Mémoire et présence amérindienne*, Ville de Trois-Rivières, Chadru Créa Com, 2009.
- **CATALOGUE** « 2^{ème} rencontre d'art et d'histoire », *Art et céramique, des Amérindiens à nos jours*, Ville de Trois-Rivières, Chadru Créa Com, 2011.
- **ENTRE LES LIGNES**, Centro cultural Cariforo de la República Dominicana, 2001/2002.
- **LE BRIS Michel** (dir), *Vaudou*, Paris, édition Hoebeker, 2004.
- **LEWEST Stonko, LIMA Thierry**, *Opey Code noir*, Commissaire d'exposition Patricia Donatien, « Thierry Lima, Le code du corps - Stonko Lewest, Déconstruire le Code, décoder les espaces », Guadeloupe, Drac, Law Aw, Atelier du Soleil, 2013.

- **MUNDARAY, NANKIN, PEDURAND, SAINCILY CAYOL, SEVERINO**, *Figurations Caribéennes 2^{ème} édition*, Commissaire d'exposition Dominique Berthet, « L'hybridation des médiums », Saint-Barth ExactColor Edition, 2012.
- **NABAJOTH Antoine**, *ma vie dans le quartier*, José Lewest, Fondation Clément, 2012.
- **NABAJOTH Antoine**, Exposition « Mémoire dans l'art », José Lewest, A dé pa « Lari simitiè » (À quelques encablures de la rue du cimetière), catalogue 2014, Ville des Abymes
- **NANKIN**, *An wonn la*, éditeur non référencé, Guadeloupe, 2007.
- **PLASTICIENS DE GUADELOUPE**, Le François (Martinique), Commissaire d'exposition Michel Rovélas, Fondation Clément, 2011.
- **ROBERTO Rico**, *Un héritage revendiqué*, Nice, Editions StArt, 2010.
- **ROVELAS Michel**, *Mythologies créoles : les anciens, toujours existants, et bien vivants*, Catalogue d'exposition 2013.
- **ROVELAS, 1492, CONNEXIONS, BIFURCATIONS, LABYRINTHES**, Cyril Serva, « Sur le (s) chemin (s) dédale », Pointe-à-Pitre, éditeur non référencé, 1992.

HISTOIRE

- **BARTHELEMY Gérard**, *Dans la splendeur d'un après-midi d'histoire*, Paris, Henri Deschamps, 1996.
- **CASIMIR Jean**, *La Caraïbe : Une Et Divisible*, Port-au-Prince, CEPALC, 1991.
- **HAMILTON SMITH Charles**, *History of dogs ; Canidae of genus canis of authors ; including also the Genera Hyaena and proteles*, vol. 2, dirigé par Sir Jardine William, London, Edinburg : W.H. Lizars, 1840.

DICTIONNAIRE

- **LE VOCABULAIRE D'ESTHETIQUE**, Souriau Etienne (dir.), Paris, PUF, 2009.

Index auteurs

A

Anton Springer : 218, 221
Aristote : 84, 331
Alexis Gerald : 52, 53, 54, 55, 56, 57, 59, 70, 71, 72, 85, 125, 197, 219, 222, 345, 346
Antiope Nathalie : 20
Ardenne Paul : 227, 234, 235, 236
Archer Straw Petrine : 86, 89, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 106, 107, 110, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 199, 204, 206, 293, 382, 382, 323, 375, 386

B

Blou Léna : 391
Breton André : 11, 143, 144, 145, 146, 194, 196, 197, 198, 201, 207, 254, 349, 372, 377, 379, 403
Bégot Danielle : 60, 66, 71, 90
Bracy Christian : 155, 156, 166, 169, 170, 171, 174, 175, 176, 177, 245, 246, 251, 252, 342, 396
Berthet Dominique : 2, 13, 144, 145, 170, 213, 267, 268, 269, 272, 326
Barthélémy Gérard : 83, 341
Bocquet Pierre E. : 31, 40, 108, 112, 113, 114, 118, 136, 139, 143, 190, 195, 208, 211, 214, 219, 220, 223, 232, 265, 333, 336, 374, 393
Bastide Roger : 15, 26, 27, 125, 330

C

Carpentier Aléjo : 270
Constant Denis : 79, 80
Césaire Aimé : 2, 14, 82, 85, 90, 96, 144, 145, 162, 181, 196, 197, 201, 230, 307, 314, 315, 318
Cummins Alissandra : 33, 40
Cundall Frank : 114, 117, 118
Casimir Jean : 346
Cancelier Simone : 152, 153, 154, 156, 157, 158, 162, 172, 173, 270, 341

D

David Boxer : 16, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 41, 42, 91, 99, 107, 101, 103, 107, 108, 120, 190, 194, 205, 206, 208, 209, 214, 232, 263, 282, 283, 290, 291, 339, 366, 367, 368, 372, 373, 374, 375, 376, 378, 385
Delves Molesworth : 11, 116, 202
Désormeaux : 154
Donatien-Yssa Patricia : 261, 262
Doriac Franck : 379
De Bérard Gabriel : 60, 62, 63, 64, 66, 67
De Cauna Jacques : 270
Drot Jean Marie : 12, 207, 285
Dahlet Patrick : 182
Delisle Philippe : 349

E

Edinval Max : 83, 341, 391, 392

F

Fallope Josette : 340, 341
Florent Françoise : 71, 80
Frankétienne : 13, 238, 240, 277, 373
Fanon Frantz : 15, 89, 366
Fuentes Elvis : 127, 128, 199
Férère Gérard : 58, 59, 339

G

Gayatri Chakravorty Spivak : 181
Girard Philippe R. : 301, 302
Giraudy Danièle : 201
Glissant Edouard : 11, 25, 27, 28, 30, 31, 79, 81, 85, 87, 198, 237, 271, 272, 280, 331, 385, 386, 395
Garoute Jean-Claude : 15, 212, 347, 348
Gilroy Paul : 310, 361, 362

H

Henri Pageaux Daniel : 31, 357
Hegel G.W.F : 86
Hall Stuart : 79, 241, 282, 359

J

Jimenez Marc : 268, 323

K

L

Lacroix : 302
Lafleur Claire-Nita : 73
Le Bris Michel : 285
Michaud Louis Gabriel : 340
Luciani Lanoir L'Etang : 319
Leveau Didier : 73
Leroy Locke Alain : 3, 17, 80, 81, 82, 181, 185, 186, 307, 308, 310, 311, 312, 315, 335
Lespès Anthony : 130, 131
Laumuno Marie Héléna : 30, 164
Lerebours Michel Philippe : 11, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 143, 195, 196, 207, 208, 209, 211, 219, 220, 223, 224, 225, 227, 228, 241, 288, 333, 336, 337, 393
Lewest Stonko : 173, 245, 250, 261, 262, 296, 342, 375

M

Marcello de Sylva : 130, 131, 134
Malraux André : 11, 200, 201, 202, 207, 403
Mence-Caster Corinne : 82, 83, 350
Métraux Alfred : 346, 370
M'Bow Babacar : 135, 181, 243, 347, 369, 370, 371
Mangonès Albert : 147
Mary André : 307, 357
Morisseau-Leroy Félix : 137, 146, 147
Mabille Pierre : 143, 144, 195, 201
Moreau Défarges Philippe : 380, 381

N

Nettleford Rex : 209

O

P

Peters Dewitt : 124, 136, 137, 140, 141, 193, 200, 210, 377
Petit-jean Roger : 207, 338, 339, 412
Philippe Thoby-Marcelin : 129, 130, 131, 132, 133, 134, 140, 143, 146, 153, 326
Powell Richard. J : 12, 124, 125, 127, 197, 198, 199, 200, 233, 234, 235, 377
Pépin Ernest : 154, 307
Proudhon Joseph : 131
Pinchinat Max : 148, 275, 346, 387
Poupeye Veerle : 34, 35, 36, 37, 38, 39, 51, 52, 53, 96, 97, 98, 103, 106, 108, 109, 110, 112, 113, 114, 116, 117, 118, 124, 161, 190, 194, 195, 197, 200, 214, 219, 230, 231, 232, 255, 256, 263, 264, 265, 266, 277, 278, 292, 348, 374, 375

R

Rodman Selden : 11, 140, 141, 142, 190, 205, 281, 358, 376, 377, 382
Rupaire Sonny : 73, 164, 364

S

Sannon : 302
Schwarz-Bart Simone : 270
Stokes Lowery Sims : 109, 110
Smith Charles Hamilton : 301
Serva Cyril : 395
Sicre Gomez : 11, 140, 143, 148, 193, 194
Scott James : 17, 246, 248, 253, 390
Smeralda-Amon Juliette : 183, 370
Servais Olivier : 349

T

Toumson Roger : 31, 51, 60, 61, 63, 65, 66, 67, 69, 71, 74, 82, 90, 149, 151, 153, 155, 165, 171, 207, 260, 350, 357
Thouvenot : 302

V

Vragar Yolande : 69
Vèvè a. Clark : 16, 369, 370
Valton Jocelyn : 344

W

Dubois W-E-B
15, 82, 90, 181, 317, 318, 331, 361, 362,
363, 370, 371, 388, 389, 390, 394, 396

X

Xuriguera Gérard : 158, 165, 167, 168

Y

Z

Hurston Zora Neale : 96

Index Artistes/œuvres citées

Abraham Carl, *Le Christ à Rema* (1977), *The last Supper* (1965), *Back yard* (1970), *Saddam the lizard man* (1992), *Saddam the lizard man* (1992)

Anicet Lionel, *Les lavandières* (2005), *Traversée de la rivière* (2002)

Antoine Nabajoth, *Couple paysan* (2012), *Fourmi* (2012), *Bèt a kaz* (2012), *La poule* (2008), *Kaz an bwa* (2012), *Bèt a kaz* (2012)

Barrington Watson, *The Captive* (1975), *Village Square* (1985)

Bélissario Isaac Mendes, *Sketches of Character* (1837)

Biabiany, *Karapat* (2009), *Encore et toujours* (2003), *Pot aux légumes* (1996)

Boxer David, *Still life with chrisanthemums* (2003), *Diaspora, chorus of soul* (2003), *Mémoires of colonization : Kidd triptych n°1*, (1996), *Study 3, Passage IV ; « Queen Victoria set we free »* (1994)

Bracy Christian, *La fiancée juive d'après Rembrandt* (1999), *La fiancée juive, version 2* (2000) *Portrait de famille d'après Rembrandt* (1999)

Brown Everald, *Mystic Hills* (1979)

Brunias Agostino, *Chatoyer, the chief of the Black Caribs, in St Vincent with his Five Wives* (1770)

Budan Armand, *La Rivière Palmiste, Saut Constantin, Intérieur de forêt*, (autour de 1850)

Buteau Gelin, *Carrefour* (1994)

Campbell Charles, *Maroon Mandala* (2005)

Campbell Ralph, *Law street* (1968), *Road to Gordon Town* (1957)

Cancelier Klodi, *Quintessence 2 écho des mémoires* (2006)

Chadru Pierre, *Lumi-naissance A249*, (1996), (série) « Mémoires vives » (1996)

Chomereau-Lamothe Michelle, *Le fouet, série carême* (2005), *Le moule* (2005)

Church Frédéric, *Scène dans les Montagnes Bleues, Jamaïque* (1865)

Coussin Joseph, *Autre vue du rivage, entre Basse-Terre et Vieux-Fort-l'Olive* (1807), *Sur l'habitation Poyen, Sainte-Marie à la Capesterre* (1807)

Crichton Carol, *Square dancing in spanish-town*, *The encounter* (2001-2005), *The nugents entertain at kings house* (2000)

Daley Henry, *River Scene* (1943)

Daley Léonard, *The Pickpocket* (1984) et *Map* (1980-1985)

Desruisseau Rose-Marie, *Rara* (1970)

Dodard Phillipe, *Flowers for Picasso* (1977), *Fleur spatiale ou Windows of lighth* (1999), *Possession* (1999), *Débarquement des colons* (1992), *Potomitan, Le cacique* (2005), *Shamanic dream* (2008), *Ancestral icon* (2006), *Eternité de mes songes* (2004), *Mystère congo* (1994), *Christ* (1991), *Machan'n twal* (2005),

Dufaut Préfete, *Forteresse de paix* (1977), *Ville imaginaire* (1990)

Dunkley John, *Jerboa* (1945), *Spiders Web* (1945), *Banana Plantation* (1945), *Bustamente* (1940), *Feeding the fishes* (1940), *Le Retour à la nature* (1939)

Duval Carrié Edouard, *J.C. Duvalier en Folle de la Mariée* (1979)

Éric Cadien, *Les trois rois* (1992)

Evans Richard, *Prince Jacques-Victor-Henri Christophe*, (vers 1916)

Faustin Célestin, *Erzuli Dantor* (1977)

Garland Colin, *Fairy scape* (1975), *Mr&mrs Goose* (1973)

Garland Colin, *Spring* (1962), *Fairy Space* (1975), *Mr&mrs Goose* (1973)

Georges Rodney, *Cook house corner* (2005), *Flower box serie* (2005), *Still life* (1984)

Goldman Edouard, *Portrait du chancelier de Delva*, (vers 1920)

Goury Emile, *View of Basse-Terre, Guadeloupe* (1839)

Guillon Léthière Guillaume, *Le serment des ancêtres* (1822)

- Harrington Ollie** *dessins, paru dans le Courier de Pittsburg* (1957)
- Hope Brooks**, *Early Morning* (1988), *Four pomegranates* (1975)
- Huie Albert**, *Noontime* (1943), *Rio Cobre* (1952)
- Hyde Eugène**, *Bunch Fruit* (1959), *Casualties* (1978), *Derrière la clôture Rouge* (1978), *Vendredi saint* (1978), *Isolation* (1978) *Tribes* (1975), *Red Fence* (1967), *Tribes* (1975)
- Johnson Allan Zion**, *Untitled*, (1992)
- Johnson Heade Martin**, *Les Côtes de la Jamaïque* (1874) et *la Vue de la promenade d'arbre de fougère* (c. 1870)
- Johnson, Byron** *L'unité* (1998), *Togetherness and earth* (1998)
- Joseph Jasmin**, *Réunion au sommet* (2004), *Harmonie dans la nature* (1923)
- Kapo Malicia**, *Watching over me* (1963), *Peacefull quietness* (1969)
- Lali Lali**, *Zozio* (2008), *Sécheress politik* (2007), *Pawol an lè* (2008), *Asanblé inik* (2007)
- Lamour Fritz**, *Coq Pintade* (1986), *Le mariage civil* (ND)
- Lamour Fritzner**, *Dog and Cat Lovers* (1996), *Le mariage civil* (ND), *Le lion et le coiffeur*, *Coq-pintade* (1986)
- Léogane Lucien**, *Coupe d'or* (2007), *Vaisseau fantôme* (2007)
- Levoy Exil**, *Deux personnages, têtes jaunes*, (2003)
- Lewest Stonko**, *Téat tan limiè* (2011)
- Limouza Marie Josée**, *Le vol de l'oiseau chamane* (1996), *Voyage crépusculaire aux Amériques* (1995), *Devoir de mémoire 2* (1998)
- Lochard Colbert**, « *Mlle Madeleine Lachenais, dite Joutte* » (1915 environ)
- Louisor Ernst**, *Le marché au bord de mer* (1987)
- Manley Edna**, *Beadseller* (1922), *Les marchandes*, *Les Fossoyeurs* (1936)
- Maxan Jean-louis**, *Départ Aristig par l'avion Air American* (2004)
- Miller Whitney**, *Untitled* (1975), *Salutation* (1966)
- Milton George**, *Opening night* (1978)
- Milton George**, *The wall* (1984), *Opening night* (1978), *Le Mur* (1984)
- Milton Harley**, *Nocturnes* (1970), *Mayan* (1976)
- Murat Saint-Vil**, *Les îles en marche* (1979)
- Nankin Joël**, *Lasserre* (2009)
- Normil André**, *Jungle* (1985)
- North's Marianne**, *La Vallée derrière la maison de l'artiste à Gordonstown, Jamaïque (vers 1871)*
- Obin Philomé**, *Ma rue* (1940)
- Parboosingh Karl**, *Still life* (1972)
- Paul Dieuseul**, *Sept têtes* (2003)
- Pédurand Bruno**, *Craniologie* (2007), *LTH n°1* (2008)
- Pétion Savain**, *Vodun ceremony Caz de Damballah* (1938)
- Philippe Auguste**, *Scènes de jungle* (1960)
- Pichi Tina**, *Amnésie 2* (2009)
- Pinchinat Max**, *Sans titre* (1984), *sans titre* (1985)
- Plaisir Marielle**, *Chiens fous* (2000), *Le chien fou et le poète de l'errance* (2000), *Le chien fou* (2002)
- Pottinger David**, *Street scene* (1970)
- Price Lucien**, *10 oclock at Nigth* (1945)
- Prospère Pierre-Louis**, *Marassa et Maître Soleil* (1996)
- Ra Khalfani**, *Altar for (R) évolution* (2004)
- Ra Omari S.**, *Jésus Christ* (1986), *Self portrait* (2012), *Blue Fetish* (1987)
- Ra Omari S.**, *Reconstruction: Legbara in Space* (2004)
- Réache Nicole**, *Le bois sacré* (1996)
- Rigaud Louis**, *Portrait de Marie Légitime*, (Ti Marie, vers 1887)
- Roberto Rico**, *La quête de la vérité* (2009)
- Rovélas Michel**, *Anamorphoses* (1974), *Connexions* (1994), *Bifurcations* (1991), *Disloquements*, *Cannibalisme* (1995), *Sauvagerie* (1995), *Disloquements 6*, (1989), *Tension*, (1990), *Division* (1991), *Nouveau monde*, (1978), *Les boucliers* (1993), *les Sans titres* (1992), *Miroir et reflets* (1991), *Incommunication*, *Division* (1991), *Entre ombre et lumière* (1989), *Cannibalisme* (1993), *Connexions* (1992), *Boucliers* (1993)

Russell Oneika, *In the night garden* (2008), *In the dark garden* (2008)

Ruth Henriques, *Porthole, Series Blue* (1993), *Eye* (2000)

Savain Pétion, *Etude pour un marché* (1972)

Scott William E., *Night Turtle Fishing in Haïti* (1931)

Smith Denis, *Loa* (1982)

Tabois Gaston, *Life in Duhaney Park* (1972), *Reaping Sugar* (1982), *John Canoe in Guanaboa Vale* (1962)

Vassor Louis, *Paysanne et âne* (1938), *Commerce de farine de maïs* (1978)

Vientéjol Eugène, *La bénédiction des drapeaux* (1904)

Viktor-Sainsily Richard, *Démiurgie, série ferment digital* (2008)

Wah Bernard, *Cette nuit-là* (1981)

Watson Osmond, *Ecce homo, ecce deus* (1986)

William Christophe, *7 Blackstar liners* (1998), *Black star liner* (ND)

Yrius Phillibert, *Le conteur dans le temps* (2008), *Rochambeau et ses invités* (2000), *Mémoire de Guadeloupe, la quatrième personne* (2006)

Zéphirin Frantz, *Métamorphose de Bossu et de Damballah* (2002), *Loas Hybrides* (2002), *US marines invasion* (1995)

Annexes

Table des illustrations

1 - Période du XVIII – XIX^e siècles - Peintres Européens et Blancs créoles.

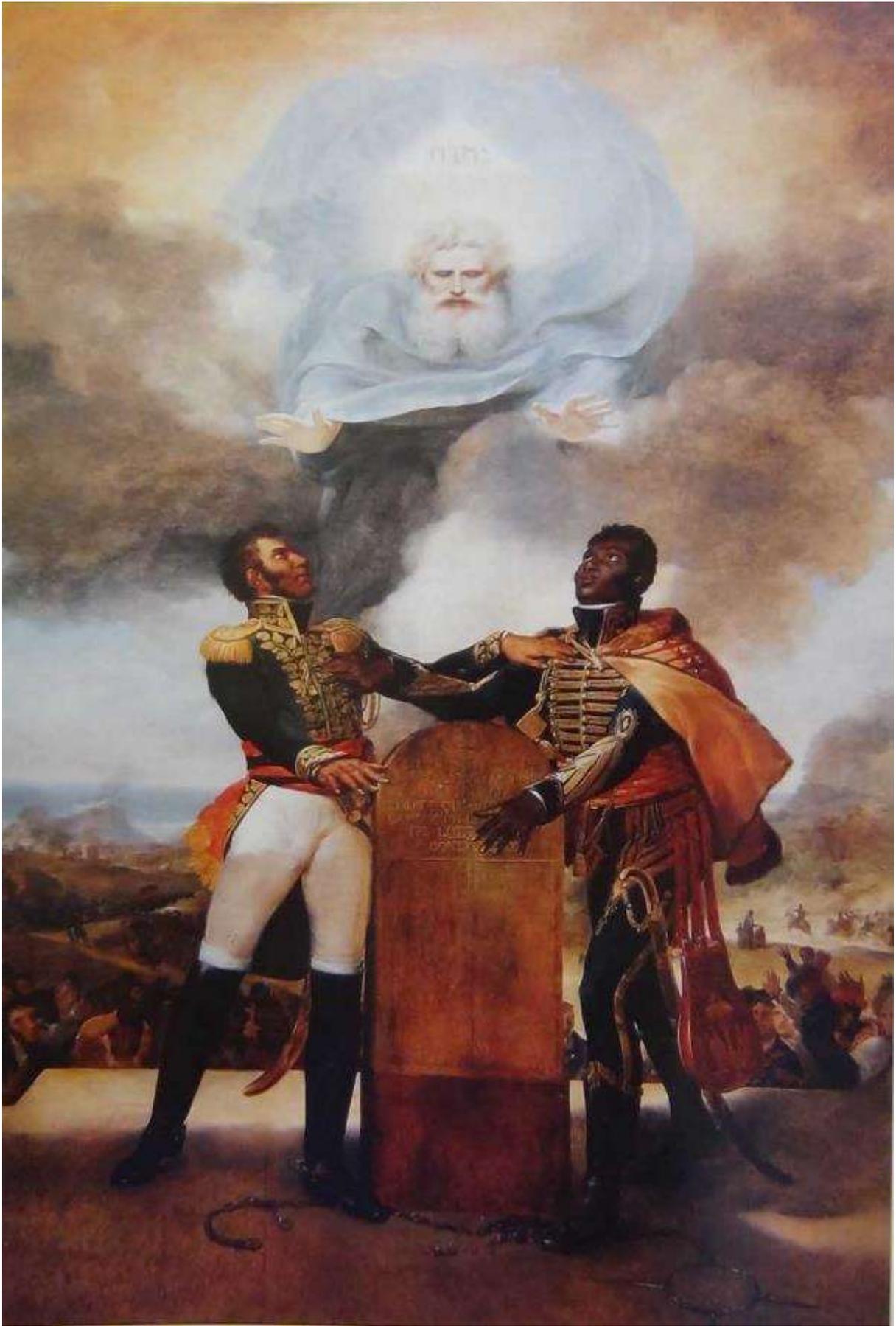
Guadeloupe



Ronsin Jean, *La rivière Madame* (1951)



Evremond de Bérard, *Vue de la baie du port de Saint-Pierre* (1854)

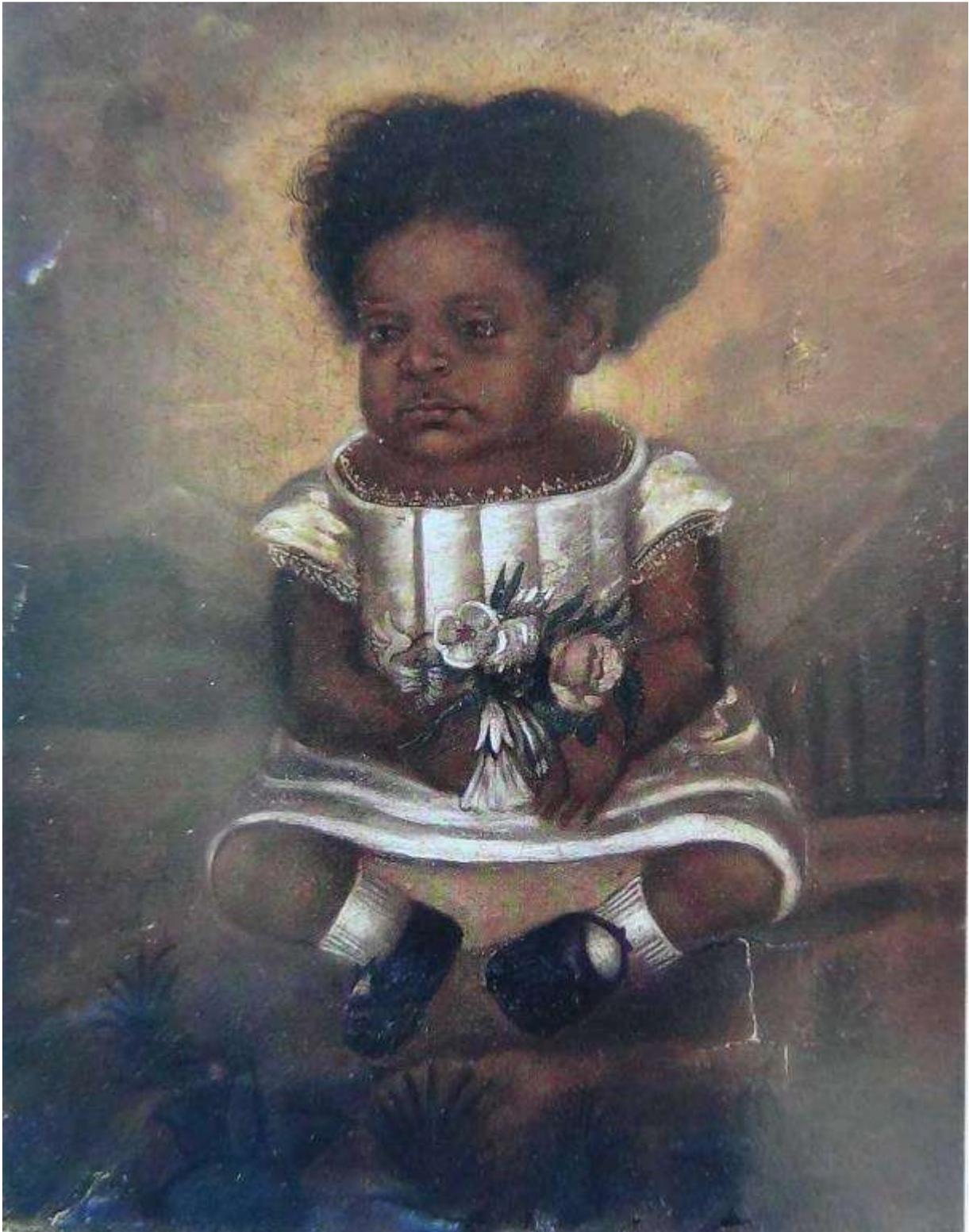


Guillaume Guillon Lethière, *Le serment des ancêtres* (1822)

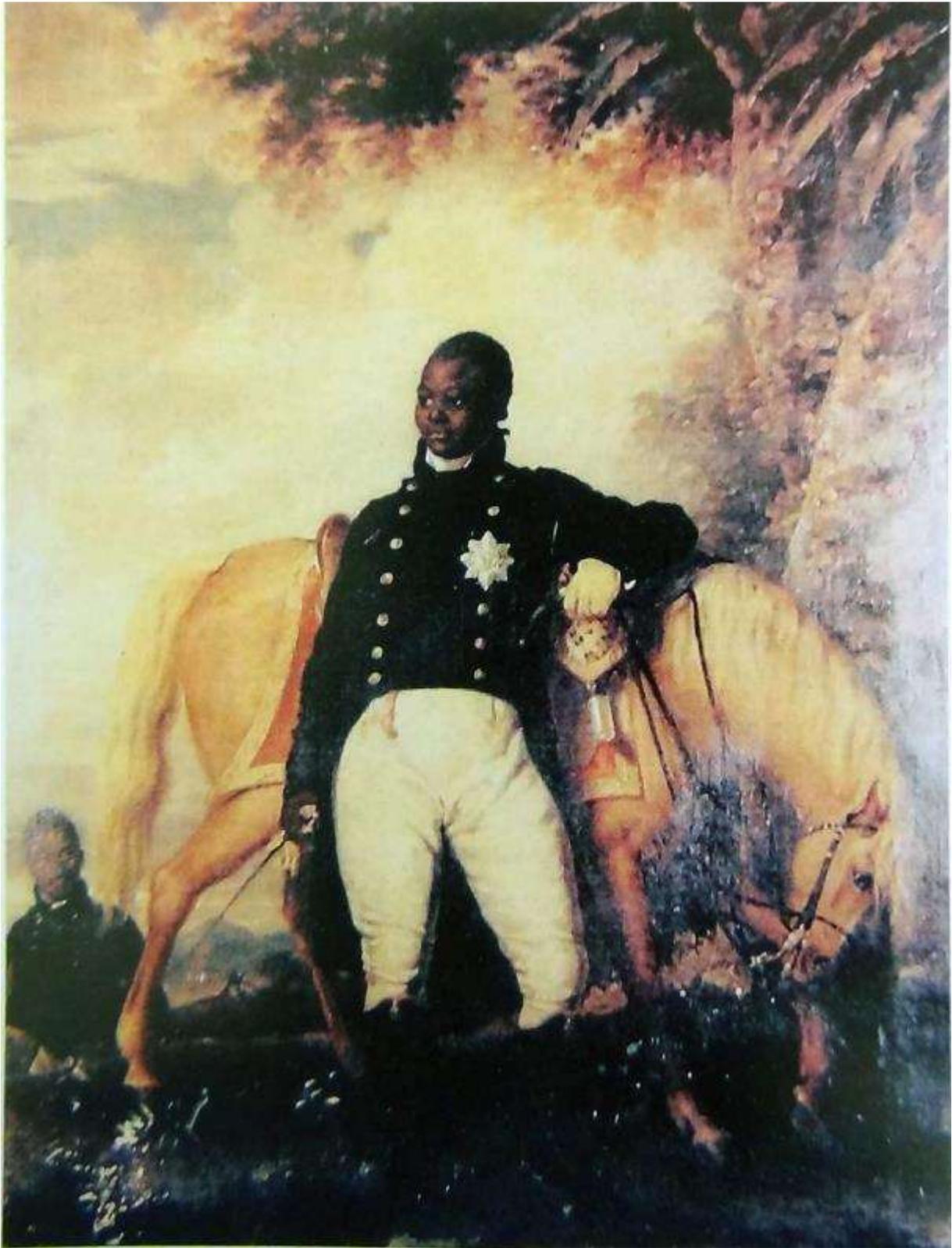
Haïti



Barincout, *Pétion Président de Haïti (1807-1818)*

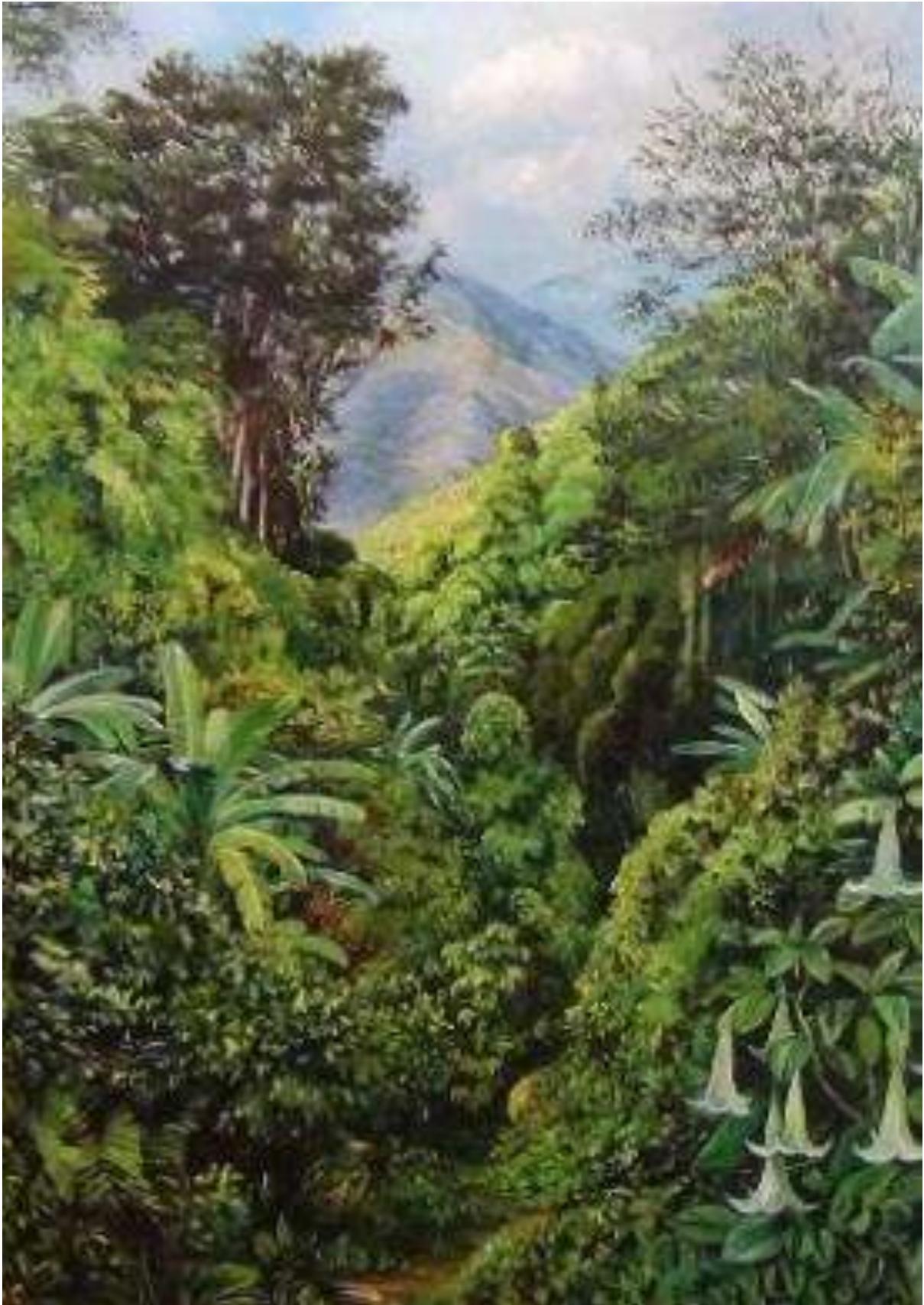


Louis Rigaud, *Portrait de Marie Légitime* (1887)



Richard Evans, *Prince Jacques-Victor-Henri Christophe, le fils d'Henri Christophe*, (vers 1916)

Jamaïque



Marianne North, *Valley behind the artist house at Gordonstown, Jamaica* (1872)



Agostino Brunias, *Free women of color with their children and servants in a landscape*, (1764 – 1796)



Isaac Mendes Belisario, *Sketches of characters* (1837)

2 - Période des émergences caribéennes – Peintres pionniers Caribéens - (1920 – 1930 – 1960)

Guadeloupe



Rovélas Michel, *Sans titre* (1967)

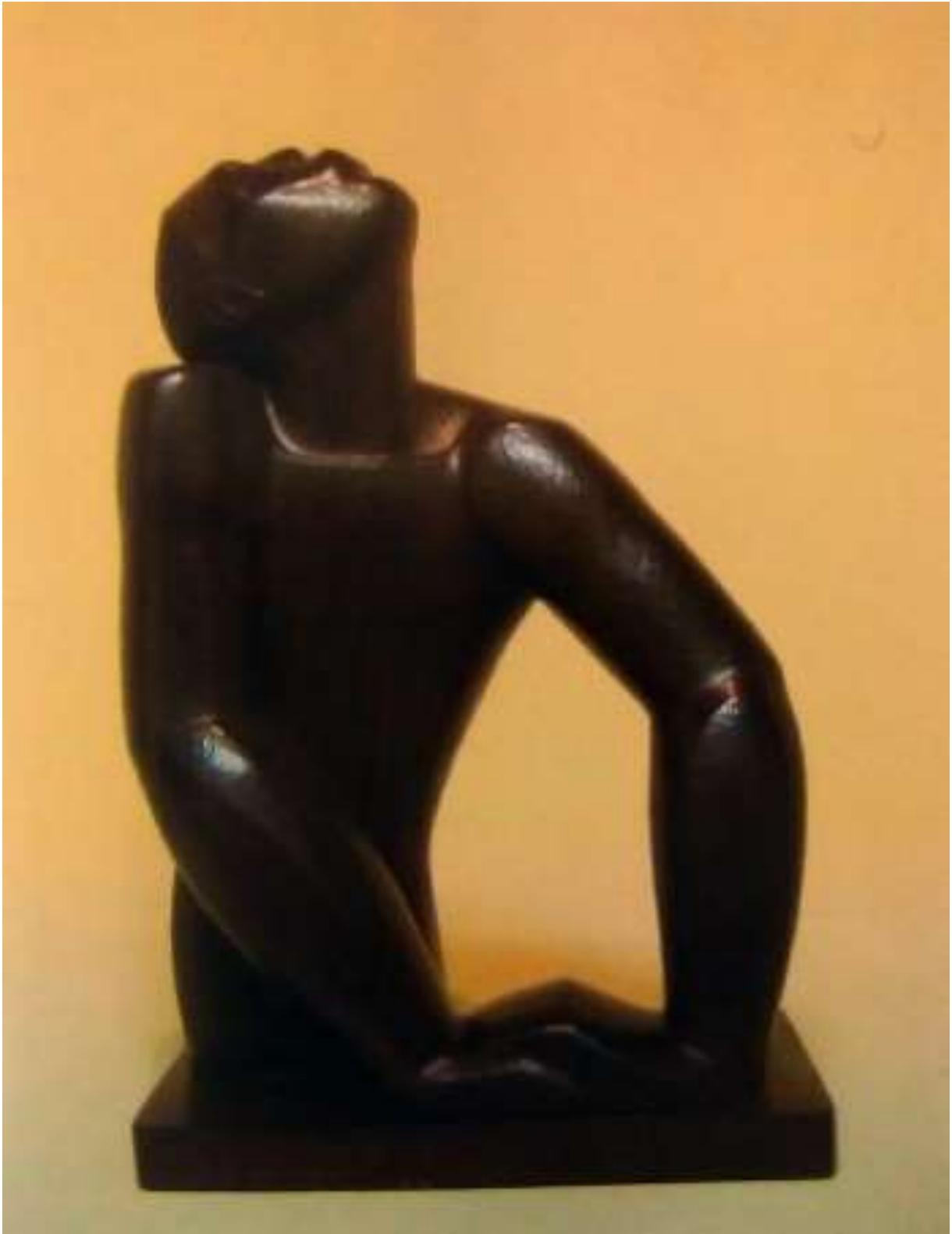


Chomereau Lamothe Michelle, *Le fouet, série carème* (2005)

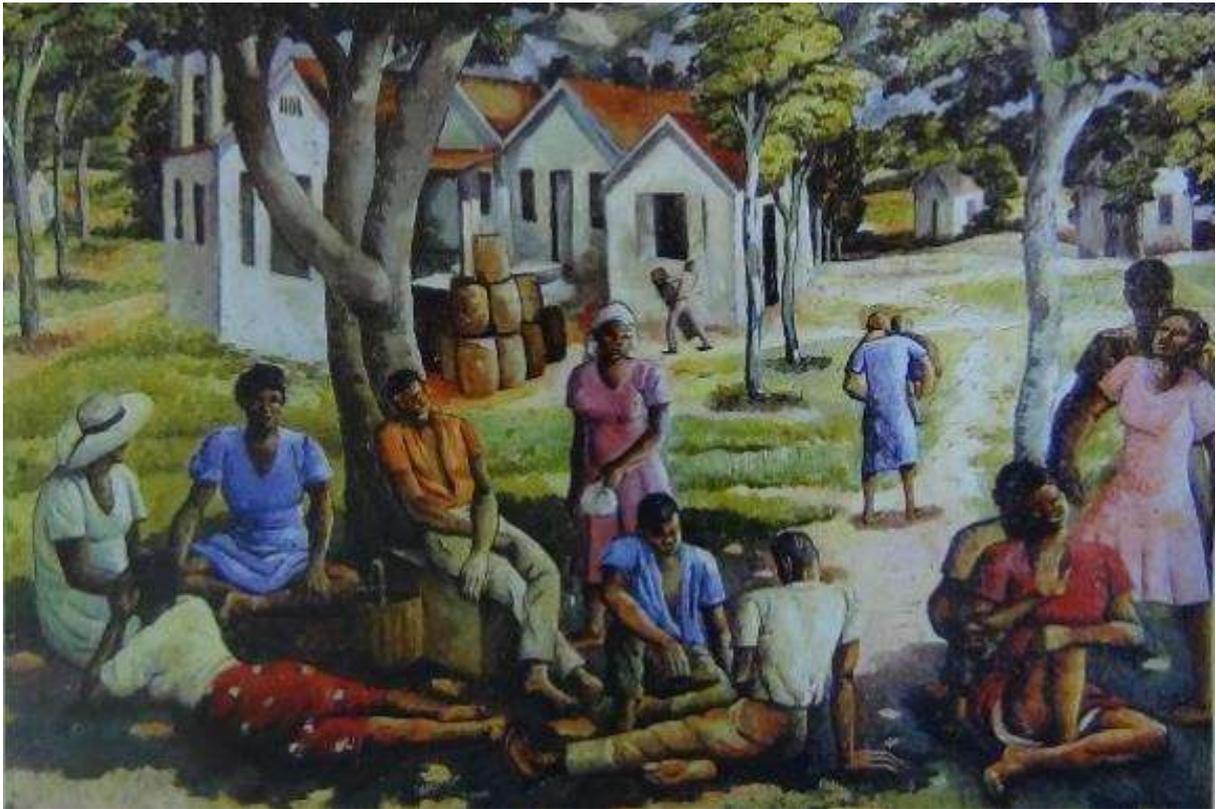


Rico Roberto, *Décomposition 2* (1994)

Jamaïque



Manley Edna, *Negro Aroused* (1935)

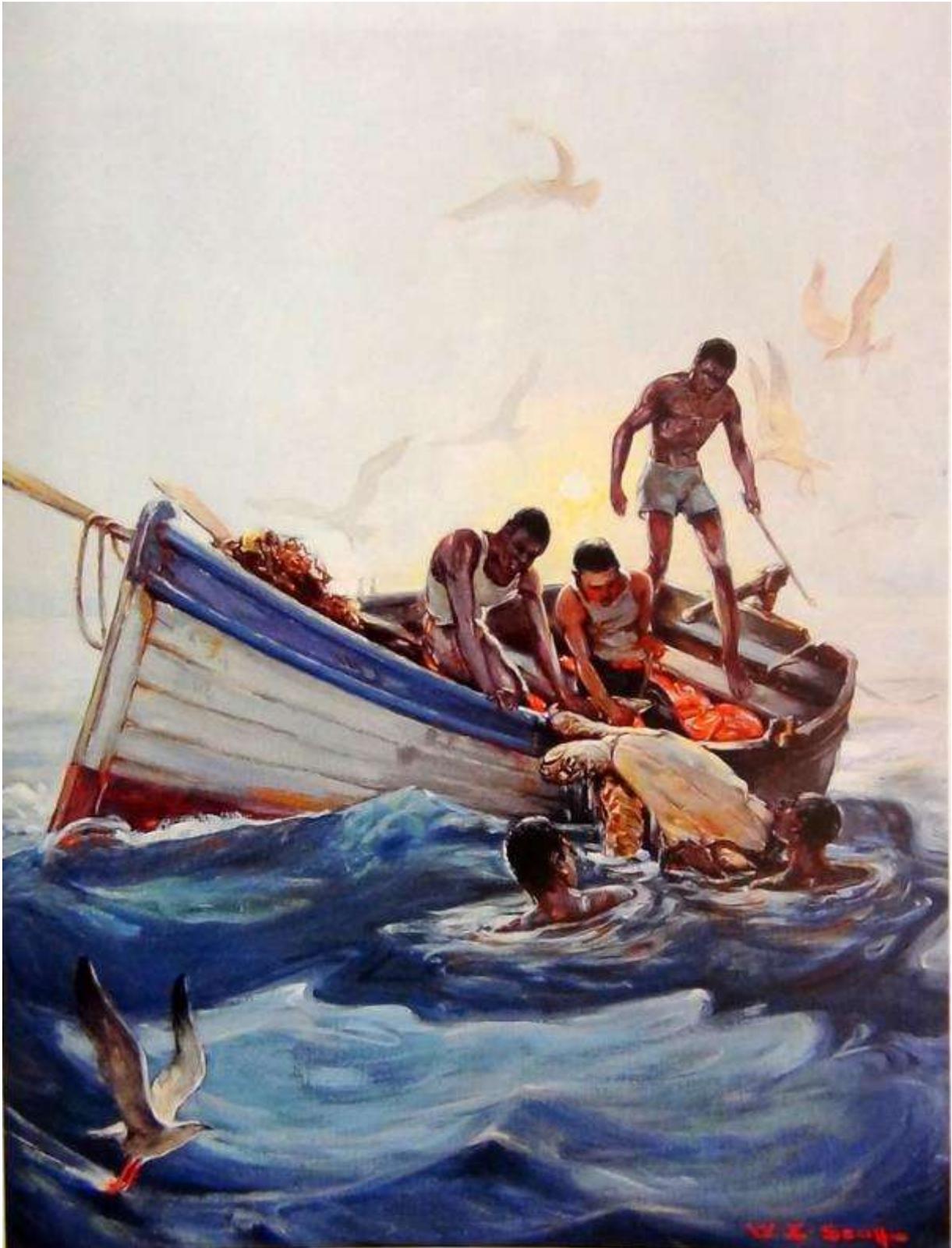


Huie Albert, *Noontime* (1943)

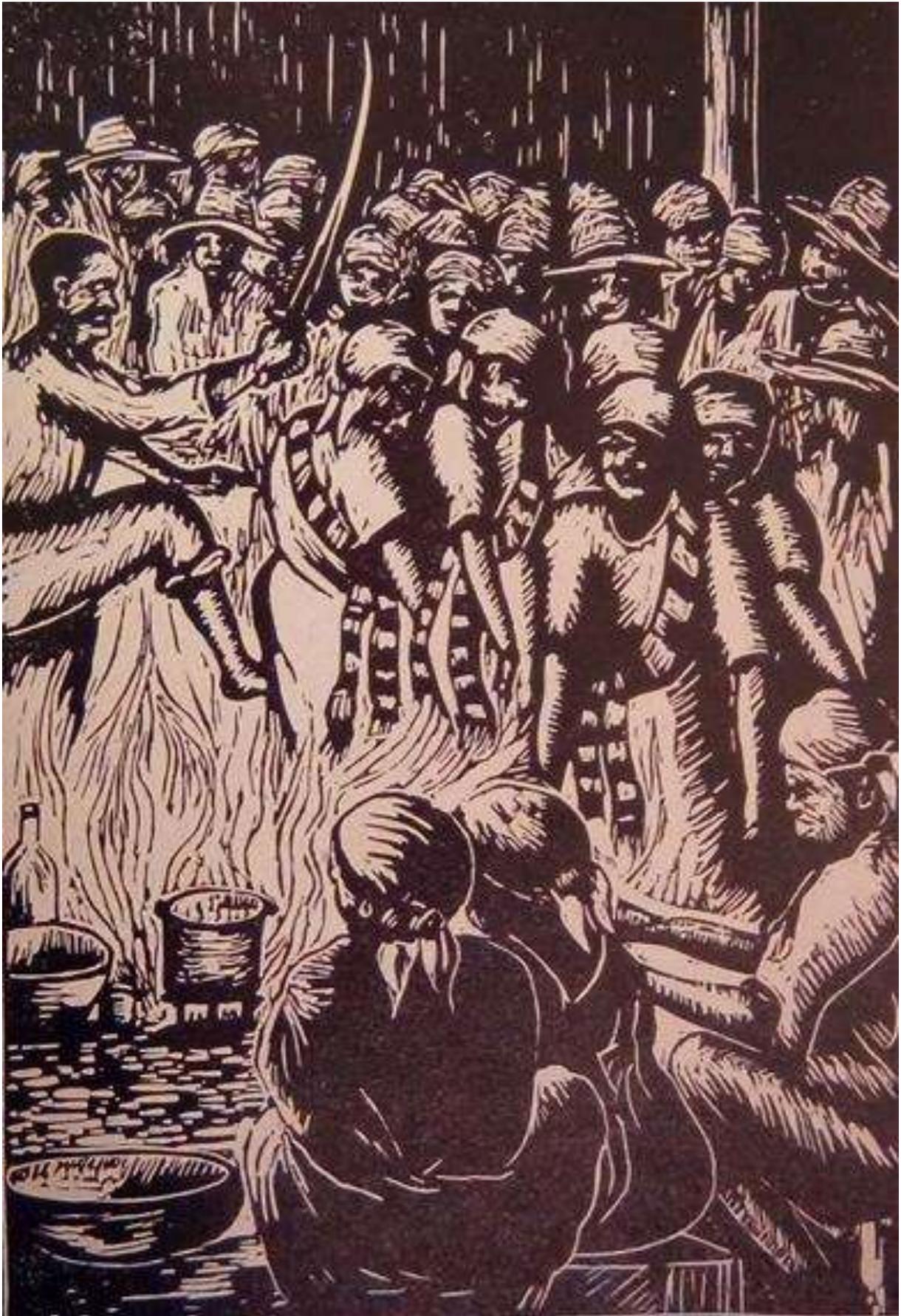


Pottinger David, *Street scene* (1970)

Haiti



William Edouard Scott, *Night Turtle fishing in Haiti* (1931)



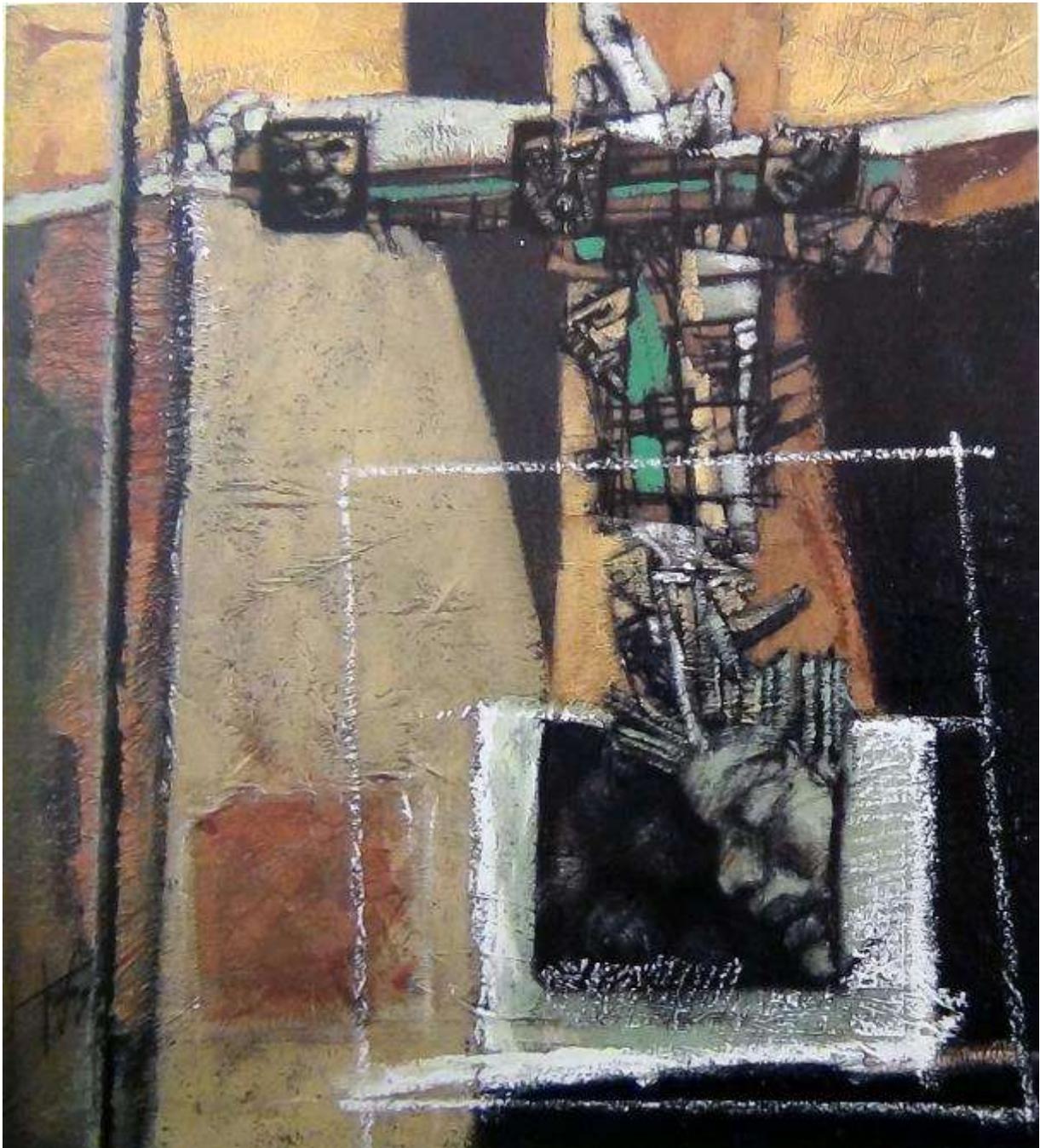
Pétion Savain, *Vodun ceremony Caz de Damba* (1938)



Lucien Price, *10 O'clock at Nighth* (1945)

3 - Période moderne et contemporaine (de 1970 à nos jours)

Guadeloupe



Rovélas Michel, *Incomunication* (1991)



Thomorel Philippe, *Loricis* (1985)



Chadru Pierre, *Lumi-naissance* (1996)

Jamaïque



Cadien Eric, *Family with bicycle* (1990)



Daley Leonard, *Pick pocket* (1984)



Omari S. Ra, *Figure with Mask* (1987)

Haïti



Jasmin Joseph, *Réunion au sommet* (2004)



Turnier Luce, *Jeune femme assise* (1978)



Wah Bernard, *Cette nuit-là* (1981)