

UNIVERSITÉ DES ANTILLES - PÔLE MARTINIQUE
FACULTÉ DES LETTRES ET SCIENCES HUMAINES
Centre de Recherche Interdisciplinaire en Lettres, Langues, Arts et Sciences Humaines
(CRILLASH)



THÈSE
pour obtenir le grade de
DOCTEUR EN ARTS ET SCIENCES DE L'ART

Spécialité : Arts Caribéens

Présentée et soutenue publiquement par

Olivia Berthon
Le lundi 16 mars 2020

**PRATIQUES DE L'INSTALLATION DANS LES ÎLES FRANCOPHONES
DE LA CARAÏBE**

Directeur de thèse :

Monsieur le Professeur Dominique Berthet

Membres du Jury :

Dominique Berthet, Professeur, Université des Antilles
Marie-Noëlle Semet, Professeure, Université Rennes 2
Dominique Chateau, Professeur émérite, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
Hélène Sirven, Maîtresse de conférences en esthétique, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

REMERCIEMENTS

Je tiens à exprimer mes remerciements les plus sincères à Monsieur le Professeur Dominique Berthet qui m'a tant appris, pour sa patience, son aide, son énergie extraordinaire, sa constante disponibilité et pour ses conseils bienveillants.

J'adresse mes profonds remerciements aux membres du jury, à Madame la Professeure Marie-Noëlle Semet ainsi qu'à Madame la Maîtresse de conférences en esthétique Hélène Sirven, et à Monsieur le Professeur Dominique Chateau, pour la considération portée à l'égard de mon travail et pour l'honneur qu'il me font, en me permettant de pouvoir soutenir ma thèse en leur présence.

J'adresse toute ma gratitude à l'Université des Antilles, à mon laboratoire le C.R.I.L.L.A.S.H, au Conseil Régional de la Martinique ainsi qu'à Madame la Conseillère Exécutive à l'Enseignement Supérieur et à la Recherche de la Collectivité Territoriale de Martinique, Madame Aurélie Nella, pour l'importance de leur soutien durant mes années de recherches.

À mes élèves, collégiens, lycéens, étudiants. À mes chers amis, Marie Leroy, Amandine Lamirand, Blandine Maurice-Péroumal, Aurélie Dualé, Rémi Laval. À l'artiste-reporter Richard Arthur Fleming et à sa famille pour leur bienveillance, et à tous ceux qui se reconnaîtront. Merci pour votre amitié si précieuse.

À ma famille.

À ma sœur Anaïs et à mes parents. Merci infiniment pour votre présence, pour votre investissement et pour votre soutien exceptionnel.

À votre attention

La date de soutenance de cette thèse était initialement prévue au mois de décembre 2019. Le texte intégral fut donc achevé et validé par les membres du jury à une date antérieure.

La date de soutenance a dû être reportée au mois de mars 2020 par l'École doctorale, pour des raisons administratives émanant de l'institution.

Certains évènements datés et chiffrés, évoqués dans ce texte, ont évolué entre 2019 et mars 2020, en Haïti.

Le texte étant ainsi validé et ne pouvant être modifié dans un souci d'intégrité, il est important de considérer le fait que cette thèse, soutenue en 2020, comporte quelques informations arrêtées au mois de novembre 2019.

Je vous remercie pour votre intérêt, et je vous souhaite une bonne lecture.

RÉSUMÉ

Mes recherches se concentrent sur le travail des artistes plasticiens qui pratiquent l'installation dans les îles francophones de la Caraïbe. Ces îles composées des Antilles (Martinique, Guadeloupe, Saint-Martin ainsi que leurs dépendances administratives) et de la République d'Haïti, sont des terres où la rencontre, le métissage et la Créolité consolident la relation permanente que les populations entretiennent avec leurs différentes genèses, aux ramifications multiples et aux origines transfrontalières.

Dans ce contexte, l'installation artistique, qui est située au confluent d'une infinité d'explorations esthétiques grâce auxquelles règles et formes furent remises en question de manière définitive au cours du XX^e siècle, se présente sur le mode d'une pluridisciplinarité qui, aujourd'hui, fait autorité dans de nombreuses disciplines. Fruit de rencontres, d'imprégnations, elle est aux seuils, aux confins d'une infinité de frontières géographiques, sociales, politiques, culturelles, où la marge qui sépare le spectateur de l'œuvre d'art se dissout, s'obscurcit, s'estompe et s'évanouit. Cette dissolution significative des frontières entre les arts se manifeste dans de très nombreux champs : l'installation est un phénomène révélateur de cette dissolution qui, dans la Caraïbe francophone, prend une teneur spécifique.

Dans l'espace archipélique, la question de la frontière est omniprésente. Elle mêle des problématiques d'ordre historique, sociologique, anthropologique, philosophique, culturel, artistique et esthétique. En effet, une frontière est une zone composite où se construisent un ensemble de relations vivaces, salvatrices ou violentes entre plusieurs individus, plusieurs peuples, plusieurs États, entre plusieurs cultures et coutumes, mais aussi entre plusieurs paysages, plusieurs textures, plusieurs mouvements et exhalaisons. Ces données constituent des variables qui se font entendre dans le travail des artistes caribéens dont l'œuvre se mesure et se confronte à plusieurs espaces historiques, identitaires, culturels ou institutionnels. Par ailleurs, le sens de ces artistes pour l'hybridation, le mélange et toutes les formes d'imprégnations constitue un fil d'Ariane puissant et constant, qui permet d'affirmer leur advection pour une culture de la globalité, inscrite dans des espaces parcellaires.

Mots-clés : Installation, Caraïbe, Antilles, frontière, fragment, rencontre, hybridation, identité, Créolité.

ABSTRACT

My research focuses on the visual artists' work who practice installation art in the French-speaking Caribbean islands. These islands, composed of the French West Indies (Martinique, Guadeloupe, Saint-Martin as well as their administrative dependencies) and the Republic of Haiti, are lands where encounter, miscegenation and Creolity strengthen the permanent relationship that people have with their different genesis, with multiple ramifications and cross-border origins.

In this context, installation art, which is located at an infinity of aesthetic explorations' confluence, through which rules and forms were definitively questioned during the twentieth century, presents itself in the mode of a multidisciplinary approach that, today, is authoritative in many disciplines. Fruit of encounters, impregnations, it is at the thresholds, at the edge of an infinity of geographical, social, political, cultural borders, where the margin that separates the spectator from the work of art dissolves, becomes darkened, fades and faints. This significant boundaries' dissolution between the arts manifests itself in many fields: installation art is a phenomenon revealing this dissolution which, in the French-speaking Caribbean islands, takes on a specific content.

In the archipelago, the border question is omnipresent. It mixes historical, sociological, anthropological, philosophical, cultural, artistic and aesthetic issues. Indeed, a boundary is a composite zone where a set of perennial, life-saving or violent relationships is built between several individuals, several peoples, several states, between different cultures and customs, but also between several landscapes, several textures, several movements and exhalations. These data are variables that are heard in the Caribbean artists' work, that measured and confronts several historical, identity, cultural or institutional spaces. Moreover, the sense of these artists for hybridization, mixing and all forms of impregnation constitutes a powerful and constant breadcrumb, which allows to assert their advertence for a culture of globality, inscribed in parcel spaces.

Keywords: Installation art, Caribbean, French West Indies, border, fragment, encounter, hybridization, identity, Creolity. - University of the French West Indies - Martinique pole - Center of Interdisciplinary Research in Letters, Languages, Arts and Human Sciences (CRILLASH).

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS	2
RÉSUMÉ	4
ABSTRACT	5
INTRODUCTION	10
PARTIE I	18
L'installation : fondements et jaillissements	18
Chapitre 1	19
Vers une abolition des frontières :	19
expérimentations et contigüités	19
Chapitre 2	81
De l'œuvre au lieu : géminations, sites et situations	81
Chapitre 3	96
S'engager : vers une quête de l'inespéré ?	96
PARTIE II	118
L'installation en art dans la Caraïbe francophone : études antillaises	118
Chapitre 1	119

Pratiques de l'installation en Guadeloupe,	119
d'une mémoire en fragments vers une mémoire cybernétique	119
Chapitre 2	159
Pratiques de l'installation en Martinique,	159
entre nature et quêtes identitaires : de l'essence aux sens	159
PARTIE III	201
L'installation en art dans la Caraïbe francophone :	201
la République d'Haïti	201
Chapitre 1	202
De la colonie à la Démocratie	202
Chapitre 2	211
L'événement culturel, un terrain fertile	211
pour les pratiques de l'installation	211
CONCLUSION	296
TABLE DES MATIÈRES	303
BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE	307
TABLE DES ILLUSTRATIONS	320
INDEX DES NOTIONS	326

INTRODUCTION

L'espace Caribéen est un territoire situé au confluent des mondes, où les cultures en panache qui déploient une infinité d'idiomes, se sont érigées malgré une histoire édifiée sous des auspices d'une violence inouïe. Cette violence s'est elle-même articulée selon une multitude de degrés inégaux et avec une densité considérable, jaspée de béances mémorielles diffusées en tous lieux. Dès lors, il est d'emblée question de fragments, de lambeaux de mémoires, mais aussi de fragments de terres insulaires qui, au demeurant connexes, reliées grâce aux frontières cérulescentes, mers et océans, se présentent en archipel. Ces fragments qui se mêlent et s'enchevêtrent renvoient à leur propre rencontre, à des « formes hybrides » dont « la force du mélange restera dans nos imaginaires », dans la mesure où « toute forme artistique est une concentration de présences jusqu'alors dispersées »¹, dit Patrick Chamoiseau. Les formes hybrides auxquelles l'auteur se réfère entrent en résonance avec les pratiques de l'installation.

Apparue dans les années 1960, l'installation en art se caractérise par l'appropriation d'un espace par l'artiste, qui y crée une œuvre éphémère ou pérenne. Il peut s'approprier cet espace de diverses manières. En procédant à la disposition d'objets par exemple, qui peuvent tout aussi bien se présenter sous la forme de

¹ Patrick Chamoiseau, *La matière de l'absence*, Paris, Seuil, 2016, p.164.

créations singulières, que d'objets industriels. Il peut autant s'approprier un espace intérieur qu'extérieur, et élargir ainsi le nombre de rencontres probables qui se produiront entre le spectateur, qui y joue un rôle essentiel et dont la présence physique est indispensable, l'œuvre et le lieu. Dans ce cadre, ou dans ce hors cadre, le spectateur est invité à faire l'expérience de l'œuvre, puisque son regard peut embrasser la proposition sous de multiples angles, et de diverses manières, au gré de ses sensations. Car l'installation peut prendre la forme d'un espace imaginaire à l'intérieur duquel le spectateur est invité à entrer, à s'immerger littéralement, et elle peut aussi s'ériger à dessein de proposer une expérience sensorielle inédite au spectateur, tout en s'inscrivant dans un contexte historique, géographique, géologique, mémoriel ou patrimonial.

Dans le patrimoine des mémoires caribéennes, les mers et l'Océan ont été un des premiers théâtres de ces expériences sensorielles, et constituent une donnée majeure, qui participe avec vigueur à la construction des imaginaires caribéens et antillais. La topographie de cet espace présente plusieurs spécificités. Les îles de la Caraïbe forment un arc insulaire qui s'étire sur environ 4000 kilomètres entre l'Océan Atlantique, la Mer des Antilles et le Golfe du Mexique, et leur superficie équivaut à environ 240 000 km² au total, leurs terres étant essentiellement volcaniques. Mais outre les délimitations définies par la singularité de leurs paramètres géographiques et géologiques, dans les Amériques, d'un point de vue symbolique voire mythologique, l'Océan Atlantique symbolise à lui seul une figure puissante. Ses flots mènent au Nouveau Monde, ou selon la perception de l'individu qui témoigne, d'un étranger despotique qui s'introduit par la force et établit demeure de manière arbitraire. Il est alors question d'une irruption violente.

La première violence qui marque l'histoire récente de ce territoire, survient dès 1492, quand les Amérindiens Tainos des Grandes Antilles ont dû céder leurs terres aux Européens, les condamnant à la captivité, à la servitude, aux fulminements, à la terreur, à l'exil, à la famine. 1492 marque la naissance d'une Caraïbe domptée par la

puissance des empires qui mettront en place le système de l'esclavage colonial pour pallier l'extermination de la main d'œuvre locale. Dès 1495, l'Espagne entre en guerre contre les « indiens »¹ et met en place son système colonialiste, bientôt suivie par la France, l'Angleterre, puis les Pays-Bas et les États-Unis, qui coloniseront ces espaces « dans [une] atmosphère de rivalité impérialiste, [où] de puissants motifs politiques et religieux vinrent s'ajouter aux considérations commerciales »². La mise en place de ce système mène à un second choc, une seconde et irréfutable violence qui relie au sommet du triangle meurtrier, et qui symbolise la déportation industrielle de l'esclavage colonial visant à nourrir le capital européen. Ce qui devait être une ruée vers l'or sera une ruée vers le sucre, un trafic qui durera des siècles et marquera la naissance d'un concept développé par les artistes caribéens, celui de la *blès*. Il s'agit d'un terme issu du créole antillais, qui désigne la blessure insondable liée aux traumatismes psychologiques et psychosomatiques dus à l'esclavage colonial. En créole haïtien, on utilise l'expression *bisquette tombée* pour nommer les commotions et les émois liés à cette blessure qui subsiste dans les corps, dans les chairs, et qui se manifeste notamment dans la pratiques artistiques des plasticiens caribéens.

Cet ensemble de facteurs incarne les caractéristiques d'une physionomie mémorielle et historique parcellaires, inscrites sous le signe du fragment, ce qui induit le fait qu'il faille, dans une certaine mesure, chercher à saisir l'histoire en train de se construire, dans le but d'étudier le ou les espaces cognitifs où travaille la mémoire, afin de peut-être parvenir à défricher ce qui se trouve dans les interstices des fragments en question. La création artistique, ici, correspond, entre autres, à la matérialisation de cet espace fragmenté. Par extension, on pourrait évoquer l'idée d'une forme d'archéologie expérimentale et esthétique, en raison du fait que la tradition elle-même ne soit, dans ce contexte, généralement réduite qu'à l'état de fragment. L'œuvre d'art serait, en quelque sorte, un laboratoire de cette mémoire.

¹ Eric Williams, *De Christophe Colomb à Fidel Castro : L'histoire des Caraïbes 1492-1969*, [1970], Paris, Présence Africaine, 1975, p. 34.

² *ibid.* p. 80.

Cette étude se consacre plus particulièrement aux îles francophones de la Caraïbe, qui chacune possède une histoire singulière avec le territoire français. On peut en ce sens distinguer les Antilles françaises et Haïti, dont l'histoire est à la fois totalement différente et intimement liée.

Nous retrouvons cette idée de laboratoire de la mémoire dans l'œuvre de l'artiste installationniste martiniquais Ernest Breleur, qui fragmente les corps à travers l'objet radiographique, et élabore une corporalité nouvelle, hybride, qu'il reconstitue afin de mieux la laisser en suspens, dans la perspective du souvenir ou du ressouvenir convoité. Car aux fragments mémoriels qui découlent des récits inachevés, s'ajoutent les fragments corollaires d'une humanité toute entière.

Ces fragments questionnent l'identité, qui fait l'objet de nombreuses réflexions et approfondissements que les artistes s'appliquent à déployer, à déduire, à aiguiser, à manifester, à exposer. Aimé Césaire, qui avec Léopold Sédar Senghor et Léon Gontran Damas, entre autres, est à l'origine du concept de négritude à l'aube des années 1940 pousse le « cri nègre » avec une ferveur sans précédent, comme on peut le percevoir à travers le personnage de Christophe qu'il a imaginé, un ancien esclave et roi d'Haïti : « [...] nous les Nègres avec la liberté, les racines, les bananiers sauvages. C'est une conception ! Ou bien on se met debout ! [...] De plus en plus loin. J'ai choisi, moi. Il faut porter. Il faut marcher »¹. L'humain selon Césaire ne courbe pas l'échine, et l'identité nègre a en outre une importance essentielle dans le tissu artistique et conceptuel de la Caraïbe en général, et plus particulièrement dans la Caraïbe francophone. Cette identité en fragments interroge l'histoire des femmes et des hommes débarqués, dans un état de traumatisme et issus de plusieurs cultures, possédant respectivement leurs propres croyances, leurs propres appréhensions du monde, et dont les représentations sociales étaient définies selon une unité temporelle singulière et distincte. L'administration coloniale, qui considérait les manifestations culturelles comme profanes, qui favorisait les conflits et la compétition entre les

¹ Aimé Césaire, *La tragédie du roi Christophe*, [1963], Paris, Présence Africaine, 1970, p. 87.

différents esclaves, a ainsi contribué à fabriquer une succession de fragmentations ontologiques, et produit un processus inévitablement dichotomique concernant l'évolution d'une civilisation en devenir.

Le lieu de la fragmentation de la mémoire apparaît dans l'œuvre de l'artiste guadeloupéen Bruno Pédurand dit Iwa, pour qui l'artiste, en règle générale, est un être social et engagé. Ses installations évoquent les amnésies issues des processus de contamination de l'histoire. Son œuvre tend à unir l'histoire et la mémoire, mises en scènes à travers une réinterprétation et une forme de reconstruction imaginaire du passé, en faisant souvent l'usage d'une iconographie notoire et particulièrement significative. Dans son travail, la question du lieu se pose, en tant que lieu-mémoire.

Les artistes installationnistes des îles francophones de la Caraïbe en appellent souvent à la prégnance du lieu, une question qui se mêle par ailleurs à la question du territoire, avec lequel le travail de l'artiste Serge Goudin-Thébia entretient une relation fusionnelle, notamment dans la mesure où la nature y occupe une place prépondérante. Les installations de l'artiste sont en effet composées de médiums végétaux endémiques, propres à l'île de la Martinique et que l'on ne trouve nulle part ailleurs dans le monde. L'installation est ici une œuvre qui se définit « en termes d'une somme de relations éphémères, intangibles et inextricables qu'elle forge avec l'environnement »¹. Il est ici question d'une identité propre à la terre, et aux spécificités d'une insularité qui se manifeste. Au-delà des mémoires de l'homme, il s'agit d'une identité à la fois endémique et multiple. Puisque la nature qui, en l'occurrence, est aussi le lieu de l'œuvre, elle produit elle aussi une mémoire, celle du site, et celle des matériaux que l'artiste collecte et ramasse, eux même gorgés de mémoires et de souvenirs organiques.

Les mémoires organiques relèvent des aléas naturels, des écosystèmes, du multiple, d'une identité foisonnante et pléthorique, qui représente également une

¹ Itzhak Goldberg, *Installations*, Paris, CNRS Éditions, 2014, p. 82.

caractéristique caribéenne et qui se dégage des installations présentées dans cette thèse. Car pour accompagner les humeurs végétales, la Caraïbe à elle seule est porteuse de cultures francophones, anglophones, asiatiques et hispanophones, dont le mélange a donné naissance aux mondes créoles, et où la rencontre, le métissage, l'hybridation et le syncrétisme n'ont jamais opéré avec autant de puissance, nulle part ailleurs dans le monde. Cette caractéristique fait partie des spécificités de la Caraïbe et s'inscrit dans l'« esthétique caribéenne », à laquelle plusieurs artistes plasticiens martiniquais ont consacré leurs recherches communes dans les années 1980. En 1984, le groupe Fwomagé qui est « le groupe le plus engagé et le plus structuré dans la recherche d'une esthétique caribéenne »¹ se constitue, et rassemble plusieurs artistes, dont certains seront évoqués dans cet ouvrage.

Pour comprendre cette esthétique, l'étude d'un grand nombre de formes artistiques est indispensable, car l'art se présente comme un vecteur qui permet d'explorer les porosités de la mémoire et de l'histoire non écrite à travers les ressouvenirs qui se manifestent par le biais d'émanations du corps, par lesquels la mémoire ressurgit grâce à des pratiques traditionnelles comme la danse (avec le bèlè), religieuses (avec la santeria ou le vaudou) et qui sont des fragments de souvenirs qui doivent être considérés dans le domaine de l'installation, puisque dans cette pratique artistique : « l'œuvre d'art plastique s'expose en impliquant le corps du spectateur qui n'est plus "protégé" par le cadre ou le socle de l'œuvre »². La mémoire se manifeste ainsi par l'intermédiaire du corps, mais aussi à travers des objets, qui offrent eux-mêmes une matière, un corps aux souvenirs quelque soit leur nature.

Nous nous concentrerons plus particulièrement sur le travail d'artistes plasticiens installationnistes antillais et haïtiens, tout en prenant appui sur les

¹ Dominique Berthet, *Pratiques artistiques contemporaines en Martinique, Esthétique de la rencontre 1*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 25.

² Alain Alberganti, *De l'art de l'installation, La spatialité immersive*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 30.

réflexions d'auteurs, de poètes, de philosophes, d'anthropologues ou d'écrivains, qui sont entre autres incontournables pour comprendre les spécificités insulaires de la Caraïbe francophone, notamment d'un point de vue théorique. Pour justifier ce parti pris, j'emprunterai les propos de Jean Benoît, qui fait valoir ce choix en ces termes :

« [...] la lecture de la littérature antillaise est [...] d'une importance égale à celle des travaux scientifiques. Son langage somptueux lui donne souvent une profonde beauté et elle revient de plongées au-delà de la conscience, avec des matériaux qui nous révèlent le côté d'ombre des choses »¹.

¹ Jean Benoît, « L'Étude anthropologique des Antilles », in Jean Benoît (dir.), *L'Archipel inachevé, Culture et société aux Antilles françaises*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1972, p. 41.

PARTIE I
L'installation : fondements et jaillissements

Chapitre 1
Vers une abolition des frontières :
expérimentations et contigüités

A - À l'orée des rivages

Parcourir la ligne, explorer ses porosités : ludismes, silences et vacarmes

L'installation, dans l'art, est située au confluent d'une infinité de recherches et d'explorations esthétiques, grâce auxquelles les règles et les formes furent remises en question de manière définitive. Elle se présente sur le mode d'une pluridisciplinarité qui, aujourd'hui, fait autorité dans de nombreux domaines. Fruit de rencontres, d'imprégnations, elle se situe aux seuils, aux confins d'une infinité de frontières géographiques, sociales, politiques, culturelles, où la marge qui sépare le spectateur de l'œuvre d'art se dissout, s'obscurcit, s'estompe et s'évanouit. Cette dissolution significative des frontières entre les arts se manifesterà dans de très nombreux champs.

Dans le domaine de la littérature par exemple, qui s'inscrira d'ailleurs parmi les disciplines explorées par les mouvements conceptuels d'avant-garde, qui contribueront à l'essor des pratiques de l'installation au cours du XX^e siècle. En 1936 Marguerite Yourcenar (1903-1987) dévoilait sous sa plume élégante l'image d'un garde-fou, franchi par Wang-Fô, dans les *Nouvelles Orientales*¹. Dans cette nouvelle, le protagoniste échappe à sa condamnation à mort en franchissant la ligne picturale du cadre : il pénètre à l'intérieur de l'ultime paysage qu'il est sommé de peindre, en empruntant ainsi les voies abondantes et pittoresques d'un imaginaire messianique ; durant cette histoire qui se déroule au sein d'un ailleurs plénier, le salut providentiel réside dans la reconnaissance de l'inexploré, dans le côtoiement d'une terre étrangère au zénith éminemment familier. Nous retrouvons cette idée de porosité, cette aspiration nécessaire du passage d'un milieu à un autre, dans et avec un Autre, à travers l'objet « frontière », qui constitue un espace déterminant d'un point de vue physique, géographique, territorial et étatique.

¹ Marguerite Yourcenar, « Comment Wang-Fô fut sauvé », in *Nouvelles Orientales*, Paris, Gallimard, coll. « l'Imaginaire », 1975, p. 5.

1 - La frontière ou l'identité en devenir

Le travail de l'artiste consiste à interroger la dimension des frontières, leur capacité, leur envergure, leur sens ou leur utilité. Dans le domaine pictural, un des exemples les plus formels de ce développement esthétique est celui de la fenêtre, qui apparaît dans les toiles des artistes de la Renaissance, qui correspond, entre autres, au développement des recherches sur la perspective, sur l'esthétique de la lumière, et dont les heures de gloire connaîtront un retentissement qui, passant par la main de maîtres tels que Memling, Vermeer, Rembrandt ou Matisse, se fait entendre aujourd'hui encore, de manière ostensible. Dans le domaine de l'installation, l'artiste installationniste élabore un ensemble de frontières physiques, qui pourront se fondre les unes aux autres et que le spectateur pourra franchir dans une certaine mesure, en fonction des matières, du ou des lieu(x) qu'ils soient institutionnels ou non, en fonction de l'histoire du lieu, de sa morphologie ou de son architecture et d'une abondance de facteurs qui relèvent de l'incitation que l'artiste propose. En ce sens, il convient de s'interroger sur ce qu'est une frontière, sur ce qu'elle désigne, et sur ce qu'elle incarne.

Une frontière est une zone composite où se construisent un ensemble de relations vivaces, salvatrices ou violentes entre plusieurs individus, plusieurs peuples, plusieurs États, entre plusieurs cultures et coutumes, mais aussi entre plusieurs paysages, plusieurs textures, plusieurs mouvements et exhalaisons.

Dans le domaine de la géopolitique, les relations transfrontalières sont généralement militarisées et permettent habituellement d'entrevoir la manière dont chaque société tend à fonctionner de manière globale, elle nous permet d'avoir une première approche quant aux principes d'altérité honorés de part et d'autre de la herse. Au sein de cette zone fertile qui ne saurait se réduire à une simple démarcation institutionnelle, à une ligne Maginot indigente, la frontière agit comme un rempart.

Moyen de défense, de diversion ou de refuge, bloc sécuritaire aux voies impénétrables, elle permet aussi, paradoxalement, d'endiguer les flux afin de spécifier des Droits de l'Homme promus ou fantasmés, quand la Justice réfuse et que la frontière se ferme : ces espaces limitrophes peuvent être le théâtre d'une partialité manifeste. Aire habilitée à évaluer la probité identitaire de chacun, son caractère préjudiciable ou propice, la frontière se présente sous une multitude d'aspects qui peuvent révéler l'étendue des liens que l'on tend à maintenir à l'égard de l'Autre, du désiré, de l'attendu, de l'oublié ou de l'anonyme. Ouverte ou fermée, accueillante ou impassible, lorsqu'elle est érigée, la frontière peut prendre de nombreuses formes. Elle peut prendre l'aspect de la Muraille qui se déploie en suivant l'horizon à perte de vue, ou l'aspect d'un mur colossal qui témoigne de la puissance cyclopéenne et écrasante de son édificateur. Elle peut également se présenter dans le plus simple appareil : celui du fil barbelé garni des pointes qui protègent autant qu'elles ont exterminé et que l'on peut étirer sur de larges distances en un temps extrêmement condensé. Électrifiée, foudroyante, elle propulse, éjecte à la faveur des hautes tensions et de leur voltage irascible. Une frontière caractérise une identité, elle est un espace stratégique qui délimite guerres et paix, rêves et cauchemars, vie et mort, enfers et paradis.

Une frontière délimite un territoire, mais elle n'est pas nécessairement érigée par la main de l'homme de manière dogmatique car elle suit, en premier lieu, les sinuosités géologiques, les contours et les reliefs dessinés par l'environnement et par les spécificités naturelles de notre planète. Cette frontière est le précipice, la trouée vertigineuse dans laquelle nul ne voudrait déchoir et dont la conquête ne tient qu'à un fil. Elle est le massif montagneux abrupt, froid, hostile et dépourvu d'oxygène, la forêt opaque, la jungle moite et labyrinthique, le désert glacé impérieux et frigide, ou brûlant, accablant, écrasant. Aqueuse, la frontière peut être le fleuve, opaque gorgé d'alluvions fourmillants qui ruissellent vers les mers et les océans, des frontières pélagiennes qui reçoivent toute l'épaisseur du monde et des activités humaines dont

elles abreuvent les soifs et les mythes. Elles sont, en effet, la source de toutes les contemplations : la frontière cérulescente qui vit naître Vénus se pare de très nombreuses teintes, de la plus limpide à la plus obscure. Parmi ces limpidités et ces obscurités gorgées de mémoires, d'aurores et de derniers sommeils, la Caraïbe, qui en est de toutes parts drapée, y a enfoui un pan décisif de son histoire et de ses métamorphoses.

Dans les Amériques, l'Océan Atlantique incarne un symbole puissant et particulièrement prégnant. Ses flots mènent au Nouveau Monde, ou selon la perception de l'individu qui témoigne, d'un inconnu qui s'établit de manière arbitraire après avoir déployé son ancre, ses flots constituent l'histoire de la Caraïbe, il sont le segment qui relie au sommet de l'infâme triangle de la déportation industrielle qui marque une autre naissance, celle de la *blès*, qui est un terme créole désignant la blessure insondable : il s'agit d'un ensemble de traumatismes psychologiques et psychosomatiques engendrés par les siècles de traite négrière, par le déracinement et par les tortures coercitives que les différents Empires ont successivement et simultanément perpétué durant l'esclavage de l'époque coloniale. Dans les profondeurs de cette frontière abyssale que l'on ne franchit qu'à la seule condition d'en connaître savamment les humeurs, est encoffré le résumé d'un monde, entendu au sens deleuzien¹ : vestiges, dépouilles, femmes, enfants ou nouveaux-nés jetés par-dessus bord, hommes disparus, une armée perdue qui côtoie à jamais les flores naissantes, les faunes aussi, dont certaines existences demeurent encore insoupçonnées par nos civilisations. La relation qu'entretiennent les peuples caribéens avec cette frontière outremer est particulièrement singulière et diffère radicalement de celle que les Européens ou les Français originaires du continent ont pu établir. À l'origine, les Caribéens issus de cette déportation ne sont pas un peuple de marins ou de voyageurs conquérants : ils sont un peuple de frontière, pour

¹ Définition du « monde animal » selon Gilles Deleuze au cours de son entretien avec Claire Parnet, « A comme Animal », in Pierre-André Boutang (real.), *L'abécédaire de Gilles Deleuze*, [disque optique], Paris, Editions Montparnasse, 2004, Gilles Deleuze, Claire Parnet, 453 minutes, 3 DVD, Disque 1.

reprendre l'idée d'Alice Béja, dans un article intitulé « L'Amérique vue de l'océan »¹, s'exprimant alors au sujet des Américains, des États-Uniens. Pour les peuples caribéens, cette frontière n'est pas en premier lieu celle de la terre promise, elle n'est pas celle de l'espoir, des projets ambitieux ou des rêves. Il s'agit d'une frontière oppressive, elle est l'objet du joug car cette histoire commence sur les ondulations salées du Styx, incarné avec une grande sagacité durant ce sombre chapitre de l'histoire des Empires coloniaux, qui ont bâti une grande part de leur puissance en s'efforçant de transfigurer l'acte de tyrannie en acte d'éminence. La mer, cette frontière qui, d'un point de vue symbolique, représente selon les termes de Jean Chevalier et Alain Gheebrant :

« [...] un état transitoire entre les possibles encore informels et les réalités formelles, une situation d'ambivalence, qui est celle de l'incertitude, du doute, de l'indécision et qui peut se conclure bien ou mal », ce « lieu des naissances, des transformations et des renaissances [...] »²,

qui encercle magistralement chaque espace insulaire, renferme à jamais un indicible englouti. S'exprimant toujours au sujet de la conquête des Amériques et de la perspective d'une terre où la *Liberté éclairant le monde*³ réserve à ses migrants un accueil triomphal, Alice Béja nous rappelle que : « [...] la traversée, c'est la transformation. Elle est, en elle-même, créatrice d'identité. »⁴

¹ Alice Béja, « L'Amérique vue de l'océan », in Olivier Mongin (dir.), *Esprit*, n° 6, « La mondialisation par la mer », Paris, Juin 2013, p. 109.

² Jean Chevalier et Alain Gheebrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1982, p. 623.

³ Auguste Bartholdi et Gustave Eiffel, *La Liberté éclairant le monde* (communément appelée « statue de la Liberté »), 1886. Armature métallique, cuivre, piédestal en granite et en béton, 73,25 mètres. New York, Monument national, États-Unis.

⁴ Alice Béja, « L'Amérique vue de l'océan », *op. cit.* p. 109.

À la manière de « l’océan qui *fait* les États-Unis »¹, pour reprendre les termes de l’auteur, l’océan *fait* les peuples caribéens qui, à l’inverse des pionniers et des bâtisseurs du Nouveau Monde, sont passés de l’autre côté du miroir sous l’entrave de l’Empire passeur et dont le souvenir filial, la trace nobiliaire n’existe qu’à travers quelques documents effacés, clairsemés ou inexistantes. Cette frontière ambivalente, amphibie pourrait-on dire en l’occurrence, les mers, l’Océan et son l’histoire transatlantique possèdent cet aspect paradoxal d’apothéose et d’opprobre. Mais les amertumes, les tourments des bleus outre mers, qui ont simultanément goûté au fiel et aux sucres, sont développées d’une manière qui suit une autre variante, par Gaston Bachelard (1884-1962), dans *La Terre et les rêveries du repos*. Au long du deuxième chapitre intitulé « L’intimité querellée », il écrit :

« On n’en finirait pas si l’on voulait étudier dans leur détail toutes les images de la discorde intime, tout les dynamismes des forces qui naissent de la division de l’être, [...] l’imagination dialectique ne se satisfait plus des oppositions de l’eau et du feu - elle veut la discorde la plus profonde, la discorde entre la substance et ses qualités. [...] L’imagination qui se complaît à de telles images d’opposition radicale enracine en soi l’ambivalence du sadisme et du masochisme. Sans doute cette ambivalence est bien connue des psychanalystes. Mais ils n’en étudient guère l’aspect affectif [...]. L’imagination va plus loin [...]. L’imagination aborde une ontologie de la lutte où l’être se formule en un contre-soi, en totalisant le bourreau et la victime [...]. Le repos est nié à jamais. La matière elle-même n’y a pas droit. On affirme l’agitation intime. L’être qui suit de telles images connaît alors un état dynamique qui ne va pas sans ivresse : il est agitation pure. Il est fourmilière pure »².

Gaston Bachelard considère l’image de la fourmilière comme fondamentale, relativement au principe de mobilité, à l’instar d’un archaïsme qui, se couvrant de

¹ *ibid.* p. 109.

² Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, [1948], Paris, José Corti, « Les Massicotés », 2004, p. 88-89.

valeurs contraires, de ce que l'on ne peut pas décrire, des multiplicités agitées d'un chaos immobile, prouve que l'on se désintéresse facilement des mouvements désordonnés et que l'on peut aisément dévaloriser ou valoriser l'image de l'animalcule qui fourmille. Dans ce passage, le mot « discorde » apparaît à de nombreuses reprises, le préfixe « dis » exprimant la négation, la désunion, l'auteur évoque l'idée d'une fracture dont on éroderait l'os plutôt que de le consolider, de blessure instinctivement réanimée dans sa chair mémorielle, pouvant aller jusqu'à provoquer une jubilation incidente. En décrivant ainsi le vertige sans fond des conflits, il précise ensuite que cette image parcellaire n'est pas, pour autant, un résumé axiomatique des mécanismes humains et qu'elle n'est pas destinée à irradier dans le corps avec prospérité. Il expliquera d'ailleurs que :

« Un des grands facteurs d'agitation intime entre en action à la seule imagination des ténèbres. Si par l'imagination nous entrons dans cet espace nocturne enfermé dans l'intérieur des choses, si nous vivons vraiment leur noirceur secrète, nous découvrons des noyaux de malheurs. »¹

Nous comprenons ainsi que l'attente du dissentiment ne saurait dévoiler ou laisser entrevoir un chemin de fortune et qu'il est important, par conséquent, de savoir s'en déprendre. Nous retrouvons cette forme d'éclaircie dans l'œuvre d'Édouard Glissant (1928-2011). À travers elle, s'offrent d'abondantes illustrations qui ont la particularité de posséder une dimension dont le rayonnement se propage puissamment, ce qui, mis en parallèle avec les aspirations expansionnistes du colonialisme, se présente comme une réponse sensible des possibles, compte-tenu de l'essor que prennent les principes théoriques et poétiques qu'il développe, sans pour autant émerger à la manière d'un compromis au regard de l'histoire et de ses inhumanités.

¹ *ibid.* , p. 90.

Pour Édouard Glissant, emprunter l'image de la mer est une manière de mettre son moi profond en lumière, d'en éclaircir les opacités originelles. En effet, elle porte le sceau des souvenirs de son enfance, puisqu'elle borde avec puissance et majesté les rives de la commune de Sainte-Marie, où il a grandi. Pour l'auteur martiniquais, la mer désigne le baptême de l'Histoire crucifiante, comme nous avons pu l'entendre, mais elle se déploie également comme un serment, comme le prélude flamboyant de toutes les survivances réchappées, comme une marée de régénéscences tournées vers un avenir sur une terre inattendue, à préserver, telle une promesse. Cet océan symbolise le passage d'une première frontière, il est l'incarnation de l'interminable traversée à bord du navire pestilentiel chargé d'afflictions déchirantes, métaphorisant toutes les abominations conjuguées les unes aux autres, comme il l'exprime dans son roman intitulé *Le Quatrième Siècle* :

« La maladie, la vermine, le suicide, les révoltés et les exécutions, avaient ponctué la traversée de cadavres. [...] Et on voyait encore les traces épaisses de sang, autour de la tôle, car la tôle servait à faire danser, au rythme du feu, les insoumis qui avaient refusé de marcher, pendant la demi-heure hygiénique, sur le pont. Et la tôle elle-même était là, tordue, bossue, noircie, sanglante »¹.

Dans cet extrait, le fondateur du Tout-Monde décrit un environnement terriblement nauséux, il raconte l'insoutenable et lui donne une matière corporelle qui transfuse un ensemble de relents lancinants au lecteur, au rythme de l'amplitude des roulis écœurés du vaisseau mortifère. La frontière salée, l'océan y est immonde, vil, putride, ensanglanté. Il est l'infatigable charognard, vecteur des inimaginables et archaïques sévices. L'eau n'y est pas salvatrice, elle est maudite, vérolée, damnée, et ne saurait purger les indénombrables ravages, les meurtrissures immémoriales qu'auront causé toutes les mutilations sépulcrales. Gaston Bachelard entend toute la lourdeur de cette eau souillée et asphyxiante, il comprend sa densité et le sentiment

¹ Édouard Glissant, *Le Quatrième Siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 23 janvier 1997, p. 20.

d'exécration qu'elle transporte et qu'elle diffuse, comme on peut en faire le constat dans l'étude qu'il consacre à cet élément. En effet, dans *L'eau et les rêves*, qui paraît en 1942, après la parution de son essai *La psychanalyse du feu* (paru en 1938), Gaston Bachelard ouvrant ses réflexions sur ce qu'il appelle « l'imagination matérielle », décrit cette eau tourmentée, frelatée, qui incite à la mélancolie et qui s'approche des perceptions évoquées dans les romans d'Edgar Allan Poe. Par opposition aux *Eaux claires*¹ dont il propose une analyse descriptive et raisonnée dans un premier temps, il y décrit cette eau morbide et délétère comme : « impure, pour l'inconscient », comme « un réceptacle du mal, un réceptacle ouvert à tous les maux », comme « une substance du mal », il l'exprimera ainsi :

« [...] l'impureté, au regard de l'inconscient, est toujours multiple, toujours foisonnante ; elle a une nocivité polyvalente. Dès lors, on comprendra que l'eau impure puisse être accusée de tous les méfaits. Si, pour l'esprit conscient, elle est acceptée comme un simple symbole du mal, comme un symbole externe ; pour l'inconscient, elle est l'objet d'une symbolisation active, toute interne, toute substantielle. L'eau impure, pour l'inconscient, est un réceptacle du mal, un réceptacle ouvert à tous les maux ; c'est une substance du mal »².

Au cours du développement, l'auteur articule ses réflexions entre les différentes acceptions de pureté et d'impureté de l'eau. Ainsi, au fil de la lecture, on assiste à une transformation de l'imagination matérielle en imagination dynamique. Il dira plus loin que :

« Tout dépend du sens moral de l'action choisie par l'imagination matérielle : si elle rêve le mal, [...] elle saura faire éclore le germe diabolique ; si elle rêve le bien, [...] elle saura en faire rayonner la pureté bienfaisante. C'est, au fond, le devenir

¹ Gaston Bachelard « Les eaux claires, les eaux printanières et les eaux courantes. Les conditions objectives du narcissisme. Les eaux amoureuses », in *L'eau et les rêves, Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, coll. « José Corti », 1942, p. 29.

² *ibid.*, p. 189.

d'une personne. Cette action peut alors tourner toutes circonstances, surmonter tous les obstacles, rompre toutes les barrières. L'eau méchante est insinuante, l'eau pure est subtile. Dans les deux sens, l'eau est devenue une volonté. »¹

Ainsi, nous comprendrons que dans les sphères de l'inconscient, le pouvoir de l'eau est d'une extrême puissance et qu'en ce sens : « l'eau pure et l'eau impure ne sont plus seulement pensées comme des substances, elles sont pensées comme des forces »².

Édouard Glissant, qui connaissait bien l'œuvre de Bachelard décrit, de la même manière, l'espace marin en utilisant cette même « force » comme l'archétype de toutes les agonies, celles d'un passé sinistre, inhumain et insupportable, auquel il confronte le lecteur avec franchise et sans déférence. Ce procédé pouvant paraître accablant, doit être exécuté de la sorte car la confrontation permet de garder en mémoire le fait que le passé colonial a marqué les sociétés actuelles au fer rouge et que les systèmes de domination continuent à faire office. Toutefois, elle est le vecteur d'une extériorisation qui conduit à l'Éden d'une existence qui doit être ranimée, à une « force » contraire, comme nous le comprenons dans l'ouvrage de Gaston Bachelard. Les mondes insulaires connaîtront toujours l'étreinte des flots qui charrient le souvenir d'ancêtres dont la dépouille tapisse les fonds atlantiques, mais ces flots sont aussi ceux de tous les espoirs, de toutes les aspirations, du devenir et d'une nouvelle manière d'être au monde. Dans son roman intitulé *La Lézarde*, qui obtint le prix Renaudot en décembre 1958 deux mois après sa parution, l'auteur, au lendemain de ses vingt ans, y dépeint une île antillaise où de jeunes révolutionnaires partent en quête de leur identité, à l'heure où la communauté internationale renaît des cendres et des insoutenables, des inhumaines révélations de la Seconde Guerre mondiale. Ce peuple antillais, jeune et issu d'une rencontre de civilisations inédite

¹ *id.* p. 194-195.

² *id.* p. 195.

est amené à grandir sur sa terre d'asile, départementalisée depuis 1946. Dans cet ouvrage, Édouard Glissant présente la Caraïbe archipélique comme un autre Nouveau Monde, réconcilié avec ses insularités précolombiennes, qui s'émancipe peu à peu du goût du sang et de toutes ses néantisations. L'eau se souvient indubitablement, mais elle permet à une Venus nouvelle de renaître, de ressurgir et permet ainsi à l'humain d'éclorre en lui apportant les sucres matriciels, un amour profond et instinctif dont le liquide amniotique enveloppe chaque fragment de terre de manière naturelle. Nous pouvons en faire le constat : « [...] tu leur diras toutes les îles, non ? Pas une seule, pas seulement celle-ci où nous sommes, mais toutes ensemble »¹.

Pour Édouard Glissant, l'île caribéenne n'est pas un territoire perdu et seul au monde. Dans l'esthétique glissantienne, cette île s'inscrit dans un ensemble que l'eau harmonise, elle est un chœur issu de toutes les civilisations où la *Tour de Babel*² n'est plus un échafaudage désordonné et voué à l'échec en raison de ses dissonances linguistiques intérieures. L'échec en question résulterait de ses défauts architecturaux vaniteusement considérés à la hâte et qui nuisent à son propre équilibre, comme nous le montre Pieter Brueghel dit l'Ancien sur sa célèbre huile sur bois, épisode du Livre de la Genèse qu'il adapte à sa propre contemporanéité. En effet, la scène illustrée se déroule manifestement sur une côte hollandaise, qui lui est familière, alors qu'elle se déroule originellement dans le Pays de Shinéar, associé à l'actuel Irak. Édouard Glissant joue de cette même contemporanéité, car en prenant le processus colonialiste et ses conséquences à revers, l'île et l'archipel deviennent, à l'inverse, le fruit du renouveau, le mythe fécond d'où naît la réunion de peuples invités à entrer en Relation. Il écrit :

¹ Édouard Glissant, *La Lézarde*, [1958], Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1997, p. 226.

² Pieter Brueghel dit l'Ancien, *La Grande Tour de Babel*, 1563. Huile sur panneau en bois de chêne, 114 × 155 cm. Kunsthistorisches Museum (Musée de Histoire de l'Art), Vienne, Autriche.

« La passion nouvelle de voir réaliser cette totalité monde, sans en excepter la plus inaperçue des composantes, a requis des humanités d'aujourd'hui d'autres exigences secrètes, en premier lieu celle de reconnaître la différence (les différents) comme l'élément premier de la Relation (dans le monde). Le différent, et non pas l'identique, est la particule élémentaire du tissu vivant, ou de la toile tramée des cultures. »¹

L'auteur explique que, d'une certaine manière, l'île est la pupille des eaux qui en sont la matrice, une mer féconde qui « bout » et dont les îles sont « l'écume »². Dans l'hommage qu'il rend à la Lézarde, qui est une rivière dont on peut apprécier les fraîcheurs par deux fois : en Martinique où elle afflue depuis les Pitons du Carbet et en Guadeloupe, où elle finit sa course dans la commune de Petit-Bourg, nous comprenons que la frontière à franchir est épaisse et qu'elle est le reflet en creux des sommets volcaniques qui doivent être gravis, en passant par le fond des turbulentes eaux marines, afin de ne pas bâtir une identité en devenir dans les replis de la dénégation. Le passage de ces frontières s'effectue au travers d'un prisme passéiste non écrit, voué à peindre cette identité en devenir. La question de l'identité dynamique et mouvante se pose également dans le domaine des arts plastiques, comme nous avons brièvement pu le comprendre à travers l'exemple de *La Grande Tour de Babel* de Brueghel, qui n'est pas sans rappeler quelques *Villes Imaginaires* réalisées par le peintre d'origine haïtienne Préfète Duffaut. Celles-ci s'élèvent au firmament de la même manière mais en revanche, elles jouissent d'équilibre et de stabilité verdoyants, comparables en ce sens à l'esthétique poétique glissantienne.

Dans le domaine de l'installation artistique, cette question de l'identité dynamique se pose également dans un registre différent, dans la mesure où sa pratique induit le fait que l'artiste ne peut en connaître l'absolue destination, ne serait-ce qu'au regard d'un public « acteur » qui pourra en redéfinir les contours en

¹ Édouard Glissant, *Philosophie de la Relation, poésie en étendue*, Paris, Gallimard, 2009, p. 29.

² Édouard Glissant, *La Lézarde*, *op. cit.* p. 204.

fonction de sa propre expérience de l'œuvre. Itzhak Goldberg l'explique en ces termes :

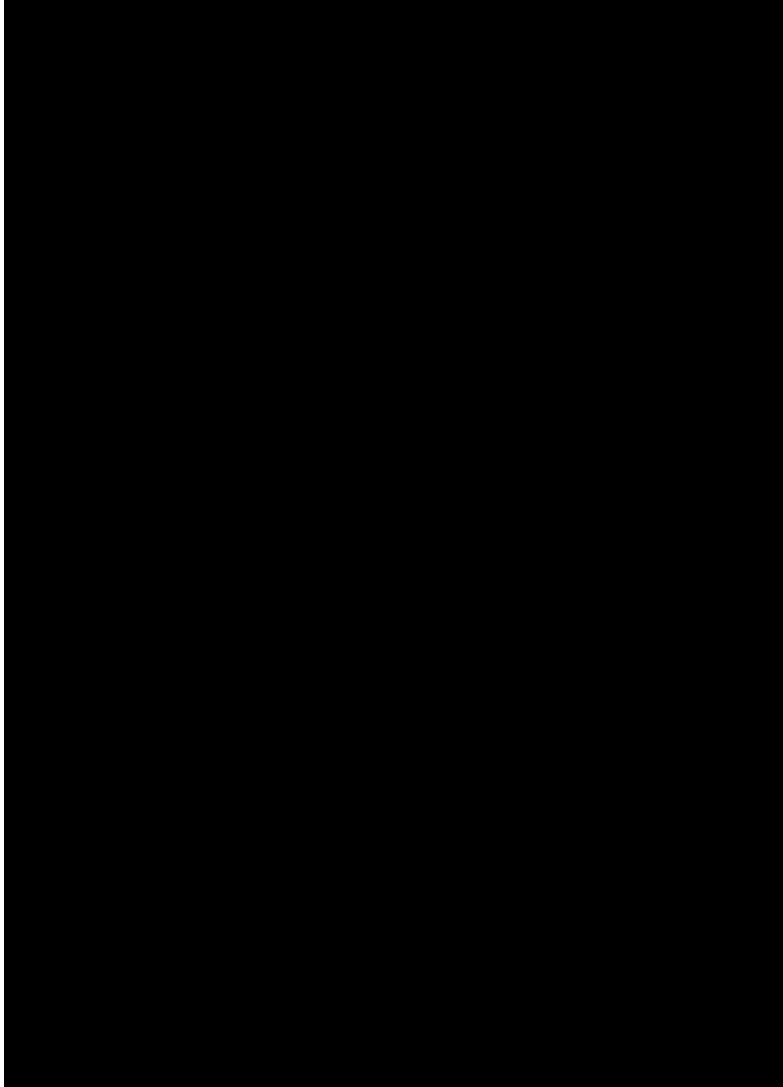
« [...] les installations ne fixent pas *a priori* la place du spectateur mais lui offrent des points de vue multiples, éclatés et partiels. Cette situation déstabilisante [...] découle de la flexibilité constitutive des installations [...] »¹.

La flexibilité constitutive à laquelle l'auteur se réfère désigne le lien de filiation qui existe entre l'installation et les soirées futuristes ou les soirées dada, ainsi qu'avec les happenings, qui à l'inverse du théâtre ne fixent pas le regard du spectateur sur un point central, qui ne focalise pas son esthétique sur un seul et unique objet de manière frontale. D'un point de vue plastique, l'ambition n'est pas infailliblement céleste, à l'image des *Villes Imaginaires* précédemment citées, en revanche, elle ne s'articule qu'à travers une conscience altruiste, car le dispositif de l'installation artistique consiste à relier plusieurs éléments entre eux, à établir une relation entre ces éléments, afin de déterminer une esthétique globale, qui sera précisément l'objet de l'installation exposée. Dans son ouvrage intitulé *Inside the White Cube, The Ideology of the Gallery Space (À l'Intérieur du Cube Blanc, l'Idéologie de l'Espace de la Galerie)*, Brian O'Doherty évoque cette relation établie entre les différents éléments constitutifs de l'œuvre et de l'installation artistique, une relation qui s'établit de manière particulière avec le spectateur. Dans cet ouvrage publié pour la première fois en 1976, il dira qu'au sein de l'espace d'exposition et de sa conception :

« Une quantité d'énergie suffisante est générée pour permettre à la fois à l'artiste et au public de présumer qu'ils remplissent leur rôles sociaux. Chacun reste remarquablement fidèle à la conception mutuelle de leurs rôles respectifs, ce qui constitue le

¹ Itzhak Golberg, *Installations, op. cit.*, p. 55-56.

Figure n° 1



Prêfète Duffaut, *Natura Morte*, entre 1960 et 1975
huile sur toile, env. 60 x 40 cm.
collection particulière

Crédit : © Everything But the House Cincinnati antiques (EBTH), Cincinnati, l'État de
l'Ohio, États-Unis.

lien le plus puissant de leur relation. »¹

Evoquant alors la violence, l'humour mais aussi l'engagement qui animait les artistes des mouvements d'avant-garde comme le Dadaïsme ou le Surréalisme, l'auteur met l'accent sur l'importance de la relation qu'ils établirent avec le public, considérant ce facteur auparavant trop ignoré, comme évident. L'« ignorance » antérieure à laquelle il se réfère, fait appel à ce qu'il nomme un « conflit idéologique sur les valeurs de l'art »² que connaissait le monde de l'exposition artistique jusqu'alors, sur sa « matrice sociale »³, en notant que cette violence résultait de la levée d'un certain tabou. Nous comprenons cette violence, réalisée sous la forme de l'entrave, ainsi que cette volonté d'engagement du corps du spectateur dans l'impressionnante installation portant le nom de *Mile of String (Mile de Corde)*, réalisée en 1942 par Marcel Duchamp (1887-1968) durant l'exposition intitulée « First papers of Surrealism » (Premiers papiers du Surréalisme), organisée par André Breton (1896-1966) et Marcel Duchamp à New York, au sein de laquelle Duchamp déroula une corde fine à travers l'ensemble de l'espace d'exposition, alentissant ainsi l'accès à la salle événementielle et prenant ainsi en considération la place et le rôle du spectateur vis-à-vis de ce même espace. L'installation de Duchamp s'apparente à une forme de toile d'araignée gigantesque qui investit l'espace d'exposition à la manière d'une arantèle parasite : il n'est plus question dès lors, de devoir considérer la production artistique dans sa frontalité, mais dans sa globalité, de faire corps avec elle, d'essayer de la contourner, de frayer un chemin pour le

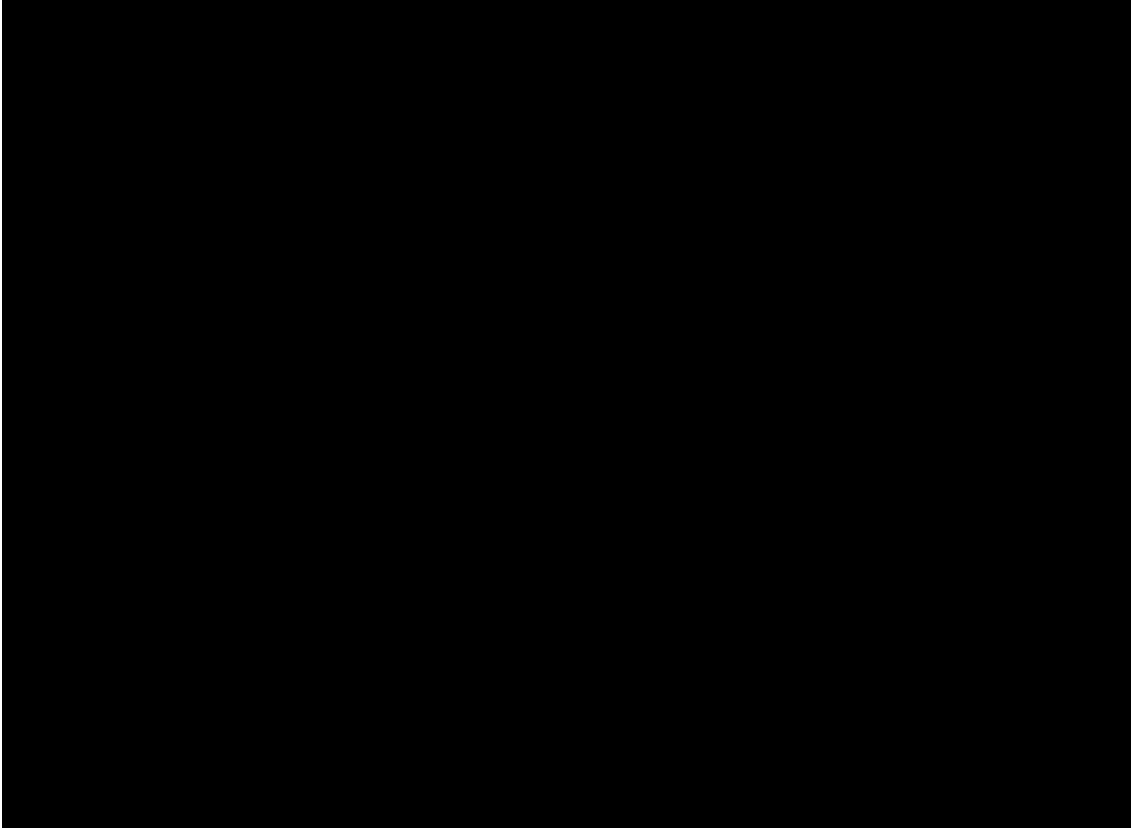
¹ Brian O'Doherty, *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space (À l'Intérieur du Cube Blanc, l'Idéologie de l'Espace de la Galerie)*, Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press (Presses Universitaires de Californie), 1999, p. 74.

Citation originale : « Enough energy is generated to allow both artist and audience to presume they are fulfilling their social roles. Each remains remarkably faithful to the other's conception of his role- the relationship's most powerful tie. »

² Citation originale : « (...) it is waged an ideological conflict about values- of art, of the lifestyles that surround it (...) », *ibid.* p. 73.

³ Citation originale : « (...) of the social matrix in which both are set. » *ibid.* p. 73.

Figure n° 2



Marcel Duchamp, *Mile of String (Mile* de Corde)*, 1942
vue de l'installation durant l'exposition « First papers of Surrealism » (Premiers papiers du
Surréalisme), qui s'est déroulée au Whitelaw Reid Mansion du 7 au 14 novembre 1942. New York,
États-Unis.
Crédit : John D. Schiff

*Mile : unité de mesure linéaire équivalant environ à 1, 609 km.

regard, de la traverser, d'en parcourir la ligne et d'interroger les potentialités architecturales du lieu, l'appréhension physique du spectateur ainsi que la relation instaurée. L'histoire de l'installation fait ses premiers pas sous la tutelle d'une altérité naissante. En effet, à la fin du XIX^e siècle et durant la première partie du XX^e siècle, en Europe, force est de constater que l'art change, se métamorphose et subit l'influence des Ailleurs. Outre les événements majeurs qui se succéderont durant cette période, Carl Einstein (1885-1940), célèbre auteur de *Negerplastik (La Sculpture Nègre)* en 1915, développa en ce sens une idée novatrice, en s'appuyant sur les écrits de nombreux auteurs, Ernst Mach en particulier. Pour la première fois, les arts venus du continent africain (mais aussi océanien, américain ou asiatique) sont étudiés en tant qu'art, sans préjugés et de manière formelle, en deçà de toute mesure occidentale et cette conjoncture entrainera une évolution en matière d'appréhension de l'espace, notamment d'un point de vue plastique. Carl Einstein considère en effet l'œuvre d'art comme une entité à part entière, une entité affranchie et cette caractéristique sera présente dans toutes les théories qu'il développera. Une influence esthétique nouvelle était entrain d'entrer en scène.

2 - La frontière transgressée : un regard sur le « primitivisme » dans l'art du XX^e siècle

L'espace américain, caribéen, se compose d'une multitude d'histoires et de cultures entrecroisées, dont l'échafaudage commence bien avant la sortie de l'Europe du Moyen Âge, suivie de son entrée dans l'époque moderne. En effet, comme le

démontre l'anthropologue français, historien et spécialiste de l'Amérique Latine Nathan Wachtel dans son ouvrage intitulé *La vision des vaincus : les indiens du Pérou devant la Conquête espagnole*¹, ou encore celui de l'auteur et scientifique d'origine américaine Charles C. Mann dans son ouvrage intitulé *1491, Nouvelles Révélations sur les Amériques avant Christophe Colomb*², les peuples natifs de cet archipel et des Amériques sont, à cette époque, une société extrêmement organisée, la population y est particulièrement nombreuse et civilisée, contrairement aux informations relayées dans les récits populaires. Le corps social est hiérarchisé, les cultures sont florissantes et permettent de nourrir une population qui sera bientôt contaminée par les bactéries présentes sur les navires (transmises notamment par les animaux domestiques) souillée, violée, décimée à près de 80 % par l'arrivée des colons, qui s'approprièrent de nombreux produits et techniques botaniques entre autres et mettront ensuite le système esclavagiste colonial en place, pour promouvoir le commerce triangulaire et écrire une Histoire européocentrée. Les peuples natifs de la Caraïbe vivront leur grande découverte du peuple européen sous un angle exécrationnel : les rencontres opèrent de part et d'autre des frontières, des mers et des océans.

Certaines œuvres d'art, au même titre que les êtres humains, voyagent, en raison de leur rareté, de leur caractère inouï : elles auront fait l'objet d'une ou de plusieurs rencontres, et leurs nouveaux propriétaires pourront les apprivoiser, se laisser habiter par elles, ou s'en inspirer. Bien plus tardivement, dès la fin du XIX^e siècle en Europe, plusieurs artistes et intellectuels sont bouleversés par la découverte progressive des œuvres d'art produites par les plasticiens issus des civilisations africaine, océanienne et américaine. Afin de pouvoir qualifier ces découvertes inédites et déterminantes qui marqueront un tournant décisif dans les pratiques

¹ Nathan Wachtel, *La vision des vaincus : les indiens du Pérou devant la Conquête espagnole*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1971.

² Charles C. Mann, *1491, Nouvelles révélations sur les Amériques avant Christophe Colomb*, trad. fr. Marina Boraso, Paris, Albin Michel, coll. « Essais Doc. », 2007.

artistiques et qui révolutionneront l'histoire des arts de manière définitive, l'adjectif « primitif » sera usité. Ce terme est problématique, dans la mesure où il véhicule une idéologie passéiste, qui laisse entendre que ces arts ayant été produits par des artistes de culture différente, seraient le fruit d'une réflexion « primitive », « première » au sens entendu ancestral. La majorité des œuvres en question datant du XVIII^e ou du XIX^e siècle rend l'usage de cette désignation caduque à l'heure actuelle, dans la mesure où plusieurs théoriciens de l'art tels que Babacar Mbaye Diop, ou Peter Mark ont démontré que ces œuvres, inspirées d'une esthétique radicalement différente, avaient fait l'objet d'une telle appellation en raison de la prégnance de conceptions « occidentales » de l'art, révélant ainsi une forme de continuité du regard colonialiste, à l'égard duquel il convient d'apporter une réflexion plus globale.

Toutefois, malgré le caractère intelligible que véhicule l'usage de ce terme, la période durant laquelle il fit son apparition dans le vocabulaire artistique « occidental » permet aussi de comprendre toute l'ambivalence de l'évolution des pratiques artistiques, et toute la prudence dont il faut faire preuve avant que toute forme de Rencontre n'opère. Dans l'ouvrage majeur consacré à la question du « primitivisme » dans l'art du XX^e siècle - qui porte le même titre -, une réunion d'auteurs nous éclairent à ce sujet, sous la direction de William Rubin, essayiste, historien d'art, conservateur de musée d'origine américaine et dont la traduction française a été réalisée par Jean-louis Paudrat, universitaire spécialiste des arts africains, commissaire d'exposition et auteur du chapitre dédié à la rencontre entre l'art des artistes africains avec celui des artistes modernes.

Dans un premier temps, il convient de donner un maximum de précisions quant à la définition du mot « primitivisme » dans cette réunion de textes, qui devra être en l'occurrence appliqué au registre de l'histoire de l'art, comme l'explique William Rubin dans l'introduction :

« Ce mot est apparu en France au XIX^e siècle, et il entre officiellement dans la langue française avec un usage réservé a

l'histoire de l'art, comme l'atteste le Nouveau Larousse illustré [...], publié entre 1897 et 1904. »¹

La définition proposée dans l'ouvrage formel, qui invoque une technique consistant à reproduire l'art des « primitifs » et que l'auteur juge « à la fois excessive et trop limitative »², conserve cette acception superficielle du mot « primitif » qui, à l'époque, désigne « des peintures et sculptures influencées par des artistes [...] appartenant à une époque antérieure, qui ne s'est pas moins perpétué depuis lors dans l'histoire de l'art », car « seuls les “primitifs” ont changé d'identité ». Il faut comprendre que, selon l'historien, l'usage de ce terme désignait, dans un premier temps « avant tout les Italiens et les Flamands des XIV^e et XV^e siècles »³. Plusieurs peintres comme Vincent Van Gogh (1853-1890) ou Paul Gauguin (1848-1903), qui séjourna en Martinique et qui fait partie des artistes précurseurs en la matière :

« [...] utilisaient les adjectifs “primitif” et “sauvage” pour décrire des styles aussi différents que ceux de la Perse, l'Égypte, l'Inde, Java, ou du Cambodge et du Pérou. L'artiste, qui se déclarait lui-même “sauvage”, devait ensuite adjoindre les Polynésiens à la liste déjà longue des “primitifs”. [...] Cependant, aucun de ces deux mots n'évoquait encore les arts tribaux d'Afrique et d'Océanie. Cette acception ne leur serait donnée qu'au XX^e siècle. »⁴

L'auteur nous permet de comprendre que la recherche d'une quelconque exactitude scientifique relevant des champs sociologique, ethnologique, esthétique, déontologique, historique, etc., octroyée à un terme correspondant pourtant à toute la genèse d'un mouvement artistique révolutionnaire ne constituait, contre toute

¹ William Rubin (dir.), *Le primitivisme dans l'art du XX^e siècle : les artistes modernes devant l'art tribal*, trad. fr. Jean-Louis Paudrat, Paris, Flammarion, 1987, p. 2.

² *ibid.*, p. 2.

³ *id.*, p. 2.

⁴ *id.*, p. 2.

vraisemblance, qu'un intérêt encore moyen, sinon que les recherches furent encore peu abondantes ou fructueuses si bien que :

« À Paris, “art nègre” et “art primitif” devinrent des termes interchangeable. Apparemment, cela en ramenait la signification à quelque chose comme “art tribal”. En fait, le terme “art nègre”, qui aurait du être réservé à l'art Africain, était employé avec si peu de rigueur que tout le monde s'en servait pour désigner également l'art Océanien. »¹

Autrement dit, le développement de cette relation entre les arts aux origines métissées ne soulevait, dans l'ensemble, que modérément le désir ou le besoin majoritaire d'en connaître très précisément la double influence. On observe également ce mécanisme dans *La sculpture nègre et l'art moderne*, de Paul Guillaume (1891-1934). Il dit :

« La raison essentielle de l'intérêt que portent les artistes modernes à la sculpture égyptienne, chinoise, hindoue, et polynésienne, aussi bien qu'à la sculpture nègre ne réside pas dans le caractère exotique des sujets représentés, mais dans le fait que ces premières traditions soulignent le dessin plutôt que la représentation littérale, et présentent des effets de dessin, des qualités de ligne et de surface, des dispositions de masse, qui sont inconnus dans la tradition grecque. »²

Dans ce passage, en dépit d'un regard qui manifestement se veut objectif, l'auteur témoigne d'un degré de confusion particulièrement notable, relatif à l'étude des arts venus d'Ailleurs. Il semble en effet invraisemblable de pouvoir considérer au même titre des œuvres d'art chinoises et africaines, pour ne citer que cet exemple. Rien ne rapproche ces deux cultures tant d'un point de vue historique que géographique, aussi, rien ne justifie que l'on puisse les assimiler l'une à l'autre, qui plus est dans la mesure où certains pays d'Afrique s'avèrent être beaucoup plus

¹ *id.*, p. 3.

² Paul Guillaume, *La sculpture nègre et l'art moderne*, [1926], Toulouse, Toguna, 1999, p. 17.

proches des côtes européennes que la plupart des pays d'Asie. L'appellation « primitif » trouve également son contresens dans ce texte, car l'auteur déclare :

« Les œuvres tout à fait anciennes, transmises avec respect depuis des temps aussi reculés que le IX^e siècle et plut tôt, sont devenues pratiquement impossibles à trouver, et celles transportées déjà en Europe ou en Amérique sortent rarement des collections privées et des musées. Le point [est] de savoir si cet art sera ou non ressuscité un jour avec une véritable puissance par le Nègre civilisé d'aujourd'hui [...]. »¹

Bien que Paul Guillaume préfère utiliser le terme « Nègre », cet extrait permet de comprendre que les arts ici décrits ne correspondent pas à une période « primitive », mais bien à une période *a priori* contemporaine de celle de l'auteur, puisque les œuvres « anciennes » sont « pratiquement impossibles à trouver ». Ce facteur renforce l'approche emprunte d'impressions coloniales, lorsqu'en guise de conclusion à cette conférence, l'auteur déclare :

« [...] l'inspiration des ancêtres a passé chez les peuples étrangers, où non seulement elle révolutionne les méthodes et les modèles artistiques, mais également force le respect pour l'âme nègre en tant que source de vitalité dans une civilisation fatiguée. »²

Cette conclusion illustre la spécificité de la situation. Paul Guillaume reconnaît en effet qu'une véritable qualité émane des œuvres qu'il nomme « nègres », et il admet en outre que la conquête de ces arts eut un impact déterminant dans les pratiques artistiques du début du XX^e siècle. Il convient, dès lors, de spécifier la différence entre cette notion de « conquête » des arts, et celle de « rencontre », qui dans ce contexte, se développe et évolue de manière singulière durant la première partie du XX^e siècle.

¹ *ibid.* p. 27-28.

² *id.* p. 28.

Plusieurs artistes et anthropologues prendront l'initiative de partir à la rencontre des peuples ou des cultures en question, afin d'honorer leurs savoirs, leurs noms, ce qui se trouve au fondement de leur identité et de leur culture. Ce fut le cas d'André Breton (1896-1966), qui comme le précise Dominique Berthet dans l'ouvrage intitulé *André Breton, l'éloge de la rencontre* :

« [...] l'homme qualifié de "primitif" est présenté par Breton dans "Main Première" comme un être qui donne libre cours à ses affects. Il n'est pas considéré comme un être naïf ou ignorant, mais comme un individu empreint de craintes et d'angoisses, semblable donc à tous les hommes, avec une particularité essentielle : il est détenteur d'un secret, d'une richesse perdue par l'homme occidental. En ce sens, il est considéré comme plus éclairé »¹.

Nous comprenons ici que cette rencontre entre plusieurs esthétiques, entre plusieurs traditions, mythes et civilisations ne se déroule absolument pas, de la part de l'artiste, selon une démarche colonialiste mais qu'à l'inverse, elle fait l'objet d'une profonde fascination. Se pose alors la question du contexte : bien qu'André Breton développât une affinité particulière avec les arts océaniques, que l'auteur dépeint comme une « rencontre » déterminante, notion au sujet de laquelle nous reviendrons à la fin de ce chapitre, il faut considérer qu'à cette période, les relations entretenues avec les territoires d'outre-mer et aux Antilles françaises, se réalisent au lendemain du régime « des amiraux » du Second Empire et à l'époque d'une Troisième République qui démarre sous le signe du modernisme européen dans les années 1870, une vingtaine d'années après l'Abolition de 1848. Aux Antilles, les premières écoles, les premiers lycées ont été créés, mais le développement d'activités culturelles et artistiques y reste rare, car il va de soi que : « [...] le mode de production esclavagiste et l'aliénation qu'il induisait, ne permettaient guère aux esclaves d'avoir une pratique picturale et sculpturale [...] »², ou une quelconque autre

¹ Dominique Berthet, *André Breton, l'éloge de la rencontre*, Paris, HC Éditions, 2008, p. 47.

² René Louise, « Histoire Générale de la peinture en Martinique », in Gerry L'Étang (dir.) , *La peinture en Martinique*, Paris, HC éditions, coll. « Îles en images » , 2007, p. 16.

pratique artistique, comme le rappelle l'auteur et artiste plasticien martiniquais René Louise. L'héritage des savoirs ne pouvant qu'être extrêmement galvaudé en conséquence, pour des raisons politiques émanant du contexte post-colonial. Un autre facteur important, en Martinique, fut l'éruption de la Montagne Pelée, située au Nord de l'île, dans la ville de Saint-Pierre en 1902. Devenue capitale économique et culturelle des Caraïbes, également appelée Petit Paris ou Paris des Isles, elle disparut sous les cendres du volcan en éveil, emportant avec elle un patrimoine fécond. En Haïti, en revanche, autre île francophone de la Caraïbe et République indépendante depuis 1804, l'activité artistique et culturelle se développe à un tout autre rythme, mais nous y reviendrons dans la troisième partie. En considérant ces différentes données, la relation qu'établissent les artistes avec les arts primitifs durant la première partie du XX^e siècle fut tout à fait singulière, novatrice, comme le précise Kirk Varnedoe (1946-2003)¹, qui écrit :

« [...] les artistes modernes [...], bravant les traditions en vigueur, ont forgé un lien entre des intelligences que séparaient toutes les barrières de langue, de croyance et de structure sociale. D'un côté, la capacité d'un art à dépasser ses limites culturelles, de l'autre la faculté d'une culture à voir plus loin que son art homologue et à le révolutionner : sous l'une et l'autre perspective, [...] la puissance imprévisible de la créativité humaine partout [...] se manifeste »².

Dans ce passage, Kirk Varnedoe rend hommage à la fertilité créatrice émanant de l'entrecroisement des savoirs et de leurs racines originelles, qui prend les devants en matière de franchissement des frontières culturelles, de manière harmonieuse et pacifiste. Plusieurs artistes furent à l'origine de cet entrecroisement, dont les peintres fauves, qui furent parmi les premiers ambassadeurs de ce processus, dès 1905. Parmi

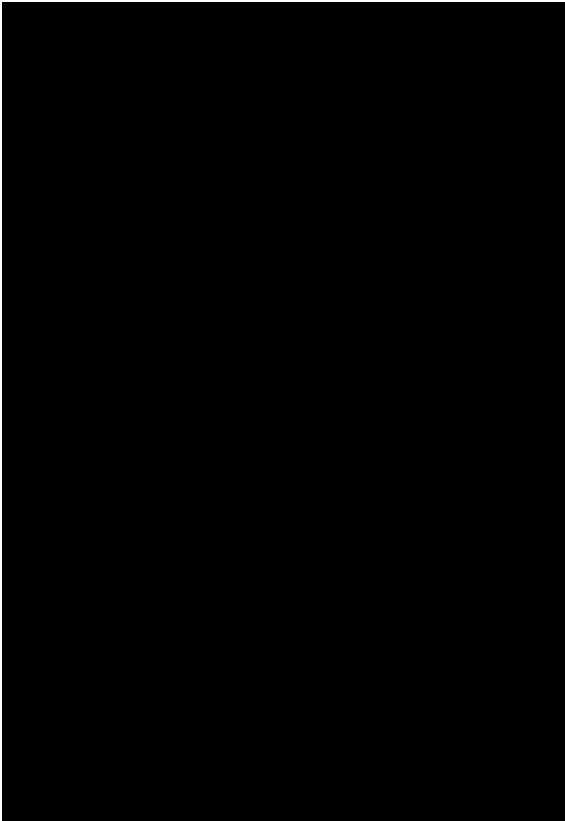
¹ Kirk Varnedoe était historien de l'art, professeur et commissaire d'exposition en chef au MoMA (Museum of Modern Art), New York, États-Unis.

² William Rubin (dir.), *Le primitivisme dans l'art du XX^e siècle : les artistes modernes devant l'art tribal*, op. cit., p. XIII.

ces peintres, Henri Matisse (1869-1954) qui était une figure de proue du Fauvisme, portait un intérêt accru et profond pour les arts venus d'ailleurs qui l'inspirèrent de manière radicale, au point de susciter l'indignation de la bien-pensance ou du conformisme parisiens lors du fameux Salon d'Automne de 1905, avec les peintres André Derain (1880-1954) ou encore Maurice de Vlaminck (1876-1958). Cet intérêt en fit un des pionniers, un des créateurs d'une nouvelle manière de peindre, d'embrasser la forme et la couleur, en fit le bâtisseur d'une nouvelle identité picturale et sculpturale, comme nous pouvons le constater en observant le profil gauche du buste en bronze intitulé *Jeannette V*, une sculpture qu'il a réalisé en 1916. La comparaison avec la *Figure assise Bambara*, qui provenait de sa propre collection, est particulièrement représentative de la source d'inspiration qu'elle a pu lui procurer : le bois est devenu bronze, mais le profil du visage est sculpté de manière analogue, ce que l'on peut constater d'une manière parfaitement identifiable au niveau du nez qui, dans les deux cas, est long, droit, aux flancs peu proéminents, qui part du centre du front légèrement au-dessus des yeux, qui pointe vers le bas en ouvrant les ailes des narines, pour laisser légèrement apparaître le cartilage au-dessus d'une bouche fermée, scellée. L'os zygomatique se dénote au niveau des joues et des pommettes, comme le montrent les reflets apparents grâce au dispositif d'éclairage. Les coiffures des personnages comportent également plusieurs similitudes : les cheveux sont relevés et tirés vers le haut de manière géométrique, grâce à une coiffure tressée sur la *Figure assise Bambara*, tandis que chez Matisse, elle forme un chignon structuré. Dans un article publié en 1907, quelques années avant qu'il ne réalise cette sculpture, le précurseur du Surréalisme Guillaume Apollinaire (1880-1918), s'exprimant alors au sujet du travail de l'artiste affirma d'ailleurs ce goût prononcé qu'avait Henri Matisse pour : « [...] les statuettes des nègres africains proportionnées selon les passions qui les ont inspirés. »¹ La conception du travail de Matisse selon Apollinaire, témoigne ici également d'une forme de morgue à l'égard à l'égard des arts africains de la part du poète, tout en affirmant que le regard de Matisse est

¹ Jack D. Flam, « Matisse et les fauves », *ibid.* p. 229.

Figure n° 3



Henri Matisse, *Jeannette V*, 1916.
Bronze, 58, 1 x 21, 3 x 27, 1 cm.
Museum of Modern Art (MoMA),
New York, États - Unis.
Crédit photographique : MoMA

Figure n° 4

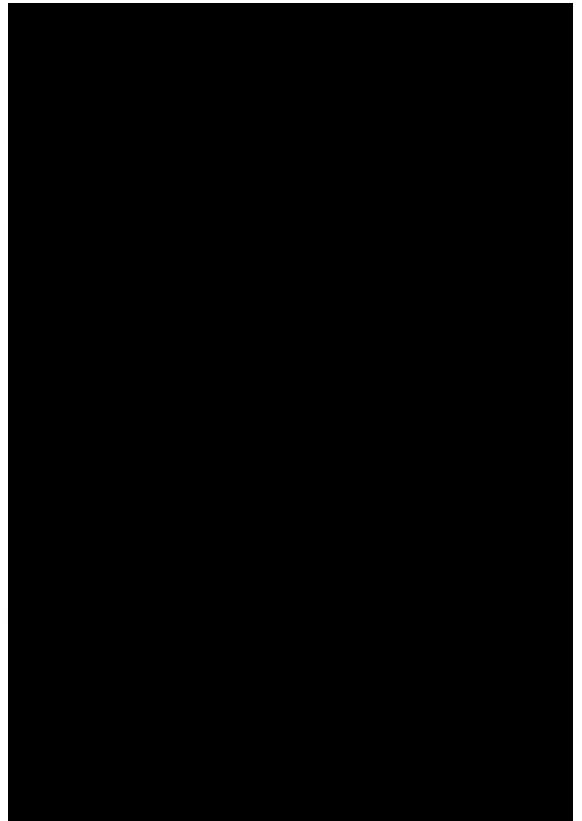


Figure assise, Bambara, Mali.
Bois, h : 61 cm.
Collection particulière, France.
Crédit photographique : André Koti, Paris

différent.

Matisse fera de nombreux voyages et nourrira ainsi sa palette d'influences variées et abondantes, tant d'un point de vue sculptural que pictural, avec originalité et une véritable ferveur, au point de susciter admiration et reconnaissance unanimes, y compris lors de l'élaboration de ses papiers découpés, « la dernière grande synthèse de son art »¹. À travers son œuvre, il rend hommage aux arts océaniques, arabes ou africains, en considérant chaque culture avec une authentique sincérité et en opérant un métissage artistique issu de la rencontre conceptuelle des différentes esthétiques qui l'auront nourri. Il y eut à cette période, plusieurs lieux de rencontre déterminants, qu'il fréquentât. Parmi ces lieux, l'appartement parisien de la rue de Fleurus situé dans le 6^e arrondissement, où résidait Gertrude Stein (1874-1946)².

Protagoniste majeure du milieu de l'art d'origine américaine, Gertrude Stein était amie avec Guillaume Apollinaire et sa résidence fut le lieu de rendez-vous des acteurs de l'avant-garde du modernisme durant plus de trente ans. Elle connaissait, en outre, le travail d'Henri Matisse et de Pablo Picasso (1881-1973) mieux que quiconque. Au sujet de leur travail et de la relation qu'ils entretenaient respectivement avec la sculpture africaine, elle déclara, à l'occasion d'une mise en parallèle de leurs démarches et, selon Jack D. Flam³, avec « beaucoup de perspicacité »⁴ :

« [...] que Picasso et Matisse étaient affectés par la sculpture africaine de différentes manières : Picasso “plus dans sa vision que dans son imagination”, et Matisse “plus dans son imagination que dans sa vision”. L'auteur ajoute toutefois que l'on pourrait “se demander si cette analyse pourrait soutenir une critique attentive et systématique” mais qu’“il est néanmoins vrai que l'imagination visuelle de Matisse fut profondément

¹ Jack D. Flam, « Matisse et les fauves », *id.*, p. 231.

² Gertrude Stein fut une célèbre collectionneuse d'art, écrivain, poétesse, dramaturge et féministe.

³ Jack D. Flam est professeur émérite d'histoire de l'art à l'Université de Brooklyn (Brooklyn College, New York) et à l'École Supérieure de la Cité Universitaire de New York (Graduate Center of the City University of New York, ville de New York, États-Unis). Il est également spécialiste de l'œuvre de Matisse.

⁴ Jack D. Flam, « Matisse et les fauves », *id.*, p. 235.

marquée par son expérience de l'art africain et de l'art océanien. »¹

Nous comprenons que l'influence des arts venus d'ailleurs a été fondamentale dans le travail de ces artistes. Dans le travail de Pablo Picasso, elle le fut de manière particulière et William Rubin propose un regard singulier sur l'ensemble de son œuvre, qu'il divise en trois périodes de réorientation :

« entre son retour de Gosol en 1906 et l'affirmation de son premier style cubiste à l'hiver 1908-1909 ; pendant l'élaboration (dans le cadre des collages et sculptures-constructions), du cubisme synthétique en 1912-1913 ; enfin dans les nouvelles directions imprimées à sa sculpture, modelée ou construite, au début des années trente »².

Rubin, quant à lui, nous explique que Picasso avait su saisir et s'approprier la dimension magico-religieuse des arts « tribaux » dès l'abord et que la conception schématique des sculptures africaines, incarnées, capables de susciter des émotions particulièrement denses et n'ayant pas de fonction décorative *a priori*, répondait à ses propres recherches esthétiques avec une intensité exceptionnelle et qu'en ce sens, Picasso était considérablement redevable envers les artistes africains. Par ailleurs, et comme le précise Babacar Mbaye Diop :

« [...] c'est Maurice de Vlaminck, le premier à avoir reconnu l'art africain à sa juste valeur, qui vendit à Derain le fameux masque blanc fang du Gabon découvert sur le comptoir d'un café, et pour lequel il avait éprouvé "une sensation profonde d'humanité". Matisse qui s'est étonné de voir comment ces objets sont conçus "au point de vue du langage *sculptural*", montra une pièce à Picasso qui, affirmera à la suite que ses plus grandes émotions artistiques, il les a ressenties lorsqu'il a vu, pour la première fois, les sculptures africaines. L'art nègre, dit-il,

¹ Jack D. Flam, « Matisse et les fauves », *id.*, p. 235. Dans cet extrait, l'auteur prend appui sur l'ouvrage de : Gertrude Stein, *Autobiographie d'Alice Toklas*, trad. fr. Bernard Faÿ, Paris, Gallimard, 1934, p.71.

² William Rubin, « Picasso », *in* William Rubin (dir.), *op. cit.* p. 241.

c'est "ce que l'imagination humaine a produit de plus puissant de plus beau" »¹

Cet extrait permet de comprendre que le point de vue de l'auteur rejoint celui de William Rubin d'une certaine manière, dans la mesure où Picasso était considérablement redevable envers les artistes africains, puisqu'il partageait un attrait pour la réduction catégorique de la forme, visant à mettre l'essence émotionnelle des sentiments convoqués en exergue. Nous retrouvons, dans cette caractéristique, une des aspirations du courant minimal, qui eut une influence considérable dans la conceptualisation des pratiques de l'installation artistique, comme nous le verrons ultérieurement. L'auteur précise en outre que Picasso cherchait, à travers sa pratique, à exorciser des terreurs frénétiques émanant de ses émois psychiques en les mettant, ainsi, au monde, dans la mesure où l'art africain possédait des vertus « fétichistes, magiques », et « virtuellement maléfiques »², capables de conjurer ses propres maux. Il s'agirait, en d'autres termes, d'une forme d'appropriation et d'une interprétation personnelle de Picasso, émanant de ses propres troubles. Robert Goldwater dit d'ailleurs au sujet de Braque et de Picasso que :

« C'est plus exactement une interprétation subjective, lue dans les masques wobé tels que les analysaient les artistes engagés dans la création d'une série d'œuvres d'art qui évoluait et qu'ils voyaient à travers la lentille sélective de leurs propres nécessités. »³

¹ Babacar Mbaye Diop, « Mutations sémantiques des différentes appellations des arts plastiques de l'Afrique noire : de l'art nègre à l'art contemporain », revue *Plastir*, n° 27, Paris, 2012. URL : www.plasticities-sciences-arts.org/PLASTIR/Diop%20P27.pdf

² *ibid.*, p. 258-259.

³ Robert Goldwater, *Le primitivisme dans l'art moderne*, [1938], Paris, Presses Universitaires de France, 1988, p. 150.

Ce passage confirme le fait que le peintre et sculpteur cherchait des réponses personnelles dans cette pratique et à travers les études de la forme qui en émanèrent. Au long du vaste chapitre que William Rubin consacre à l'œuvre de l'artiste, nous comprenons par ailleurs que :

« dès lors que Picasso et Braque ont commencé à travailler en commun, durant l'hiver 1908-1909, l'art de Picasso a pris une tournure plus classique et plus détachée, qui allait caractériser le cubisme analytique dont l'esprit n'avait pas grand-chose de commun avec l'oeuvre "africaine de Picasso qui l'avait immédiatement précédé", et que "l'art tribal n'a joué qu'un rôle résiduel dans le cubisme analytique" »¹.

Nonobstant, la présence foisonnante d'objets d'art venus d'ailleurs dans les ateliers de Picasso affermirent, selon l'auteur, ses instincts visant à mettre en œuvre des formes de fusions stylistiques entre plusieurs cultures dès 1907, jusqu'à sa mort, en 1973. L'appartement de Gertrude Stein, fameux modèle pour la non moins fameuse huile sur toile achevée en 1906, peinte par Pablo Picasso qui la représente², fut un lieu de rencontre déterminant. L'américaine francophile fut un personnage pivot lors du développement de l'art moderne, un personnage fédérateur pour l'ensemble des plasticiens, poètes ou écrivains, originaires de part et d'autre de l'Atlantique. Le peintre Max Weber (1881-1961), qui avait émigré aux États-Unis avec sa famille à l'âge de 10 ans,

« rencontra Picasso chez les Stein, en octobre 1908. Durant la visite de l'atelier de Picasso qui s'ensuivit, où il découvrit que tous deux partageaient une passion pour l'oeuvre d'Henri Rousseau, il dut se rendre compte de l'enthousiasme de Picasso pour la sculpture africaine et d'autres arts primitifs »³.

¹ *id.*, p. 332-333.

² Pablo Picasso, *Portrait de Gertrude Stein*, (1905-06), 100 × 81, 3 cm. , Metropolitan Museum of Art, New York, États-Unis.

³ Gail Levin, « L'Art américain », in William Rubin (dir.), *op. cit.* p. 453.

Comme nous l'explique Gail Levin¹, Weber « avait une véritable vénération »² pour le travail des artistes africains, dont il admirait la gravité et la puissance. Nous comprenons qu'une profonde affinité esthétique, vouée à s'ancrer de manière définitive dans la culture américaine et européenne était entrain de se développer entre les différents artistes, épris de l'énergie que les artistes africains avaient su déployer. Mais cette relation transatlantique a produit un art moderne états-unien possédant ses propres caractéristiques, comme le précise l'auteur à l'*incipit* du chapitre consacré à l'influence des arts africains dans l'art américain, qui :

« a débuté sous les auspices de l'avant-garde européenne, mais a bientôt convergé avec des aspirations proprement américaines pour revêtir un caractère spécifique »³.

Max Weber, qui admirait les peintures d'Henri Rousseau (1844-1910), réalisât en 1910 une nature morte qui symbolise également cette période de rencontres esthétiques, intitulée *Statuette du Congo* (ou *Sculpture africaine*), reprenant trait pour trait la morphologie de la statuette Yaka, du Zaïre, qu'il avait acquise une année auparavant. Dans cette gouache sur carton, Weber portraitise la statuette et l'érige ainsi au rang de modèle, car elle n'est pas ici qu'un simple objet tenant un rôle d'ustensile ou d'accessoire. Elle est au premier plan, devant ce qui s'apparente à un arrosoir ocre rouge dont le goulot est tronqué sur la partie gauche du support. La statuette zaïroise est posée à côté d'un bougeoir qui permet d'en comprendre les proportions, lui-même disposé devant deux fruits, probablement des oranges, posées

¹ Gail Levin est historien, biographe, artiste et professeur émérite d'histoire de l'art, d'histoire de l'art américaine, d'histoire étudiée depuis les perspectives féminines/istes (Women's Studies), et d'études libérales au Centre de Recherches Universitaire Public de Baruch (Baruch College, Centre de Recherches Universitaire Public situé dans l'arrondissement Manhattan, rattaché au Centre Universitaire de New York, États-Unis).

² Gail Levin, « L'Art américain », *ibid.* p. 454.

³ *id.* p. 453.

à l'angle de la table sur laquelle la composition est agencée. Il s'agit d'une étude de cette statuette, d'une forme de conversation établie avec elle. L'heure était en effet à la conversation, à l'échange, à la mise en place d'une Relation : les artistes modernes qui voyagèrent entre Paris et New-York, entre autres, comptèrent Weber parmi ces voyageurs. Il fut un acteur important de cet itinéraire, au même titre que le peintre John Graham (1886-1961).

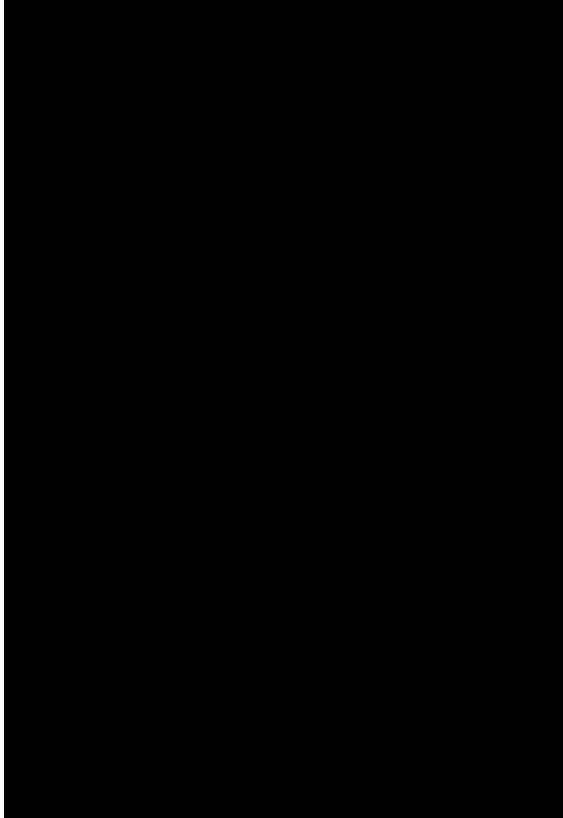
Américain né en Ukraine ayant servi dans l'armée russe durant la Première Guerre mondiale, emprisonné par le pouvoir bolchévique en 1918, John Graham émigre aux États-Unis deux ans plus tard, à l'âge de 34 ans. Travaillant également entre New York et Paris, il rencontra André Breton, Pablo Picasso ou encore Paul Éluard, et il devint un personnage catalyseur dans la transmission du modernisme européen vis-à-vis des États-Unis. Il attribuait à l'art africain une « perfection singulière dans ses formes plastiques et affectives », et « considérait les artistes tribaux comme les précurseurs directs de l'abstraction ». Il dira que :

« Les artistes africains n'ont jamais succombé au désir d'imiter la nature ou de rivaliser avec elle, car plus de mille ans auparavant ils avaient fait la longue route qui mène du réalisme et de la représentation exacte à l'abstraction, trajet que nous-mêmes achevons à peine »¹.

Dans ce passage, John Graham explique, comme André Breton, que selon lui, les artistes africains avaient de loin devancé les occidentaux dans leur compréhension des dynamiques statuaire, et qu'ils avaient acquis les principes de l'abstraction et donc, de la conceptualisation depuis des siècles manifestement. Il publia un ouvrage consacré à l'étude de ces arts intitulé *Systèmes et dialectiques de l'art (System and*

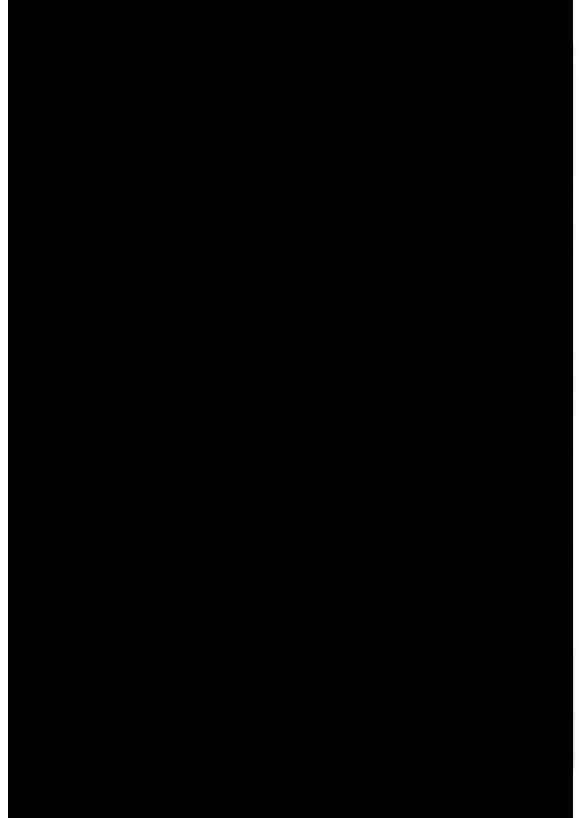
¹ Gail Levin, « L'Art américain », *op. cit.* p. 468. Dans cet extrait, l'auteur prend appui sur l'ouvrage suivant : John Graham, préface du catalogue *Exhibition of Sculptures of Old African Civilizations (Exposition de Sculptures de civilisations africaines ancestrales)*, New York, Jacques Seligmann Gallery, 1936. Cité dans : John Graham, *System and Dialectics of Art (Système et Dialectique de l'Art)*, New York, Delphic Studio, 1937 (paru en France dans la version anglaise). Rééd. Marcia Epstein Allentuck, *John Graham's System and Dialectics of Art (Système et Dialectique de l'Art selon John Graham)*, Baltimore, Johns Hopkins Press, 1971, p. 76.

Figure n° 5



Max Weber, *Statuette du Congo* (ou
Sculpture africaine), 1910,
gouache sur carton, 34,2 x 26,7 cm.
Collection particulière, New York.
Crédit : Eeva Inkeri, New York, États-
Unis.

Figure n° 6



statuette, Yaka, Zaïre,
bois, h. : 26 cm.
collection Joy S. Weber, New York,
provenance : collection Max Weber.
Crédit : Joslyn Art Museum, Omaha, État du
Nebraska, États-Unis.

dialectics of art) en 1937¹. Au début du livre, juste après une courte préface suivie de la reproduction photographique d'une sculpture cycladique en marbre datant de l'âge du bronze, provenant du musée national d'Athènes et représentant une figure anthropomorphe, l'ouvrage commence par un ensemble de 129 questions numérotées et renvoyant à la pagination de son essai, telles que :

- « - 1 - Qu'est-ce-que l'art ? [...],
- 19 - Qu'est-ce-que le design et quels sont les éléments du design ? [...],
- 36 - Qu'est-ce-que l'art moderne ? [...],
- 65 - Quelle est la valeur de l'étrange, de l'énigmatique et de l'absurde en art ? [...],
- 94 - Qu'est-ce qu'une fonctionnalité ? [...],
- 107 - Qu'est-ce-que l'espace ? [...],
- 126 - Quel est le langage de la forme ? [...] »².

Cet ensemble d'interrogations qui accueillent le lecteur témoignent de l'état d'esprit de Graham et des artistes modernes de l'entre-deux guerres, à l'aube de la Seconde Guerre mondiale. Beaucoup de questions sont à poser de toute évidence, des questions d'ordre esthétique, d'ordre théorique, et le fait que Gail Levin nous apprenne que cette publication « donna la plus forte impulsion à l'intérêt des artistes pour l'art primitif »³ confirme bel et bien leur désir profond de vouloir dépister les sources d'une autre rencontre qui était entrain de poindre.

¹ L'ouvrage fut imprimé en France en langue anglaise, tiré sur papier blanc héliographe en 25 exemplaires numérotés de 1 à 25 et en 975 exemplaires sur vélin édition alfaté numérotés de 25 à 1000.

² John D. Graham, *System and dialectics of art* (Systèmes et dialectiques de l'art), Paris, ed. Jacques Povolozky, 1937, 160 pages, traduction de l'anglais, littéralement : p. 9 à 12. Exemplaire n°138, numérisé par l'Université du Michigan, Ann Arbor, État du Michigan, Comté de Washtenaw, États-Unis. Disponible en ligne à l'adresse : <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015004805035;view=1up;seq=10>

³ Gail Levin, « L'Art américain », *op. cit.* p. 466.

Quelques années auparavant, parallèlement aux découvertes stimulantes et décisives de ces arts venus d'ailleurs qui inspirent de nouvelles esthétiques par le biais du mélange, naîtra le mouvement subversif Dada, en zone neutre : en Suisse, au Cabaret Voltaire, à Zurich¹, le 5 février 1916, sous l'égide de Tristan Tzara (1896-1963), qui en sera une figure de proue avec Francis Picabia (1879-1953), Max Ernst (1891-1976) et Marcel Duchamp (1887-1968). La conjoncture de guerre et d'entre-deux-guerres sera particulièrement pesante : la Première Guerre mondiale a été un véritable massacre, les tensions entre les différents États est palpable, ce qui se répercute de part et d'autre dans les sociétés. Désireux d'évoluer dans une ère renouvelée, les artistes continuent d'explorer de nouvelles contrées esthétiques en cherchant à se rapprocher de leurs *alter ego* invisibles. Le mouvement Dada revendique une nouvelle manière de vivre et d'être au monde, et en réaction à la folie destructrice des conflits, Dada lance une contre-attaque culturelle en menant une forme de surenchère de l'inconscience en faisant usage du cynisme, de la drôlerie apparente ou encore de la provocation, ce qui conduisit naturellement les artistes :

« vers l'art primitif et vers les domaines qui s'y rattachent, comme l'art populaire, l'art naïf et l'art des enfants. Lesquels étaient considérés comme l'expression d'idées et de sentiments premiers laissés intacts par les valeurs occidentales traditionnelles et faisant appel à des moyens artistiques différents »², écrit Gail Levin.

Le mouvement, d'abord littéraire et qui mélangera plusieurs formes d'expression, se développe notamment entre Berlin, Paris et New York, à la quête d'une identité esthétique nouvelle qui s'inscrit dans une « tradition d'avant-garde

¹ Situé au : Spiegelgasse 1 - CH-8001 Zürich, URL : <http://www.cabaretvoltaire.ch/en/>

² Gail Levin, *ibid.*, p. 536.

forte et bien établie, qui attachait une grande valeur au changement »¹, affirmera-il. Dada doit interpeller, choquer et la sélection du mot « Dada » d'appartenance naïve, enfantine, première, peut être prononcé dès l'apparition du langage, toutes cultures confondues et par-delà les frontières, ce qui en fait un mouvement ouvert à l'altérité et à de nombreuses formes d'entendements. Il s'agit d'un mouvement pluridisciplinaire intimement lié aux domaines de la philosophie, de l'anthropologie, de la psychologie et de la politique. Cette altérité se manifeste dans la relation que les artistes entretiennent avec :

« l'art nègre, africain et océanien à la vie mentale et a son expression immédiate au niveau de l'homme-contemporain, en organisant des soirées nègres de danse et de musique improvisées. Il s'agissait [...] de retrouver, dans les profondeurs de la conscience, les sources exaltantes de la fonction poétique »².

Les dadaïstes étaient particulièrement attirés par les arts venus d'ailleurs, et par les perspectives novatrices que proposaient les auteurs de ces œuvres. Dada entrecroisera les esthétiques, les médiums artistiques, et donnera entre autres naissance au photomontage : les objets du quotidien pourront désormais être introduits dans l'espace de l'œuvre. Nous retrouverons ce phénomène dans les pratiques de l'installation, qui soutiendront les principes de ce mouvement de manière graduelle, du fait de l'introduction d'objets dans l'espace du spectateur, proposant ainsi une topographie de la vie quotidienne et de l'immédiateté au sein même de l'œuvre. Les artistes installationnistes n'hésiteront pas, en effet, à faire librement usage des objets du quotidien, pratique qui se développera en permettant, par extension, à l'œuvre d'art de pénétrer dans l'espace du spectateur, dans son

¹ *id.*, p. 541.

² *id.* p. 540. Dans cet extrait, l'auteur prend appui sur l'ouvrage suivant : Elmer Peterson, *Tristan Tzara : Dada and Surreational Theorist (Tristan Tzara : Théoriste Dada et Surreationnel)*, New Brunswick, Rutgers University Press (Presses Universitaires de Rutgers), 1971, p. 46.

propre quotidien. La frontière entre l'art et la vie se retrouve infiniment réduite, ne tient à presque rien. La fulgurance de ce mouvement irradiera jusqu'à nos jours, en témoigne un des événements les plus influents : l'acte radical de Marcel Duchamp qui par le biais du ready-made *Fontaine*¹, (1917/1964), entraînera la majeure partie des artistes modernes et contemporains à travailler à partir de son geste. L'esprit de Dada, ne pouvant que se réincarner, il se rallume dès lors sous la flamme du Surréalisme.

Terme imaginé par Guillaume Apollinaire, qui qualifia le ballet d'Érik Satie intitulé *Parade*² de « sur-réaliste » en 1917, ce mouvement débute à l'initiative d'André Breton et de Philippe Soupault (1897-1990) qui baptiseront ainsi leur recueil en prose, réalisé sous la dictée de l'inconscient et qu'ils intituleront *Les Champs Magnétiques*³. Le Manifeste du Surréalisme rédigé en 1924 par André Breton s'inscrira dans le prolongement de ce mouvement. Il établit l'écriture automatique comme un principe créateur fondamental, permettant de libérer la pensée des orthocentrismes exercés par la raison (et donc, des européocentrismes), de toute censure et de s'affranchir ainsi de toute préoccupation esthétique ou morale préconçue : les cadavres exquis que réaliseront les artistes surréalistes, laissent libre cours au hasard et à l'inattendu. Le désir, le rêve seront brandis par les principaux ambassadeurs de ce mouvement comme André Breton, mais aussi Salvador Dalí (1904-1989), Alberto Giacometti (1901-1966), André Masson (1896-1987), Louis Aragon (1897-1982), Max Ernst (1891-1976), Yves Tanguy (1900-1955), Wifredo Lam (1902-1982), Paul Nougé (1895-1967) ou encore René Magritte (1898-1967). Parmi ces différents artistes surréalistes qui prôneront une altérité toujoursissante, Man Ray (1890-1976), originaire de Philadelphie, qui était peintre, photographe,

¹ Duchamp Marcel, *Fontaine*, 1917/1964. Ready-made : urinoir en porcelaine. 23,5 x 18 cm. hauteur 60 cm. Références de la version exposée à Milan, Collection Arturo Schwarz.

² Erik Satie, *Parade*, ballet en un acte, Jean Cocteau (poème), Pablo Picasso (décors - rideau de scène compris- et costumes), mai 1917, Théâtre du Châtelet, Paris.

³ André Breton, Philippe Soupault, *Les Champs Magnétiques*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1971, 182 pages.

expérimentera de nouvelles techniques, comme ce qu'il nommera la technique de l' « aérographie » ou encore celle des « rayogrammes ». Il quitte les États-Unis en 1921 pour s'installer à Paris, ville dans laquelle :

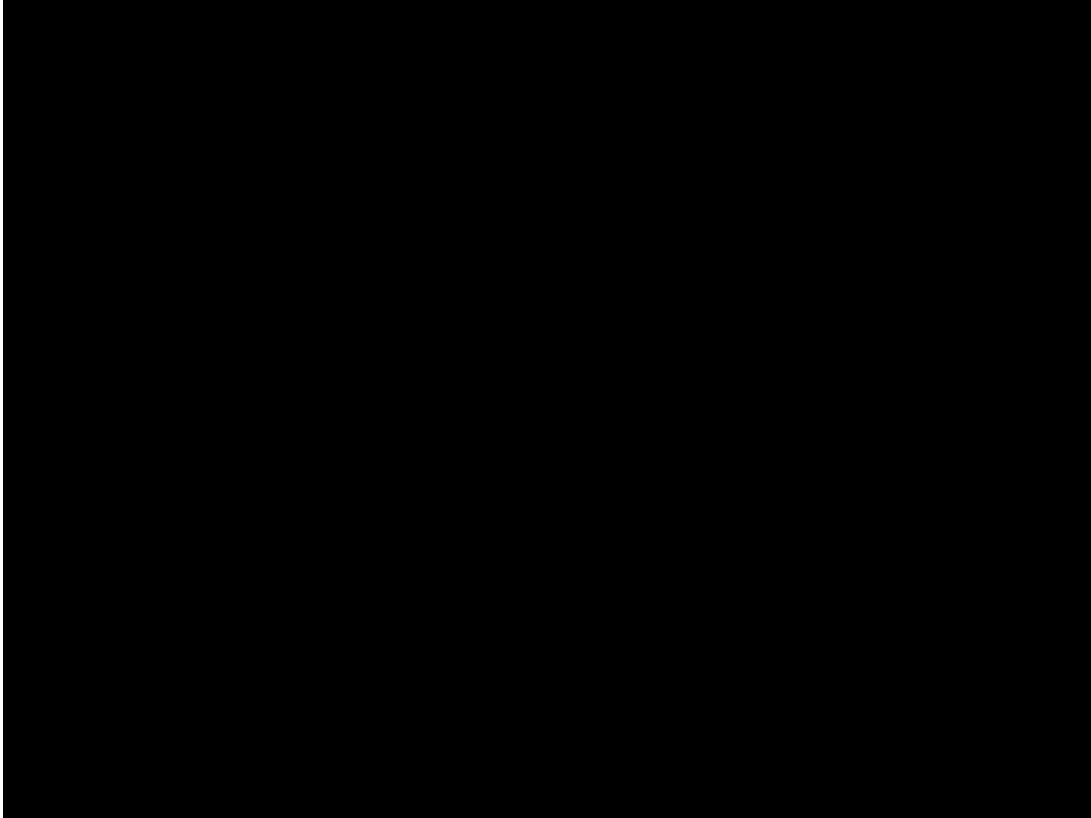
« le style Art déco favorisait l'interprétation mondaine des formes primitives. La photographie de Man Ray *Noire et Blanche* de 1926 constitue un commentaire élégant mais troublant de l'utilisation de "l'art nègre" par l'Art déco »¹, écrit Evan Maurer.

Evan Maurer signifie en effet que pour réaliser cette photographie, manifestement, Man Ray ne s'est guère préoccupé des origines ou de l'histoire, même anecdotique de la statuette que la jeune femme tient de sa main gauche. La célèbre photographie en question n'est pas sans rappeler *La Muse endormie*, datant de 1910, réalisée par Constantin Brâncuși (1876-1957). Publiée dans l'édition française du magazine *Vogue*² du 1^{er} mai 1926, elle dégage équilibre et douceur, en honorant une eurythmie géométrique remarquable. Deux figures féminines - et donc, fécondes ; la forme du visage de la jeune femme évoque d'ailleurs la forme d'un œuf - sont ici représentées. Leurs yeux sont fermés et leurs paupières dessinent conjointement la forme d'une amande, tandis que leurs nez s'inscrivent dans le prolongement harmonieux de leurs sourcils effilés, en marquant l'axe central de la composition du fait de leur très légère inclinaison, respectivement vers la gauche et vers la droite. En-dessous, leurs bouches sont fermées et leurs lèvres sont pincées. Leur coiffures s'accordent l'une et l'autre, les cheveux sont tirés en arrière : la raie tracée à gauche du visage diaphane de Kiki de Montparnasse suit l'implantation capillaire le long de son front qui se dépose sur la table en formant une courbure et sur le masque de style baoulé, la coiffure se compose d'une raie centrale et de six

¹ Evan Maurer, « Dada et Surréalisme », in William Rubin (dir.), *op. cit.*, p. 539.

² Henry Bidou, « Visage de nacre et masque d'ébène », in Philippe Ortiz (dir.), *Vogue*, vol. n°7, Paris, 1926, p. 37.

Figure n° 7



Man Ray, *Noire et Blanche*, 1926.
Impression argent sur tissu, 21,9 x 27, 7 cm. Zabriskie Gallery,
New-York.
Collection particulière.
Crédit : Man Ray Trust / Adagp, Paris, 2018. Cliché : Adagp
Image © BankMagazine

raies latérales, qui marquent et amplifient la verticalité de son agencement.
L'auriculaire gauche de la jeune femme épouse délicatement le haut du crâne de la

figure d'ébène, rappelant ainsi la raie délinée sur sa propre chevelure, ce qui renforce leur lien. Au sujet du masque, Evan Maurer¹ précise brièvement que :

« les proportions trop raffinées et la surface hautement polie semblent indiquer qu'il s'agit d'un des nombreux objets africains à la mode à l'époque et produits à des fins commerciales »².

Cette remarque laisse entendre que les arts africains avaient, en conséquence, déjà été largement introduits en Europe, au point de faire l'objet de reproductions maladroites ou caricaturales. L'artiste africain, son identité, son renom ou sa gloire n'étant effectivement point au coeur des préoccupations d'un processus qui marquait, pourtant, les débuts d'une forme de globalisation. Le masque baoulé appartenait à George Sakier (1897-1988)³, qui était un artiste et designer américain. En dépit du fait que le bois travaillé soit poli au point de ne plus laisser apparaître ses aspérités, la démarche de Man Ray ne semble pas ubuesque pour autant et bien que cette information soit d'une importance capitale, cette contextualisation n'entache aucunement l'intention stylistique de Man Ray, car le lissé joue un rôle essentiel, permet de clarifier son propos et se rapproche en outre de l'esthétique du monde de la mode des années 1920-1930, ce qui prouve que ces deux univers sont intimement liés. La tête noire surplombe la tête blanche, qui se soumet paisiblement à sa circonspection, dans un mouvement de révérence. Le visage primitif est vénérable, et la jeune française semble s'abandonner à la sagesse qu'elle inspire.

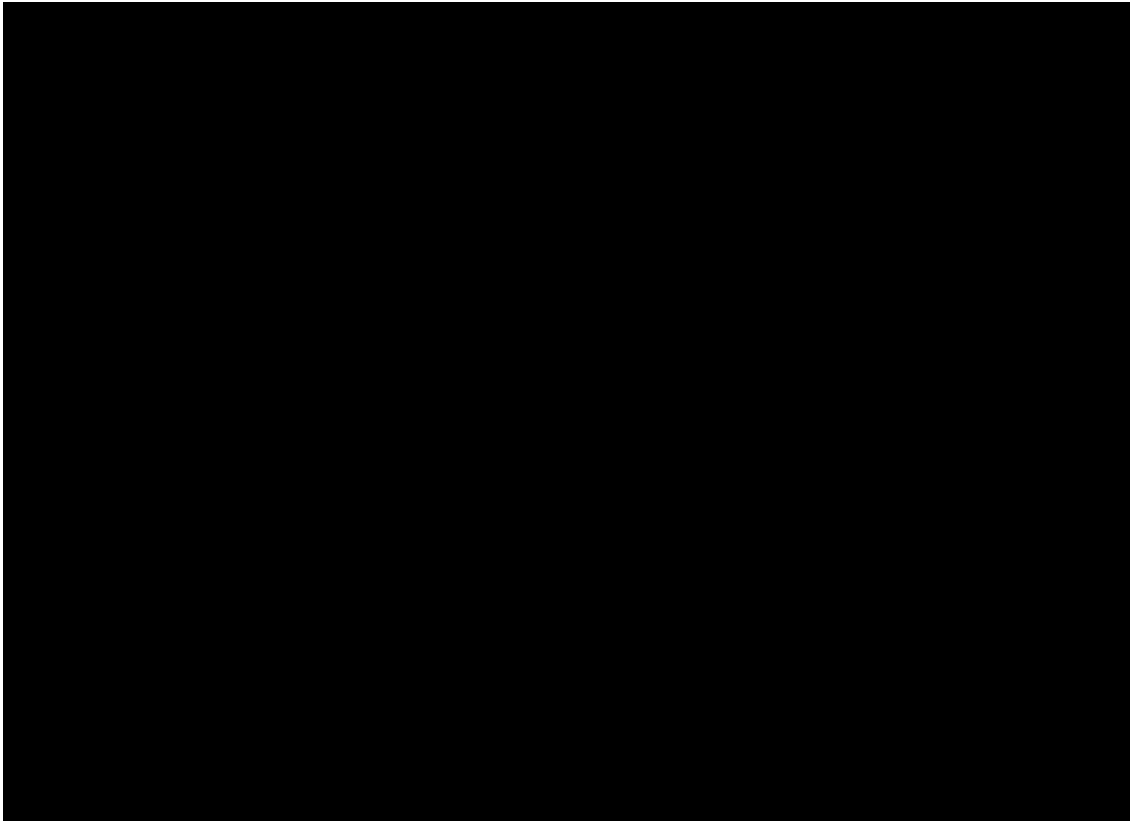
Le mouvement Surréaliste portera les arts primitifs en haute estime comme nous avons pu le constater et se diffusera avec densité à l'échelle internationale tout

¹ Evan Maurer est Président du Conseil de l'Institut des Arts de Minneapolis (Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis, État du Minnesota, États-Unis), directeur de recherches à l'Université publique du Michigan (University of Michigan, Ann Arbor, État du Michigan, Comté de Washtenaw, États-Unis) et membre de plusieurs fondations.

² Evan Maurer, « Dada et Surréalisme », in William Rubin (dir.), *op. cit.* p. 539.

³ Comme indiqué dans le magazine *Vogue*, sous la reproduction de la photographie.

Figure n° 8



Constantin Brâncuși, *La Muse endormie*, 1910
bronze poli, 16 x 25 x 18 cm.
don de la Baronne Renée Irana Frachon, 1963
Centre Georges Pompidou, Paris.
Crédit photographique : © Adagp, Paris.

dans le prolongement des problématiques soulevées par le mouvement Dada, les artistes surréalistes interrogèrent l'intelligence humaine de la manière la plus large et

¹ Evan Maurer, *id.*, p. 578.

la plus globale possible, en essayant de s'affranchir des préconceptions de leur propre culture, ils s'efforcèrent de « refaire à partir de rien »¹ comme l'affirmât André Breton. Evan Maurer dira d'ailleurs qu'ils :

« tentèrent d'exploiter la ressource commune première de l'humanité : le potentiel illimité de l'inconscient tel qu'il se manifeste dans les rêves et les mythes [...] le tissu même des sociétés primitives, au point d'effacer toute barrière entre la vie et l'art ; cette prise de conscience explique la séduction particulière que présentait pour eux le modèle primitif »².

Le mouvement se disperse pendant la Seconde Guerre mondiale, pour finalement se dissoudre en 1969. Nous comprenons que la question du franchissement incontestablement pacifiste des frontières culturelles et du respect des connaissances esthétiques acquises par des civilisations différentes fut prépondérante pour une grande partie des artistes de l'ère moderne, en dépit d'un contexte politique et sociologique qui entraîna le développement de son paradigme d'alors, emprunt d'un ensemble de conceptions colonialistes et post-colonialistes, qu'il convient d'interroger. De leur audace, découleront de nombreux mouvements comme Fluxus, l'Arte Povera, Support(s) Surface(s), l'art conceptuel, l'art corporel ou l'art de l'installation qui s'étend jusqu'à nos jours. L'art de l'installation hérite subséquentement de cette pluralité d'influences, auxquelles s'ajoute le médium qui se dessine comme étant le plus emblématique du XXI^e siècle : les nouveaux médias. Ce matériau représente une transition, un nouvel échelon, une frontière novatrice que les artistes explorent au point que la délimitation des contours de l'installation semble problématique, comme le précise d'ailleurs Itzhak Goldberg :

¹ *id.* p. 583. Dans cet extrait, l'auteur prend appui sur l'ouvrage de : Anna Balakian, *Surrealism : The Road to the Absolute (Surréalisme : La Route vers l'Absolu)*, New York, Dutton, 1970, p. 49.

² Evan Maurer, *id.*, p. 583-584.

« La déclinaison interminable d'installations, la pluralité d'orientations, l'importance qu'ont prise les nouveaux médias rendent quasi impossible de proposer une vision d'ensemble de cette pratique sur une période aussi étendue et en mutation permanente qu'est la seconde partie du XX^e siècle »¹.

B - Rapprochements et proximités : migration, mutation.

L'œuvre globalisée

Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, la question de l'altérité se pose en de nouveaux termes. Le monde sera profondément marqué par les multiples prises de positions hégémoniques et conséquentes prises de part et d'autre du monde, par la dimension que revêt la toute puissance cuirassée qui s'impose par les armes, qui soumet par la force, l'avilissement, l'extermination, tout un arsenal impétueux interrogé et remis en question par les mouvements artistiques évoqués qui prévoyaient, d'une certaine manière, l'inévitable avènement d'un interculturelisme semblant nécessaire, qui se dessinait peu à peu. L'installation artistique, qui véhicule cet ensemble de facteurs et qui est une : « [...] œuvre d'art qui tend à s'ouvrir sur la réalité, à l'intégrer et à se confondre avec elle au point de dissoudre [...] la frontière entre imaginaire et réel »², selon les termes de Alain Alberganti, englobe ce principe. Les découvertes scientifiques et technologiques, qui ont contribué à la chute de la grande dépression puis au progrès, à l'essor des bataillons, aux victoires et aux défaites, seront réutilisées par les artistes, comme Jean Tinguely (1925-1991) par

¹ Itzhak Goldberg, *Installations, op. cit.*, p. 14.

² Alain Alberganti, *De l'art de l'installation, op. cit.*, p. 309.

exemple avec le *Requiem pour une feuille morte* (1967)¹, œuvre à travers laquelle il se réapproprie l'esthétique cinématographique des *Temps Modernes* (1936) de Charlie Chaplin², entre autres. La télévision à tube cathodique a pris place dans les foyers, la presse est publiée sur des journaux à grand tirage, les panneaux publicitaires investissent le paysage, les modes de consommation se modifient, la *Supermarket Lady* (1969)³ de Duane Hanson remplit son caddie de denrées et produits. L'accélération de la production, l'intensification de l'information et les métamorphoses qui découlent de cette succession d'évènements véloces produisent une mutation, un déplacement ou une délocalisation des frontières entre les différentes pratiques artistiques, l'art performatif montre du vivant, des corps qui participent à l'œuvre, des corps exposés, engagés, manipulés, qui participent à une création, le corps physique devient un nouveau support d'expression. À la fin des années 1960, période de révolte étudiante, de confrontation, de Guerre du Vietnam, période durant laquelle se posent véritablement les questions du racisme, la société a le sentiment d'avancer plus vite que l'institution. Outre les mouvements artistiques, l'effervescence des Trente glorieuses voit apparaître de nombreux autres mouvements sociaux qui redéfinissent les notions de liberté, de pouvoir. On espère que les structures culturelles puissent être redéfinies et les artistes s'emparent de ces phénomènes, en se saisissant de l'œuvre d'art traditionnelle pour la dématérialiser, sinon pour l'asseoir en un lieu établi, sur le plan esthétique, géographique, socio-politique, géopoétique. Le corps, devient un sujet de création. La vie, le mouvement viennent suppléer, suivre ou devancer l'objet, la trace, le document qui témoigne du passage.

¹ Jean Tinguely, *Requiem pour une feuille morte*, 1967, Acier et bois peints, cuir, 305 x 1105 x 80 cm, Centre Georges Pompidou, Paris.

² Charlie Chaplin (réal.), *Les Temps Modernes (Modern Times)*, Paris, G.C.T.H.V. Studios, 1936, date de sortie du disque optique : 20 juin 2000, 100 minutes.

³ Duane Hanson, *Supermarket Lady (Dame du Supermarché)*, 1969, polyester, fibre de verre, peinture acrylique, huile, cheveu, prothèse oculaire, chariot de supermarché, boîtes de conserves, 166 x 65 cm, Musée d'Art Contemporain Ludwig-Forum d'Aix-la-Chapelle, Allemagne.

Jean Hubert Martin proposa une expérience intéressante de cette mutation des frontières, il y a une trentaine d'années. Il fut le commissaire de l'exposition au retentissement sans précédent intitulée *Les Magiciens de la Terre*, qui se déroula à Paris, au Centre Georges-Pompidou et à la Grande Halle de La Villette du 18 mai au 14 août 1989. Cet évènement, dont la critique s'empara de toutes parts, aussi bien positives que négatives, a inauguré, selon Laurent Jeanpierre :

« un mouvement de désoccidentalisation relative du canon esthétique, lié à ce que certains appellent l'âge global de l'art. Avec quelques autres pionniers, Jean-Hubert Martin aurait ainsi fait plus que "décentrer" le regard sur les arts visuels. Il aurait anticipé un changement de paradigme de l'art contemporain où la géographie se substitue à l'histoire en tant qu'arbitre de la création. L'exposition portait en effet d'un constat désenchanté à l'égard des promesses de l'histoire et du credo moderniste »¹.

Dans cet article de Laurent Jeanpierre, nous entendons que cette exposition avait entre autres buts de mettre en lumière la diversité d'un art contemporain sans frontières, au sein de laquelle on pouvait apprécier le travail d'artistes comme Temba Rabden, Gu Dexing, Jangarh Singh Shyam, Nera Jambruk, Frédéric Bruly Bouabré ou Chéri Samba. Ces artistes contemporains originaires de pays ou de régions peu considérés par la scène artistique contemporaine internationale, au point de ne jouir que d'une identification partielle en règle générale (l'origine des œuvres ne se résumant qu'à une indication géographique relativement succincte, au niveau du dispositif de présentation muséal et sur les cartels), étaient présentés comme des artistes contemporains prestigieux, sans être cantonnés à une catégorie relevant d'une forme d'exotisme dépaysant ou lointain, exposés dans la même catégorie et au même titre que Louise Bourgeois ou Anselm Kiefer : un pas important fut franchi, sans ambages. Lotte Arndt le précise d'ailleurs :

¹ Laurent Jeanpierre, « Magiciens de la Terre », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 15 juillet 2018. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/magiciens-de-laterre/>

« Au cours de ces dernières années, de nombreux auteurs se sont engagés à critiquer le rôle central qui a été conféré jusqu'ici à l'année 1989, comme marqueur temporel de l'avènement de la globalisation de l'espace artistique [...]. D'un point de vue géopolitique, cette date marque le début de la fin de la Guerre froide. Dans le domaine de l'art, elle se réfère à l'exposition *Magiciens de la terre* organisée par Jean-Hubert Martin à Beaubourg pendant les festivités du bicentenaire de la Révolution française »¹.

Cette exposition marque donc un temps fort dans l'histoire du décloisonnement des frontières de l'exposition en elle-même, puisque l'artiste non occidental est considéré à titre égal, sans hiérarchisation d'ordre culturel. Elle marque également un temps fort dans l'histoire du commissariat d'exposition, puisque l'initiative de Jean Hubert Martin prédéfinit le rôle de *curator* par la même occasion. Pour lui : « Bâtir une exposition, c'est associer mentalement des œuvres »². À ce sujet et dans le cadre de l'exposition intitulée *Africa Remix*, qui a été présentée plusieurs années plus tard au Centre Georges Pompidou du 25 mai au 8 août 2005, Jean Hubert Martin pose la problématique suivante : « Faut-il se désintéresser d'auteurs qui ne font aucun effort pour s'introduire sur la marché et ne développent aucune stratégie en ce sens ? »³, à laquelle il propose la réponse suivante :

« Deux conceptions du métier de *curator* s'affrontent face à cette problématique. S'agit-il, comme le fait André Magnin, de chercher et de rendre compte de pratiques visuelles dans des contextes culturels spécifiques différents du nôtre, ou faut-il se contenter de participer à un système de promotion d'artistes en

¹ Lotte Arndt, « Revue noire : exploration des contours de l'art contemporain africain », *Cahiers d'études africaines* 2016/3 (N° 223), p. 637.

² Jean-Hubert Martin, Carlo Severi et Julien Bonhomme, « Jean-Hubert Martin et la pensée visuelle », *Gradhiva* [En ligne], 13 | 2011, mis en ligne le 18 mai 2014, consulté le 01 octobre 2016. URL : <http://gradhiva.revues.org/2120> ; DOI : 10.4000/gradhiva.2120 , p.134

³ Marie Laure Bernadac et Simon Njami (dir.), *Africa Remix, L'art contemporain d'un continent*, catalogue d'exposition 25 mai - 8 août 2005, Paris, éd. du Centre G. Pompidou, p. 36.

épousant leur stratégie pour leur assurer une bonne place dans l'audimat ? Les adeptes de cette dernière conception, qu'on peut qualifier d'intégriste, se justifient soit en essayant de miser soit sur les artistes gagnants, soit en défendant les idées de ceux qui voient plus loin que le succès marchand. Ce qu'ils récusent de toute façon, par le non dit ou le refus de poser des questions, c'est la capacité d'un peintre africain "rural" à élaborer une pensée artistique.

Deux arguments militent contre cette idée réductrice. L'anthropologie récente a largement fait la démonstration de la complexité des systèmes de pensée propres à chaque culture et élaborés en fonction des problèmes posés par son environnement (Lévi-Strauss) ; la théorie de l'art de son côté a posé l'existence d'une pensée visuelle (Arthur Danto) qui élabore sa propre problématique, parallèlement à la philosophie, dont l'art ne saurait être une simple illustration. »¹

En définitive, le commissariat d'exposition selon Jean-Hubert Martin place l'être humain au centre des préoccupations esthétiques, l'œuvre s'inscrivant dans son sillon. De cette manière, son travail consistant à réduire la séparation creusée depuis des siècles entre des arts considérés comme « mineurs » et « majeurs », entre la culture occidentale et la culture de l'Autre, prend le risque de se heurter aux parois des conformations mentales et locales, à la manière des artistes modernes issus du Fauvisme, du mouvement Dada ou du Surréalisme, entre autres. Mais dépasser une frontière ou la traverser marque la volonté ou l'obligation de devoir pénétrer *sur* ou *dans* un autre territoire. Cela implique un certain nombre de chocs, de heurts avec la nouveauté, l'inconnu, cela implique qu'une rencontre va opérer. Le territoire dans lequel on pénètre, quel que soit le moyen, peut prendre de multiples aspects.

¹ *ibid.*, p. 36.

1 - La territorialité fugitive

Fonctionnant de pair avec la notion de frontière, la notion de territoire, dont les extrémités s'érodent et dont l'étude s'applique à différentes disciplines, présente de nombreuses acceptions. Un territoire est un espace délimité, marqué par une ou plusieurs frontières, par une limite physique ou par un autre type d'indicateur. Dédiée, dans un premier temps, à l'étude des comportements - à l'éthologie appliquée au règne animal, notamment par l'ornithologue d'origine britannique Henry Eliot Howard (1873-1940) qui dès 1903, appliqua ses études aux comportements des oiseaux qu'il observait sans relâche. La notion de territoire est, par la suite, devenue une question centrale dans plusieurs domaines de recherches très variés comme la géographie, la politique, les recherches scientifiques, sociologiques, philosophiques, économiques, etc. Un territoire est un lieu de vie, mais aussi de pensée, d'action, il est le berceau identitaire au sein duquel l'individu se retrouve et se reconnaît, un lieu pourvu de sens et qui donne lui-même du sens. Milieu organisé et culturel, un territoire possède ses propres règles, ses normes, qui, si on les ignore, doivent faire l'objet d'un apprentissage afin de pouvoir y évoluer en toute quiétude, si l'on souhaite y entrer, y rester ou en sortir. Un territoire est un lieu de développement, de croissance, ou l'on cultive toutes formes de richesses que l'on s'applique à protéger : l'aire doit être préservée, défendue ou sauvegardée. Organique, inhérent à la terre, aux eaux et à la pierre, un territoire se meut, il a son histoire, sa propre vie et ses écosystèmes : il peut donc se réinventer. Fruit de l'appropriation lorsqu'il est investi, de l'acquisition ou de l'occupation, le territoire fait l'objet d'une véritable implication dans la mesure où des sociétés, des groupements, des peuples qui s'y sont établis, l'intègrent à leurs histoires individuelles, à leur propre représentation, à leurs singularités, le territoire manifeste

l'appropriation idéologique d'un espace au sein duquel le ou les individus font autorité. Lieu de vie, d'évolution mais aussi de survie, le territoire peut se diviser ou s'agrandir, il est garant de la quiétude, de la trêve, de l'apaisement, du repos, en marge de toute forme de danger. Garant d'une culture qui relie l'individu à la terre et délimité par une ou plusieurs frontières construites ou dessinées par des reliefs naturels, le territoire instaure le lieu de l'enracinement au sein duquel l'individu fonde son identité. Ce territoire est la ville, le champ, la cité, la communauté qui possède ses mythologies singulières et qui peut alors prendre librement appui sur ses propres croyances, ses propres écrits fondateurs, ses propres religions, parfois souveraines. Il désigne aussi la propriété et cela peut contribuer, paradoxalement, à sa dématérialisation intrinsèque car il devient alors la manifestation immatérielle d'une frontière symbolique mentale, qui se construit dans l'imaginaire d'un individu ou d'une structure sociale. Le territoire se retrouve alors plus abscons à définir, car il devient difficile d'en déchiffrer le passage, sa ou ses frontières physiologiques, et sa ou ses frontières mentales ou morales. Alexandre Moine¹ confirme d'ailleurs cette ambiguïté :

« [...] petit à petit tout devient territoire, le terme se généralise, à en devenir polysémique. Le territoire est tout puisqu'il recouvre une complexité qui demeure difficile à saisir, à cerner. [...] l'absence de limites précises joue en sa faveur en termes d'aménagement du territoire, à une époque où il ne paraît pas crédible de créer de nouveaux échelons de gestion, mais où malgré tout il s'avère indispensable de créer de nouveaux "espaces" de concertation. Les territoires sont donc là pour pallier une réelle difficulté à comprendre la réalité qui nous entoure »².

¹ Alexandre Moine est professeur en géographie à l' Université de Franche-Comté.

² Alexandre Moine, « Le territoire comme un système complexe : un concept opératoire pour l'aménagement et la géographie » , *L'Espace géographique*, 2006/2 (Tome 35), p. 115-132, DOI 10.3917/eg.352.0115, p. 117.

Dans cet extrait, l'auteur nous permet de comprendre que le territoire est un espace multiple, une sphère au sein de laquelle plusieurs enjeux sont de mise, dans un monde de plus en plus globalisé où il devient de plus en plus complexe de délimiter les différents espaces de manière catégorique. Parler d'un territoire, c'est parler d'une région, d'une terre, d'une province, d'une contrée. Un territoire peut désigner une zone naturelle mais également une zone urbaine, structurée par des édifices, où :

« l'architecture et la ville potentialisent ces dynamiques, car elles relèvent de disciplines et techniques surdéterminées et complexes, environnementales, territoriales [...] »¹.

En effet, et comme l'explique Chris Younès², une zone urbaine et urbanisée est un territoire dynamique, un territoire ouvert et évolutif ou s'articulent plusieurs rencontres, car :

« Dès lors qu'il s'agit des établissements humains, la question est celle de la rencontre entre éthique comme manière d'être et esthétique comme vérité du sentir »³.

Nous comprenons que l'humain est l'élément central de la question et que les différentes existences qui se structurent les unes par rapport aux autres, les coexistences, contribuent à délimiter ces territoires en établissant un rapport au monde, en mutation permanente. Mais ce territoire ne concerne pas uniquement les terres : dans le domaine de la codification du droit international, les zones côtières tendent également à délimiter ces territoires et à définir ce que l'on nomme « le

¹ Chris Younès (dir.), *Art et philosophie, ville et architecture*, Paris, La découverte, coll. « Armillaire », 2003, p. 5.

² Chris Younès est la présidente du conseil d'orientation de l'Ecole des Territoires de Grenoble, psychosociologue, docteure et HDR en philosophie, professeure à l'Ecole Spéciale d'Architecture, Chevalier de la Légion d'honneur et médaille d'argent de la formation Académie d'architecture 2005, entre autres.

³ *Ibid.*, p. 5.

partage des eaux ». D'ailleurs, entre les mois de février et d'avril 1958, lors de la première conférence des Nations Unies sur le Droit de la Mer à Genève, en Suisse, les quatre-vingt-six pays participants adoptent des traités internationaux sur la mer territoriale, mais ne parviendront pas à s'accorder sur la définition précise de leur étendue. Une deuxième conférence aura lieu dix ans plus tard, en 1960, aboutira à un nouveau désaccord et il faudra attendre dix années supplémentaires, quand le 17 décembre 1970 :

« La résolution 2749 de l'Assemblée générale des Nations Unies déclare que le fond des mers et des océans, ainsi que leur sous-sol, situés au-delà des limites de la juridiction nationale, sont le "patrimoine commun de l'humanité" »¹.

Monique Chemillier-Gendreau² explique ainsi, dans cet article, que l'espace marin illustre la grande difficulté de pouvoir établir une délimitation drastique et absolue de toute l'étendue des territoires à échelle globale, ce qui laisse entendre que les espaces maritimes, au sens le plus large et le plus vaste du terme, doivent faire l'objet d'analyses réalisées au cas par cas (alliés ou opposés) et que les frontières en question ne sauraient l'être de manière irrémédiable et résolument déterminée, sinon à échelle humaine, humaniste. À cette échelle, l'humain occupe et détermine les territoires, mais ils désignent également la propriété au sens animal et élémentaire, il permettent de déterminer les frontières d'une aire délimitée et codifiée d'un point de vue social ou politique, au sein duquel sont appliqués règles ou lois spécifiques, que chacune et chacun se doit de respecter sous peine de rappel à l'ordre ou de sanction.

¹ Monique Chemillier-Gendreau, « La difficile conquête des espaces marins », in Benoît Bréville et Philippe Rekacewicz, *Manière de voir*, « Faut-il abolir les frontières ? » vol. 128, no. 4, publications du *Monde diplomatique*, 2013, 100 pages, p. 13.

² Monique Chemillier-Gendreau a reçu le prix de l'Union rationaliste en 2002, est juriste plaidant notamment devant la Cour internationale de justice de l'ONU à La Haye, docteur d'État, professeur émérite de droit public et de sciences politiques à l'Université Paris VII - Diderot, et présidente d'honneur de l'Association française des juristes démocrates.

Autrement dit, une frontière marque la limite du territoire et agit comme un repère pour celui-ci.

2 - Le territoire désamarré

La notion de territoire, les difficultés, voire les impossibilités à en définir les limites fait l'objet d'une analyse différemment raisonnée, mais contiguë dans *l'Anti-Œdipe*, ouvrage dans lequel Gilles Deleuze (1925-1995) et Félix Guattari (1930-1992), expliquent dans un premier temps que la notion de territoire est reliée à la notion d'État, qui détermine les frontières territoriales, sans pour autant déterminer les frontières culturelles du ou des peuples qui y vivent, ce qui génère un processus de déterritorialisation communautaire : « c'est pourquoi il est essentiel de considérer comment les alliances se composent concrètement avec les filiations sur une surface territoriale donnée »¹.

Nous comprenons par conséquent que pour ces auteurs, l'activité humaine n'est pas encerclable, qu'on ne peut pas la museler, et qu'elle se différencie en ce sens de l'inerte, de la pierre que l'on peut tailler ou du terrain dont on peut délimiter le périmètre. D'un point de vue étymologique, le néologisme « déterritorialisation », imaginé par les deux auteurs se compose de préfixe « dé », qui implique l'annulation, la réfutation du terme, et le suffixe « tion », qui désigne le mouvement, le déroulement de l'opération en cours. Il en va donc d'un engagement théorique déterminé, car un endroit déterritorialisé serait en somme, un territoire dépourvu de

¹ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Capitalisme et Schizophrénie, L'Anti-Œdipe*, Paris, Les éditions de minuit, coll. « Critique », 1973, p.172.

son projet initial, un territoire qui ne serait pas une zone inextensible, mais au contraire, un lieu où les frontières se mélangent et s’effrangent peu à peu. Il y a là une forme de contradiction concernant la teneur et les acceptions du mot territoire, une amphibologie. En effet, le territoire circonscrit ne peut l’être *in extenso* manifestement, car les vacillations et les fluctuations humaines qui s’y développent et qui le caractérisent absorbent, redessinent consécutivement et par allusion, ses propres démarcations. Il convenait donc en effet de renouveler les acceptions de ce terme, en le conjuguant à un préfixe et à un suffixe idoines, afin qu’il s’inscrive dans une étymologie pénétrée par un monde en mutation, en transfiguration. Ce phénomène apparaîtra dans les pratiques artistiques des artistes du mouvement Dada, du Surréalisme ou du Pop art, pour ne citer qu’eux, comme le précisera d’ailleurs Theodor Adorno¹. Dès le début de sa célèbre conférence intitulée *L’art et les arts*, en 1967, il commence sa communication en disant, en français, que :

« Dans l’évolution la plus récente, les frontières entre les divers arts se fluidifient et s’interpénètrent, ou, pour dire mieux, leurs lignes de démarcation se dissolvent et s’effilochent, leurs limites se disloquent. [...] Ce processus s’affirme avec le plus de vigueur là où il prend naissance de façon immanente de l’intérieur même d’un art »².

Dans les années 1960, le phénomène de « dislocation » des frontières entre les différentes pratiques artistiques, à laquelle Adorno se réfère, sera consécutif à une succession d’évènements déterminants qui traversent le XX^e siècle de manière fulminante, et que les artistes ne pourront mésestimer comme la Grande Guerre et ses

¹ Theodor Adorno était un des principaux représentants de l’École de Francfort, sociologue, philosophe, compositeur et musicologue d’origine allemande.

² Theodor Adorno, *Die Kunst und die Künste (L’art et les arts)*, conférence prononcée à l’Académie des arts de Berlin le 23 juillet 1966, publiée dans *Anmerkungen zur Zenit (Notes du Moment)*, n°12, Berlin, 1967, in *L’Art et les arts*, Desclée de Brouwer, coll. « Art & Esthétique », 2002, 138 pages. Traduction publiée pour la première fois dans *Pratiques*, Rennes, automne 1996. Transcription de Thomas Deville pour le Terrier (disponible sur : www.le-terrier.net), à partir de l’enregistrement audio de la conférence. p. 1.

indescriptibles ravages, l'entre-deux guerres qui verra naître l'URSS et durant laquelle s'accroîtront tensions et rapports de force entre les États, le Krach de 1929, la Grande Dépression, la naissance du mouvement littéraire de la Négritude et le cri ensanglanté des peuples noirs, la Seconde Guerre mondiale et la mise en lumière de l'horreur des camps d'extermination nazis, la loi de départementalisation des anciennes colonies françaises d'Outre-Mer (Guadeloupe, Martinique, Guyane et Réunion) qui accuseront la fin de siècles de servitude, les innombrables désastres de la guerre du Viêt Nam, etc. L'exil sera au cœur des différents mouvements de pensées et pour en revenir à *l'Anti-Œdipe*, il est intéressant de constater que le terme « départementalisation » jouxte celui de « déterritorialisation », que Deleuze et Guattari développeront plus largement encore. Nous pourrions d'ailleurs lire un peu plus loin dans leur ouvrage que :

« [...] le problème ne consiste pas du tout à aller des filiations aux alliances, ou de conclure celles-ci de celles-là. Le problème est de passer d'un ordre intensif énergétique à un système extensif, lequel comprend à la fois les alliances qualitatives et les filiations étendues »¹.

La déterritorialisation s'oppose en définitive à l'acte territorial, elle dénomme au contraire la « dissolution » des frontières dont parlait Adorno, puisque les relations humaines plurielles qui s'articulent au sein des territoires balisés introduisent, par essence, leur propre accroissement et leur propre prorogation. Ce terme définit une désintégration, une érosion progressive ou soudaine des lisières, des bordures, des limites, qui permet au territoire de renaître et de se renouveler. Les auteurs le confirment :

¹ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Capitalisme et Schizophrénie, L'Anti-Œdipe*, op. cit. p. 183.

« [...] le système en extension naît des conditions intensives qui le rendent possible, mais réagit sur elles, les annule, les refoule et ne leur laisse d'expression que mythique »¹.

Édouard Glissant reprendra cette idée de « système en extension » né des « conditions intensives ». Il développera à son tour l'idée de globalisation des relations entre les êtres, qui s'ajustent notamment dans les territoires de la Caraïbe dont il est originaire et où les peuples actuels, essentiellement déportés et immigrés, ont bâti leur culture sur un socle multiple, protéiforme et élaboré de manière coercitive. Il convient de préciser les ramifications foisonnantes de ce socle protéiforme. Yolanda Wood Pujols² en dresse le détail, dans son ouvrage intitulé *L'Art de la Caraïbe* :

« L'histoire de l'art de la Caraïbe ne peut être appréhendée sans tenir compte de la complexité de la région. [...] Cinq Empires (Espagne, France, Angleterre, Hollande simultanément, et plus tard, les États-Unis) participent au processus de colonisation. [...] dans le cadre de cette colonisation, une multiplicité d'ethnies venant d'Afrique, qui a rejoint les autochtones surnommés Indiens [...] Plus près de nous l'immigration des Hindous et des Chinois [...] »³.

Ce passage illustre toute la multiformité sur laquelle la culture caribéenne fonde son socle dans son ensemble, culture au sein de laquelle les frontières délimitées par les espaces maritimes se sont d'ores et déjà entrecroisées depuis des générations. Les mélanges sont tels qu'à l'heure actuelle et de manière concomitante, il suffit pour la plupart des habitants de cet archipel, que chacun évoque ses origines pour

¹ *ibid.*, p. 188.

² Yolanda Wood Pujols est enseignante à l'Université de la Havane, critique d'art, commissaire d'exposition, Chevalier des Arts et des Lettres et spécialiste des arts caribéens et de la Caraïbe francophone.

³ Yolanda Wood, *L'Art de la Caraïbe*, Port-au-Prince, Éditions Mémoire, coll. « Les cahiers de la Fondation », 2000, p. 13.

comprendre qu'elles sont majoritairement hétérogènes, au point d'ailleurs que l'élaboration d'arbres généalogiques exhaustifs soit encore quasiment impossible : les origines caribéennes sont globales, au sens premier du terme. Édouard Glissant, qui connaissait et fréquentait les deux philosophes, reprendra les pensées deleuziennes et guattariennes qui éfaufilent les frontières de la langue, pour les harmoniser avec sa propre philosophie poétique, sachant que les langues créoles sont formées selon une trame linguistique issue des langues aux origines énumérées par Yolanda Wood, entre autres et à plus ou moins grande échelle. Dans une conférence intitulée *Images de l'Être, Lieux de l'Imaginaire*, Édouard Glissant dit que :

« [...] ces deux mouvements, anthropomorphisme ou géomorphisme, sont reconnus contraires dans leurs directions, mais ils correspondent peut-être de manière profonde à quelque chose de bien plus imperceptible, qui est que l'espèce humaine a tendance à rendre équivalents et solidaires les mouvements de son être et les mouvements du monde. Ceci a toujours été l'ambition des poètes »¹.

Ainsi, nous retrouvons l'idée selon laquelle la circonscription du territoire, le « géomorphisme », se distingue indéniablement des mouvements humains, de l'« anthropomorphisme », ce qui rend la notion même de territoire problématique et le terme de déterritorialisation plus à propos, plus pertinent, au sortir d'un XX^e siècle perforé par nombre de conflagrations mondiales qui ont généré une kyrielle d'interpénétrations transdisciplinaires et ayant entraîné, des mutations artistiques, culturelles et linguistiques.

De la même manière et dans le domaine de l'installation, Alain Alberganti, développera cette idée d'impossible fraction, d'invisageable délimitation entre l'œuvre, l'humain et le lieu ou l'espace. Il dira que :

¹ Glissant, Édouard. « Images de l'Être, Lieux de l'Imaginaire », *Che Vuoi*, vol. 25, no. 1, Paris, l'Harmattan, 2006, pp. 213-221. p. 215.

« Cette relation entre être et espace est au cœur de la notion de frontière impliquée dans l'art de l'installation. Il ne s'agit pas de questionner l'essence de l'espace, mais d'observer à travers le filtre d'une expérience esthétique comment l'être se structure à partir d'un espace à vivre.

L'art de l'installation immersive travaille sur la frontière qui sépare l'art et la vie, l'imaginaire et le réel, l'espace et le temps, l'extériorité et l'intériorité »¹.

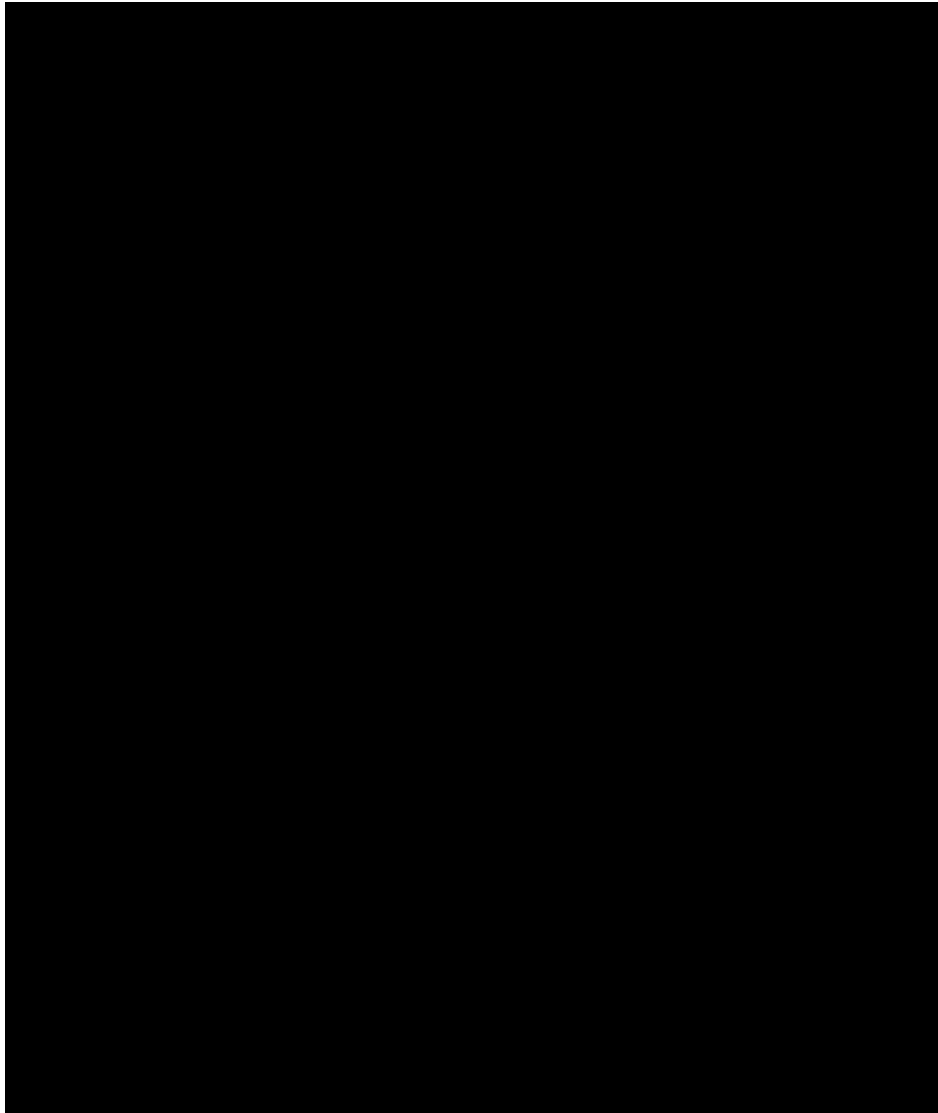
Nous retrouvons cette idée d'entrecroisement de territoires entre intériorité et extériorité dans le travail de l'artiste d'origine danoise Olafur Eliasson (1967-), qui se concentre sur les phénomènes naturels et sur les éléments qui caractérisent notre planète comme les événements météorologiques, le temps, l'espace, l'eau, la vapeur ou la lumière solaire. Il réalisa une de ses plus célèbres installations intitulée *Le Projet Météorologique (The Weather Project)* en 2003, dans l'enceinte de la Tate Modern à Londres, dans le Turbine Hall, qui est un gigantesque hall industriel, une ancienne usine électrique débarrassée de ses turbines et présentant une hauteur sur cinq étages. Il s'agit d'une installation *in situ* ou spécifique pour le site, qui consistait à créer l'illusion d'un soleil crépusculaire, moyennant un plafond tapissé de miroirs grâce à un dispositif de cadres en aluminium doublés (miroirs dans lesquels la totalité de l'espace d'exposition se reflétait également), un écran semi-circulaire reproduisant une lumière jaune d'or intense grâce à un rétro-éclairage constitué d'environ 200 lumières à mono-fréquence, dont le reflet zénithal permettait de former une sphère intégrale, l'effet étant accentué par l'émission d'une brume artificielle diffusée depuis les extrémités du bâtiment. Bien que le dispositif d'installation fut visible pour les visiteurs à l'extrémité de la salle et depuis le dernier étage du Turbine Hall (l'envers du décor théâtral), dans cette installation, Olafur Eliasson interroge, entre autres, le territoire urbain et le territoire environnemental, naturel, qui se rencontrent par le biais de l'artifice. Les proportions de ces deux territoires se retrouvent étirées tout en étant englobées dans un espace clos, qui

¹ Alain Alberganti, *De l'art de l'installation, La spatialité immersive, op. cit.*, p. 310.

devient ici une forme de temple ou un lieu sacré. Le chromatisme s'articule par ailleurs dans une simple bichromie jaune et noire, ce qui incite les spectateurs (venus en nombre) à jouer entre les ombres, les reflets et les lumières. Dans cette œuvre, Eliasson transforme l'espace au sens littéral, il le déterritorialise et le reterritorialise en permettant au spectateur de passer simultanément d'un territoire à l'autre, en interrogeant la relation qui existe entre le milieu urbain et son milieu naturel originel, qui ressurgit dans une atmosphère nocturne nébuleuse et monumentale, en jouant avec les éléments et les sensations.

Dans un autre registre, l'artiste d'origine canadienne Yannick Pouliot (1978-), qui a reçu une formation d'ébéniste, joue précisément entre cette notion d'intériorité et d'extériorité, en créant des territoires inattendus et entrecroisés. Dans son installation intitulée *Le Courtisan*, réalisée en 2002, le spectateur se retrouve d'abord devant un imposant caisson énigmatique en bois brut de forme rectangulaire et orienté verticalement, mesurant 1,20 mètre de largeur et plus de 5 mètres de hauteur, neutre et sans lucarne, sans fenêtre ni ornement. Sur un des côtés, se trouve une porte classique en bois brut également, avec une poignée en bois qui ne fait preuve d'aucune originalité particulière, sinon de s'inscrire parmi les produits bon marché que l'on trouve dans n'importe quelle quincaillerie actuelle. La curiosité est suscitée et le spectateur est invité à y entrer. En ouvrant la porte, la salle exigüe est plongée dans l'obscurité, et il n'y a d'espace prévu que pour une seule personne. Une fois à l'intérieur, on peut commencer à distinguer quelques moulures, mais c'est en fermant la porte et en se retrouvant seul(e) dans cet espace que l'œuvre prend vie. Une fois que la béquille de la poignée est correctement redressée et que le pêne est correctement engagé dans la gâche, quand la porte est correctement fermée, un lustre suspendu s'éclaire vivement et de manière soudaine, accompagné d'une musique : un extrait de l'Acte III du *Mariage de Figaro* de Mozart en version instrumentale. Le spectateur découvre l'intérieur de la pièce, blanche, élaborée dans un style d'inspiration baroque avec un parquet d'Aremberg et une poignée de porte ronde en faïence. Par effet de surprise, le spectateur se retrouve en territoire baroque,

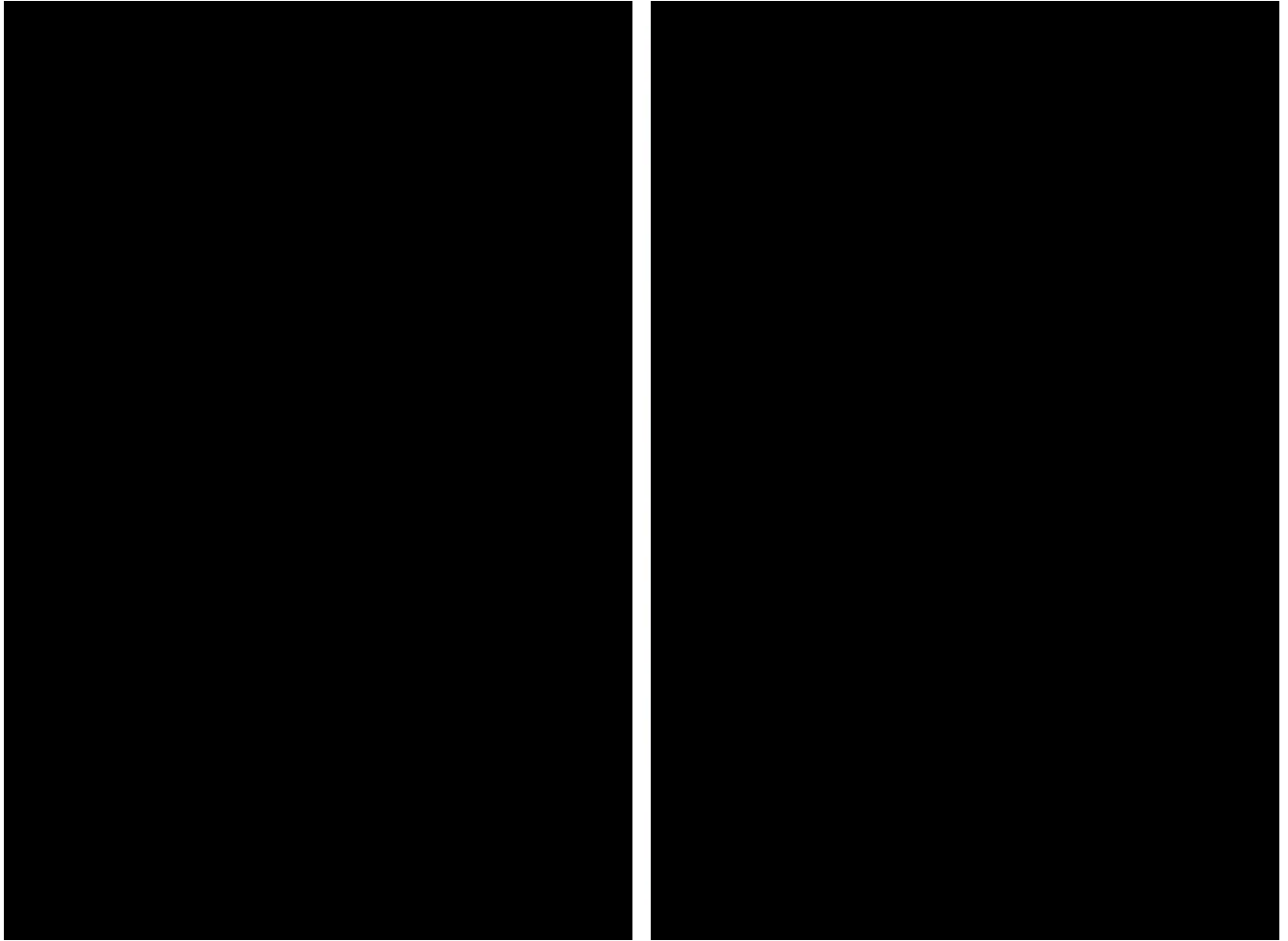
Figure n°9



Olafur Eliasson, *Le Projet Météorologique (The Weather Project)*, 2003,
installation, lumières à monofréquence, feuilles de projection, machines à brouillard, films
réfléchissants, aluminium, échafaudage
Tate Modern, Londres, Angleterre, Royaume-Uni.
Crédit : Tate Photography (Andrew Dunkley & Marcus Leith)

Figure n° 10

Figure n° 11



Yannick Pouliot, *Le Courtisan* (détails), 2002
Installation, bois, plâtre peint, lustre et bande sonore,
505 x 120 x 120 cm.

Collection Prêt d'œuvres d'art du Musée national des beaux-arts du Québec, Québec, Canada.
Crédits photographiques : Musée National des Beaux-Arts du Québec, photographies :
Stéphane Bourgeois.

complètement isolé de l'espace de la galerie ou du lieu d'exposition, qui cesse d'exister durant plusieurs instants. En faisant l'usage d'une véritable économie de moyens, Yannick Pouliot sollicite les sens du spectateur avec vivacité et le défait du territoire dans lequel il était entrain d'évoluer en l'isolant, en l'enfermant, et bien qu'ayant la possibilité de pouvoir librement sortir à tout moment, le sentiment de stupéfaction et la richesse du décor invitent à apprécier l'originalité de cet espace surprenant et insolite, qui constitue une véritable expérience individuelle.

Nous comprenons, à travers ces exemples, que la notion de territoire se présente comme un espace à interroger de multiples manières et particulièrement dans le domaine de l'installation, où l'oeuvre d'art et toutes ses variations proposent un *continuum* d'explorations inépuisables.

Chapitre 2

De l'œuvre au lieu : géminations, sites et situations

A - De l'organique à l'urbain, le lieu et ses factures

Lieu de l'œuvre, œuvre du lieu

Un lieu peut se présenter de multiples manières et a toujours un rôle à jouer. Il peut être extrêmement vaste, se présenter sous la forme d'une étendue infinie ou au contraire comme un espace prodigieusement restreint, isolé, issu du morcellement ; un fragment, un atome. Divisé par des frontières qui pourront se disperser en courbes, en lignes qui formeront un ou plusieurs périmètres, un lieu peut être parcellaire, il peut former en ensemble de circonférences qui enlacent une multitude de centres, des foyers, des milieux, des embryons fertiles qui pourront fonctionner les uns par rapport aux autres et se déployer dans une affluence de directions inexhaustibles. En d'autres termes, et pour emprunter ceux de Dominique Berthet :

« Le lieu est [...] un espace situé dans un autre lieu qui l'englobe. L'ensemble des lieux constitue le monde »¹.

Ces lieux qui constituent le monde fourmillent, foisonnent, et s'avèrent être plus qu'une pléiade d'éclats circonscrits, de fragments organisés, structurés ou hiérarchisés, car :

« Le lieu n'est pas neutre, passif, mais silencieusement actif, vivant, en tension. Il participe à la construction de l'être, génère des comportements, provoque des postures, des réactions. [...] Immobile, le lieu n'est pas inerte. Il est pourvu d'une puissance spécifique. Il dégage de l'énergie. Il nous suscite. Il nous inspire. Il éveille nos sens, nos émotions. Il nous imprègne »².

Nous comprenons dans ces deux passages que le lieu est un espace dynamique qui nous pénètre, nous habite et qui a la capacité de pouvoir nous transformer, qu'il peut transfigurer une matière, un objet ou une substance, en vertu de ses spécificités. Le lieu peut être sélectionné pour sa singularité, choisi, élu, il peut posséder une dimension personnelle ou collective imprégnée d'un potentiel dramatique, d'une mémoire. Il peut faire ressurgir un passé oublié à la manière d'une ruine ou d'un vestige, il est un espace vivant qui possède ses propres émanations, son climat, ses mansuétudes ou ses fièvres, car il provoque des émotions. Il peut posséder force et caractère, et dans un registre plus formaliste, il détermine une appartenance, car il est aussi celui de notre naissance, il figure sur les documents qui donnent vie à notre identité et marque également le lieu de notre trépas. Il peut faire l'objet d'histoires, légendaires ou authentiques, l'objet d'innombrables récits. Dans le domaine de l'installation artistique, Alain Alberganti interroge le lieu à travers le prisme de l'œuvre et de l'intention de l'artiste, en nous expliquant que :

¹ Dominique Berthet, « Vivre le lieu », in Dominique Berthet (dir.), *Recherches en Esthétique*, n°13, « La relation au lieu », Fort-de-France, publication du Centre d'Études et de Recherches en Esthétique et Arts Plastiques, 2007, p. 21.

² *ibid.*, p. 21.

« L'œuvre d'art prélève, un fragment de [...] vie par abstraction, par découpage et par condensation de la réalité vécue. Elle prélève pour élever, verticalement ou horizontalement. Elle limite pour « illimiter ». Elle enferme pour ouvrir. Elle distancie le connu, et cette distance est un espace de renouveau. Elle ouvre et découvre l'espace du lieu »¹.

L'installation artistique a donc cette faculté, et à la manière d'un archéologue, l'artiste installationniste a la possibilité de pouvoir partir à la conquête du récit ou de la mémoire du lieu pour mieux en défricher les vestiges et les stigmates, il peut essarter ses pistes mémorielles, au-delà du rôle que peut remplir une archive ou un mémorial. Le travail de l'artiste canadien Brian Jungen, relève de cette démarche. Originaire des premières nations de l'intérieur de la Colombie-Britannique, membre du peuple autochtone Danezaa, il est né en 1970 et perdit ses deux parents dans un incendie (sa mère était d'origine Danezaa, son père d'origine Suisse). Élevé par plusieurs membres de sa famille, il grandit dans une réserve naturelle aux confins des provinces canadiennes et dans sa série d'installations intitulée *Cétologie* (titre original : *Cetology*), qu'il a exposé à plusieurs endroits dans le monde, le spectateur est invité à évoluer autour d'un ou de plusieurs squelettes de baleines, de cétacés suspendus, grâce au dispositif de présentation usité, qui s'apparente à ceux que l'on peut trouver au sein de tout museum d'histoires naturelles. Seulement, il ne s'agit aucunement de véritables squelettes, mais de leur reproduction grandeur nature. Il s'agit d'ossatures artificielles, réalisées à l'aide de chaises blanches moulées en plastique de type polypropylène (PP), pouvant résister à des conditions extérieures variées. Pour replacer les choses dans leur contexte d'origine, les eaux canadiennes sont un véritable vivier, une pouponnière où évoluent la moitié des espèces mondiales de cétacés, qui font partie des nombreux mammifères en voie de disparition depuis plusieurs années. Par ailleurs, la baleine, dont le vestige est ici

¹ Alain Alberganti, *De l'art de l'installation, La spatialité immersive, op. cit.*, p. 13.

représenté, joue un rôle prépondérant dans de nombreuses mythologies. Pour les Amérindiens, elle représente un animal totem, protecteur, elle est le maître de la Terre et de l'Océan, elle renferme le secret de l'existence, les significations de la vie, ses mystères les plus profonds et pourrait, en ce sens, être comparée à *L'Origine du monde* (1866)¹ de Gustave Courbet ; dans leur culture, elle est d'ailleurs considérée comme une origine du monde, à proprement parler. Mais la portée symbolique de ce mammifère ne se limite pas qu'aux cultures amérindiennes : elle est la quatrième plus grande constellation du ciel, et dans la mythologie grecque, la constellation de la Baleine incarne le « Monstro » que Poséidon aurait envoyé pour détruire toutes formes de vie, afin de se venger de Cassiopée. Le cétacé occupe également une place importante dans les cultures irlandaise, islandaise, elle est un génie pour les Vietnamiens, elle symbolise la sagesse et fait l'objet de vénération dans les contrées extrême-orientales. Cet animal fascinant symbolise, en somme, l'union du ciel et des océans, il symbolise la puissance, la vie et ses profondeurs insondables. Le regard de Brian Jungen est important, car bien qu'éloigné de l'espace caribéen d'un point de vue géographique, il permet d'entrevoir l'héritage perceptible d'une esthétique amérindienne anéantie par le génocide mené par Christophe Colomb dans la Caraïbe, avant que plusieurs peuples issus des terres d'Afrique ne soient déportés pour pallier au manque de main d'œuvre afin de servir l'Empire. De nombreux artistes caribéens ont d'ailleurs pris le parti d'explorer cet héritage amérindien, comme les plasticiens martiniquais Victor Anicet (1938-), avec les *Invocations amérindiennes* (1985) ou encore Ricardo Ozier-Lafontaine (1973-), intensément influencé par le patrimoine archéologique précolombien. À travers cette œuvre, Brian Jungen, qui réalise par ailleurs des séries de totems avec des chaussures de sport de grande marque, est profondément attaché à ses racines et au lieu dont il est originaire, transpose l'histoire du lieu de son enfance et de ses origines dans chaque lieu d'exposition et propulse ainsi l'histoire de l'animal symbolique au rang de relique. Seulement, la relique en question n'est pas le mammifère auquel on pense au premier abord.

¹ Gustave Courbet, *L'Origine du monde*, 1866, huile sur toile, 46 × 55 cm. Musée d'Orsay, Paris.

À la manière de René Magritte (1898-1967) et de ses images qui trahissent ce que nous croyons reconnaître distinctement en pénétrant dans l'espace d'exposition, l'objet change d'apparence au fur et à mesure que l'on s'en approche, pour finalement revêtir une toute autre signification : il s'agit d'une véritable expérience pour le spectateur qui pénètre bel et bien dans un lieu spécifique, car la maîtrise technique du dispositif de présentation produit l'illusion ou l'interrogation au premier abord. Cette relique s'avère être la réédification d'un objet courant et usuel, commercialisé dans le monde entier et issu d'une société de consommation qui met, précisément, l'espèce représentée en péril de manière alarmante. À la manière de l'archéologue cité en exemple, du naturaliste en l'occurrence, l'artiste d'origine amérindienne pour qui les mers et les océans sont le lieu racine, délocalise le vestige et inverse les lieux de l'observation, en racontant l'histoire des territoires marins, naturels ou ravagés, en empruntant un vocabulaire plastique issu des lieux industriels. *Cetology* est un exemple, parmi d'autres, d'installation artistique dont le dispositif d'exposition permet de comprendre l'intensité de la teneur fictionnelle qu'un lieu dégage ou possède, en lui donnant une matière, un sens et une force biographiques fictifs. L'œuvre suspendue incite le spectateur à se rapprocher et à se laisser surplomber par elle. Le visiteur pense d'abord se trouver sur le lieu d'une histoire passée et vécue, tout en s'approchant de la puissance sculpturale de l'os, exposé *a priori*. Puis, il se retrouve finalement confronté à un vécu jusqu'alors inimaginé comme tel, qui se singularise dans un lieu. L'artiste utilise des matériaux actuels, communs et comme le précise Itzhak Goldberg au sujet des pratiques de l'installation à partir des années 1960 :

« Rien, en effet, de plus routinier, insignifiant et banal [...] dans une Amérique de la mécanique triomphante. [...] La spécificité de ces jeunes créateurs, issu de la culture vernaculaire urbaine est de chercher non seulement à introduire des matériaux inédits,

mais encore à « reproduire » le caractère des endroits où on les trouve »¹.

La réflexion de l'auteur s'applique, dans le contexte de la lecture, à l'utilisation de matériaux métalliques urbains qu'utilisèrent des artistes comme Robert Rauschenberg (1925-2008), John Chamberlain (1927-2011) ou Mark di Suvero (1933-), mais Brian Jungen, en utilisant un matériau issu de la manufacture, témoigne d'une démarche analogue et proche, en conséquence, de l'histoire de l'installation, qu'il adapte en utilisant le plastique de l'atelier urbain, pour évoquer l'immensité des étendues océaniques, qui par opposition sont des lieux et des territoires infinis tant par leur étendue que par leur profondeur (l'atelier urbain étant circonscrit). Il est par ailleurs important de noter que l'utilisation de matériaux de ce type est devenue courante dans l'art contemporain, comme le remarque Marc Jimenez, qui dit :

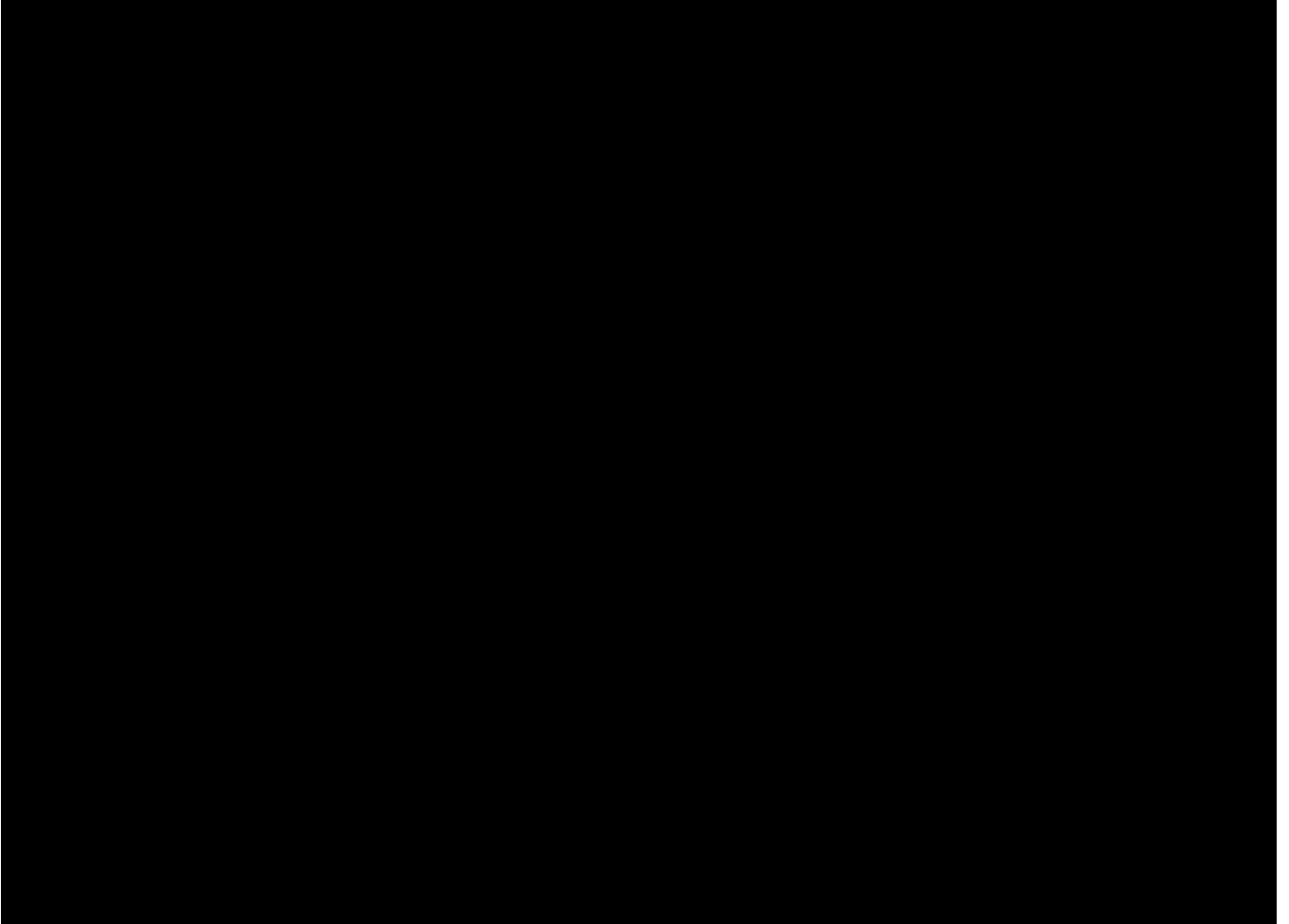
« Les artistes se sont appropriés tous les matériaux possibles et imaginables ; ils ont utilisé des procédés et des moyens d'expression qui n'étaient pas, contrairement à l'expression courante, « à leur disposition », dans le sens où ils ont été les chercher là où l'art ne les attendait pas. »²

Dans ce passage, l'auteur nous permet de comprendre que l'étendue des matériaux qu'utilisent désormais les artistes font par conséquent référence à une infinité de lieux dont sont issus ces matériaux, ce qui implique que l'œuvre peut elle aussi prendre place dans n'importe quel lieu. Mais outre mers et océans évoqués dans l'installation de Brian Jungen, bien d'autres lieux naturels s'étendent à perte de vue, à travers l'immensité d'espaces vierges de toute civilisation surplombante, comme

¹ Itzhak Golberg, *Installations, op. cit.*, p. 69.

² Marc Jimenez, *La querelle de l'art contemporain*, Gallimard, Folio « Essais », 2005, p. 100.

Figure n° 12



Brian Jungen, *Shapeshifter (Métamorphe)*, série *Cetology (Cétologie)*, 2000,
installation réalisée à partir de chaises en plastique polypropylène (PP) découpées,
145 x 660 x 132 cm, collection de la Galerie d'Art de Vancouver (Vancouver Art Gallery), avec le soutien du
Programme d'Aide du Conseil des Arts du Canada (Canada Council for the Arts Acquisition Assistance).
Crédit : Trevor Mills, Vancouver Art Gallery

les déserts par exemple, ou les jungles tropicales. Mais la ville évoquée par Itzhak Goldberg, la mégapole, est également un lieu très hétéroclite qui s'est transformé tout au long du XX^e siècle, et que l'on peut qualifier communément, parfois, de « jungle urbaine ». Cette métaphore fait également état d'un lieu, qui à l'inverse des espaces verdoyants qui s'étendent, sont devenus presque inintelligibles et donc inhumains, comme le sous-tend cette expression. Le lieu devient un territoire réduit, balisé et construit voire « sur-construit » par l'être humain, qui prend le dessus sur la nature en lui donnant une forme artificielle, ce qui pose la question de la forme et par opposition, de l'informe. Ce thème fera d'ailleurs l'objet d'une exposition au Centre Georges Pompidou, du 22 mai au 26 août 1996, intitulée *L'Informe : mode d'emploi*, au sujet de laquelle les commissaires Rosalind Krauss et Yve-Alain Bois, diront au sujet de l'entropie :

« L'entropie attira les artistes bien avant que, dans les années 1960, Robert Smithson en fasse son *motto*, et nombre d'entre eux prirent la suite de celui-ci . [...] Elle opère de plusieurs manières : par dégradation (les brûlages de Raoul Ubac ou de Gordon Matta-Clark), par redondance (les empreintes de Bruce Nauman, d'Arp, de Picasso), par accumulation, profusion infinie [...], par inversion [...], par tarissement [...], par envahissement [...], par usure [...]. L'entropie est un enlèvement, un tassement, mais peut-être aussi un gaspillage irrécupérable »¹.

Les auteurs précisent auparavant que Georges Bataille n'avait, précisément, rien exprimé au sujet de l'entropie dans l'ouvrage sur lequel ils prennent appui. L'article de Bataille intitulé « Informe » qui paraît dans le septième numéro de la revue *Documents*, publiée en décembre 1929, dont il est à l'origine avec Georges Henri Rivière (1897-1985), fait partie de la section « Dictionnaire ». L'article « Informe »

¹ Yve-Alain Bois, Rosalind Krauss, Communiqué de presse, (cat. d'exposition) *L'Informe : mode d'emploi*, Exposition 22 mai-26 août 1996, Galerie sud, mezzanine, direction de la communication du Centre Georges Pompidou, Paris, éd. du Centre G.Pompidou, 1996, p. 10-11.

sera le dernier, le plus bref de trois articles et dans l'extrait cité, les auteurs, en utilisant la formule « gaspillage irrécupérable » tenaient à préciser le fait que l'entropie peut pervertir l'informe, le transformer en figure et ainsi le dénaturer. L'Informe hérite des recherches esthétiques réalisées par les artistes du courant Minimal, dont le formalisme industriel s'est essentiellement construit à partir des œuvres de Dan Flavin (1933-1996), Carl Andre (1935-), Sol LeWitt (1928-2007), Donald Judd (1928-1994) et Robert Morris (1931-2018), dont les sculptures en feutres marquèrent une évolution quant à la relation entre l'œuvre et l'espace d'exposition, qui s'avère être un lieu que l'œuvre et la forme interrogent également. Le lieu influe sur l'œuvre et vice-versa, il influe puissamment sur l'ensemble de nos mouvements, de nos desseins, de nos intentions, sur toutes les formes vivantes et organiques, il s'empare de la matière et en reçoit une force vitale. Le lieu engendre états et agissements, il génère ce processus d'entropie précisément, il détermine des manières de vivre, de penser, d'agir, il nous affecte, nous apaise, il modifie notre perception du monde, des mondes, le monde de chacun. Il déteint, altère, pèse ou anime, il est au centre du temps, de l'action, il déploie ses répercussions et s'en prend à nos rêveries et à nos fantasmes. La question de l'informe et du processus entropique peut donc se retrouver au cœur d'un art qui prend place dans un environnement urbanisé, construit, formaté. Alain Alberganti évoque par ailleurs cette spécificité, en prenant appui sur le texte de Michel de Certeau, que l'on peut lire dans *L'invention du quotidien, I : Arts de faire* :

« Dans la ville, la spatialité organise la détermination de la frontière entre le privé et le public, le sacré et le profane, entre l'art et le non-art. Sur la frontière s'écrivent des récits qui ne sont pas seulement des comptes-rendus mais des actes qui fondent des espaces. La perte de récits s'accompagne de la perte d'espaces, étant donné que « privé de narration [...] le groupe ou

l'individu régresse vers l'expérience, inquiétante, fataliste, d'une totalité informe, indistincte, nocturne »¹.

Le lieu urbain est donc le lieu de la forme que l'on dicte, le lieu que l'on s'approprie, que l'on transforme et pour les installationnistes, il se présente également comme une matière brute à partir de laquelle on peut fabriquer un autre lieu, sans pour autant en modifier nécessairement les contours physiques de manière définitive, mais en le questionnant et en utilisant ses propres armes. Cette modification peut être métaphorique, symbolique, allégorique et même cartographique. Elle peut également être d'ordre physionomique ; érigée, pouvant alors prendre la forme d'un habitat, d'une construction ou d'un abri. Cette multitude de lieux qui s'imbriquent les uns dans les autres ou qui pullulent les uns autour des autres comme des ondes « constituent le monde »², pour reprendre les termes de Dominique Berthet. Au regard de ce monde et des interventions que les artistes peuvent effectuer sur ces terres, qu'ils peuvent opérer au sein de lieux spécifiques, se pose par conséquent, la question du site.

B - *In situ*, un art en localisation

Dès les années 1960, plusieurs artistes européens et surtout américains se consacrent au désir et surtout au besoin de percer les murs qui séparent la galerie d'art du monde extérieur, d'aller au-delà, mettant ainsi en application les

¹ Alain Alberganti, *De l'art de l'installation, La spatialité immersive, op. cit.*, p. 326. Dans cet extrait, l'auteur prend appui sur l'ouvrage suivant : Michel De Certeau, *L'invention du quotidien – I/Arts de faire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2004, p. 182.

² Dominique Berthet, « Vivre le lieu », in Dominique Berthet (dir.), *Recherches en Esthétique*, n°13, « La relation au lieu », *op. cit.*, p. 21.

problématiques soulevées par les *Happenings* d'Allan Kaprow (1927-2006) ou du mouvement Fluxus. Cette démarche les amènent progressivement à questionner les sites naturels et l'environnement au sens le plus large du terme. Nous retrouvons cette question environnementale dans le travail de Brian Jungen d'une certaine manière, mais l'intérêt de ces artistes portera sur l'analyse de nouveaux espaces, indépendamment des lieux traditionnellement consacrés à l'art. Ces lieux sont des sites naturels, au sein desquels les artistes interviennent de manière souvent pérenne, dans la mesure où :

« le concept d'œuvre d'art comme "environnement" fut élaboré à partir de l'idée que le spectateur doit habiter l'œuvre au même titre que le monde. Une des grandes figures de cet évolution fut Robert Smithson à qui l'on doit la distinction entre "site", lieu où emplacement particulier dans le monde entier, et "non-site", représentation de ce même lieu dans la galerie sous forme de matériel transporté, de photographies, de cartes et de documents afférents »¹.

Les artistes du Land Art font l'usage de matériaux trouvés sur des sites naturels, ils utilisent l'eau et la terre et le processus d'entropie en guise de médium, comme on peut le constater en observant l'œuvre emblématique de Robert Smithson (1938-1973), *Spiral Jetty* ² qui date de 1970. Ils utilisèrent l'air et les éclairs comme Walter de Maria (1935-2013), le soleil comme Nancy Holt (1938-2014), et tous les autres éléments en faisant ainsi preuve d'une volonté draconienne d'adhérer au site, de s'inscrire physiquement en lui, de comprendre sa géologie en fusionnant avec lui et en y laissant une empreinte, un indice, un sceau souvent minimaliste, comme le firent les Amérindiens du temps des pétroglyphes. En produisant de nouveaux

¹ Françoise Gaillard, Nicolas de Oliveira, Michael Petry, *Installations : L'Art en situation*, Londres, Thames & Hudson, coll. « Beaux Livres », 2004, p. 33.

² Robert Smithson, *Spiral Jetty (Jetée en Spirale)*, 1970. Installation : pierres, terre, cristaux de sel [...], Rozel Point, Grand Lac Salé, Salt Lake City, État de l'Utah, États-Unis.

espaces artistiques, les plasticiens s'intéressent aux sites naturels, une réaction qui découle des nombreuses explorations plastiques et conceptuelles, qui, nous le comprenons dans ce passage, considère néanmoins l'espace d'exposition et celui de la galerie d'art à travers la trace photographique ou vidéographique, à travers le document témoin. Les land artistes travaillent *in situ*, ce qui signifie que leur œuvre est conçue pour un lieu spécifique, qu'elle est faite pour épouser le lieu et ses caractéristiques de la meilleure manière possible, au niveau de son dispositif même. Une installation *in situ* dépend du contexte, de l'environnement, du paysage : du site ; elle est « dans » le site. À ce sujet, Guy Lelong, dans un ouvrage intitulé *Daniel Buren* et consacré à l'œuvre de l'artiste, dit que :

« [...] l'outil visuel a pour fonction de révéler, par son placement, les caractéristiques des lieux qu'il investit. Dès lors, les travaux de Daniel Buren furent exécutés *in situ*, c'est-à-dire dans les lieux mêmes auxquels ils sont destinés. La nécessité d'avoir un atelier devint donc caduque et Daniel Buren se rendit d'ailleurs très vite compte qu'il y avait tout avantage à s'en passer »¹.

Daniel Buren (1938-) fit ce constat à l'issue d'une réflexion collective avec les artistes Olivier Mosset (1944-), Michel Parmentier (1938-2000) et Niele Toroni (1937-), avec lesquels il forma le groupe BMPT (la première lettre de leurs noms respectifs), portant sur l'exploration du degré zéro de la peinture, qui donna lieu à quatre manifestations entre janvier et septembre 1967, la dernière s'étant déroulée au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Quatre ans plus tard, Daniel Buren réalisera l'une de ses premières réalisations monumentales *in situ* à New York, au Musée Guggenheim, intitulée *Peinture-sculpture* (1971). Il s'agissait d'une grande toile rectangulaire composée des célèbres rayures, suspendue et orientée verticalement, tendue sous la grande verrière du hall central. L'artiste dira d'ailleurs :

¹ Guy Lelong, *Daniel Buren*, Paris, Flammarion, coll. « La création contemporaine », 2002, p. 37.

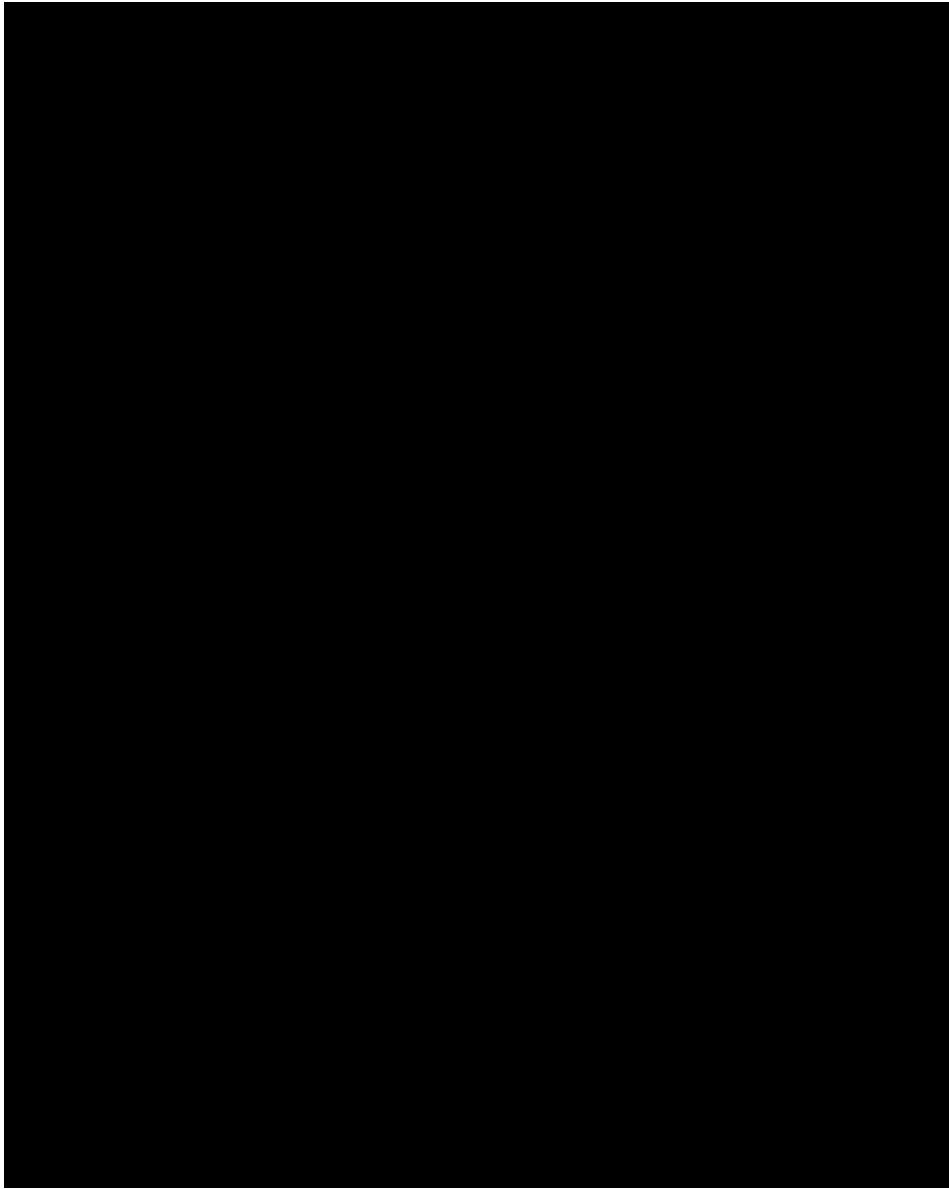
« en ce qui me concerne, il n'y a que le lieu qui m'inspire [...] je veux que le lieu fasse partie de l'œuvre ».¹

Accrochée au centre du puits de lumière autour duquel s'articulent les rampes circulaires imaginées par Frank Lloyd Wright (1867-1959), le long desquelles les visiteurs se déplacent, l'œuvre s'intègre à l'architecture du lieu et inversement : le lieu est intégré à l'œuvre, qui est faite par rapport au lieu.

Certaines installations sont adaptées au lieu, comme cette *Peinture-Sculpture* de Daniel Buren, et à la manière des œuvres du Land Art, certaines ne peuvent pas être déplacées, bien qu'elles n'aient pas été réalisées dans une région excentrée ou désertique, dans un poumon de verdure : elles ne peuvent pas être délocalisées. En revanche, ce qui les définit toutefois en tant qu'installation vient du fait que le lieu soit éminemment pris en considération, qu'il s'agisse de l'histoire de ce lieu, de ce qu'il symbolise, et de ses caractéristiques environnementales, architecturales ou spatiales, tout cela de manière formelle. D'autres installations peuvent en revanche être déplacées, devant suivre, parfois, les directives de l'artiste qui, dans certains cas, pourra même laisser une notice, un mode d'emploi ou un *memento*, afin que l'installation puisse être réalisée selon une procédure spécifique et selon ses instructions précises, par délégation. Bien que n'ayant pas nécessairement été réalisée dans le dessein d'intégrer un lieu considéré au préalable, l'artiste devra toutefois envisager le fait que l'œuvre en question communiquera inévitablement avec le lieu de monstration. Dans ce cas de figure et par réciprocité avec l'appellation *in situ*, on pourrait qualifier ce type d'installation d'*ex situ*, expression que l'on associe plus généralement au domaine de la botanique ou de la zoologie, lorsque l'on prend l'initiative de délocaliser une espèce afin de la préserver de toute forme de menace, ou d'extinction. L'installation *Cétology*, de Brian Jungen, entre dans ce principe.

¹ Entretien avec Francis Rambert, sept. 2001, cité par François Barré, « Contours et alentours », in Anne-Marie Charbonneaux et Norbert Hillaire (dir.), *Œuvre et Lieu*, Paris, Flammarion, 2002, p. 10.

Figure n°13



Daniel Buren, *Peinture-Sculpture*, 1971
travail *in situ*, peinture acrylique blanche sur toile de coton tissé à rayures blanches et bleues, alternées et
verticales de 8,7cm ($\pm 0,3$) de large chacune, 2.000 x 1.000 cm (sur toile libre),
New York City, États-Unis.
collection particulière, Paris, France.
Crédit : © Daniel Buren

Chapitre 3

S'engager : vers une quête de l'inespéré ?

A - L'engagement esthétique : un recueil de libertés

Un engagement est une promesse, un acte que l'on signe et qui marque un préambule. Il représente une responsabilité, il en va d'une exigence. Un engagement relève d'un investissement profond, durable, il porte à conséquences et peut être d'ordre militant, moral, politique, esthétique, etc. Dans le domaine des arts, l'artiste peut-il s'engager en maintenant la problématique esthétique pour fil d'Ariane ? Quelle place l'engagement peut-il ou doit-il occuper dans l'*Acte de création*, pour emprunter les termes de Gilles Deleuze ?

Un(e) artiste met sa sensibilité au service d'une certaine perception du monde, des émois qui lui sont dictés ou inspirés, qu'il ou elle structure, en utilisant un idiome et un registre inscrits dans un contexte, à partir de données spécifiques et selon une situation donnée. L'artiste ressent, témoigne, pressent, et l'objet de son saisissement retentit dans un ensemble d'actions qui seront structurés sur une toile, dans un espace, sur une matière, un écran, un morceau de papier, une partition, un instrument. Ses impressions frappent sur les cordes de son inspiration et transmettent un corpus de vibrations laconiques vers l'objet d'une création, à la manière des cordes du piano que le marteau frappe à partir du moment où la touche est sollicitée, pour mieux pénétrer la matière du bois, au-dessus de la table d'harmonie et au sein de la caisse de résonance lambrissée. L'œuvre qui résulte de cette résonance demeure, témoigne et symbolise une époque, un courant de pensée, un mouvement, une révolution, une avancée technique, scientifique ou technologique, elle est traversée par les flots d'une culture et d'une histoire qui se manifestent.

Dans un article intitulé « Notes sur le concept d'engagement », écrit par Howard S. Becker, il est intéressant de noter que le terme anglophone original,

commitment (titre original de l'article : « *Notes on the Concept of Commitment* »¹), signifie en premier lieu la notion « d'implication ». Cette précision mérite attention, car dans le registre anglophone et en appliquant cette notion au monde de l'art, cela signifie que l'idée d'engagement est reliée à l'implication de l'artiste, au degré de son investissement, quel que soit le contexte. Par ailleurs, et comme l'observe Dominique Berthet :

« Dès lors que l'on parle d'engagement, il n'est pas inutile de revenir à Jean-Paul Sartre qui en fit l'un des piliers de sa philosophie et une éthique. Selon lui, l'engagement est incontournable et indispensable. L'individu est condamné à faire des choix, donc à s'engager. Il considère aussi que l'art est un engagement. Il prend soin toutefois de distinguer l'œuvre engagée de l'œuvre politique »².

En prenant appui sur les réflexions de Jean-Paul Sartre, Dominique Berthet explique que l'engagement ne doit pas être considéré de manière unilatérale, et que l'engagement artistique, que l'œuvre engagée ne veut pas être forcément assimilée à un acte politique. Par ailleurs, dans *L'Être et le néant*, Jean-Paul Sartre révèle que si un individu est parfaitement libre de pouvoir s'engager, quel que soit le domaine dans lequel il s'implique, il ne le fait qu'à la seule condition de manifester sa propre liberté, et dans le dessein d'élargir, d'ouvrir et de renforcer sa propre conscience du monde. Il dit d'ailleurs, au sujet de « l'être pour soi » que :

« [...] dépasser le monde, c'est précisément ne pas le survoler, c'est s'engager en lui pour en émerger, c'est nécessairement se faire cette perspective de dépassement. En ce sens la finitude est

¹ Howard. S. Becker, « « Notes sur le concept d'engagement » », *Tracés. Revue de Sciences humaines* [En ligne], 11 | 2006, mis en ligne le 28 septembre 2008, consulté le 22 juillet 2018. Trad. fr. Camille Debras et Anton Perdoncin. URL : <http://journals.openedition.org/traces/257>

² Dominique Berthet, « L'œuvre d'art : art ou ornement ? », in Dominique Berthet (dir.), *Recherches en esthétique*, n°19, « Art et engagement », Fort-de-France, publication du Centre d'Études et de Recherches en Esthétique et Arts Plastiques, 2014, p. 31.

condition nécessaire du projet originel du pour-soi. La condition nécessaire pour que je sois, par delà un monde que je fais venir à l'être, ce que je ne suis pas et que je ne sois pas ce que je suis, c'est qu'au cœur du pourchas infini que je suis, il y ait perpétuellement un insaisissable donné »¹.

Dans ce passage, l'auteur affirme ainsi qu'une des vertus enjointe par l'acte d'engagement consiste à devoir accepter sa part d'inattendu, d'« insaisissable », car un engagement recèle un serment, celui de devoir assumer son caractère imprévisible, de consentir à ce qu'une nouveauté surprenante, brusque ou accidentelle puisse faire irruption à tout moment. S'engager implique par conséquent une mise en danger, une dépossession de l'objet, voire une dépossession de soi. Il s'agit d'une opération physique, au sens physiologique du terme, qui peut conduire à une rencontre, à une transformation et à une métamorphose. S'engager, c'est prendre un risque, et en accepter les conséquences. Cela induit par conséquent un phénomène d'entropie.

Au cours du XX^e siècle, plusieurs artistes s'engagèrent dans les domaines artistiques et littéraires, en acceptant les conséquences possibles de cette forme d'engagement esthétique et de son conjecturable phénomène d'entropie, parfois avec véhémence. Parmi eux, les pionniers de la Négritude furent d'éminents et d'éloquents ambassadeurs de cette notion d'engagement, comme Léopold Sédar Senghor (1906-2001), Léon-Gontran Damas (1912-1978) et Aimé Césaire (1913-2008), les figures les plus marquantes. L'écriture engagée d'Aimé Césaire, dense et abondante, éclôt dans le *Cahier d'un retour au pays natal* sous sa plume poétique et fulminante, avec laquelle l'auteur dénonce, entre autres, les conséquences de la démente coloniale. Il y dépeint un monde, pour reprendre le terme de Sartre, où flottent encore les bruines d'un passé à peine avouable, en s'emparant de la langue de l'Empire avec majesté. Il dit :

¹ Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant, Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, 1943, p. 366.

« Et le lit de planches d'où s'est levée ma race, tout entière ma race de ce lit de planches, avec ses pattes de caisse de Kérosine, comme s'il avait l'éléphantiasis le lit, et sa peau de cabri [...] une nostalgie de matelas le lit de ma grand-mère [...].
Et une honte, cette rue Paille,
Un appendice dégoûtant comme les parties honteuses du bourg [...], tout au long de la route coloniale [...]. Il n'y a ici que des toits de paille que l'embrun a brunis et que le vent épile »¹.

Dans cet extrait, l'engagement de l'auteur se découvre à travers le champ lexical qu'il utilise. Il s'adresse aux « parties honteuses » et à l'« appendice dégoûtant », de la « route coloniale » de manière poétique et frontale. Mais les engagements d'Aimé Césaire allaient au-delà de sa pratique littéraire. En effet, il refusa d'être Ministre des droits de l'homme sous la présidence de François Mitterrand, ou encore d'être nommé pour le Prix Nobel de la Paix au nom de son engagement (Jean-Paul Sartre refusa également le prix Nobel de littérature qui lui avait été attribué en octobre 1964). Frantz Fanon, René Ménélik et Léopold Sédar Senghor ne seront pas en reste et en outre, Dominique Berthet échangera également autour de ce thème avec Marc Jimenez, au cours d'un entretien durant lequel ils évoqueront les illustres engagements d'André Breton, d'Albert Camus, de Peter Sloterdijk, d'Axel Honneth, des dadaïstes, des futuristes russes, de Fernand Léger ou de Pablo Picasso. Au cours de cet entretien, ils diront d'ailleurs au sujet de *Guernica*² que pour Picasso l'art était aussi une « arme », qu'il utilisât en guise de « lutte contre le fascisme » durant la guerre d'Espagne, ou encore que selon Herbert Marcuse, s'exprimant au sujet de Jean-Paul Sartre, l'art peut être résistant « par la forme et rien

¹ Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine, coll. « Poésie », 2000, p. 18-19.

² Pablo Picasso, *Guernica*, 1937, huile sur toile, 349, 31 × 776, 61 cm, musée Reina Sofia, Madrid, Espagne.

d'autre contre le cours du monde qui continue de menacer les hommes comme un pistolet appuyé contre leur poitrine »¹.

Il est également important de préciser que l'engagement de l'artiste s'inscrit dans un contexte toujours singulier, et qu'au cours de l'histoire de l'art, notamment durant la seconde moitié du XX^e siècle et également dans le domaine de l'installation, le contexte devient progressivement le contenu de l'œuvre, comme dans les installations de Dan Flavin (1933-1996) par exemple. On peut associer cette influence au contexte général durant cette époque, et aux engagements que durent prendre plusieurs artistes, issus d'autres domaines. Aussi, dans le domaine musical, lorsque Ray Charles² (1930-2004), fut invité à donner un concert attendu et d'envergure dans son État de naissance, à Atlanta en 1959, encore sous la ségrégation raciale, en découvrant que la salle entière était réservée à un public constitué de personnes à la peau exclusivement blanche, en dépit du fait que des manifestants à la peau noire, désireux d'acclamer l'enfant prodige aient fait le déplacement à dessein, il refusera de jouer. Il lui sera en conséquence interdit de se produire dans l'État qui l'a pourtant vu naître et où il était invité, durant plusieurs années. Son engagement et son intransigeance porteront ses fruits, ses *fruits étranges*³ pourrait-on dire en l'occurrence, puisqu'une vingtaine d'années plus tard, en 1979, l'opus qu'il interprétera intitulé *Georgia on my mind* (*La Géorgie dans mes pensées*), deviendra désormais, l'hymne officiel de l'État de Géorgie. Dominique Chateau, dans un article intitulé « L'engagement comme commencement et comme contrat » propose une approche de la notion d'engagement qui illustre bien l'histoire de *Georgia on my mind*. En s'exprimant au sujet de la conscience, du dilemme ou du choix, il dit que :

¹ Dominique Berthet, « Le choix de la création », entretien avec Marc Jimenez, in Dominique Berthet (dir.), *Recherches en Esthétique*, n°19, « Art et engagement », Fort-de-France, publication du Centre d'Études et de Recherches en Esthétique et Arts Plastiques, 2014, p. 11.

² Musicien avant-gardiste de la *soul music* (la musique de l'âme) et de renommée internationale, né aux États-Unis, à Albany en Géorgie

³ En référence au morceau de Lewis Allan (Abel Meeropol), *Strange Fruit* (*Fruit Étrange*), 1939, 3 min. 02, interprété par Billie Holiday puis repris par Nina Simone, entre autres, dont le texte compare le corps des femmes et des hommes noirs exécutés par pendaison, (notamment par les membres du Ku Klux Klan), à d'« étranges fruits » en décomposition, suspendus aux arbres et disséminés à travers le paysage.

« [...] lorsqu'il s'agit de participation à un événement, à une manifestation, de signer une pétition, de sortir de l'ombre de l'intime pour aller dans la lumière de l'apparition publique [...] ce qui peut nous intéresser dans le moment de l'engagement, c'est le jeu de la conscience qui, découvrant une réalité, une extériorité, une altérité, se redéfinit pour ou contre elle, sur le coup »¹.

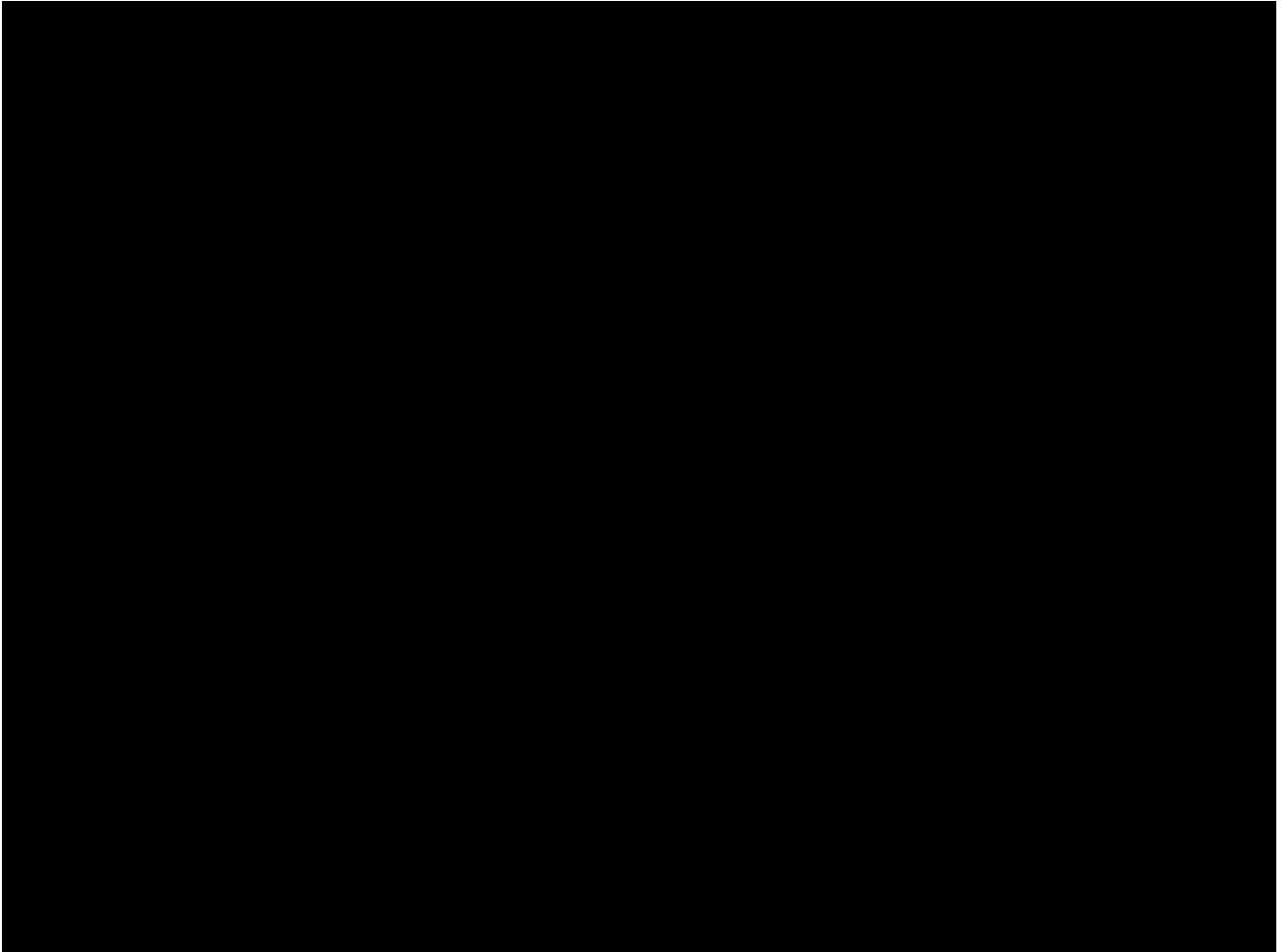
Le « jeu de conscience » qui découvre une « altérité » qu'évoque Dominique Chateau illustre parfaitement cet épisode mythique de l'histoire de Ray Charles et de l'histoire de la musique, car au cours de ce long épisode, l'apparition publique de l'artiste se traduit, dès lors, comme une signature engagée, un phénomène que l'on retrouve dans le domaine de l'installation artistique, où la notion d'engagement est également très importante.

Dans l'installation en art, le spectateur, porteur de sa propre histoire, de ses propres certitudes et opinions est en effet invité à faire l'expérience de l'œuvre. Il doit y engager son propre corps, en vue de solliciter des perceptions, des impressions et des sensations qui vont au-delà de ce que l'œil peut percevoir à lui seul. Alain Alberganti l'explique d'ailleurs dans un chapitre intitulé « Esthétisation de l'espace quotidien », dans lequel il déclare :

« [...] trajet, trajectoire, immobilité, position, distance aux objets et aux autres, absences, rythme, vitesse, retour, départ. L'installation, en tant que laboratoire de la perception spatiale, écarte tout esprit critique dialectique, et, invente une attitude critique dialogique qui s'ancre dans une subjectivité régénérée. [...] La force du dispositif est d'induire d'emblée une relation d'appropriation par la pratique de l'espace du lieu. [...] L'espace n'est ni neutre, ni abstrait, et, c'est par le pied que

¹ Dominique Chateau, « L'engagement comme commencement et comme contrat », in Dominique Berthet (dir.), *Recherches en Esthétique*, n°19, « Art et engagement », Fort-de-France, publication du Centre d'Études et de Recherches en Esthétique et Arts Plastiques, 2014, p. 13.

Figure n°14



Dan Flavin, *Pink and "Gold"* (Rose et "Or"), 1967-68
travail *in situ*, Musée d'Art Contemporain de Chicago, États-Unis.
Crédit : © 2002 Propriété de Dan Flavin / Société du Droit des Artistes (ARS), New York.

l'engagement commence, et, que l'espace naît du lieu »¹.

Dans cet extrait et en déclarant que c'est par « le pied » du spectateur que l'engagement se met en place, l'auteur affirme le caractère individuel de l'expérience qui se déroule lorsque l'on s'immerge dans une installation. Par ailleurs, dans cette citation, nous retrouvons la notion de lieu, qui se retrouve ici défini ou redéfini à partir du moment où le spectateur y pose le pied. L'engagement du spectateur permet ainsi à l'œuvre de pouvoir se renouveler, puisque son expérience individuelle apportera une définition nouvelle à l'installation, dont le dessein est également d'être traversée par de multiples exhalaisons humaines. L'engagement devient double : l'artiste s'engage et engage son ouvrage au regard du site, tandis que le spectateur, dont la présence est indispensable, s'engage à son tour dans l'œuvre et participe à son histoire. L'œuvre est ouverte, sa simple présence désenclave le lieu, et cette modalité qui augmente le champ des possibles, laisse place à l'imprévisible, à l'irruption du hasard, et engage le spectateur à se saisir d'une réalité tangible qui s'offre à lui.

B - Les aubes inespérées dues au hasard

La notion de hasard, qui fut un des principes du Surréalisme, possède de nombreuses acceptions. Parmi les plus élémentaires, il définit la distance voire l'absence de liens entre une cause et un effet, entre l'élément qui fait germer une situation et l'oscillation ou le revirement de cette situation, qui produira un

¹ Alain Alberganti, *De l'art de l'installation, La spatialité immersive, op. cit.* p. 361.

mouvement inattendu, bénéfique, heureux ou défavorable en fonction du contexte de son action. Le hasard est aussi l'objet du jeu, du lancer de dés aléatoire, dont Stéphane Mallarmé (1842-1898) s'emparera pour composer son poème paru en 1897, libre de toute ordonnance métrique, intitulé *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*¹, dans lequel il évoque la bille en ivoire qui s'arrête sur le chiffre gradué d'une roulette propulsée sans don de prescience. Marcel Duchamp y fera d'ailleurs référence dans l'*Obligation pour la roulette de Monte Carlo*², datant de 1924, tirée en 30 exemplaires. Le hasard est étudié dans de nombreux domaines. Dans celui de la génétique humaine, animale ou végétale par exemple, et il définit également une succession d'événements inopinés qui peuvent autant mener au triomphe qu'au désastre. Le hasard interroge, il fascine parfois, ce depuis l'ère aristotélicienne, et il continue de faire l'objet de nombreuses réflexions scientifiques, apparues notamment au XIX^e, au XX^e siècle, et jusqu'à nos jours. Dans un article paru en 1902 intitulé « Le hasard chez Aristote et chez Cournot », Gaston Milhaud (1858-1918) affirme, à la suite d'une analyse relevant de la notion en question que :

« [...] cela deviendra plus vraisemblable encore si nous rapprochons du fortuit ce qui ne s'en sépare guère sous la plume d'Aristote, nous voulons dire l'*accident* »³.

Gaston Milhaud explique ainsi que la notion de hasard, chez Aristote, n'est pas a priori perçue comme une éventualité positive, mais plutôt comme un fait de malchance, comme le fruit des vicissitudes, de l'inconstance et de l'incertitude. Il affirmera d'ailleurs un peu plus loin que :

¹ Stéphane Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, [1897], Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1993, 32 pages.

² Marcel Duchamp, *Obligations pour la roulette de Monte Carlo*, 1924. Collage avec photographie de Marcel Duchamp prise par Man Ray sur une lithographie en couleur, 31,5 x 19,5 cm. 30 exemplaires (Milan, Collection Arturo Schwarz. New York, Museum of Modern Art - MoMA. etc.)

³ Gaston Milhaud, « Le hasard chez Aristote et chez Cournot », in Société française de philosophie, *Revue de Métaphysique et de Morale*, T. 10, n° 6, Hachette et Cie (Paris), A. Colin (Paris), PUF (Paris), Novembre 1902, p. 669.

« Ainsi il est permis de dire que hasard et accident sont étroitement unis dans la pensée d'Aristote. [...] il se surajoute à une chaîne, faisant en réalité partie d'une autre ; sa présence n'est que le résultat d'un mélange des genres »¹.

L'« accident » mis en cause se présente de ce fait comme la conséquence d'une association imprévue et inopportune, d'un hasard dont l'issue s'avère manifestement néfaste, et dont il est manifestement préférable de s'éloigner par conséquent, de s'en prémunir, et qu'il faut conjurer. Selon Milhaud, le hasard chez Cournot (1801-1877) est, de la même manière, un facteur qu'il est préférable d'éviter, de contourner autant que faire se peut, bien qu'il se montre moins inflexible qu'Aristote de ce point de vue. Cournot considère le fait du hasard comme un évènement rare, dans la mesure où il résulte d'une combinaison de tous les probables, mais toujours est-il que :

« C'est tellement là la pensée de Cournot que la fréquence sera pour lui une raison de rejeter le hasard et d'expliquer les faits par une cause permanente »².

Ainsi, que le hasard soit défini par Aristote ou par Cournot, nous comprenons que leurs théories, selon Gaston Milhaud, s'inscrivent dans une progression de circonstances ou d'éventualités qui ne contrebalancent pas pour autant au principe de détermination : au fil de la lecture, l'un et l'autre, bien qu'admettant la possibilité d'un surgissement impondérable, favorisent l'observation des phénomènes naturels prévisibles et factuels, l'exception confirmant la règle.

¹ *ibid.* p. 671.

² *id.* p 673.

Plus récemment, dans le domaine de la recherche en neurosciences, et bien qu'en marge du domaine des arts, Mathias Pessiglione¹ confirme ce trait. Dans un article consacré à l'étude des choix humains à large échelle, il dira, à l'issue d'une réflexion portant sur l'économie comportementale, dans un chapitre intitulé « La nature humaine à horreur du hasard » que : « [...] les humains ne sont pas de bons maximisateurs, [...] ils ont une aversion pour le risque »². Il semble en conséquence naturel d'admettre que la notion de hasard fusse malaisément consentie par Aristote ou Cournot, et au-delà en règle générale, tant d'un point de vue historique que socio-culturel, y compris dans le domaine des sciences qui s'appliquent à honorer des principes draconiens, inflexibles et hiérarchisés afin de réduire la part de hasard jusqu'à son paroxysme, dans le but de minimiser toute forme de risque éventuel. Mais bien que réduite, cette marge subsiste, elle ne se dissipe jamais complètement, et cette donnée fait l'objet d'un examen tout autre dans le domaine des sciences humaines et des arts, où la notion de hasard fut tout autrement prise en compte et approfondie dès le début du XX^e siècle.

La Première Guerre mondiale, qui sera parmi les événements les plus saillants du début du siècle marquera un tournant définitif dans les différentes pratiques esthétiques : artistes, plasticiens, poètes, écrivains, musiciens, affirmeront un désir de rupture sans retour, ne pouvant désobéir à leur volonté profonde de se tourner vers l'avenir. L'Europe est terriblement marquée par les effroyables conflits, nationalismes et totalitarismes se tuméfient ; l'art est un acte de résistance, une manière d'exprimer une prise de position pacifiste en partant à la recherche d'une dynamique nouvelle et radicale. Les barbaries de la Grande Guerre s'écoulent, le mouvement dada naît dès 1916 pour laisser place au Surréalisme quelques années

¹ Mathias Pessiglione est directeur de Recherches à l'Inserm, à l'hôpital de la Pitié-Salpêtrière, co-directeur de l'équipe « Motivation, Cerveau et Comportement » à l'ICM (Institut du Cerveau et de la Moelle épinière).

² Mathias Pessiglione, « Décision et rationalité : un sujet indiscipliné », in Lionel Naccache (Coord.), *Cités*, vol. 60, no. 4, Paris, PUF, 2014, p. 31.

plus tard, un mouvement qui insufflera son impassible et constante énergie jusqu'à nos jours, comme l'explique Dominique Berthet. Il dit :

« Dans son exaltation du hasard et de l'éphémère, à partir de sa posture de rupture, le Dadaïsme a ouvert des voies insoupçonnées qui ont influencé bien sûr le Surréalisme mais aussi d'autres mouvements comme le Pop art, Fluxus, le Nouveau réalisme, la performance. Aujourd'hui encore, cent ans plus tard, le Dadaïsme continue d'inspirer de nombreux artistes, de fasciner, susciter des réactions, créer la polémique »¹.

Le rayonnement du Dadaïsme irradie aujourd'hui encore, compte tenu des aspirations novatrices des artistes précurseurs qui en sont à l'origine, et parmi les artistes précurseurs de cette époque, Marcel Duchamp décidera de s'emparer du hasard pour le mettre « en conserve », comme l'indique Michel Sanouillet dans *Duchamp du signe*. Dans cet ouvrage, qui rassemble un corpus d'entretiens et de textes de l'artiste, nous pouvons lire la retranscription d'un ensemble de notes contenues notamment dans *La Boîte verte* de 1934, tirée à 300 exemplaires, et regroupant un ensemble d'études préparatoires à l'élaboration du *Grand Verre* (1915-23). Duchamp laissera l'objet tel quel dès 1923, aussi l'œuvre est inachevée, mais parmi ces notes répertoriées, l'une d'entre elles s'intitule *HASARD*, et sur laquelle on peut lire :

« HASARD
3 STOPPAGES ÉTALONS
Du hasard en conserve.
1914.
L'IDÉE DE LA FABRICATION
- Si un fil droit horizontal d'un mètre de longueur tombe d'un mètre de hauteur sur un plan horizontal en se déformant à son

¹ Dominique Berthet, « Dadaïsme et Surréalisme, le hasard comme catalyseur », in Dominique Berthet (dir.), *Recherches en Esthétique*, n°22, « Art et hasard », Fort-de-France, publication du Centre d'Études et de Recherches en Esthétique et Arts Plastiques, 2017, p. 92.

gré et donne une figure nouvelle de l'unité de longueur »¹.

Il s'agit là d'une note préparatoire, et nous comprendrons plus loin dans un chapitre intitulé « À propos de moi-même » que la démarche de Marcel Duchamp consistait à s'emparer de l'aléa induit par le phénomène de l'attraction terrestre comme médium, en lâchant un fil à coudre d'un mètre de long à un mètre de hauteur à trois reprises, pour en conserver la forme obtenue au sol. L'objectif étant, une fois le fil étalé par terre, de reproduire son tracé aléatoire sur trois règles en bois, en créant ainsi une unité de mesure nouvelle et fixée selon un mouvement incertain, au hasard mais en respectant un protocole rigoureux établi au préalable. Les règles en bois découpées selon le dessin sinueux du fil ainsi lâché pouvant, par la suite, servir d'outil de mesure et de tracé graphique, en prenant le hasard comme origine du linéament. Duchamp dira d'ailleurs que :

« Cette expérience fut faite en 1913 pour emprisonner et conserver des formes obtenues par le hasard, par *mon* hasard. Du même coup, l'unité de longueur : un mètre, était changée d'une ligne droite en une ligne courbe sans perdre effectivement son identité en tant que mètre, mais en jetant néanmoins un doute pataphysique sur le concept selon lequel la droite est le plus court chemin d'un point à un autre »².

Duchamp affirme donc se servir du hasard comme d'un médium à part entière, mais le choix du terme « identité » est intéressant, car il relève de l'individu. Ainsi,

¹ Marcel Duchamp, Michel Sanouillet (contribution), Elmer Peterson (contribution), *Duchamp du signe*, [1975], Paris, Flammarion, Coll. « Champs », 1994, p. 50.

² *Id.* p. 225.

en défigurant la mesure étalon¹, Marcel Duchamp affirme, comme le firent plus tardivement Gilles Deleuze et Félix Guattari avec la notion de « territoire deterritorialisé » dans *l'Anti-Œdipe*, que l'identité de mesure (humaine), correspond parallèlement à une unité de démesure. En ce sens, l'œuvre de Duchamp rejoint également la réflexion de Christophe Genin, qui dit :

« Ainsi, le hasard se comprend non comme une absence de cause, car comme disait Épicure “rien ne naît de rien”, mais comme une imprévisibilité, les moyens de la connaissance étant limités. Autant le calcul des probabilités fut un moyen de réduire l'aléatoire par une estimation des fréquences d'occurrence pour un phénomène répétable, autant le calcul indéterministe remet le hasard au centre de notre savoir »².

Comme le dit l'auteur et comme nous avons, entre autres, pu l'établir en observant la démarche de Duchamp dans *3 Stoppages étalon*, la prise en compte d'un calcul indéterminé remet le hasard au centre de la réflexion et donc de notre savoir, de nos connaissances. Car tout en établissant plusieurs règles et principes, l'artiste met indéniablement en évidence le fait que l'on ne puisse se substituer au hasard de manière arbitraire. Dans le cas inverse et si toutefois il était possible de pouvoir enceindre un objet ou une intention, l'intérêt ne résiderait pas dans cette tentative de contrôle, mais dans le fait d'accepter les aspects les plus précaires inhérents à toute forme de certitude. Considérer le hasard comme médium revient à affirmer l'aléa comme une donnée légitime. En d'autres termes, enclore le hasard, ce n'est pas abolir le hasard. Ainsi, Duchamp réussit à matérialiser un concept et l'antithèse de ce

¹ Marcel Duchamp, *3 Stoppages étalon*, 1913-14, Assemblage : dans un coffret de jeu de croquet (129,2 x 28,2 x 22,7 cm.) trois fils d'au moins un mètre de long sont collés sur des bandes de toile (120 x 13,3 cm.), chacune montée sur verre (125,4 x 18,4 cm.). Les trois panneaux de verre correspondent chacun à une latte de bois épousant la courbe des fils. Musée d'art Moderne (Museum of Modern Art, MoMA), New York, États-Unis.

² Christophe Genin, « Science de l'art - science de l'indétermination ? », in Dominique Berthet (dir.), *Recherches en esthétique*, n°22, « Art et hasard », *op. cit.*, p. 27-28.

concept à travers un objet esthétique finalisé qui, paradoxalement, tient dans une boîte que l'on peut fermer. Sans pour autant chercher à mettre de tels paradoxes en exergue, les pratiques de l'installation, qui suivent le sillon tracé par les dadaïstes et les surréalistes, héritent de cette part octroyée au hasard à titre de médium esthétique.

Durant la seconde moitié du XX^e siècle, John Cage (1912-1992), un des précurseurs du *happening* (et donc de l'installation), mettra le hasard en scène en 1952, à l'occasion de son *Événement sans titre* ou *Theater Piece No. 1 (Pièce de Théâtre n°1)*, qui se déroula en Caroline du Nord, au sein du réfectoire du Black Mountain College de Asheville. Ayant pour ambition d'éliminer les frontières entre les différentes pratiques artistiques, à cette occasion, il propose une œuvre interdisciplinaire, dont le caractère événementiel permet d'introduire le réel dans l'art et vice-versa. Il s'agit d'une œuvre où s'entrecroisent à la fois une mise en scène novatrice et une réflexion qui se consacre au rôle du spectateur. À cette occasion, ce dernier est invité à s'installer en respectant un dispositif particulier. Les sièges réservés aux visiteurs sont mis en place en respectant des formes triangulaires qui pointent vers la scène, sur laquelle John Cage, qui domine le public depuis une échelle, met en scène une esthétique du fragment en lisant une conférence entrecoupée de silences. Deux autres artistes, Mary Caroline Richards (1916-1999) et Charles Olson (1910-1970) lisent alternativement leurs poèmes depuis une autre échelle, tandis que le chorégraphe Merce Cunningham (1919-2009) danse sur scène avec un chien. Des vidéoprojections qui défilent sur deux écrans augmentent le dispositif général. Robert Rauschenberg (1925-2008) projète des diapositives illustrant ses propres toiles monochromes au plafond, tout en procédant à un enchaînement de vinyles sur un tourne-disque afin de diffuser de la musique. Cette méthode s'inspire des pratiques musicales radiophoniques issues notamment de l'influence des musiques noires américaines des années 1940, du principe du juke-box et de l'activité du *disc-jockey*, vivement impulsé par la culture jamaïcaine et la naissance des *sound-systems* (systèmes sonores), dans les années 1950. Une

rencontre opère. Par ailleurs, et au sujet de l'œuvre collective et multimédia de John Cage, Alain Alberganti, dit que :

« Cette œuvre multimédia ne cherche pas seulement à abattre les frontières entre les arts pour présenter une œuvre d'art totale, mais elle poursuit l'ambition d'une totalité autre qui dépasse l'art pour aller toucher le réel par le truchement de l'évènement. L'œuvre d'art livrée au hasard se confond avec le sentiment de liberté, mêlé de soumission et de peur vis-à-vis de lois inconnues, de l'homme occidental face à la vie. L'éphémère, l'aléatoire et l'instant deviennent des valeurs artistiques [...]. Le présent du spectacle tend à devenir celui du spectateur par identification. Entre l'œuvre et le spectateur la distance diminue »¹.

Le hasard est, ici encore au cœur de l'œuvre. Il puise son inspiration dans une multiplicité de sources novatrices qui composent un terrain fertile pour les pratiques de l'installation en art. L'installation se rapproche également des pratiques théâtrales et du happening, car le spectateur est amené à s'immerger dans un environnement esthétique, dans un lieu, dans un monde, pour s'y mouvoir afin de faire l'expérience multisensorielle de l'œuvre, au point de pouvoir faire corps avec elle. L'œuvre fait lieu. Itzak Goldberg dira d'ailleurs que : « [...] l'installation est le cadre d'une représentation où le projet laisse part à l'imprévisible »². Selon Goldberg, l'artiste ne peut donc appréhender la finalité d'une installation artistique de manière absolue, qu'il connaisse ou non le public de son œuvre. L'installation artistique doit de la sorte considérer l'individu autant que le groupe, tout en considérant que l'intervention du spectateur est indispensable, et que son action physique, qui comporte sa part de hasard, pourra contribuer à la finalité de l'installation. Nous retrouvons cette part de hasard, qui nécessite l'intervention physique du spectateur,

¹ Alain Alberganti, *De l'art de l'installation, La spatialité immersive, op. cit.*, p. 72.

² Itzhak Golberg, *Installations, op. cit.*, p. 55.

dans une installation conçue en 2002, par l'artiste d'origine japonaise Yayoi Kusama, qui est une plasticienne polypratiquante dans la mesure où elle s'adonne à l'installation, mais aussi à l'art performatif, au dessin et à la peinture, et qui est par ailleurs une artiste d'origine insulaire, comme les artistes caribéens.

Dans *La Pièce de l'Oblitération (The Obliteration Room)*, une installation que Yayoi Kusama a mise en place en 2002, l'œuvre se présente sous la forme d'un espace domestique relativement commun, recréé par l'artiste dans l'espace d'exposition. Réalisée dans le cadre de la Triennale Asie-Pacifique de l'art contemporain¹, au sein de la Galerie d'Art du Queensland | Galerie d'Art Moderne², qui se trouve sur la rive Sud de Brisbane, la capitale de l'État du Queensland en Australie, l'intégralité de cet espace ainsi que l'ensemble du mobilier et des ornements avaient été repeints en blanc. Ainsi, dans un espace d'une parfaite monochromie, les meubles, comme dénudés et vidés de tout caractère chromatique, s'inscrivent dans une forme de recherche topographique appliquée à la vie quotidienne australienne, tout en interrogeant la fonction du White Cube³ d'exposition.

Considérant cet espace immaculé comme une toile vierge, Yayoi Kusama avait disposé une pile de planches composées de cercles adhésifs à l'entrée de cet espace, mis à la disposition des visiteurs. Sur ces planches d'autocollants, 28 cercles de couleur étaient prédécoupés, mesurant respectivement 4 cm., 2 cm. et 1 cm. de diamètre environ, dans des tonalités vives. Les modèles de planches pouvant varier, parmi ces couleurs : les trois couleurs primaires, deux couleurs secondaires (orange et vert), et une couleur complémentaire (rose). Les visiteurs, des enfants (à l'égard desquels l'œuvre était particulièrement adressée) et des adultes, étaient invités à

¹ Asia Pacific Triennial of Contemporary Art (APT).

² The Queensland Art Gallery | Gallery of Modern Art (QAGOMA).

³ White Cube : « terme désignant la salle d'exposition blanche, neutre, qui dans l'art moderne remplace des formes plus anciennes de présentation, par exemple l'accrochage dense de tableaux sur des papiers peints de couleur. Le White Cube propose une perception concentrée et non trouble de l'œuvre d'art ». Définition proposée par Arianne Beyn et Raimar Stange, (trad. collective), in Uta Grosenick et Burkhard Riemschneider (dir.), *Art Now*, 2002, Cologne, Taschen, p. 571.

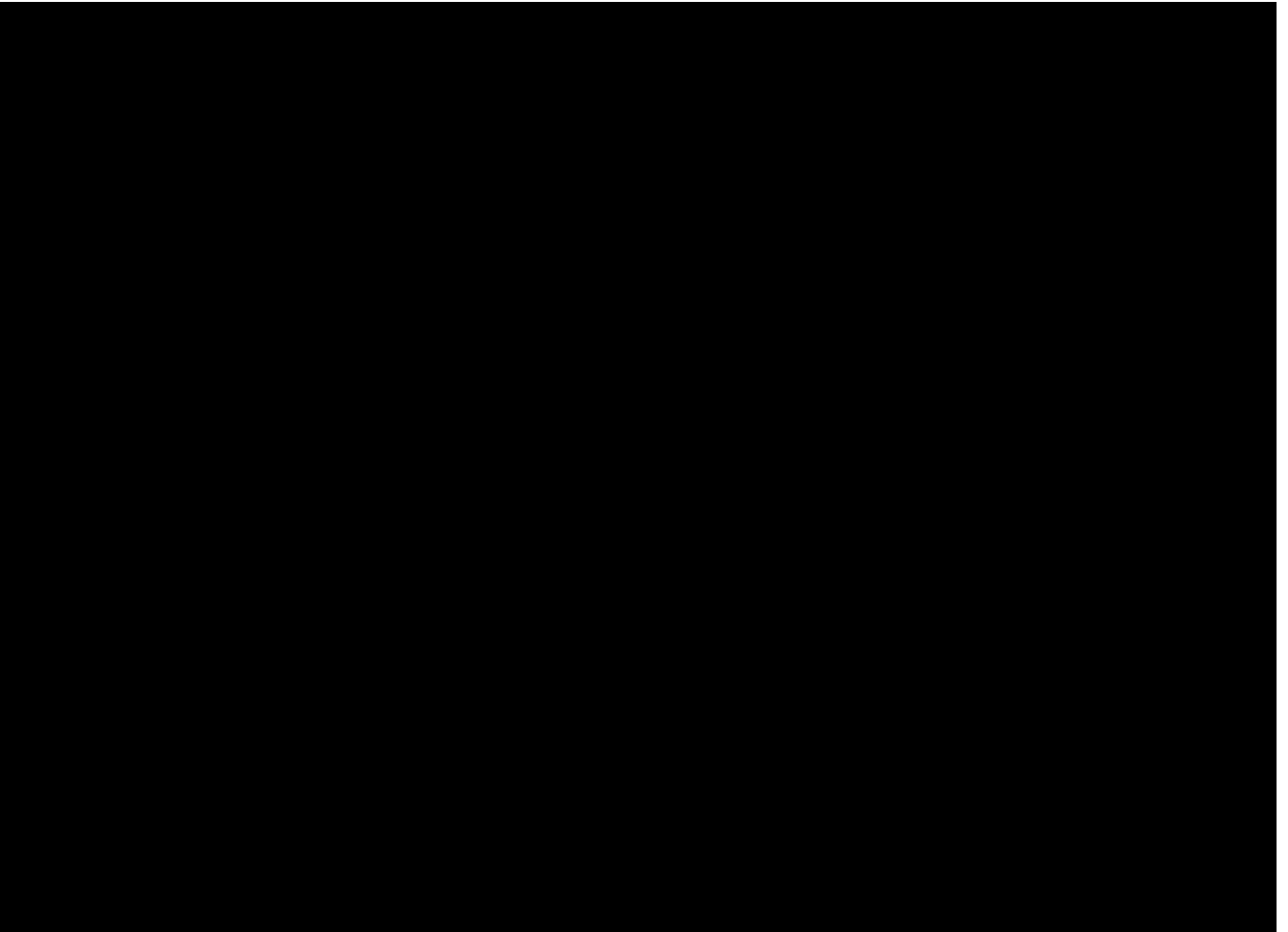
coller ces pois multicolores là où ils le désiraient au sein de l'espace blanc, afin de « l'oblitérer » pour reprendre le terme de Kusama, effaçant ainsi la blancheur virginale de l'espace au fur et à mesure de leur passage, tout en utilisant le vocabulaire plastique caractéristique de cette artiste. L'interactivité est une composante importante du travail de Kusama, qui pratiqua le *happening* dans les années 1960, et qui participa à de nombreux événements participatifs issus de la contre-culture. Cette installation a été reproduite au sein de plusieurs espaces, de juin à septembre 2017 au Seattle Art Museum notamment. Il faut noter que l'ensemble de son œuvre fait référence à un événement traumatique remontant à l'enfance de l'artiste. Alors âgée de 12 ans et mobilisée pour confectionner les uniformes et les toiles de parachute pour les militaires durant la guerre du Pacifique, s'adonna intimement au dessin qu'elle affectionne depuis sa plus tendre jeunesse. Victime d'hallucinations, elle verra apparaître une prolifération de motifs floraux et circulaires partout dans l'espace du lieu de vie familial, y compris sur son propre corps. Le concept mis en œuvre par Kusama dans *La Pièce de l'Oblitération* est d'une simplicité enfantine, et cette simplicité caractérise également l'installation artistique en règle générale, particulièrement lorsqu'elle est interactive. Alain Alberganti le précise en ces termes :

« La complexité est ce qui prend en compte le nombre d'éléments et leurs relations, l'incertitude et les aléas vis-à-vis de l'environnement et le rapport ambigu entre déterminisme et hasard, entre ordre et désordre. La complexité ne doit pas être confondue avec la complication. Entre le concept de complexité et la notion de complication, il existe surtout une différence de nature : un système complexe possède de nombreux éléments en désordre auquel préside un principe de composition qui peut être simple »¹.

Ainsi, dans le domaine de l'installation et dans cette situation, l'intervention du

¹ Alain Alberganti, *De l'art de l'installation, La spatialité immersive, op. cit.*, p. 267-268.

Figure n° 15



Yayoi Kusama, *La Pièce de l'Oblitération (The Obliteration Room)*, 2002,
installation, technique mixte,
The Queensland Art Gallery | Gallery of Modern Art (QAGOMA)
Brisbane, État du Queensland, Australie
Crédit : © Yayoi Kusama, photo: QAGOMA Photography.

spectateur qui, guidé par l'artiste pourra déposer son empreinte au hasard, répondra par son geste à une intention relevant d'une histoire intime, aussi complexe et déterminante que celle évoquée par le Citoyen Kane¹ et de son historique « Rosebud ».

¹ Orson Welles (réal.), *Citizen Kane (Le Citoyen Kane)*, [1941], [disque optique], Burbank, Californie, Warner Bros. , 2016, 119 minutes.

PARTIE II
L'installation en art dans la Caraïbe
francophone : études antillaises

Chapitre 1
Pratiques de l'installation en Guadeloupe,
d'une mémoire en fragments vers une mémoire
cybernétique

A - L'examen des racines

1 - Bruno Pédurand : les racines et l'absence

La question de la frontière, lorsqu'elle est évoquée dans le contexte caribéen, prend une teneur particulière. Nous l'avons constaté dans la première partie de cette thèse : l'installation artistique invite à franchir plusieurs seuils, à commencer par celui du cadre. Elle est « une représentation où le projet laisse part à l'imprévisible »¹, au sein de laquelle la présence du spectateur est exigée. Ce dernier fait l'expérience physique de l'œuvre, il la traverse, la parcourt, comme on sillonne les abords d'une frontière : zone composite par essence qui délimite un territoire, zone sur laquelle il semble nécessaire de poser un regard critique afin de ne pas échafauder d'autres frontières, plus souterraines.

Dans la Caraïbe, les œuvres des artistes installationnistes interrogent cette notion de manière systématique. Leurs œuvres se mesurent, se confrontent à plusieurs espaces culturels, historiques, institutionnels et ce phénomène produit une forme de pensée qu'il est pertinent d'associer à la notion d' "identité-frontière". Cette formule correspond à la traduction littérale du terme anglo-saxon *border thinking*, issu d'une pensée théorique consacrée aux processus de décolonisations. Le concept d'identité-frontière a été utilisé pour la première fois par l'auteure américaine, texane d'origine Mexicaine Gloria Anzaldúa², dans son livre portant le titre bilingue *Borderlands/La Frontera : The New Mestiza*³, (Frontières / La Frontière : La Nouvelle Mixité). Ce concept a ensuite été repris et développé par de nombreux

¹ Itzhak Golberg, *Installations, op. cit.*, p. 55.

² Gloria Evangelina Anzaldúa (1942-2004) était universitaire, auteure, poétesse et militante féministe.

³ Gloria Anzaldúa, *Borderlands / La Frontera: The New Mestiza* (Frontières / La Frontière : La Nouvelle Mixité), 4^e édition [1987], San Francisco, CA, Aunt Lute Books, 2012, 312 pages.

auteurs dont l'œuvre se consacre, entre autres, à la pensée décoloniale, comme Walter Mignolo¹. Cette réflexion se fonde sur l'idée selon laquelle toute théorie épistémologique relève de situations vécues, d'expériences, en considérant le fait que la matrice coloniale du pouvoir se situe elle-même au seuil de plusieurs frontières voire au-delà et en dehors. En effet, durant l'action des entreprises coloniales, consistant à s'appropriier les territoires et toutes formes de biens à l'instar de l'humain pour en tirer profit par l'usage d'une idéologie expansionniste et capitaliste, un nombre incalculable d'individus ont été littéralement exclus de toute production de connaissances et déchus de leurs droits fondamentaux, liés, entre autres, au développement de toute forme de création, ou d'expression. La pensée, le concept d'identité-frontière s'élabore en réponse à ce phénomène, à cette privation, conjuguée à l'élaboration artificielle et forcée d'un néant mémoriel, inoculant ainsi une forme d'amnésie pathologique liée aux tortures physiques, psychologiques, et aux humiliations qui caractérisent la matrice du pouvoir colonial. Le thème de l'amnésie, de ses cicatrices et des réminiscences qu'elles laissent apparaître a été développé par l'artiste Bruno Pédurand dit Iwa. Né en 1967 et d'origine guadeloupéenne, il vit et travaille en Martinique. Artiste polypratiquant attaché à l'expression picturale, son œuvre s'applique à semer le trouble, il :

« entend créer des chocs, des rencontres violentes, des anachronismes en mettant en relation ce qui est étranger, hétérogène, opposé, en associant dans un même espace ce qui appartient à des registres, des croyances et des mondes différents »², dit Dominique Berthet.

Dans un projet global intitulé *Amnésia*, au sein duquel on retrouve plusieurs installations, Bruno Pédurand fait appel à la mémoire collective et à ses oublis en

¹ Walter Mignolo (1941-) est un sémiologue argentin. Professeur de littérature dans l'Université de Duke, aux États-Unis, il est également connu pour ses recherches autour du post-colonialisme latino-américain.

² Dominique Berthet, *Figurations caribéennes*, 2^e édition, 2012, catalogue de l'exposition du 23 novembre au 15 décembre 2012, Le Gosier, Guadeloupe, Saint-Barth ExactColor Edition, p. 18.

opérant un métissage diachronique jaspé de transgressions. La rencontre se construit à travers une installation intitulée *L'Héritage de Cham* (2008), qui reprend l'huile sur bois de Dürer intitulée *Adam et Eve* (1507)¹ et plusieurs extraits du Code noir. Bruno Pédurand a réalisé cette installation à l'occasion d'une exposition personnelle, en réponse à deux séries présentées en Martinique en 2008², intitulées « Craniologie » et « Invitro ». Cette exposition suscita un nombre de réactions très vives, compte-tenu du caractère symbolique des œuvres montrées. En effet, les crânes représentés sur des toiles d'environ 1m² font, aujourd'hui encore, appel à des survivances invisibles et remarquablement traumatiques. En prenant appui sur l'esthétique des pratiques religieuses d'origine Africaine comme le quimbois antillais, le vaudou haïtien ou la santería cubaine, au cours desquelles de véritables crânes humains sont utilisés afin d'entrer en contact avec des mondes occultes, Bruno Pédurand donne une chair ostensible à un corpus invisible empreint d'une mémoire délayée, fragmentée, orpheline. Aux Antilles, le quimbois a une véritable existence, une vie. Mais contrairement au vaudou en Haïti, qui occupe une place éminente dans la structure sociale en raison de l'intensité du lien entretenu avec l'Afrique originelle, et qui correspond à l'affirmation d'une identité qui conteste l'emprise coloniale à travers le corps et la transe, le quimbois appartient à un monde secret, relativement tabou, à l'égard duquel il est communément préférable de se tenir en marge, ou de faire preuve de discrétion. Bruno Pédurand se refuse à toute forme d'édulcorant esthétique. Dans *L'Héritage de Cham* (2008), le spectateur est confronté à plusieurs extraits du Code noir gravés et brûlés dans le bois, rédigés dans la langue d'origine : le français. Ainsi, l'artiste produit un premier choc, une rencontre crucifiante avec le

¹ Albrecht Dürer, *Adam et Ève*, 1507, huile sur bois de pin, 209 × 81 cm. (dimensions de chaque panneau constitutif du tableau), Musée du Prado, Madrid, Espagne.

²Exposition personnelle qui s'est déroulée à la Fondation Clément, du 16 mai au 2 juin 2008.

spectateur. Ce dernier fait l'expérience physique de l'Article 2 du Code Noir¹, qui théorise l'évangélisation des Africains tout au long de la déportation, laquelle se cristallisera au fil de l'histoire caribéenne de manière fragmentaire et archipélique. La destruction identitaire suivie de sa sainte refonte au sein de la colonie prit appui sur la Bible, en s'opposant fermement à quelque supposée barbarie sauvage venue d'Afrique, qu'il fallait effacer, rééduquer, reconstruire et purifier. Cette conviction émane du dogme de Cham, qui correspond à un épisode biblique. Dominique Berthet l'explique en ces termes :

« Noé maudit l'un de ses fils : Cham, ainsi que sa descendance. Selon la légende, les descendants de Cham, devenus noirs, se seraient dispersés et auraient peuplé l'Afrique. Cette légende a servi l'Église catholique durant l'esclavage, considérant les Africains comme des esclaves par nature qu'il fallait évangéliser. »²

Nous retrouvons l'objet Bible dans *L'Héritage de Cham* (2008), décuplé et couvert de clous menaçants. Sans détour, Bruno Pédurand s'infiltré ainsi dans la trame du tissu social et convoque les mémoires humaines qui naissent du paradoxe : en effet, au sein de la vie des plantations, l'évangélisation programmée mit l'individu face à une énième et principale incohérence. L'esclave asservi ne pouvait, de ce fait, être dispensé de son labeur afin de pouvoir honorer la religion transplantée en se rendant à la messe, au risque de compromettre la santé financière de l'entreprise agricole gérée par le maître. Aussi, l'accès à l'objet Bible, renchéri par la possibilité de pouvoir assister à l'office, outre la gloire sociale équivalant à celle des "nobles"

¹ « Tous les esclaves qui seront dans nos îles seront baptisés et instruits dans la religion catholique, apostolique et romaine. Enjoignons aux habitants qui achètent des nègres nouvellement arrivés d'en avertir dans huitaine au plus tard les gouverneurs et intendant desdites îles, à peine d'amende arbitraire, lesquels donneront les ordres nécessaires pour les faire instruire et baptiser dans le temps convenable. » in Jean-Baptiste Colbert, « Le Code Noir », Art. 2, 1665.

² Dominique Berthet, « Bruno Pédurand », in Renée-Paule Yung-Hing (dir.), *Art Contemporain de la Caraïbe*, 2012, Paris, HC éditions, p. 241.

aux yeux du divin, fut une manière de revendiquer son statut d'être humain au sein de la société coloniale pour les esclaves (affranchis ou non), et post-coloniale. Il faut également noter que le système plantationnaire s'appliquait à effacer toute trace d'identité culturelle et individuelle, et que cet anéantissement de la mémoire a été fermement enraciné au fil des siècles et des treize générations qui se succédèrent, sous une emprise absolue et totalitaire. Le travail de Bruno Pédurand s'exprime avec une franche liberté et anime des réminiscences indisposantes, qui furent parfois vécues avec une grande brutalité pour les spectateurs : la mémoire convoquée, dont la preuve n'existe qu'à travers des fragments de textes résiduels est d'une violence inouïe, tellement inouïe que l'esprit humain ne put qu'en annihiler la contexture, comme nous l'explique Clinton Hutton, reprenant les termes du propriétaire d'esclaves Thomas Thistlewood, en Jamaïque, dans son journal, en date du vendredi 30 juillet 1756, au sujet d'un esclave fugitif :

« Je lui fis asséner quelques coups de fouet, je lui fis enfoncer dans tout le corps des tiges de fer et j'ordonnai à Hector de déféquer dans sa bouche. Je lui fis poser, immédiatement après, un bâillon sur la bouche bien pleine de selles. Il devait garder ce bâillon quatre ou cinq heures. Bien sûr, il ne put y parvenir ! »¹

Cet extrait représente un épisode régulier de la vie des plantations, et bien que quelques maîtres fussent moins cruels avec certains membres de leur bétail humain, un tel degré d'atrocités invite à prendre l'unique échappatoire de survie psychique, une issue ne pouvant mener qu'à un processus mental d'amnésie.

L'Héritage de Cham (2008) est une installation qui prend cet ensemble de facteurs en considération. L'œuvre, qui emploie plusieurs techniques, se compose de cinq panneaux en bois mesurant 200 x 50 cm. fixés au mur, sur lesquels l'artiste a réalisé des transferts d'images se référant aux panneaux de Dürer. Deux panneaux représentent la figure d'Eve, deux autres celle d'Adam dont les sexes sont camouflés

¹Clinton Hutton, « Esclavages et origines cosmologiques de l'art afro-caribéen », in Renée-Paule Yung-Hing (dir.), *Art Contemporain de la Caraïbe*, *ibid.*, p. 15.

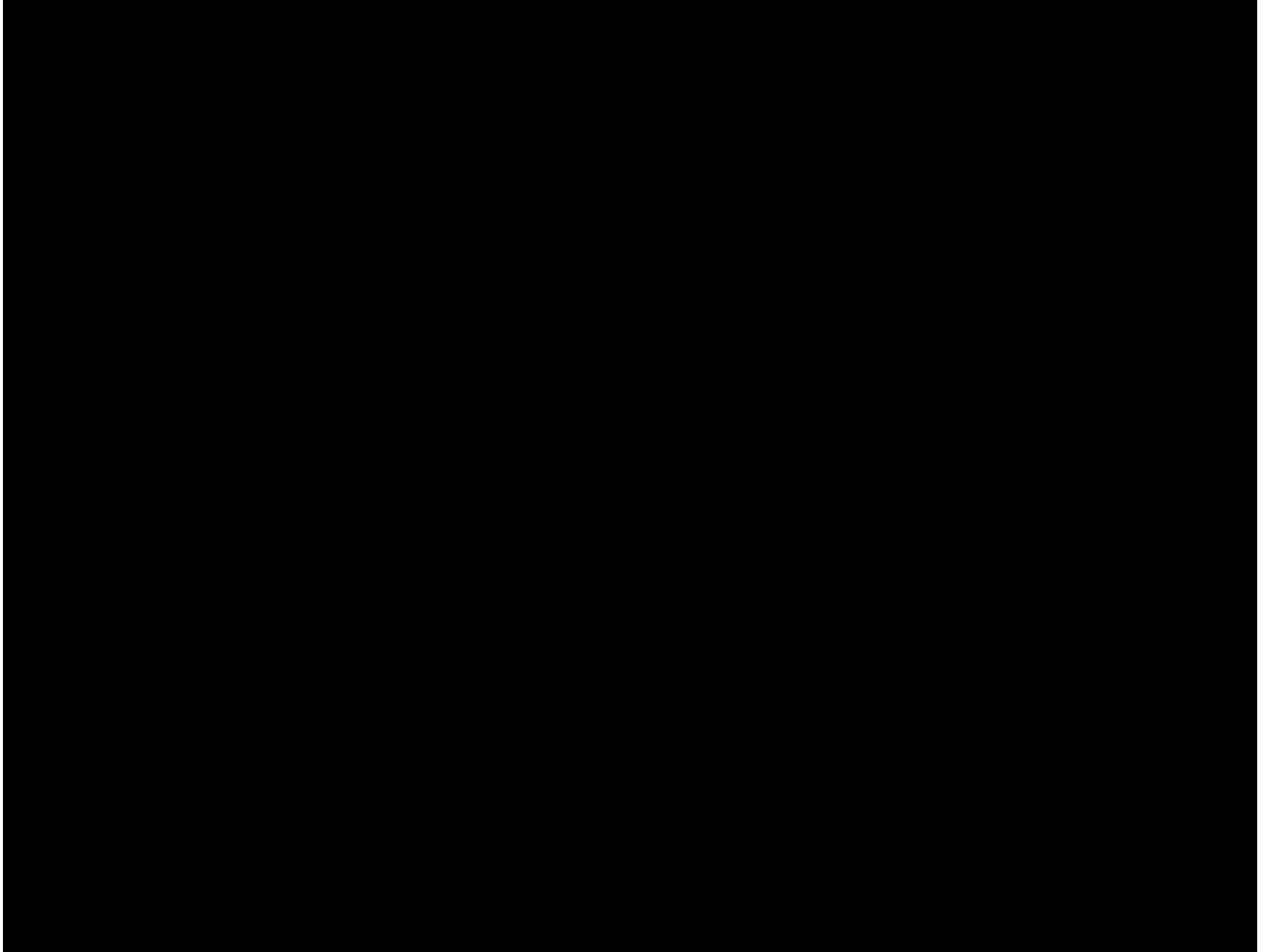
par un ensemble de clous tapissiers, geste évoquant les pratiques du quimbois ou du vaudou. Les deux panneaux latéraux représentent Adam à gauche et Eve à droite, selon Dürer, puis, en allant vers le centre de la composition, Eve positionnée aux côtés d'Adam est représentée avec une peau noire, au même titre qu'Adam, situé aux côtés de l'Eve de Dürer. Leur union supposée ainsi présentée ne pouvant qu'engendrer une progéniture métisse, ce processus est accentué par le fait que la moitié du visage des personnages à la peau noire soit peinte en blanc, surplombée de couronnes cloutées et distinctes. Le panneau central représente quant à lui un crâne vu de face, réalisé avec des clous et de la peinture à l'huile noire qui se dénote sur un fond constitué de collages et d'agrégations de paraffine, évoquant un matérialisme sombre. Dominique Berthet, dans un article consacré au travail de l'artiste, précise que :

« Le recours aux clous a évidemment une signification symbolique. Il symbolise à la fois la passion du Christ, les châtiments infligés, mais aussi les cérémonies vaudous au cours desquelles des points blancs en kaolin sont tracés sur la tête des initiés ; la brillance quant à elle renvoie aux paillettes des drapeaux vaudous. »¹

L'œuvre est mixte, métisse, syncrétique. Devant ces panneaux, cinq socles sont disposés au sol en respectant la forme d'un triangle, en référence à la trinité que le spectateur traverse. Les quatre socles latéraux sont peints en blanc et sont respectivement surplombés de quatre bibles recouvertes de ces mêmes clous, fixés de manière à ce que la pointe soit érigée vers le spectateur, comme s'il s'agissait d'un objet de torture, de masochisme. Le cinquième socle, central, est peint en noir. Au sommet, se trouve un ensemble de bougies votives multicolores (également appelées veilleuses d'église), identiques à celles que l'on agence face à un sanctuaire religieux. Elles sont disposées de manière pyramidale, les triangles se répondent, et

¹ Dominique Berthet, « Bruno Pédurand, au risque de l'imprévisible », in Dominique Berthet (dir.), *Recherches en Esthétique*, n° 15, « L'imprévisible », Fort-de-France, publication du Centre d'Études et de Recherches en Esthétique et Arts Plastiques, 2009, p. 165.

Figure n° 16



Bruno Pédurand (dit Iwa), *L'Héritage de Cham* (détails), 2008,
installation, dimensions variables, chaque panneau 200 x 50 cm.,
décalcomanie, huile, clous, paraffine
Collection particulière
Crédit : Jean-Philippe Breleur

elles sont recouvertes de paraffine déglouissante, comme si elles avaient été laissées en l'état, à l'issue d'un culte ou d'une cérémonie. Au cours d'un entretien réalisé par Frédéric Leval, Bruno Pédurand dira que :

« Le rapport à l'œuvre est toujours interactif. C'est une sorte de dialogue qui se met en place entre le spectateur et l'œuvre, un dialogue où chacun y va de ces résistances et de ses adhésions. »¹

En se détachant de l'œuvre pour lui octroyer une existence propre, Bruno Pédurand refuse d'encenser un discours post-colonial et insulaire idyllique, compte-tenu de l'absence de linéarité chronologique qui caractérise l'évolution historique de la Caraïbe, dont il déchiffre les multiples rétroversions. En prenant appui sur le processus du syncrétisme culturel, qui a contribué au maintien de quelques héritages ancestraux identitaires, il nous permet ainsi de comprendre que les méthodes colonialistes visant à architecturer des moeurs et croyances inoculées ne demeurent pas en arrière-plan, et continuent d'agir. Il ne s'agit pas pour autant d'une démarche contestataire, mais d'une démarche engagée, visant à mettre l'amnésie pathologique paramétrée et savamment encodée en lumière, que Frantz Fanon observe en ces termes, tout aussi francs :

« La vérité est que la colonisation, dans son essence, se présentait déjà comme une grande pourvoyeuse des hôpitaux psychiatriques. Dans différents travaux scientifiques nous avons, depuis 1954, attiré l'attention des psychiatres français et internationaux sur la difficulté qu'il y avait à "guérir" correctement un colonisé, c'est-à-dire à le rendre homogène de part en part à un milieu social de type colonial. »²

¹ Frédéric Leval, « Passage à l'acte. Entretien avec Bruno Pédurand », in Dominique Berthet (dir.), *Recherches en Esthétique*, n° 2, « Appropriation », Fort-de-France, publication du Centre d'Études et de Recherches en Esthétique et Arts Plastiques, 1996, p. 119.

² Frantz Fanon, *Les damnés de la terre*, [1961], Paris, La Découverte, 2002, p. 240.

Ce passage nous éclaire quant à la complexité et à l'enracinement des principes introduits, visant à détruire pour prétendument rétablir une civilisation que les écritures saintes condamnent à l'asservissement. Cet examen est présent dans le travail de Bruno Pédurand, qui dissocie plusieurs éléments culturels et culturels constitutifs de la société post-coloniale, en offrant une tribune à l'histoire silencieuse, interdite, qui interfère dans les chairs, dans la force et dans les nerfs embryonnaires, qui se sont récursivement édifiés dans ce contexte. Pour lui, l'artiste est un être social et engagé qui refuse de prendre part à une Histoire contaminée, amnésique, falsifiée et muette, où l'entrecroisement des cultures régi par la passion de l'Autre engendre un appétit liminal.

Néanmoins, le spectateur qui s'imprègne de l'œuvre ne se retrouve pas devant un abîme ou une barricade, mais au seuil d'une certitude ténébreuse, d'une frontière qui évoque autant ce qui se trouve à l'intérieur qu'à l'extérieur de ses propres démarcations. La brutalité parfois ressentie s'explique par l'absence d'armature historique intelligible, fieffée, plénière, elle s'explique par la construction d'une armature sans noyau où il paraît indispensable de ne pas disparaître dans un phénomène de fusion radicale, propice à l'évanouissement mémoriel, quand le métissage et l'absolue nécessité de l'altérité doivent permettre de pouvoir saisir ce qui distingue le "moi" de l'Autre, sans qu'ils ne s'absorbent mutuellement. En ce sens, la frontière devant laquelle se trouve le spectateur définit une identité multiple, rhizomique, qui ne s'articule pas autour d'un hypocentre, mais par rapport à cet hypocentre : elle s'articule autour de l'épicentre du séisme. Cette image volcanique permet de comprendre un axe essentiel et caractéristique des œuvres réalisées par les artistes installationnistes aux Antilles et dans la Caraïbe : la relation permanente établie entre une position extérieure et une position intérieure vis-à-vis d'un ensemble, qu'il soit hostile ou familier et qui ne peut, en définitive, produire qu'une ou plusieurs rencontres, qui ne peut qu'enfanter l'inédit, l'inouï, l'insolite, un univers novateur empreint de variations et d'audace(s).

Figure n° 17

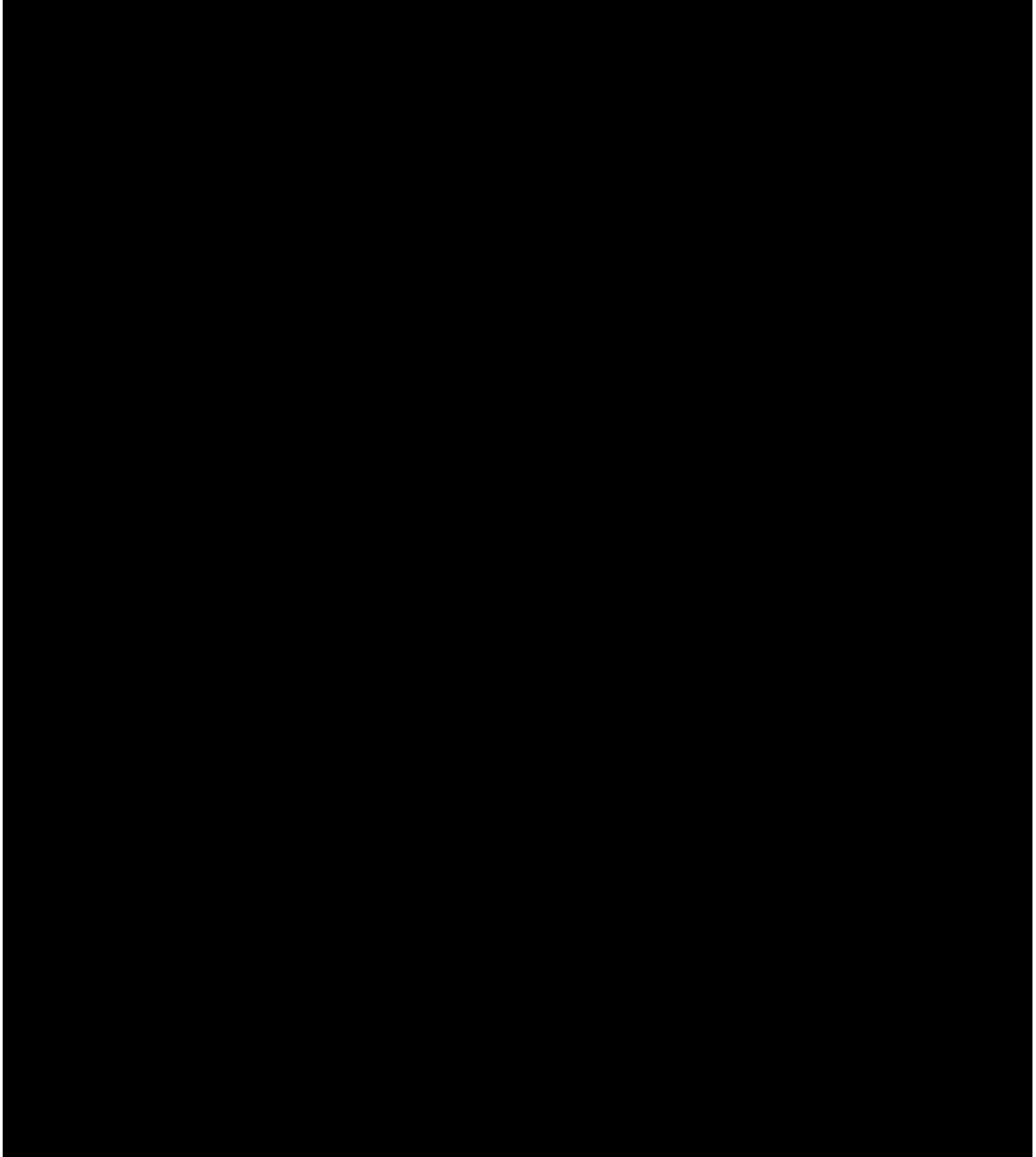


Bruno Pédurand (dit Iwa), *L'Héritage de Cham* (détail), 2008
Crédit : Jean-Philippe Breleur

Figure n° 18

Figure n° 19

Figure n° 20

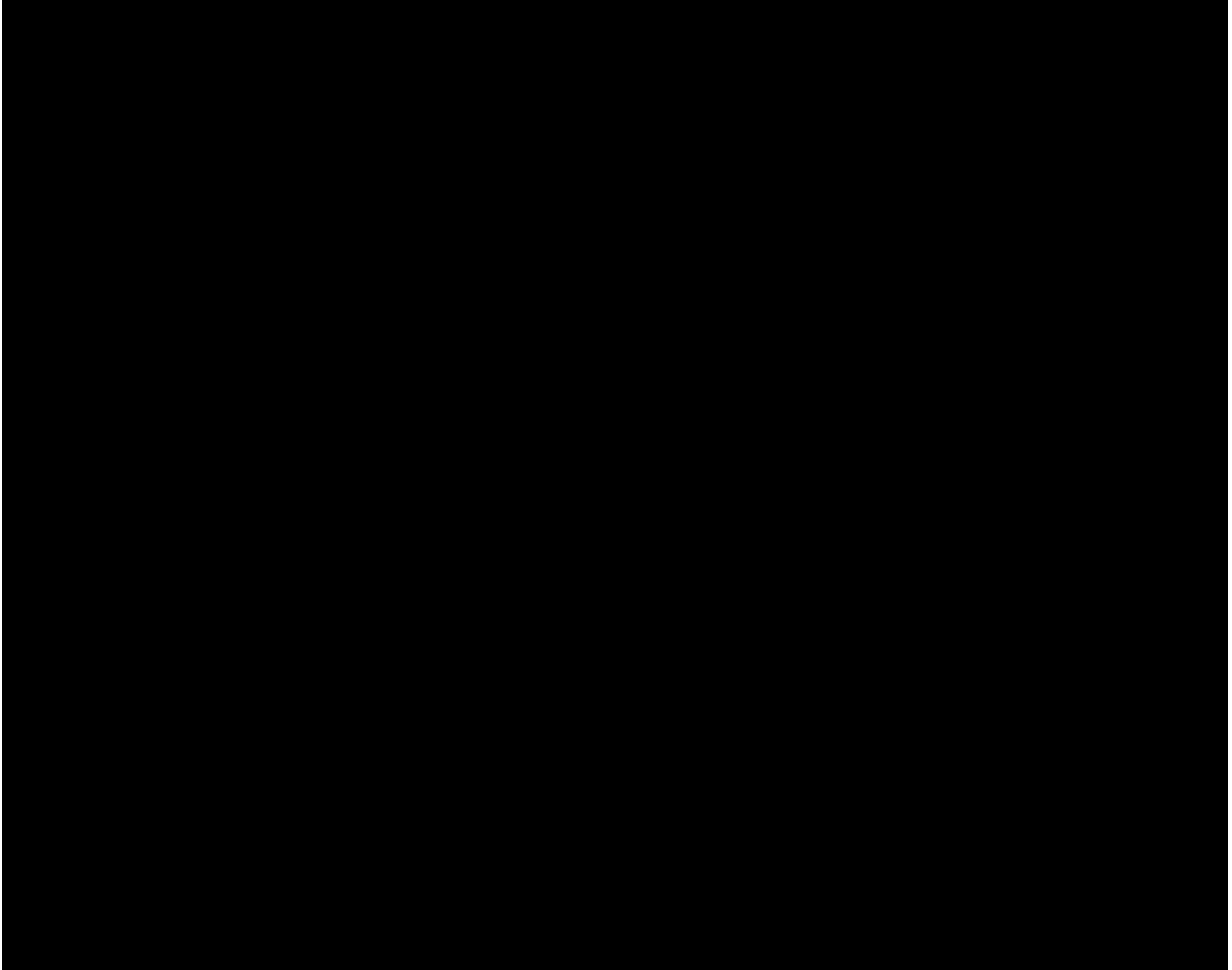


Bruno Pédurand (dit Iwa), *L'Héritage de Cham* (détails), 2008
Crédit : Jean-Philippe Breleur

2 - Guy Gabon, de l'organique à la racine

Contrairement à ce que l'on pourrait penser au premier abord, Guy Gabon est une femme. Artiste d'origine guadeloupéenne née en 1967, son prénom qu'elle arbore lui a permis de nourrir un travail esthétique et vidéographique d'envergure, relevant des notions d'identité et de genre. Les installations qu'elle réalise portent la marque de l'engagement et du contrat symbolique qu'elle a signé avec ipséité, car elle est habitée par les enjeux environnementaux et humains qui se jouent tant à échelle locale que globale. L'artiste dit éprouver l'immense besoin de se frotter, de se heurter au monde, au réel, afin d'en comprendre les gerçures, les divagations, les anomalies, les splendeurs et les multiples questionnements sous-jacents qui découlent de ses observations. Ces questionnements s'articulent autour de thèmes fermement altruistes, protecteurs, et concernent tant les domaines de la biodiversité qui disparaît de manière palpable, visible et alarmante, que de la question des migrations forcées et inéluctables, auxquelles les êtres humains doivent ou devront se soumettre, en raison des bouleversements violents que nous réserve notre planète qui, pour s'adapter à nos excès, doit et devra produire des contrepois climatiques afin de rétablir son propre équilibre. Le travail artistique de Guy Gabon est né d'un choc, d'un traumatisme, du décès de sa mère, qu'elle compare à un effondrement, à un déferlement chaotique dont la seule échappatoire providentielle était l'abandon entier à son art et à sa passion, sans garde-corps, sans treillage ni cloison. Elle décrit son travail comme une démarche résolument pluri et transdisciplinaire. Cette définition, associée à la question du genre qui lui est chère, touche ainsi à une autre question, celle du métissage : de la rencontre entre plusieurs entités. Dans l'installation qu'elle a réalisé en 2015, intitulée *Empreinte marrone*, deux empreintes de pieds nus épurées et gigantesques, élaborées à partir de mousse végétale prélevée en forêt ont été fixées

Figure n° 21



Guy Gabon, *Empreinte marrone*, 2015
installation in situ, mousse végétale prélevée en forêt
2, 6 x 2, 5 m.
Exposition « Carte Blanche (An V) », 19 février - 22 Mai 2015
Façade extérieure du Musée Victor Schœlcher, Pointe-à-Pitre, Guadeloupe
Crédit : Daniel Goudrouffe
© Conseil Général de la Guadeloupe

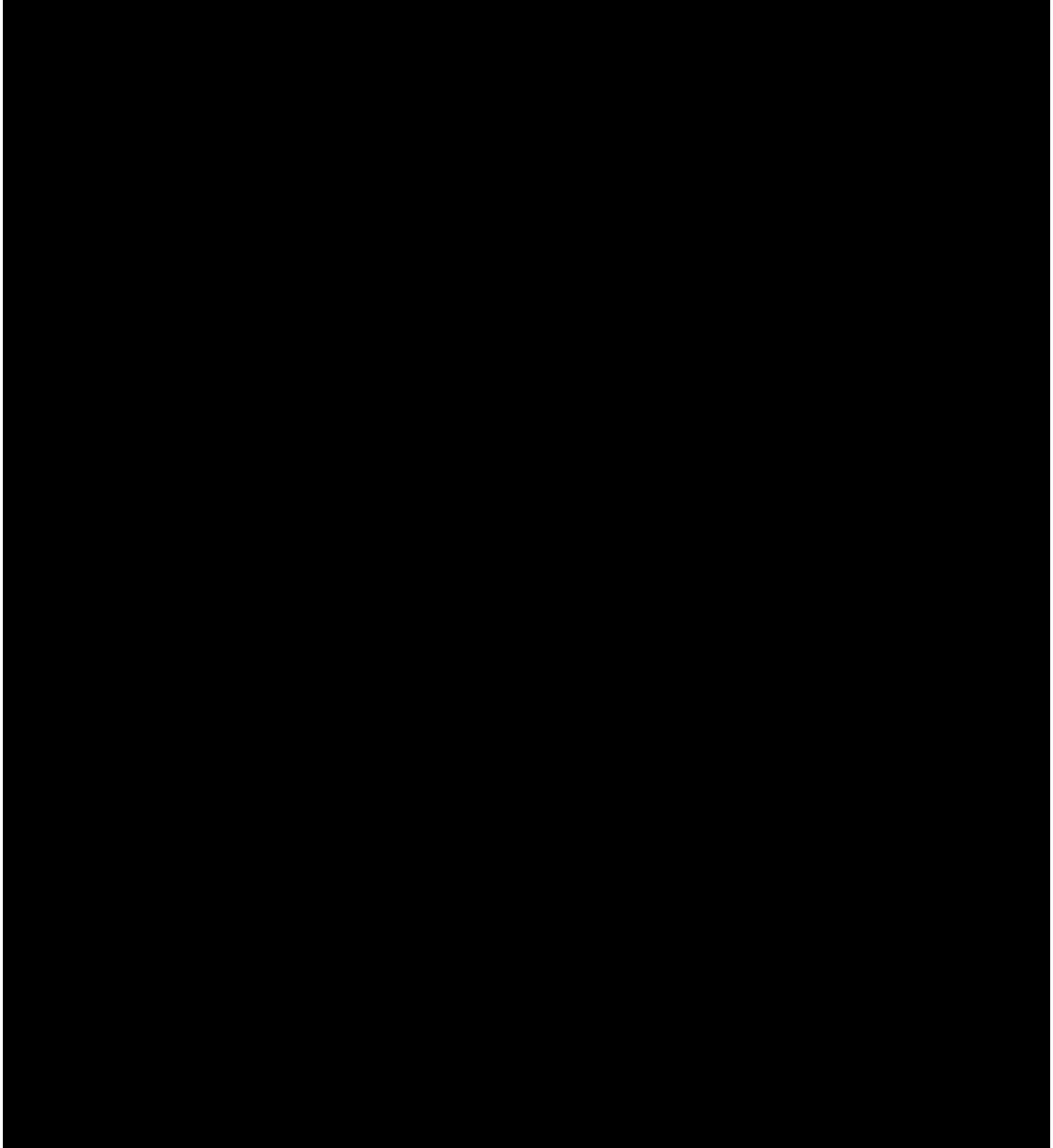
à un mur grâce à de la colle végétale, sur la façade extérieure du Musée Victor Schœlcher à Pointe-à-Pitre, en Guadeloupe. Ce travail en relief fait référence à plusieurs données que l'artiste ramifie en un objet singulier. *L'Empreinte marrone* fait référence au Nègre marron, à l'empreinte des pieds nus de l'esclave parvenu à fuir l'espace plantationnaire, affranchi de son propre chef en raison de son audace et de son courage, qui dut effectuer de longues marches au cœur de l'espace insulaire et tropical, et qui devait se tenir en marge de la cité coloniale, entre autres, afin de préserver sa liberté, sa vie, sa survie. La marche du Nègre marron ici évoquée était une marche vouée à l'errance vigilante de l'Homme qui doit savoir se terrer, entretenant ainsi une relation constante avec la nature, avec l'environnement caribéen, et marginalisé de la vie communautaire. Guy Gabon parle d'un anonyme géant métaphorique qui, du fait de son extraordinaire témérité, manifeste la légitimité supérieure du groupe humilié, captif et assujéti, grâce à cette trace vivante, mouvante et proéminente. Dans cette installation, la mémoire effacée, engloutie et silencieuse retrouve sa propre trace, l'installation permet ainsi à l'artiste d'offrir à l'ancêtre asservi une place inédite dans une Histoire exterminée, car en ce qui concerne la définition de l'histoire, et comme l'indique Charles Seignobos :

« [...] elle porte sur un fait disparu et se forme par le raisonnement à partir de l'observation des traces, elle est historique [...]. Une proposition historique est celle qui est connue indirectement, non par l'observation du fait, mais par un raisonnement à partir de l'observation des traces laissées par ce fait. »¹

L'auteur précise par ailleurs qu'en l'absence de traces, l'histoire est malheureusement considérée comme « nulle » et non avenue. Dans l'œuvre de Guy

¹ Charles Seignobos, « Les conditions psychologiques de la connaissance en histoire », *Revue philosophique de la France et de l'Étranger*, n° 24, 1887, p. 2, cité par Joseph Morsel, « Traces ? Quelles traces ? Réflexions pour une histoire non passéiste », *Revue historique*, vol. 680, n° 4, 2016, p. 814.

Figure n° 22



Guy Gabon, *Empreinte mémoire*, 2015
installation in situ, argile grise, argile jaune et argile rouge
2,6 x 2,5 m.
Exposition « Carte Blanche (An V) »
Crédit : Daniel Goudrouffe

Gabon, la trace érigée ouvre les portes d'une histoire et d'une identité qui va, qui vit, qui se meut dans un mouvement organique et qui en appelle à l'évolution, mais aussi à la responsabilité du territoire, de la terre et de ses ressources, tout en réduisant son empreinte polluante sur le milieu au sein duquel elle agit. Cette installation se trouve à l'extérieur du Musée Victor Schœlcher, et à l'intérieur, au premier étage, nous retrouvons ces mêmes empreintes, réalisées à partir de la même matrice, à la différence qu'elles ont changé de corps, de matière ; elles font appel à une autre organicité. Moulée dans l'argile, l'œuvre éphémère se craquelle et se fissure au fil du temps : l'installation ne cesse d'en appeler à la mémoire du spectateur, qui évolue autour de l'estampille de glèbe. Dominique Berthet, au cours d'une analyse détaillée du travail de l'artiste, nous explique que l'œuvre a été réalisée en plusieurs étapes successives. À la manière d'un chef cuisinier qui, pour préparer un mets doit procéder à un savant enchaînement d'étapes minutieuses et progressives qui répondent aux exigences d'une gastronomie et d'un patrimoine, Guy Gabon a disposé plusieurs strates d'argile par échelons séquentiels. Dominique Berthet nous les révèle en ces termes :

« Guy Gabon utilise trois argiles de couleurs différentes. Ces deux empreintes géantes ont été réalisées par recouvrements et par pressions successifs. [...] l'artiste a étendu une première couche d'argile grise, qu'elle a pressé de ses pieds nus. En séchant, l'argile entame son processus d'altération et de craquellement. Une fois l'argile sèche, Guy Gabon a posé une seconde couche, cette fois d'argile jaune et elle a accompli le même travail de pression sur la surface. Plus tard, elle a appliqué une troisième couche d'argile, rouge, qui est venue remplir les interstices et qu'elle a piétinée à son tour. Elle a retiré ensuite le moule et elle a laissé le temps accomplir son action. »¹

¹ Dominique Berthet, « L'art et la sensibilisation des consciences », *Carte Blanche (An V), Guy Gabon, Empreintes et traces*, 2015, Conseil Général de la Guadeloupe, p. 26.

Dans ce passage, l'auteur nous explique que le temps est un facteur déterminant quant à l'évolution de l'installation, qui au fur et à mesure de son évolution et de sa dessiccation laisse entrevoir ce qui se trouve sous le lit apparent. Il est question de mémoire, d'une mémoire enfouie et invisible qui refait surface grâce aux sillons qui parsèment sa mise en matière. Ici, l'artiste rend hommage aux victimes de l'esclavage colonial avec pudeur et révérence en utilisant la pureté et la noblesse d'un matériau liminaire, car les premières couches d'argile apposées, le derme de l'œuvre émerge et surgit par dessus son épiderme de manière naturelle, à travers ses propres rides et ses propres cicatrices. Nous comprenons que la mémoire opère dans les étoffes de l'âge, qu'elle remet à flot des souvenirs que l'on voulait enterrés sous les sépultures de l'ombre ou des rémissions de l'amnistie, de manière instinctive ou inattendue, et que nulle prohibition ou relégation ne pourrait réfréner ses effluves, en dépit de toute volonté contraire, aussi opiniâtre soit-elle. L'entropie entre en scène, la terre fait son travail. À ce sujet, dans un article consacré à la question du temps et de la mémoire, Rafael Argullol dit que :

« La mémoire est un tribunal permanent bien qu'arbitraire : il récompense gratuitement et punit avec générosité. Des années entières de notre existence restent ensevelies sous les lourdes pierres de l'oubli et, en contrepartie, des instants fulgurants surgissent, fermement enracinés. »¹

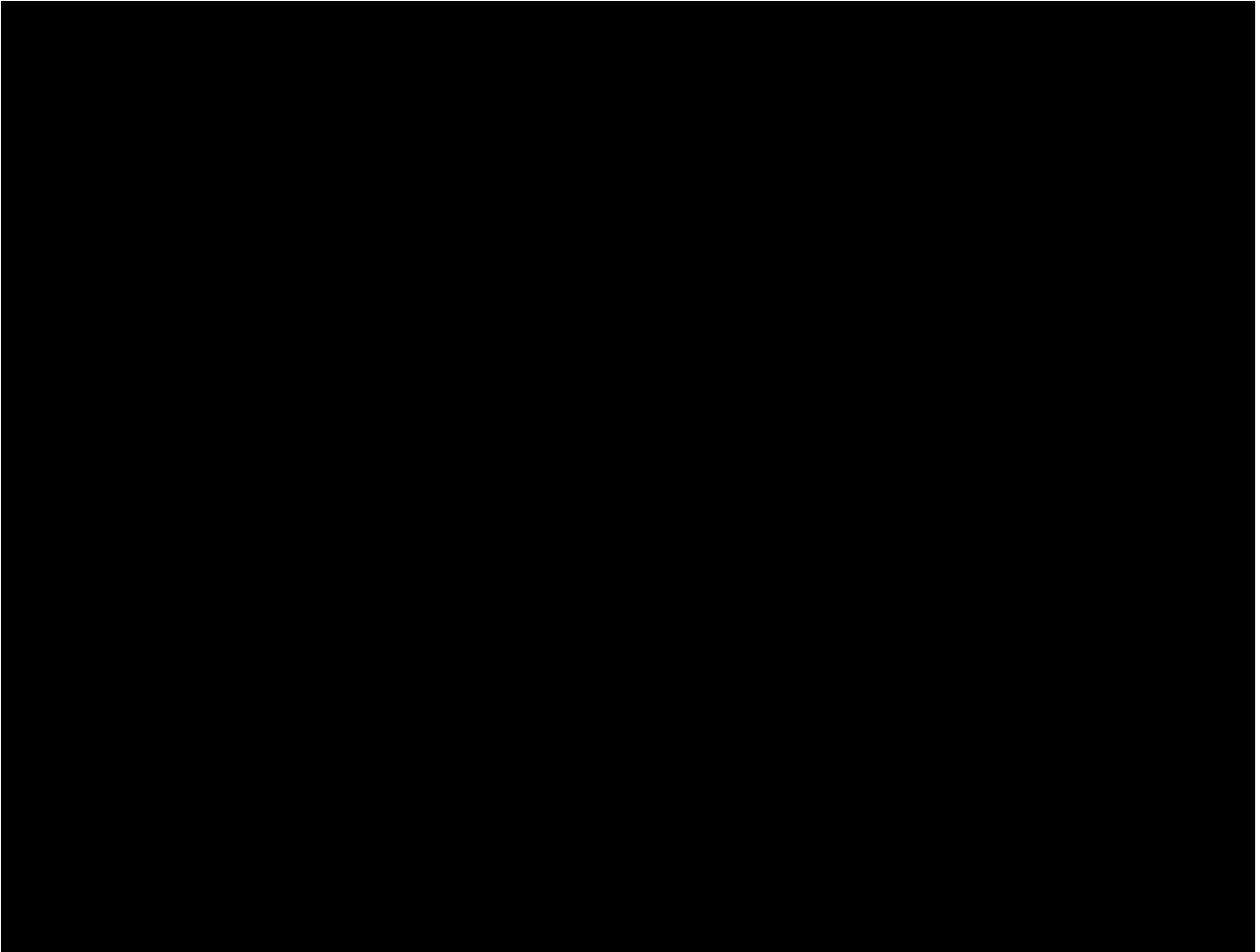
Les instants fulgurants et fermement enracinés auxquels l'auteur se réfère apparaissent dans l'œuvre de Guy Gabon par le biais des argiles conglobées. Elle réalise par ailleurs un tour de force dans la mesure où elle parvient à développer un passé lourd d'enseignements universels qu'il est nécessaire d'incorporer aux récits collectifs, tout en restant éloignée de toute forme de protocole imprégné d'épaisses touffeurs immolatrices. La mémoire qui s'offre au spectateur est une mémoire éveillée, une mémoire lucide qui tend à éviter toute forme de transfert, de

¹ Rafael Argullol, « Eros de la mémoire », in Maurice Aymar et Luca Maria Scarantino (dir.), *Diogène*, vol. 201, no. 1, 2003, p. 53.

réverbération ou de retentissement dévastateur. En ce sens, sa démarche toute entière est ancrée dans l'actuel, dans le présent, dans ce qui point à l'horizon et dont l'humanité doit se prémunir. Dans une autre installation réalisée dès l'année suivante, Guy Gabon s'est concentrée sur l'importante question des réfugiés climatiques, à travers une installation intitulée *Tous réfugiés climatiques*, que l'artiste a réalisée in situ en 2016, sur le front de mer qui borde les rives du Mémorial ACTe, en Guadeloupe. La question des réfugiés climatiques est terriblement préoccupante et fait l'objet de nombreuses études, dans de très nombreux domaines relevant des sciences politiques, sociales ou humaines. Plusieurs artistes contemporains se consacrent à cette thématique. Par exemple, Ai Weiwei, connu pour témoigner d'un engagement inaltérable à l'égard des droits humains a réalisé une installation entièrement élaborée à partir d'objets ayant appartenus à des réfugiés¹, parmi lesquels environ 14 000 gilets de sauvetage et un canot pneumatique, ramassés par l'artiste sur l'île de Lesbos. Dans l'installation réalisée à Berlin, appartenant à la série *#Safe Passage* et réalisée en 2016, les gilets furent fixés sur chaque colonne située à l'entrée du Konzerthaus, tout le long de la colonnade magistrale, en prenant soin de ne recouvrir ni les volutes ni le piédestal de chacune d'entre elles, accueillant ainsi les invités de la Berlinale, du 11 au 21 février 2016 à l'occasion de la 66^e édition de l'événement. Dans cette œuvre, Ai Weiwei rappelle qu'un précipice sans fond se dessine sur le pas de nos portes, sur le parvis de chaque coupole. Le dispositif nous permet de comprendre avec acuité que ce précipice, bêché à la hauteur du préjudice écrasant et redoutable auquel la population la plus vulnérable est confrontée, ne pourra donner lieu qu'à un interminable dégoisement. Ai Weiwei avait en outre offert des couvertures de survie dorées aux festivaliers, identiques à celles qui protègent les rescapés secourus en mer, donnant à la salle de réception prestigieuse l'antithèse symétrique du travail proposé par Santiago Sierra lors la 49^e Biennale de

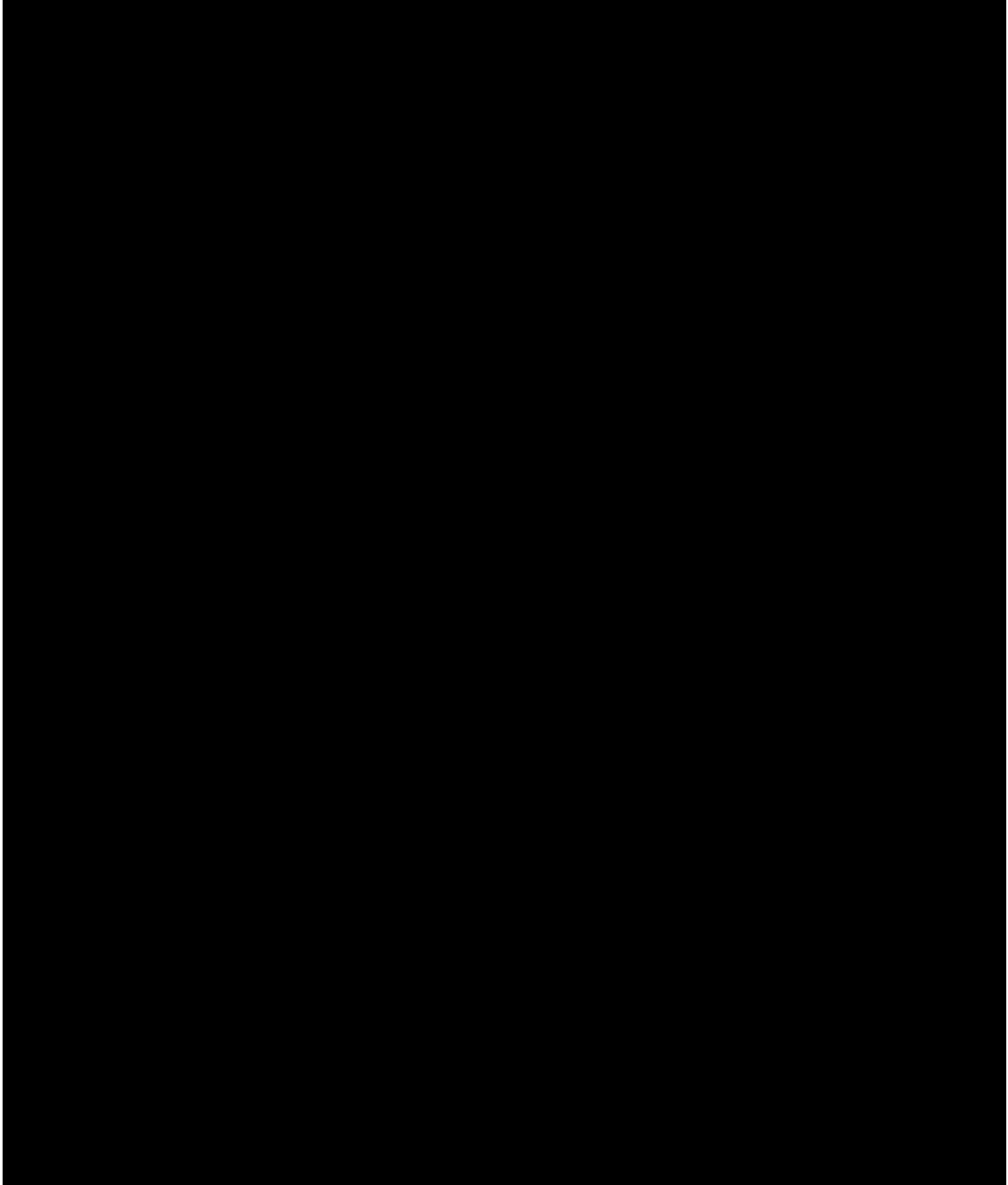
¹ Ai Weiwei, sans titre (série *#Safe Passage*), 2016, gilets de sauvetage de récupération, canot de sauvetage de récupération, couvertures de survie, installation temporaire, Berlin, Allemagne.

Figure n° 23



Guy Gabon, *Tous réfugiés climatiques*, 2016-2017
installation in situ, vêtements imperméables pour adultes et enfants, pantalons en jean,
peluches, technique mixte
Exposition « Echos imprévus », 19 novembre 2016 - 27 mars 2017
Mémorial ACTe, Pointe-à-Pitre, Guadeloupe
Crédit : Guy Gabon

Figures n° 24 et 25



Guy Gabon, *Tous réfugiés climatiques* (détails), 2016-2017
Crédit : Guy Gabon

Venise¹ pour le pavillon espagnol, en 2001. Il avait proposé aux vendeurs de rue illégaux, à des femmes et des hommes immigrés aux cheveux bruns, originaires de Chine, du Bangladesh, d'Afrique ou d'Italie du Sud de se faire décolorer puis teindre les cheveux en couleur blond platine, moyennant une rémunération de 120 000 lire, équivalant à 62 € environ, parsemant ainsi les rues vénitiennes d'une « dorure » analogue, projetée sur le corps des protagonistes consentants, venus des quatre coins du globe pour une occasion déchirante d'un côté, et festive de l'autre. La couverture de survie au tragique périple maritime qu'offre Ai Weiwei fait l'objet d'une observation parallèle, ainsi que le propose l'écrivain Patrick Chamoiseau. Il écrit :

« Aucun migrant ne transporte un pays, une culture, un absolu de langue, une religion complète. Uniquement les combinaisons utiles à sa survie : l'alchimie de la mondialité où s'abreuve sa vision. Ces combinaisons circulent d'expérience individuelle en expérience individuelle, sans que l'une soit identique à l'autre. Dès lors, en Relation, on est toujours neuf pour l'Autre, et l'Autre est toujours neuf pour nous. »²

Dans l'installation de Guy Gabon, l'Autre, comme l'exprime Patrick Chamoiseau dans cet extrait, celui que l'on ne connaît pas, celui qui nous est étrange, et qui interroge un futur qui sans cesse se rapproche, n'ère pas sur les marches qui descendent vers la mer par disgrâce. En réponse au bleu de la mer des Caraïbes qui fait face à l'installation, le bleu outremer des vêtements imperméables se réfère au bleu indigo que fabriquaient les esclaves au sein des colonies, comme nous l'indiquent la présence des jeans, dont la couleur bleue est directement liée à cet épisode de l'histoire. La foule azur et impersonnelle est composée d'adultes et d'enfants, signalés par la différence de taille des habits et par la présence d'une petite peluche. Les protagonistes font face à la mer, à l'image des quinze géants blancs du

¹ Santiago Sierra, *133 Persons Paid to Have their Hair Dyed Blond (133 Personnes Payées pour Avoir les Cheveux Teints en Blond)*, 2001, œuvre participative réalisée durant la 49^e Biennale de Venise, 10 juin - 4 novembre 2001, Venise, Italie.

² Patrick Chamoiseau, *Frères migrants*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2017, p. 98-99.

Cap 110 Mémoire et fraternité, de Laurent Valère qui, en Martinique, sur le front de mer de l'Anse Cafard observent le golfe de Guinée à l'horizon. Les mers et les océans représentent une frontière que les esclaves ont dû péniblement franchir comme doivent le faire les migrants depuis des côtes africaines vers l'Europe, mais le titre de cette installation, indiquant qu'il s'agit de « réfugiés climatiques », donne une autre indication, tout en faisant acte de prévention. Il est en effet important de rappeler que les espaces insulaires sont, à l'heure actuelle, soumis à une considérable hausse du niveau des mers, et que cela représente un élément de fragilité conséquent pour les territoires insulaires, notamment ceux de petite taille. Cette hausse représente un risque important de détérioration et de submersion des espaces côtiers auquel la génération du XXI^e siècle doit se préparer, un risque qui, dans ce cas de figure, est symbolisé par un vêtement de protection. Nous comprenons que Guy Gabon développe une esthétique de la préservation. Une préservation de la mémoire, du patrimoine, une préservation des êtres tournée vers les éléments naturels, qu'elle observe avec une infinie délicatesse.

3 - Kelly Sinnapah Mary, l'intimité des racines

La question de la protection s'exprime d'une manière différente dans les installations de Kelly Sinnapah Mary qui s'inscrivent dans la sphère de l'intimité. Née en 1981 en Guadeloupe, elle met en scène des espaces clos, presque secrets, des chambres, des cabinets aux couleurs tendres, où les matières telles que des tapis ou des étoffes invitent souvent aux caresses et à une forme de confort duveteux. Seulement, lorsque l'on observe la forme des figures qu'elle dessine, qu'elle peint, qu'elle filme, qu'elle sculpte ou qu'elle coud, le propos qui semblait débonnaire et

caressant devient perturbant, déstabilisant. L'installation au sein de laquelle le spectateur est immergé devient un milieu troublant, car c'est en entrant à l'intérieur que la douceur apparente mue en une âpreté amère, dont les aspérités sont concrètes, ouvertement manifestes et parfaitement perceptibles. Le trouble dont il est question peut évoquer celui auquel Valérie Arrault se réfère, dans un article intitulé « Corps à corps ». Dans ce texte consacré à une analyse du travail d'Orlan, qu'elle contextualise en précisant que l'artiste à travers sa pratique, interroge, entre autres, tout un système de valeurs qui relève d'une histoire régie par « un paternalisme omniprésent », l'auteure explique qu'Orlan procède à un renversement de ces valeurs, en filmant des détails de chair, de sang et d'évènements chirurgicaux. Le trouble consécutif, qui s'inscrit dans un lieu et selon une temporalité précis, eut des effets éminemment troublants. Elle écrit :

« À ce moment précis, il était inévitable que les dénonciations qu'elle mit en acte aient jeté le trouble dans la plupart des esprits, encore attachés aux constructions historiques précédentes, et qu'elles trouvèrent un écho chez ceux, de plus en plus nombreux et actifs, qui ne les supportaient plus. [...] Profondément, c'est cet événement global qui n'en finit toujours pas de troubler tous les acteurs sociaux de chaque sphère particulière, qu'ils soient "conservateurs" ou "progressistes"»¹.

Cet extrait permet de comprendre que l'ambivalence de la circonstance en elle-même produit un effet de trouble, et que quelle que soit la position d'un spectateur « conservateur » ou « progressiste » vis-à-vis de l'objet d'art, les fruits d'une pratique artistique consistant à révéler une évidence encore trop clandestine s'avèrera invariablement dérangeante, mais également touchante et saisissante. Kelly Sinnapah Mary utilise les aspects de cette double entente, de cette ambivalence dans son travail. Les installations qu'elle produit invitent le spectateur à osciller entre un

¹ Valérie Arrault, « Corps à corps », in Dominique Berthet (dir.), *Une esthétique du trouble*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 2015, p. 25.

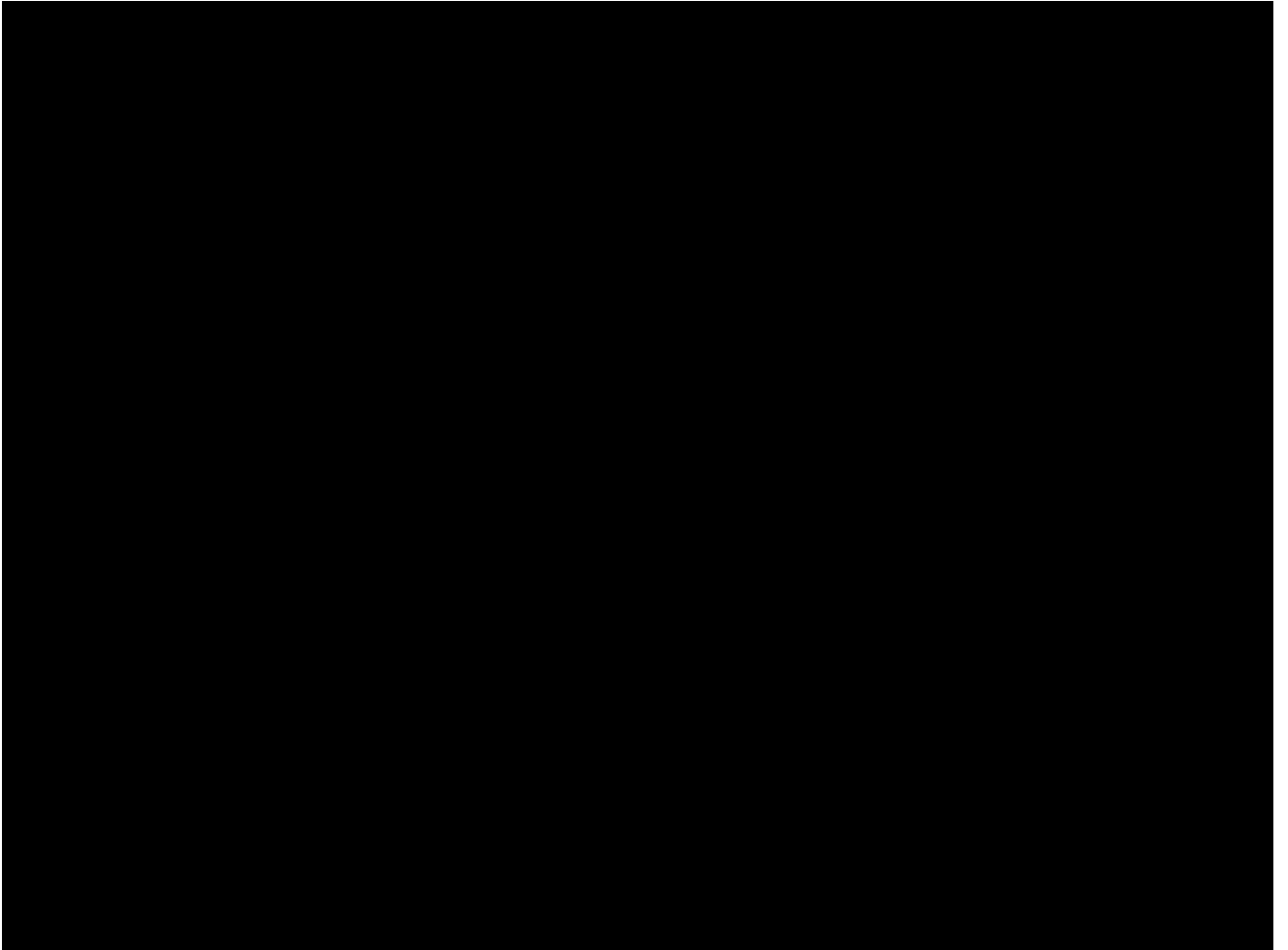
monde intérieur et extérieur, qui renvoie systématiquement à un environnement familial, celui de la chambre à coucher. Dans le cadre de ses installations, cette chambre peut prendre plusieurs aspects, allant de la chambre d'hôtel surannée équipée d'un téléviseur à tube cathodique, à la chambre coquette et féminine de la jeune femme en devenir, la studette, systématiquement et bien que superficiellement chaleureuse, n'en reste pas moins froide et ouatée. Dans son ouvrage intitulé *Espèces d'espaces*, dans un chapitre intitulé « La chambre », Georges Perec fait quelques observations personnelles au sujet de cette pièce en particulier, qui en appelle à son expérience, à ses souvenirs, et qu'il évoque en ces termes :

« C'est sans doute parce que l'espace de la chambre fonctionne chez moi comme une madeleine proustienne [...], que j'ai entrepris, depuis plusieurs années déjà, de faire l'inventaire aussi exhaustif et précis que possible, de tous les *Lieux où j'ai dormi*. [...] Dans un petit nombre de chambres, j'ai passé plusieurs mois, plusieurs années ; dans la plupart, je n'ai passé que quelques jours où quelques heures ; il est peut-être téméraire de ma part de prétendre que je saurai me souvenir de chacune [...]. Mais c'est évidemment des souvenirs ressurgis de ces chambres éphémères que j'attends les plus grandes révélations »¹.

Les « chambres éphémères » qu'évoque l'auteur se réfèrent à des chambres d'hôtels, ou à des lieux de passage du même type. Toutefois, une installation artistique, notamment lorsqu'elle se dévoile sous la forme d'une chambre, même d'un point de vue simplement morphologique, peut être considérée au même titre. Ainsi, dans son installation intitulée *Notebook of no return* (Cahier du non retour), datant de 2018, Kelly Sinnapah Mary expose plusieurs objets rigoureusement répartis dans un espace cubique de couleur rose pâle, qui en appelle aux souvenirs d'une enfance féminine. Aux murs, trois toiles sont accrochées, une du côté gauche et deux du côté droit : le triptyque raconte l'histoire de plusieurs démembrements. Sur ces

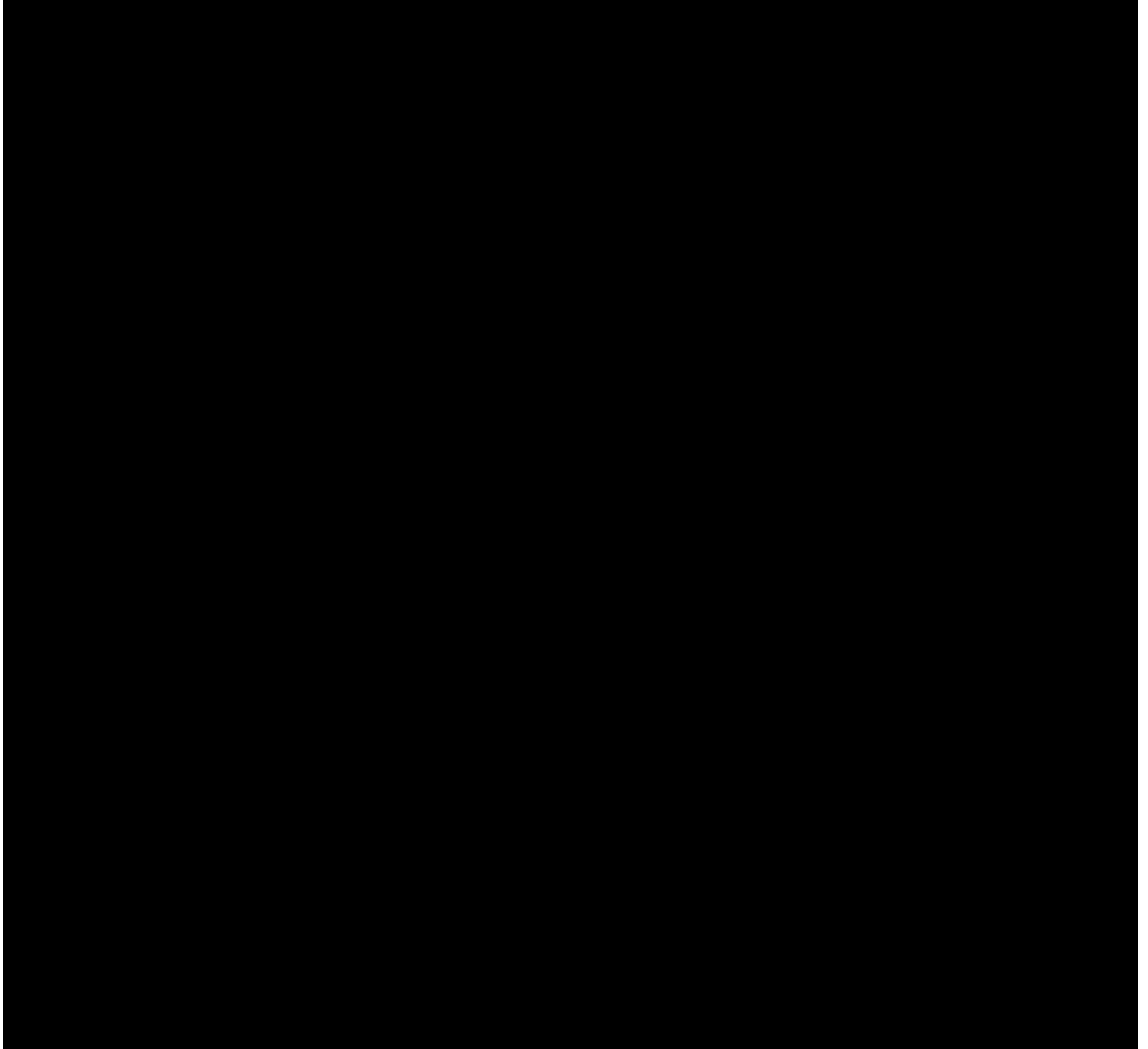
¹ Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Paris, Éditions Galilée, 1974, p. 47-49.

Figure n° 26



Kelly Sinnapah Mary, *Notebook of no return (Cahier du non retour)*, 2018
installation, technique mixte, dimensions variables
exposition « Désir Cannibale », 27 juillet - 19 septembre 2018
Fondation Clément, Le François, Martinique
Crédit : Olivia Berthon.

Figures n° 27, 28 et 29

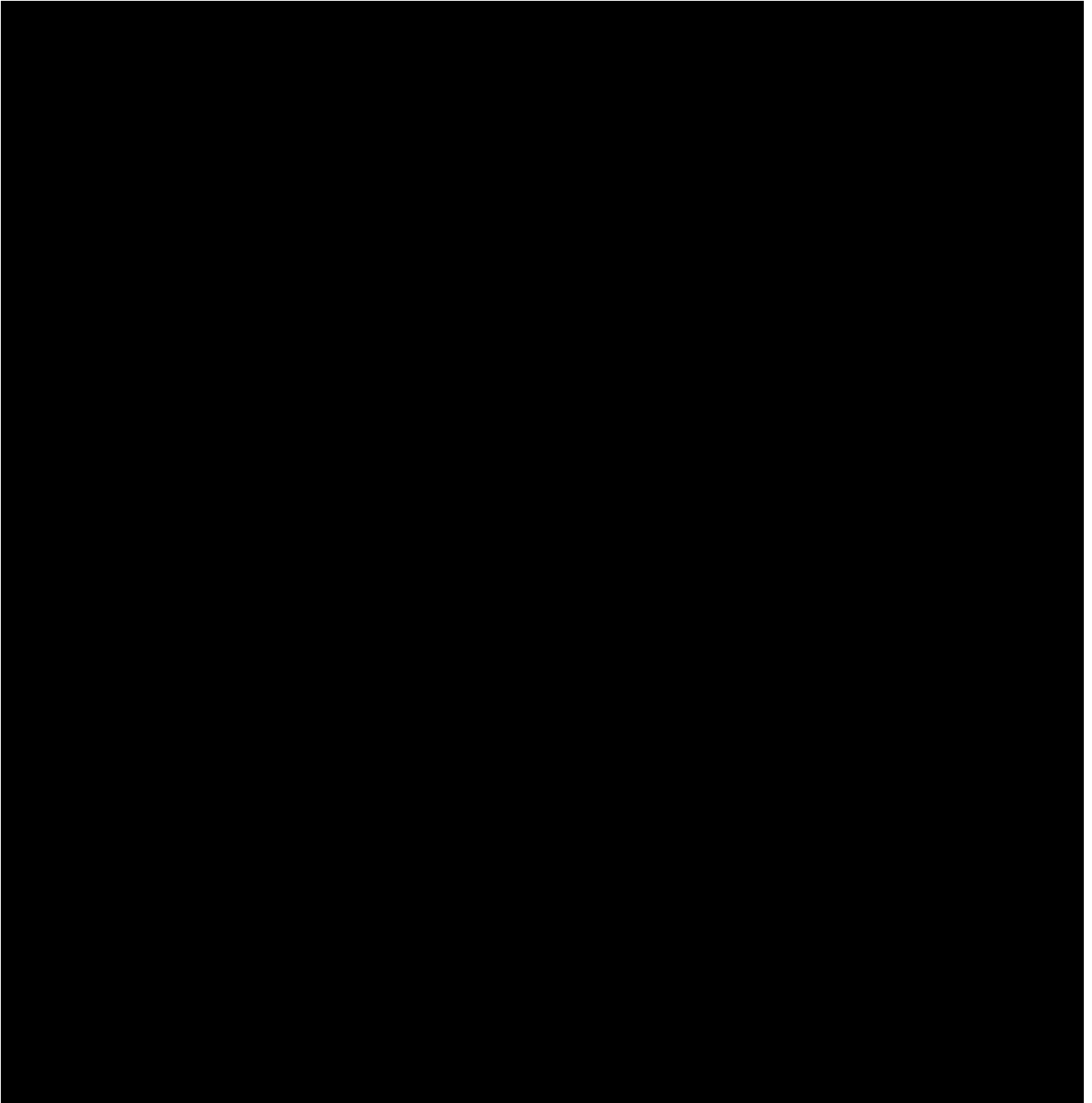


Kelly Sinnapah Mary, *Notebook of no return (Cahier du non retour)* (détails), 2018
Crédit : Olivia Berthon.

toiles, une figure féminine au visage anonyme et coiffée d'une longue tresse brune est mise en scène au cœur d'une forêt d'herbes gigantesques, évoquant les paysages picturaux et florissants du Douanier Rousseau. Les deux toiles de droite montrent respectivement une femme d'un côté, laquelle porte une robe blanche de style renaissant composée d'un corset bleu aigue-marine, de deux épaulettes blanches bouffantes et d'un vertugadin recouvert d'une jupe blanche épaisse. Elle porte des gants longs et blancs, son gant gauche recouvrant parfaitement son bras gauche démembré et gisant au sol devant elle, sans qu'elle ne se penche pour le ramasser. À sa droite, par terre, sont posés deux escarpins blancs remplis de matières végétales. Sur l'autre toile, une réplique enfantine de cette même femme portant une robe de couleur ocre rouge ornée de bandes couleur tabac chevauche un bouc blanc qui, bien que décapité et dont la tête git au sol, les yeux ouverts, tient encore debout. La jeune fille tient un coutelas dans sa main gauche, on peut donc supposer qu'elle est l'auteure de cette décapitation. Sur le mur de gauche, ce même personnage féminin, au stade adolescent, est accompagné d'un loup. Elle porte une robe blanche aux manches longues qui lui arrive sous les genoux. L'adolescente a le corps coupé en deux, mais elle n'est pas morte, puisqu'elle se tient dressée sur son buste posé à même le sol, tandis que le bas de son corps est posé devant elle, ses jambes étant représentées en dépeignant une attitude raide et figée. Munie d'un panier qu'elle tient à son bras gauche, son visage est orientée vers l'animal aux crocs apparents qui tire la langue, dont la gueule est ouverte et qui regarde la partie du corps sectionné qui se trouve par terre.

Sur le mur du fond, deux tentures rayées en taffetas bleu turquin et en broderies ocres, ornées d'arabesques et de tissus fleuris sont suspendues à deux tringles en bois. Au centre de chacune de ces tentures, deux formes ovoïdes en tissu sont brodées. Elles représentent deux scènes liées l'une et l'autre, car celle de gauche représente une créature fantastique, mi-femme mi-crustacé (bernard-l'ermite) sans tête et aux membres sectionnés, et celle de droite représente une tête de femme sectionnée, au cheveux relevés et au visage recouvert d'épines blanches, dont on peut

Figures n° 30, 31, 32 et 33



Kelly Sinnapah Mary, *Notebook of no return (Cahier du non retour)* (détails), 2018
Crédit : Olivia Berthon.

voir l'œil gauche et la bouche entrouverte.

Au sol, un cartable semblable aux actuels cartables scolaires, enduit de sable et de coquillages semble avoir été rescapé des eaux après avoir été fossilisé par les mondes marins. Il est placé sur un morceau de tapisserie ornementale qui respecte une forme carrée, de couleur vert sarcelle satiné, aux passementeries tirant sur les couleurs vert-de-gris, vanille, bleu paon et vert Véronèse. La forme de cette tapisserie fait écho aux proportions du cube rose au sein duquel le spectateur peut entrer et se déplacer, et le petit sac aux allures de fossile est posé sur un tas de sable et de coquillages. Le thème de la chambre, ou de toute autre pièce qui évoque ce type de sanctuaire lié à l'intime, à la confiance et aux révélations, a été exploré par plusieurs installationnistes. Parmi eux, Daniel Buren a réalisé ce qu'il nomme les *Cabanes éclatées*, qui « ne sont pas faites pour être habitées physiquement, mais mentalement », car elles sont « des lieux hétérotopiques qui se situent à la frontière entre l'espace du dehors et du dedans »¹, comme l'explique Alain Alberganti. Les *Cabanes éclatées* de Buren sont des lieux de frontière, dans la mesure où elles se présentent comme des lieux à part entière qui s'ouvrent littéralement à l'espace tout en interrogeant les sensations du spectateur et la relation qu'il entretient avec cet espace. En installant un espace a priori domestique, Kelly Sinnapah Mary interroge les notions de lieu et de non-lieu, puisque cette intimité subjective ne peut être perçue au-delà de l'espace d'exposition. L'artiste utilise ici l'ambiguïté inhérente aux principes de l'installation en art, qui du fait de son implantation dans le réel, due à ses filiations avec le happening, le Bauhaus ou les soirées Dada, érode la frontière qui se situe entre l'art et la vie. Dans ce cadre, d'une violence inouïe, la porte close de la chambre se retrouve là, grande ouverte, la relation avec autrui établie à travers l'espace de la confiance devient dès lors une relation universelle, puisque cet espace devient un « lieu-frontière », un lieu qui s'engage dans un espace commun.

¹ Alain Alberganti, *De l'art de l'installation, La spatialité immersive, op. cit.*, p. 302

B - Installations et arts numériques : les nouveaux territoires

1 - Henri Tauliaut, l'installation « biosphère »

De l'espace intime à l'espace commun dans l'œuvre de Kelly Sinnapah Mary, où la frontière s'atténue entre deux sphères que l'installation rapproche, l'audace est une notion qui comporte deux aspects paradoxaux et complémentaires qui, de la même manière, doivent être mis en dialogue : elle est péjorative car elle s'oppose à la maternante habitude, mais elle est également méliorative, car elle symbolise le progrès de celle ou de celui qui a osé l'inusuel en coupant le cordon ombilical de l'accoutumance. L'édification d'une frontière sécurisée, infaillible, augmente la crainte de tout franchissement, mais comment se délecter d'un itinéraire parcouru sans obstacle, sans recherche, sans succès, sans rencontre ni gloire postérieure ou posthume ? L'audace engage l'individu dans son intégrité, elle sous-tend des prises de décisions, l'acceptation, l'opposition, l'erreur ou le déplaisir : l'audace exige que l'on rencontre l'Autre. L'installation artistique est un espace qui naît dès lors qu'il est traversé par cet Autre, par le corps du spectateur invité à circuler entre les différents organes de l'œuvre, afin de déclencher, de maintenir son rythme artistique, esthétique et cardiaque. Une installation est un dispositif qui questionne une globalité et ses localités. À ce sujet, Hugues Henri, dans un article consacré au travail du plasticien d'origine guadeloupéenne Henri Tauliaut (né en 1966), l'interroge quant à la présence de l'audace au sein de sa démarche. Sa réponse à ce sujet est rectiligne dès l'abord. Il dit :

« [...] j'aimerais évoquer l'audace qui me semble être présente dans mon travail en général. En Martinique, beaucoup s'interdisent de parler de certaines choses, des "Békés" par exemple. Certains aiment voir la peau nue, mais n'aiment pas sa mise en situation. [...] J'aborde ces questions dans mon travail [...]. »¹

Nous constatons que dans notre contexte, pour l'artiste installationniste, la question de l'audace se retrouve directement liée aux problématiques sociétales soulevées par la question de la peau, de sa perception, des couleurs de peaux que la Caraïbe à elle seule décline en une infinité de camaïeux, et à celle de la communauté *Béké*, qui désigne les Martiniquais issus des premiers colons et maîtres des plantations venus d'Europe, qu'Édith Beaudoux-Kovats et Jean Benoist définissent en ces termes :

« Le groupe de Blancs créoles se compose d'individus de race blanche dont la famille a habité la Martinique depuis plusieurs générations ou bien appartient à la première génération d'émigrés de l'île [...]. Le terme "famille" [...] désigne [...] le groupe de descendance unilatérale par lequel se transmet le patronyme. Il s'agit donc en fait d'un lignage [...]. »²

L'artiste installationniste Henri Tauliaut, en se référant à cette communauté, insiste sur le fait qu'il ne distingue guère l'individu provenant d'un côté de la frontière ou de l'autre, puisque tout individu extérieur est Autre, notamment dans le domaine de l'installation artistique. Dans ce domaine, l'individu ne peut qu'être

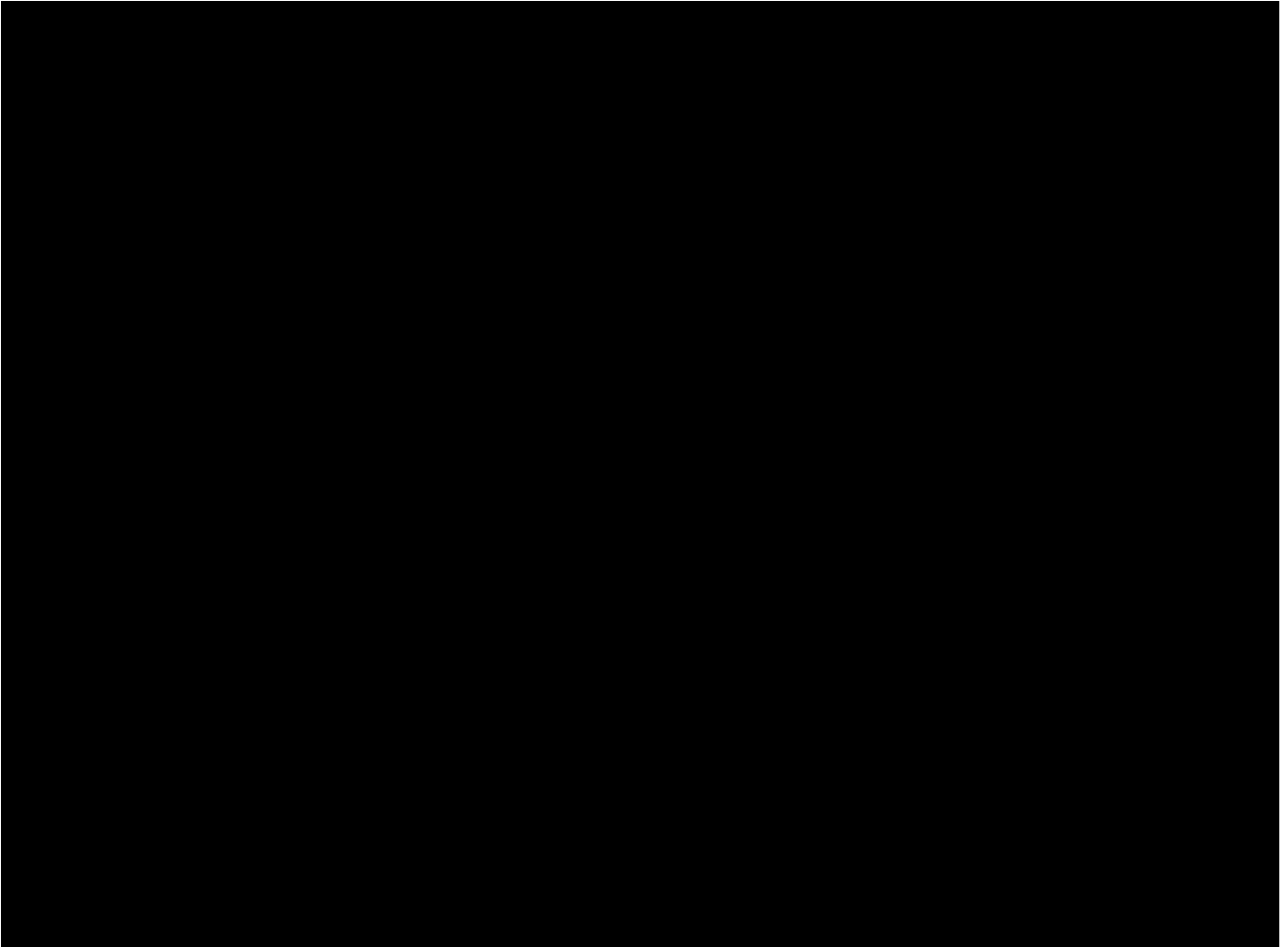
¹ Henri Tauliaut, « Les défis de l'œuvre organique. Entretien avec Hugues Henri », in Dominique Berthet (dir.), *Recherches en Esthétique*, n° 8, « L'Audace », Fort-de-France, publication du Centre d'Études et de Recherches en Esthétique et Arts Plastiques, 2002, p. 149.

² Édith Beaudoux-Kovats et Jean Benoist, « Les Blancs créoles de la Martinique », in Jean Benoist (dir.), *L'Archipel inachevé, culture et société aux Antilles françaises*, 1972, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, p. 112.

considéré à échelle globale, en réponse notamment à l'articulation des territoires insulaires les uns par rapport aux autres, en l'occurrence dans la Caraïbe, mais aussi de manière encore plus globale. L'évocation de la communauté *Béké* fait par ailleurs écho au travail de Bruno Pédurand : il s'agit en effet d'un des composants de la société coloniale et post-coloniale, qui produit un phénomène d'hybridité(s). En effet, dans la Caraïbe, les descendants d'esclaves, de colons, et des nombreuses communautés qui se sont établies au cours des différentes successions de vagues migratoires, ont engendré des transformations et crée une nouvelle donne esthétique, l'espace insulaire agissant ainsi comme une forme de catalyseur. Nous retrouvons cette idée de catalyseur esthétique dans l'installation d'Henri Tauliaut, réalisée en 2013 et intitulée *Espace Interactif Minimaliste et Organique (EIMO)*.

L'installation prend place dans l'espace public et se présente sous la forme d'un habitat minimaliste, d'une sorte d'abri aux parois translucides élaborées grâce à un film plastique imperméable et isolant de type industriel, mesurant 6 mètres de côté et 3 mètres de hauteur. De l'extérieur, nous pouvons apercevoir des sortes de cellules qui s'articulent à l'intérieur, des organes, des corps circulaires transparents qui communiquent entre eux par ce que l'artiste compare à des boyaux. Il s'agit d'une installation immersive où le spectateur, qui est invité à s'introduire à l'intérieur par le biais d'orifices désignés, fait l'expérience d'un espace d'ambulation circonscrit mais ouvert, puisque la transparence et la finesse des parois laissent l'entour extérieur visible et palpable, sensible. L'installation ne se limite pas à cette simple apparence. Henri Tauliaut, dont le travail s'inscrit dans le mouvement du bio-art, fait appel aux techniques numériques : à des procédés techniques et informatiques qu'il utilise afin d'établir une relation entre l'œuvre et le corps humain dans son organicité, par le biais des sens, interrogés au regard de technologies dont le développement croît de manière fulgurante. *L'Espace Interactif Minimaliste et Organique* est pourvu de nombreux capteurs tactiles dissimulés au sein de ses différentes parois. Ainsi, lorsque le spectateur entre et se déplace à l'intérieur de cette installation, l'habitable pénétrable et sensitif déclenche l'éventail de détecteurs qui se

Figure n° 34



Henri Tauliaut, *Espace Interactif Minimaliste et Organique (EIMO)*, 2013
installation à Fort-de-France, 6 x 6 x 3 m., bois, métal, Polyane, dispositif sensoriel
électrique, dispositif lumineux, dispositif sonore
Crédit : Henri Tauliaut

manifestent par l'apparition de signaux lumineux et sonores. Il s'agit, pour l'artiste, de permettre au spectateur d'interroger son espace vital, à la fois fragile, délicat, mais demeurant immuable du fait de son éveil permanent. Enfin, cette installation pose la question des frontières visibles et invisibles, quelles soient géographiques, culturelles, identitaires, sociales, etc. À travers la présentation d'un habitat temporaire qui joue de transparences, Henri Tauliaut confronte les notions de sédentarité et de mobilité, au point que les démarcations internes de l'œuvre entrelacent progressivement les frontières extérieures de la proposition. Mais la circulation du spectateur et la mobilité évoqués ne se réfèrent aucunement à une quelconque forme d'égarement, à l'activité de l'individu errant sans but. Elle se réfère à celle ou à celui qui a la capacité de pouvoir construire ou reconstruire un environnement familier dans tout contexte, à n'importe quel endroit du monde, quelles que soient les circonstances. L'œuvre d'Henri Tauliaut permet au spectateur de s'interroger sur la notion du vivant et de l'inerte, du biologique et de l'artificiel, en prenant appui sur les possibilités techniques qu'offrent notre actuelle culture numérique telles que la gestion des flux, la conversion, le stockage, la compression de données, l'interface ou encore la saisie d'informations, tout en construisant ses installations par ses propres moyens, de manière artisanale, une fois muni de ses *mediums* premiers. Les installations qu'il réalise permettent de poser un regard sur notre culture actuelle, mais également un regard rétroactif sur des cultures plus anciennes. Elles permettent d'établir un lien spatial entre plusieurs territoires, connectés avec plus ou moins de ferveur aux réseaux de l'ère numérique, qui symbolisent l'entrée du règne humain dans l'aventure du XXI^e siècle. David Gumbs, artiste originaire de l'île de Saint-Martin, joue de ces mêmes circonstances grâce à l'outil numérique.

2 - David Gumbs, les mutations interactives de l'espace

En utilisant la figure organique comme point de départ, David Gumbs crée des œuvres interactives qui s'éveillent et s'animent dès lors que le spectateur marque son passage par le biais d'un geste, d'un acte, d'une interaction. L'œuvre numérique capte l'interférence qui se retrouve saisie par un dispositif de capteurs sensoriels disséminés à travers l'espace d'exposition. Les installations de David Gumbs, dont certaines qui naviguent sur les flots de l'art environnemental, réagissent à la manière des organismes qui fonctionnent par le biais de stimulations, de perceptions, comme le *Mimosa pudica* par exemple, dont les feuilles se replient sur elles-mêmes au moindre contact grâce au phénomène de thigmonastie¹, c'est à dire qui répond à toute forme de stimulation tactile. Dans son travail, il élabore une esthétique digitale paramétrée à dessein, où l'outil informatique réagit et se manifeste à travers une projection impondérable, sur des écrans, en diffusion discontinue. David Gumbs, qui aime recevoir le spectateur et dont il tient à honorer la présence, utilise en premier lieu des corps organiques singuliers, végétaux, humains, minéraux, qui deviendront des imagos, au sens entendu psychanalytique. Après avoir capté son corpus d'images premières, l'artiste les prélève, il opère une extraction de l'image sélectionnée pour sa singularité, qu'il isole de son contexte d'origine avant d'élaborer son pullulement grâce à un système de vidéo-projection. Elle s'établit dans un lieu, dans un ailleurs, avec un(e) Autre. Nous retrouvons, ici encore, l'idée d'une œuvre nomade à travers laquelle le spectateur est invité à construire un environnement familier ou intérieur. À l'aide d'un logiciel informatique, le stimuli enclenché par le visiteur va produire une réaction esthétique, une diffusion d'images dans un espace circonscrit, de manière kaléidoscopique. Les vibrations que le spectre chromatique pixéllisé envoie sur les

¹ Le *Mimosa pudica* est une plante très répandue dans les Amériques, aux Antilles notamment et avec laquelle il est commun de s'amuser innocemment. Cette plante symbolise les plaisirs simples de l'enfance.

écrans évoquent les ondulations qui se propagent à la surface de l'eau. L'installation est imbibée, elle est pure profondeur et le dispositif révèle cette intériorité au visiteur qui, accompagné, reçoit la charge hydrophore du lieu. L'eau revêt une dimension importante pour l'artiste, dont les motifs semblent suivre le spectre graphique en se nourrissant des sinuosités de l'organique. On retrouve cet élément tant au niveau de la nature convoquée (à travers les motifs végétaux et naturels), qu'aux corps sélectionnés. L'eau se manifeste, douce ou salée : elle interagît avec le spectateur qui se retrouve immergé dans un univers poétique, viscéral et mémoriel, dans la mesure où la mémoire reste marquée par l'espace. Les images qui se multiplient sur les écrans s'apparentent parfois à des toiles impressionnistes mouvantes. Bien que numérique et multimédia, la pratique de David Gumbs possède une dimension picturale, ce qui est intéressant car comme le souligne Alain Alberganti :

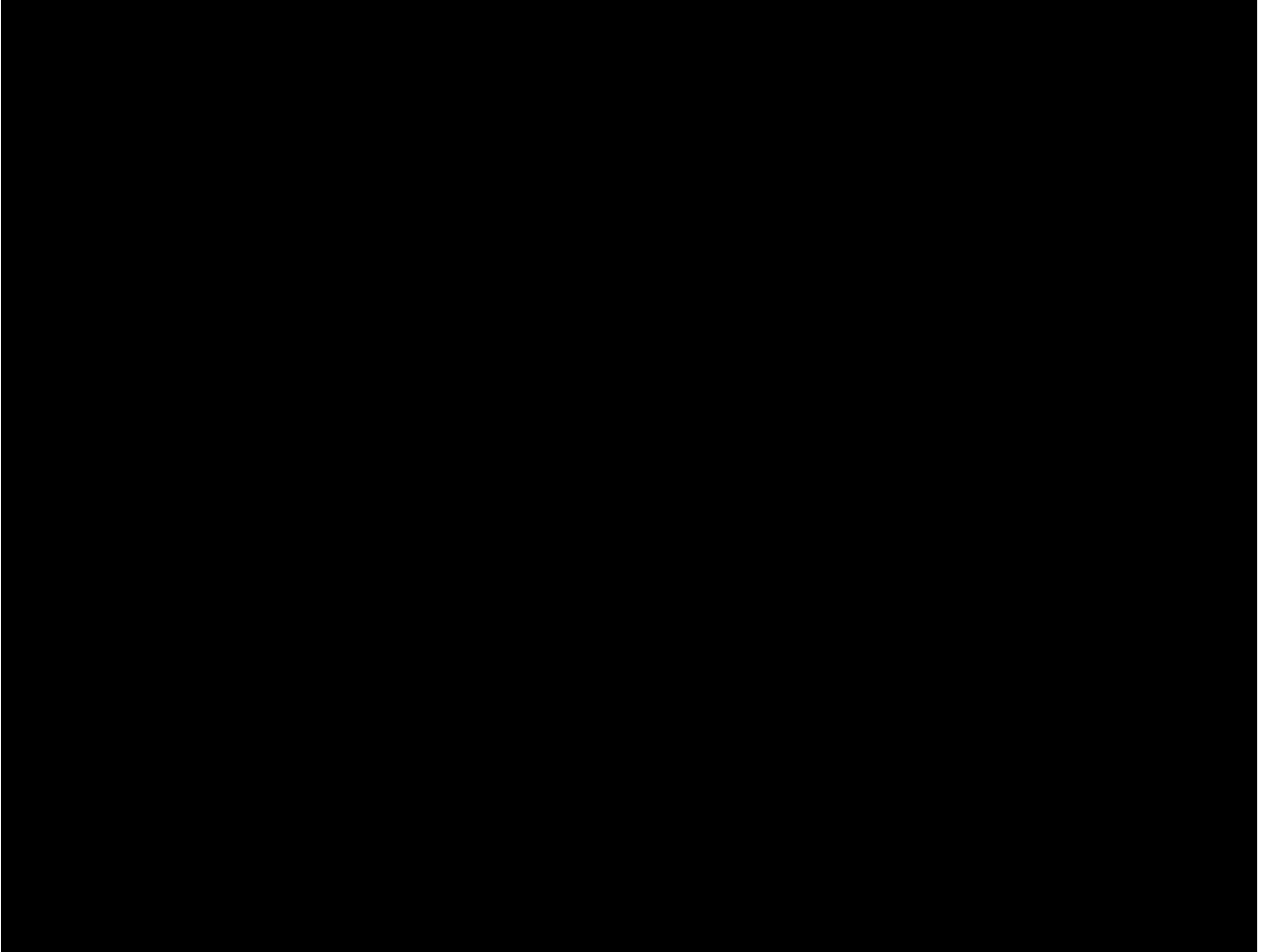
« À chaque époque, dans les arts, la représentation de l'espace correspond à la vision que les hommes ont du monde à un moment donné ».¹

Ainsi, la juxtaposition des mondes numérique et chromatique que David Gumbs scinde grâce aux dispositifs, crée un ensemble de paysages qui, de ce fait, conservent une part d'insaisissable, aussi insaisissable que l'eau salée, que l'eau du Styx gorgée de mémoires, qui se manifeste dans l'installation qu'il a réalisée du 12 janvier au 13 février 2016, au sein de l'Espace Tropiques Atrium, à Fort-de-France, intitulée *Géographies inconscientes*.

L'inconscient et l'imaginaire sont en effet particulièrement sollicités dans le travail de David Gumbs. À l'occasion de cette exposition, il avait investi l'intégralité de la Galerie André Arsenec, alors envahie de capteurs, de projecteurs et autres appareillages. Pour en faire l'expérience, le spectateur, convié à pénétrer au sein de la galerie en soulevant un rideau occultant, se retrouvait dans une immersion souveraine. À l'intérieur de cette bastide, une conque de lambi plantée sur un socle,

¹ Alain Alberganti, *De l'art de l'installation, La spatialité immersive, op. cit.*, p. 15

Figure n° 35



David Gumbs, sans titre, 2016
installation interactive et immersive, technique mixte
exposition *Géographies inconscientes*, 12 janvier - 13 février 2016
Galerie André Arsenec, Espace Tropiques Atrium, Fort-de-France
Crédit : Aica Caraïbe du Sud

face au spectateur, en appelle à son souffle. L'action passe par la bouche, et le geste dicté évoque l'emprunte du souffleur de Giuseppe Penone¹, serti par la tumescence de sa propre expiration imprimée dans la terre. Le spectateur exhalant dans la conque assiste alors à une irradiation : une multitude d'ondes sonores et chromatiques se diffuse et cette onde sensorielle, visuelle qui semble provenir de la conque s'étend de manière circulaire. Comme une vague, l'image irradie sur un écran unique, qui s'apparente à un totem blanc surplombé de deux ailes symétriques. Le totem en question possède une dimension symbolique forte. Mot issu des cultures amérindiennes, le totem, dans un mouvement vertical représente, ici, l'envol. Il se réfère en outre à la naissance du bipède, à la posture de l'être humain, debout et digne, puisque celle ou celui qui souffle dans la conque est un nègre-marron. Il faut noter qu'en Martinique, trois ans plus tôt, le symbole du totem avait été emprunté dans le cadre de la réalisation du Grand Saint-Pierre, sous la direction de Patrick Chamoiseau. En 2013, sept artistes² ont réalisé trente-deux totems en bois de mahogany travaillé à même le tronc, érigés à l'entrée Sud de la ville de Saint-Pierre, le long du front de mer. Dans l'installation de David Gumbs, le geste que le spectateur doit réaliser en appelle aux mémoires antillaises, au geste de l'esclave fugitif et libre, qu'Édouard Glissant définit ainsi :

« [...] ce nègre marron dont tout le monde parlait [...] au bout d'une trace qu'aucun des autres chasseurs n'avait pu suivre, n'avait pas même songé à suivre [...]. Que c'était donc, précieuse indication, avant 1789, date [...] de la première et fugitive proposition de libération des esclaves des petites Antilles françaises, laquelle libération n'interviendrait qu'en 1848 [...]. »³

¹ Giuseppe Penone, *Soffio 6 (Soffi, Souffle 6)*, 1978, terre cuite, 158 x 75 x 79 cm, Collection Centre Georges Pompidou, Paris.

² Artistes sélectionnés, dans l'ordre alphabétique : Hervé Beuze, Claude Cauquil, Anabell Guerrero, Maure, Yolanda Narandjo, François Piquet et Laurent Valère.

³ Édouard Glissant, *Tout-monde*, [1993], Gallimard, coll. « folio », 2007, p. 72-73.

Le nègre marron, habile, insaisissable, que Glissant mêle à notre imaginaire et par lequel Gumbs nous interpèle, communiquait avec ses semblables à l'aide de cet instrument à vent, que l'on utilise encore aujourd'hui et qui tient une place importante dans le patrimoine historique et culturel antillais et caribéen. L'installation de David Gumbs est une porte d'entrée, un arc menant à de multiples expérimentations esthétiques et multimédias où le spectateur évolue entre actions, réactions et contemplations. Il circule d'un territoire esthétique à un autre, l'œuvre est un tout, qui s'inscrit dans un ensemble cohérent : ils ne font qu'un. L'artiste s'approprie le lieu qui crée le lien et se fait territoire, un territoire qui porte une empreinte passagère et prégnante. Nous pouvons observer ce phénomène dans la nature, où les territoires s'entrelacent.

Gilles Deleuze et Félix Guattari nous ont permis de comprendre que le concept de déterritorialisation illustre une contradiction inhérente au concept de territoire, qui se reforme au fur et à mesure de l'évolution des sociétés. La frontière cartographique se reforme, se déforme, se transforme. De ce fait, si l'humain décide d'ériger un mur dans l'espace naturel ou désigne un obstacle comme tel, en d'autres termes, s'il décide de construire une frontière artificielle, les frontières naturelles qui, à l'inverse, se dessinent autour du globe ne font qu'une : elles se construisent selon un continuum, puisque l'ensemble des éléments n'existent que les uns par rapport aux autres. L'ensemble des frontières, qu'elles s'articulent sur terre ou en mer, s'inscrivent elles-mêmes dans une globalité. David Gumbs et Henri Tauliaut, qui utilisent des technologies actuelles en phase avec les progrès scientifiques, usent d'audace et nous permettent de lier l'espace intime du spectateur à un tout. L'espace est considéré au sens physique et optique, il s'étend de l'espace commun, public, à l'espace intérieur, au point d'inclure l'espace biologique et organique du corps du spectateur. L'œuvre est un élément, un organe qui fait partie d'un ensemble global.

Chapitre 2
Pratiques de l'installation en Martinique,
entre nature et quêtes identitaires : de l'essence aux sens

A - La rencontre : une trouvaille extraordinaire

Si l'œuvre s'inscrit dans un ensemble global, cette globalité embrasse une multitude de sujets et d'objets qui coexistent, qui doivent s'accorder, s'harmoniser, correspondre, voire se confondre dans le but de pouvoir exister, se maintenir et se prolonger. Cette coexistence induit qu'une ou plusieurs relations doivent être instaurées, et que certaines d'entre elles donneront lieu à une rencontre déterminante. Une rencontre est un évènement qui en appelle à nos sens, qui les stimule, c'est la raison pour laquelle elle est source de nouveauté. Elle peut être d'une grande intensité et provoquer des sensations bouleversantes, saisissantes, amères, destructrices ou au contraire agréables, affables et d'une infinie délicatesse. Une rencontre suggère un certain dynamisme, une sève, et ne peut apparaître ou survenir si le sujet se trouve être dans le statisme le plus complet, au sens entendu de fermeture à l'Autre. En d'autres termes, une rencontre relève du principe de mobilité, du mouvement du corps ou de la pensée, de tout ce qui relève de l'ouverture à autrui et au monde, permettant ainsi l'irruption d'un moment fugace durant lequel l'inattendu va croiser le chemin de l'individu qui se meut. Cette rencontre peut survenir sous l'égide d'une infinité de conjonctures, qu'elles soient littéraires, olfactives, gustatives, visuelles etc. Une rencontre s'opère dès lors qu'une frontière est franchie, qu'elle soit d'ordre personnel, culturel, religieux ou géographique, et comme l'explique Dominique Berthet :

« Selon le cas, elle brise ou féconde, détruit ou donne naissance, anéantit ou réenchante. Heureuse ou tragique, belle ou monstrueuse, porteuse d'espoir ou cruelle, elle est marquante,

déterminante. Elle est au sens propre comme au sens figuré, un choc. Après, plus rien n'est pareil. Elle fait basculer les choses ».¹

Lorsque la rencontre s'avère féconde, elle « relève d'une sorte de magie » précise l'auteur, dans la mesure où elle s'offre comme une perspective affable, comme un don de fortune. Car elle permet aussi de se trouver ou de se rencontrer soi-même, à travers l'inconnu, à travers l'Autre. Cet Autre peut tout aussi bien prendre la forme d'une personne physique que d'une passion, d'un lieu, d'une odeur, d'une couleur, d'un animal, d'un son, d'une langue, d'une musique, d'une lumière. Surprenante, elle provoque un sentiment d'étrangeté pouvant susciter une inquiétude plus ou moins forte et parfois retrouvée, elle relève d'une temporalité inexplorée que l'Autre provoque, et peut se montrer pugnace sinon, à l'inverse, d'une douceur infiniment bienveillante, pouvant rappeler un instant déjà vécu, une réminiscence. Une rencontre peut par ailleurs révéler un ensemble de données refoulées enfouies ou englouties, en ce sens, elle participe à la mise en lumière d'une mémoire dormante, d'un souvenir inconscient qui se réveille et que l'on reçoit comme une grâce ou comme un anathème. Ce cas de figure peut engendrer une lutte, une querelle intérieure pouvant occasionner des collisions somatiques, dans la mesure où cette circonstance interrompt le cours des choses par la mise en lumière d'une émotion paradoxale ou mélancolique. Une rencontre provoque une réaction physique, sensorielle, qui engage le corps, lui-même en contact avec tout ce qui s'articule autour de lui. Bien au-delà du simple écran, le corps fait intégralement partie de l'expérience sensorielle et par conséquent, lorsqu'une rencontre produit un changement ou une modification, le corps change et se modifie à son tour, par le biais des sens. Jean Khalfâ, dans un article intitulé « Poétique de la rencontre » explique d'ailleurs que :

¹ Dominique Berthet, *André Breton, l'éloge de la rencontre, op. cit.*, p. 11.

« Il n'y a donc de rencontre que s'il y a une part de distance, différence et même opposition [...] entre deux entités, mais aussi, d'autre part, la possibilité que s'abolissent ou s'estompent leurs frontières propres au bénéfice d'une démarcation de niveau supérieur, l'espace (temporairement) unifié de leurs différences qui permet la détermination de chacun de ses objets. [...] Une rencontre, comme telle, et à la différence du simple choc ou de l'intersection, suppose une transformation des termes de la relation, même s'il se peut que le résultat de cette transformation soit l'oubli de sa contingence initiale »¹.

L'auteur nous permet ainsi de comprendre qu'une rencontre est une expérience qui provoque un engagement, qu'elle s'oppose à l'habitude et qu'elle peut même transformer définitivement et radicalement le cours de l'existence. Elle peut, en somme, produire un retournement irrévocable des choses. L'art de l'installation peut produire des effets similaires, car le spectateur qui s'immerge dans l'œuvre rencontre un lieu singulier, insolite ou extraordinaire, peuplé d'objets mais aussi d'autres individus qui, eux aussi, font cette expérience, mise en œuvre par l'artiste. Un ensemble de tensions et d'énergies résulte de cette expérience, et rendent l'installation rationnelle, cohérente, car elle est précisément un lieu de rencontres. Ces rencontres opèrent par la remise en question des modes de perception du spectateur, et par le fait qu'il doive parfois y engager son propre corps. Il faut par ailleurs noter que peu après l'apparition des premières installations, dans les années 1970, le développement de l'outil vidéographique permettra aux artistes de développer leurs recherches dans le but d'élargir cette palette d'expériences sensorielles, comme le confirme Françoise Parfait :

« Rétrospectivement, on peut envisager les recherches des années 1970 sur le médium comme une anticipation des

¹ Jean Khalifa, « Poétique de la rencontre », in Dominique Berthet (dir.), *Recherches en esthétique*, n° 12, « La rencontre », Fort-de-France, publication du Centre d'Études et de Recherches en Esthétique et Arts Plastiques, 2006, p. 39.

procédures introduites par la technologie numérique actuelle - qu'il s'agisse de la manipulation du "temps réel" (la surveillance comme paradigme de ce temps réel) de l'interactivité (le corps comme interface entre le dispositif et la conscience), du corps et de l'espace augmentés par les outils technologiques, de la simulation, de la programmation, de la gestion du temps comme mémoire immédiate, etc »¹.

Ainsi, l'auteure explique que les pratiques de l'installation permettent une certaine anticipation technique ou conceptuelle relative à la manipulation des images et au rapport avec le réel, que permet, entre autres, le médium vidéographique. La distorsion de ces images initiée par les artistes dans les années 1970 anticipait dès lors l'avènement de leur accélération à venir, dont nous faisons le constat à l'ère d'internet et des images flux, qui outre les innombrables avancées techniques et technologiques, modifient notre relation à l'espace et au temps.

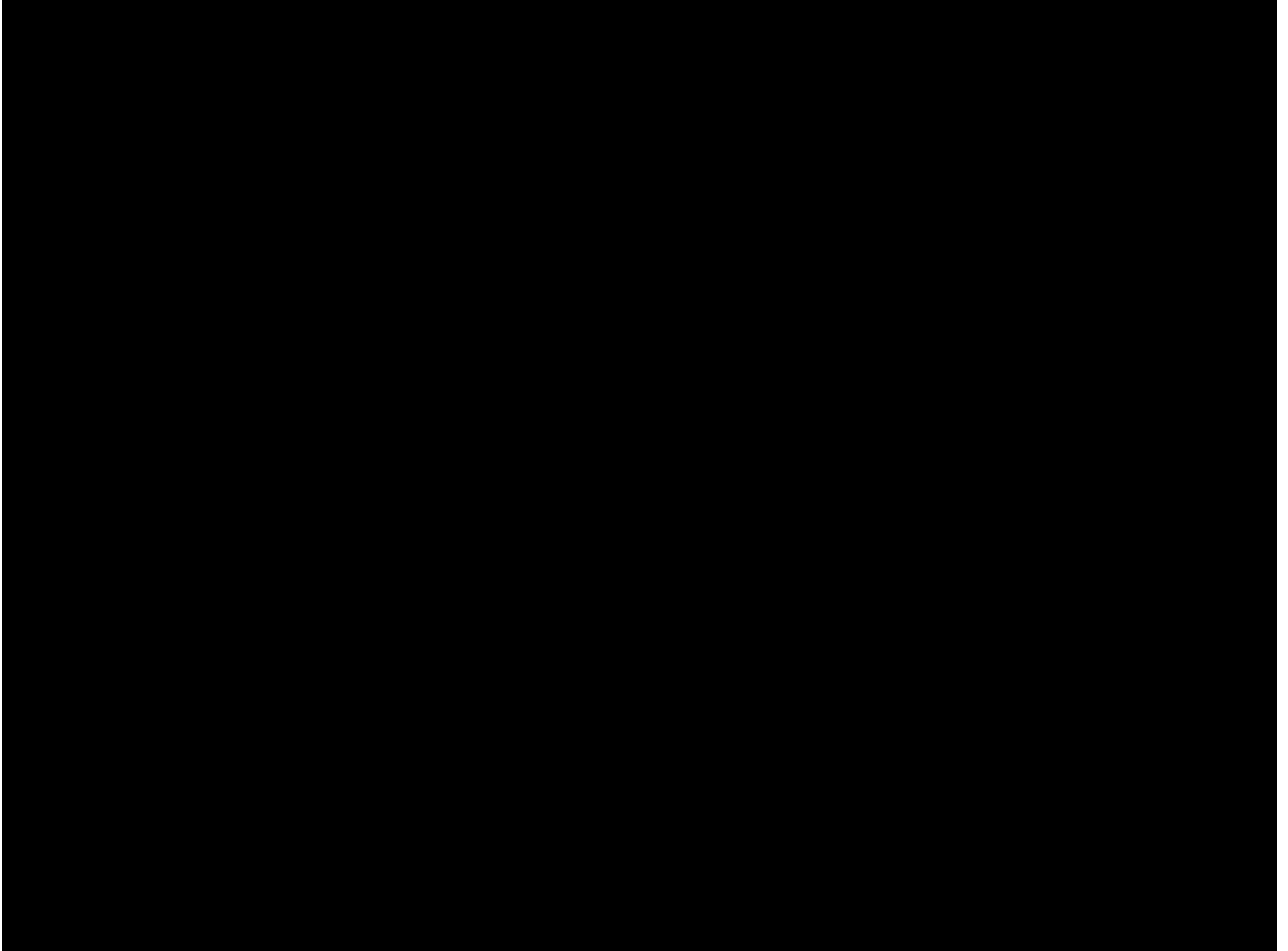
L'installation réalisée par Dan Graham, intitulée *Present Continuous Past(s)* (Présent passé(s) continu(s)), présentée au Musée National d'Art Moderne de la ville de Paris en 1974, illustre bien ce concept. Jacinto Laiera en propose une description particulièrement exhaustive :

« Dans une pièce dont deux murs sont recouverts de miroirs, le spectateur est en face d'une caméra placée au-dessus d'un moniteur. Son image est d'abord retransmise en temps réel, et pendant que la caméra continue à le filmer, la première image est retransmise huit secondes plus tard. Comme la caméra fait face à l'un des miroirs, elle filme par là même le décalage de la retransmission : le spectateur est ainsi confronté à lui-même dans les reflets du miroir tout en remontant régulièrement le temps par l'image télévisuelle »².

¹ Françoise Parfait, « L'installation en collection », in Christine Van Assche (dir.), *Collection Nouveaux Médias Installations*, Paris, ed. du centre Pompidou, 2007, p. 42.

² Jacinto Lageira, « GRAHAM DAN (1942-) », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 21 juillet 2018. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedia/dan-graham/>

Figure n° 36



Dan Graham, *Present Continuous Past(s)* (Présent passé(s) continu(s)), 1974
installation vidéo en circuit fermé, 1 caméra noir et blanc, 1 moniteur noir et blanc, 2
miroirs, 1 microprocesseur
Centre Georges Pompidou, Paris
Crédit : © Philippe Migeat - Centre Pompidou, MNAM-CCI /Dist. RMN-GP
© Dan Graham

L'auteur explique que dans cette installation, la retranscription décalée de l'image crée une nouvelle temporalité, et que le visiteur se retrouve ainsi confronté à lui-même dans un autre rapport au temps, à travers la discontinuité de sa propre image. L'installation de Dan Graham, qui construit une frontière entre la réalité et l'œuvre est le lieu d'une rencontre, d'un événement : en se retrouvant en immersion et face à lui-même, le spectateur fait l'expérience spatiale de l'œuvre. Ainsi, Dan Graham invite à une expérimentation pionnière dans le domaine des diffusions d'images interactives en temps réel, ce qui, par la même occasion, permet aux pratiques de l'installation de se fixer dans le réel. L'œuvre s'adresse résolument au spectateur contemporain, dont le passé proche est un matériau qui produit une rencontre. Nous comprenons ainsi que ce type de rencontre opère d'une manière tout à fait singulière concernant les pratiques de l'installation, et plus particulièrement dans les îles francophones de la Caraïbe, comme nous avons pu le constater durant l'analyse du travail et de la démarche de David Gumbs (fig. 35). La photographie proposée en guise d'illustration peut d'ailleurs être aisément comparée à celle qui illustre l'installation de Dan Graham (fig. 36), les similitudes étant incontestables, tout en considérant les 42 années qui séparent ces deux installations. Dans sa proposition, David Gumbs sollicite le spectateur en l'invitant à souffler dans une conque, en référence au marronage des esclaves parvenus à s'enfuir de l'espace plantationnaire, une figure que l'on retrouve en outre dans les installations de Guy Gabon (fig. 21 et 22). Cette référence à l'histoire et à la mémoire caribéenne se concrétise en prenant la forme d'autres symboles emblématiques. Un de ces symboles est incarné par le concept le la *blès*, que développe l'artiste martiniquais Christian Bertin.

1 - Christian Bertin, la nature de la *blès*

Christian Bertin est un artiste martiniquais né en 1952 qui, dans son travail, fait appel à l'esthétique de la *blès*. Il s'agit d'un terme créole désignant tout le spectre des blessures, des fractures, des absences et du néant qu'a engendré le traumatisme historique de l'esclavage colonial. Cette affection psychologique et psychosomatique joue un rôle essentiel et déterminant dans la structure sociale et culturelle de toutes les îles francophones de la Caraïbe et se trouve conséquemment au fondement des évolutions éparées et rhizomiques qui caractérisent l'espace archipélique dans son ensemble. La *blès*, omniprésente, se disperse à travers les territoires fragmentés, selon différents signes et stigmates variés. Affection désignée comme telle aux Antilles, le créole haïtien identifie ce syndrome en lui donnant le nom de *bisquette tombée*, les maux ressentis se manifestant de plusieurs manières, allant de la migraine passagère à l'affliction physique la plus profonde. L'ethno-psychanalyste Simonne Henry-Valmore, en offre la définition suivante :

« Aux Antilles, aussi loin que remonte le souvenir, [les] thérapeutes [...] se sont toujours réclamés du diagnostic [...] d'une maladie qu'ils disent être de leur seul ressort : "la blesse". Connue également en Haïti sous l'appellation de "bisquette tombée", la "blesse" est déjà présente dans les textes des missionnaires. Le père Labat, dans son livre *Voyage aux Isles d'Amériques* en parle. Elle est décrite comme une douleur provoquée par un coup, un effort démesuré, une chute. Les sorciers-quimboiseurs reprennent cette explication en repérant la localisation de la douleur : au niveau du sternum. Présente dans la médecine populaire, la blesse renvoie indiscutablement à ce temps de blessure, de brûlure, de mauvais traitement de tous

ordres. Alors qu'est-ce que la blesse, sinon la plaie non cicatrisable, sinon la blessure fondamentale même ? »¹

L'auteure, dans cet extrait, nous permet de comprendre l'intensité et la densité des élancements de la *blès*, qui se fait sentir jusque dans les moindres fragments de pulpes résiduelles esthétiques, chromatiques, morphologiques ou sémantiques, dans le travail de la plupart des artistes caribéens. Dans le même registre, l'auteur d'origine haïtienne Frankétienne, dans un texte poétique volontairement dépourvu de ponctuation, a su exprimer la teneur abstruse et endurente de cette contusion toujours si vive, inscrite dans les mémoires conscientes et inconscientes que les artistes caribéens expulsent, ici en un flot continu, et qu'il faut considérer à la fois comme le legs d'un témoignage transmis par le corps et par le verbe, mais aussi comme un acte de résistance incorruptible et inaltérable. Frankétienne est un enfant né du viol de sa mère par un homme américain. Elle accoucha de lui en 1936, à l'âge de 14 ans. Dans ce texte intitulé *Haïti*, l'homme métisse lui rend également hommage. Il dit :

« Inévidence de la quête fragmentée d'incertitudes et d'impossibles la double névralgie la douleur marrasa l'ambiguïté identitaire dossou-dossa recto-verso la mémoire en perpétuelle hémorragie de sable et de fumée la souffrance tendue suspendue aux épis brûlants des mythes sanglants mes traumatismes [...] dans mon corps foiré défilauné débaltringué [...] depuis mon illusoire naissance [...] en plein mitan de Port-au-Prince ville bidonville merdicolore à gueule de sphinx [...] immense malfoudinguerie marécageuse [...] douleur femme douleur femelle [...] douleur de terre laminée cisailée ravagée

¹ Simonne Henry-Valmore, « De la souffrance psychique aux Antilles et de son traitement », in Claude Dorgeuille (dir.), *Le Discours Psychanalytique, Revue de l'Association Freudienne*, n° 16, « Autour de l'identification », Séminaire de Fort-de-France du 25 février au 3 mars 1996, octobre 2016. URL : <https://www.freud-lacan.com/getpagedocument/7053>

dévastée trifouillée labourée [...] dans un miroir assombri de naufrages séculaires »¹

Aucun point ne vient conclure ce texte datant de 2008, et Frankétienne, à travers cette éruption inextinguible où les mots affluent en un déluge abondant, offre une illustration poétique et sagace des affres de la *blès* aux Antilles, ou de la *bisquette tombée*, en Haïti. Christian Bertin, dans son travail de plasticien, exprime ces mêmes affres. Durant la même année, en 2008, il a réalisé une installation dans les vestiges d'un espace urbain de la ville de Fort-de-France. Dans cette installation, plusieurs rangées de barils en métal superposés (par deux) sont disposés à la verticale, rappelant ainsi la position de l'être humain debout. L'artiste nomme ces barils par leur dénomination créole : les *bomb'd'l'o* (bombes à eau), car ils font office de récupérateurs d'eau de pluie. Le rapprochement avec la position humaine prend alors une signification singulière. Ils sont disposés tantôt à même le sol, tantôt sur des palettes en bois elles-mêmes posées sur le sol et sur ces doubles barils bicolores, peints en rouge et en noir, apparaissent des inscriptions, des mots jetés sur le métal, faisant ainsi écho aux inscriptions des graffitis déjà présents sur les murs désaffectés : les différents éléments s'articulent selon une connexité aboutie. L'installation prend place dans l'espace public, son accès est donc libre, accessible, et produit par la même occasion une perception nouvelle des lieux par le biais d'une esthétique de la relation en ouvrant le champ des possibles. Le lieu est réinventé, tant au niveau de sa morphologie, que de sa spatialité, de son histoire, ou de sa temporalité. Car le baril est une unité de mesure internationale, un objet transfrontalier et industriel qui renvoie au transport du pétrole et de ses dérivés, à un or noir qui dans ce contexte, trouve sa triste comparaison avec le commerce transfrontalier des esclaves, et plus largement avec le fondement des richesses du capital international et de tous les enjeux ainsi véhiculés, dans une logique d'exportation et d'importation similaires. En travaillant *in-situ*, les barils en acier que

¹ Frankétienne, *Haïti*, 2008, in Yolande Bacot (dir.), *Kréyol Factory. Des artistes interrogent l'identité créole*, cat. d'exposition, Grande Halle de la Villette, 7 avril - 5 juillet 2009, Paris, Gallimard, p. 160.

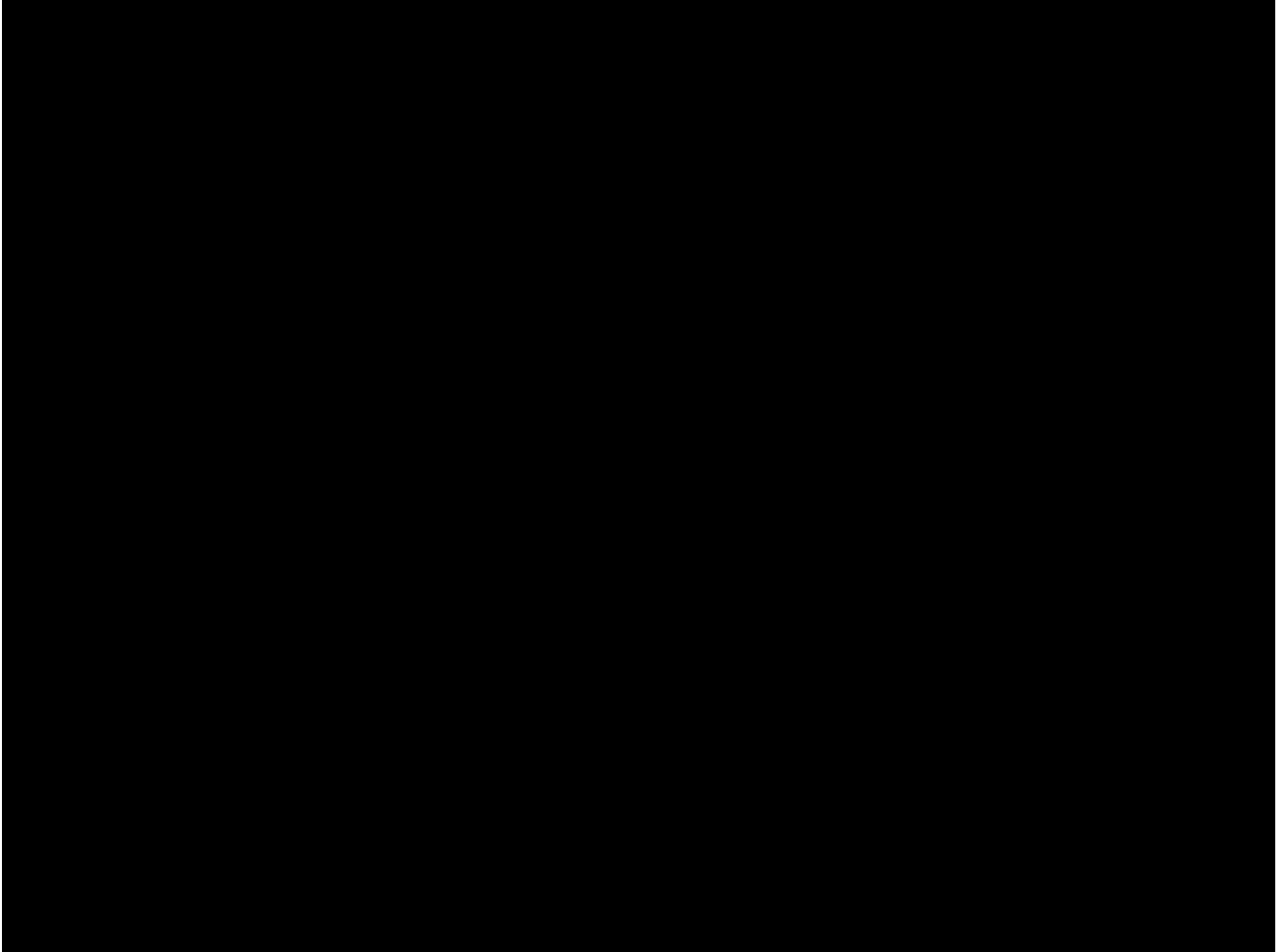
Christian Bertin installe s'intègrent au paysage et manifestent la présence d'une disparition effective. Il questionne le lieu, et le baril installé, ancré dans l'espace urbain n'est pas sans évoquer l'installation de Christo et Jeanne-Claude réalisée plusieurs années auparavant, à Paris, le 27 juin 1962, intitulée *Le Rideau de Fer, rue Visconti* : la comparaison de ces deux installations nous indique que l'utilisation artistique du baril ne peut le déposséder de ses connotations économiques ou politiques, puisqu'au contraire, elles en sont le principal symbole, et renvoient au principe d'altérité et d'interdépendance. Christian Bertin travaille sur le mode de l'appropriation, il récupère, récolte, glane, sélectionne, réemploie, et comme le remarque Dominique Berthet au sujet du travail de l'artiste :

« Ces morceaux de monde récoltés subissent une modification par le simple fait d'être décontextualisés, destitués. L'élément, le fragment dans un nouveau contexte, dans une nouvelle organisation, dans les combinaisons qui résultent du choix de l'artiste, prennent un sens nouveau tout en conservant leur aspect initial. [...] Ils renvoient à un quotidien [...], devenant alors pour l'artiste des symboles d'une aliénation économique. »¹

Il est donc question d'une œuvre qui apporte un regard critique, car en installant son travail dans la sphère citadine, Christian Bertin libère l'œuvre du mécanisme de consommation qui tend à considérer cette dernière comme un produit, il transfigure temporairement le quotidien, une appropriation de l'espace qui permet d'admettre cette transfiguration comme une possibilité, comme un objectif potentiellement concret et matériel de la vie courante. L'appropriation, qui est son principal mode opératoire, renforce la dimension transfrontalière et globale de son travail, et comme l'affirme de surcroît Jean Clareboudt, dans un article consacré à cette praxis :

¹ Dominique Berthet, *Pratiques artistiques contemporaines en Martinique, Esthétique de la rencontre 1*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 143-145.

Figure n° 37



Christian Bertin, sans titre, 2000, installation, fûts en métal,
Fort-de-France, Martinique
Crédit : Robert Charlotte

« Emprunts, détournements, vols, pillages... cadeaux, dons, offrandes, et tous échanges matériels et symboliques, sacrifices : les relations et pratiques humaines, sociales, politiques, religieuses et magiques vont et viennent entre ces notions violentes ou pacifiques.

L'art, qui a plus ou moins partie liée avec les unes et les autres selon les temps, n'y échappe pas. »¹

En effet, l'art n'échappe pas à ces relations, puisque l'histoire de l'art est ponctuée d'œuvres qui ont elles-mêmes fait l'objet d'appropriations et de réappropriations. Le geste du ready-made par exemple, qui est réalisé selon une temporalité et un contexte spécifiques repose, en un sens, sur le principe de l'appropriation. Mais ce geste exécuté par Marcel Duchamp n'était pas une action pionnière dans ce domaine : la reprise de mélodies dans les disciplines musicales est une pratique banale qui a traversé les ères, comment ne pas penser à la Joconde qui appartient au patrimoine culturel mondial et que l'on s'approprie tous les jours de toutes les manières possibles, on peut en outre penser à l'huile sur toile de Diego Velázquez intitulée *Les Ménines*, qui date de 1656 et que Picasso a transposé dans une série portant le même titre trois siècles plus tard, en 1957, etc. Les exemples d'appropriation sont infinis et on pourrait aisément démontrer que dans le domaine de la création, l'appropriation se répète de manière récursive. Mais la *blès* qui toute entière habite l'œuvre de Christian Bertin singularise distinctement son ouvrage. L'artiste ne cherche pas à produire du "beau", car les matériaux qu'il sélectionne ont une signification ciblée et un peu à la manière du ready-made, trouvent leur sens dans leur prérequis a priori banals et insignifiants. Après avoir expliqué que dans l'économie de moyens que fait l'artiste, un parallèle pouvait être réalisé avec l'Arte povera et l'art brut, Dominique Berthet explique que :

« Pour cet artiste, il ne s'agit pas de produire des œuvres plaisantes, convenues, attendues, mais de chercher dans le quotidien, dans le monde du travail les matériaux d'une création singulière qui parle d'un lieu, d'une histoire, d'un présent et d'un devenir. Il s'agit d'une œuvre indiscutablement engagée

¹ Jean Clareboudt, « Des appropriations, désappropriation », in Dominique Berthet (dir.), *Recherches en esthétique*, n°2, « Appropriation », Fort-de-France, publication du Centre d'Études et de Recherches en Esthétique et Arts Plastiques, 1996, p. 67.

dans laquelle on peut percevoir une critique sociale, ce qui n'exclut pas le fait qu'elle possède aussi une poésie [...]. »¹

L'œuvre, en effet, n'est pas particulièrement aimable et ne se confond aucunement avec une vacante joliesse. L'engagement de l'artiste ne s'y prête guère. Christian Bertin construit avec minutie, à partir de peu de choses, à partir de ce que l'on trouve, et qui s'est érigé sur un socle mémoriel entaillé, évidé, n'ayant que l'horreur et l'identité en fragments pour absolues certitudes. D'un point de vue esthétique, cette caractéristique produit un sentiment trouble, car sa mise en œuvre suppose un soutènement puissamment enraciné gorgé de tumulte, de tourments aux tracés effarés, bouillants et vertigineux. Marc Jimenez, dans un chapitre consacré à l'esthétique du trouble, met ce mécanisme au clair. Il dit que :

« D'une part, l'art est ataxique au sens où il témoigne des désordres du monde. Cela a toujours existé ? Certes, mais avec cette différence que les "atrocités de l'art" baignaient dans l'atmosphère édulcorante de la sublimation. »²

L'ataxie à laquelle l'auteur se réfère est le lieu racine, le terreau que Christian Bertin creuse et sonde. Marc Jimenez, ainsi, confirme que l'art de Bertin s'enracine dans les courants actuels avec force, et que l'œuvre qu'il propose permet une appropriation plus grande encore, qui engage le spectateur dans une profonde expérience de la mémoire.

¹ Dominique Berthet, *Pratiques artistiques contemporaines en Martinique*, *ibid.*, p. 149.

² Marc Jimenez, « À la recherche du trouble perdu. Entre ataxie et ataraxie », in Dominique Berthet (dir.), *Une esthétique du trouble*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 2015, p. 148.

2 - Ernest Breleur, les fragments identitaires aux rayons X

Ernest Breleur est un artiste martiniquais, né en 1945 dans la commune de Rivière Salée. Depuis le début des années 1980, il déploie un travail qui s'articule autour de l'esthétique du corps. Dans un premier temps, il intègre le groupe Fwomajé en 1984, qui fut, comme le précise Dominique Berthet :

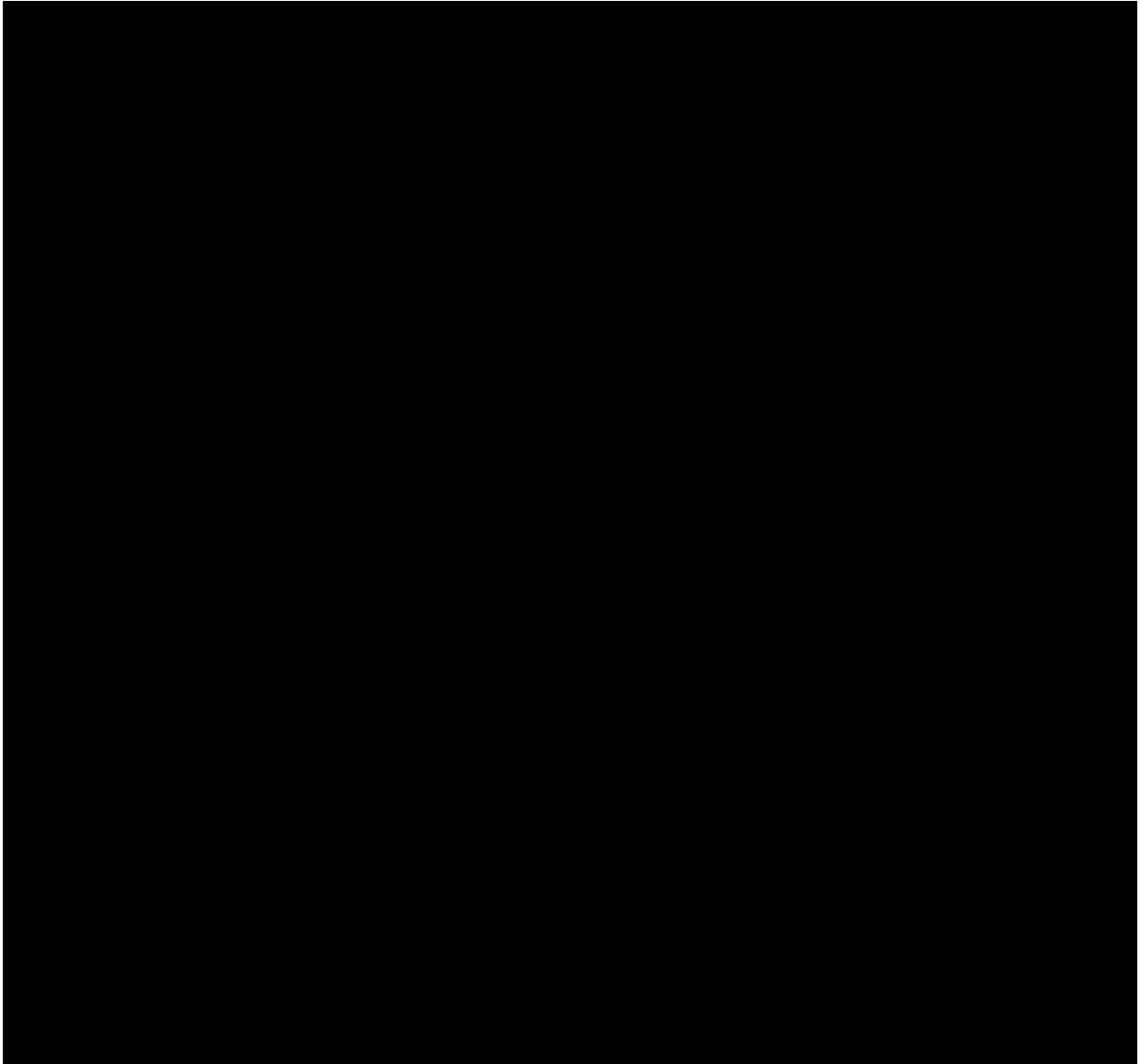
« [...] le groupe le plus engagé et le plus structuré dans la recherche d'une esthétique caribéenne [...] [qui] rassemble dans un premier temps, Victor Anicet, Ernest Breleur, François Charles-Édouard, Yves Jean-François, René Louise et Bertin Nivor »¹.

Le groupe approfondira ses explorations plastiques durant plusieurs années, en quête d'une éthique et d'une « esthétique caribéenne », et en affermissant leurs « quatre principes fondateurs [...] : la tolérance, l'ouverture, la cohésion et la recherche »². Ernest Breleur travaillera en collaboration avec le groupe durant plusieurs années, puis s'en séparera afin de pouvoir se consacrer à sa pratique personnelle qui prendra un tournant décisif en 1992 lorsqu'il décide d'engager ses expérimentations esthétiques en faisant l'usage d'un matériau pour le moins étonnant, et qui caractérise son œuvre de manière radicale et singulière : la radiographie médicale. Ce médium, réservé au regard scientifique du médecin dans un premier temps, a progressivement pris place dans la société, a favorisé une certaine évolution du regard grâce au cinéma par exemple, contribuant ainsi à une transformation de la relation culturelle que l'on peut entretenir avec les images et les technologies qui l'accompagnent. Ainsi, projeter une lumière à l'intérieur d'un corps

¹ Dominique Berthet, *Pratiques artistiques contemporaines en Martinique*, *op. cit.*, 2012, p. 25.

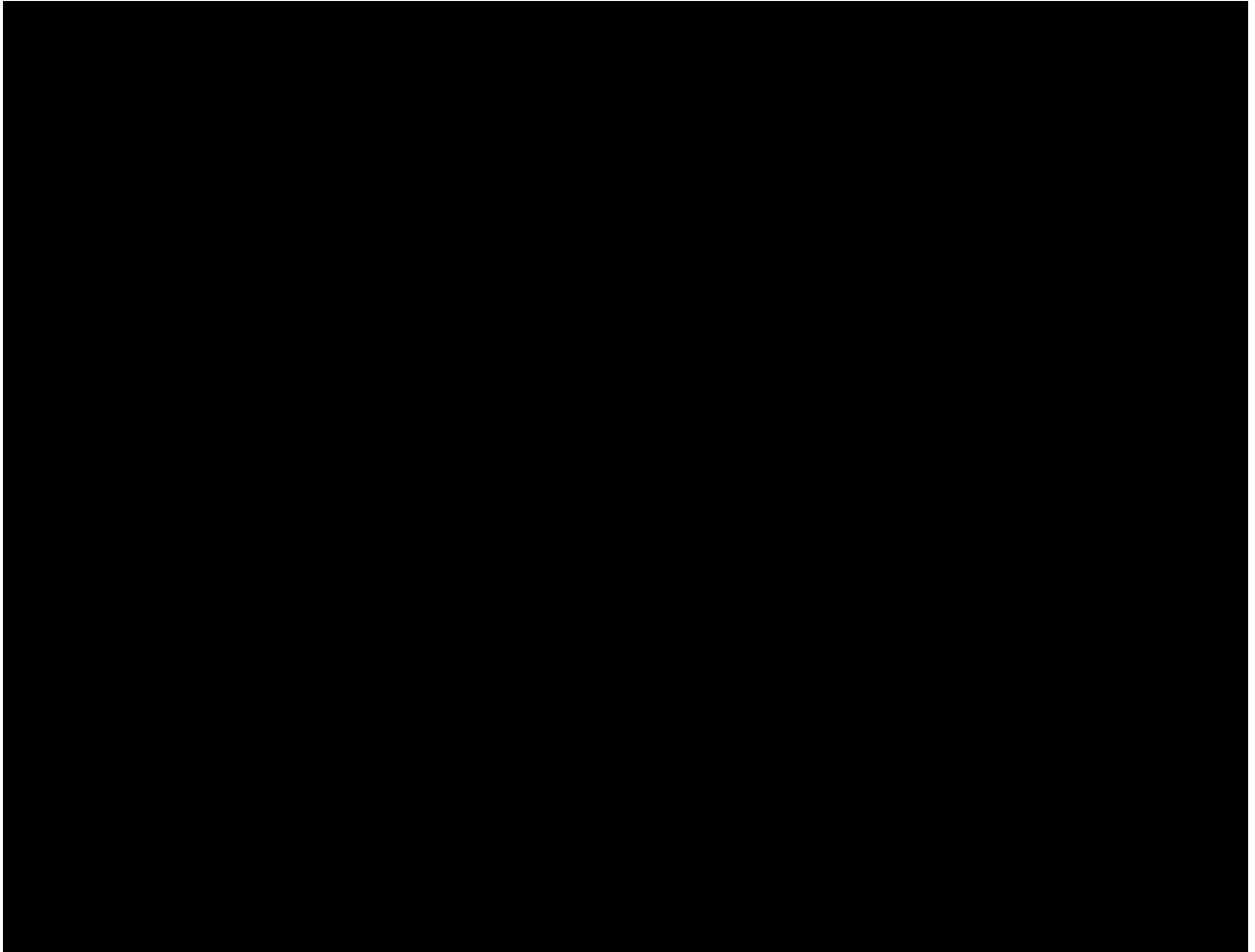
² *id.* p. 25.

Figure n° 38



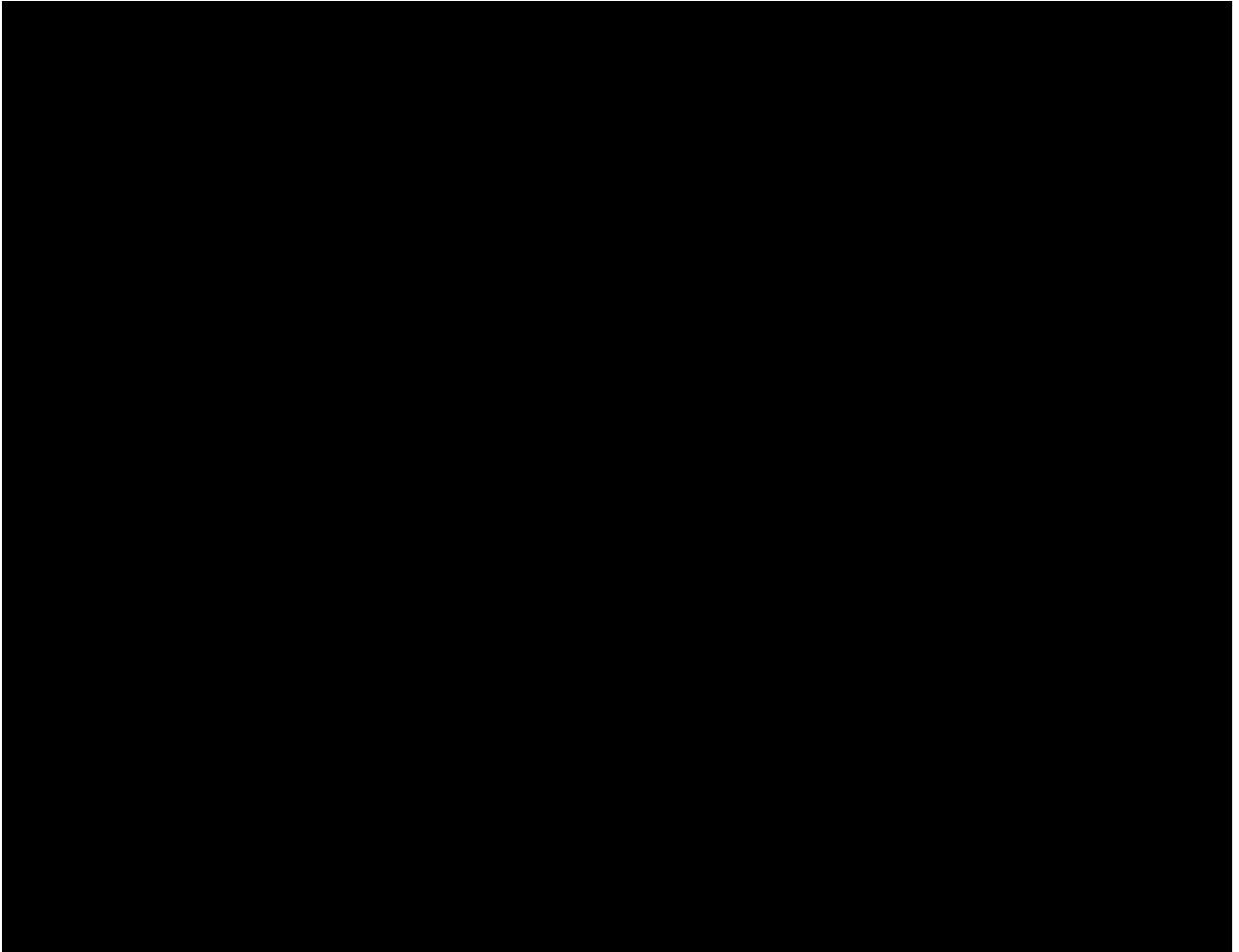
Ernest Breleur, *Pol Pot*, 2008
installation, rayons x, radiographies, agrafes, galons lumineux, petites reproductions d'œuvres d'artistes,
système sonore, 200 x 220 x 250 cm.
exposition « Esthétique de la Rencontre » 30 Novembre 2012 - 06 janvier 2013
Fondation Clément, Le François, Martinique
Crédit : Gérard Germain

Figure n° 39



Ernest Breleur, *Métamorphe*, 2008
installation, radiographies, agrafes, galons lumineux, dimensions variables.
exposition « Global Caribbean IV », 24 Mai - 19 Août 2013
Fondation Clément, Le François, Martinique
Crédit : Olivia Berthon.

Figures n° 40 et 41



Ernest Breleur, *Métamorphe* (détails), 2008
Crédit : Olivia Berthon.

dont la peau est devenue transparente modifie les possibilités de sa représentation, joue un rôle dans le récit culturel, et entraîne une nouvelle forme d'anthropologie. Plusieurs artistes ont fait l'usage de ce type d'imagerie, notamment à l'issue du développement de cette technologie devenue de plus en plus populaire au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, comme Francis Bacon par exemple, qui en 1954

utilise des rayons X pour réaliser l'œuvre intitulée *Head Surrounded by sides of beef* (Tête entourée par des côtes de bœuf). On peut également penser à Robert Rauschenberg et à l'œuvre intitulée *Booster from Booster and 7 Studies* (Amplification depuis Amplification et 7 Études), datant de 1967. Mais la pratique d'Ernest Breleur, d'abord graphique et picturale, connaît une évolution constante puis éminente, jaspée d'appropriations et de collages, passant d'un mode de création en deux dimensions vers une pratique en trois dimensions avec une stabilité et une rigueur chronologiques limpides et immuables. L'utilisation de ce medium, précisément, n'est probablement pas étrangère à cette évolution, dans la mesure où les radiologies servent, dans un premier temps, à explorer les corps afin d'en déceler les maux, les blessures, les fractures et les traumatismes, en passant à travers la peau, par le biais des ondes électromagnétiques à haute fréquence et des radiations qu'elles occasionnent. Car au fur et à mesure de l'évolution de son travail, les corps « prennent corps » : l'œuvre entre progressivement dans l'espace du spectateur, passe de la planéité au bas-relief, et les fragments anatomiques se retrouvent réunis, suspendus dans leur verticalité originelle, devenue verticalité mémorielle. L'artiste découpe les radiographies à l'aide d'un scalpel, sur un support qui renvoie à une table d'opération et éclairé à l'aide d'une lampe chirurgicale. Il respecte, de cette manière, une forme de cérémonie médicale, un protocole, puis il rassemble les morceaux de corps sectionnés pour en former d'autres, et ainsi donner naissance à ce qu'il nomme des *Reconstitutions*. Un corps nouveau, issu du fragment vient au monde, comme on peut le voir dans son installation intitulée *Métamorphe*, datant de 2008. « L'unicité organique du corps est disloquée [...] la question de la mort rôde »¹, dit Dominique Berthet. À la manière de la radiographie, l'installation cherche vraisemblablement à rendre visible ce qui n'est pas ou plus visible à l'œil nu, ce qui a été dissimulé, camouflé ou obscurci, comme l'auteur le laisse apparaître dans la monographie consacrée au travail de l'artiste. Il écrit :

¹Dominique Berthet, *Les corps énigmatiques d'Ernest Breleur*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 27.

« Ces formes en suspension évoquent peut-être ces corps jetés par milliers par-dessus bord lors de la traversée de l'Afrique vers les îles de la Caraïbe. La mer est sans doute un monde, mais elle est aussi un entre-deux. Espace entre deux continents, entre le connu d'où l'on vient et l'inconnu où l'on est projeté. Lieu fondamentalement mystérieux et inquiétant. Dessous, la profondeur des abîmes, au-dessus l'infini, devant l'immensité ».¹

Ce passage permet de comprendre qu'à travers les corps reconstitués et présentés en respectant les codes d'une morphologie encore inexistante, Ernest Breleur démantèle la mémoire et la biographie de manière métaphorique. Par ailleurs, l'artiste donne un rôle particulièrement important à l'espace d'exposition. Aussi, une fois l'installation sortie de l'atelier, elle peut prendre une forme légèrement différente, étant donné qu'en dépit d'un dispositif d'accrochage spécifique, le lieu jouera de ses propres modalités. Ce principe révèle l'importance du rôle du spectateur durant son expérience, sa rencontre avec l'œuvre, que l'artiste s'emploie à honorer. Cette conception relative aux modalités de l'installation de l'œuvre, crée une consécration d'événements qui s'articulent entre le lieu de gestation de l'œuvre (l'atelier), et son lieu de présentation, qui affirme le fait que l'œuvre commence dès l'instant où Ernest Breleur met son protocole en place. L'espace d'exposition contribue à l'histoire de l'œuvre en y apportant son énergie, son histoire, en aiguillant l'accrochage au gré de sa morphologie, une particularité qui fait l'objet d'une analyse intéressante dans la *Phénoménologie de la perception*, de Maurice Merleau-Ponty. Dans la deuxième partie de l'ouvrage intitulée « Le monde perçu », et en s'appuyant sur la conception kantienne de l'espace, il dit :

« L'espace n'est pas le milieu (réel ou logique) dans lequel se disposent les choses, mais le moyen par lequel la position des choses devient possible. [...] nous devons le penser comme la

¹ Dominique Berhet, *Ernest Breleur*, Paris, HC Éditions, 2008, p. 151.

puissance universelle de leurs connexions. [...] je ressaisis l'espace à sa source, je pense actuellement les relations qui sont sous ce mot et je m'aperçois alors qu'elles ne vivent que par un sujet qui les décrit et qui les porte, je passe de l'espace spatialisé à l'espace spatialisant »¹.

Dans ce passage, Maurice Merleau-Ponty explique que l'espace possède une véritable « puissance », dans la mesure où il a la faculté de pouvoir connecter les choses entre elles. Ce pouvoir de « connexion » confère ainsi à l'espace un pouvoir « spatialisant », ce qui, en partant de ce postulat, signifie que dans le domaine de l'installation en art, l'espace est un médium à part entière qui crée du lien. Par conséquent, l'espace est un lieu qui génère des rencontres. Yves Klein a d'ailleurs exploré ce mécanisme lorsqu'en 1958, il décide d'exposer le vide, à l'occasion de l'exposition dite « du vide », intitulée *La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée*² à la Galerie Iris Clert. Durant cette exposition qui préfigure l'avènement de l'installation en art, Yves Klein nous permet de comprendre que l'espace est un lieu en soi, et qu'il sera amené à faire partie intégrante des composants de l'installation. L'artiste immortalisera par ailleurs ce concept lors de son « Saut dans le vide » à Fontenay-aux-Roses deux ans plus tard en octobre 1960, qui fera l'objet d'un photomontage spectaculaire, présenté dans l'édition factice du « Journal du Dimanche », et consacrée à l'exposition relevant du même thème, prévue le mois suivant.

Ainsi, Ernest Breleur intègre lui aussi le concept d'« espace spatialisant » dans son travail. En mettant en scène des entités spectrales qui semblent flotter dans l'espace tout en témoignant de la lourdeur manifeste du corps suspendu, l'espace imprègne toute l'installation. En outre, par le détour de radiographies anonymes qui de ce fait désingularisent l'individu, il organise et orchestre une forme de reconquête

¹ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard NRF, Coll. « Bibliothèque des idées », 1945, p. 282.

² Exposition qui se tint du 28 avril au 12 mai 1958, Paris, France.

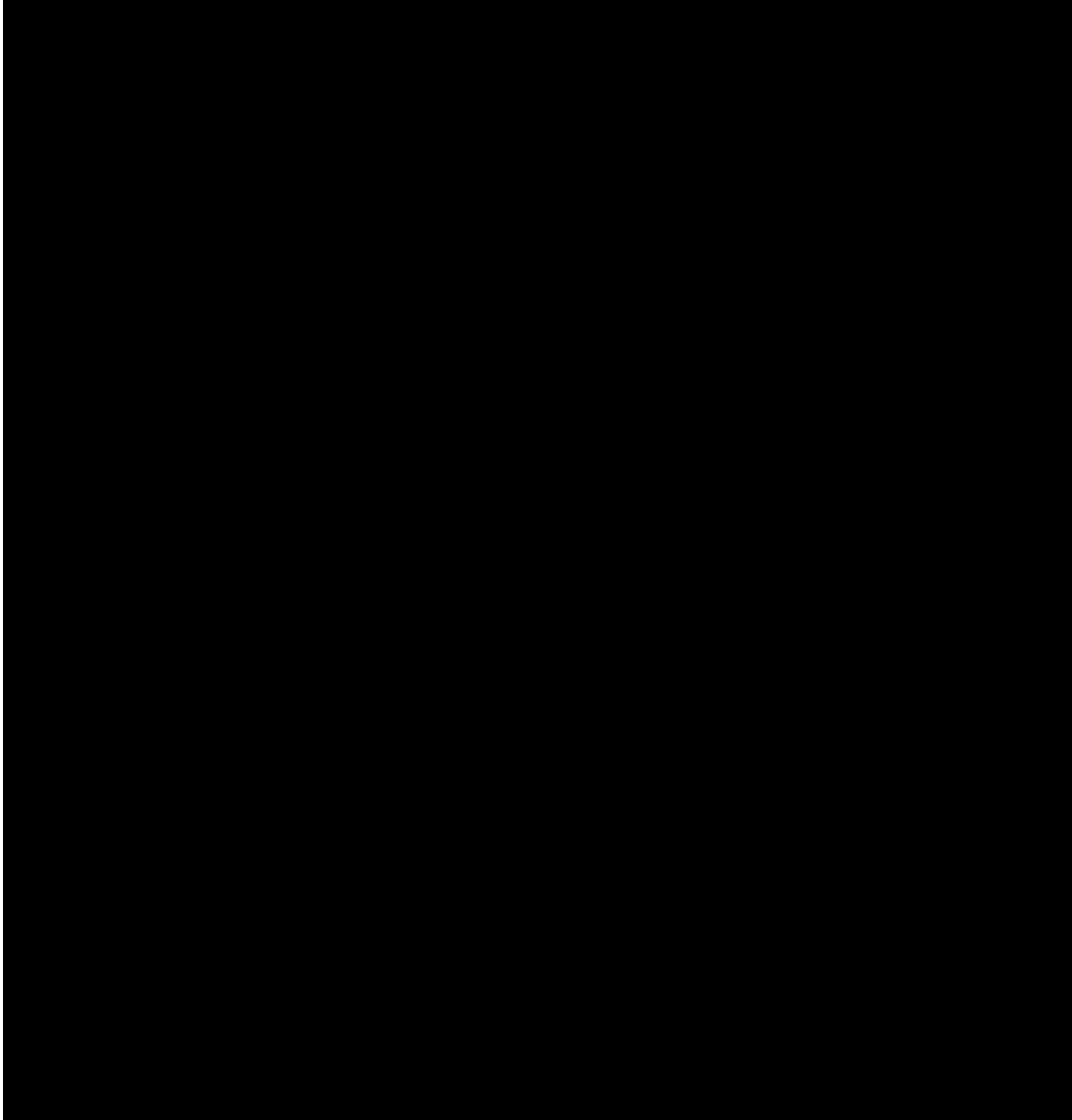
des archives éteintes, une forme de réparation de la mémoire disséminée, fantasmée et devenue floue, pendue dans cet espace « spatialisant ». Une armée d'individus anonymes prennent ainsi la place d'autres anonymes, dont la mémoire et les déchirements indicibles ont trop longtemps été occultés et engloutis, parmi lesquels le spectateur est invité à se mouvoir. De cette manière, Ernest Breleur interpelle le visiteur qui traverse la nuée de fragments anatomiques et historiques : le passé et la mémoire doivent faire l'objet de sauvegardes, au-delà de la chair, afin de pouvoir être montrées, racontées, exhibées. Dans son œuvre, l'intimité se dévoile à travers l'intimité d'autres corps, tout en conservant la pudeur de l'anonymat.

B - Culture et nature d'identités plurielles

1 - Norville Guirouard-Aizée, l'enracinement culturel

Pour l'artiste martiniquais Norville Guirouard-Aizée, l'artiste doit sans cesse être confronté à la nature qui le définit dans le plus simple appareil, celle d'être humain. Né en 1961, son analyse sur la question de la mémoire caribéenne et de ses vacuités, de ses élancements et de ses croyances protéiformes, syncrétiques, s'accompagnent d'une réflexion sur les pratiques de l'installation et les survivances mémorielles qu'elle véhicule, ainsi que sur l'économie des matériaux utilisés au cours du processus d'élaboration de l'installation. Par ailleurs, ses œuvres sont indissociables de la culture martiniquaise. Car ce qui inspire, suscite et stimule l'intérêt de Norville Guirouard-Aizée c'est, entre autres, de mettre la mosaïque complexe des cultures de la Caraïbe en exergue. Son travail honore une esthétique du métissage, où l'hybridation, la rencontre et la mémoire s'entrecroisent. Sa pratique

Figure n° 42



Norville Guirouard-Aizée, *Djel ouvè*, 2009
installation, plastique industriel découpé (bidons), masque Luba du Congo en bois,
dimensions variables
Crédit : Robert Charlotte

est également marquée par un traumatisme remontant à l'enfance. À l'âge de quatre ans, l'artiste perd son père, alors parti en voyage « dans un bateau noir », un drame qui va « instiller un vide intérieur, une béance que Guirouard-Aizée, dès son enfance la plus jeune, tentera de combler dans une quête d'indices grâce auxquels construire une image de son père »¹, comme l'explique Jean Marie-Louise. Ainsi, l'artiste tente de répondre aux commotions du manque, à l'absence, en explorant un éventail de médiums, de symboles, de mémoires invisibles et disloquées qu'il reconstitue, pour répondre aux exigences d'une quête. Il exprime la nature profonde de l'individu insulaire au regard du monde, dans sa vulnérabilité comme dans son dynamisme le plus fervent, dans ses perplexités, ses obscurités et ses clairvoyances.

En règle générale, toute pratique artistique relève d'un contexte, d'une situation géographique, d'une période, d'une époque, d'une culture. Elle dépend également d'une certaine dynamique, d'une vitalité et s'articule à la faveur de l'engagement de l'artiste. Dans le travail de Norville Guirouard-Aizée, cet engagement apparaît dans l'installation intitulée *Djel ouvè* (Gueule Ouverte), qui date de 2009. On y voit un ensemble de morceaux de bidons industriels en plastique multicolores, aux couleurs franches, découpés et disposés à même le sol. Au centre de cet agencement chromatique, se trouve un masque traditionnel Luba, originaire du Congo. Cette catégorie de masque, très ornementé, a la particularité d'épouser la forme d'un bol renversé, et le format de ses orifices permettent à celle ou celui qui le porte de pouvoir apprécier ce qui l'entoure de manière très évidente et confortable (contrairement à certains masques dont le port relève parfois d'une véritable contrainte). La manière dont sont disposés les fragments industriels, par terre, respecte la forme d'une barque, dont la pointe, la proue, est matérialisée par un élément de couleur rouge vif. Les bidons coupés en deux font souvent office d'écope dans les bateaux de petite taille ou dans les annexes, et par ailleurs, pour utiliser ces bidons, Norville Guirouard-Aizée en a prélevé la partie supérieure, qui présente une

¹ Jean Marie-Louise, « Norville Guirouard-Aizée », in Renée-Paule Yung-Hing (dir.), *Art Contemporain de la Caraïbe*, op. cit., p. 271.

poignée et une cavité circulaire ouverte, sans bouchon, ce qui vu de dessus, donne l'effet d'un nez surplombant une bouche stylisés. Ils ressemblent à des visages, qui entrent ainsi en résonance avec les traits du masque central. Une telle association peut paraître incongrue, insolite, ou frivole, en raison d'une forme de candeur du geste qui peut être perçue de manière sous-jacente. Cela n'a rien de paradoxal, car Norville Guirouard-Aizée n'hésite pas inclure des éléments d'humour ou de dérision dans son travail. Toutefois, et malgré toute la simplicité que le geste puisse évoquer, il convient de se concentrer sur ses aspects les plus imperceptibles et souterrains. Comme l'explique Marion Hohfeldt :

« Grâce à la gratuité du geste, grâce à l'insolite de sa représentation, les artistes provoquent des perturbations des modes d'actions, ouvrant un champ de possibilités infinies envers d'autres gestes, [...] d'autres positionnements. [...] l'insolite expose un état du monde. [...] ces œuvres provoquent l'insolite afin d'introduire un agent provocateur dans les conventions perceptives et comportementales, afin de les exposer, tirant sur la ligne qui se voit sensiblement affectée, le temps de la pose, de la rencontre accidentelle. Elles donnent aussi à voir des possibles ; au-delà de ce qui devrait se produire, elles introduisent un "pourrait" [...] »¹.

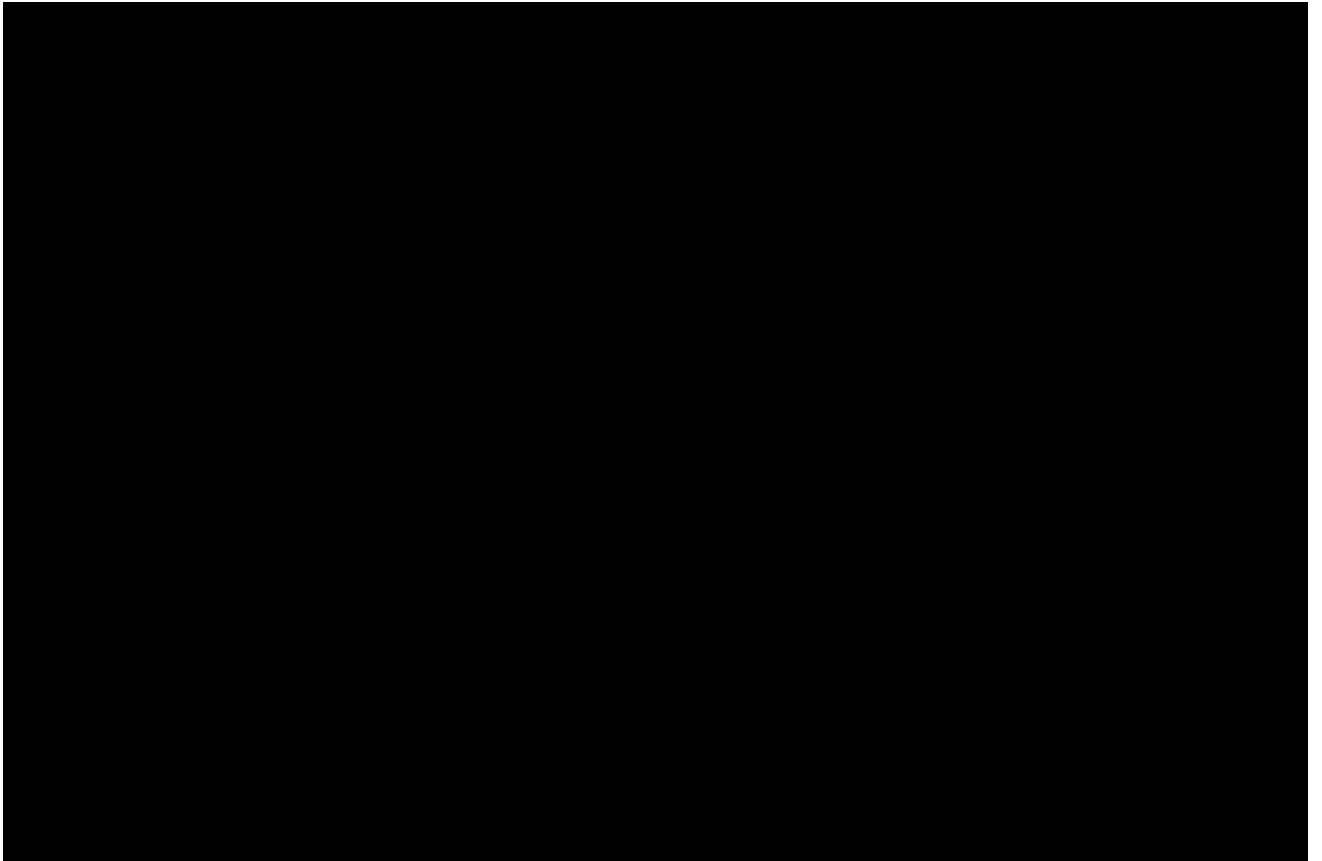
Le « pourrait » auquel l'auteure se réfère prend en effet toute son ampleur lorsque l'on y regarde de plus près, car en dépit de sa sobriété, cette installation n'a rien d'anodin. Le procédé qu'utilise l'artiste fait appel à l'appropriation ainsi qu'au recyclage, à la récupération et à la revalorisation d'objets polluants à usage souvent unique, qui sont, ici, confrontés à un objet en bois autour duquel ils gravitent et qui semble leur indiquer une forme de modèle, une marche à suivre, afin de s'inscrire dans une esthétique de la durée. Il faut en outre noter que d'ordinaire, les bidons que l'artiste utilise contiennent des liquides toxiques dans la majorité des cas. Ils

¹ Marion Hohfeldt, « Surgissements de l'insolite. La micro-action comme agent perturbateur », in Dominique Berthet (dir.), *Recherches en Esthétique*, n° 16, « L'insolite », Fort-de-France, publication du Centre d'Études et de Recherches en Esthétique et Arts Plastiques, 2010, p. 118.

symbolisent l'empoisonnement, la contamination, et les conséquences nocives que les déchets industriels ont sur la planète et sur les systèmes de production. En confrontant ces deux catégories d'objets diamétralement opposés, Norville Guirouard-Aizée démontre qu'en faisant l'usage d'une absolue économie de moyens, il est possible d'apporter un regard sur l'état du monde, assujetti aux appétits de l'économie de marché. Il est par ailleurs parfaitement à propos d'utiliser des matériaux étrangers au monde de l'art dans ce contexte, aussi prosaïques que le plastique de nos déchets, dans la mesure où, comme le précise Itzak Goldberg, dans le domaine de l'installation en art : « Ce sont surtout les associations d'éléments différents qui modifient, parfois avec violence, nos habitudes esthétiques »¹. Dans sa pratique, l'artiste utilise ainsi un certain nombre de matériaux particulièrement connotés, tels que des clous dressés vers le ciel dans une œuvre comme *Boudhamobil*, (2003), ou le drapeau des États-Unis dans *Au nom du père, du fils...*, (2009), et leur diversité entretient une certaine constante, car il s'agit en général d'objets de petite taille posés à même le sol. Norville Guirouard-Aizée donne forme à des sujets auxquels il s'attache, en lien avec certains aphorismes qui caractérisent les principes de la mondialisation, et qui permettent à ses installations d'être ancrées dans le réel, dans l'actualité du présent. Ces médiums offrent une matière fertile à la réflexion de l'artiste, car il aime jouer de contrastes et mettre des situations à peine perceptibles en scène, pouvant même parfois relever du contresens, afin de susciter l'attention du spectateur. Les matériaux qu'il utilise peuvent tout autant évoquer une certaine forme de violence, qui peut tout aussi bien illustrer le spectre des brutalités dont l'humain est capable, que les principes de l'impérialisme économique qui apparaissent dans *Djèl Ouvè*. On peut noter que la démesure de ces impérialismes entre en résonance avec les ravages du colonialisme et la mise en place de l'esclavage plantationnaire, une frange non négligeable de l'histoire des Antilles. Elle participe en effet à la réflexion du plasticien, pour qui la mémoire et l'absence sont autant de matières à défricher pour reconstituer une généalogie noyée et perdue, qui en appelle à son

¹ Itzhak Goldberg, *Installations, op. cit.*, p. 61

Figure n° 43



Norville Guirouard-Aizée, *Djel ouvè* (détail), 2009
Crédit : Robert Charlotte

histoire personnelle, et à l'histoire collective de la Caraïbe. En utilisant des matériaux recyclés, l'artiste donne naissance à une matière nouvelle, en lui insufflant la part de mysticisme qui le relie à la terre, bien que ces matériaux ne soient pas organiques. Noville Guirouard-Aizée travaille au nom du Père, de l'ancêtre, de l'histoire, de la mémoire, et questionne la multiplicité des identités de la Caraïbe à travers des interventions infimes.

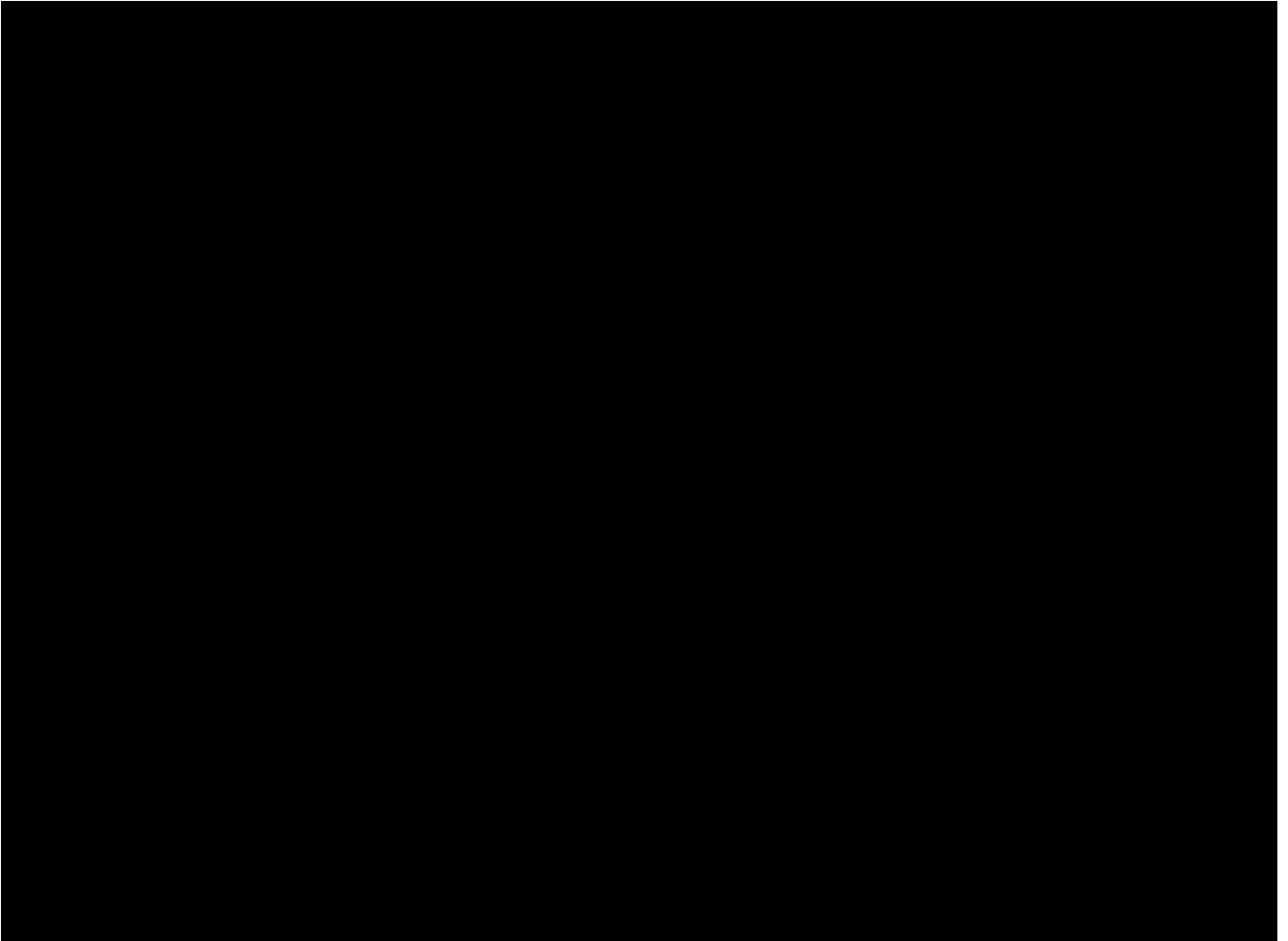
2 - Luz Severino, l'abondance et la sève

Luz Severino est une artiste pluridisciplinaire qui pratique l'installation, ainsi que la peinture, la gravure, la sculpture ou encore la broderie. Née en 1962 à Sabana de la Mar, en République Dominicaine, elle vit et travaille en Martinique depuis 2000. Sa pratique installationniste s'inscrit dans une démarche relevant d'une réflexion esthétique qui s'articule autour du corps et de ses représentations métaphoriques. L'œuvre entre dans l'espace du spectateur, questionne systématiquement le lieu d'exposition et l'installation qui témoigne d'une remarquable et constante minutie d'exécution, laisse ainsi entrevoir la relation assidue que l'artiste entretient avec le temps qui, dans cette circonstance, est à considérer comme un élément constitutif de l'œuvre.

Dans son installation intitulée *Derrière le voile* (2011), deux mille chaussures de toutes sortes ont été emmaillotées dans des morceaux d'étoffes, puis l'artiste les a enserrées avec de la cordelette. Ces chaussures ont ensuite été peintes en respectant une forme de hiérarchie chromatique par l'usage des couleurs primaires, auxquelles s'ajoutent un vert sinople lumineux, ainsi que leurs homologues aux valeurs plus vives et plus profondes : le bleu outremer entrant en résonance avec le cyan, le vermillon avec le magenta, le vert citron avec le jaune et le vert. Les chaussures ainsi garrotées sont amoncelées au cœur d'une colonne transparente, d'un dispositif qui permet d'en saisir l'abondance puisque l'avalanche de chaussures invalides déborde littéralement de son enclos, en haut et en bas du pilier translucide.

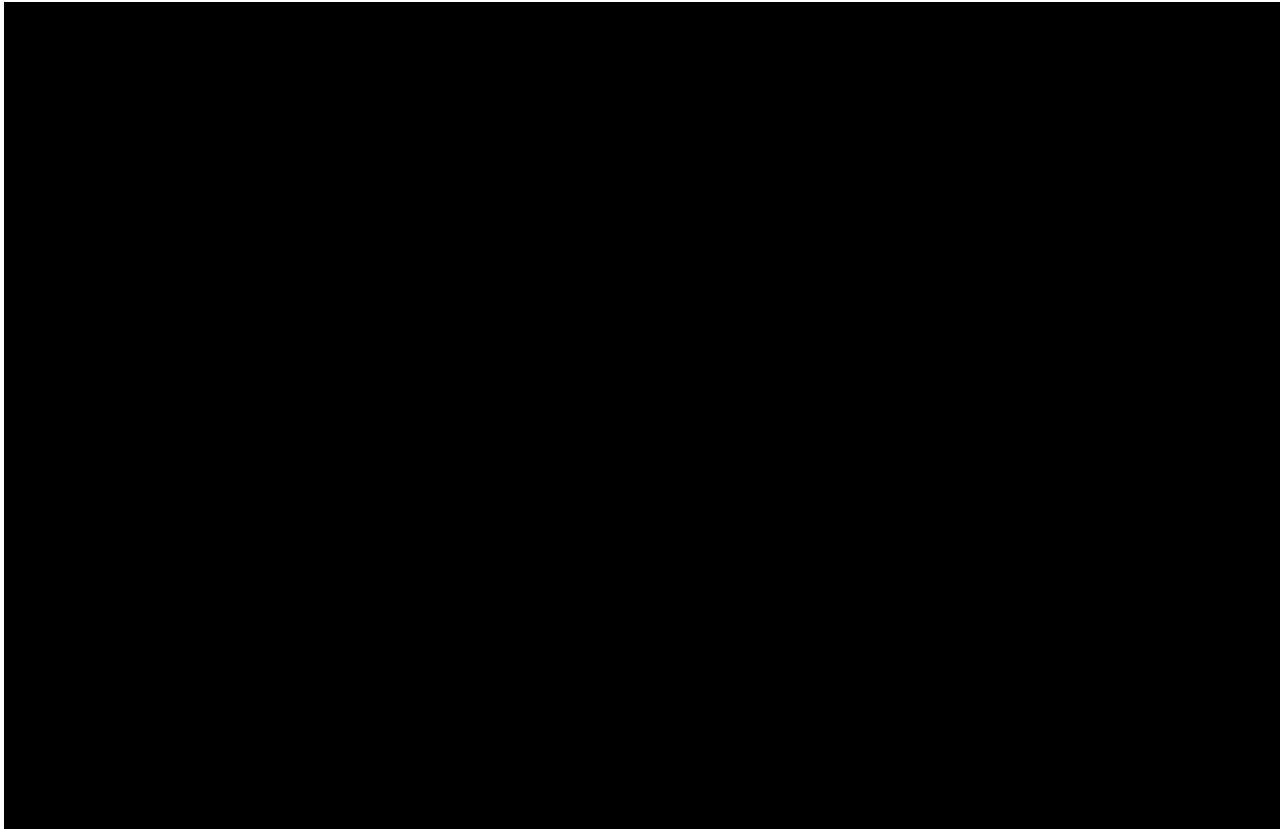
L'installation dialogue avec son lieu de résidence. Les chaussures ainsi empaquetées expriment l'universalité encore trop agissante des innombrables privations, des mouvements humains que l'on verrouille, des libertés d'expression

Figure n° 44



Luz Severino, *Derrière le voile*, 2011
installation, technique mixte, dimensions variables
exposition « Global Caribbean IV » 24 Mai - 19 Août 2013
Fondation Clément, Le François, Martinique
Crédit : Olivia Berthon

Figure n° 45



Luz Severino, *Derrière le voile* (détail), 2011
Crédit : Olivia Berthon

que l'on entrave, que l'on tait, et que Dominique Berthet explique en ces termes :

« Les chaussures enveloppées et ligotées symbolisaient l'empêchement, l'impossibilité, l'enfermement. Ayant perdu leur fonction, elles ne permettaient pas de se mouvoir, d'avancer. [...] La colonne transparente dans laquelle étaient enfermées les chaussures symbolisait une liberté fictive. La transparence n'est qu'une façade derrière laquelle existe en réalité un enfermement »¹.

¹ Dominique Berthet, *Pratiques artistiques contemporaines en Martinique, op. cit.*, p. 196.

Le cloître, l'enfermement, et les innombrables genres de séquestrations humaines que l'artiste figure ici sont donc au cœur de cette installation, comme l'explique l'auteur. Par ailleurs, la nuée de couleurs vives qui, pourtant, symbolisent l'entrave, présentent un objet, la chaussure qui en règle générale nous éclaire très distinctement sur une époque ou sur la vie de celui ou de celle qui l'aurait portée, sinon sur la manière dont elle aurait été utilisée. Nous retrouvons cette caractéristique dans les séries de paires de chaussures peintes par Vincent Van Gogh à la fin du XIX^e siècle. À travers cette série d'huiles sur toiles et d'huiles sur papiers que Van Gogh a peintes durant les dernières années de sa vie, les souliers, qu'il exécute depuis plusieurs angles différents et font office de natures mortes, racontent leurs propres périples, leurs propres courses, et laissent apparaître leurs histoires et leurs cicatrices, elles sont loquaces, volubiles. A contrario et bien que le médium pictural honore magistralement l'installation de Luz Severino, la chaussure ici, est tenue au silence, son immobilisation est d'ailleurs mise en abîme puisqu'au-delà du fagot, elle se retrouve enserrée à l'intérieur d'un pylône. La foule exprimée par la quantité, par la masse dont les couleurs ne se font pas discrètes, qui échappent au pilastre solitaire, et semblent vouloir se répandre dans l'espace pour mieux s'implanter dans leur terre d'accueil à la manière des *Expansions* de César, reflète l'antithèse des souliers esseulés de Van Gogh.

Le thème des chaussures fait l'objet de plusieurs explorations esthétiques, et dans un autre registre, nous pouvons en faire le constat en observant le travail de l'artiste contemporaine d'origine tunisienne Aïcha Filali. Samia Kassab-Charfi, qui propose un regard intéressant sur la singularité de sa démarche, l'explique en ces termes :

« Les *Ana/chroniques* d'Aïcha Filali détrament en les transgressant [...] les frontières entre les siècles et les ères, égratignant la face trop lisse du patrimoine esthétique de la

communauté musulmane, et au-delà même, ils décomposent ce patrimoine »¹.

L'auteure nous apprend par ailleurs que les œuvres d'Aïcha Filali portent le nom de *Chaussures* (2014) ou de *Fatwa* (2014), afin d'interroger la notion de patrimoine comme elle le précise, entre autres. Elle nous permet de comprendre que l'artiste éprise de liberté d'expression et ayant baigné dans la culture musulmane utilise le thème de la chaussure d'une manière différente que celle de Luz Severino, mais dans les deux cas, il est toutefois question de liberté et d'entrave. L'auteure écrit d'ailleurs dans cet article qu'en interrogeant la notion de patrimoine culturel, Aïcha Filali revisite les grands classiques tunisiens classés, puis elle « dénude les corps et délie les turbans »², en opérant un véritable « transfert des adorations »³. Ainsi, pour exposer et répondre à l'entrave, Aïcha Filali dénoue et dénude, tandis que Luz Severino enveloppe et ligote. Dans un cas comme dans l'autre, les plasticiennes procèdent à une forme de dispersion des chaussures, et dans l'installation de Luz Severino, il est question d'une multitude, d'un essaim d'une grande diversité, qui s'avance malgré tout et que l'on ne peut contrecarrer de toute évidence, en raison de cette multiplicité. Cette prolifération implique le fait que la mise en œuvre de cette installation dans des espaces différents ne peut être réalisée à l'identique de manière stricte, puisque les chaussures bien que ficelées, conservent leur singularité et leur indépendance unitaire. À ce titre, il est important de préciser que cette installation a été présentée en plusieurs versions, et qu'il faut en ce sens considérer que la colonne centrale garnie par les chaussures bâillonnées, qui la remplissent à ras bord, est le tronc cardinal de cette œuvre. En effet, d'autres versions présentaient la colonne

¹ Samia Kassab-Charfi, « Descreen Tunisia. L'art du tétramage par Aïcha Filali, variations tunisiennes sur des miniatures persanes », in Dominique Berthet (dir.), *Recherches en Esthétique*, n° 21, « La réception de l'art », Fort-de-France, publication du Centre d'Études et de Recherches en Esthétique et Arts Plastiques, 2016, p. 117.

² *ibid.* p. 119.

³ *id.* p. 121.

débordante surplombée de chaussures gravitant au-dessus, suspendues grâce à des fils noués à la structure métallique du plafond de la salle d'exposition, l'ensemble étant augmenté par la présence d'une bande de papier marouflée à mi-hauteur des murs de la salle toute entière. Cette particularité est inhérente aux principes de l'installation en règle générale. Car il se peut que, dans certains cas de figure, les caractéristiques de l'espace d'exposition diffèrent. Cela s'explique notamment par le fait que cette pratique a pour condition de s'inscrire dans le réel et de s'y adapter au gré des imprévus et de l'espace d'exposition. De cette manière, l'œuvre peut elle aussi s'adapter, surtout en l'absence de notice explicite transmise par l'artiste, comme l'explique Itzak Goldberg :

« Avec l'installation, œuvre souvent fragmentée, cette interaction avec le lieu est volontaire et recherchée, car elle prend en compte non seulement les composants, mais aussi les distances, les écarts qui les séparent, les intervalles qui se transforment en interstices sensitifs, bref, l'ensemble des rapports spatiaux »¹.

Nous retrouvons dans ce passage l'idée « d'espace spatialisant » de Maurice Merleau-Ponty, exprimée dans la partie consacrée au travail d'Ernest Breleur. L'auteur énonce ainsi qu'en raison du fait que l'installation soit une œuvre souvent fragmentée, morcelée ou composée d'éléments disloqués qui restent néanmoins liés par la composition, l'ensemble des caractéristiques de l'espace d'exposition interviennent au sein de l'œuvre même. En conséquence, et même si l'artiste lègue un corpus de directives relatives à la mise en place de son installation, le lieu jouera un rôle déterminant à l'intérieur de l'œuvre, comme l'affirme Sébastien Rongier, en utilisant l'exemple du livre comme lieu :

¹ Itzhak Goldberg, *Installations, op. cit.*, p. 33.

« La question n'est pas celle d'une transfiguration du lieu mais de la possibilité d'instaurer par l'écriture des espaces de variation, de modulation, en somme de laisser au regard sa partialité sans lui donner une valeur de vérité totalisante »¹.

Dans ce passage et en prenant appui sur le travail de l'écrivain qui retranscrit les lieux du récit qu'il écrit, au point de donner du relief à ses mots, l'auteur explique que, comme dans les pratiques de l'installation, l'artiste plasticien ne peut donner une « valeur de vérité totalisante » à son œuvre, puisque si elle entre dans un lieu, il aura lui aussi une incidence sur l'œuvre. Par conséquent, une installation peut se présenter selon certaines variantes, dues au fait que les différents lieux d'exposition ne peuvent offrir des caractéristiques architecturales, historiques ou géographiques parfaitement identiques : Luz Severino nous montre que l'installation est une œuvre qui explore les porosités du lieu.

3 - Serge Goudin-Thébia, éphémère par nature

L'œuvre de Serge Goudin-Thébia explore également les porosités du lieu, au point d'ailleurs que ses installations, souvent composées de feuillages, de bois et d'autres éléments naturels s'écaillent, s'effritent au sein de l'espace d'exposition, que l'œuvre soit présentée dans un espace d'exposition situé dans un environnement intérieur ou extérieur. D'origine catalane et guyanaise, martiniquais d'adoption,

¹ Sébastien Rongier, « Lieux, légende et livre chez Jean Rolin (Autour de L'explosion de la durite) », in Dominique Berthet (dir.), *Recherches en Esthétique*, n° 13, « La relation au lieu », Fort-de-France, publication du Centre d'Études et de Recherches en Esthétique et Arts Plastiques, 2007, p. 51.

Serge Goudin-Thébia est né en 1945. Il était membre de l'Institut International de Géopoétique ainsi que du Groupe *Fwomajé*, un groupe constitué dès 1984 qui comptait dans ses rangs des plasticiens de renom tels que Victor Anicet, René Louise ou Bertin Nivor, et dont les « quatre principes fondateurs » étaient « la tolérance, l'ouverture, la cohésion et la recherche », ainsi qu'un « intérêt puissant pour le sacré »¹, comme le précise Dominique Berthet. Pour Serge Goudin-Thébia, la puissance sacrée évoquée résidait dans la nature, dans la végétation qu'il érigeait comme des médiums plastiques primordiaux et premiers. Il vivait sur la presqu'île de la Caravelle, au nord de la Martinique, là où les vagues de l'Atlantique châtient vigoureusement les falaises cernées d'un bleu azur profond, là où le vent gifle la terre, le limon, les arbres et toutes leurs arborescences, là où la faune et la flore endémique lui procuraient matière. L'artiste entretenait un rapport très singulier avec la nature et avec l'histoire du lieu dans lequel il vivait, il l'affirme d'ailleurs au cours d'un entretien avec Thierry L'Étang. Il dit :

« Il est important pour moi d'utiliser les matériaux que j'ai naturellement sous la main. C'est là, sur les sentes caraïbes courant sous la forêt grennée, que je ramasse des feuilles aux couleurs de terre, des roches, des morceaux de jaspe rouge, des galets aux formes douces, des bois flottés blanchis comme des os, des plumes, des graines, des morceaux de corail. »²

Serge Goudin-Thébia était entièrement imprégné de son environnement, de cette nature souveraine qui lui a permis de développer une œuvre éminemment humaine, où le vivant est la ressource mère qui naît du cosmos et donne naissance à ce cosmos dans un mouvement continu, « Il s'agit d'une totalité en mouvement et en marche »³, dit l'artiste, au cours d'un entretien avec Dominique Berthet. Gaston

¹ Dominique Berthet, *Pratiques artistiques contemporaines en Martinique*, *ibid.*, p. 25-31.

² Gerry L'Étang (dir.), *La peinture en Martinique*, 2007, Paris, HC Éditions, p. 275.

³ Dominique Berthet, « L'Âme à zone », in Dominique Berthet (dir.), *Recherches en esthétique*, n°2, « Appropriation », 1996, p. 101.

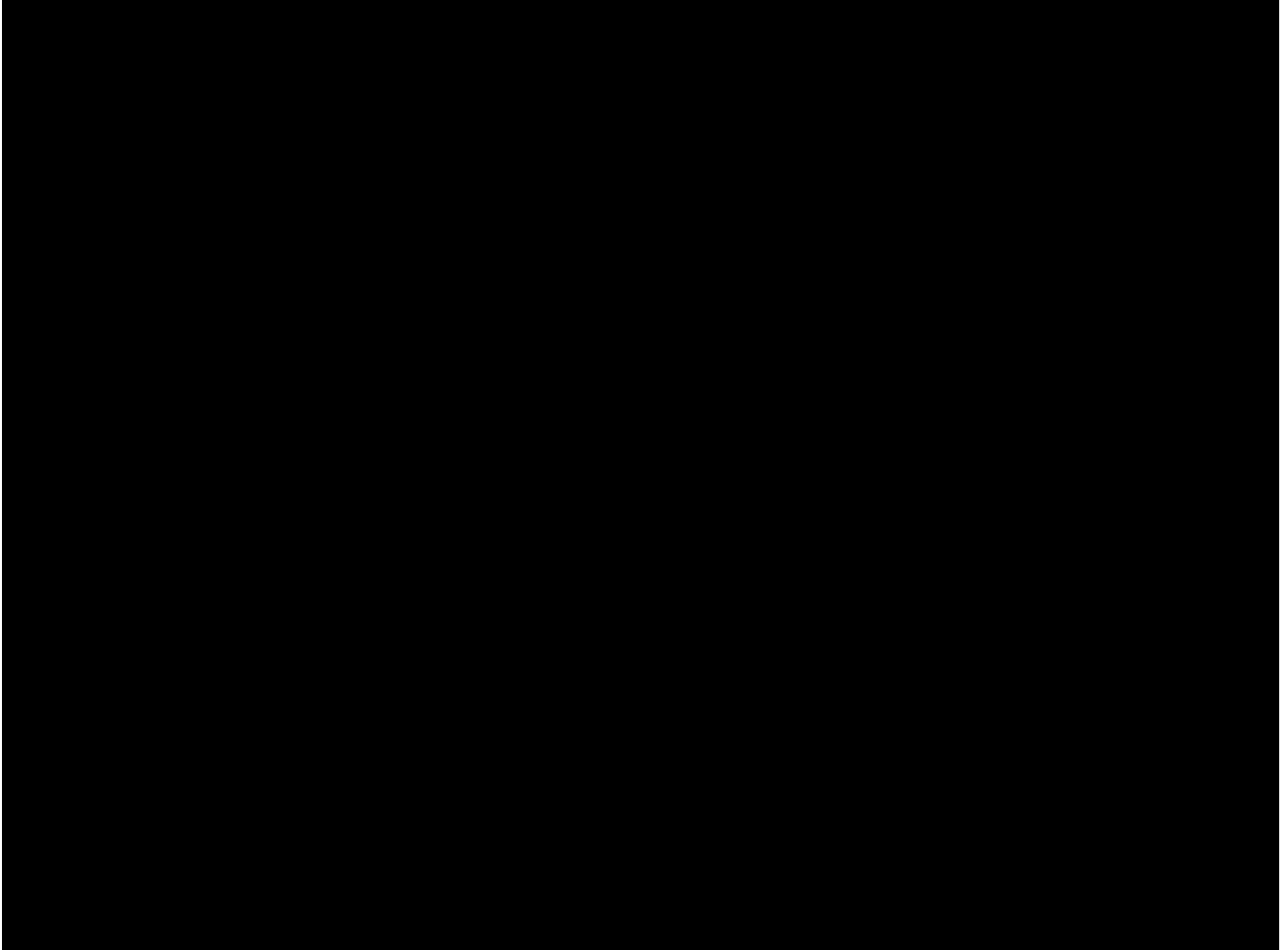
Bachelard, dans les années 1940, nous expliquait déjà que l'examen esthétique des milieux naturels renvoyait l'observateur, l'artiste, aux tréfonds de l'être de manière immuable. Il l'exprime en ces termes :

« Il suffit de suivre les arbres dans la terre où ils dorment, à pleines racines, pour trouver dans “les noms perdus” des constances humaines. »¹

L'analyse philosophique et exhaustive des milieux naturels que propose Gaston Bachelard s'accorde intimement et intensément avec la démarche artistique de Serge Goudin-Thébia. Dans son installation intitulée *Les Guerriers de l'Absolu*, qu'il a réalisée en 1998, neuf “guerriers” sont installés sur des chaises longues, alignés en rang le long d'une pièce rectangulaire, comme des soldats recrues par une attente serties de leur poids cénesthésique. Les personnages, qui portent des lunettes de soleil, sont façonnés à l'aide de matériaux naturels, des tiges en bambou qui fixent des feuilles de *Coccoloba caravellae* entre elles. Le *Coccoloba caravellae* est une espèce d'arbre endémique que l'on ne trouve qu'en Martinique, exclusivement sur la presqu'île de la Caravelle. Cet arbre, qui appartient à la famille des grands raisiniers, est une variante presque identique du *Coccoloba pubescens*, mesure de 3 à 10 mètres de hauteur et dont les feuilles de grand format, peuvent atteindre 50 cm. de diamètre environ (et que l'on appelle communément « les oreilles d'éléphant »). Derrière chaque « guerrier » une arme en bois, s'apparentant à une forme de lance est apposée contre le mur. Sur ces neuf protagonistes chimériques, huit sont alignés, face à face, par rangs de quatre, et celui qui se trouve à l'extrémité, le plus gradé des neuf sur le plan symbolique, est entièrement peint en bleu. La couleur bleue, celle du ciel et de l'océan qui drape l'archipel des Caraïbes en toutes parts était également très importante pour le plasticien. L'histoire de cette couleur est en outre très ancienne, et

¹ Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, [1948], Paris, Librairie José Corti, « Les Massicotés », 2004, p. 327.

Figures n° 46



Serge Goudin-Thébia, *Les Guerriers de l'absolu*, 1998
installation éphémère, technique mixte, feuilles de *Coccoloba caravellae* (type *Coccoloba pubescens*),
bambous, baguettes de bois.
Exposition Centre Culturel de Fonds Saint-Jacques, Martinique
Crédit photographique : Robert Charlotte

comme l'expliquent Michel Pastoureau répondant aux questions de Dominique Simonnet :

« [...] depuis 1890, le bleu est en effet placé au premier rang partout en Occident, en France comme en Sicile, aux États-Unis comme en Nouvelle-Zélande, par les hommes comme par les femmes, quel que soit leur milieu social et professionnel. [...] De plus, on importe massivement l'indigo des Antilles et d'Amérique Centrale, dont le pouvoir colorant est plus fort que l'ancien pastel et le prix de revient, plus faible, car il est fabriqué par des esclaves. Toutes les lois protectionnistes s'écroulent. »¹

Le bleu qu'utilise Goudin-Thébia véhicule cette histoire profuse, et bien qu'il s'agisse d'un bleu « cosmique », « amniotique » dira l'artiste², il se distingue radicalement de l'International Klein Blue dans la mesure où Serge Goudin-Thébia emprunte à la nature, dans la mesure où il ramasse sans conceptualiser sa démarche en l'associant au domaine de l'industrie, dont il fait ici la critique. L'artiste martiniquais valorise et augmente l'environnement qui auréole son domicile-atelier en soulignant ses traits de caractère et en faisant jouer les possibles tensions plastiques qui émanent du site de la Caravelle qu'il expérimente, en restant au plus près de ses ressources minérales et organiques. On pourrait, en ce sens, comparer son travail à celui d'Andy Goldsworthy ou de Nils Udo, le travail installationniste de Serge Goudin-Thébia pouvant ainsi être associé au travail des land-artistes, apparu dans les paysages désertiques de l'ouest américain dans les années 1970. En effet, les « guerriers » n'existent plus. À la manière des œuvres réalisées par les land-artistes, qui se soumettent à l'érosion naturelle, les personnages de Goudin-Thébia se sont désagrégés au fil du temps. Il s'agit alors d'un combat contre ce dernier. Dominique Berthet dit d'ailleurs qu'il s'agit d'un combat :

¹ Michel Pastoureau, Dominique Simonnet, *Le petit livre des couleurs*, Paris, Éd. du Panama, 2005, p. 16-21.

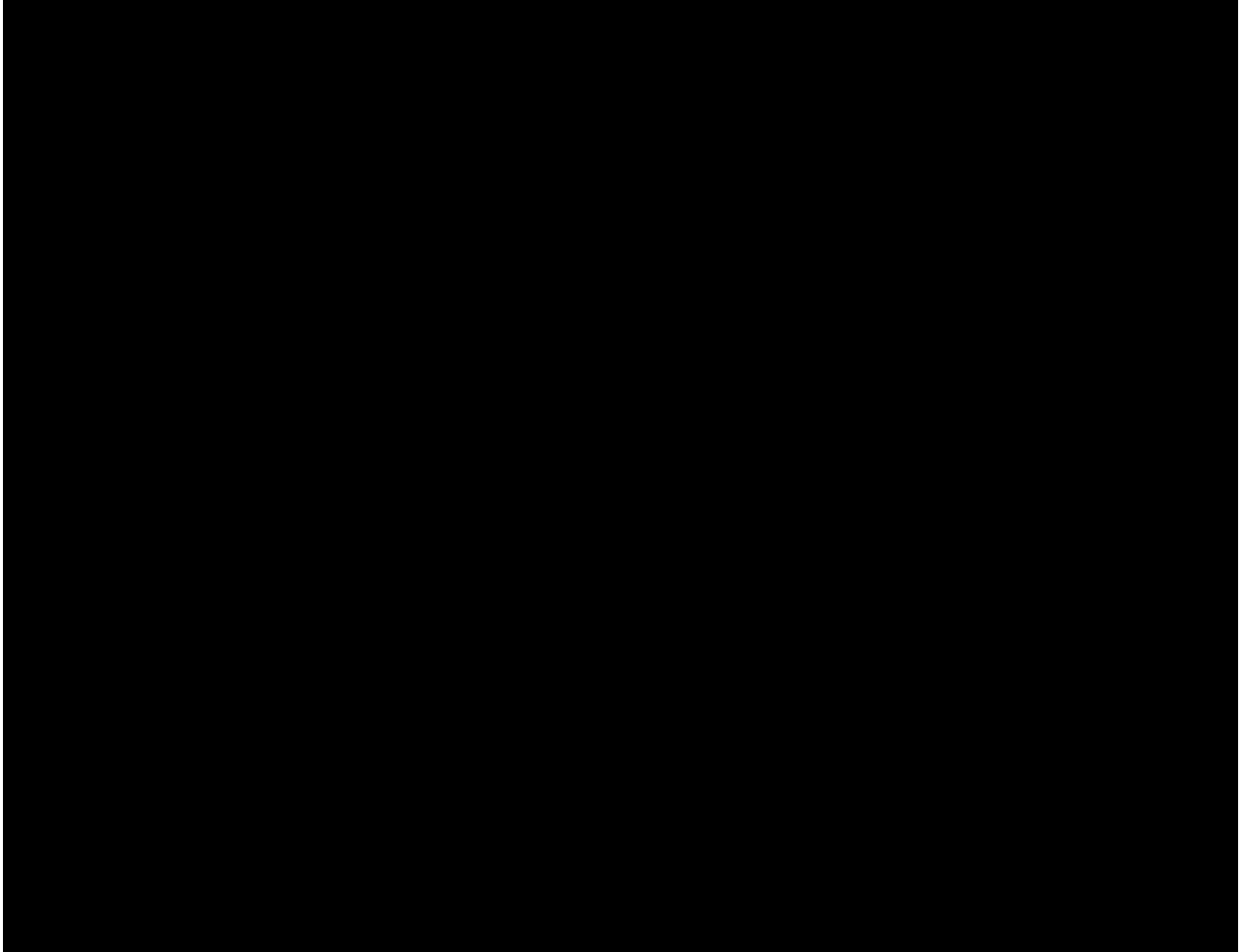
² « [...] je produisais des objets qui évoquaient les traditions amérindiennes, je passais mon visage au roucou, j'accrochais mon hamac à des bambous que je peignais de bleu amniotique... » Serge Goudin-Thébia, in Gerry L'Étang (dir.), *La peinture en Martinique, op. cit.*, p. 275.

« [...] contre le temps, contre l'entropie. Car la cassure, la brisure, l'émiettement, l'éparpillement les guettent. L'artiste travaille un matériau mort, vidé de sa sève. Le support friable peut se réduire en de menus fragments, avec pour ultime dégradation : l'état de poussière. Précaires et incertaines, ces œuvres lancent assurément un défi au temps. Serge Goudin-Thébia flirte ici avec une forme d'art qui questionne l'éphémère. »¹

Cet extrait nous permet de comprendre que pour questionner l'éphémère, Serge Goudin-Thébia interroge le corps, la peau et ses fissures. Grâce à son installation, il crée un nouvel espace aux allures sauvages, intimidantes et presque inquiétantes compte-tenu du fait que l'œuvre déborde puissamment du cadre, par essence. Les techniques qu'il emploie ne relèvent pas des savoirs scientifiques et techniques qui s'enchevêtrent en faisant l'usage de calculs ténébreux, car il part à la conquête d'un médium nu qu'il réinvente et qu'il engage jusqu'à la limite de ses propres ressources. Nous pouvons également observer cette caractéristique dans une autre installation, qu'il a réalisée en 1996 au Centre Culturel de Fonds Saint-Jacques. L'œuvre prend la forme d'un tipi, réalisé en feuilles de *Coccoloba caravellae* (type *Coccoloba pubescens*). Dans cette installation, la référence amérindienne et à l'Amérique précolombienne est évidente. La nature est un abri, un habitat ; la forêt et la faune s'étalent et se répandent dans la pièce, la feuille asséchée est présente dans chaque détail. Une figure totémique taillée dans une souche de bois tranchée dans le sens de la longueur, elle-même posée sur le morceau d'un tronc d'arbre coupé dans le sens de la largeur, fait face au foyer végétal. Lieu de vie léger et transportable, le tipi symbolise un mode de vie semi-nomade, emprunt, en l'occurrence, d'une dimension mystique affichée, où le monde des vivants dialogue avec celui des esprits, à la faveur du totem en bois. En introduisant le tipi au sein de l'espace d'exposition, Serge Goudin-Thébia incorpore une dynamique de la migration, du mouvement, sur

¹ Dominique Berthet, *Pratiques artistiques contemporaines en Martinique*, op. cit., p. 114.

Figures n° 47



Serge Goudin-Thébia, Sans titre, 1996
installation éphémère, technique mixte, feuilles de *Coccoloba caravellae* (type *Coccoloba pubescens*),
bambous, baguettes de bois, exposition *Entre sable et cendre*, Centre culturel de Fonds Saint- Jacques,
Martinique
Crédit : Anne Chopin

le territoire de l'exposition, qui demeure un lieu statique. De cette manière, se produit une déterritorialisation du lieu de vie qui, par la même occasion, devient le vecteur d'une re-culturalisation du lieu. Ainsi, l'artiste s'empare des récits imaginaires d'un introuvable passé qu'il ancre dans la mémoire d'un espace devenu un territoire nouveau, un territoire investi de plusieurs mémoires qui transcende l'institution, puisque le Domaine de Fonds Saint Jacques est une ancienne exploitation sucrière. En faisant ainsi l'usage d'une véritable poétique du matériau et de sa vierge fragilité, l'artiste, comme dans *Les Guerriers de l'absolu*, permet d'appréhender la matière à travers sa puissante vulnérabilité. Tout s'articule autour du corps, autour de l'être. Le philosophe Jean-Jacques Wunenburger, dans un ouvrage consacré à l'installation en question, évoque les mystères de l'entre-monde créée par Serge Goudin-Thébia. Il écrit :

« En entrelaçant les nervures de plantes et formes de corps humains, les sculptures végétales de Serge [Goudin-Thébia] créent un langage d'avant les signes, une sorte de langue naturelle de traces, d'indices, de fragments qui nous mettent en présence du Vieil homme, entre homme des bois et feuillage anamorphique, pour que nous nous transformions demain en Homme nouveau, en Sur-Homme, dont elles sont déjà la pré-figuration mystérieuse »¹

Le mystère, l'arcane sacré que l'artiste construit s'articule dans un autre monde, dans un entre-monde inhabité ou au contraire, peuplé de toutes les âmes qu'il convoque, un monde de corps, de fragments anthropomorphes voués à s'éteindre et à ressurgir. Ces installations témoignent de l'enchevêtrement rhizomique de tous les univers pluriels de la Caraïbe : des univers où la singularité doit être assidûment proclamée et sauvegardée.

¹ Jean-Jacques Wunenburger, « L'appel des origines perdues », in Franck Doriac (dir.), *Les Guerriers de l'Absolu, Installation - 1998*, Paris, L'Harmattan, coll. « Les arts d'ailleurs », 2007, p. 26.

PARTIE III
L'installation en art dans la Caraïbe
francophone :
la République d'Haïti

Chapitre 1

De la colonie à la Démocratie

A - La première République noire : une naissance entre grâce et disgrâces

Le Code noir, dont certains extraits rédigés figurent dans l'installation de l'artiste Bruno Perdurand¹ (cf. figures 16 à 20) a, outre les sociétés anglo-caribéennes ou hispanico-caribéennes, engendré plusieurs sociétés franco-caribéennes, réunies en un monde créole né du déraillement humain. Une humanité nouvelle issue du crime a été mise au monde, dont l'aïeul ne peut être considéré, vis-à-vis de la diversité rencontrée, qu'à titre de chaos démentiel, qu'à titre d'aliéné à l'ignare suffisance. Au XVIII^e siècle, après que les indigènes caribéens aient succombé aux maladies importées par les colons et furent exterminés sous le commandement de Christophe Colomb en raison de leur refus de se soumettre aux viols, l'Océan Atlantique était comparable à une forme d'autoroute, la France ayant fait de l'esclavage une science complexe et élaborée, un système augmenté par une politique de la terreur au sein duquel nul ne pouvait survivre plus de trois ans en moyenne.

La République d'Haïti fut, au même titre que les Antilles françaises, créée par des esclaves, à l'exception du fait qu'il ne s'agisse pas d'un territoire ou d'un département, mais d'une nation à part entière. Originellement appelée la Colonie de Saint-Domingue, elle devint française sous l'impulsion du premier gouverneur Bertrand d'Ogeron dès 1665, qui organise la colonisation française et réglemente l'esclavage, interdit par la législation française, en préparant le Code noir, afin de contourner la loi. Il sera publié officiellement en 1685. Cette initiative séduisante pour une majorité de marins, flibustiers, boucaniers et autres repris de justice « réfugiés » en mer, permit d'étendre le territoire colonisé vers la Guadeloupe et la Martinique. La Colonie de Saint Domingue fut la plus florissante des colonies françaises sur le plan économique, et la première huile sur toile connue dans la

¹ Par exemple, est cité un extrait de l'article 2 : « (...) tous les esclaves qui seront dans nos îles seront baptisés (...) dans le temps convenable. »

Caraïbe francophone, intitulée *Vue de la Rivière de Fort Saint-Pierre* et datant de 1765, sera réalisée par le peintre Bassot, en Martinique. Dans la société esclavagiste, les individus sont divisés par catégories, selon leur degré de négritude ou de *blanchité*, pour emprunter les termes du courant littéraire de l'entre-deux-guerres et de l'historienne américaine Nell Irvin Painter. La population coloniale créole jouissait de différents statuts. Ainsi, le « sagatra est le plus rapproché du nègre », contrairement au « mulâtre » qui dans ses « douze combinaisons va de cinquante-huit jusqu'à soixante-douze noires », tandis que le « griffe est le résultat de cinq combinaisons », comme l'explique Pamphile De Lacroix.¹ La population métisse, « métif » qui comptait « depuis cent quatre jusqu'à cent douze parties blanches », ou encore les « mamelouc » jouissaient d'un statut favorable par rapport aux « congos » africains, récemment déportés.

À Saint Domingue, au lendemain de la Révolution Française de 1789 dont le rayonnement irradiera jusque dans les colonies auprès de la population métisse notamment. Ces derniers jouissaient d'un statut privilégié et adresseront une pétition au nouveau gouverneur, le comte de Peinier, afin qu'ils puissent bénéficier des mêmes droits que les individus ayant la peau blanche, à la grande et historique colère. Éprouvant un sentiment de trahison extrêmement profond, ils n'entendaient nulle perception égalitaire ou progressiste et la colère éprouvée sera particulièrement fiévreuse à échelle locale. La pétition recevra, en revanche, un accueil plus modéré à l'échelle nationale, compte-tenu du fait qu'à cette période, Saint-Domingue est la colonie française la plus fructueuse de toute l'Amérique grâce aux incommensurables recettes apportées par l'industrie du sucre et de l'indigo. En conséquence et au regard de la situation française, l'Assemblée Nationale publie un décret donnant aux métisses nés de deux livres de couleur les mêmes droits qu'aux blancs, selon les termes ainsi retranscrits par le général Pamphile De Lacroix :

¹ Pamphile De Lacroix, « Notes relatives à la population de couleur », in *Mémoires pour servir l'histoire de la révolution de Saint Domingue*, 1819, Paris, Imprimerie de Pillet Ainé, p. X-XI. Document intégral mis en ligne par Gallica, Bnf. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k44881s/f29.image>

« [...] l'assemblée nationale déclara le 8 mars [1790] : “Que considérant les colonies comme une partie de l'empire français [...] elle rendit le décret suivant :

1° : Chaque colonie est autorisée à faire connaître son vœu sur la constitution [...]

2° : Dans les colonies, où il existe des assemblées coloniales, librement élues par les citoyens, [...] admises à exprimer le vœu de la colonie. [...]

4° : Les plans préparés dans lesdites assemblées coloniales seront soumis [...] et présentés à l'acceptation et à la sanction du roi. ” »¹

Le nouveau gouverneur de Saint Domingue, le comte de Peinier refuse ces nouvelles dispositions de manière catégorique : nous sommes en 1791 et Dutty Boukman, esclave, maître vaudou (appelé le hougan) en appelle à la révolte. Il élabore une stratégie savamment structurée lors d'une cérémonie à Bois-Caïman, qui se met en place en l'espace d'une semaine et durant la nuit du 22 août, un millier d'esclaves africains se retournent contre leurs maîtres, en les empoisonnant, en les assassinant etc. Le nombre de rebelles augmente à toute vitesse et trois jours plus tard, le système des plantations est réduit en cendres. Dutty Boukman est capturé et brûlé devant les rebelles : quel que soit le camp, l'extermination n'effraie point les protagonistes. Le pays est jonché de cadavres, Haïti est en guerre. Le général De Lacroix témoigner et dit :

« Le système régulier que suivaient les révoltés prouvait que leur entreprise était dirigée par des êtres d'une intelligence supérieure à la leur. [...] S'ils éprouvaient de la résistance, ils n'usaient point leur énergie ; mais s'ils voyaient de l'hésitation dans la défense, ils devenaient d'une audace extrême [...]. Au silence le plus absolu succédait un vacarme épouvantable ; il était remplacé par les cris plaintifs des prisonniers *mourans*, que les barbares se faisaient un jeu d'immoler dans leurs avant-postes. »²

¹ *ibid.*, p. 26.

² *id.*, p. 93-94.

Les rebelles font preuve d'un dynamisme sans précédent, ils ont besoins de chefs de file et Toussaint Louverture, esclave affranchi et talentueux, possédant ses propres plantations et ayant reçu un degré d'instruction égalant ceux de l'élite nationale, est nommé Général pour prendre la tête d'une armée noire. Il cherche le meilleur compromis pour trouver un accord avec les colons, qui refusent, dans la mesure où ils se considèrent comme les victimes de l'insurrection, estimant que les sévices infligées au esclaves durant plusieurs siècles sous la bénédiction de l'Église n'étaient que pure légitimité, ce qui marquera la fin des négociations. Parallèlement, la France assiste à la chute de l'Ancien Régime et en 1793, Louis XVI est décapité en application du jugement de mise à mort. Toussaint Louverture devient le porte drapeau de la rébellion coloniale : en 1794, une délégation multiraciale décidée à brandir les principes de la Révolution française est reçue à l'Assemblée nationale, l'abolition de l'esclavage est promulguée dans les colonies et un million d'esclaves deviennent des citoyens français. Épaulé par son inflexible lieutenant principal Jean-Jacques Dessalines, ayant lui-même été esclave et arborant de nombreuses cicatrices dues aux coups de fouets, ils chassent les colonisateurs anglais et espagnols. Le Général Louverture sera le premier Gouverneur noir de Saint Domingue, et après l'ascension au pouvoir de Napoléon liée, entre autres, au rôle qu'il joua durant la Campagne d'Égypte en 1798, Louverture se proclamera Gouverneur de Saint Domingue à vie, lui seul pouvant désigner son successeur. Napoléon décide d'anéantir son autorité, envoie une armée à Saint Domingue et rétablira l'esclavage avant son sacre. Toussaint Louverture, qui connaissait savamment les textes et les lois, est accusé de conspiration et est convoqué à Paris. Contrairement à ce qu'il pensait, il ne sera pas jugé et sera emprisonné dans une cellule du Château Fort de Joux, où il rendra son dernier souffle. Le Lieutenant Dessalines se désolidarise alors de la France, il applique la politique de la terre brûlée, la colonie est à feu et à sang. Les forces françaises s'en vont, et en janvier 1804 Saint Domingue devient Haïti, la

première République noire, quatre mois avant le couronnement de l'Empereur Napoléon 1^{er}.

L'histoire d'Haïti se distingue de l'histoire des Antilles, tant d'un point de vue politique que d'un point de vue artistique. L'histoire de l'art, dans la Caraïbe francophone, n'est en rien comparable à l'histoire de l'art en Europe, et l'évolution des pratiques artistiques évoluant vers les pratiques de l'installation sont à considérer au même titre.

B - Le développement des institutions culturelles : mise en parallèle de la situation d'Haïti, de la Martinique et de la Guadeloupe

Quelques années après que Saint Domingue soit devenue la République d'Haïti, le peintre haïtien Colbert de Lochard naît en 1811, et durant la même année, le peintre et portraitiste d'origine britannique Richard Evans est invité en Haïti par le roi Henri Christophe, afin d'établir un programme d'éducation artistique dans le Nord du territoire. En 1816, Alexandre Pétion, qui dirige le Sud du territoire invite l'artiste français J. Barrincou et fonde le Lycée Pétion, le plus ancien de Pétionville, où les lycéens reçoivent une éducation artistique. La traite des esclaves est abolie dans les colonies françaises en 1818, l'esclavage est aboli trente ans plus tard en 1848, les tensions socio-politiques demeurent et en 1849, Armand Budan est invité à enseigner la peinture et le dessin en Guadeloupe. En Haïti, à la même période, une trentaine d'artistes, certains ayant reçu une formation en France compte-tenu de leur talent reconnu, font preuve d'un grand dynamisme et l'empereur Faustin Soulouque fonde l'Académie Impériale de Dessin et de Peinture à Port-au-Prince, avant que le

président Fabre Geffrard fasse établir l'Académie d'Art de Port-au-Prince. Dès 1853, les travailleurs *Engagés* en Inde arrivent aux Antilles, cette culture nouvelle apporte naturellement d'autres influences esthétiques et entre 1862 et 1870, le peintre trinitadien Michel-Jean Cazabon vit à la Martinique, que Paul Gauguin visite en 1887. La Bibliothèque Schœlcher ouvre ses portes en 1893 quelques années avant l'éruption de la Montagne Pelée en 1902, qui ne laissera que les ruines patrimoniales du « Petit Paris » en héritage. Entre 1915 et 1934, les forces américaines occupent Haïti et malgré cela, l'artiste américain William Edouard Scott visite le territoire en 1930 et encourage l'artiste et écrivain Pétion Savain à soutenir son activité d'artiste peintre : plusieurs artistes le rejoindront et ils organiseront une exposition en 1938. La Seconde Guerre mondiale sévit : en 1941, plusieurs artistes et intellectuels européens embarquent pour les États-Unis, dont André Breton. Ils passeront plusieurs semaines en Martinique et le peintre Wifredo Lam fait également partie des réfugiés. L'art occupe une place constante et toujours prégnante dans la culture haïtienne : en 1944, le Centre d'Art ouvre ses portes à Port-au-Prince, à l'initiative de l'artiste et enseignant américain Dewitt Peters et en 1945, l'Atelier 45 est créé en Martinique, par Raymond Honorien, Marcel Mystille et Germain Tiquant, un an avant la départementalisation en 1946. La Martinique, la Guadeloupe, Saint-Barthélemy et Saint-Martin (partie Nord de l'île) deviennent des Départements d'Outre-Mer. Le Foyer des Arts Plastiques voit le jour en 1950 en Haïti, créé par d'anciens artistes du Centre d'Art de Port-au-Prince, avant que l'Académie des Beaux Arts ne soit inaugurée sous la présidence de François Duvalier. Serge Hélénon et Louis Laouchez fondent l'école Négro Caraïbe en Afrique dans les années 1970, et en Guadeloupe, le Centre des Arts et de la Culture à Pointe-à-Pitre est créé, où des artistes du monde du spectacle sont invités à réaliser des performances et où les plasticiens peuvent également exposer leur travail. Le Musée d'Art de Port-au-prince ouvre ses portes en 1972 et en 1974, ce sera au tour du Sermac (Service Municipal d'Action Culturelle de la Ville de Fort-de-France), créé par Aimé Césaire où les élèves recevront gratuitement des cours de poterie, de céramique, de sérigraphie, de

décoration, de dessin, de peinture et de sculpture. « Entre 1966 et 1980 »¹, le Groupe Expression Plastique Totem se forme en Martinique explique Dominique Berthet, essentiellement composé d'artistes issus du Sermac et le Groupe Fibressence se forme en Guadeloupe. Ils exposent leurs œuvres contemporaines à échelle locale et caribéenne et en 1984, les artistes martiniquais Victor Anicet, Ernest Breleur, François Charles-Édouard, Yves Jean-François, René Louise et Bertin Nivor forment le groupe Fwomaje. Au cours de la même année, l'École Régionale d'Arts Plastiques ouvre en Martinique (ERAPM), sous l'impulsion d'Aimé Césaire. La création de ces différentes institutions donnera lieu à une véritable accélération des pratiques artistiques aux Antilles, qui se distingueront des arts haïtiens plus portés vers l'art figuratif classique, et dans les années 1990, arrivent les premiers festivals d'arts plastiques tels que le Festival Indigo en Guadeloupe, ou le Marinina Art Workshop en Martinique, en collaboration avec Trinidad et Tobago. En Haïti, l'élection du Président Aristide encourage les artistes à développer un art populaire, jusqu'à sa réélection. Dans les années 2000, les artistes franco-caribéens tiennent une place notable sur la scène artistique internationale. Le Domaine Fonds Saint-Jacques, en Martinique, obtient le label « Centre culturel de rencontre » en 2001 et expose le travail de nombreux artistes. Plusieurs festivals sont organisés aux Antilles et en Haïti. Parmi eux, la Biennale de la ville du Marin donne, dès 2002, une visibilité notable aux artistes caribéens et internationaux en Martinique, ainsi que la Pool Art Fair, qui est un festival caribéen itinérant organisé en Guadeloupe, en Martinique et à New York depuis 2004. La Fondation d'entreprise martiniquaise GBH est, dès 2005, un acteur qui contribue également au développement de l'art contemporain et du patrimoine culturel, par le biais de la Fondation Clément (qui inaugure un nouveau bâtiment en 2016). Dès 2009, la Ghetto Biennale de Port-au-Prince verra le jour, sous la direction de la photographe d'origine britannique Leah Gordon et du sculpteur haïtien André Eugène et en Martinique, la première édition de la BIAC (Biennale Internationale d'Art Contemporain) se tiendra de 2013 à 2014. Enfin, le Mémorial

¹ Dominique Berthet, *Pratiques artistiques contemporaines en Martinique*, *ibid.*, p. 25.

ACTe ou « Centre caribéen d'expressions et de mémoire de la Traite et de l'Esclavage », un lieu où se rencontrent la mémoire et l'art contemporain ouvre en 2015, à l'initiative du Président du Conseil Régional Victorin Lurel et du Conseil régional de la Guadeloupe sur proposition du Comité International des Peuples Noirs (CIPN).

Chapitre 2
L'événement culturel, un terrain fertile
pour les pratiques de l'installation

A - Le cas de la Ghetto Biennale

La Ghetto Biennale est un évènement artistique et culturel, créé en 2009, dans le centre-ville de Port-au-Prince, en Haïti. Située aux abords du Boulevard Jean-Jacques Dessalines (plus connu sous le nom de « Grand Rue »), il s'agit d'un évènement engagé, qui entre en résonance avec l'ensemble des biennales artistiques organisées à travers le monde, de la Biennale de Venise à la Biennale de São Paulo en passant par celle de la Havane, Gwangju, Dakar, Montréal, d'Istanbul, etc. Inscrite au répertoire de la Biennial Foundation¹ qui n'en répertorie pas moins d'environ 200 à travers le monde, la Ghetto Biennale a la particularité de s'articuler au sein d'un des nombreux ghettos de Port-au-Prince et de sa périphérie, de la zone de « Lakou Chéri » et du Ghetto Leanne, qui sont des lieux de vie où cohabitent toutes les générations, un pôle d'activité urbain et bouillonnant. Le contexte dans lequel cette biennale s'articule est unique, car comme son nom l'indique, elle s'établit dans un ghetto au sens propre du terme, qui plus est dans la Caraïbe, ce qui augmente la teneur des singularités en question. À l'instar de nombreux évènements analogues, elle se déroule dans un lieu non destiné à l'art. On peut à cet égard penser à la Biennale de Gentilly, qui en avril 2019 a investi un collège désaffecté des années 1930, à la Biennale d'Art Contemporain de Martinique qui a investi, entre autres, les bâtiments de l'ancienne usine de Socomor en 2013, à la Biennale de Bangkok qui, en 2018, s'articulait sur de nombreux sites allant des temples bouddhistes aux centres commerciaux, etc. Une biennale artistique, quel que soit le lieu dans lequel elle est établie, n'est pas un évènement anodin. Il s'agit en effet d'une manifestation d'envergure qui bien qu'éphémère, se veut récurrente, et qui sort de l'ordinaire en

¹ La Biennial Foundation (Fondation de la Biennale) est une organisation artistique indépendante à but non lucratif. Elle a pour mission de développer et de maintenir une interface pérenne sur internet, et se présente comme un site de référence pour les biennales artistiques à travers le monde.
<http://www.biennialfoundation.org/home/biennial-map/>

englobant, en général, plusieurs pratiques artistiques, en invitant un public souvent averti à pénétrer au sein d'un univers esthétique et autour d'une thématique synoptique. Une biennale s'articule selon une temporalité et une spatialité définies. Elle se déroule dans un lieu qui lui accorde souvent son nom, son identité ou son empreinte de manière prégnante. La Biennale de Venise en est un bon exemple. À ce sujet, concernant la Biennale de Venise de 2016, Vincent Lavergne fait une remarque intéressante. Il dit que :

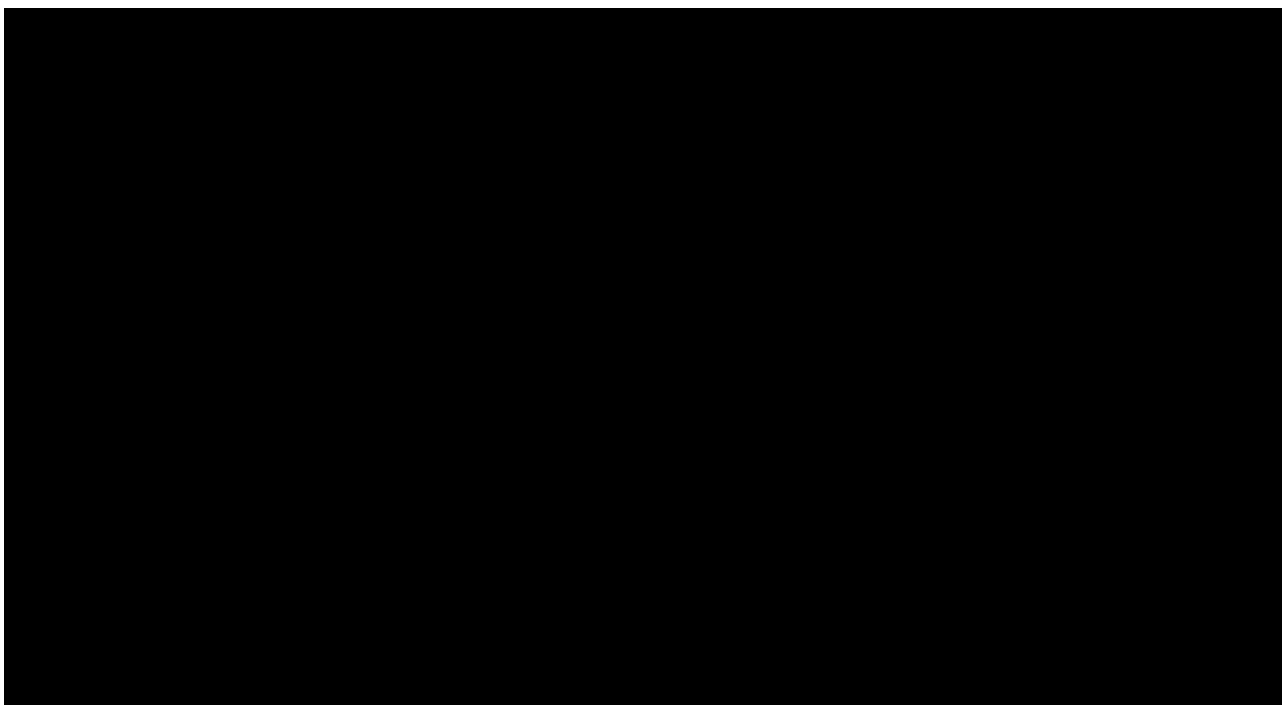
« [...] la Biennale est plus géo-politique que politique, elle déplace les centres de gravité des grands milieux de références, de l'Occident vers le Sud, de l'urbain vers le rural. De l'industrie du standardisé vers l'artisanat du réemploi. Elle montre comment les mondes émergents ont bien fini par émerger et forts de leurs caractéristiques sociales et économiques décomplexées sont prêts à inventer et pourquoi pas à s'ériger en nouveaux modèles de société »¹.

Plusieurs artistes et membres fondateurs de la Ghetto Biennale ont participé à la Biennale de Venise de 2016, et il ne semble pas inopportun de considérer que Vincent Lavergne, en se référant au travail d'artistes originaires de pays émergents, se réfère notamment au travail des ambassadeurs du Pavillon haïtien, car ce qu'il désigne comme étant un « artisanat du réemploi » s'applique au travail des artistes de la Grand Rue de manière particulièrement pertinente, ce que confirme Edward J. Sullivan, qui explique que :

« Les artistes de la Grand Rue peuvent sans crainte se mesurer aux plus inventifs des créateurs qui partout dans le monde émergent d'une culture du recyclage qui se présente comme une

¹ Vincent Lavergne, « Une géopolitique de la Biennale de Venise 2016 », in *Tous urbains*, 2016/3 (n° 15), p. 16-19. DOI : 10.3917/tu.015.0016. URL : <https://www.cairn.info/revue-tous-urbains-2016-3-page-16.htm>

Figure n° 48



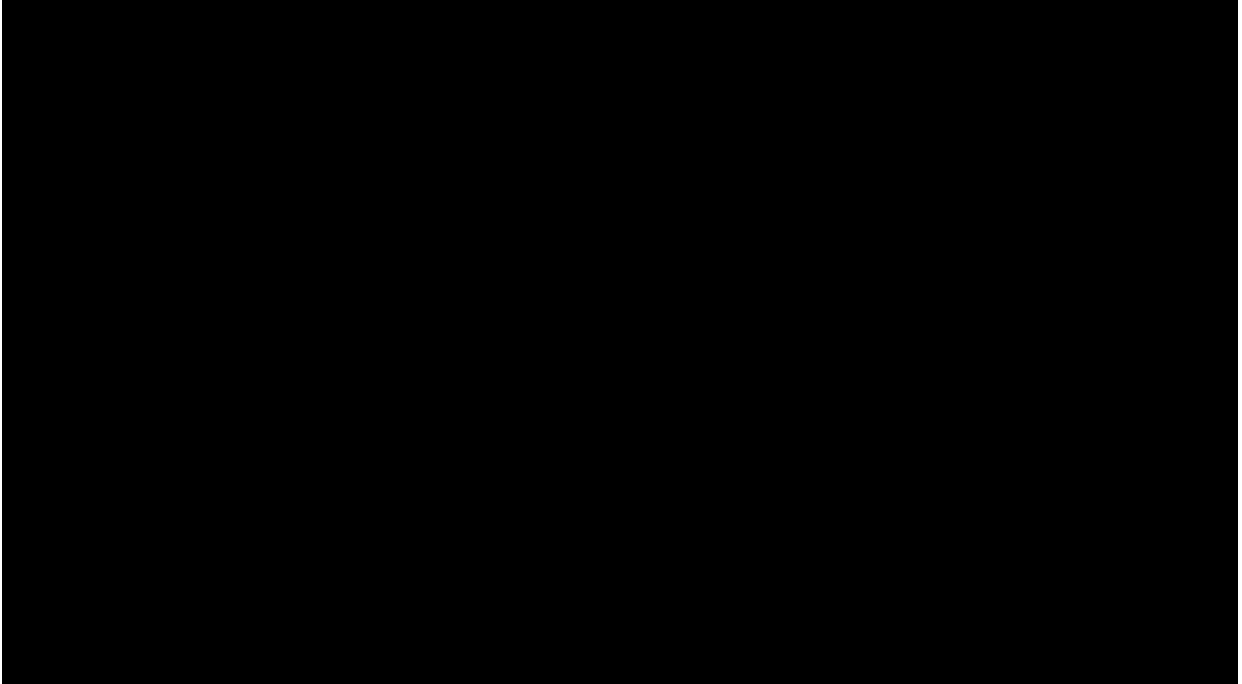
André Eugène, *Musée d'Art E Pluribus Unum*, 2016
Panneau et dispositif indiquant l'entrée du Musée
Port-au-Prince, Haïti
Crédit : Grete Howard

nouvelle version du langage visuel de l'assemblage du milieu du
XX^e siècle »¹.

La technique de l'assemblage, dans ce contexte, ne se résume pas qu'à un procédé technique plastique. Elle pourrait également désigner la sphère dans laquelle opère le processus de gestation de l'œuvre, de sa genèse, dans le mesure où elle éclôt dans un atelier extérieur, à ciel ouvert, dans un lieu de passage où évoluent à la fois les artistes et les autres habitants du quartier. Cet environnement conjugue climats,

¹ Edward J. Sullivan, « « La magie de l'authenticité » : Deux décennies d'exposition et d'étude de l'art haïtien aux États-Unis et en Grande-Bretagne », *Gradhiva* [En ligne], 21 | 2015, mis en ligne le 01 février 2015, consulté le 02 mai 2019. Page 214. URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/2992>

Figure n° 49



Atis Rezistans, Porte métallique ouvrant sur Lakou Chéri, 2017
dispositif installé à l'entrée de la cour située le long du boulevard Jean-Jacques Dessalines,
communément appelé Grand Rue
Port-au-Prince, Haïti
Crédit : André Paultre

effluves et parfums ; sonorités, rythmes et mouvements ; formes, lignes et architecture. L'architecture du ghetto se présente elle-même comme une composition culturelle et structurelle extrêmement vivace, au sein de laquelle, durant chaque Ghetto Biennale, un ensemble d'espaces circonscrits sont mis à la disposition des très nombreux participants, tels que des ruelles, des cours, des habitats, des murs ou des toits d'édifices épargnés par le séisme de 2010. Ainsi offerts par les habitants de ces lieux durant plusieurs semaines, les artistes sélectionnés, venus des quatre coins de la planète, y présentent et y exposent leur travail. À l'issue de l'évènement, il appartient à chaque artiste de faire en sorte que les lieux retrouvent leur état d'origine, afin que la vie des habitants puisse reprendre son cours. Mais outre le fait que l'histoire de

l'art haïtien soit ancienne et d'une incontestable richesse, cette biennale n'est pas née par hasard et s'inscrit dans un contexte très spécifique. Elle est le fruit d'un travail initial, entre autres conduit par les artistes haïtiens Céleur Jean Hérard (né en 1966), par André Eugène (né en 1959), et par Frantz Jacques dit Guyodo (né en 1973), ainsi que par le collectif Atis Rezistans (les Artistes Résistants), qui a été créée en 1998.

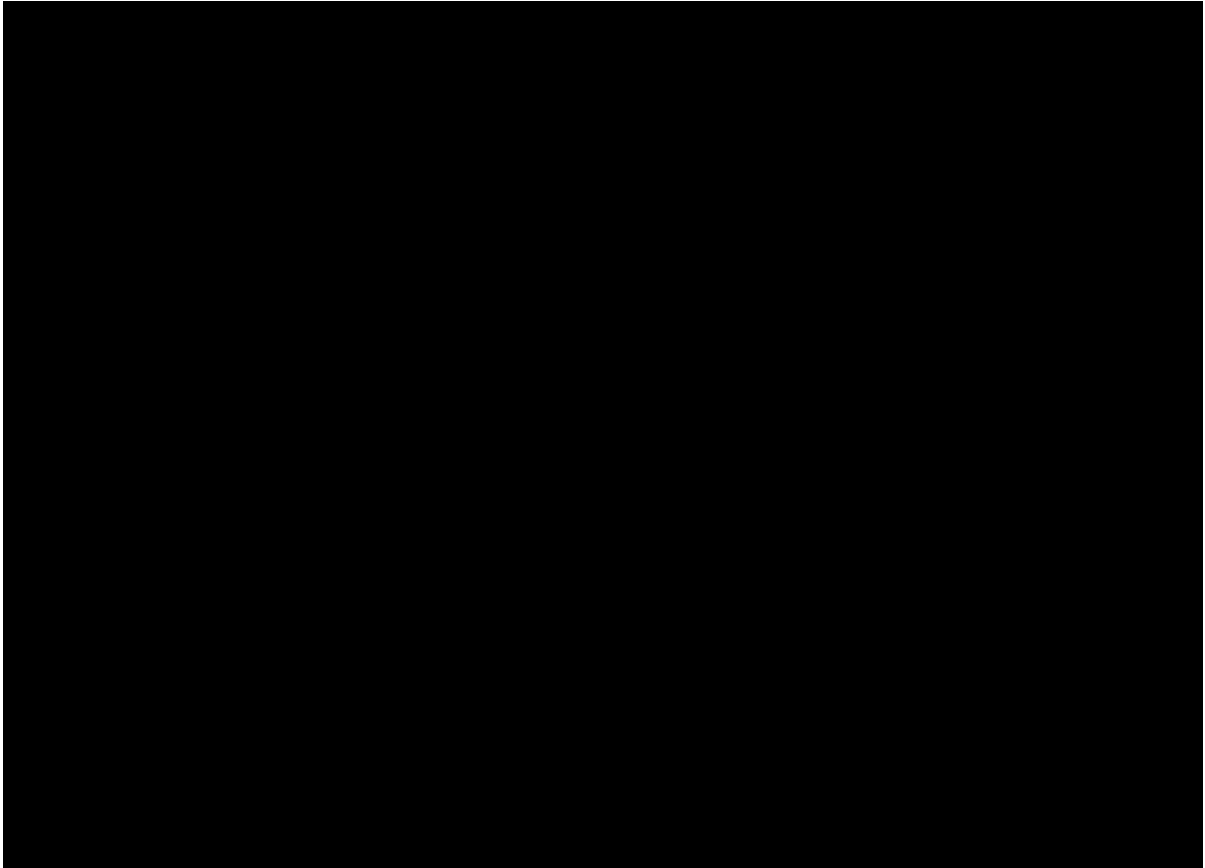
Dans un premier temps, en 1997, André Eugène fonde Le Musée d'Art *E Pluribus Unum*, au sein de « Lakou Chéri », que l'on nomme également aujourd'hui « Lakou Eugène ». La devise *E Pluribus Unum*, qui est l'emblème des États-Unis puisqu'elle apparaît sur les sceaux présidentiels, du Congrès, de la Cour Suprême ainsi que sur les passeports ou sur les billets de banque, fait ici l'objet d'une appropriation, tout en se référant, entre autres, à l'occupation d'Haïti par les troupes américaines de 1915 à 1934. Cette démarche est cohérente, puisque comme l'explique Edward J. Sullivan :

« L'art haïtien trouve ses sources non seulement en diverses formes de traditions, mais de façon tout aussi importante dans une longue histoire de contacts, d'absorptions et d'appropriations, par les artistes haïtiens, des langages visuels en provenance d'autres régions des Caraïbes, ainsi que d'Amérique latine, d'Europe et d'Amérique du Nord »¹.

L'appropriation de cette locution latine est également un moyen de se référer aux fondements de la langue française, puisqu'Haïti est une République officiellement francophone. André Eugène positionne ainsi cette institution au confluent de plusieurs histoires, des mémoires, en rappelant que chaque langue possède ses propres mythes, ses propres racines, sa propre étymologie, à commencer par le créole, qui est la langue du peuple et qui fait incontestablement autorité dans le ghetto haïtien, et plus largement, dans le monde de la créolité insulaire. André

¹ Edward J. Sullivan, « « La magie de l'authenticité », *ibid.*

Figure n° 50

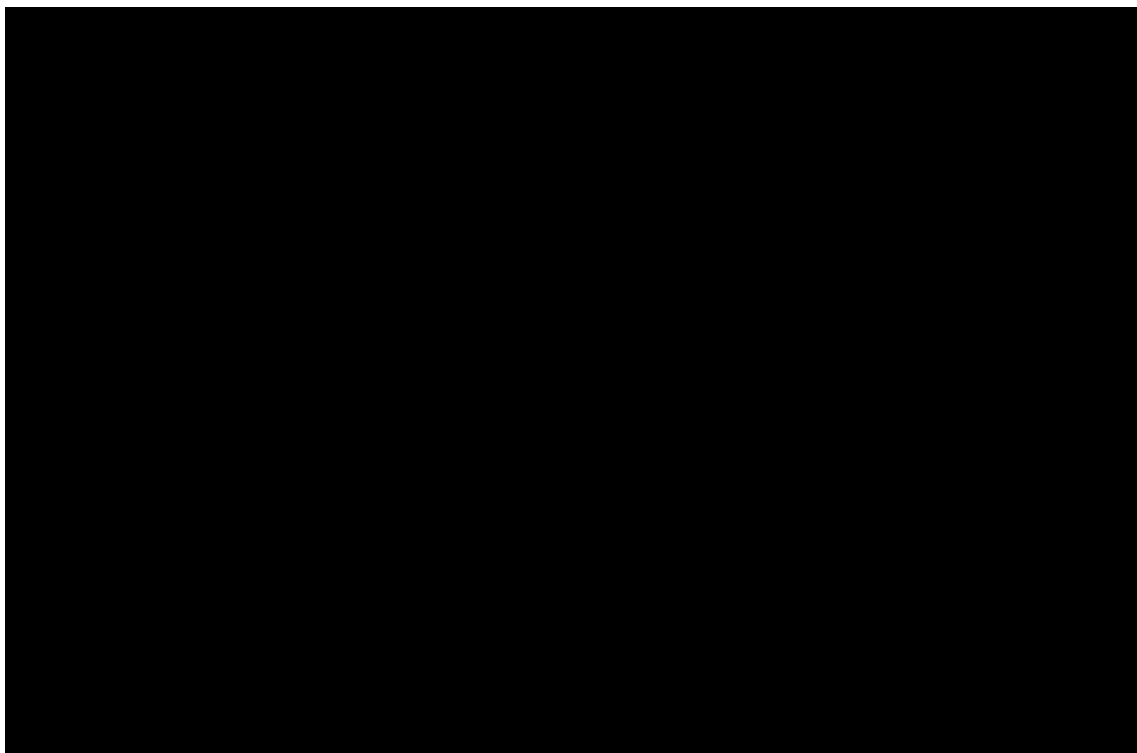


Atis Rezistans, détail de la première galerie du Musée d'Art *E Pluribus Unum*, 2017
vue d'une partie de l'espace d'exposition réservé aux productions artistiques de style naïf et/ou réalisées
par certains enfants inscrits à une formation hebdomadaire, morceaux de chambres à air découpées et
fixées sur des planches de bois, matériaux métalliques
Cinquième Ghetto Biennale, 12-17 décembre 2017, Port-au-Prince, Haïti
Crédit : Olivia Berthon

Eugène est à la tête de son propre *lakou*¹ (la cour), qui d'un point de vue historique
est un espace de vie typiquement caribéen, issu de la période coloniale, où les
anciens esclaves se réunissaient et constituaient un nouvel espace de vie afin de lutter

¹ Une définition de ce terme est proposée sur le site du Conseil d'Architecture, d'Urbanisme et de
l'Environnement en Martinique, en suivant l'URL :
https://www.caue-martinique.com/le-lakou-un-type-dhabitat-disparu/?fbclid=IwAR2wvq8-bpLoRoTVm4ezVWJXGpt3oJxY8_ElaEGN1yO3X5faXWoqk30oVkc

Figure n° 51



Atis Rezistans, sculptures (sans titres), 2011
crânes et os humains, matériaux métalliques et électroniques de récupération issus de l'industrie,
techniques mixtes
Seconde Ghetto Biennale, 12-19 décembre 2011, Port-au-Prince, Haïti
Crédit : John Cussans

contre le retour des plantations. Ce lieu singulier porte le nom de « Lakou Eugène », ce qui permet de comprendre la dimension communautaire puissante et formidablement profonde qui régit sa conception même de l'acte créatif, au sens le plus large du terme. Le Musée d'Art *E Pluribus Unum* s'établit au sein de « Lakou Eugène », elle-même inscrite dans un quartier qui a toujours été dominé par le travail du bois. Plusieurs objets massivement commercialisés dans des boutiques de souvenirs touristiques, en République dominicaine notamment, sont fabriqués en

Haïti et précisément dans ce quartier. Cela s'ajoutant au fait que plusieurs mécaniciens spécialisés dans la réhabilitation de véhicules automobiles destinés à la casse s'installèrent progressivement au même endroit, suivis par des ferronniers aptes à réparer, à créer des objets à partir de matériaux recyclés, voire de débris ou de déchets issus de l'industrie internationale, l'union de leurs différentes aptitudes conjuguée à leurs aspirations créatrices leur permit de fonder le collectif Atis Rezistans (les Artistes Résistants) près d'un an après la création du musée attenant, en 1998. Outre l'usage de matières métalliques, de matériaux recyclés issus de la société consumériste et du bois, certains artistes du collectif Atis Rezistans utilisent également des crânes et des ossements humains, provenant essentiellement du Cimetière de Port-au-Prince, que le séisme de 2010 a contribué à exhumer avec une véhémence particulièrement saillante d'une part, et a combler au rythme d'une infernale cadence d'autre part, compte-tenu du nombre de personnes disparues à l'issue de cet évènement dramatique, qui frappa puissamment à plusieurs reprises et auquel les habitants n'étaient pas préparés. La relation que les artistes entretiennent avec le corps, avec la vie et la mort s'établit dans un rapport de proximité très dense, comme l'exlique Carlo A. Célius, s'exprimant au sujet du travail de très nombreux artistes contemporains d'origine haïtienne. Il écrit :

« Le rapprochement [entre un grand nombre d'œuvres réalisées par plusieurs artistes différents] tient au traitement du corps en proie à la violence, la difformité, la déchéance, la maladie, la mort [...]. Les aspects des traitements du corps qui viennent d'être évoqués interpellent, comme nous y invitent explicitement certaines œuvres, quant aux relations qui pourraient être établies avec des pratiques et des phénomènes qui affectent la société depuis la chute des Duvalier en 1986. Citons : les manifestations populaires récurrentes, les épidémies allant du sida au choléra, le développement de pratiques comme le kidnapping, la formation et l'affrontement de gangs, les fréquents assassinats, ciblés ou non, les viols, les trafics d'organes, les morts en nombre dues à des accidents et des catastrophes naturelles. Ajoutons la promiscuité des bidonvilles, l'explosion de la prostitution... Cette liste non exhaustive donne

une idée d'un climat général de violence sur les corps dont on trouve des expressions, des descriptions, des échos dans des œuvres littéraires et musicales, offrant des analogies, à explorer, avec les œuvres plastiques »¹.

Dans ce passage, nous comprenons que les corps représentés à des fins esthétiques s'avèrent ne pas être la projection ou l'image de ces corps, qu'ils ne sont pas attachés au principe de la représentation corporelle, mais qu'ils ressurgissent volontiers à titre de médium artistique, en l'occurrence, dans l'espace social et muséal du *lakou*. La pratique du vaudou joue par ailleurs un rôle très important dans la relation que les artistes de la Grand Rue développent entre leur propre pratique artistique et les modes de vie au sein du *lakou* qui est, dans ce cas précis, un espace social désormais inhérent à un espace de création contemporaine. Toutefois, leurs productions artistiques ne se résument pas à de simples manifestations vaudouisantes. Cette caractéristique est à considérer comme une forme de survivance culturelle et ancestrale, comme une pratique artistique issue des souvenirs des « Congos »² de la colonie, transmis à la fois sur le mode de l'oralité, de la performance, et de l'installation d'objets à des fins sociales, mémorielles et culturelles, comme l'explique Albert Mangonès :

« [...] si l'esclave noir de Saint-Domingue, arraché de la Côte d'Ivoire, du Dahomey, de la Côte-d'Or et transformé en machine humaine, n'a pu conserver les techniques artistiques si remarquables de sa culture, ni les transmettre à ses descendants les Haïtiens, du moins, dans le peu qui lui restait - le vaudou - sût-il garder l'essentiel de la facture de l'art plastique du passé. Et c'est bien dans les masses anonymes du peuple que, dès les premières heures de l'esclavage à nos jours, se conserva

¹ Carlo A. Célius, « Quelques aspects de la nouvelle scène artistique d'Haïti », *Gradhiva* [En ligne], 21 | 2015, mis en ligne le 01 février 2015, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/2950> ; DOI : 10.4000/gradhiva.2950

² Les esclaves désignés comme étant des « Congos » étaient ceux qui avaient été déportés depuis le continent africain, à la différence de ceux qui étaient nés au sein de la colonie.

l'essentiel du sens plastique propre à l'Afrique : les dessins rituels, les décorations des objets de culture, l'invention polychrome des costumes du carnaval et des danses Raras. Jour après jour, année après année, siècle après siècle, c'est une véritable entreprise inconsciente, muette, et quasi invisible de thésaurisation culturelle qui se développe »¹.

La thésaurisation à laquelle l'auteur se réfère constitue un ensemble de singularités qui caractérisent le travail des artistes d'Atis Rezistans, et ces singularités se distinguent considérablement de celles qui caractérisent les œuvres d'art issues d'un héritage inscrit dans la lignée des traditions académiques « occidentales ». Les artistes de la Grand Rue pratiquent le dessin, la sculpture, le théâtre ou la peinture, mais leurs expérimentations esthétiques s'imprègnent d'une essence emprunte d'une toute autre ardeur, d'une heuristique radicalement différente, d'un tout autre panthéon. Leurs productions, inouïes au regard de celles provenant d'autres pays, retiennent par ailleurs l'attention de commissaires, de galeristes et autres *curators*, ce qui implique le fait qu'il faille veiller au déplacement de certaines œuvres, à leur déplacement transfrontalier, ce qui plus largement, représente une véritable problématique dans le contexte insulaire, au même titre que la conservation de ces œuvres compte-tenu des conditions climatiques. Ces aspects induisent une organisation logistique très spécifique, une caractéristique augmentée par le fait que les œuvres d'art en question sont constituées, pour la plupart, de fragments osseux humains. En effet, d'un point de vue réglementaire, administratif, étatique, et agissant dans le cadre d'une conversation mondiale entre les arts, l'apparition inédite de tels opus pose la question de la nouvelle identité de l'individu transfiguré par le biais de ses propres os, et de la place qui lui sera dorénavant assignée par l'artiste. Car par son action, le plasticien exécute les gestes de l'archéologue, de

¹ Albert Mangonès, « L'Art plastique en Haïti. Introduction à un témoignage culturel nègre contemporain », *Présence Africaine*, 1956/3 (N° VIII-IX-X), p. 336-338. DOI : 10.3917/presa.9564.0336. URL : <https://www.cairn.info/revue-presence-africaine-1956-3-page-336.htm>

l'anthropologue, du légiste ou du personnel médico-légal, dont le travail d'expertise consiste à travailler littéralement en corps à corps, pour redonner un ordre et un sens à ce corps, pour lui donner une identité. La Moire Atropos, selon Hésiode, peut certes couper le fil de la vie pour d'innombrables raisons, mais la violence récurrente des morts collectives auxquelles ont été confrontés les artistes du ghetto, dont la plupart se définissent eux-mêmes comme des « survivants » (au regard du nombre incalculable de catastrophes naturelles que le pays a connu et de sa situation politique, sociale ou économique), confèrent à ces derniers une relation très particulière à l'égard de la frontière qui se dessine entre la vie et la mort en règle générale. Il faut en outre noter que dans le vaudou : « les morts sont [...] la troisième catégorie d'êtres surnaturels à recevoir un culte »¹. Ainsi, dans ce contexte, la présence d'un crâne au sein d'une production artistique ne bouleverse nullement le paysage physique mémoriel, et il n'est pas surprenant que la ou le défunt(e) puisse occuper une place concrète au sein de la vie collective, notamment dans le cas où l'individu aurait disparu dans des circonstances qui auraient pu entraver son identification. Car, qu'il s'agisse d'un anthropologue, d'un médecin légiste, ou en l'occurrence, d'un artiste plasticien, la récupération de fragments osseux ne peut en aucun cas déterminer l'intégralité corporelle des vestiges ou de l'individu concerné lorsqu'il était encore vivant. Il appartient, en effet, à l'expert de réaliser une opération cognitive afin de donner du sens à ces fragments. Par conséquent et au regard de cette situation spécifique, l'acte de création, dans son aspect performatif, est une manière de mettre définitivement un terme au cycle infernal de l'expectation, de l'énigme ou de l'incertitude, car il engendre une temporalité nouvelle en proposant une forme de restitution de l'existence. Cette restitution aux appétences réparatrices intrigue, fascine ou effraie. Elle suscite l'attention avec une constance grandissante, elle aspire à être appréciée, vécue, car il va de soi que l'observation de tels objets relève non seulement d'une expérience esthétique, mais aussi d'une expérience ouverte et franche avec la mort et l'histoire, en touchant au genre des vanités.

¹ Alfred Métraux, *Le vaudou haïtien*, [1958], Paris, Gallimard, 2010, p. 216.

Les artistes de la Grand Rue, parmi ceux précédemment cités, sont sollicités à l'échelle internationale en raison de la remarquable nature de leur travail, afin qu'il soit exposé dans le cadre du pavillon haïtien de la Biennale de Venise par exemple, mais aussi au Grand Palais à Paris, aux États-Unis et ailleurs. Se pose alors la question du voyage de l'artiste en personne, dans la mesure où sa présence, à titre d'ambassadeur culturel, représente un véritable privilège. Cette question ne représente qu'une problématique d'ordre administratif, mais lorsque cette situation se présente pour un artiste originaire d'un pays en voie de développement, la question du franchissement de la frontière étatique peut se montrer beaucoup plus délicate, voire impossible. En effet, il s'avère que les autorités diplomatiques restent extrêmement vigilantes vis-à-vis de celle ou de celui qui, bien qu'entrant légalement sur un territoire pour des raisons professionnelles et dont le titre de résidence serait arrivé à expiration, pourrait devenir un(e) migrant(e) illégal(e) qu'il faudrait reconduire à la frontière. À l'heure où la question des réfugiés résonne avec fracas dans l'actualité du monde, les autorités savent se montrer particulièrement résistantes à l'égard des demandes de visas, en dépit de dossiers présentés et complétés en bonne et due forme, nourris d'intentions qui n'outrepassent nullement le seuil du simple désir de pouvoir participer à des événements internationaux à titre d'ambassadeurs culturels. Cette problématique fut le point de départ de la création de la Ghetto Biennale.

1 - Chaos et lumière : genèse

En 2006, la photographe et commissaire d'exposition d'origine britannique Leah Gordon collabore avec Céleur Jean Hérard, André Eugène et Frantz Jacques dit Guyodo, entre autres, durant la phase préparatoire de la célébration du bicentenaire de l'abolition de l'esclavage, organisé par le Musée International de l'Esclavage

(International Slavery Museum), à Liverpool, au Royaume-Uni. À la demande du musée, les artistes réalisèrent une sculpture monumentale intitulée *Freedom!* (Liberté !). Durant le développement du projet, les artistes et la commissaire échangèrent au sujet des difficultés que pouvaient rencontrer certains artistes, dont ils faisaient partie, pour lesquels la question du déplacement professionnel pouvait représenter un obstacle important. Dans un monde de plus en plus mondialisé, au sein duquel l'artiste doit pouvoir circuler, il est important de noter que, comme le remarque Cédric Vincent au cours d'un entretien avec Simon Njami :

« Depuis les années 1990, les biennales sont devenues les principaux moteurs de l'expansion du monde de l'art hors de ses frontières euro-américaines. Pour certains elles figurent un impérialisme culturel, pour d'autres elles signalent un espace artistique unifié et vivant à l'unisson »¹.

Cédric Vincent évoque ensuite le phénomène consécutif de « spectacularisation » de l'art que certains critiques désignent comme un phénomène de « festivalisme ». Seulement, lorsque ces événements sont organisés dans des pays émergents, l'impact est tout autre. En effet, l'auteur précise que Simon Njami considère la « biennale » comme instrument pour construire des mondes de l'art en Afrique »². En considérant le problème des artistes haïtiens de manière analogue une fois de retour à Londres, Leah Gordon a imaginé le concept de la Ghetto Biennale afin de proposer une réponse alternative à cette situation, en conviant directement différents professionnels du monde de l'art en Haïti, et en cherchant à produire ainsi un phénomène de rayonnement inverse. D'autre part, l'association des termes « biennale » et « ghetto », a priori discordante, dans la mesure où l'on confère au

¹ Vincent Cédric, « Instrumentaliser l'événementiel. Entretien avec Simon Njami », *Africultures*, 2008/2 (n° 73), p. 102-109. DOI : 10.3917/afcul.073.0102. URL : <https://www.cairn.info/revue-africultures-2008-2-page-102.htm>

² Vincent Cédric, « Instrumentaliser l'événementiel. Entretien avec Simon Njami », *ibid.*

terme « biennale » une image prestigieuse en opposition au terme « ghetto » qui véhicule une image péjorative, trouvât son sens en réaction à un autre paradoxe. En effet, il faut également remarquer le fait que ces productions sont partiellement constituées de fragments de corps défunts. Autrement dit, « les corps vivants à l'origine de ces créations sont ironiquement assignés à domicile »¹, tandis que les corps morts et fragmentés, présents au sein de leurs œuvres peuvent aisément envisager de faire le voyage, comme le souligne Peter Haffner. Cette situation relevant du sophisme pour les protagonistes, se trouve à la source de la naissance de cet événement. C'est ainsi que naquit la Ghetto Biennale en 2009. Depuis la première édition et jusqu'à nos jours, l'appel à projets artistiques est diffusé en plusieurs langues, allant du créole au russe, en passant par l'anglais, le français ou l'espagnol. Dans l'ordre chronologique, les différentes thématiques proposées lors de ces appels furent :

- pour la première Ghetto Biennale, la problématique suivante : « Que se passe t-il lorsque le monde de l'art occidental se frotte au monde de l'art du tiers-monde ? Est-ce que ça saigne ? ». L'évènement comptât 51 participants.
- Le thème de la seconde Ghetto Biennale, en 2011 fut : « Le Salon des Refusés du XXI^e siècle », et comptât 68 participants.
- Le thème de la troisième Ghetto Biennale, en 2013, fut : « Décentrer le marché, et autres contes du progrès », et comptât 73 participants.
- Le thème de la quatrième Ghetto Biennale, qui s'est déroulée en 2015 fut : « Créole, Vaudou et Lakou : trois formes de résistance », et comptât 101 participants.

¹ Peter Haffner, « Contested creativities in Haïti's Ghetto Biennale | Kreyason konteste nan Geto Byenal an Ayiti » (La créativité Contestée à la Ghetto Biennale en Haïti), in Leah Gordon (dir.), *Ghetto Biennale | Geto Byenal*, 2017, Londres, No Eraser, 2017, p. 159.

Texte original : « The irony that the human remains within their sculptures were allowed unhindered access to these networks as part of exhibitions, while the living bodies responsible for their creation remained stuck at home [...] ». Trad. Olivia Berthon.

- Le thème de la cinquième Ghetto Biennale, qui s'est déroulée en 2017 fut : « Une cartographie de Port-au-Prince », et comptât 103 participants.
- Le thème de la cinquième Ghetto Biennale, qui se déroulera en 2019 sera : « La Révolution haïtienne et au-delà », et devrait compter 141 participants.

Le nombre croissant de participants est notable. Attendu que toute rencontre culturelle de type évènementiel a un objectif précis et déterminé, ce qui lui confère une valeur incomparable et unique, l'interactivité novatrice qui apparaît à cette occasion contribue à défricher et à comprendre les qualités d'un art peu connu, et au sujet duquel il existe relativement peu d'ouvrages théoriques, de manière générale. À ce facteur, s'ajoute la puissance de l'identité du lieu, qui se dégage de chaque endroit de manière variable au sein de thématique développée, notamment dans la mesure où les participants, qui doivent financer leur voyage, doivent exclusivement travailler avec des fournisseurs locaux et ainsi contribuer au développement du pays. L'évènement démontre ainsi une identité propre et originale qui se déploie tant sur la forme que sur le fond, et qui contribue également à élargir le spectre des multiples initiatives et entreprises artistiques internationales. L'évènement caribéen se pérennise depuis une dizaine d'années, et les pratiques de l'installation y étant particulièrement nombreuses, qu'elles soient réalisées par des artistes plasticiens locaux ou par des artistes en visite, il convenait d'aller faire des recherches sur place, dans ce cadre précis.

2 - De la méthode à la mise en œuvre, acte 1 : 2015

Durant mes recherches universitaires, les pratiques de l'installation ont fait l'objet d'études générales, mais aussi personnelles, tant d'un point de vue théorique

que d'un point de vue pratique et plastique. Ces expériences se sont articulées dans des circonstances différentes, en des lieux différents, et en particulier durant la Ghetto Biennale de Port-au-Prince, à laquelle j'ai participé en 2015 et en 2017 après avoir été sélectionnée. Le thème de la biennale de 2015 était « Créole, Vaudou et Lakou : trois formes de résistance », et le travail que j'ai présenté à cette occasion était majoritairement composé de tissus, qui est un matériau dont j'étudie les potentialités plastiques depuis plusieurs années. Mais avant de produire un objet pertinent, il convient de s'interroger sur l'incitation proposée.

La « Créolité », qui est le premier terme donné en guise de thème, symbolise la Caraïbe dans son ensemble et dans ses complexités, comme l'expliquent Raphaël Confiant, Patrick Chamoiseau et Jean Bernabé :

« La Créolité est notre soupe primitive et notre prolongement, notre chaos originel et notre mangrove de virtualités. Nous penchons vers elle, riches de toutes les erreurs et forts de la nécessité de nous accepter complexes. Car le principe même de notre identité est la complexité. Explorer notre créolité doit s'effectuer dans une pensée aussi complexe que la Créolité elle-même »¹.

Dans ce passage, les auteurs, juste après avoir affirmé que l'esthétique caribéenne « ne pourra exister (être authentique) sans la Créolité », nous expliquent que le principe d'une rencontre ramifiée, se nourrissant naturellement de racines rhizomiques, est une des composantes commune aux origines culturelles des peuples de la Caraïbe. Ainsi, dans le cadre de la biennale, le travail plastique à produire doit relever du multiple, et ses origines doivent avoir des provenances rhizomiques, pour emprunter le concept imaginé par Gilles Deleuze et Félix Guattari, afin que transparaisse une forme de « pensée "processuelle", pensée du devenir, de la

¹ Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, *Éloge de la Créolité*, [1989], Paris, Gallimard, coll. « Hors série », 1993, p. 28.

deterritorialisation »¹, ainsi désignée par Edelyn Dorismond, au sujet de l'œuvre glissantienne.

Le vaudou doit également apparaître dans l'objet à produire. N'étant pas d'origine haïtienne, les recherches, qui de ce fait devaient être obligatoirement réalisées, se sont articulées entre des entretiens avec plusieurs actrices et acteurs du monde de l'art local, des consultations d'ouvrages à l'institut Fokal² (qui offre un accès libre à la Bibliothèque Monique Calixte, et où l'on trouve de nombreuses références locales ou internationales), et des haïtiens pratiquant le vaudou, ayant une connaissance précise de son histoire et de sa mythologie. À l'issue de ces recherches, le personnage du Baron-Samedi, qui est une figure emblématique du panthéon vaudou se présenta comme étant la plus appropriée. En effet, dans le contexte du Ghetto Leanne et de Lakou Chéri, adjoint au fait que le concept du *lakou* fasse également partie du thème, et qui est en soi une « forme de résistance » (conformément à la thématique imposée), la Baron Samedi, qui est une entité psychopompe, c'est-à-dire une entité qui guide les âmes des défunts, entre en résonance avec l'ensemble des composantes. Baron-Samedi est un personnage mythologique singulier. En effet, il mène les âmes des défunts vers le royaume de Guinée, et il appartient à la famille des Guédés, qui selon Alfred Métraux :

« [...] ne sont pas des “morts”, mais des esprits de même nature que les autres, dont les activités et les fonctions sont du domaine de la mort. [...] Baron-Samedi, Baron-la-Croix, Baron-cimetière, Guédé-nibo et Mme Brigitte [qui est l'épouse de Baron-Samedi, également appelée “Maman Brigitte”] sont les représentants les plus en vue de cet redoutable famille. Les “Barons” forment une sorte de triade si unie, qu'on ne sait s'ils sont des divinités distinctes ou les trois aspects d'une seule et même divinité. L'imagination populaire prête à Baron-Samedi l'apparence d'un entrepreneur de pompes funèbres. Son

¹ Edelyn Dorismond, « Comment Deleuze et Derrida voyagent dans la pensée glissantienne de la créolisation », *Rue Descartes* 2013/2 (n° 78), p. 40. DOI 10.3917/rdes.078.0034

² Fondasyon Konesans ak Libète (Fondation Connaissance et Liberté). <https://www.fokal.org/>

emblème est une croix noire surmontant un faux tombeau [...] »¹.

Le Baron-Samedi réunit, en somme, plusieurs symboles qui apparaissent également dans d'autres cultures, sous d'autres formes. Par exemple, les entités mythologiques psychopompes sont présentes dans plusieurs croyances et religions, comme, le dieu Charon dans la mythologie grecque, le dieu Anubis dans la mythologie égyptienne, ou les Shinigami dans la tradition japonaise. Le syncrétisme culturel est également à considérer lorsque l'on pense l'art dans la Caraïbe. À cet égard et dans le cadre de la production à réaliser, la présence de la croix qui symbolise le Baron-Samedi n'est pas sans évoquer la figure de la crucifixion, qui outre son aspect religieux, est également un thème récurrent qui appartient à la tradition picturale classique en Europe, à l'histoire de l'art. Au sujet du syncrétisme culturel, Jean Price-Marx fait l'observation suivante :

« En vérité, ce catholicisme est fort enchevêtré. Il est l'expression de croyances où se trouvent mêlées, en des rapports indéfinissables, les éléments fondamentaux de la religion vaudouesque - culte des ancêtres et des génies - et les principes dogmatiques de l'économie catholique. Un long travail, un travail séculaire de syncrétisme a assuré une compénétration des deux religions dans l'âme populaire au point que le vodu haïtien en se délestant de la métaphysique dahoméenne dont il dérive a imprégné le christianisme catholique d'apports nouveaux que réprovoque la pureté de la doctrine. Nécessairement »².

Des recherches plastiques précédemment menées au sujet du syncrétisme en question, m'ont permis de concevoir la forme préalable de l'objet final. Ce

¹ Alfred Métraux, *Le vaudou haïtien*, op. cit., p. 99-100.

² Jean Price-Mars, *Formation ethnique, folk-lore et culture du peuple haïtien*, Port-au-Prince, Imprimerie N.A Theodore, 2^e édition, 1956, p.104

Figure n° 52



Olivia Berthon, *Crucifixion*, 2005
Tissu en fibres mélangées (soie et coton), 170 cm. x 120 cm.,
Département des arts de l'Université de Paris 1 Panthéon Sorbonne,
Pôle universitaire de Saint Charles, Fontenay-aux-Roses, France.
Crédit : Olivia Berthon

syncrétisme entre dans la composition de la culture créole selon le même mode opératoire, compte-tenu de la multiplicité des origines multiformes qui soudent et composent le tissu culturel caribéen, et l'objet d'études préalable est une installation intitulée *Crucifixion* (2005). Il s'agit d'une étude relative à l'appréhension de l'espace, qui fait référence à l'iconographie de la crucifixion dans la culture occidentale et à cet épisode de la passion du Christ. En guise de référence, une attention particulière fut portée envers *La Crucifixion* située au centre du retable d'Issenheim, l'huile sur bois peinte par Grünewald¹ entre 1512 et 1516, ainsi qu'envers le *Bœuf écorché*, peint par Rembrandt² en 1655, qui est également une huile sur bois. Dans l'installation de 2005, l'utilisation du tissu se traduit en opposition à la nudité du Christ en croix, et dans la mesure où le vêtement, en règle générale, véhicule également l'histoire de la construction idéologique du genre, celle du statut social, politique ou religieux de l'individu qui le porte, la neutralité chromatique de l'installation permet de prendre de la distance avec d'éventuelles préconceptions relatives au genre. Il s'agit d'un tissu rayé, ce qui en revanche, revêt un tout autre aspect symbolique, comme l'explique l'historien Michel Pastoureau qui explique que d'un point de vue historique et anthropologique, si la couleur unie représente « la norme »³, les rayures symbolisent également les « différentes marques de bâtardise »⁴.

Aux fins préparatoires de l'installation haïtienne, il s'agissait, en conséquence, de trouver le médium le plus pertinent possible pour créer un lien entre ces différents atomes, qui s'avéra être les vêtements de seconde main, que l'on appelle communément les « *pèpè* » en créole haïtien.

¹ Matthias Grünewald, *La Crucifixion*, partie centrale du retable d'Issenheim, 1512-1516, huile sur bois, dimensions totales du polyptyque : 269 x 307 cm. Musée d'Unterlinden, Colmar, France.

² Rembrandt, *Le Bœuf écorché*, 1655, huile sur bois, 94 × 69 cm., Musée du Louvre, Paris.

³ Michel Pastoureau, *L'étoffe du diable. Une histoire des rayures et des tissus rayés*, [1991], Éd. du Seuil, coll. « Points », 2003, p. 17.

⁴ *ibid.* p. 21.

Figure n° 53



Olivia Berthon, *La vendeuse de pèpè*, 2015
photographie numérique, Port-au-Prince, Haïti
Crédit : Olivia Berthon

Le vêtement d'occasion a une histoire très particulière en Haïti, une histoire en relation avec, à la fois, la France et les États-Unis, majoritairement. Car comme l'explique Manuel Charpy, dès le XIX^e siècle :

« L'empereur d'Haïti, Faustin I^{er}, entreprend après son sacre en 1849 de former une armée. Les ressources financières du jeune Empire étant très insuffisantes, on fait appel au marché parisien

du vêtement d'occasion. [...] “L'exportation”, écrit-il dans son dictionnaire du commerce, “achète une quantité considérable [...]” ; c'est ainsi qu'elle a écoulé à [...] les 200 000 tuniques de la garde nationale [...]. Ordinairement, la France exporte massivement des vêtements en vieux de toute nature.[...] Le volume des exportations atteint 1 260 tonnes en 1854 pour culminer à 1 838 tonnes en 1867 [...]. Triés avant d'être expédiés de nouveau, des vêtements en vieux venus de toute l'Europe affluent à Paris, place centrale de ce commerce international. Au premier plan des destinations de ces exportations, et loin devant l'Amérique Latine, viennent les pays industrialisés ou en voie d'industrialisation. »¹

Cet extrait permet de comprendre que le commerce des « *pèpè* » fait l'objet de spéculations très anciennes sur le marché international à un certain niveau, en relation avec le territoire français. À un autre niveau, l'aide américaine joue également un rôle important en Haïti, et particulièrement dans le domaine du commerce du vêtement d'occasion, puisque très récemment, parmi les quelques 10 millions de dollars garantis par l'aide américaine pour aider à la reconstruction du pays à l'issue du séisme de 2010, près de 60% ont été réinvestis dans des entreprises américaines sur place (outre les détournements et le travail indépendant des institutions internationales ou des ONG). Ainsi, les vêtements d'occasion provenant, à l'heure actuelle de dons et autres initiatives issues d'entreprises de charité, qui arrivent par conteneurs entiers des États-Unis, sont revendus sur place, nourrissent une économie considérable, et symbolisent, pour une grande partie du peuple haïtien, une forme de contrôle prépondérant, vécu par certains comme une autre forme de coercition. À Port-au-Prince, ces vêtements sont, dans un premier temps, majoritairement commercialisés dans le quartier de « Soupay », qui est réputé pour sa dangerosité, puisqu'il est en partie gouverné par plusieurs gangs armés et organisés qui, très rapidement, peuvent encercler toute source de revenu potentielle

¹ Manuel Charpy, « Formes et échelles du commerce d'occasion au XIX^e siècle. L'exemple du vêtement à Paris. », *Revue d'histoire du XIX^e siècle* [En ligne], 24 | 2002, mis en ligne le 20 juin 2005, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/rh19/373> ; DOI : 10.4000/rh19.373

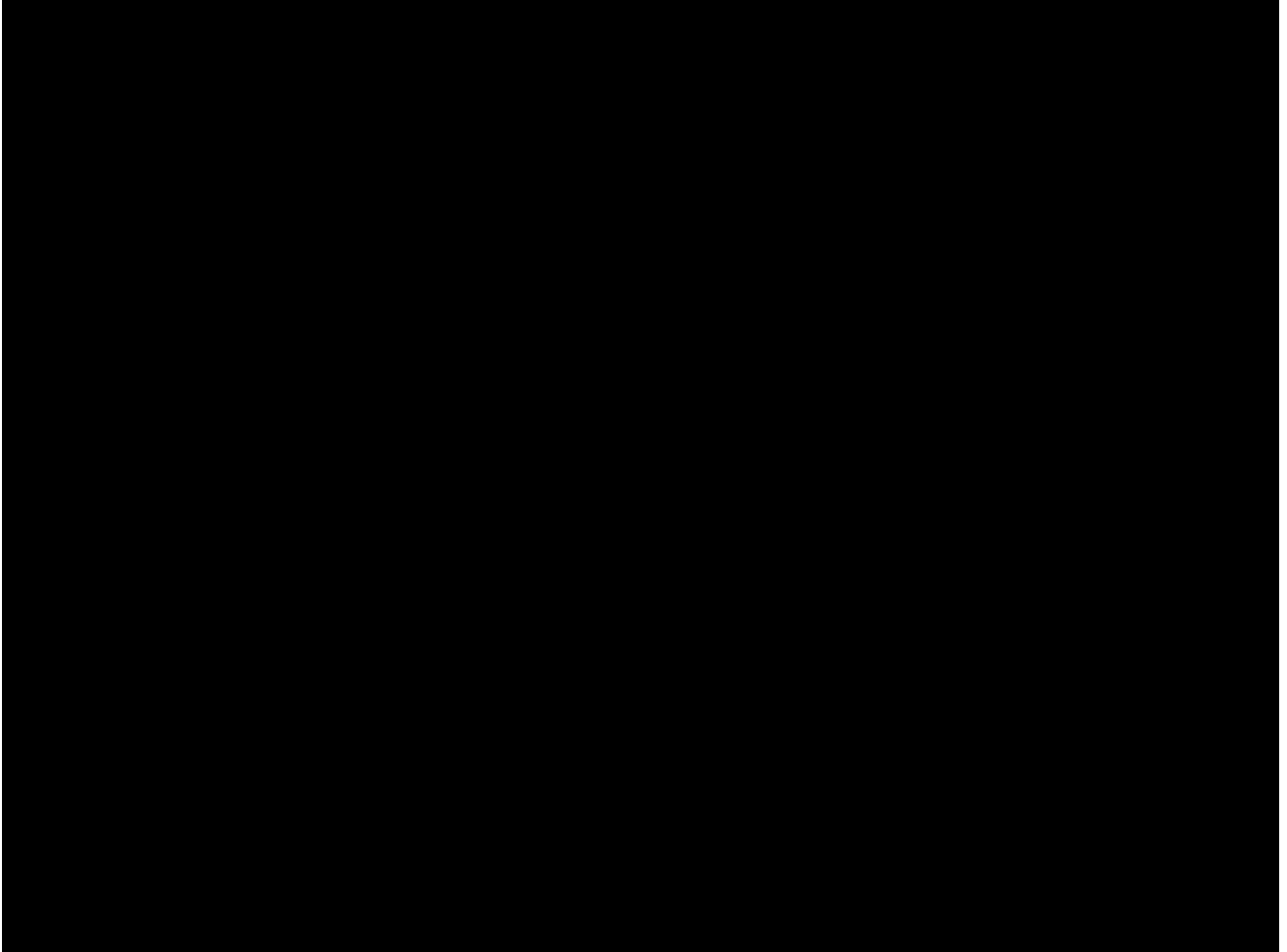
Figure n° 54



Londel Innocent, *Travail à l'Atelier Dorval*, 2015
photographie numérique,
Ghetto Leanne, Port-au-Prince, Haïti
Crédit : Olivia Berthon, Londel Innocent

en organisant un kidnapping par exemple. On y trouve les vêtements vendus par piles de plusieurs mètres d'envergure, posées à même le sol par catégories, sur quelques kilomètres à la ronde. On peut y acheter les vêtements à l'unité, les négociations sont de rigueur : les commerçants des rues viennent s'y fournir, et les « *pèpè* » qui sont vendus dans l'ensemble de la région proviennent de cet endroit, dans la majorité des

Figure n° 55



Olivia Berthon, *Bawon Samdi* (détail), 2015
installation, vêtements de seconde main dits « *pèpè* », sequins, rubans, boutons, coton perlé
4^e Ghetto Biennale, 14 - 21 décembre 2015, Ghetto Leanne, Port-au-Prince, Haïti
Crédit : Lazaros

cas. Je m'y suis rendue en 2015, avec deux artistes haïtiens¹, afin de faire l'acquisition de la matière première et afin de sélectionner l'ensemble des « *pèpè* » nécessaires pour la réalisation de l'ouvrage requis, en respectant le code couleur des vêtements du Baron-Samedi : le violet et le noir (avec du blanc). Les kilos de vêtements ayant appartenus à une foule anonyme ont ensuite été découpés puis cousus ensemble, afin de ne former qu'un seul morceau de tissu, un seul corps. La machine ayant servi à l'ouvrage est une machine à coudre à pédales datant de la fin du XIX^e siècle. Il faut noter que ce type de machine à coudre, de type « Singer », est le principal outil de travail des tailleurs et couturiers locaux, notamment au sein de l'atelier du tailleur Dorval qui est le tailleur de la Grand Rue, où j'ai travaillé sur cet ouvrage.

D'un point de vue symbolique et social, le vêtement est un marqueur hiérarchique, identitaire, il peut inciter à une certaine gestuelle et a le pouvoir de créer du lien entre les individus : au même titre que la frontière, il peut, dans une certaine mesure, permettre d'évaluer la probité identitaire de chacun, son caractère préjudiciable ou propice, il peut également se présenter sous une multitude d'aspects qui peuvent révéler l'étendue des liens que l'on tend à maintenir à l'égard de l'Autre, du désiré, de l'attendu, de l'oublié ou de l'anonyme. Dans le cadre de cette installation, les vêtements sont cousus ensemble, ils sont reliés et font, d'une certaine manière, partie de la même famille. Dans ce contexte, l'assemblée ainsi constituée propose le spectre d'un habit augmenté, un choix qui peut être mis en résonance avec les observations de Roland Barthes (1915-1980), lorsqu'il écrit :

« [...] le vêtement est bien, à chaque moment de l'histoire, cet équilibre de formes normatives, dont l'ensemble est pourtant sans cesse en devenir. »²

¹ Pierre Adler et Londel Innocent.

² Roland Barthes, *Histoire et sociologie du Vêtement [Quelques observations méthodologiques]*. In : *Annales. Economies, sociétés, civilisations*, 12^e année, n° 3, 1957, p. 431.

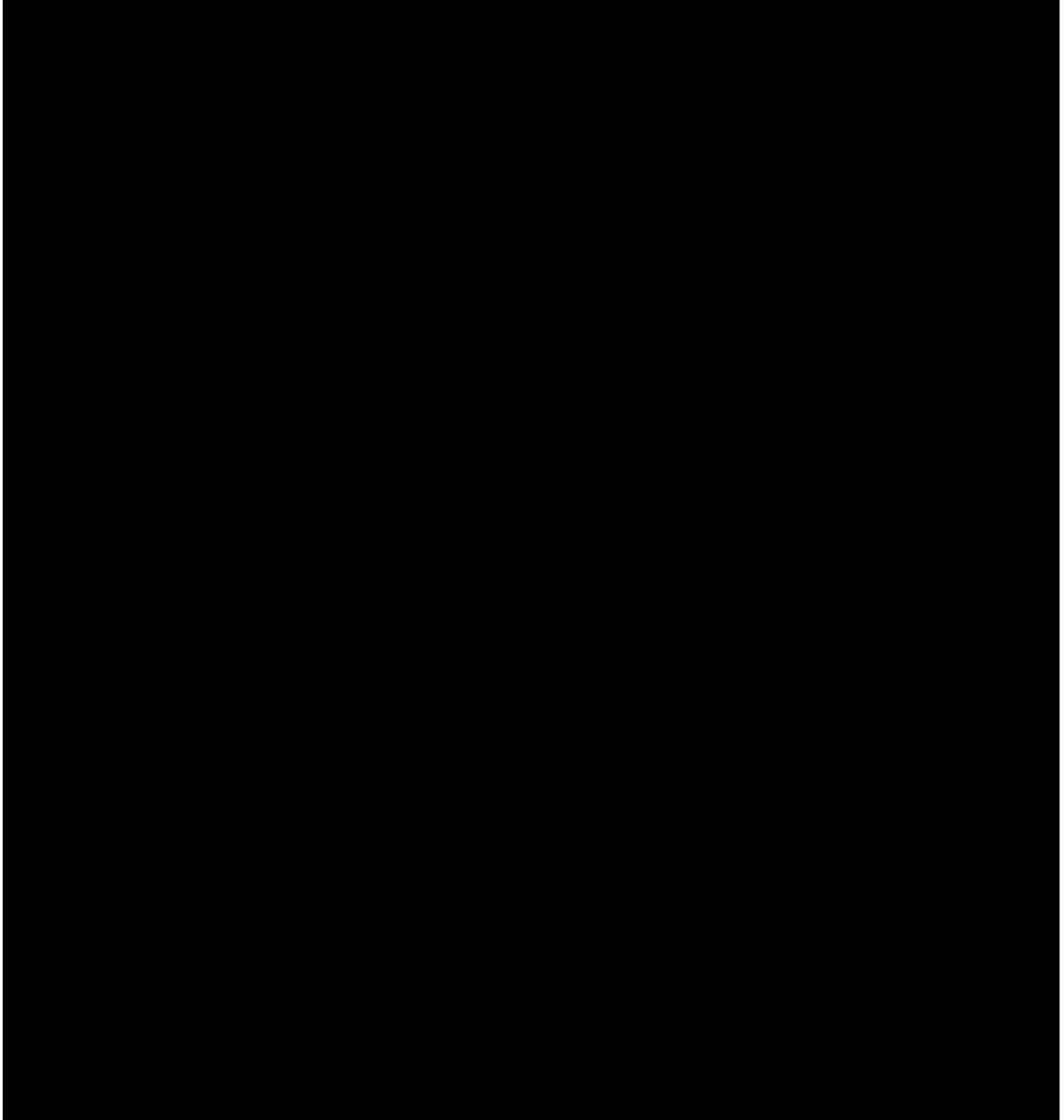
Dans ce passage, et en désignant le vêtement comme une structure qui doit être saisie à un moment de son histoire afin de faire l'objet d'une analyse raisonnée, Roland Barthes explique que dans ce cas de figure, le problème se résout « dans la confusion », puisque le schéma de pensée de l'analyste, en règle générale, tend à raisonner en commençant par recenser les « différences [...] purement graphiques » de l'objet observé. Dans un souci de précision et afin de proposer une analyse distincte, Roland Barthes dit ensuite que :

« La différenciation externe peut paraître plus solide, dans la mesure où elle reçoit la caution d'une Histoire générale avec laquelle nous sommes familiarisés. Pourtant là-même, l'insuffisance est grande [...]. Géographiquement [...], tout système vestimentaire est régional ou international, jamais national [...] »¹.

Cet extrait permet de comprendre que pour l'auteur, le fait d'analyser un objet permet de déterminer son ou ses processus de développement(s) ou d'évolution(s). Seulement, il explique aussi que si l'on omet d'inclure la totalité des éléments ou des données qui concourent à ce développement, cela relève d'une méthodologie anachronique. En prenant ici appui sur l'évolution de l'« Histoire », qui, dans ce cas de figure, est familièrement perçue comme une forme de matrice constante et invariable, Roland Barthes déclare que d'un point de vue géographique, l'étude de l'évolution d'un objet, en l'occurrence sociologique, au XX^e siècle, doit être faite de la manière la plus élargie possible. Cette condition méthodologique, inédite ou inhabituelle dans ces circonstances, s'inscrit dans le développement des relations transfrontalières entre des territoires parfois perçus comme étant des sphères radicalement hétérogènes. Le *Bawon Samdi* proposé dans le cadre de la Ghetto Biennale de 2015 abonde en ce sens, puisqu'il s'agit d'un vêtement augmenté dont

¹ André Varagnac, *Définition du Folklore*, Paris, Société d'études géographiques, maritimes et coloniales, 1938, VIII- (p. 21, in Roland Barthes, *Histoire et sociologie du Vêtement*, *ibid.*, p. 430-431.

Figures n° 56 et 57



Olivia Berthon, *Bawon Samdi* (détails), 2015
Crédit : Lazaros

les étoffes réunies, antérieurement portées par une pléiade de donateurs, en font un objet pluriel. Dans la Caraïbe, cette pluralité apparaît, entre autres, sous la forme du processus de créolisation.

Dans l'*Éloge de la Créolité*, les trois auteurs évoquent ce processus et démontrent que les concepts d'Américanité et de Créolité se distinguent, puisque l'américanisation, disent-ils :

« [...] décrit l'adaptation progressive de populations du monde occidental aux réalités naturelles du monde qu'elles baptisèrent à nouveau [...] sans interaction profonde avec d'autres cultures [...] si l'on tient compte du fait que dans des réserves, massacrés, les indigènes peaux-rouges n'ont pratiquement pas influencé leur culture originelle »¹.

À l'inverse, la créolisation se construit consécutivement à l'instauration d'un contact humain orchestré de manière violente, où des populations étrangères se retrouvent contraintes à devoir établir un canevas socioculturel sans précédent afin de pouvoir coexister. Ils disent :

« [...] le processus de créolisation, qui n'est pas propre au seul continent américain (ce n'est donc pas un concept géographique) et qui désigne la mise en contact brutale, sur des territoires soit insulaires, soit enclavés, - fussent-ils immenses comme la Guyane et le Brésil - de populations culturellement différentes : aux Petites Antilles, Européens et Africains; aux Mascareignes, Européens, Africains et Indiens [...] à Zanzibar, Arabes et Négros-Africains etc. Réunis en général au sein d'une économie plantationnaire, ces populations sont sommées d'inventer de nouveaux schèmes culturels permettant d'établir une relative cohabitation entre elles »².

¹ Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, *Éloge de la Créolité*, [1989], *op. cit.*, p. 30.

² *ibid.*, p. 30-31.

Le vêtement gigantesque, importable et issu du multiple, réalisé dans le cadre de la Biennale s'attache à cette idée de créolisation, attendu que les morceaux de tissus, de peaux désunis et assemblés dans l'urgence du devoir faire, forment une entité inédite. Dans le domaine de l'installation, cette filiation issue du multiple, du fragment, du brassage des éclats, évoque par ailleurs ce qu'Itzhak Goldberg désigne comme une conjoncture à la fois malléable, en raison de la diversité des fondements de cette pratique, mais également troublante, en raison de la multiplicité des points de vue qui empêchent au spectateur de pouvoir fixer son regard de manière définie, ce qui peut être perturbant, puisqu'il ne peut plus embrasser l'œuvre en la balayant d'un seul regard, laissant ainsi au projet sa part d'imprévisibilité. Il écrit :

« Cette situation déstabilisante, qui découle de la flexibilité constitutive des installations, explique que leur histoire est intimement liée à celle des happenings et de leurs ancêtres : les soirées futuristes et dada »¹.

Cette citation confirme que dans l'installation en art, l'implication du corps est essentielle, compte-tenu de son lien de filiation originel avec l'histoire des happenings. En outre, en citant les *Futuristes Manifestos* (Manifestes Futuristes), Itzhak Goldberg explique que pour les futuristes, le « fragment » est une donnée première, notamment par le biais de Filippo Tommaso Marinetti et de Emilio Settimelli, qui disent : « [...] la réalité [...], nous bombarde des discordances de fragments interconnectés, assemblés à tenon et mortaise, embrouillés, mélangés, chaotiques [...] »². Cela confirme le fait que les avant-gardistes du début du XX^e siècle, en plus d'intégrer le corps dans une action artistique et de considérer cette action comme une œuvre à part entière, avaient assimilé la notion de « fragment » à

¹ Itzhak Golberg, *Installations, op. cit.*, p. 56.

² Filippo Tommaso Marinetti, Emilio Settimelli, « Le théâtre futuriste synthétique », 1915, in *Futuristes Manifestos*, Umbro, éd. Apollonio. p. 194, in Itzhak Golberg, *Installations, op. cit.*, p. 56.

la question esthétique au sens le plus large du terme, qui relève par ailleurs, d'un point de vue plastique, du collage ou de l'assemblage. Ainsi, lorsqu'entre 1919 et 1933, Kurt Schwitters élabore le *Merzbau* à partir de matériaux trouvés, l'œuvre élaborée à la manière d'une « greffe » qu'Itzhak Goldberg désigne comme un « corps unique, mais insaisissable sur le plan visuel »¹, ne se présente pas sous la forme d'un « objet d'art », au sens entendu décoratif ou ornemental, mais comme une construction hétéroclite, laissant apparaître ses cavités, ses nœuds, ses charnières, ses sutures, ses cicatrices. Ainsi, la teneur de l'assemblage plastique des matériaux que l'artiste a réalisé interagit avec les atrocités de la Première Guerre mondiale, véhiculées sous la forme d'une expression que la dislocation tenterait de panser ou de restaurer, du moins, d'y répondre. Pour Itzhak Goldberg, ce procédé plastique est une forme de reconstruction, une manière d'édifier un ensemble d'éléments divergents afin de tenter de leur redonner du sens, une cohérence, un souffle fécond, une vie. Il écrit :

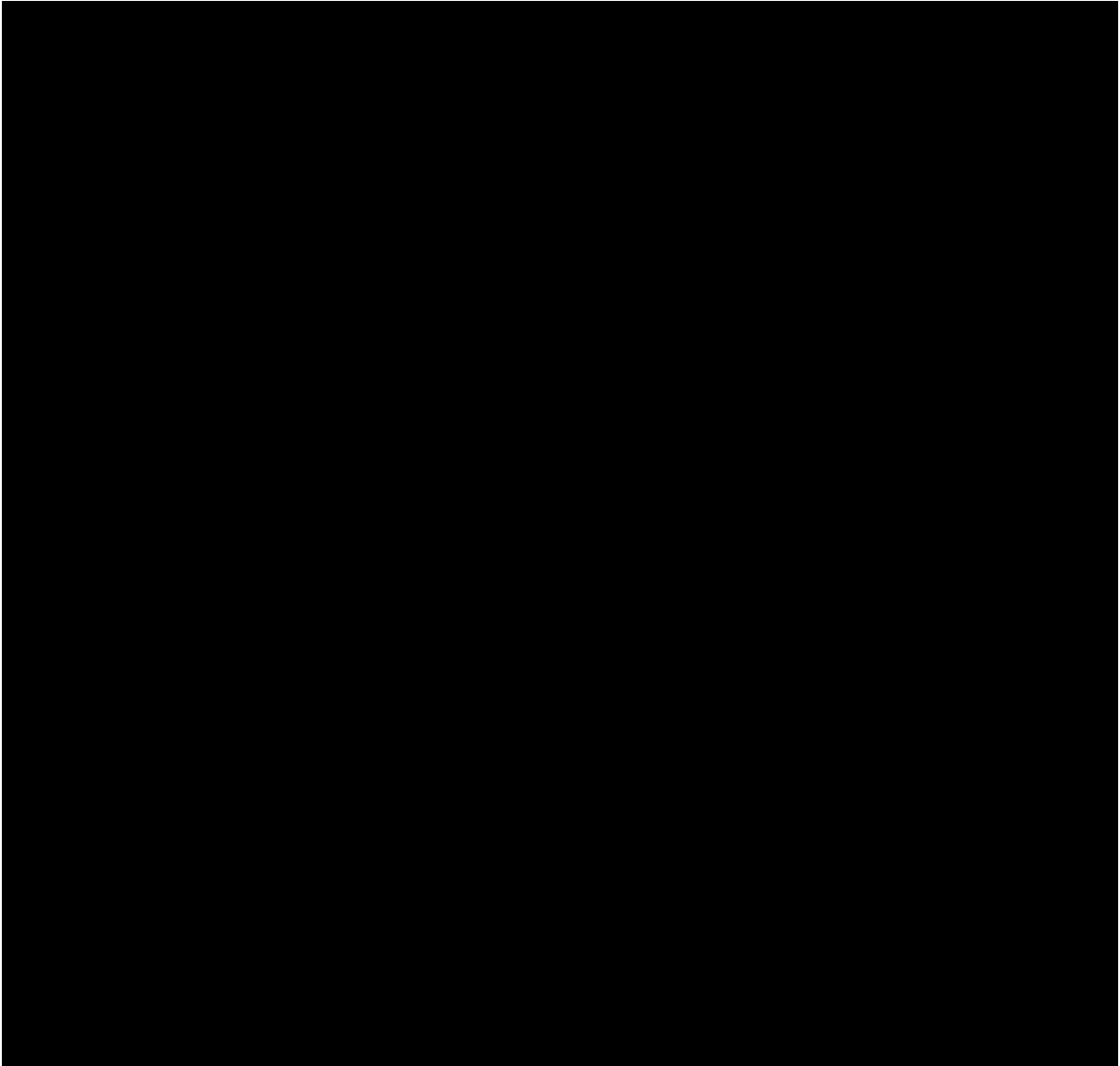
« Les liens avec le réel sont discrédités, quand les certitudes s'effacent, l'assemblage tente, peut-être sans trop y croire, de réunifier les morceaux d'une réalité en lambeaux, de redonner une forme de cohérence à un monde menacé par la décomposition »².

L'image de la « réunification » des « morceaux d'une réalité en lambeaux » que l'auteur utilise, et qui révèle l'aspiration de l'artiste désireux de donner à l'œuvre une direction nouvelle équilibrée et immuable, compte-tenu des traumatismes que les conflits ont infligé aux peuples en guise d'héritage, peut faire l'objet d'une comparaison avec le travail proposé dans le cadre de la Ghetto Biennale de 2017, dont le thème était : « Une cartographie de Port-au-Prince ».

¹ Itzhak Golberg, *Installations, ibid.*, p. 57.

² *id.*, p. 58.

Figure n° 58



Maccha Kasparian, Cat Barich et Elisabeth Woodroffe , *Plan du site de la Ghetto Biennale* (détail), 2017
Les vignettes numérotées indiquent le positionnement des productions artistiques,
production personnelle située au numéro 4.
Crédit : Ghetto Biennale

3 - De la méthode à la mise en œuvre, acte 2 : 2017

Lorsque l'on se trouve en Haïti, dans une zone urbaine telle que Port-au-Prince, la question de la cartographie se pose de manière spécifique. En règle générale, la finalité d'une cartographie consiste en l'élaboration de cartes dont l'objectif est de représenter le monde, sinon un espace défini et circonscrit, un fragment du monde de manière graphique, en respectant les règles mathématiques relatives aux proportions et à la géométrie. Utilisée depuis l'Antiquité, il s'agit d'un objet qui transmet des informations précises, destiné à servir les activités humaines afin d'accroître et de cristalliser un ensemble de connaissances relatives à un milieu en particulier. Indispensable en temps de guerre ou de conquête, l'étude cartographique participe aux organes de puissance tandis que pour le voyageur, elle est un outil qui contribue à la perception d'un espace nouveau, qui aiguille avec justesse et permet de s'orienter. Elle permet par ailleurs de veiller à la sauvegarde de la mémoire des lieux, elle veille également à la préservation et à la transmission des connaissances et relève de réflexions d'ordre scientifique qui évoluent et varient au fil du temps et des avancées technologiques. Il s'agit par ailleurs d'un objet qui sollicite des savoirs-faire appartenant au domaine des arts, car afin d'élaborer une carte, il convient de parfaire la justesse des informations récoltées en les adaptant de manière subjective avant de les retranscrire. Une cartographie permet de faire ressortir l'aspect des sols d'un territoire circonscrit, ses caractéristiques terrestres, mais également maritimes, linguistiques, politiques ou botaniques, etc. Elle offre une perspective des lieux, elle donne un corpus d'informations détaillées et rigoureuses qui s'inscrivent au sein d'un certain périmètre et dans un environnement distinct, afin de donner un éclairage minutieux sur un territoire localisé.

Étant donné que l'incitation qui vise à devoir proposer une cartographie de Port-au-Prince s'inscrit dans le cadre d'une biennale, cela implique qu'il faille

respecter une temporalité déterminée, et donc qu'il faille réaliser une proposition esthétique et éphémère au sein de Port-au-Prince, la condition étant, dans un souci de cohérence, de réaliser une installation à partir de « *pèpè* », c'est à dire de vêtements de seconde main. Il faut également considérer le fait que le public qui vit au sein du ghetto joue un rôle important. Il s'agit en effet de réaliser une production résultant d'une analyse globale qui tend à prendre forme à travers un objet localisé et implanté sur le site. Dans le domaine de la cartographie et dans un article consacré aux comportements sociaux, Félix Guattari propose une conception originale du concept cartographique, qui prend le contrepied des modes de conceptions anthropocentrés, à l'égard desquels il oppose ainsi une critique :

« Les “cartographies écosophiques”, qu'il faudrait instituer, auront ceci de particulier qu'elles n'assumeront pas uniquement les dimensions du présent, mais aussi celles du futur. Elles se préoccupent autant de ce que sera la vie humaine sur Terre dans trente ans que de ce que seront les transports urbains dans trois ans [...]. Il est inévitable que des choix à long terme heurtent des choix d'intérêts à court terme. Les groupes sociaux concernés par de tels enjeux doivent être amenés à en délibérer, à modifier leurs habitudes et leurs coordonnées mentales, à adopter de nouveaux univers de valeurs et à postuler un sens humain aux futures transformations technologiques. En un mot, à arbitrer le présent au nom de l'avenir »¹.

Le terme « écosophique » est un concept philosophique apparu durant la seconde moitié du XX^e siècle, qui désigne un ensemble d'actions possibles à mener dans le domaine social, politique, écologique, technologique ou psychanalytique, afin de se défaire d'idéologies plus anciennes, consistant à fragmenter l'étude de ces notions plutôt que de les considérer comme un tout à harmoniser dans un ensemble global (mondial). Le développement de ce concept, au-delà du fait de vouloir

¹ Félix Guattari, « Pour une refondation des pratiques sociales », in *Le Monde diplomatique*, n°10, Octobre 1992, page 26-27.

exposer une analyse de ces notions, consiste à proposer une réponse aux différents échecs humains survenus au cours de l'Histoire, et à se les réapproprier de manière autonome ou de manière plus générale, afin d'étudier des pistes de réflexions encore inexplorées. Dans cet article publié de manière posthume, Félix Guattari insiste sur le fait que l'exercice cartographique implique inexorablement une projection dans l'avenir, il invite à prendre conscience du fait que la carte élaborée à partir des données recueillies portera à conséquences, étant donné que la mesure étalon de cette carte est l'humain. Les données de cette carte esthétique doivent être propres à la ville de Port-au-Prince ainsi que de sa périphérie, elles doivent se nourrir des appréciations *sui generis* du cadre et des protagonistes. Par ailleurs, comme le projet qui doit être échafaudé s'avère être une installation, une part de ce dernier doit d'emblée être accordée à l'imprévisible, à l'incertitude. Cette donnée inestimable doit être considérée comme étant des plus essentielles, dans la mesure où elle caractérise l'ouverture à l'égard de l'Autre, de ses singularités, de ses divergences. Elle fonde de la sorte les préliminaires d'une étude approfondie des variables insoupçonnées et spécifiques qui émanent du site dans son intégralité, en incluant le facteur humain, susceptible de pouvoir dépendre la cartographie requise avec une pertinence inattendue. Car comme l'explique Dominique Berthet :

« L'imprévisible n'est pas nécessairement synonyme de danger, il peut aussi être moteur, mouvement, élan, dynamique. s'il n'est pas subi, il peut encourager l'action, la réorientation, la reconfiguration. Il suscite, sollicite, ouvre sur d'autres possibles. [...] Sa prise en compte dans le domaine artistique est particulièrement riche en termes d'enjeux, de réalisation et de réception des œuvres [...] »¹.

¹Dominique Berthet, « Éditorial », in Dominique Berthet (dir.), *Recherches en Esthétique*, n° 15, « L'imprévisible », Fort-de-France, publication du Centre d'Études et de Recherches en Esthétique et Arts Plastiques, 2009, p. 5.

Dans ce passage, l'auteur permet de comprendre que le fait d'inclure le facteur d'imprévisibilité dans l'œuvre peut entraîner la stimulation d'un éventail de ressources esthétiques fertiles, en utilisant les potentialités créatrices de l'inconnu et du hasard. Ainsi, en projetant de réaliser une installation qui, d'emblée, considère l'ensemble d'actions potentielles qui pourront être menées sur elle, l'acte de création initial à la faculté d'aller au-delà des intentions décrites dans le projet initial. En d'autres termes, le projet d'installation réalisé en réponse à l'incitation « une cartographie de Port-au-Prince » inclut et estime toute action éventuelle et indépendante, en prenant appui sur la notion d'altérité. L'envergure de l'imprévisibilité du geste se cantonne toutefois aux limites de l'installation proposée quel que soit le nombre d'individus ou la nature des aléas qui interviendraient, en raison précisément de son caractère imprévisible. À ce sujet, au cours d'un entretien avec Marc-Gilbert Guillaumin dit Marc'O, Édouard Glissant dit que :

« [...] de la même façon qu'un individu est toujours singulier, les peuples, quant à eux, sont loin d'être monolithiques. En conséquence, il n'existe pas de blocs de sensibilités caractérisant des peuples, dont nous pourrions conclure qu'ils sont de telle ou telle manière »¹.

L'auteur, dans cet extrait qu'il introduit en s'exprimant au sujet des sensibilités humaines au regard de la mécanique de la mondialisation, explique que les singularités qui constituent l'humanité sont irrévocablement indénombrables, et qu'il est impossible de pouvoir prédire leur nature avec une exactitude axiomatique. Aussi, étant donné que toute biennale, en général, joue un rôle social et culturel d'envergure au sein du territoire où elle se déploie, et dans la mesure où au sein du Ghetto Leanne, les habitants détiennent également un pouvoir créateur prééminent qu'ils soient artistes ou non, le projet de l'installation réalisée à Port-au-Prince à l'occasion

¹ Federica Bertelli, Yovan Gille, Édouard Glissant, « Conversation sur la mondialisation », *Chimères*, 2016/3 (n° 90), p. 32-44. DOI : 10.3917/chime.090.0032. URL : <https://www.cairn.info/revue-chimeres-2016-3-page-32.htm>

de cet évènement ne pouvait ignorer la part d'imprévisibilité inhérente aux principes installationnistes ici évoqués. En conséquence, les vêtements de seconde main utilisés afin de réaliser ce travail ne seraient pas découpés mais exposés, afin de pouvoir être éventuellement portés à l'issue de la cérémonie de clôture.

L'emplacement accordé à dessein se situait à l'entrée de Lakou Chéri, sur le mur d'un édifice, entre quelques habitats et l'atelier en plein air de plusieurs ferronniers. Les couleurs dominantes du site étant dans les tons urbains, gris, j'ai fait le choix de sélectionner des « *pèpè* » rappelant les couleurs des panneaux de signalisation en France : le rouge, le blanc et le noir, afin que la production puisse immanquablement se démarquer de l'environnement chromatique mis à disposition. L'installation des vêtements devait prendre une forme semblable à celle d'un arc en plein-cintre, en référence à la construction géométrique en architecture, mais également en référence à l'union symbolique du ciel et de la construction humaine dans le domaine pictural, par l'intermédiaire du rectangle surplombé d'un demi-cercle. L'installation fut réalisée au cours de cinq étapes. La première consistait à sélectionner les matériaux nécessaires. Cette sélection eut lieu au sein de Lakou Eugène, après qu'une commerçante eut été chargée de la livraison, à l'initiative de la direction de la Ghetto Biennale et consécutivement à la démarche mise en place deux ans auparavant, en 2015. Une fois les vêtements triés, il fallut les accrocher à la paroi d'exposition. Ce fut la seconde étape : munie de dispositifs de fixation hétéroclites, les « *pèpè* » furent fixés au mur en béton armé à l'aide de clous et de pointes en acier en fonction des capacités de résistance du revêtement du mur qui s'effritait par endroits, en suivant un schéma de couleurs alternées à la manière d'un damier rouge et noir encerclé de blanc. Ayant engagé deux assistants pour contribuer à cette tâche et solliciter les habitants afin de trouver le matériel nécessaire ou manquant, l'ouvrage se termina en l'espace de quelques heures au total. Pour la troisième étape, il fallut récolter des copeaux de bois auprès des artisans qui travaillent dans le quartier. Ces copeaux de sciure sont issus de la fabrication d'objets artisanaux en bois tels que des bols, des coupes, ou des sculptures décoratives, destinés à être

Figures n° 59, 60, 61 et 62



Élaboration et mise en place de l'installation : *Said (Dit)*, 2017
vêtements de seconde main dits « *pépè* », clous, sciure de bois
5^e Ghetto Biennale, Ghetto Leanne, Port-au-Prince, Haïti
Crédit : Olivia Berthon, Patrick Elie Aka Kombatan

Figures n° 63 et 64



Olivia Berthon, *Said (Dit)*, étape 1, 2017
installation, vêtements de seconde main dits « *pèpè* », clous, sciure de bois
5^e Ghetto Biennale, Ghetto Leanne, Port-au-Prince, Haïti
Crédit : Olivia Berthon

vendus dans la Caraïbe, dans des boutiques de souvenirs touristiques. Les artisans sont nombreux, et les copeaux de sciure jonchent les sols en quantité. Après avoir glané quelques copeaux, ceux-ci furent attachés au mur à l'aide de crochets de

fixation en respectant la forme d'une écriture : « USAID »¹. Il s'agit du sigle de l'Agence des États-Unis pour le Développement International, qui est une agence non gouvernementale dont la mission est de contribuer au développement économique et à l'assistance humanitaire dans plusieurs pays émergents. Ce sigle apparaît partout dans la ville, notamment sur des bâches qui protègent les habitats et le mobilier urbain, qui font office d'abri ou de toit pour certains commerçants de rue, et particulièrement les vendeurs de vêtements de seconde main. D'une certaine manière, cette inscription s'inscrit dans la cartographie de la ville, qui en est parsemée de toutes parts. Malgré un engagement vraisemblablement honorable, cette agence fait l'objet de nombreux litiges et accusations dans le monde, et Haïti ne fait pas exception. Le vêtement de seconde main étant, entre autres, indissociable de ce sigle lorsque l'on arpente les avenues de Port-au-Prince, les habitants et spectateurs de l'installation artistique étaient invités faire le rapprochement entre le médium usité et sa provenance. Une fois la pièce achevée, commençait la quatrième étape, qui consistait à laisser la réalisation ainsi exposée durant deux jours, sans que je ne me rende sur place. La cinquième et dernière étape fut la découverte du travail final laissé en gestation. Des spectateurs s'étaient approprié certains des vêtements de seconde main qui avaient été involontairement fixés avec un ancrage plus faible, donnant ainsi à la production un tout autre visage. Les copeaux ayant résisté à l'intervention des spectateurs formèrent le mot « *said* » qui correspond au participe passé du verbe « dire ». À la faveur de l'imprévisible, l'installation, de cette manière, s'exprime, elle « dit » ce qu'elle a à dire, précisément.

La réalisation *in situ* de l'installation, au sein de la capitale d'une île francophone de la Caraïbe, permet de mettre en évidence l'importance du rôle que le spectateur joue dans la vie de l'œuvre en général, à partir du moment où elle évolue à la manière d'une entité autonome. Le caractère imprévisible immanent aux principes de l'installation, et plus particulièrement lorsqu'elle s'articule dans l'espace public,

¹ United State Agency International Development (Agence des États-Unis pour le Développement International)

Figure n° 65



Olivia Berthon, *Said (Dit)*, 2017
installation, vêtements de seconde main dits « *pèpè* », clous, sciure de bois
5^e Ghetto Biennale, Ghetto Leanne, Port-au-Prince, Haïti
Crédit : Olivia Berthon

Figure n° 66



Olivia Berthon, *Said (Dit)*, 2017
Crédit : Olivia Berthon

en fait par ailleurs une forme d'objet social, un objet parlant, une création qui illustre l'expression du contexte et de la circonstance. Cette circonstance se présente sous la forme du site, que Michael Archer décrit, en prenant appui sur la terminologie de Robert Smithson, comme « l'irréductible ensemble formé par l'œuvre, le lieu, et l'expérience des deux faite au cours du temps par le spectateur [...] »¹, mais elle se présente également en fonction du temps imparti, celui de la Ghetto Biennale en l'occurrence. Au sujet de la temporalité de l'installation, Itzak Goldberg dit que :

¹ Françoise Gaillard, Nicolas de Oliveira, Michael Petry, *Installations : L'Art en situation*, op. cit., p. 34

Figures n° 67 et 68



Olivia Berthon, *Vert, Jaune, Rouge*, 2015
photographie numérique,
Port-au-Prince, Haïti
Crédit : Olivia Berthon



Olivia Berthon, *Vue des toits de la Grand Rue depuis
l'atelier Dorval*, 2015, photographie numérique,
Port-au-Prince, Haïti
Crédit : Olivia Berthon

« [...] la temporalité est une composante constitutive de cette forme artistique “inventée” par le XX^e siècle. Rares, en effet, sont les installations qui s’enracinent dans un musée, une galerie ou un lieu équivalent. Leur taille, leur façon encombrante d’envahir l’espace font que [...] [elles] ne restent exposées

qu'un temps limité et déterminé d'avance. Les contraintes qu'impose le milieu environnant [...] sont d'ordre différent. Leur durée n'est pas restreinte par une décision arbitraire. Les différents changements, plus ou moins maîtrisés, font que ces travaux, parfois de taille monumentale, peuvent être réduits à un vestige, à une trace, sauvés in extremis de l'oubli par la photographie »¹.

Cette citation illustre le fait que la dimension de vestige qu'évoque l'auteur, que la photographie immortalise avant que l'œuvre ne sombre dans l'oubli en raison de son caractère éphémère (ce qui vaut autant pour les installations vouées à disparaître que pour celles qui peuvent être à nouveau produites, sinon installées dans un ailleurs), reste liée à la filiation qu'elle maintient avec la fugacité des happenings ou des soirées dada. Du point de vue de la temporalité de l'installation, qui est directement liée au fait qu'elle soit implantée ou non au cœur d'une institution de manière pérenne, « fait rare » selon l'auteur, sa mise en œuvre organisée dans le cadre d'une biennale d'art contemporain ou à l'occasion d'un événement analogue, conférerait une forme de cohérence à la démarche mise en place, une homogénéité en accord avec un des principes fondateurs de cette pratique.

¹ Itzhak Goldberg, *Installations, op. cit.* p. 253.

B - Résistance, mythes et symboles : les installationnistes haïtiens

1 - Édouard Duval-Carrié, voyages doux et à mers

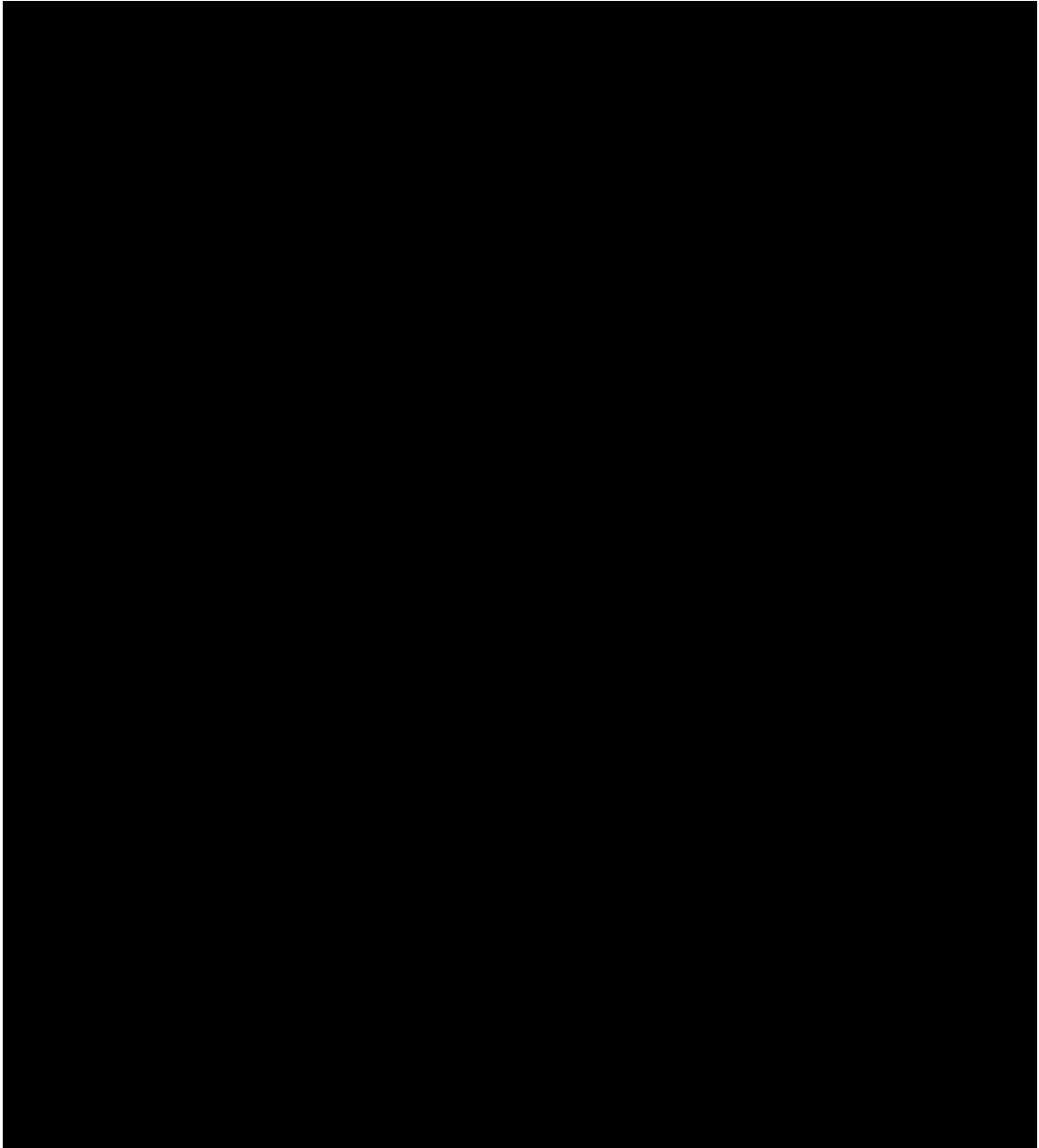
L'artiste d'origine haïtienne Édouard Duval-Carrié, né en Haïti en 1954, a grandi à Porto Rico et parle le créole haïtien, le français, l'anglais et l'espagnol couramment. De ce fait, il est parfaitement ancré dans le multiculturalisme transplanté par le commerce triangulaire au sein des territoires caribéens. Son œuvre offre une perception extrêmement pertinente des environnements esthétiques de la Caraïbe : elle témoigne d'une grande spiritualité et s'appuie sur l'Histoire, qu'il interroge au regard de notre contemporanéité. Édouard Duval-Carrié en appelle aux souvenirs, aux ressouvenirs, aux mémoires enfouies et dormantes qu'il éveille par des procédés réminiscents et au même titre que les artistes précédemment cités, il accorde une grande importance à l'eau et aux symboles que véhicule cet élément. Dans son travail, apparaissent les racines Africaines, les stigmates du post colonialisme, et comme l'explique Edward J. Sullivan :

« Son panthéon de dieux a établi ses racines dans les nations insulaires des Caraïbes, devenant des divinités du vaudou haïtien, cubain, portoricain, dominicain, brésilien candomblé ainsi que d'autres formes de culte apparentés. »¹

Ce passage confirme que le syncrétisme est au cœur de sa démarche, et comme nous avons pu le constater à travers l'étude du travail des différents artistes

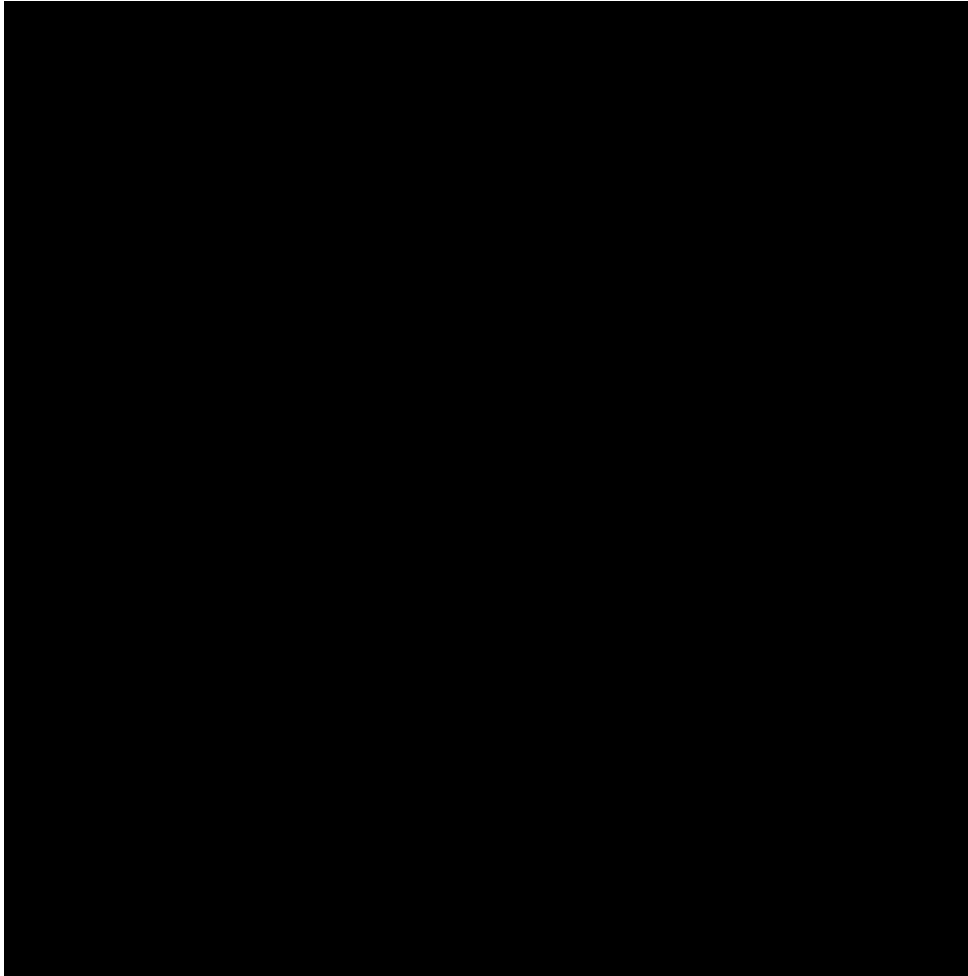
¹ Edward J. Sullivan, « Édouard Duval-Carrié », in Yung-Hing Renée-Paule (dir.), *Art Contemporain de la Caraïbe, Mythes croyances religions et imaginaires*, 2012, Paris, HC Éditions, p. 186.

Figure n° 69



Édouard Duval-Carrié, *Sugar Boat 2*, 2018
installation, technique mixte, dimensions variables
exposition *Décolonisons le raffinement*, 24 - 17 octobre 2018
Fondation Clément, Le François, Martinique
Crédit : Olivia Berthon

Figure n° 70



Édouard Duval-Carrié, *Sugar Boat 2* (détail), 2018
Crédit : Olivia Berthon

installationnistes évoqués, dans la Caraïbe, la référence religieuse ne peut aucunement être étudiée à la manière de celle que l'on applique aux représentations artistiques relevant de l'iconographie christologique, par exemple. Dans l'iconographie esthétique caribéenne, la référence religieuse relève d'une toute autre complexité. Ainsi, une œuvre caribéenne perçue comme vaudouïsante ne pourra être résumée qu'à ce simple aspect, et ne pourra pas non plus faire l'objet d'une

exploration comparable à celles appliquées aux œuvres issues de l'ancien royaume du Dahomey de manière rectiligne. Il sera systématiquement question d'une analyse située au croisement des cultures, des cultes, des territoires, des frontières. En d'autres termes, il sera question d'une analyse rhizomique et archipélique.

Le lieu est un élément essentiel pour l'artiste, qui installera son travail de manière très spécifique, comme peut le faire Daniel Buren par exemple. Dans son œuvre intitulée *Sugar Boat 2 (Le Bateau de Sucre 2)*, visible à l'occasion d'une exposition temporaire à la Fondation Clément en 2018, l'œuvre monochrome surplombait le spectateur. Au cours de cette traversée, chaque visiteur pouvait apprécier un bateau blanc sculpté dans une matière évoquant du sucre blanc raffiné, suspendu, de plusieurs mètres d'envergure, augmenté par plusieurs éléments ordonnancés et gravitant autour, élaborés dans la même matière et dispersés tout autour. À bord de ce bateau en apesanteur, de ce vaisseau aérien ou sous-marin, un personnage asexué, peint du même blanc, adopte la posture d'un Christ Rédempteur portant un manteau de feuilles et d'herbes grasses peintes et séchées, les bras ouverts et aux mains déployées. La tête de ce personnage est dressée, l'entité est coiffée à la manière de la créature mythologique Méduse et regarde droit devant, vers l'horizon. Nous ne savons pas si sa chevelure s'élève en raison des mouvements de l'eau que la composition indique, du vent, des embruns, ou s'il s'agit de serpents, d'algues, de racines, ou de toute autre forme d'émanation organique qui, en l'occurrence, s'articule en haut du crâne. Cette embarcation est dépourvue de voiles et de safran, pourtant, sa quille est particulièrement spectaculaire. Transpercée par des motifs en forme de cercles et d'étoiles que l'on retrouve à l'extrémité des flotteurs situés à gauche et à droite de cette arche, leur anatomie évoque, encore, celle des matrices organiques visibles dans le ciel nocturne ou dans les insondables abysses. L'artiste fait référence à l'histoire et à la mythologie caribéenne. À l'occasion d'un entretien et au sujet de cette installation, il dit que durant l'époque coloniale :

« [...] les bateaux étaient le moyen de transport par excellence, presque mystique. Je les ai transformés non seulement pour en faire des bateaux de sucre, mais aussi des bateaux volants. Ils ont de nouveaux membres et se métamorphosent en quelque chose de... nouveau. »¹

Dans ce passage, nous comprenons qu'Édouard Duval-Carrié, bien qu'il évoque une histoire passée, ne fige ni ses réflexions ni ses concentrations sur des épisodes révolus. À la manière du personnage embarqué, du voyageur, du migrant prospérant dans un élan d'accueil et d'envol, ceint par une myriade d'objets et de corps qui entrent en résonance avec la chaloupe qu'il chevauche, l'artiste est tourné vers la nouveauté, vers l'avenir, vers l'Autre. Il navigue d'une frontière à une autre, avec confiance et détermination. Son socle est invisible, indiscernable, pluriel. Il dira d'ailleurs qu' :

« En Afrique occidentale, il existe une vision de ce qui est appelé en occident “le cosmos”, [...] ils n'ont jamais vraiment envisagé l'existence d'une superstructure divine avec des dieux, des déesses, des esprits au-dessus de l'eau... Tous leurs esprits sont des esprits sous marins. »²

Édouard Duval-Carrié explique ici qu'à travers les multiples références qui cohabitent dans cet opus, il est question d'ouverture, d'origines qui se développent pour éclore dans une contrée inconnue, d'un “cosmos” originel dont “tous les esprits” naviguent et sont ouverts à la rencontre. Le bateau permet de circuler, de se déplacer au sein d'un archipel, qui renvoie, dans le contexte historique caribéen, à l'idée de morcellement, de parcellisation, mais aussi de dislocation, d'action destructrice au service des politiques de la domination. Il ne peut alors qu'être question de globalisation, envisagée sous un autre angle que celui de la chrétienté, de

¹ Anthony Bogues, *Édouard Duval-Carrié, Décolonisons le raffinement*, cat. d'exposition, 24 août - 17 octobre 2018, Fondation Clément, Le François, Martinique, p. 16-17.

² *ibid.*, p. 17.

l'islam ou de la romanité... il en va d'une évocation du monde, d'une certitude sociologique, d'une révélation anthropologique universelle et affranchie de toute sujétion d'ordre géographique, linguistique ou culturelle. De la turgescence du néant, naît un *tout-monde* chatoyant. En ce sens, l'artiste dira :

« [...] dans mes œuvres, je ne fais que souligner le passé pour expliquer le présent. [...] Qu'avaient les esclaves pour rendre hommage à leurs dieux, sinon inventer une forme de sacralisation avec rien ? »¹

Cet extrait illustre la nécessité de création, le besoin de fondement, d'échafaudage et de transformation qui projette, à tout prix, vers une postérité issante. En outre, pour Édouard Duval-Carrié, le phénomène d'entropie, selon le second principe évolutif de la thermodynamique, illustre aussi le processus primordial et fondamental d'évolution, singularisant les ramifications d'une anagenèse. Il exprimera cette idée ainsi :

« [...] j'emploierai la métaphore américaine "*Spilled Milk*"! Que peut-on faire avec le lait de la jarre étalé par terre ? On ne peut pas le ramasser et le remettre dedans [...]. Il faut donc inventer autre chose, construire une autre jarre qui ne soit pas cassée, qui soit tellement belle qu'on la respectera ! »²

À travers cette citation, Édouard Duval-Carrié renforce l'idée selon laquelle son art se doit d'aller de l'avant, dans un mouvement de propulsion notionnelle permanent. Dans l'installation *Sugar Boat 2 (Le Bateau de Sucre 2)*, nous comprenons que la mise en place d'une frontière n'existe que par la constitution

¹ Régine Cuzin, « Édouard Duval-Carrié », in Henri Bovet (dir.), *Haïti, Deux siècles de création artistique*, 2014, Paris, RMN Exposition, p. 56.

² *ibid.*, p. 57.

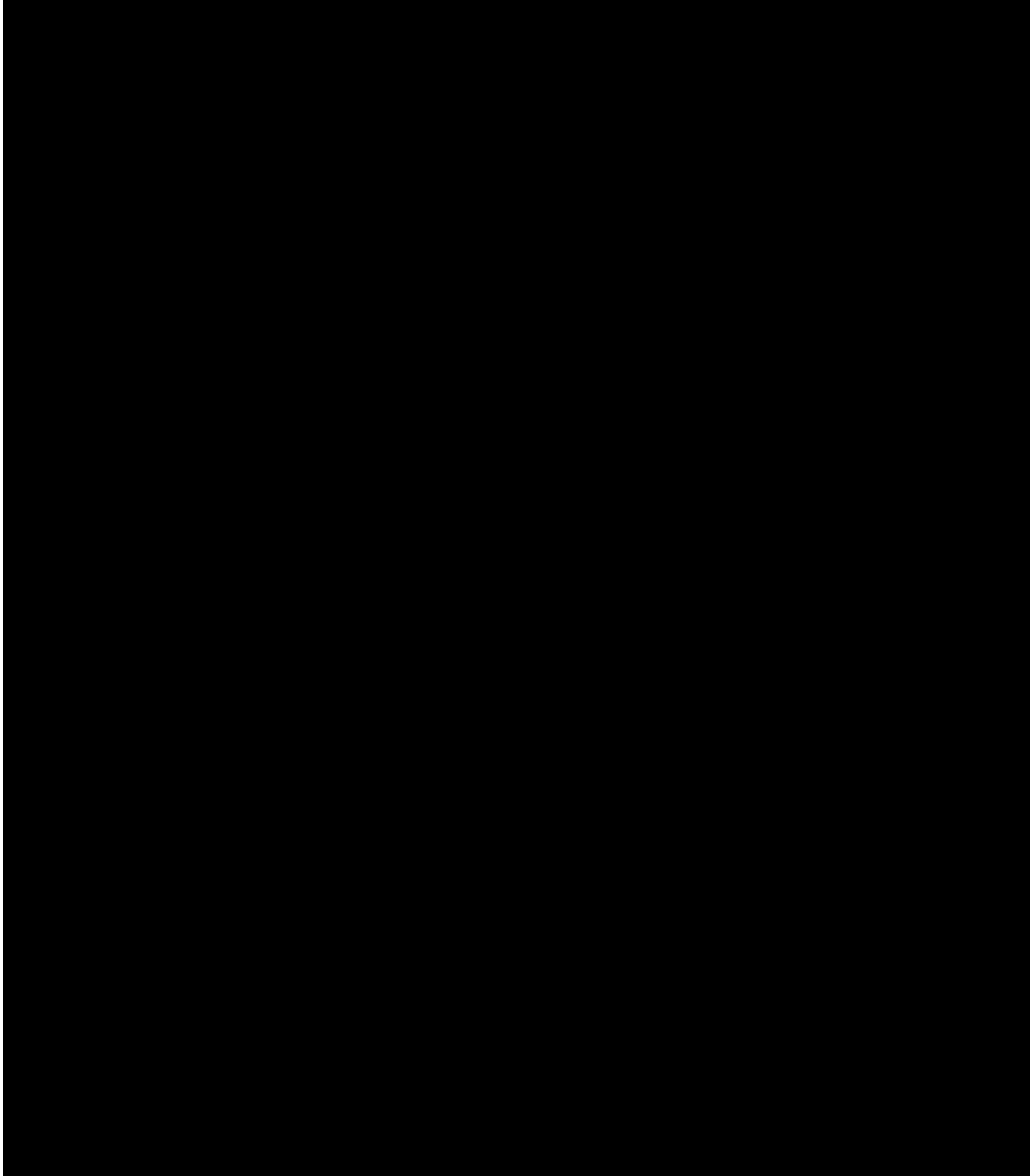
simultanée d'un mécanisme qui condamne toute forme de désobéissance, et qu'en conséquence, l'effacement du mécanisme permet la dissipation de cette frontière. Ainsi, le spectateur évolue dans un entre-deux, dans un entre-espace qui existe à partir de toute frontière, qui existe hors frontière, et approuve de la sorte toute forme de rencontre entre des entités inconnues.

2 - Maksaens Denis, technologies syncrétiques

Pour l'artiste haïtien Maksaens Denis, qui est né en 1968 et qui a commencé à étudier le médium vidéo dès l'âge de 15 ans, la question de la globalité se pose différemment : particulièrement sensible à l'impact mondial qu'ont les nouveaux médias dans la société, il procède, comme David Gumbus, par prélèvement de figures et d'images qu'il considère comme des archétypiques. Tous deux sont des artistes installationnistes multimédia et pour Maksaens Denis, qui est un pionnier du *VJing*¹, l'image mouvante, vivante et ses différentes utilisations esthétiques représente plusieurs enjeux et cela dès le début de sa démarche. On peut associer le *VJing* au travail de Nam June Paik, dont les principes entretiennent une relation avec la mise en scène événementielle de John Cage, réalisée à l'occasion de son *Événement sans titre* ou *Theater Piece No. 1 (Pièce de Théâtre n°1)* en 1952, évoquée dans la première partie de cette thèse. Durant cet événement, Robert Rauschenberg diffusa de la musique en procédant à un enchaînement de vinyles sur un tourne-disque, en guise d'illustration sonore pour les vidéoprojections de toiles qu'il avait élaborées au préalable. L'image de ces toiles, projetées en rythme dans l'espace d'exposition, sur

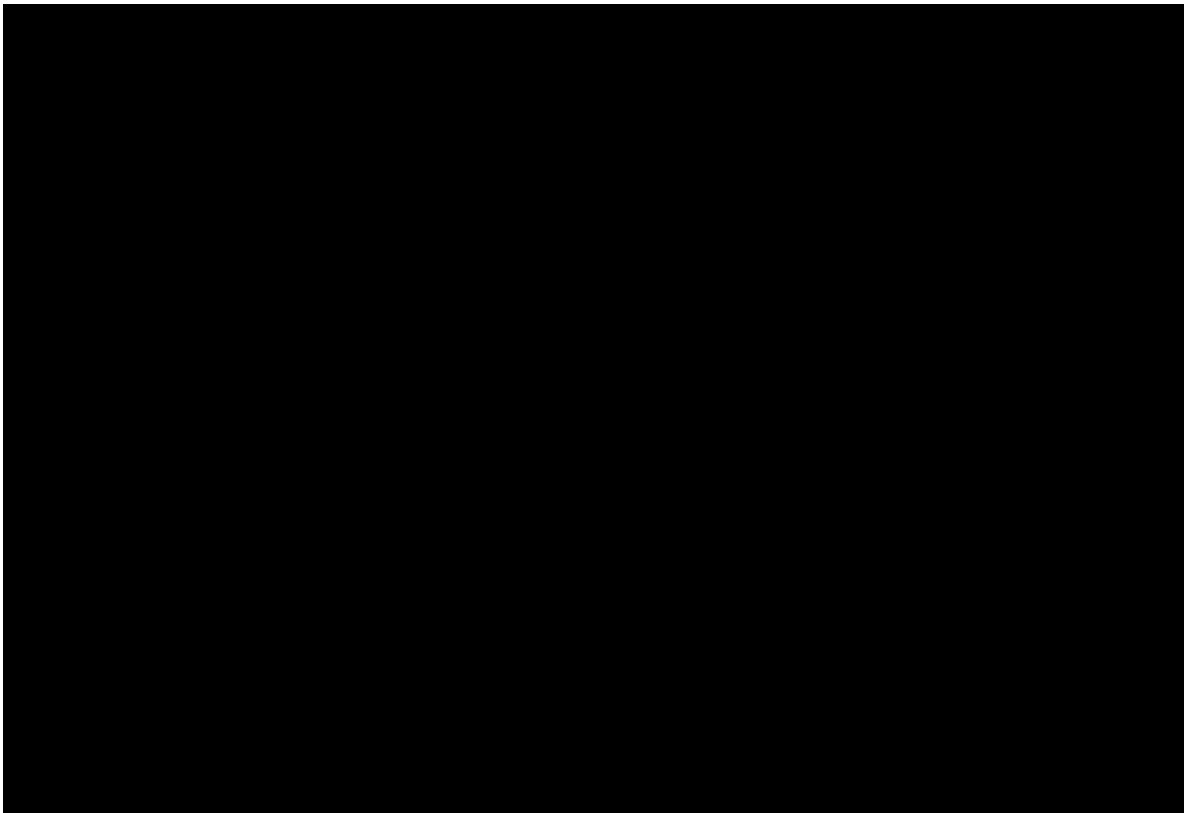
¹ Le *VJing* est un terme anglo-saxon apparu dans les années 1970. Il désigne les pratiques artistiques consistant à mélanger le son et l'image, notamment dans le monde du spectacle et de l'événementiel.

Figure n° 71



Maksaens Denis, *Le chuchotement des étoiles*, 2017
installation, totem video composé de 12 écrans plats, structure métallique, rubans et matériaux
de récupération, bande sonore réalisée par LeRobot,
exposition numérique *Visions*, Halles de Schaerbeek, Bruxelles, 5 - 27 octobre 2017
Crédit : © Maksaens Denis

Figures n° 72 et 73



Maksaens Denis, *Le chuchotement des étoiles*, 2017
Crédit : © Maksaens Denis

des écrans, s'inspiraient ainsi des pratiques musicales radiophoniques issues de l'influence des musiques noires américaines des années 1940, du principe du juke-box et de l'activité du *disc-jockey*, vivement impulsé par la culture jamaïcaine et la naissance des *sound-systems* (systèmes sonores) dans les années 1950. Cet ensemble de facteurs nous permet de comprendre que l'utilisation du médium vidéo en art, géméné à une fragmentation de sons et d'images réunis relève indubitablement d'une recherche aux influences et aux origines multiples, qui engendrent des pratiques

mixtes, hybrides, fondées sur une recherche esthétique globale. Dans l'ouvrage intitulé *Installations, l'art en situation*, les auteurs nous rappellent par ailleurs que :

« En général, si l'on analyse les mécanismes des mass média, en visionnant un film ou une émission à la télévision, ou en écoutant un disque, on s'aperçoit que le spectateur/auditeur est considéré avant tout comme un consommateur de spectacle. La plupart des artistes [...] utilisent la technologie de l'information et les conventions de la communication de masse pour déstabiliser l'autorité et le pouvoir de ce spectacle. »¹

Maksaens Denis, conformément à la « déstabilisation » évoquée dans ce passage, porte un regard critique quant à l'ampleur du pouvoir des images véhiculées par les mass média, dans la mesure où la République d'Haïti se distingue du reste du monde, par le fait que l'accès aux nouvelles technologies y est problématique, ce dont l'artiste, pour qui « regarder n'importe quoi à la télévision équivaut à une autoflagellation »², est bien conscient. À ce sujet et par extension, nous pouvons, en outre, évoquer le caractère souverain d'Internet, qui occupe une place notable en Haïti sous l'égide de la filiale internationale Comcel et permet d'accéder à la Toile depuis des zones massivement peuplées, où l'eau courante et salubre est inexistante, au même titre que le tout à l'égout, et où l'électricité n'est que temporairement accessible, comme le précise l'artiste :

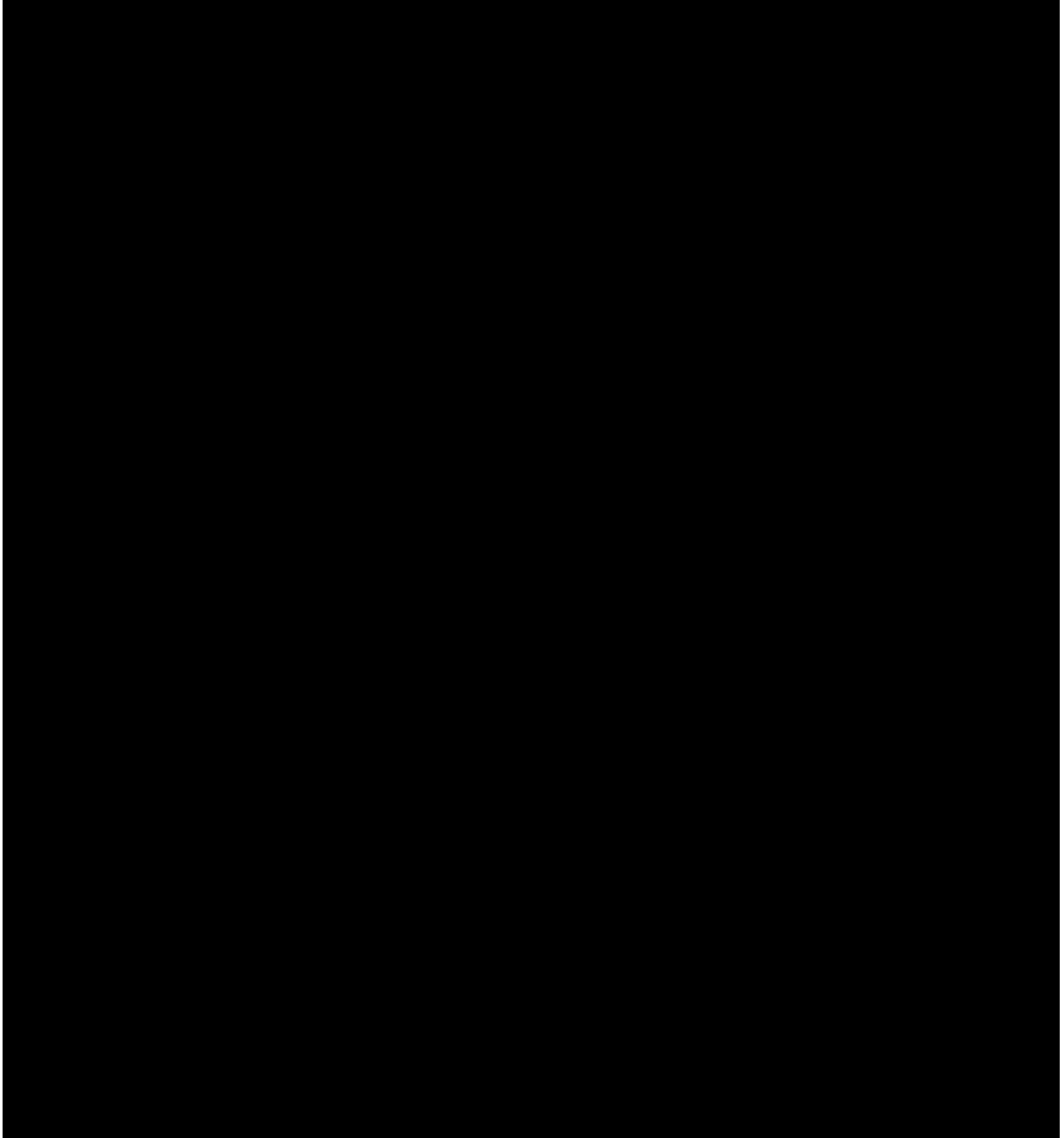
« [...] il n'a pas été facile de faire de l'art multimédia dans un pays qui n'offre que trois à quatre heures d'électricité par jour. »³

¹ Françoise Gaillard, Nicolas de Oliveira, Michael Petry, *Installations : L'Art en situation, op. cit.*, p. 81.

² Mireille Perrodin-Jerôme, « Maksaens Denis », in Henri Bovet (dir.), *Haïti - Deux siècles de création artistique*, 2014, Paris, Réunion des musées nationaux, p. 72.

³ *ibid.*, p.72

Figures n° 74 et 75



Nam June Paik, *Fin de siècle II* (détails), 1989 (partiellement restauré en 2018)
installation vidéo et sonore, 207 téléviseurs
Whitney Museum of American Art, New-York, don de Laila et Thurston Twigg-Smith
Crédit : Olivia Berthon

Dans l'installation intitulée *Le Chuchotement des étoiles* (2017), Maksaens Denis a articulé douze écrans sur une structure métallique recouverte de rubans, augmentée par des plumes de gallinacés servant aux rituels vaudou, par des Calebasses, des statuettes en argile, des chaises en paille miniature, par des figures saintes catholiques, des chapelets et d'autres matériaux singuliers. Le syncrétisme culturel, omniprésent dans l'œuvre de l'artiste guadeloupéen Bruno Pédurand, se retrouve également dans cette structure enveloppée à la manière d'un *Pake Kongo*¹, qui est un objet rituel dans le vaudou et se présente sous la forme d'un petit paquet constitué de feuillages, d'étoffes ou de rubans, utilisé pour ses vertus magiques de guérison. L'héritage congolais est encore très présent dans la culture haïtienne. En effet, beaucoup d'esclaves déportés à Saint Domingue (ancien nom pour désigner l'actuelle République d'Haïti) étaient issus de ce pays, comme nous l'explique Jean Price-Mars :

« [...] sur la côte des Esclaves, du Cap Lopez au Cap Nègre, s'étend l'aire du bassin du Congo. C'est de là que venaient les Congos qui furent très répandus à Saint Domingue. »²

L'histoire de l'esclavage est ici omniprésente de manière très explicite et en outre, les séquences filmées puis diffusées sur les douze écrans installés ont plusieurs provenances. Les images subaquatiques ont été saisies par l'artiste lui-même à l'occasion d'un déplacement en Chine, et ces dernières se mêlent à des scènes de pèlerinage qu'il a enregistrées dans la commune de Saut-d'Eau, en Haïti, qui se situe dans une région montagneuse, à une quarantaine de kilomètres au Nord-Est de la capitale, Port-au-Prince. On y trouve plusieurs cascades. Sous celle que l'on qualifie de "magique", les pèlerins, femmes et hommes, affluent par milliers au mois de

¹ traduction : un Paquet du Congo

² Jean Price-Mars, *Une étape de l'évolution haïtienne*, vol.1, Port-au-Prince, 1929, Imprimerie La Presse, p. 21.

juillet, y compris celles et ceux qui vivent au-delà des frontières insulaires, au Canada, aux États-Unis, en Europe etc., et font le voyage à dessein. Tous se dénudent sans crainte, comme on peut usuellement le faire aux abords des zones de plaisance côtières, procèdent à des ablutions et renaissent sous les chutes d'eau qui abritent l'esprit d'Erzulie, qui est la déesse de l'amour dans le panthéon vaudou¹. Pour Maksaens Denis, l'eau est synonyme de vie, et cette installation qu'il considère comme un totem, lui permet d'exprimer l'intensité de la relation qu'il entretient avec cet élément. Les images sont mélangées, elles se superposent, et cette caractéristique fait l'objet d'une analyse notable, que Philippe Dubois analyse ainsi :

« [...] l'art contemporain international est de plus en plus fortement marqué par des images hybrides, impures, où l'indistinction des matières et des procédés est totale, où les fonctions et les finalités sont mélangées, et où la circulation des formes est devenue vertigineuse. [...] Nous sommes sans cesse confrontés à des ambiguïtés [...] générées par ce que l'on appelle depuis Deleuze la *déterritorialisation* des images. La création visuelle [...] s'exprime de plus en plus par et dans des ensembles complexes et métissés, difficiles à catégoriser, où les identités [...] ne constituent plus de repères stables pour la perception et la compréhension de ce que qu'on voit. »²

La mixité des images évoquée n'est pas l'apanage des artistes caribéens. Il est, bien au contraire, question d'une caractéristique générale, entière, qui en l'occurrence, s'articule autour du thème de l'eau suscitée dans le travail de David Gumbs, et qui fait l'objet d'une infinité d'écrits théoriques et poétiques dans l'œuvre d'Édouard Glissant ou de Derek Walcott. Par ailleurs, et comme le précise Sheila Walker :

¹ Précision parue dans un article publié en ligne par l'Obs (nom de l'auteur non communiqué par le comité de rédaction) URL : <https://www.nouvelobs.com/societe/20170716.AFP7417/haiti-les-pelerins-vodou-de-saut-d-eau-esperent-une-vie-meilleure.html>

² Philippe Dubois, *La question vidéo, entre cinéma et art contemporain*, 2011, Crisnée, Yellow Now, p. 263-266.

« Les peuples de la diaspora africaine aux Amériques gardent forcément dans leur mémoire collective le souvenir des eaux. Celles-ci ont joué un rôle dans nos cultures, le rôle de véhicules et de symboles, de réalité et d'images métaphoriques, de masques et de révélateurs de l'asservissement, de la liberté et de l'esprit. »¹

Dans la Caraïbe, l'eau charrie avec elle un corpus mémoriel considérable et dans l'œuvre de Maksaens Denis, nous retrouvons également le thème du totem, utilisé par les artistes installationnistes de la Guadeloupe et de la Martinique, qui se réfère à la fois aux mémoires africaines et amérindiennes. L'artiste plasticien martiniquais Louis Laouchez, co-fondateur de l'école Negro-Caraïbe en 1970, qui a participé à la conceptualisation d'une esthétique caribéenne, a d'ailleurs réalisé plusieurs totems, en référence à cette origine commune. Les amérindiens natifs de la Caraïbe, que les empires coloniaux ont exterminé dans leur quasi totalité avant de les remplacer par des centaines de milliers d'esclaves africains, vouaient également un pouvoir singulier aux sources d'eau douce. Cette extermination se chiffre, selon Jean Price-Mars, d'après l'indice suivant :

« [...] la première statistique sérieuse qui ait été faite remonte à 1687 et ne concerne que l'ensemble des possessions françaises du bassin des Caraïbes. [...] les indiens qui se chiffraient à plus d'un million à Hispaniola seulement en 1492 n'étaient plus comptés qu'au nombre de 299 âmes dans les petites et grandes Antilles françaises. On notera que le nombre de nègres ne put être qu'approximatif [...] parce que les déclarations exigées en application de la taxe de capitation n'étaient jamais sincères. »²

¹ Sheila Walker, « Mémoires des eaux », in Philippe Bourgade (dir.), *Eau-mémoire*, Pointe-à-Pitre, Éd. Jasor, 2006, p. 18.

² Jean Price-Mars, *Formation ethnique, folk-lore et culture du peuple haïtien*, 1956, 2^e édition, Port-au-Prince, Imprimerie N.A Theodore, p. 24-26.

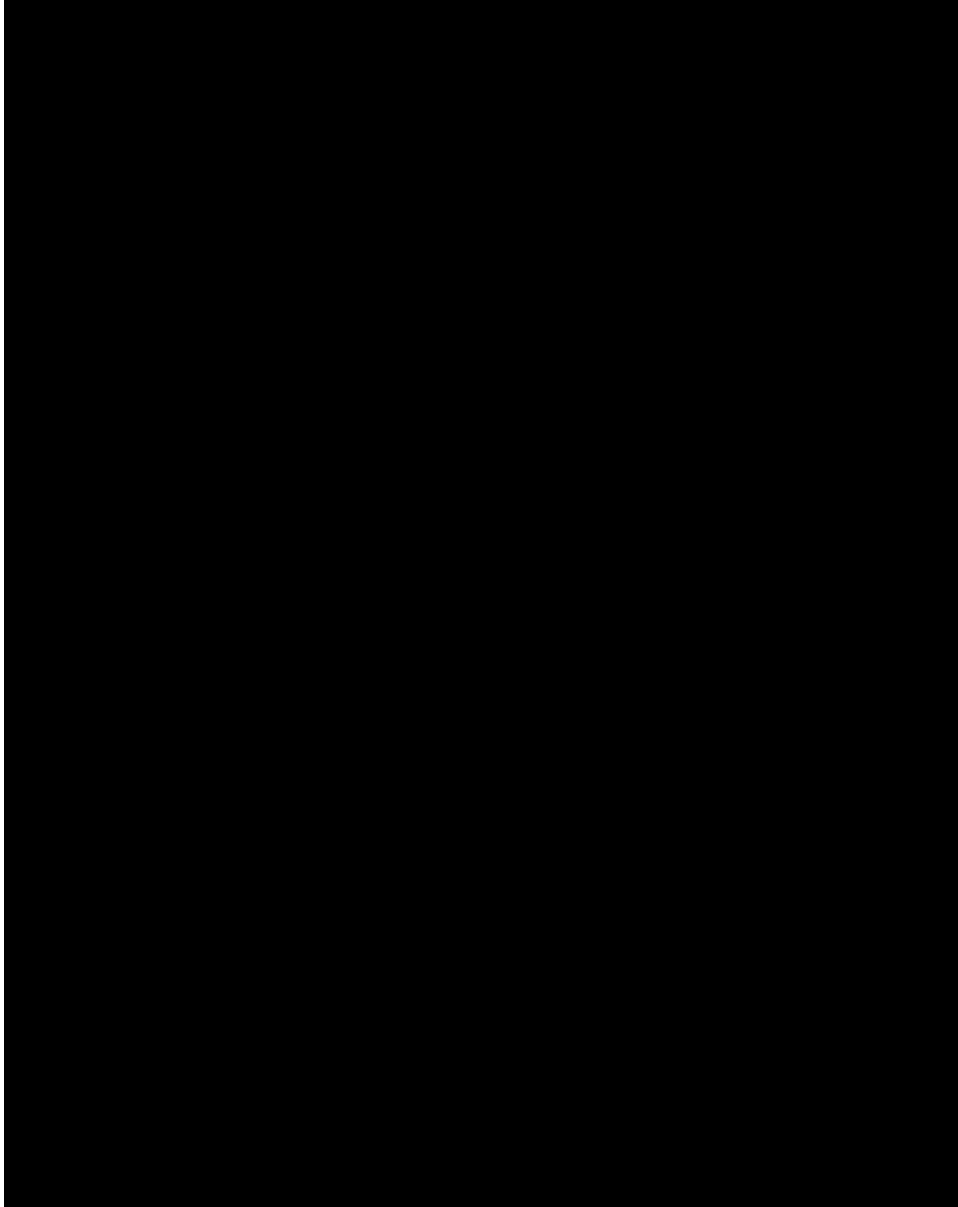
Avant d'être réduit à néant, le peuple natif a légué quelques signes relatifs à l'attachement qu'il éprouvait à l'égard de l'eau. En effet, plusieurs chercheurs en archéologie ont retrouvé des pétroglyphes aux abords de rivières, de cascades ou de points d'eau, comme le souligne Henry Petitjean Roget :

« Des pétroglyphes non connus me sont signalés dans le lit de la rivière de Bananier, sur la berge droite à environ 500 mètres de la route. Deux gros rochers portent des gravures. [...] S'agit-il d'une tête de tortue ou de celle d'un lamantin ? Près du plus gros rocher, se trouve un polissoir sur un bloc de pierre de forme quadrangulaire ».¹

Nous comprenons que l'eau est une thématique incontournable. En outre, dans *Le Chuchotement des étoiles* (2017), Maksaens Denis, a utilisé des écrans plats, ce qui représente une évolution de son travail, car nombreuses sont les sculptures et les installations qu'il réalise à l'aide d'anciens téléviseurs à tube cathodique, qu'il dispose et superpose après en avoir retiré la coque extérieure, afin de laisser apparaître le squelette de l'appareil. Ces anciens téléviseurs, que l'on ne répare ni ne commercialise plus désormais dans les pays occidentaux, figurent parmi les innombrables reliques dont hérite la République d'Haïti. Ces appareils domestiques réparés et bricolés, au même titre que les « anciens » ordinateurs sont habituellement utilisés dans certains habitats, dans certaines entreprises ou dans les cybercafés, où les adolescents peuvent venir jouer avec d'anciennes consoles de jeux que l'industrie démode. Toujours en état de fonctionnement, ces appareils issus de l'industrie de masse continuent de générer un marché et une économie inquantifiables de manière précise, en raison de l'absence de traçabilité des transactions, mais ils sont parfaitement visibles le long des avenues commerçantes et populaires en Haïti : quelques gourdes permettent ainsi de s'adonner aux divertissements électroniques, de faire des photocopies officielles dans la rue, en utilisant d'anciens photocopieurs de

¹ Henry Petitjean Roget, *Archéologie des petites Antilles, chronologies, art céramique, art rupestre*, Basse Terre, Association Internationale d'Archéologie de la Caraïbe, 2015, p. 71.

Figure n° 76



Louis Laouchez, *3 totems*, 1996
sculpture sur mahogany
env. 100 x 16 cm.
Crédit photographique : Benoît Laouchez

bureau au beau milieu du tumulte urbain, etc. Ces récepteurs alimentent un véritable marché, au même titre qu'une kyrielle d'appareils ménagers et autres ustensiles. Pour autant, telle circonstance n'éloigne pas Haïti du reste du monde, n'en fait pas une culture secondaire, une culture en marge reculée ou mineure. Il est d'ailleurs saisissant de constater le niveau de génie technique qui parfois émane de ces appareils, dont l'adaptation permanente relève d'une véritable ingénierie. Les réparateurs et techniciens spécialisés dans le domaine automobile, qui travaillent sans équipements de protection individuelle et procèdent à des remises en état spectaculaires de véhicules variés, à des transformations qui flirtent avec la métamorphose, relèvent d'un savoir-faire unique au monde. La réalisation et l'entretien des « tap tap », qui appartient au patrimoine national selon la Minustah¹ est un bon exemple de ce phénomène. La revalorisation de ces appareils fait par ailleurs écho aux problématiques émanant des conceptions économiques relevant du développement durable, qui est au cœur de l'actualité.

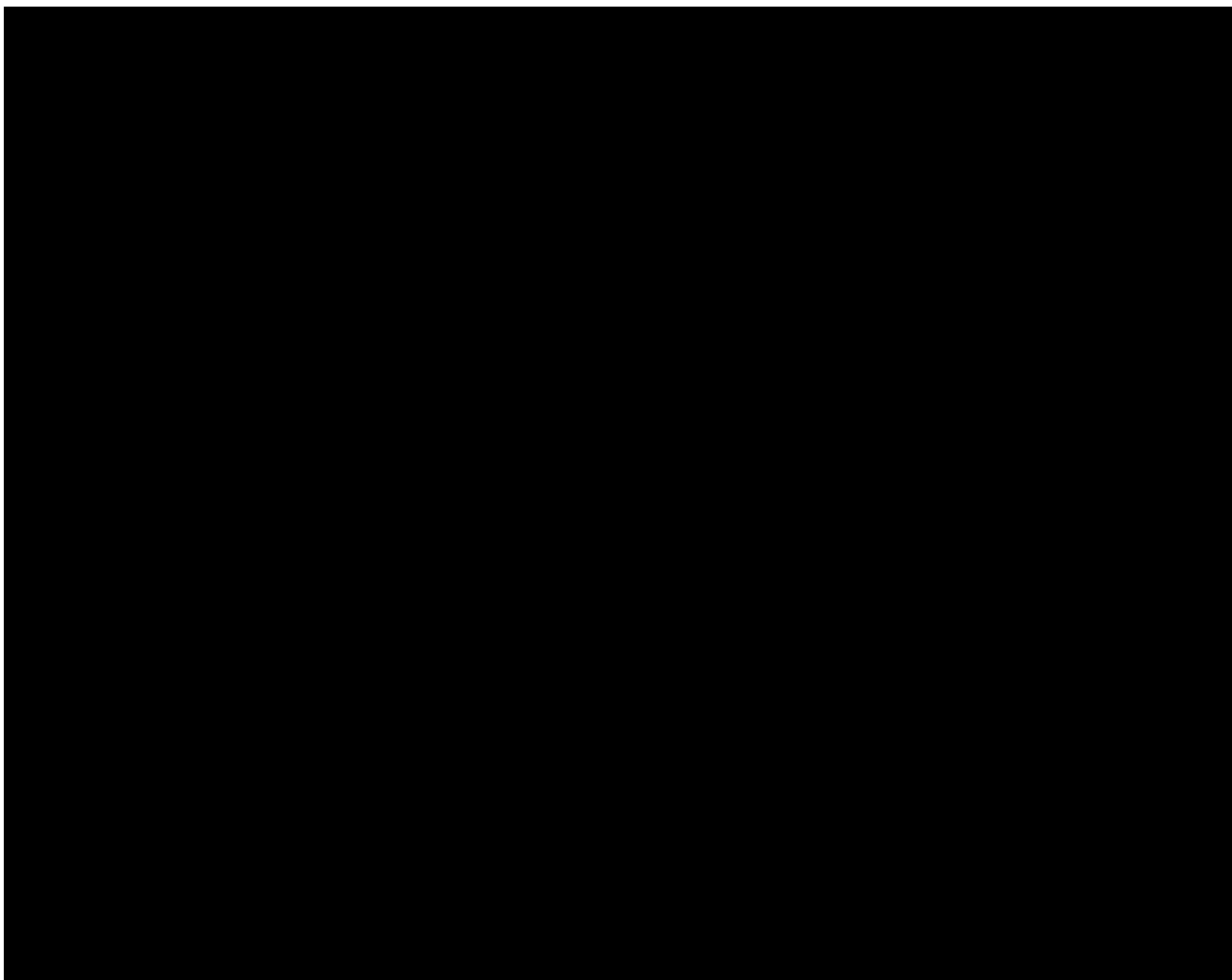
Dans son installation, Maksuens Denis utilise des écrans plats et affirme ainsi que l'art haïtien est un art actuel, ancré dans la technologie contemporaine. En outre, les œuvres qu'il réalise diffusent des images flux, une caractéristique qui entre en résonance avec le thème de l'eau, qui règne sur *Le Chuchotement des étoiles*.

3 - Les espaces poétiques de Pascale Monnin

L'artiste haïtienne Pascale Monnin considère que les pratiques artistiques, dans leur ensemble, représentent un moyen d'accéder à l'universel besoin qu'éprouve l'être humain de trouver des réponses aux grands mystères de l'existence, qui l'entourent, depuis la nuit des temps. Ces grands mystères, ces questions, ont trouvé

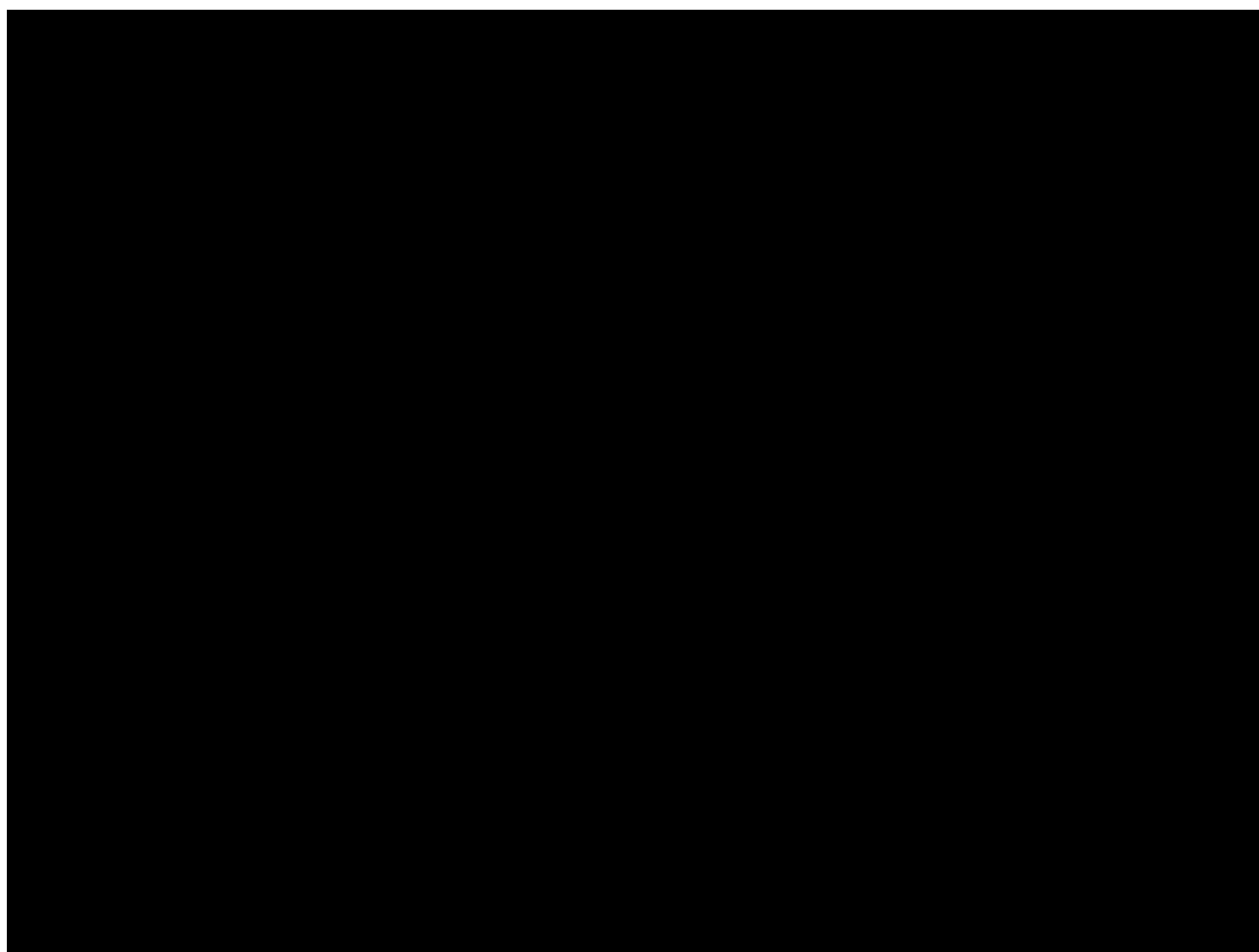
¹ La Minustah est la Mission des Nations Unies pour la stabilisation en Haïti. URL : <https://minustah.unmissions.org/%C2%AB-tap-tap-%C2%BB-l%E2%80%99art-sur-roues-ha%C3%AFtien>

Figure n° 77



Pascale Monnin, *Ma chair et mes colibris*, 2017
installation, technique mixte, moulage réalisé à partir du visage de deux enfants scindés en un seul visage, ciment, métal, fragments de miroir, perles, 17 colibris grandeur nature en bois (n'apparaissant pas sur cette version de l'œuvre, qui a été altérée au fur et à mesure de ses voyages. Un seul colibri est visible, au niveau de la jonction des deux ailes) 230 x 180 cm.
Galerie Rogue Space, New York, Manhattan, États-Unis.
Crédit photographique : Olivia Berthon

Figures n° 78 et 79



Pascale Monnin, *Ma chair et mes colibris* (détails), 2017
installation, technique mixte, moulage réalisé à partir du visage de deux enfants scindés en un seul visage, ciment, métal, fragments de miroir, perles, 17 colibris grandeur nature en bois (n'apparaissant pas sur cette version de l'œuvre, qui a été altérée au fur et à mesure de ses voyages. Un seul colibri est visible, au niveau de la jonction des deux ailes) 230 x 180 cm.
Galerie Rogue Space, New York, Manhattan, États-Unis.
Crédit : Olivia Berthon

en partie réponses grâce à la religion pour une majeure partie de l'humanité, et l'artiste en fait l'analyse. Elle estime ce phénomène, elle l'honore, le respecte profondément. Considérant l'art comme sa propre, son unique religion, l'altérité et ses ambivalences sont au cœur de ses préoccupations esthétiques. Elle a passé une partie de sa scolarité en Suisse, d'où ses parents sont originaires, à Genève, où elle a reçu une formation artistique avant de retourner vivre dans son pays de naissance. D'origine francophone, son enfance est fortement marquée par le décès de son grand frère, âgé de sept ans, tandis qu'elle est âgée de trois ans. Pascale Monnin parle de nombreuses langues et lorsqu'au quotidien elle s'exprime, elle passe du français au créole haïtien de manière tout à fait naturelle : le *Retour au pays natal* est éminemment dû à la prégnance que le lieu a pu exercer sur elle, et sur l'ensemble de son travail, qui revêt une dimension sacrée, mystique. Artiste polypratiquante, peintre et installattoniste, elle aime récupérer, recycler, et jouer sur l'élasticité du temps, s'abreuvant des notions qu'expriment les enfants qui, durant ces instants fugaces de leur existence, perçoivent les jours et les heures selon une temporalité différente, en comparaison avec les émotions et les climats de l'âge mûr. Le poète haïtien James Noël, avec lequel elle s'entretient régulièrement, dit que son travail est :

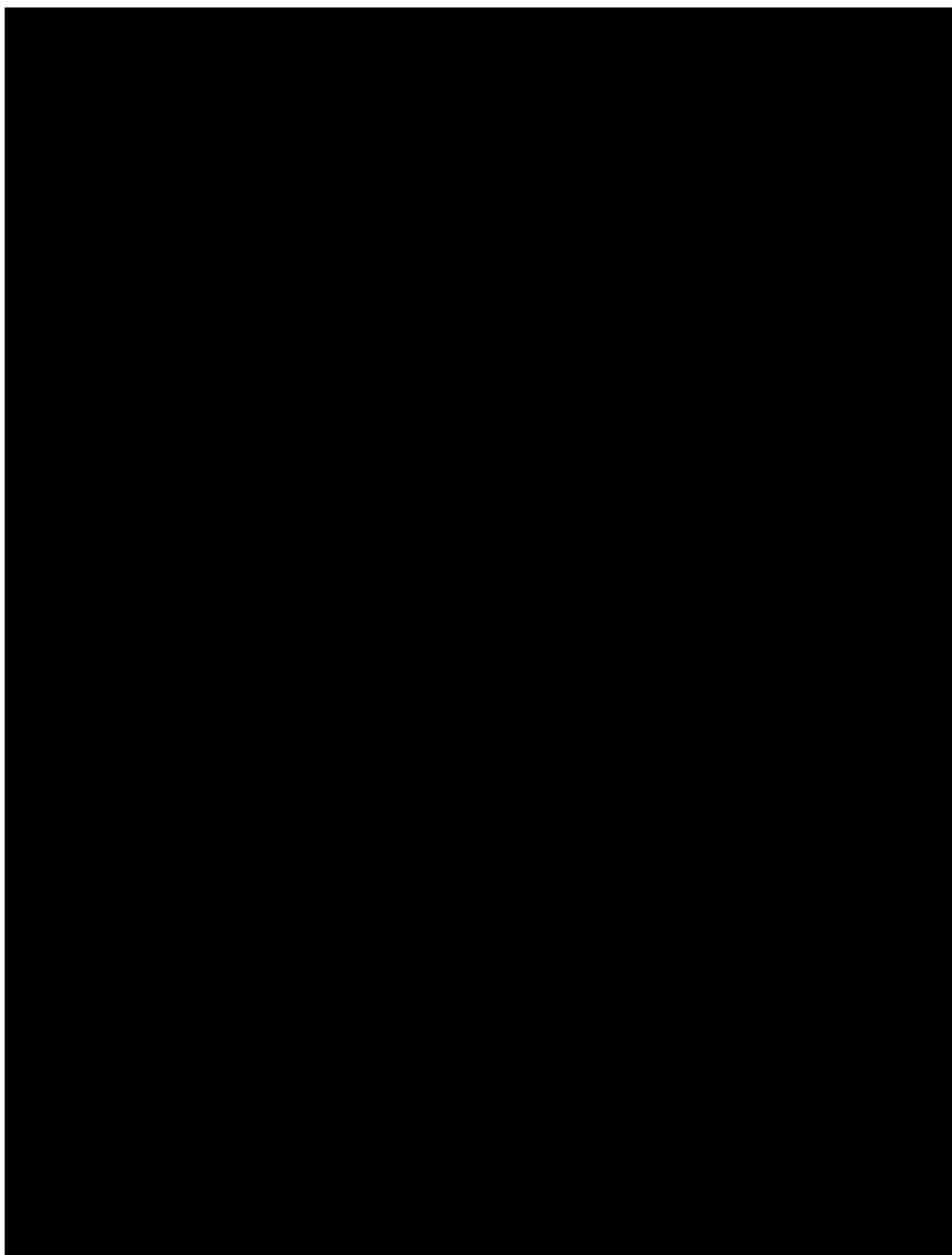
« [...] à la fois une célébration du monde et un témoignage mis à distance de ce monde [...]. L'art de Monnin est ponctué par ses obsessions : l'histoire, la politique, la dette [haïtienne], les mythes, la complexité, les animaux, les plantes, la vie, l'enfance, le temps, le mouvement, le sacré, les visages, le vertige... elle révèle de nombreux aspects de son oeuvre et affiche un monde de naissances en conflits, des impulsions éblouissantes, des formes hybrides, avec les nuances d'une enfance insouciant qui parfois se propage [...]. »¹

¹ James Noël, *[Decodings]*, 2018, catalogue d'exposition de la Galerie Monnin, Publication de l'artiste en tirage unique, New York, p. 2.

Texte original : « [...] both a celebration of the world and an evidence of Monnin's estrangement from it [...]. Punctuated by Monnin's obsessions : history, politics, debt, myths, complexity, animals, plants, life, childhood, time, movement, the sacred, faces, vertigo...it reveals many faces of her artwork and displays a world of warring births, dazzling impulses, hybrid forms, with reckless nuances of a childhood spreading sometimes [...]. » Traduction : Olivia Berthon.

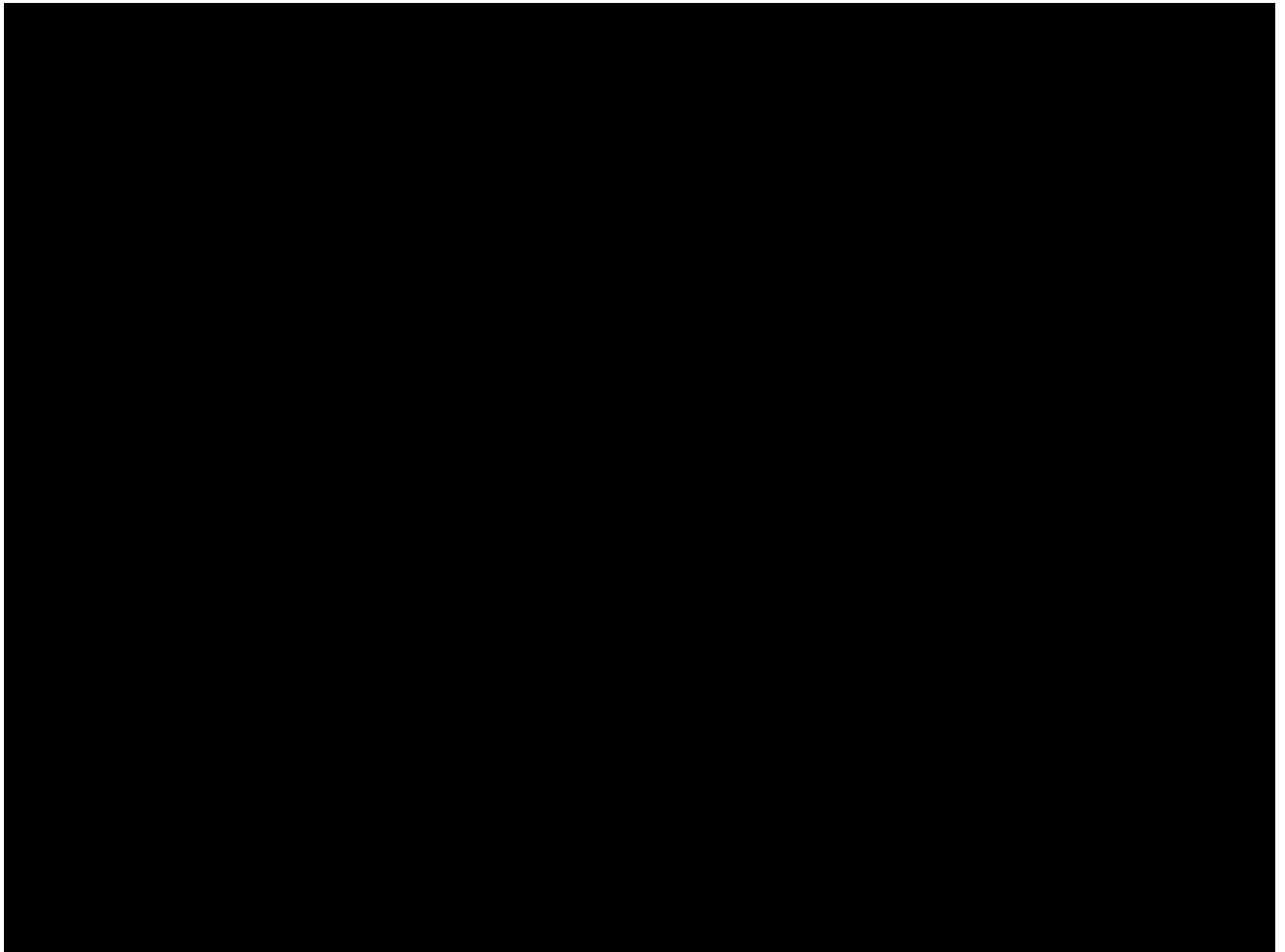
L'artiste est fascinée par l'empreinte en négatif que le moulage permet d'obtenir. Elle moule des visages, ce qui lui permet de capturer des instants de vie et de les inscrire dans la matière, avant de les suspendre, de les fixer en apesanteur après en avoir modifié la carnation. Dans son installation intitulée *Ma chair et mes colibris*, qui date de 2017, nous retrouvons le thème de l'enfance, que la plasticienne affectionne tout particulièrement. Pour réaliser cette œuvre, Pascale Monnin a moulé la moitié du visage de chacun de ses deux enfants, pour ne réaliser qu'un seul visage final, ce qui fait sens pour l'artiste dans la mesure où, pour elle, la pratique du moulage représente un moment d'intimité profond, rendu intense par sa contiguïté épidermique. Mouler le visage de l'enfance est un événement particulier, et exceptionnel puisqu'il s'agit d'un moment fugitif. La référence au colibri émane également d'une expérience personnelle, intime : l'artiste a trouvé, un matin, le nid d'un colibri, à hauteur d'homme, dans le manguier de son jardin. Dans ce nid, se trouvaient trois œufs, mais un seul donna naissance à un oisillon. La mère couveuse la laissa prendre des photographies au fur et à mesure de la croissance de sa progéniture, jusqu'à son envol. Pascale Monnin en conserva le nid, et expose parfois ces photographies, dans une certaine mesure et en toute conscience de l'immense privilège que lui accordait cette créature : il s'agit d'une rencontre, d'un événement rare et déterminant, puisque tout être est voué à l'élévation, la première étape étant de quitter son berceau. Le visage héritier, moulé et sculpté est parsemé de fragments de miroir, qui créent un jeu de lumière permanent dans l'espace d'exposition, à la manière d'une boule à facettes, qui donne à l'espace clos une dimension aquatique et permettent de mettre les aspects lumineux de l'individu en exergue. Pascale Monnin crée un nouveau visage, un nouveau masque, et comme le souligne Ève Charrin dans un article consacré à l'analyse comparative de l'ouvrage de Tarun Tejpal intitulé *La*

Figure n° 80



Pascale Monnin, *Ange sacrifié, Royaume de ce monde*, 2004-2017
installation, technique mixte, émail en raku, os, perles, métal
Mobile : 152,4 x 213,4 cm,
Galerie Rogue Space, New York, Manhattan, États-Unis.
Crédit : Olivia Berthon

Figures n° 81 et 82



Pascale Monnin, *Ange sacrifié, Royaume de ce monde*, 2004-2017
Crédit : Olivia Berthon

*Vallée des masques*¹, avec celui de Yannick Haenel intitulé *Les Renards pâles*²:

« Là où Tejpal dénonçait l'uniformisation totalitaire d'une humanité privée de visage, Haenel révèle un chatolement jubilatoire, une création collective désordonnée mais riche de sens – une libération. »³

Les visages hybrides de Pascale Monnin relèvent d'une libération analogue, et l'hybridation en question ne l'est pas qu'en raison de sa triple origine (la mère et les deux enfants) : cette hybridité passe également par la présence et par l'essence du matériau de l'œuvre. En effet, l'artiste procède à un changement de couleur de peau, à un métissage. On peut observer ce changement de couleur de peau du sujet dans plusieurs autres installations, comme *l'Ange sacrifié, Royaume de ce monde*, que l'artiste a réalisé entre 2004 et 2017. Le titre de cette installation fait référence au roman historique et fictionnel d'Alejo Carpentier intitulé *Le Royaume de ce monde*, qui raconte l'histoire d'Haïti et de la Révolution haïtienne. *L'Ange sacrifié* de Pascale Monnin représente le personnage de Ti Noel, qui est le protagoniste principal du roman, un esclave qui fait la révolution aux côtés du roi Christophe et demeurera un sous-homme, un esclave, contraint à construire la citadelle. Après avoir, comme à son habitude, moulé le visage de l'un de ses proches, dont la peau est noire en l'occurrence, la plasticienne en a fait un personnage à la peau blanche et permet ainsi au spectateur de comprendre que la couleur possède ses envers, au même titre que les apparences en règle générale. Les perles et les suspensions qu'elle installe font appel aux souvenirs d'enfance, à la mémoire : elle réalisait des mobiles et les installait à travers sa chambre ou d'autres pièces de la maison, imprégnées par l'absence de son

¹ Tarun Tejpal, *la Vallée des masques*, (titre original : *The Valley of Masks*, Fourth Estate, Inde), [2011], trad. fr. Dominique Vita-lyos, Paris, Albin Michel, 2012

² Yannick Haenel, *les Renards pâles*, Paris, Gallimard, 2013.

³ Ève Charrin, « L'imaginaire du masque », *Esprit*, 2013/11 (Novembre), p.137. DOI : 10.3917/espri.1311.0134. URL : <https://www.cairn.info/revue-esprit-2013-11-page-134.htm>

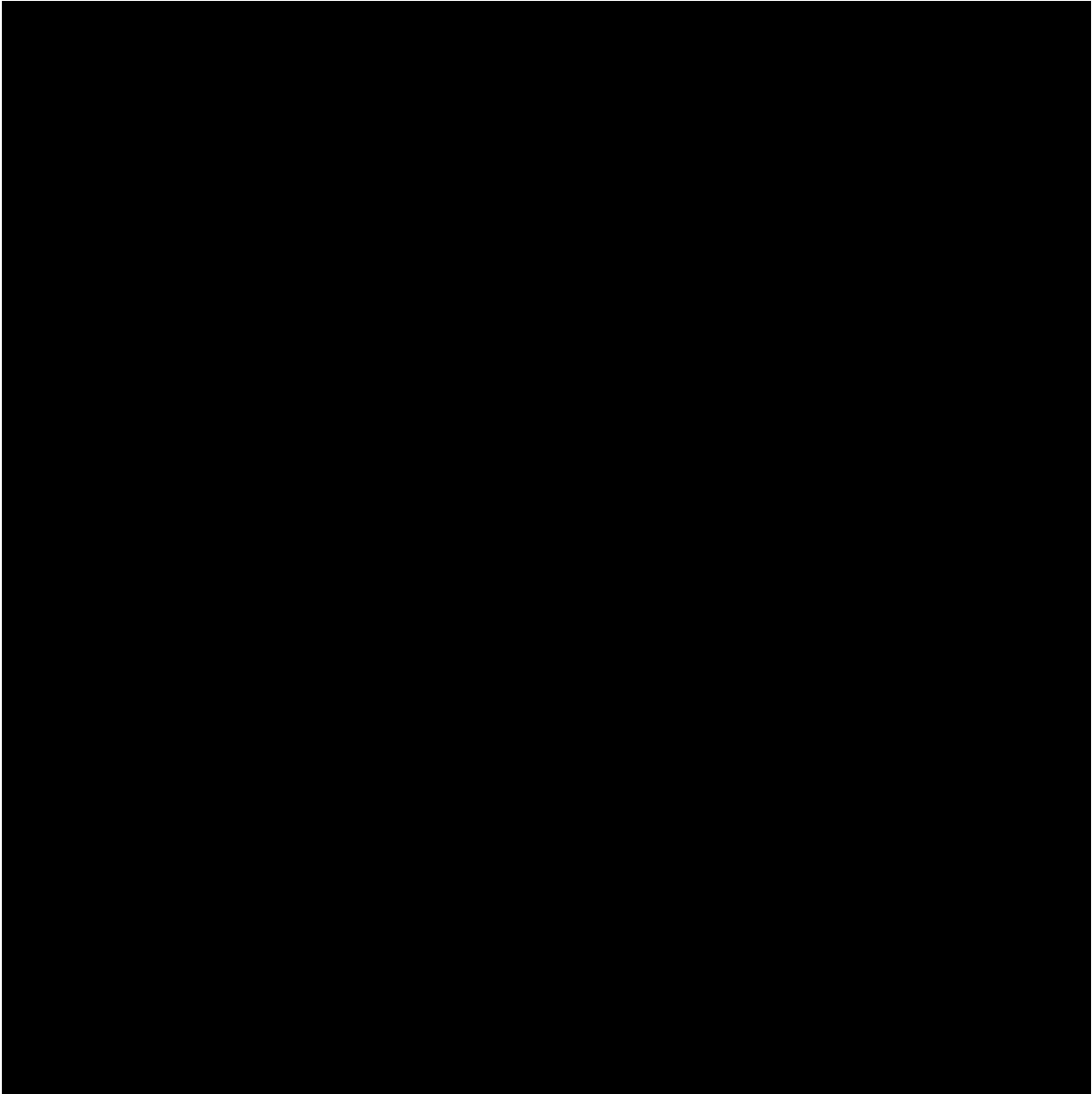
grand frère. Le scintillement des matériaux se réfère également aux ornements vaudou, aux drapeaux en perles et en sequins, dont elle s'imprègne et qu'elle revisite, qu'elle développe. Pour réaliser ce visage, Pascale Monnin a utilisé la méthode japonaise d'émaillage du raku-yaki, dont les fissures parsèment la figure du personnage, ce qui, pour l'artiste, représente la dégradation quotidienne d'Haïti, qui s'inscrit dans la globalité du monde.

4 - Katelyne Alexis ou les frivolités en suspens

Katelyne Alexis est une plasticienne et installationniste haïtienne, née à Port-au-Prince en 1976, qui vit et travaille à deux pas du musée *E Pluribus Unum*, fondé par le sculpteur André Eugène, situé le long de la Grand Rue au cœur du ghetto. Elle fait partie du collectif Atis Rezistans (les Artistes Résistants), du mouvement social « Nou Pran Lari a » (Nous Prenons La Rue), qui organise des expositions éphémères dans différents quartiers de la capitale depuis 2018, et elle est, en outre, une actrice importante de la Ghetto Biennale depuis sa création, en 2009. Pour réaliser ses installations, Katelyne Alexis utilise des matériaux de récupération, des poupées, des jouets en fin de vie, issus des dons provenant de l'aide internationale, qui ont déjà eu une première existence en Europe et plus particulièrement aux États-Unis. En ce sens, la démarche artistique de cette artiste installationniste se place sous le signe de l'appropriation, une caractéristique que l'on retrouve dans le travail de plusieurs artistes martiniquais, qui, comme le précise Dominique Berthet :

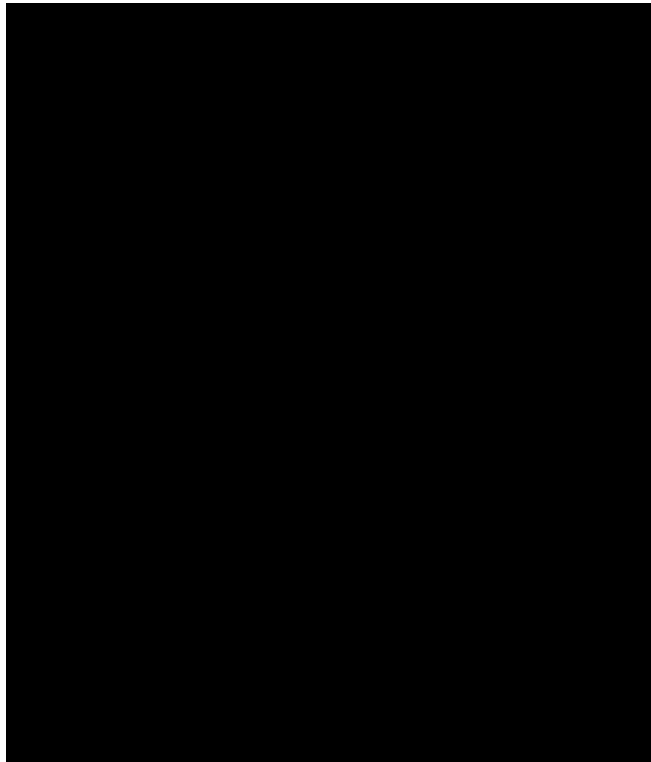
« [...] affirme un ancrage, de même qu'elle manifeste une relation spécifique aux choses et aux lieux. L'appropriation est une composante du processus créateur [...]. Cette pratique du

Figure n° 83



Katelyne Alexis, sans titre, 2017-2018
installation, technique mixte, jouets de récupération, dimensions variables
exposition PÔTOPRENS: The Urban Artists of Port-au-Prince (PÔTOPRENS : Les artistes urbains de
Port-au-Prince), Pionner Works, New York, Brooklyn, États-Unis.
Crédit : Olivia Berthon
© Pionner Works, Katelyne Alexis.

Figure n° 84

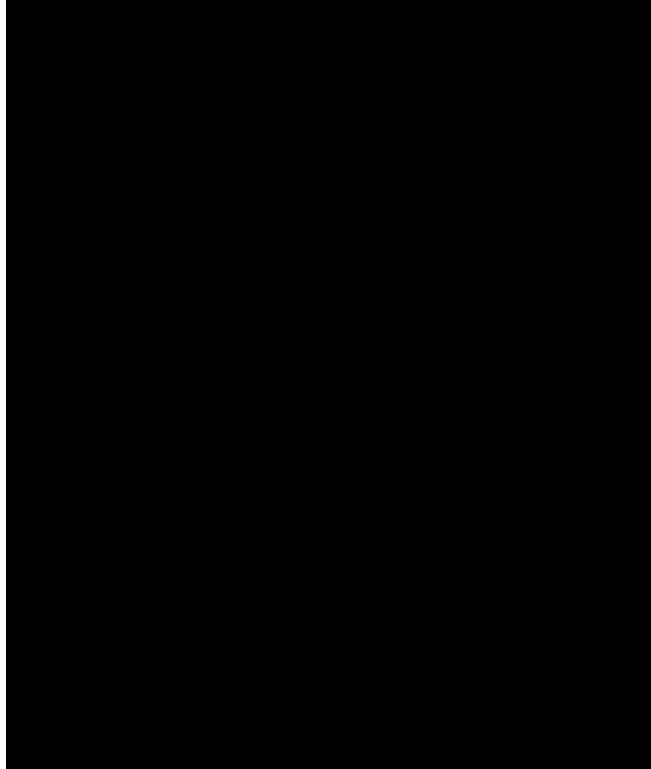


Katelyne Alexis, sans titre (détail), 2017-2018
Crédit photographique : Olivia Berthon
© Pionner Works, Katelyne Alexis.

prélèvement et du recyclage que l'on trouve dans certains mouvements artistiques occidentaux relève aussi ailleurs [...] d'un mode vie, parfois de survie. [...] Récupérer, stocker pour un éventuel usage. Faire avec peu, avec trois fois rien, en détournant, modifiant, adaptant, accommodant. Réparer, colmater, construire, fabriquer, autant d'actions que rendent possibles la récupération et le recyclage. Une pratique qui appartient à la culture populaire [...]. »¹

¹ Dominique Berthet, *Pratiques artistiques contemporaines en Martinique, op. cit.*, p. 141-142.

Figure n° 85



Katelyne Alexis, sans titre (détail), 2017-2018
Crédit photographique : Olivia Berthon
© Pionner Works, Katelyne Alexis.

Cette culture populaire à laquelle l'auteur se réfère, prend tout son sens lorsqu'elle est interrogée dans le contexte artistique haïtien, qui plus est dans la Grand Rue de Port-au-Prince. « Le vaudou est essentiellement une religion

populaire »¹ précise Alfred Métraux, et cette spécificité est incontestable. De nombreux artistes et artisans travaillent de concert dans ce quartier populaire, qui est un espace tumultueux sans cesse bouleversé, où les habitats se sont construits dans l'urgence et selon les moyens disponibles, autour des ruines du séisme avec l'appui des ONG, de l'aide internationale, de la solidarité et de l'entraide à échelle locale : la vie que l'on y mène est une vie essentiellement communautaire et se distingue considérablement du mode de vie occidental. Le travail de Katelyne Alexis véhicule cet ensemble de précisions, en empruntant à l'iconographie enfantine et marquant ainsi un contraste considérable entre les objets présentés et le thème qu'elle aborde. Dans l'installation qu'elle a réalisée et présentée en Haïti, avant qu'elle ne soit exposée à l'occasion de l'exposition intitulée *PÔTOPRENS: The Urban Artists of Port-au-Prince (PÔTOPRENS : Les artistes urbains de Port-au-Prince)* à New York, trois poupées de type « baigneur » sont articulées à différents niveaux, chacune remplissant un rôle spécifique, identifiable grâce à ses accessoires et appareils respectifs. Les jouets en plastique usagés que le spectateur contemple donnent lieu à un sentiment d'angoisse qui se dégage et se renforce, à la faveur de l'expression figée des poupons naïfs. L'un est positionné sur le sol et semble être au repos, tandis que les deux autres sont suspendus à gauche et à droite grâce à un dispositif d'accrochage à peine visible, qui donne le sentiment d'une apesanteur pesante. La poupée située sur le sol est allongée sur un petit lit en plastique de couleur rose pastel, avec lequel un ou plusieurs enfants (des petites filles a priori) ont dû jouer des heures durant avant de grandir et de ne plus vouloir s'encombrer du jouet trop imposant et passé de mode. Dans ce lit, la présence du poupon ne se résume qu'à sa tête, son corps étant représenté par un imbroglio de câbles de couleur noire qui semblent modéliser les organes internes d'une anatomie artificielle et futuriste. Il porte un casque, des lunettes de soleil, ses jambes sont indiquées par une paire de bottes en caoutchouc et il arbore le drapeau national d'Haïti, situé à gauche de son visage. En haut à gauche de l'installation, une seconde poupée est positionnée à

¹ Alfred Métraux, *Le vaudou haïtien, op. cit.*, p. 49.

hauteur d'homme. Ses bras sont placés de manière à donner l'impression qu'elle joue du synthétiseur, l'instrument vétuste et muet se situant juste devant elle. Un récipient de couleur noire, vraisemblablement destiné aux activités de bricolage, de jardinage ou de mécanique fait office de couvre-chef. Ses deux bras sont de couleur différente, le spectateur comprend ainsi qu'il s'agit d'une poupée reconstituée, d'un être amputé et hybride que l'artiste a restauré à la manière du personnage de Frankenstein. Son vêtement scintille comme les drapeaux vaudou qui représentent les entités du panthéon mystique, que les artistes couturiers experts et habilités réalisent avec des sequins. Son visage est noirci par le temps : la marcescence affecte l'objet qui n'appartient plus au domaine du jeu. Le troisième personnage juvénile au visage potelé est fixé en haut à droite de celui qui est étendu. Il chevauche une monture de petit format, évoquant les féériques chevaux de manège ou de carrousel qui animent les promenades de plaisance et récompensent les enfants sages. Seulement, la féerie a laissé place au prosaïsme. L'animal délavé n'a plus de pupille : le mustang élimé est aveugle et le nourrisson cavalier au rictus indélébile porte un vêtement noir, taillé dans des morceaux de chambre à air invalides et déployées. Ce dernier porte un sombrero noir de mariachi miniaturisé, ce qui permet de faire un rapprochement entre l'installation de Katelyne Alexis et les poupées suspendues de l'Île de Muñecas, qui se trouve au Sud de Mexico, le long des canaux de Xochimico, où l'artiste n'a jamais eu l'occasion de séjourner. Dans un article consacré à la place des jouets au sein de l'institution muséale, Barbara Turkiër fait une remarque intéressante. Elle dit que :

« En vertu de ses qualités, le jouet ne se laisse pas facilement mettre sous verre : en plus d'être essentiellement un support pour l'imagination, il est naturellement destiné à être manipulé par des mains curieuses, voire destructrices, tandis que le musée entend habituellement préserver les objets du toucher des visiteurs. Dans une certaine mesure, ce dilemme est inhérent à la notion de patrimoine, qui implique, en particulier pour ses

critiques, de figer un élément culturel vivant pour en faire un objet d'étude. »¹

La démarche de Katelyne Alexis, qui muséifie des objets au passé commun et banal, singularisés par leur voyage charitable depuis les côtes américaines pour finalement y revenir sous de nouveaux auspices, n'incite pourtant pas au « toucher » pour reprendre les termes de l'auteure. Leur vécu apparent, leur histoire, leur passé, leurs fractures sont bien trop évidentes pour que le spectateur ne soit animé du désir tactile ou récréatif. La notion de « patrimoine » évoquée est également intéressante, car en faisant l'usage de véritables jouets ayant trôné dans les chambres juvéniles, Katelyne Alexis s'engage dans une démarche relevant de la topographie du quotidien, de ses conséquences et de ses résonances à échelle globale. En outre, il est important de préciser qu'en Haïti, durant l'époque coloniale la pratique du vaudou qu'exerçaient les esclaves au sein de la plantation, à l'abri du regard de leurs tortionnaires, était accessoirisée par des objets glanés de tous bords, par des trouvailles anodines qui devenaient des objets de culte menant au royaume des esprits. Cette pratique a perduré dans la société post-coloniale, et il faut noter que l'artiste a une connaissance savante du vaudou. Par ailleurs, l'art et la vie quotidienne entretiennent une relation très ancienne, remontant à plusieurs millénaires, comme on le constate en observant les œuvres d'art en céramique de la Grèce antique par exemple, qui témoignent des modes de vie et des habitudes qu'avaient nos aïeux, une caractéristique que l'on retrouve à travers l'étude du réalisme et de la figuration picturale, au sens le plus large du terme. La retranscription du réel ou d'une réalité certaine apparaît dans le domaine de la scénographie, de la littérature, de la représentation des objets et dans le domaine de l'installation. À travers cette proposition, Katelyne Alexis présente la fin d'un parcours, l'ultime étape d'un ensemble d'objets qui auront accompagné les premiers instants des rêveries innocentes. Ainsi, l'appropriation lui permet de les réinsérer dans un circuit

¹ Barbara Turkiër, « Des jouets au musée », *Esprit*, vol. décembre, n°12, 2011, p. 156.

inexpérimenté : l'artiste nous offre un témoignage inédit du parcours des biens éphémères à l'égard duquel la communauté internationale s'inféode.

5 - Jean-Claude Saintilus, icônes, figures et momifications

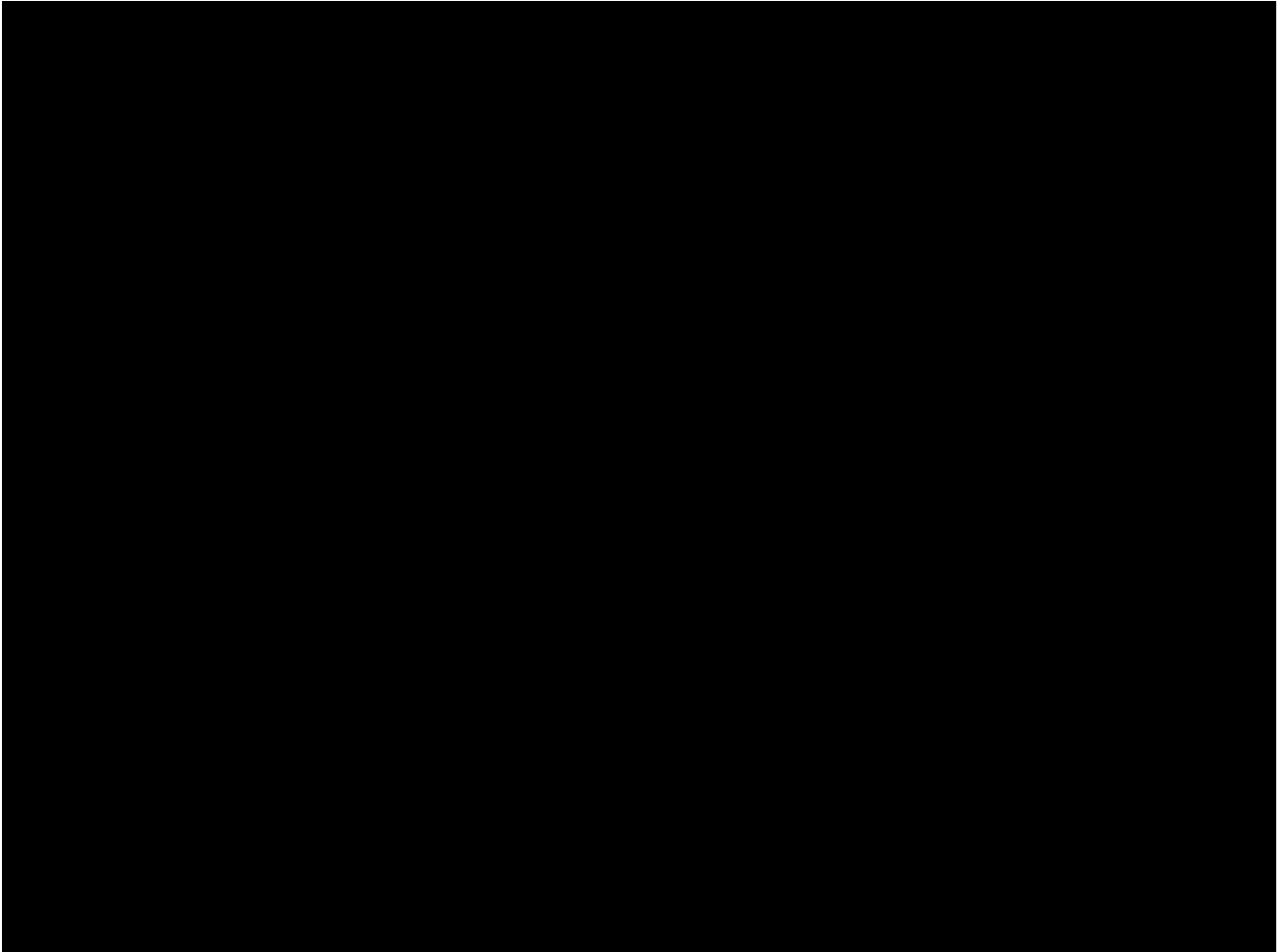
Jean Claude Saintilus né en 1960, vit et travaille à Port-au-Prince, en Haïti. Le vaudou remplit un rôle cardinal dans sa vie quotidienne, il l'exerce et le mélange systématiquement à sa pratique de l'installation. La frontière entre l'art et les mondes mystiques s'avère être d'une grande porosité au sein de son travail, ce qui est tout à fait rationnel et commun dans ce contexte. En effet, à titre d'exemple et comme le souligne Alfred Métraux :

« Dans les sociétés africaines, la religion est si intimement liée à la vie quotidienne qu'on ne saurait s'étonner de sa persistance dans le Nouveau Monde malgré les facteurs qui auraient dû entraîner sa disparition. »¹

Cette survivance caractéristique est si marquante et prégnante en Haïti qu'elle peut s'appliquer au travail de la quasi-totalité des artistes actuels à plus ou moindre échelle. Jean Claude Saintilus a commencé à travailler en collaboration avec le sculpteur André Eugène dans les années 1990, et il fait par ailleurs partie du collectif Atis-Rezistans (Les Artistes Résistants) depuis sa création en 2002, à Port-au-Prince. Son lieu de vie est lui même imprégné d'œuvres artistiques aux influences vaudouisantes : il vit au sein de son atelier, de son temple, et le jardin, l'avant-cour

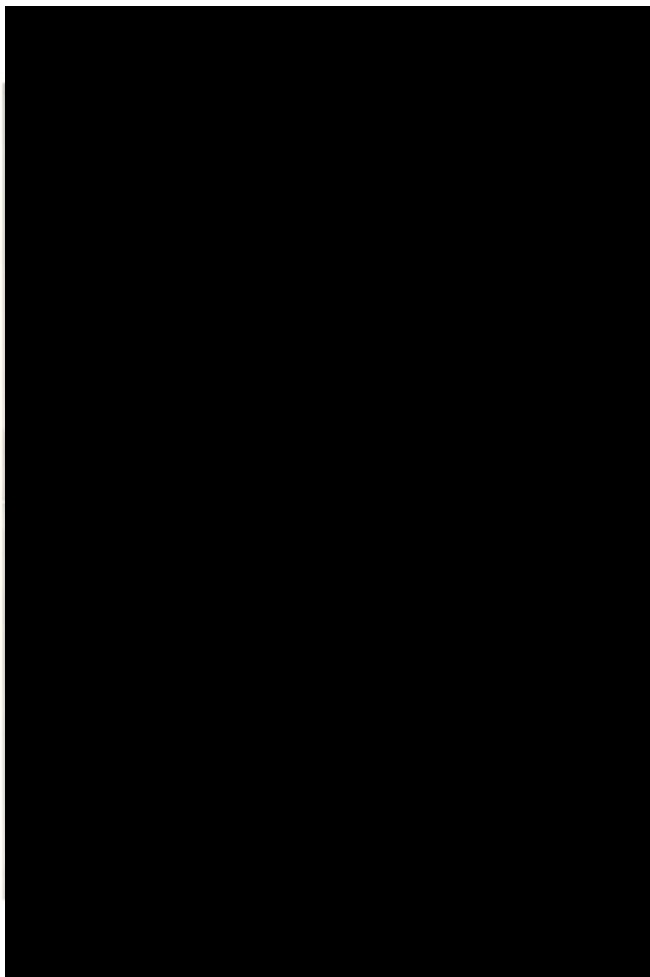
¹ Alfred Métraux, *Le vaudou haïtien*, *op. cit.*, p. 25.

Figure n° 86



Jean Claude Saintilus, sans titre, 2018
installation, technique mixte, crânes humains et objets de récupération, dimensions variables
Pionner Works, New York, Brooklyn, États-Unis.
Crédit photographique : Olivia Berthon
© Pionner Works, Jean Claude Saintilus.

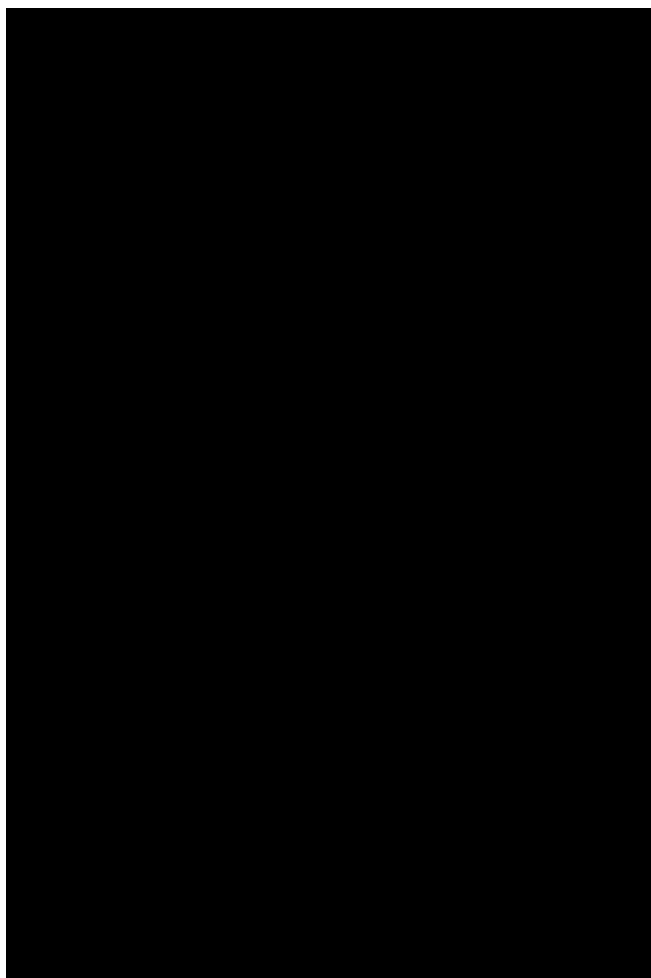
Figure n° 87



Jean Claude Saintilus, sans titre (détail), 2018
Crédit : Olivia Berthon
© Pionner Works, Jean Claude Saintilus.

qui se trouve devant son domicile, où l'on trouve un puits urbain (ce qui, notamment dans ce cadre, représente une rareté et un bien extrêmement précieux) est également le lieu d'une exposition permanente, le lieu d'une installation artistique à la puissance symbolique extraordinaire, où les enfants peuvent venir s'entraîner aux exercices esthétiques, qu'ils pratiquent le vaudou ou non. Jean Claude Saintilus est

Figure n° 88



Jean Claude Saintilus, sans titre (détail), 2018
Crédit : Olivia Berthon
© Pionner Works, Jean Claude Saintilus.

un acteur important du district des artistes de la Grand Rue. Comme André Eugène, il est à la tête de son propre *lakou* (la cour), qui porte le nom de Lakou Claude. La dimension communautaire et familiale du *lakou* apparaît dans l'installation qu'il a réalisée en 2018, qui ne comporte pas de titre et qui s'apparente de manière très évidente à une scène religieuse. L'artiste travaille sur le mode de

l'appropriation : à la manière des Glaneurs d'Agnès Varda, il glane des objets dans la rue, il les assemble, il les déforme, les sculpte, et leur donne une nouvelle vie. Le seul matériau qu'il doit acheter est le bois, ce qui est très significatif quant à la situation écologique haïtienne, le territoire étant dans un état de déforestation alarmant, les images vues du ciel des terres en question étant parlantes, hurlantes : le bois est une denrée rare, et sert en grande partie, à la fabrication d'objets touristiques voués à être vendus en République Dominicaine. Dans cette installation, dont l'artiste a supervisé la mise en œuvre en personne à New York, quatre personnages sont disposés de manière géométrique dans une alcôve. Ils sont réalisés à partir de véritables crânes et squelettes humains, et le personnage principal situé en haut de la composition représente une vierge à l'enfant. Au centre, le cadavre d'un lapin¹ est amalgamé à une matière pâteuse, fixée sur une plaque en verre transparent et de ce fait, il est possible de se permettre une comparaison originale entre cette installation et l'huile sur toile de Titien, intitulée *La Vierge et l'Enfant avec Sainte Catherine et un berger* dite *La Vierge au lapin*², que l'on situe entre 1525 et 1530. Les deux œuvres présentent quatre personnages et à l'inverse du tableau de Titien, où les protagonistes sont présentés de manière asymétrique, Saintilus les dispose selon un ensemble d'axes précis, de manière à ce qu'ils forment une croix. Sur les deux œuvres, chaque vierge est l'élément central, porte un voile bleu, et surplombe un lapin blanc. À la différence que Titien a représenté l'ensemble des personnages vivants, au corps denses, rebondis et allègres, tandis que l'autre présente leurs dépouilles ouvragées, mais efflanquées, faméliques et momifiées. Dans l'œuvre de Titien, Sainte Catherine porte un habit blanc et dans l'œuvre de Saintilus, le vêtement blanc est arboré par Marie Madeleine, qui est assise dans l'épave d'un fauteuil roulant. Titien offre une scène reviviscente à son spectateur, saine, sémillante, alors que le thème de la mort est partout dans l'installation haïtienne. La mort est

¹ Une série de photographies de cette installation, en très haute définition, est disponible en suivant le lien : <https://pioneerworks.org/exhibitions/potoprens/>

² Titien, *La Vierge et l'Enfant avec Sainte Catherine et un berger* dite *La Vierge au lapin*, 1525-1530, huile sur toile, 0,71 x 0,87 m., Musée du Louvre, Paris.

omniprésente, mais il ne s'agit pas d'une mort séparée du monde des vivants, d'une mort triste ou fatale, il ne s'agit pas d'une fin, mais du prolongement d'une histoire, de l'épisode d'un cycle qui n'a rien de tragique ou d'irréversible. La vanité n'est pas anémiée ou anémiant, elle s'inscrit dans une réalité rationnelle, prévisible, canonique et tout aussi saine, pour l'artiste haïtien, que les joues rebondies du petit enfant sur le plan symbolique. Dans l'installation, le personnage de la vierge à l'enfant représente la mère de l'artiste, et le personnage de Marie Madeleine représente sa tante. Leurs obsèques se sont déroulées selon le rituel vaudou, durant lequel on parle au mort, durant lequel on peut ouvrir le cercueil avant qu'il ne soit mis en terre afin de toucher le défunt, de lui parler, de le regarder fixement à tour de rôle, dans un face à face ouvert et entier. En Haïti, la frontière entre la vie et la mort est infime. À travers cette installation, l'artiste entretient une relation avec ses défunt(e)s ancêtre(s), et le nouveau né, enveloppé dans un linceul, est un autoportrait. À l'image des trois étapes qui symbolisent l'être humain se déplaçant à quatre pattes le matin, deux le midi et trois le soir, tel qu'exposé dans l'histoire mythologique racontant l'épopée du roi Œdipe, quatre étapes de l'existence terrestre sont ici représentées :

- l'enfance, symbolisée par le nouveau né blotti dans les bras maternels, en haut de la composition,
- l'âge adulte durant lequel on donne soi-même la vie, représentée par le parent debout à gauche,
- la vieillesse et la maladie, représentés par le personnage en fauteuil roulant,
- la mort, représentée par le personnage couché, mourant, en bas, au crâne nu.

Le lapin, qui est un animal bondissant, se situe au milieu de ces quatre paliers et dans son mouvement de cabriole figée, dessine une ligne diagonale allant de la tête du défunt vers la tête du personnage assis dans son fauteuil roulant, que l'on sait affaibli et valétudinaire : la mort n'est ni un malheur, ni un désastre, ni un bouleversement légal. Chaque étape reste connectée à l'autre, et est susceptible de pouvoir prendre le relais sur l'autre, dans un mouvement logique et continu. La mort

fait partie du quotidien, elle arrive sans prévenir, et aucune parade esthétique ou scientifique ne prétend pouvoir donner l'illusion de pouvoir retarder sa venue. Les haïtiens entretiennent une relation intime et très singulière avec elle. Il est d'ailleurs commun de faire l'acquisition de son propre cercueil assez tôt lorsque l'on atteint l'âge adulte, sinon de le construire soi-même, et de le stocker dans son propre espace de vie, en le suspendant au plafond par exemple, comme une sorte de lampadaire imposant. En outre, l'artiste *Rezistan* (résistant) est imprégné d'une conception du monde où le vaudou s'est constitué terre d'asile, refuge spirituel pour des migrants implantés, au patrimoine imaginaire millénaire devenu étranger, anéanti, annihilé, où la terre ressource et assassine dût être brûlée vive, afin que l'ultime colonisateur napoléonien s'en aille, enfin. Le plasticien installationniste de la Caraïbe francophone est le digne héritier d'une philosophie qui considère que la mort n'est jamais loin, qu'elle s'inscrit dans une actualité ou dans un futur toujours proche, conception en partie due aux violences notoires qui ne laissaient que trois ans d'espérance de vie dans le milieu plantationnaire, le socle historique et barbare d'une Caraïbe rhizomique. Patrick Chamoiseau s'exprime d'ailleurs au sujet de la problématique migratoire, qui le touche d'une manière singulièrement analogue, qui déchaîne par ailleurs haines et passions internationales à l'heure actuelle, et qui reste éminemment liée à l'histoire de l'érection de la puissance des empires et de la colonisation. Dans son ouvrage *Frères migrants*, il écrit :

« Les frontières de l'Europe s'érigent en de mauves meurtrières. [...] Ici, Lampedusa, mi-roche, mi-torche, mi-huître, quasi stellaire, qui aspire et digère sans espace et sans temps une substance vivante, et avec elle le bleu cobalt du monde, son honneur paille, sa décence verte, les soleils de sa conscience aussi. [...] L'Irak la Syrie l'Érythrée l'Afghanistan le Soudan la Lybie... sont des artères ouvertes. Giclées d'un violet fixe moiré d'un fond de forge. [...] Le continent des Africains du fond de l'Atlantique - continent sans adresse, où les cales du bateau négrier ont pu broyer durant des siècles les fondements de l'Afrique, les fils aînés du genre humain - rejoint dans une

exacte sidération son double en Méditerranée. Bleu glacial
oublié des clartés ! »¹

Nous notons, dans cette sélection de passages réunis en un condensé assertif, que l'auteur utilise prodigieusement le champ lexical de la couleur. Les meurtrières sont mauves, le monde dépeint est bleu cobalt, la décence verte, les artères violettes, les clartés oubliées : bleu glacial. L'historien Michel Pastoureau pourrait se saisir de cette qualité avec une remarquable clairvoyance. L'œuvre de Jean Claude Saintilus est toute entière traversée par cette problématique, celle de la *bisquette tombée*, de la *blès*, dit-on aux Antilles, de la blessure traumatique qui met l'attention en suspens, et nécessite que l'on y accorde de l'attention tant ses répercussions se prolongent dans le temps présent. L'artiste s'approprie le corps humain au sens propre du terme, il utilise le squelette, l'os en tant que médium artistique, et il est autorisé à le faire en vertu de son statut d'artiste de renommée internationale, ses œuvres pouvant traverser les frontières et les zones frontalières sur autorisations. L'os confère également une énergie toute particulière à l'installation. Dans son ouvrage traduit de l'anglais intitulé *Notes sur la sculpture*, Henry Moore accorde d'ailleurs une attention spécifique à ce médium, qu'il est intéressant d'appliquer à la démarche esthétique de Saintilus. Il écrit :

« la figure humaine est ce qui m'intéresse le plus profondément mais j'ai découvert des principes de forme et de rythme en étudiant des objets naturels tels que galets, rochers, os, arbres, plantes, etc. [...] Les os ont une puissance sculpturale merveilleuse, et dans la forme une grande tension, une grande dureté. Ils présentent aussi de subtiles transitions entre une forme et une autre et de grandes diversités dans les coupes. [...] le matériau suffit à lui seul à vous tenir éloigné de la pure représentation et vous ramène à l'abstraction. »²

¹ Patrick Chamoiseau, *Frères migrants*, *op. cit.*, p. 21-24.

² Henry Moore, *Notes sur la sculpture*, [1941] trad. Josette Lavergne, Paris, L'Échoppe, 2003, p. 10-11.

Ainsi, et comme l'explique Henry Moore, le plasticien Saintilus, bien qu'il expose des corps, se consacre avant tout à la matière, à l'os d'un point de vue métaphysique et non d'un point de vue de nature strictement affective. La *blès* est par ailleurs bâtie autour d'un insondable mystère, que nul ne pourra jamais élucider, d'un silence voué à l'éternelle obscurité. La Première Guerre mondiale a donné naissance à l'émouvante et solennelle tradition de l'inhumation du soldat inconnu. Mais il n'existe guère de lieu mémoire abritant la dépouille d'un esclave inconnu, ayant pourtant contribué à la richesse des nations, au prix de son existence et de ses irrespirables souffrances : ses os sont à jamais perdus. Dans un article consacré à la question de l'origine et de la traque de l'originaire, le psychanalyste Jean-François Rabain, en prenant appui sur l'histoire de plusieurs protagonistes, rappelle que :

« La pire des douleurs, c'est avec les disparus, lorsqu'il n'y a pas de traces. Elle évoque Auschwitz, les persécutions nazies. [...] Son père, qui fut le premier mort du village, a pu être inhumé [...]. Cependant les autres tombes sont restées vides. On ne sait toujours pas où les os de ses oncles se trouvent. On accepte la mort en Kabylie, dit-elle, mais pas la perte des os. "En Kabylie, les morts font partie des vivants". Si le défunt n'a pu trouver sa place, comment pourrait-il ne pas revenir perturber l'équilibre psychique des survivants.

Elle joue alors sur le signifiant. La perte des os ! Oui, c'est peut-être aussi les eaux, E-A-U-X, la délivrance, l'accouchement, la naissance...

La mort peut-elle être aussi une naissance ? [...] "Les larmes ne sont pas sorties" a dit sa mère. Elle n'a pu pleurer qu'en rêve, ce premier rêve de la première séance. »¹

Cet extrait permet de comprendre que le choix de l'artiste Jean Claude Saintilus renvoie à la *blès*, à la *bisquette tombée*, et que cette dernière renvoie aussi à la présence de l'absent. Les corps disparus, inconnus tant au niveau de leur

¹ Jean-François Rabain, « "Paroles d'os" ou le Dormeur du Val », Claude le Guen (dir.), *Revue française de psychanalyse*, Tome LV, septembre-octobre 1991, Paris, Presses Universitaires de France, p. 1123.

apparence que de leur identité hantent le présent des vivants, et l'anéantissement dont ils ont fait l'objet ne leur concède qu'une plénitude mémorielle fragmentée. Sa pratique de l'installation illustre cette caractéristique esthétique et caribéenne, qui continue de résonner au moment même de cette lecture.

CONCLUSION

Dans les îles francophones de la Caraïbe, les pratiques de l'installation relèvent d'une multitude de notions, qui ont la particularité de mettre le principe d'altérité en exergue. Elles impliquent le corps du spectateur, de l'Autre, car sa présence effective est indispensable pour que l'œuvre ait du sens, pour qu'elle prenne vie. À cet égard, Alain Alberganti dit d'ailleurs que :

« l'art de l'installation est l'héritier de l'art minimaliste, pour ce qui est de l'attention portée au contexte et au corps du spectateur, et, de l'art conceptuel pour ce qui est de la mise en question de la notion d'art à travers son rapport au réel. Il se nourrit de l'intégration de l'espace environnant et de la mise en question sans cesse réitérée de l'essence de l'œuvre d'art. Il se bâtit sur une frontière très ténue entre art et réel en faisant de la théâtralité le moteur de la spatialité. Entre le spectateur et l'œuvre, il n'y a plus de distance, il n'y a plus qu'une frontière. Le spectateur est dans l'œuvre d'art »¹.

Dans le domaine de l'installation en art, nous comprenons que le spectateur fait donc partie de l'œuvre, et que cette caractéristique est entre autres liée à une forme d'élasticité conceptuelle qui se trouve aux origines de l'installation, due, notamment, au lien de filiation qui existe entre la contemporanéité de cette pratique et les sources dans lesquelles elle puise ses principes. L'installation en art est en effet imprégnée des bouillonnements issus du mouvement dada, du début du XX^e siècle, du Surréalisme ou des happenings, au cours desquels les protagonistes cherchaient à

¹ Alain Alberganti, *De l'art de l'installation, La spatialité immersive*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 8.

se défaire de certains formalismes, en mettant en œuvre des réflexions d'ordre contestataires, voire anarchistes vis-à-vis des orientations politiques d'une Europe colonialiste à cette époque, qui est par ailleurs entrée en guerre à deux reprises. La découverte parallèle des arts venus de certains pays d'Afrique ou d'Océanie eut en outre une influence déterminante quant aux changements stylistiques radicaux auquel le monde de l'art occidental assiste à cette période. Certains artistes et anthropologues prendront l'initiative de partir à la rencontre des peuples ou des cultures en question, afin d'honorer leurs savoirs, leurs noms, et d'identifier ce qui se trouve au fondement de leur identité et de leur culture. Ce fut le cas d'André Breton, pour qui l'artiste issu d'une culture différente était « détenteur d'un secret, d'une richesse perdue par l'homme occidental »¹, comme l'explique Dominique Berthet.

Les principes de l'installation en art s'échafaudent à cette période, à un moment où les artistes entrent en contact, se rencontrent, et où le spectateur de l'œuvre d'art est invité à élargir le spectre du regard qu'il pose sur l'œuvre, à défocaliser le point central de son regard vis-à-vis d'un objet qui, jusqu'alors, devait être compris et décrypté de manière linéaire, devant désormais être considéré comme un objet aux acceptions plurielles.

L'installation doit être considérée de la même manière, étant donné qu'il s'agit d'une œuvre sans socle, qui révèle les complexités parcellaires inhérentes à la notion de « fragment », et qui s'avère être elle-même un fragment, comme l'explique Itzhak Goldberg :

« Peut-être, comme le remarque Irving Sandler, l'aspect le plus désordonné, plus frénétique de ce "chaos de fragments" qui caractérise les installations n'est-il pas sans rapport avec la gesticulation improvisée qu'emploient les auteurs du happening. [...] De telles installations induisent le sens du transitoire, et du vulnérable, annoncent la possibilité de leur éminente déconstruction. Structures temporaires ouvertes à une croissance virtuelle, elles jouent sur les distorsions de l'espace, sur les

¹ Dominique Berthet, *André Breton, l'éloge de la rencontre, op. cit.*, p. 47.

irrégularités et le refus de l'ordonnement, sur le principe de dispersion de l'œuvre et de la continuité entre cette dernière et son environnement »¹.

L'aspect évanescence de l'art de l'installation évoqué par l'auteur qui, s'inscrivant dans un prolongement de l'espace explique-t-il, peut librement se disperser au point de pouvoir presque se fondre avec son environnement, n'est pas sans évoquer le travail de l'artiste installationniste Serge Goudin-Thébia. Les installations éphémères de cet artiste, souvent monumentales, sont pétries à partir de la sève endémique de la presqu'île de la Caravelle, située au Nord-Est de la Martinique, et ont quasiment toutes disparues à ce jour en raison de leurs matériaux constitutifs, naturels, périssables, fugaces et éphémères. Par ailleurs et comme il est question de l'absence du socle, il est intéressant de comparer cette donnée avec l'image du rhizome, qu'utilisent Gilles Deleuze et Félix Guattari, qui s'insère dans la poétique glissantienne et qui désigne la multiplicité des origines cabibéennes, au point que la quête d'une généalogie minutieuse s'avère souvent être une recherche sibylline et impénétrable. Cette multiplicité rhizomique symbolise par ailleurs la créolité, que Raphaël Confiant, Patrick Chamoiseau et Jean Bernabé définissent en ces termes :

« Notre créolité devra s'acquérir, se structurer, se préserver, tout en se modifiant et tout en avalant. [...] L'application de ce double mouvement favorisera notre vitalité créatrice en toute authenticité. Cela nous évitera aussi un retour à l'ordre totalitaire de l'ancien monde, rigidifié par la tentation de l'Un et du définitif. Au cœur de notre créolité, nous maintiendrons la modulation [...] de mélanges illicites. Car nous savons que

¹ Itzhak Goldberg, *Installations*, Paris, CNRS Éditions, 2014, p. 140-141.

chaque culture n'est jamais un achèvement mais une dynamique constante chercheuse de questions inédites [...] »¹.

La « vitalité créatrice » à laquelle les auteurs se réfèrent est issue de la créolité, ici définie, et dont le cœur est constitué d'une multiplicité de « mélanges illicites », mais aussi d'une culture en constante dynamique qui « n'est jamais un achèvement » et dont le socle n'est par conséquent jamais unique. L'installation en art véhicule ce principe, car le fait que le spectateur puisse entrer dans l'espace de l'œuvre et vice-versa, introduit une relation avec l'espace de l'œuvre qui relève de la même dynamique, dans la mesure où la distance qui sépare le spectateur de l'objet permet de pouvoir considérer l'œuvre selon une multiplicité de points de vue.

Cette multiplicité apparaît dans le travail de l'artiste martiniquais Ernest Breleur, qui recrée des corps suspendus aux morphologies imaginaires, ainsi que dans celui des artistes haïtiennes Katelyne Alexis et Pascale Monnin, dont les installations nécessitent également l'élaboration de dispositifs d'accrochages permettant de suspendre l'œuvre. Dès l'abord, ce dispositif implique le fait que l'on puisse apprécier l'œuvre sous plusieurs angles. Dans le travail de Pascale Monnin, la multiplicité des points de vue est mise en relief grâce aux fragments de miroirs qui parsèment la plupart des visages suspendus qu'elle expose, et qui reflètent la lumière dans l'espace d'exposition. Dans le travail de Kathleen Alexis, la multiplicité de ces points de vue diffère, puisqu'elle utilise d'anciens jouets provenant de l'aide américaine, qui, issus de la charité, deviennent rapidement hors d'usage et finissent leur vie en Haïti. La multiplicité du point de vue joue ici sur un double sens : celui du spectateur à proprement parler, qui peut facilement identifier l'objet appartenant aux souvenirs d'enfance, et la multiplicité du point de vue symbolique du jouet qui dit que le jeu touche à sa fin.

Ces différents exemples montrent que les artistes installationnistes des îles francophones de la Caraïbe structurent leurs recherches esthétiques autour de la

¹ Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, *Éloge de la Créolité*, [1989], *op. cit.*, p. 53.

question du fragment, qu'ils s'interrogent quant à la fragmentation volontaire de l'histoire telle qu'elle a été écrite dans les récits officiels, à la différence des mémoires historiques résiduelles qui ont subsisté à travers la tradition orale, et des autres témoignages émanant de la mémoire du corps par lesquels la mémoire ressurgit grâce à des pratiques traditionnelles comme la danse (bèlè), les arts martiaux (ladja, danmyé, capoeira), les activités nautiques (bwa flo) ou spirituelles (santeria, quimbois, vaudou) et qui sont des fragments de souvenirs qui doivent être considérés dans le domaine de l'installation, dans la mesure où cette pratique engage le corps du spectateur. L'art de l'installation dans la Caraïbe francophone illustre par ailleurs la fragmentation du territoire, qui témoigne de la géodynamique des sols à proprement parler d'une part, et qui renvoie à la notion de frontière d'autre part.

Cette frontière est, en règle générale est une zone complexe, au sein de laquelle s'érigent des relations vivaces, malencontreuses ou au contraire protectrices entre différents peuples, différents États, différentes cultures et les coutumes, mais également entre les différents paysages, leurs textures et leurs mouvements : une frontière délimite un territoire. Elle peut épouser les contours et les reliefs dessinés par l'environnement et par les spécificités naturelles de notre planète, ou peut au contraire être érigée par la main de l'homme, construite, telle un mur colossal, un fil barbelé garni des pointes, elle peut être électrifiée et foudroyante. Quelle que soit sa morphologie, son but est de délimiter un territoire et de définir par ailleurs l'étendue des liens que l'on tend à maintenir à l'égard de l'Autre, du désiré, de l'attendu, de l'oublié ou de l'anonyme. Dans l'espace archipélique de la Caraïbe, cette frontière est avant tout l'Océan, une frontière outremer abyssale qui encoffre le résumé d'un monde.

Cette frontière se manifeste dans le travail des artistes installationnistes des îles francophones de la Caraïbe, car tout en possédant les caractéristiques énoncées, l'installation est elle-même une expérience de l'altérité. Toujours hybride, elle s'inscrit au sein d'un environnement, d'un site, d'une totalité qu'elle creuse, qu'elle

sonde, qu'elle entrouvre. Le spectateur traverse l'oeuvre, il est également traversé par elle : une installation est une rencontre dont l'œil, le corps et les sens sont les vecteurs.

L'engagement du corps est par conséquent indispensable, dans l'installation en art, car il est médium et acteur de l'oeuvre, ce qui crée une relation toujours singulière entre l'oeuvre et le spectateur. En résulte une rencontre dont l'issue sera incertaine et inattendue : une installation propose donc une expérience esthétique qui sollicite l'humain dans ses aspects les plus latitudinaux, sans pour autant l'orienter de manière dogmatique. Cette expérience sensorielle se caractérise par le fait que l'installation est également une frontière poreuse que l'artiste positionne entre plusieurs espaces, plusieurs entités que sont le lieu, le site et le spectateur. L'installation fait ainsi l'objet d'une expérience, au sein de laquelle le corps et le regard sont autorisés à se mouvoir, à déambuler, compte-tenu du fait que cette expérience s'inscrit dans une globalité, ce qui dans le contexte des îles francophones de la Caraïbe, s'accorde avec l'hétérogénéité rhizomique.

Cette expérience du multiple, engendrée par les aléas de la rencontre qui fonde le tissu humain de la Caraïbe, et invite à en considérer les aspects les plus altruistes et les plus complexes, toujours en devenir, font partie des principes fondateurs des esthétiques caribéennes.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	2
RÉSUMÉ	4
ABSTRACT	5
INTRODUCTION	10
PARTIE I	18
L'installation : fondements et jaillissements	18
Chapitre 1	19
Vers une abolition des frontières :	19
expérimentations et contigüités	19
A - À l'orée des rivages	20
Parcourir la ligne, explorer ses porosités : ludismes, silences et vacarmes	20
1 - La frontière ou l'identité en devenir	21
2 - La frontière transgressée : un regard sur le « primitivisme » dans l'art du XXe siècle	36
B - Rapprochements et proximités : migration, mutation.	62
L'œuvre globalisée	62
1 - La territorialité fugitive	67
2 - Le territoire désammarré	71

Chapitre 2	81
De l'œuvre au lieu : géminations, sites et situations	81
A - De l'organique à l'urbain, le lieu et ses factures	81
Lieu de l'œuvre, œuvre du lieu	81
B - In situ, un art en localisation	90
Chapitre 3	96
S'engager : vers une quête de l'inespéré ?	96
A - L'engagement esthétique : un recueil de libertés	97
B - Les aubes inespérées dues au hasard	104
PARTIE II	118
L'installation en art dans la Caraïbe francophone : études antillaises	118
Chapitre 1	119
Pratiques de l'installation en Guadeloupe, d'une mémoire en fragments vers une mémoire cybernétique	119
A - L'examen des racines	120
1 - Bruno Pédurand : les racines et l'absence	120
2 - Guy Gabon, de l'organique à la racine	131
3 - Kelly Sinnapah Mary, l'intimité des racines	141
B - Installations et arts numériques : les nouveaux territoires	149
1 - Henri Tauliaut, l'installation « biosphère »	149
2 - David Gumbs, les mutations interactives de l'espace	154
Chapitre 2	159

Pratiques de l’installation en Martinique,	159
entre nature et quêtes identitaires : de l’essence aux sens	159
A - La rencontre : une trouvaille extraordinaire	160
1 - Christian Bertin, la nature de la blès	166
2 - Ernest Breleur, les fragments identitaires aux rayons X	173
B - Culture et nature d’identités plurielles	180
1 - Norville Guirouard-Aizée, l’enracinement culturel	180
2 - Luz Severino, l’abondance et la sève	186
3 - Serge Goudin-Thébia, éphémère par nature	192
PARTIE III	201
L’installation en art dans la Caraïbe francophone :	201
la République d’Haïti	201
Chapitre 1	202
De la colonie à la Démocratie	202
A - La première République noire : une naissance entre grâce	203
et disgrâces	203
B - Le développement des institutions culturelles :	207
mise en parallèle de la situation d’Haïti, de la Martinique et de la Guadeloupe	207
Chapitre 2	211
L’événement culturel, un terrain fertile	211
pour les pratiques de l’installation	211

A - Le cas de la Ghetto Biennale	212
1 - Chaos et lumière : genèse	223
2 - De la méthode à la mise en œuvre, acte 1 : 2015	226
3 - De la méthode à la mise en œuvre, acte 2 : 2017	243
B - Résistance, mythes et symboles : les installationnistes haïtiens	255
1 - Édouard Duval-Carrié, voyages doux et à mers	255
2 - Maksaens Denis, technologies syncrétiques	261
3 - Les espaces poétiques de Pascale Monnin	271
4 - Katelyne Alexis ou les frivolités en suspens	279
5 - Jean-Claude Saintilus, icônes, figures et momifications	286
CONCLUSION	296
TABLE DES MATIÈRES	303
BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE	307
TABLE DES ILLUSTRATIONS	320
INDEX DES NOTIONS	326

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

OUVRAGES

- Alberganti, Alain, *De l'art de l'installation, La spatialité immersive*, L'Harmattan, 2013
- Anzaldúa, Gloria, *Borderlands / La Frontera: The New Mestiza* (Frontières / La Frontière : La Nouvelle Mixité), 4^e édition [1987], San Francisco, CA, Aunt Lute Books, 2012
- Bachelard, Gaston, *La Terre et les rêveries du repos*, [1948] Paris, José Corti, « Les Massicotés », 2004
- Bachelard, Gaston, *L'eau et les rêves, Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, coll. « José Corti », 1942
- Balakian, Anna, *Surrealism : The Road to the Absolute (Surréalisme : La Route vers l'Absolu)*, New York, Dutton, 1970
- Berthet, Dominique, *André Breton, l'éloge de la rencontre*, Paris, HC Éditions, 2008
- Berthet, Dominique, *Pratiques artistiques contemporaines en Martinique, Esthétique de la rencontre I*, L'Harmattan, 2012
- Berthet, Dominique, *Ernest Breleur*, Paris, HC Éditions, 2008
- Berthet, Dominique, *Les corps énigmatiques d'Ernest Breleur*, Paris, L'Harmattan, 2006
- Breton, André et Soupault, Philippe, *Les Champs Magnétiques*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1971
- C. Mann, Charles, *1491, Nouvelles révélations sur les Amériques avant Christophe Colomb*, trad. fr. Marina Boraso, Paris, Albin Michel, coll. « Essais Doc. », 2007
- Césaire, Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine, coll. « Poésie », 2000
- Césaire, Aimé, *La tragédie du roi Christophe*, [1963], Présence Africaine, 1970

- Chamoiseau, Patrick, *Frères migrants*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 2017
- Chamoiseau, Patrick, *La matière de l'absence*, Paris, éd. du Seuil, 2016
- D. Graham, John, *System and dialectics of art* (Systèmes et dialectiques de l'art), 1937, Paris, ed. Jacques Povolozky, 1937. Exemplaire n°138, numérisé par l'Université du Michigan, Ann Arbor, État du Michigan, Comté de Washtenaw, États-Unis. URL : <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015004805035;view=1up;seq=10>
- De Certeau, Michel, *L'invention du quotidien – 1/Arts de faire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2004
- De Lacroix, Pamphile, « Notes relatives à la population de couleur », in *Mémoires pour servir l'histoire de la révolution de Saint Domingue*, 1819, Paris, Imprimerie de Pillet Ainé, p. X-XI. Document intégral mis en ligne par Gallica, Bnf. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k44881s/f29.image>
- Deleuze, Gilles et Guattari, Félix, *Capitalisme et Schizophrénie, L'Anti-Œdipe*, Paris, Les éditions de minuit, coll. « Critique » , 1973
- Dubois, Philippe, *La question vidéo, entre cinéma et art contemporain*, Crisnée, coll. « Yellow Now », 2011
- Duchamp, Marcel et Sanouillet, Michel (contrib.), Peterson, Elmer (contrib.), *Duchamp du signe*, [1975], Paris, Flammarion, Coll. « Champs » , 1994
- Fanon, Frantz, *Les damnés de la terre*, [1961], Paris, La Découverte, 2002
- Glissant, Édouard, *La Lézarde*, [1958], Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1997
- Glissant, Édouard, *Le Quatrième Siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 23 janvier 1997
- Glissant, Édouard, *Philosophie de la Relation, poésie en étendue*, Paris, Gallimard, 2009
- Glissant, Édouard, *Tout-monde*, [1993], Gallimard, coll. « folio », 2007
- Goldberg, Itzhak, *Installations*, Paris, CNRS Éditions, 2014
- Goldwater, Robert, *Le primitivisme dans l'art moderne*, [1938], Paris, Presses Universitaires de France, 1988
- Guillaume, Paul, *La sculpture nègre et l'art moderne*, [1926], Toulouse, Toguna, 1999

- Haenel, Yannick, *les Renards pâles*, Paris, Gallimard, 2013
- Jimenez, Marc, *La querelle de l'art contemporain*, Gallimard, Folio « Essais », 2005
- Lelong, Guy, *Daniel Buren*, Paris, Flammarion, coll. « La création contemporaine », 2002
- Mallarmé, Stéphane, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, [1897], Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1993
- Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard NRF, Coll. « Bibliothèque des idées », 1945
- Métraux, Alfred, *Le vaudou haïtien*, [1958], Paris, Gallimard, 2010
- Moore, Henry, *Notes sur la sculpture*, [1941] trad. Josette Lavergne, Paris, L'Échoppe, 2003
- O'Doherty, Brian, *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space (À l'Intérieur du Cube Blanc, l'Idéologie de l'Espace de la Galerie)*, Berkeley, Los Angeles-Londres, University of California Press (Presses Universitaires de Californie), 1999
- Michel Pastoureau, *L'étoffe du diable. Une histoire des rayures et des tissus rayés*, [1991], Éd. du Seuil, coll. « Points », 2003
- Pastoureau, Michel et Simonnet, Dominique, *Le petit livre des couleurs*, Paris, Éd. du Panama, 2005
- Perec, Georges, *Espèces d'espaces*, Paris, Éditions Galilée, 1974
- Peterson, Elmer, *Tristan Tzara : Dada and Surrealist Theorist (Tristan Tzara : Théoriste Dada et Surrealiste)*, New Brunswick, Rutgers University Press (Presses Universitaires de Rutgers), 1971
- Petitjean-Roget, Henry, *Archéologie des petites Antilles, chronologies, art céramique, art rupestre*, Basse Terre, Association Internationale d'Archéologie de la Caraïbe, 2015
- Price-Mars, Jean, *Formation ethnique, folk-lore et culture du peuple haïtien*, 2^e édition, Port-au-Prince, Imprimerie N.A Theodore, 2^e éd., 1956
- Price-Mars, Jean, *Une étape de l'évolution haïtienne*, vol.1, Port-au-Prince, Imprimerie La Presse, 1929
- Sartre, Jean-Paul, *L'être et le néant, Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, 1943

- Tejpal, Tarun, *la Vallée des masques*, (titre original : *The Valley of Masks*, Fourth Estate, Inde), [2011], trad. fr. Vita-lyos, Dominique, Paris, Albin Michel, 2012
- Varagnac, André, *Définition du Folklore*, Paris, Soc. d'Ed. géogr., maritimes et coloniales, 1938
- Wachtel, Nathan, *La vision des vaincus : les indiens du Pérou devant la Conquête espagnole*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1971
- W. Adorno, Theodor, *Die Kunst und die Künste (L'art et les arts)*, [1967], Desclée de Brouwer, coll. « Art & Esthétique » , 2002
- Williams, Eric, *De Christophe Colomb à Fidel Castro : L'histoire des Caraïbes 1492-1969*, [1970], Présence Africaine, 1975
- Wood, Yolanda, *L'Art de la Caraïbe*, Port-au-Prince, Éditions Mémoire, coll. « Les cahiers de la Fondation » , 2000
- Yourcenar, Marguerite, *Nouvelles Orientales*, Paris, Gallimard, coll. « l'Imaginaire », 1975

OUVRAGES COLLECTIFS

- Benoïst, Jean (dir.), *L'Archipel inachevé, Culture et société aux Antilles françaises*, Les Presses de l'Université de Montréal, 1972
- Bernabé, Jean et Chamoiseau, Patrick et Confiant, Raphaël, *Éloge de la Créolité*, [1989], Paris, Gallimard, coll. « Hors série », 1993
- Berthet, Dominique (dir.), *Une esthétique du trouble*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 2015
- Bourgade, Philippe, (dir.), *Eau-mémoire*, Pointe-à-Pitre, Éd. Jasor, 2006
- Charbonneaux, Anne-Marie et Hillaire, Norbert (dir.), *Œuvre et Lieu*, Paris, Flammarion, 2002
- Chevalier, Jean et Gheerbrant, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1982
- Doriac, Franck (dir.), *Les Guerriers de l'Absolu, Installation - 1998*, Paris, L'Harmattan, coll. « Les arts d'ailleurs », 2007

- Gaillard, Françoise, et de Oliveira, Nicolas et Petry, Michael *Installations : L'Art en situation*, Londres, Thames & Hudson, coll. « Beaux Livres », 2004
- Gordon, Leah (dir.), *Ghetto Biennale | Geto Byenal*, 2017, Londres, No Eraser, 2017
- Grosenick, Uta et Riemschnieder, Burkhard (dir.), *Art Now*, Cologne, Taschen, 2002
- L'Étang, Gerry (dir.), *La peinture en Martinique*, Paris, HC Éditions, 2007
- Rubin, William (dir.), *Le primitivisme dans l'art du XX^e siècle : les artistes modernes devant l'art tribal*, trad. fr. Paudrat, Jean-Louis, Paris, Flammarion, 1987
- Van Assche, Christine (dir.), *Collection Nouveaux Médias Installations*, Paris, ed. du centre Pompidou, 2007
- Yung-Hing, Renée-Paule (dir.), *Art Contemporain de la Caraïbe*, Paris, HC éditions, 2012

REVUES :

- Berthet, Dominique (dir.), *Recherches en Esthétique*, n° 2, « Appropriation », Fort-de-France, publication du Centre d'Études et de Recherches en Esthétique et Arts Plastiques, 1996
- Berthet, Dominique (dir.), *Recherches en Esthétique*, n° 8, « L'Audace », Fort-de-France, publication du Centre d'Études et de Recherches en Esthétique et Arts Plastiques, 2002
- Berthet, Dominique (dir.), *Recherches en Esthétique*, n° 12, « La rencontre », Fort-de-France, publication du Centre d'Études et de Recherches en Esthétique et Arts Plastiques, 2006
- Berthet, Dominique (dir.), *Recherches en Esthétique*, n° 15, « L'imprévisible », Fort-de-France, publication du Centre d'Études et de Recherches en Esthétique et Arts Plastiques, 2009
- Berthet, Dominique (dir.), *Recherches en Esthétique*, n° 16, « L'insolite », Fort-de-France, publication du Centre d'Études et de Recherches en Esthétique et Arts Plastiques, 2010
- Berthet, Dominique (dir.), *Recherches en Esthétique*, n°19, « Art et engagement », Fort-de-France, publication du Centre d'Études et de Recherches en Esthétique et Arts Plastiques, 2014

- Dominique Berthet (dir.), *Recherches en Esthétique*, n°21, « La réception de l'art », Fort-de-France, publication du Centre d'Études et de Recherches en Esthétique et Arts Plastiques, 2016
- Berthet, Dominique (dir.), *Recherches en Esthétique*, n°22, « Art et hasard », Fort-de-France, publication du Centre d'Études et de Recherches en Esthétique et Arts Plastiques, 2017
- Bonnet, Frédéric (dir.), *Tous urbains*, 2016/3 (n° 15), Paris, PUF, 2016
- Dorgeuille, Claude (dir.), *Le Discours Psychanalytique, Revue de l'Association Freudienne*, n°16, « Autour de l'identification », Séminaire de Fort-de-France du 25 février au 3 mars 1996, octobre 2016
- Le Guen, Claude (dir.), *Revue française de psychanalyse*, Tome LV, Paris, Presses Universitaires de France, septembre-octobre 1991
- Leiris, Michel et Jamin, Jean (dir.), *Gradhiva*, vol. 21, n°1, Paris, ed. du Quai Branly, 2015
- Mongin, Olivier (dir.), *Esprit*, vol. décembre, n°12, Paris, ed. Esprit, 2011
- Reznik, Serge (dir.), *Che Vuoi*, vol. 25, n°1, Paris, l'Harmattan, 2006

ARTICLES

- Arndt, Lotte, « Revue noire : exploration des contours de l'art contemporain africain », in Amselle, Jean-Loup (dir.), *Cahiers d'études africaines*, n°223, ed. de l'EHESS, 2016 p. 637.
- Argullol, Rafael, « Eros de la mémoire », in Maurice Aymar et Luca Maria Scarantino (dir.), *Diogène*, vol. 201, no. 1, 2003, p. 53.
- Arrault, Valérie, « Corps à corps », in Berthet, Dominique (dir.), *Une Esthétique du trouble*, 2015, Paris, L'Harmattan, p. 25.
- Barré, François, « Contours et alentours », in Anne-Marie Charbonneaux et Norbert Hillaire (dir.), *Œuvre et Lieu*, Paris, Flammarion, 2002, p. 10.
- Barthes, Roland, *Histoire et sociologie du Vêtement [Quelques observations méthodologiques]*, in Bloch, Marc et Febvre, Lucien (dir.), *Annales. Economies, sociétés, civilisations*, 12e année, n°3, ed. de l'EHESS, 1957, p. 431.

- Beaudoux-Kovats, Édith et Benoist, Jean, « Les Blancs créoles de la Martinique », in Jean Benoist (dir.), *L'Archipel inachevé, culture et société aux Antilles françaises*, 1972, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, p. 112.
- Béja, Alice, « L'Amérique vue de l'océan », in Mongin, Olivier (dir.), *Esprit*, n°6, « La mondialisation par la mer », Paris, Juin 2013, p. 109.
- Benoist, Jean, « L'Étude anthropologique des Antilles », in Benoist, Jean (dir.), *L'Archipel inachevé, Culture et société aux Antilles françaises*, Les Presses de l'Université de Montréal, 1972
- Bidou, Henry, « Visage de nacre et masque d'ébène », in Ortiz, Philippe (dir.), *Vogue*, vol. n°7, Paris, 1926, p. 37.
- Berthet, Dominique, « Bruno Pédurand », in Yung-Hing, Renée-Paule (dir.), *Art Contemporain de la Caraïbe*, 2012, Paris, HC éditions, p. 241.
- Berthet, Dominique, « L'Âme à zone », in Berthet, Dominique (dir.), *Recherches en Esthétique*, n°2, « Appropriation », 1996, p. 101.
- Berthet, Dominique, « Vivre le lieu », in Dominique Berthet (dir.), *Recherches en Esthétique*, n°13, « La relation au lieu », Fort-de-France, publication du Centre d'Études et de Recherches en Esthétique et Arts Plastiques, 2007, 224 pages, p. 21.
- Berthet, Dominique, « Bruno Pédurand, au risque de l'imprévisible », in Berthet, Dominique (dir.), *Recherches en Esthétique*, n° 15, « L'imprévisible », Fort-de-France, publication du Centre d'Études et de Recherches en Esthétique et Arts Plastiques, 2009, p. 165.
- Berthet, Dominique, « L'œuvre d'art : art ou ornement ? », in Berthet, Dominique (dir.), *Recherches en Esthétique*, n°19, « Art et engagement », Fort-de-France, publication du Centre d'Études et de Recherches en Esthétique et Arts Plastiques, 2014, p. 31.
- Berthet, Dominique, « Le choix de la création », entretien avec Marc Jimenez, in Berthet, Dominique (dir.), *Recherches en esthétique*, n°19, « Art et engagement », Fort-de-France, publication du Centre d'Études et de Recherches en Esthétique et Arts Plastiques, 2014, p. 11
- Berthet, Dominique, « Dadaïsme et Surréalisme, le hasard comme catalyseur », in Berthet, Dominique (dir.), *Recherches en Esthétique*, n°22, « Art et hasard », Fort-de-France, publication du Centre d'Études et de Recherches en Esthétique et Arts Plastiques, 2017, p. 92.
- Chateau, Dominique, « L'engagement comme commencement et comme contrat », in Berthet, Dominique (dir.), *Recherches en Esthétique*, n°19, « Art et engagement », Fort-de-France, publication du Centre d'Études et de Recherches en Esthétique et Arts Plastiques, 2014, p. 13.

- Chemillier-Gendreau, Monique, « La difficile conquête des espaces marins », in Bréville, Benoît et Rekacewicz, Philippe, *Manière de voir*, « Faut-il abolir les frontières ? » vol. 128, no. 4, publications du *Monde diplomatique*, 2013, 100 pages, p. 13.
- Clareboudt, Jean, « Des appropriations, désappropriation », in Berthet, Dominique (dir.), *Recherches en esthétique*, n°2, « Appropriation », Fort-de-France, publication du Centre d'Études et de Recherches en Esthétique et Arts Plastiques, 1996, p. 67.
- Cuzin, Régine, « Édouard Duval-Carrié », in Bovet, Henri (dir.), *Haïti, Deux siècles de création artistique*, 2014, Paris, RMN Exposition, p. 56.
- D. Flam, Jack, « Matisse et les fauves », in Rubin, William (dir.), *Le primitivisme dans l'art du XX^e siècle : les artistes modernes devant l'art tribal*, trad. fr. Paudrat, Jean-Louis, Paris, Flammarion, 1987, p. 229
- Frankétienne, *Haïti*, 2008, in Bacot, Yolande (dir.), *Kréyol Factory. Des artistes interrogent l'identité créole*, cat. d'exposition, Grande Halle de la Villette, 7 avril - 5 juillet 2009, Paris, Gallimard, p. 160.
- Genin, Christophe, « Science de l'art - science de l'indétermination ? », in Dominique Berthet (dir.), *Recherches en esthétique*, n°22, « Art et hasard », Fort-de-France, publication du Centre d'Études et de Recherches en Esthétique et Arts Plastiques, 2017, p. 27
- Glissant, Édouard. « Images de l'Être, Lieux de l'Imaginaire », in Reznik, Serge (dir.) *Che Vuoi*, vol. 25, no. 1, Paris, l'Harmattan, 2006, p. 215.
- Guattari, Félix, « Pour une refondation des pratiques sociales », in Ramonet, Ignacio (dir.) *Le Monde diplomatique*, Octobre 1992, page 26
- Haffner, Peter, « Contested creativities in Haïti's Ghetto Biennale | Kreyason konteste nan Geto Byenal an Ayiti » (La créativité Contestée à la Ghetto Biennale en Haïti), in Gordon, Leah (dir.), *Ghetto Biennale | Geto Byenal*, 2017, Londres, No Eraser, 2017, p. 159.
- Hohfeldt, Marion, « Surgissements de l'insolite. La micro-action comme agent perturbateur », in Dominique Berthet (dir.), *Recherches en Esthétique*, n° 16, « L'insolite », Fort-de-France, publication du Centre d'Études et de Recherches en Esthétique et Arts Plastiques, 2010, p. 118.
- Hutton, Clinton, « Esclavages et origines cosmologiques de l'art afro-caribéen », in Yung-Hing, Renée-Paule (dir.), *Art Contemporain de la Caraïbe*, 2012, Paris, HC éditions, p. 15.

- J. Sullivan, Edward, « Édouard Duval-Carrié », in Yung-Hing, Renée-Paule (dir.), *Art Contemporain de la Caraïbe, Mythes croyances religions et imaginaires*, 2012, Paris, HC Éditions, p. 186.
- Jimenez, Marc, « À la recherche du trouble perdu. Entre ataxie et ataraxie », in Berthet, Dominique (dir.), *Une esthétique du trouble*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 2015, p. 148.
- Khalfa, Jean, « Poétique de la rencontre », in Berthet, Dominique (dir.), *Recherches en esthétique*, n° 12, « La rencontre », Fort-de-France, publication du Centre d'Études et de Recherches en Esthétique et Arts Plastiques, 2006, p. 39.
- Kassab-Charfi, Samia, « Descreen Tunisia. L'art du tétramage par Aïcha Filali, variations tunisiennes sur des miniatures persanes », in Berthet, Dominique (dir.), *Recherches en esthétique*, n° 21, « La réception de l'art », Fort-de-France, publication du Centre d'Études et de Recherches en Esthétique et Arts Plastiques, 2016, p. 117.
- Leval, Frédéric, « Passage à l'acte. Entretien avec Bruno Pédurand », in Berthet, Dominique (dir.), *Recherches en Esthétique*, n° 2, « Appropriation », Fort-de-France, publication du Centre d'Études et de Recherches en Esthétique et Arts Plastiques, 1996, p. 119.
- Levin, Gail, « L'Art américain », in Rubin, William (dir.), *Le primitivisme dans l'art du XX^e siècle : les artistes modernes devant l'art tribal*, trad. fr. Paudrat, Jean-Louis, Paris, Flammarion, 1987, p. 453.
- Louise, René, « Histoire Générale de la peinture en martinique », in L'Étang, Gerry (dir.), *La peinture en Martinique*, Paris, HC éditions, coll. « Îles en images », 2007, p. 16.
- Marie-Louise, Jean, « Noville Guirouard-Aizée », in Yung-Hing, Renée-Paule (dir.), *Art Contemporain de la Caraïbe*, 2012, Paris, HC éditions, p. 271.
- Maurer, Evan, « Dada et Surréalisme », in Rubin, William (dir.), *Le primitivisme dans l'art du XX^e siècle : les artistes modernes devant l'art tribal*, trad. fr. Paudrat, Jean-Louis, Paris, Flammarion, 1987, p. 539.
- Parfait, Françoise, « L'installation en collection », in Van Assche, Christine (dir.), *Collection Nouveaux Médias Installations*, Paris, ed. du centre Pompidou, 2007, p. 52.
- Perrodin-Jerôme, Mireille, « Maksaens Denis », in Henri Bovet (dir.), *Haïti - Deux siècles de création artistique*, 2014, Paris, Réunion des musées nationaux, p. 72.
- Pessiglione, Mathias, « Décision et rationalité : un sujet indiscipliné », in Naccache, Lionel (Coord.), *Cités*, vol. 60, n°4, Paris, PUF, 2014, p. 31.

- Jean-François Rabain, « “Paroles d'os” ou le Dormeur du Val », in Le Guen, Claude (dir.), *Revue française de psychanalyse*, Tome LV, septembre-octobre 1991, Paris, Presses Universitaires de France, 1991, p. 1123.
- Rongier, Sébastien, « Lieux, légende et livre chez Jean Rolin (Autour de L'explosion de la durite) », in Berthet, Dominique (dir.), *Recherches en Esthétique*, n°13, « La relation au lieu », Fort-de-France, publication du Centre d'Études et de Recherches en Esthétique et Arts Plastiques, 2007, p. 51.
- Rubin, William, « Picasso », in Rubin, William (dir.), *Le primitivisme dans l'art du XX^e siècle : les artistes modernes devant l'art tribal*, trad. fr. Paudrat, Jean-Louis, Paris, Flammarion, 1987, p. 241.
- Seignobos, Charles, « Les conditions psychologiques de la connaissance en histoire », *Revue philosophique de la France et de l'Étranger*, n° 24, 1887, p. 2, cité par Joseph Morsel, « Traces ? Quelles traces ? Réflexions pour une histoire non passéiste », *Revue historique*, vol. 680, n°4, 2016, p. 814.
- Tauliaut, Henri, « Les défis de l'œuvre organique. Entretien avec Hugues Henri », in Berthet, Dominique (dir.), *Recherches en Esthétique*, n° 8, « L'Audace », Fort-de-France, publication du Centre d'Études et de Recherches en Esthétique et Arts Plastiques, 2002, p. 149.
- Turkiër, Barbara, « Des jouets au musée », in Mongin, Olivier (dir.), *Esprit*, vol. décembre, n°12, Paris, ed. Esprit, 2011, p. 156.
- Walker, Sheila, « Mémoires des eaux », in Bourgade, Philippe (dir.), *Eau-mémoire*, Pointe-à-Pitre, Éditions Jasor, 2006, p. 18.
- Wunenburger, Jean-Jacques, « L'appel des origines perdues », in Franck Doriac (dir.), *Les Guerriers de l'Absolu, Installation - 1998*, Paris, L'Harmattan, coll. « Les arts d'ailleurs », 2007, p. 26.

ARTICLES EN LIGNE

- A. Célius, Carlo, « Quelques aspects de la nouvelle scène artistique d'Haïti », *Gradhiva* [En ligne], 21 | 2015, mis en ligne le 01 février 2015, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/2950> ; DOI : 10.4000/gradhiva.2950

- Bertelli, Federica et Gille, Yovan et Glissant, Édouard, « Conversation sur la mondialisation », *Chimères*, 2016/3 (n° 90), p. 32-44. DOI : 10.3917/chime.090.0032. URL : <https://www.cairn.info/revue-chimeres-2016-3-page-32.htm>
- Cédric, Vincent, « Instrumentaliser l'événementiel. Entretien avec Simon Njami », *Africultures*, 2008/2 (n° 73), p. 102-109. DOI : 10.3917/afcul.073.0102. URL : <https://www.cairn.info/revue-africultures-2008-2-page-102.htm>
- Charrin, Ève, « L'imaginaire du masque », *Esprit*, 2013/11 (Novembre), p.137. DOI : 10.3917/espri.1311.0134. URL : <https://www.cairn.info/revue-esprit-2013-11-page-134.htm>
- Charpy, Manuel, « Formes et échelles du commerce d'occasion au XIX^e siècle. L'exemple du vêtement à Paris. », *Revue d'histoire du XIX^e siècle* [En ligne], 24 | 2002, mis en ligne le 20 juin 2005, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/rh19/373> ; DOI : 10.4000/rh19.373
- Diop, Babacar Mbaye, « Mutations sémantiques des différentes appellations des arts plastiques de l'Afrique noire : de l'art nègre à l'art contemporain », revue *Plastir*, n° 27, Paris, 2012. URL : www.plasticites-sciences-arts.org/PLASTIR/Diop%20P27.pdf
- Dorismond, Edelyn, « Comment Deleuze et Derrida voyagent dans la pensée glissantienne de la créolisation », *Rue Descartes* 2013/2 (n° 78), p. 40. DOI 10.3917/rdes.078.0034
- Henry-Valmore, Simonne, « De la souffrance psychique aux Antilles et de son traitement », in Claude Dorgeuille (dir.), *Le Discours Psychanalytique, Revue de l'Association Freudienne*, n° 16, « Autour de l'identification », Séminaire de Fort-de-France du 25 février au 3 mars 1996, octobre 2016. URL : <https://www.freud-lacan.com/getpagedocument/7053>
- J. Sullivan, Edward, « « La magie de l'authenticité » : Deux décennies d'exposition et d'étude de l'art haïtien aux États-Unis et en Grande-Bretagne », *Gradhiva* [En ligne], 21 | 2015, mis en ligne le 01 février 2015, consulté le 02 mai 2019. Page 214. URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/2992>
- Jeanpierre, Laurent, « Magiciens de la Terre », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 15 juillet 2018. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/magiciens-de-laterre/>
- Lavergne Vincent, « Une géopolitique de la Biennale de Venise 2016 », in *Tous urbains*, 2016/3 (n° 15), p. 16-19. DOI : 10.3917/tu.015.0016. URL : <https://www.cairn.info/revue-tous-urbains-2016-3-page-16.htm>
- Mangonès, Albert, « L'Art plastique en Haïti. Introduction à un témoignage culturel nègre contemporain », *Présence Africaine*, 1956/3 (N° VIII-IX-X), p. 336-338. DOI : 10.3917/presa.9564.0336. URL : <https://www.cairn.info/revue-presence-africaine-1956-3-page-336.htm>

- Martin, Jean-Hubert et Severi, Carlo et Julien Bonhomme, « Jean-Hubert Martin et la pensée visuelle », *Gradhiva* [En ligne], 13 | 2011, mis en ligne le 18 mai 2014, consulté le 01 octobre 2016. URL : [http:// gradhiva.revues.org/2120](http://gradhiva.revues.org/2120) ; DOI : 10.4000/gradhiva.2120 , p.134
- Milhaud, Gaston, « Le hasard chez Aristote et chez Cournot », in Société française de philosophie, *Revue de Métaphysique et de Morale*, T. 10, n° 6, Hachette et Cie (Paris), A. Colin (Paris), PUF (Paris), Novembre 1902, p. 669. URL : https://www.persee.fr/doc/phlou_0776-5541_1903_num_10_38_1791
- Moine, Alexandre, « Le territoire comme un système complexe : un concept opératoire pour l'aménagement et la géographie » , *L'Espace géographique*, 2006/2 (Tome 35), p. 115-132, DOI 10.3917/eg.352.0115, p.117.
- Lageira, Jacinto, « GRAHAM DAN (1942-) », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 21 juillet 2018. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/dan-graham/>
- S. Becker, Howard, « « Notes sur le concept d'engagement » », *Tracés. Revue de Sciences humaines* [En ligne], 11 | 2006, mis en ligne le 28 septembre 2008, consulté le 22 juillet 2018. Trad. fr. Camille Debras et Anton Perdoncin. URL : <http://journals.openedition.org/traces/257>

CATALOGUES D'EXPOSITIONS

- Bacot, Yolande (dir.), *Kréyol Factory. Des artistes interrogent l'identité créole*, cat. d'exposition, Grande Halle de la Villette, 7 avril - 5 juillet 2009, Paris, Gallimard
- Bernadac, Marie-Laure et Njami, Simon (dir.), *Africa Remix, L'art contemporain d'un continent*, catalogue d'exposition du 25 mai au 8 août 2005, Paris, éd. du Centre G.Pompidou
- Berthet, Dominique, *Figurations caribéennes, 2^e édition*, 2012, catalogue de l'exposition du 23 novembre au 15 décembre 2012, Le Gosier, Guadeloupe, Saint-Barth ExactColor Edition
- Berthet, Dominique, « L'art et la sensibilisation des consciences », *Carte Blanche (An V), Guy Gabon, Empreintes et traces*, 2015, Conseil Général de la Guadeloupe
- Bogues, Anthony, *Édouard Duval-Carrié, Décolonisons le raffinement*, cat. d'exposition, 24 août - 17 octobre 2018, Fondation Clément, Le François, Martinique

- Bois, Yve-Alain, et Krauss, Rosalind, Communiqué de presse, (cat. d'exposition) *L'Informe : mode d'emploi*, Exposition 22 mai-26 août 1996, Galerie sud, mezzanine, direction de la communication du Centre Georges Pompidou, Paris, éd. du Centre G. Pompidou
- Bovet, Henri (dir.), *Haïti, Deux siècles de création artistique*, 19 novembre 2014 - 15 février 2015, Paris, ed. RMN Exposition, 2014
- Noël, James, *[Decodings]*, cat. d'exposition de la Galerie Monnin, Publication de l'artiste en tirage unique, New York, 2018, p. 2.

VIDÉOGRAPHIE

- Boutang , Pierre-André (real.), *L'abécédaire de Gilles Deleuze*, [disque optique], Paris, Editions Montparnasse, 2004, Gilles Deleuze, Claire Parnet, 453 minutes, 3 DVD, Disque 1
- Chaplin, Charlie (réal.), *Les Temps Modernes (Modern Times)*, Paris, G.C.T.H.V. Studios, [1936], date de sortie du disque optique : 20 juin 2000, 100 minutes
- Welles, Orson (réal.), *Citizen Kane (Le Citoyen Kane)*, [1941], [disque optique], Burbank, Californie, Warner Bros. , 2016, 119 minutes.

SITOGRAFIE

- https://www.caue-martinique.com/le-lakou-un-type-dhabitat-disparu/?fbclid=IwAR2wvq8-bpLoRoTVm4ezVWJXGpt3oJxY8_ElaEGN1yO3X5faXWoqk30oVkc
- Fondasyon Konesans ak Libète (Fondation Connaissance et Liberté). <https://www.fokal.org/>
- Minustah (Mission des Nations Unies pour la stabilisation en Haïti) URL : <https://minustah.unmissions.org/%C2%AB-tap-tap-%C2%BB-1%E2%80%99art-sur-roues-ha%C3%AFtien>
- <https://www.nouvelobs.com/societe/20170716.AFP7417/haiti-les-pelerins-vodou-de-saut-d-eau-esperent-une-vie-meilleure.html>
- <https://pioneerworks.org/exhibitions/potoprens/>

TABLE DES ILLUSTRATIONS

- Figure 1 : Préfète Duffaut, *Nature Morte*, entre 1960 et 1975, huile sur toile, env. 50 x 40 cm., coll. particulière, crédit : Everything But the House Cincinnati antique market (EBTH), Cincinnati, l'État de l'Ohio, États-Unis.....33
- Figure 2 : Marcel Duchamp, *Mile of String (Mile* de Corde)*, 1942, vue de l'installation durant l'exposition « First papers of Surrealism » (Premiers papiers du Surréalisme), Whitelaw Reid Mansion, 7 - 14 novembre 1942, New York, États-Unis, crédit : John D. Schiff.....35
- Figure 3 : Henri Matisse, *Jeannette V*, 1916, bronze, 58, 1 x 21, 3 x 27, 1 cm., Museum of Modern Art (MoMA), New York, États - Unis, crédit : MoMA.....45
- Figure 4 : Figure assise, Bambara, Mali, bois, h : 61 cm., coll. particulière, France, crédit : coll. Henri Matisse.....45
- Figure 5 : Max Weber, *Statuette du Congo (ou Sculpture africaine)*, 1910, gouache sur carton, 34, 2 x 26,7 cm., coll. particulière, New York, crédit : Eeva Inkeri, New York, États-Unis.....52
- Figure 6 : Statuette, Yaka, Zaïre, bois, h. : 26 cm., Collection Joy S. Weber, New York, provenance : collection Max Weber, crédit : Joslyn Art Museum, Omaha, État du Nebraska, États-Unis.....52
- Figure 7 : Man Ray, *Noire et Blanche*, 1926, impression argent sur tissu, 21,9 x 27, 7 cm., Zabriskie Gallery, New-York, crédit : Man Ray Trust / Adagp, Paris, 2018. Cliché : Adagp Image BankMagazine.....58
- Figure 8 : Constantin Brancusi, *La Muse endormie*, 1910, bronze poli, 16 x 25 x 18 cm, don de la Baronne Renée Irana Frachon, 1963, Centre Georges Pompidou, Paris, crédit photographique : © Adagp, Paris.....60
- Figure 9 : Olafur Eliasson, *Le Projet Météorologique (The Weather Project)*, 2003, installation, lumières à monofréquence, feuilles de projection, machines à brouillard, films réfléchissants, aluminium, échafaudage, Tate Modern, Londres,

- Angleterre, Royaume-Uni, crédit : Tate Photography (Andrew Dunkley & Marcus Leith).....78
- Figures 10 et 11 : Yannick Pouliot, *Le Courtisan* (détails), 2002, installation, bois, plâtre peint, lustre et bande sonore, 505 x 120 x 120 cm., collection Prêt d'œuvres d'art du Musée national des beaux-arts du Québec, Québec, Canada, crédits photographiques : Musée National des Beaux-Arts du Québec, photographies : Stéphane Bourgeois.....79
 - Figure 12 : Brian Jungen, *Shapeshifter (Métamorphe)*, série *Cetology (Cétologie)*, 2000, installation réalisée à partir de chaises en plastique polypropylène (PP) découpées, 145 x 660 x 132 cm, collection de la Galerie d'Art de Vancouver (Vancouver Art Gallery), avec le soutien du Programme d'Aide du Conseil des Arts du Canada (Canada Council for the Arts Acquisition Assistance), crédit : Trevor Mills, Vancouver Art Gallery.....87
 - Figure 13 : Daniel Buren, *Peinture-Sculpture*, 1971, travail *in situ*, peinture acrylique blanche sur toile de coton tissé à rayures blanches et bleues, alternées et verticales de 8,7cm (\pm 0,3) de large chacune, 2.000 x 1.000 cm (sur toile libre), New York City, États-Unis, collection particulière, Paris, France, crédit : © Daniel Buren.....94
 - Figure 14 : Dan Flavin, *Pink and "Gold" (Rose et "Or")*, 1967-68, travail *in situ*, Musée d'Art Contemporain de Chicago, États-Unis, crédit : © 2002 Propriété de Dan Flavin / Société du Droit des Artistes (ARS), New York.....103
 - Figure 15 : Yayoi Kusama, *La Pièce de l'Oblitération (The Obliteration Room)*, 2002, installation, technique mixte, The Queensland Art Gallery | Gallery of Modern Art (QAGOMA), Brisbane, État du Queensland, Australie, crédit : © Yayoi Kusama, photo: QAGOMA Photography.....115
 - Figures 16 à 20 : Bruno Pédurand (dit Iwa), *L'Héritage de Cham* (détails), 2008, installation, dimensions variables, chaque panneau 200 x 50 cm., décalcomanie, huile, clous, paraffine, Collection particulière, crédit : Jean-Philippe Breleur.....126-130
 - Figure 21 : Guy Gabon, *Empreinte marrone*, 2015, installation *in situ*, mousse végétale prélevée en forêt, 2, 6 x 2, 5 m., exposition « Carte Blanche (An V) », 19 février - 22 Mai 2015, façade extérieure du Musée Victor Schœlcher, Pointe-à-Pitre, Guadeloupe, crédit : Daniel Goudrouffe © Conseil Général de la Guadeloupe.....132

- Figure 22 : Guy Gabon, *Empreinte mémoire*, 2015, installation in situ, argile grise, argile jaune et argile rouge, 2, 6 x 2, 5 m., exposition « Carte Blanche (An V) », crédit : Daniel Goudrouffe.....134

- Figures 23 à 25 : Guy Gabon, *Tous réfugiés climatiques*, 2016-2017, installation in situ, vêtements imperméables pour adultes et enfants, pantalons en jean, peluches, technique mixte, exposition « Echos imprévus », 19 novembre 2016 - 27 mars 2017, Mémorial ACTe, Pointe-à-Pitre, Guadeloupe, crédit : Guy Gabon138-139

- Figures 26 à 33 : Kelly Sinnapah Mary, *Notebook of no return (Cahier du non retour)*, 2018, installation, technique mixte, dimensions variables, exposition « Désir Cannibale », 27 juillet - 19 septembre 2018, Fondation Clément, Le François, Martinique, crédit : Olivia Berthon.....144-147

- Figure 34 : Henri Tauliaut, *Espace Interactif Minimaliste et Organique (EIMO)*, 2013, installation à Fort-de-France, 6 x 6 x 3 m., bois, métal, Polyane, dispositif sensoriel électrique, dispositif lumineux, dispositif sonore, crédit : Henri Tauliaut.....152

- Figure 35 : David Gumbs, sans titre, 2016, installation interactive et immersive, technique mixte, exposition *Géographies inconscientes*, 12 janvier - 13 février 2016, galerie André Arsenec, Espace Tropiques Atrium, Fort-de-France, crédit : Aïca Caraïbe du Sud.....156

- Figure 36 : Dan Graham, *Present Continuous Past(s)* (Présent passé(s) continu(s)), 1974, installation vidéo en circuit fermé, 1 caméra noir et blanc, 1 moniteur noir et blanc, 2 miroirs, 1 microprocesseur, Centre Georges Pompidou, Paris, crédit : © Philippe Migeat - Centre Pompidou, MNAM-CCI /Dist. RMN-GP © Dan Graham.....164

- Figure 37 : Christian Bertin, sans titre, 2000, installation, fûts en métal, Fort-de-France, Martinique, crédit : Robert Charlotte..... 170

- Figure 38 : Ernest Breleur, *Pol Pot*, 2008, installation, rayons x, radiographies, agrafes, galons lumineux, petites reproductions d'œuvres d'artistes, système sonore, 200 x 220 x 250 cm., exposition « Esthétique de la Rencontre » 30 Novembre 2012 - 06 janvier 2013, Fondation Clément, Le François, Martinique, crédit : Gérard Germain..... 174

- Figure 39 à 41 : Ernest Breleur, *Métamorphe*, 2008, installation, radiographies, agrafes, galons lumineux, dimensions variables, exposition « Global Caribbean IV », 24 Mai - 19 Août 2013, Fondation Clément, Le François, Martinique, crédit : Olivia Berthon..... 175-176
- Figure 42 et 43 : Norville Guirouard-Aizée, *Djel ouvè*, 2009, installation, plastique industriel découpé (bidons), masque Luba du Congo en bois, dimensions variables, crédit : Robert Charlotte.....181 et 185
- Figure 44 et 45 : Luz Severino, *Derrière le voile*, 2011, installation, technique mixte, dimensions variables, exposition « Global Caribbean IV » 24 Mai - 19 Août 2013, Fondation Clément, Le François, Martinique, crédit : Olivia Berthon 187-188
- Figure 46 : Serge Goudin-Thébia, *Les Guerriers de l'absolu*, 1998, installation éphémère, technique mixte, feuilles de *Coccoloba caravellae* (type *Coccoloba pubescens*), bambous, baguettes de bois, exposition Centre Culturel de Fonds Saint-Jacques, Martinique, crédit photographique : Robert Charlotte.....195
- Figure 47 : Serge Goudin-Thébia, *Sans titre*, 1996, installation éphémère, technique mixte, feuilles de *Coccoloba caravellae* (type *Coccoloba pubescens*), bambous, baguettes de bois, exposition *Entre sable et cendre*, Centre culturel de Fonds Saint- Jacques, Martinique, crédit : Anne Chopin.....198
- Figure 48 : André Eugène, *Musée d'Art E Pluribus Unum*, 2016, panneau et dispositif indiquant l'entrée du Musée, Port-au-Prince, Haïti, crédit : Grete Howard.....214
- Figure 49 : Atis Rezistans, *Porte métallique ouvrant sur Lakou Chéri*, 2017, dispositif installé à l'entrée de la cour située le long du boulevard Jean-Jacques Dessalines, communément appelé Grand Rue, Port-au-Prince, Haïti, crédit : André Paultre.....215
- Figure 50 : Atis Rezistans, *détail de la première galerie du Musée d'Art E Pluribus Unum*, 2017, vue d'une partie de l'espace d'exposition réservé aux productions artistiques de style naïf et/ou réalisées par certains enfants inscrits à une formation hebdomadaire, morceaux de chambres à air découpées et fixées sur des planches de bois, matériaux métalliques, cinquième Ghetto Biennale, 12-17 décembre 2017, Port-au-Prince, Haïti, crédit : Olivia Berthon.....217
- Figure 51 : Atis Rezistans, *sculptures (sans titres)*, 2011, crânes et os humains, matériaux métalliques et électroniques de récupération issus de l'industrie,

- techniques mixtes, seconde Ghetto Biennale, 12-19 décembre 2011, Port-au-Prince, Haïti, crédit : John Cussans.....218
- Figure 52 : Olivia Berthon, *Crucifixion*, 2005, tissu en fibres mélangées (soie et coton), 170 cm. x 120 cm., département des arts de l'Université de Paris 1 Panthéon Sorbonne, pôle universitaire de Saint Charles, Fontenay-aux-Roses, France, crédit : Olivia Berthon.....230
 - Figure 53 : Olivia Berthon, *La vendeuse de pèpè*, 2015, photographie numérique, Port-au-Prince, Haïti, crédit : Olivia Berthon.....232
 - Figure 54 : Londel Innocent, *Travail à l'Atelier Dorval*, 2015, photographie numérique, Ghetto Leanne, Port-au-Prince, Haïti, crédit : Olivia Berthon, Londel Innocent.....234
 - Figure 55 à 57 : Olivia Berthon, *Bawon Samdi* (détail), 2015, installation, vêtements de seconde main dits « pèpè », sequins, rubans, boutons, coton perlé, 4^e Ghetto Biennale, 14 - 21 décembre 2015, Ghetto Leanne, Port-au-Prince, Haïti, crédit : Lazaros..... 235 et 238
 - Figure 58 : Maccha Kasparian, Cat Barich et Elisabeth Woodroffe , *Plan du site de la Ghetto Biennale* (détail), 2017, crédit : Ghetto Biennale.....242
 - Figures 59 à 62 : Élaboration et mise en place de l'installation : *Said* (Dit) , 2017, vêtements de seconde main dits « pèpè », clous, sciure de bois, 5^e Ghetto Biennale, Ghetto Leanne, Port-au-Prince, Haïti, crédit : Olivia Berthon, Patrick Elie Aka Kombatan.....248
 - Figures 63 et 64 : Olivia Berthon, *Said* (Dit), étape 1, 2017, installation, vêtements de seconde main dits « pèpè », clous, sciure de bois, 5^e Ghetto Biennale, Ghetto Leanne, Port-au-Prince, Haïti, crédit : Olivia Berthon.....249
 - Figures 65 et 66 : Olivia Berthon, *Said* (Dit), 2017, installation, vêtements de seconde main dits « pèpè », clous, sciure de bois, 5^e Ghetto Biennale, Ghetto Leanne, Port-au-Prince, Haïti, crédit : Olivia Berthon..... 251 et 252
 - Figure 67 : Olivia Berthon, *Vert, Jaune, Rouge*, 2015, photographie numérique, Port-au-Prince, Haïti, crédit : Olivia Berthon.....253
 - Figure 68 : Olivia Berthon, *Vue des toits de la Grand Rue depuis l'atelier Dorval*, 2015, photographie numérique, Port-au-Prince, Haïti, crédit : Olivia Berthon... 253

- Figures 69 et 70 : Édouard Duval-Carrié, *Sugar Boat 2*, 2018, installation, technique mixte, dimensions variables, exposition *Décolonisons le raffinement*, 24 - 17 octobre 2018, Fondation Clément, Le François, Martinique, crédit : Olivia Berthon256-257
- Figures 71 à 73 : Maksaens Denis, *Le chuchotement des étoiles*, 2017, installation, totem video composé de 12 écrans plats, structure métallique, rubans et matériaux de récupération, bande sonore réalisée par LeRobot, exposition numérique *Visions*, Halles de Schaerbeek, Bruxelles, 5 - 27 octobre 2017, crédit : © Maksaens Denis.....262-263
- Figures 74 et 75 : Nam June Paik, *Fin de siècle II* (détails), 1989 (partiellement restauré en 2018), installation vidéo et sonore, 207 téléviseurs, Whitney Museum of American Art, New-York, don de Laila et Thurston Twigg-Smith, crédit : Olivia Berthon.....265
- Figure 76 : Louis Laouchez, *3 totems*, 1996, sculpture sur mahogany, env. 100 x 16 cm., crédit photographique : Benoît Laouchez.....270
- Figure 77 à 79 : Pascale Monnin, *Ma chair et mes colibris*, 2017, installation, technique mixte, moulage réalisé à partir du visage de deux enfants scindés en un seul visage, ciment, métal, fragments de miroir, perles, 17 colibris grandeur nature en bois (n'apparaissant pas sur cette version de l'œuvre, qui a été altérée au fur et à mesure de ses voyages. Un seul colibri est visible, au niveau de la jonction des deux ailes) 230 x 180 cm., galerie Rogue Space, New York, Manhattan, États-Unis, crédit photographique : Olivia Berthon.....272-273
- Figure 80 à 82 : Pascale Monnin, *Ange sacrifié, Royaume de ce monde*, 2004-2017, installation, technique mixte, émail en raku, os, perles, métal, mobile : 152,4 x 213, 4 cm., galerie Rogue Space, New York, Manhattan, États-Unis, crédit : Olivia Berthon.....276-277
- Figure 83 à 85 : Katelyne Alexis, sans titre, 2017-2018, installation, technique mixte, jouets de récupération, dimensions variables, exposition PÔTOPRENS: The Urban Artists of Port-au-Prince (PÔTOPRENS : Les artistes urbains de Port-au-Prince), Pionner Works, New York, Brooklyn, États-Unis, crédit : Olivia Berthon © Pionner Works, Katelyne Alexis.....280-282
- Figure 86 à 88 : Jean Claude Saintilus, sans titre, 2018, installation, technique mixte, crânes humains et objets de récupération, dimensions variables, Pionner Works, New York, Brooklyn, États-Unis, crédit : Olivia Berthon © Pionner Works, Jean Claude Saintilus.....287-289

INDEX DES NOTIONS

absence - 10, 68, 102, 104, 110, 120, 127, 128, 135, 166, 182, 184, 191, 269, 278, 298

Antilles - 1, 2, 4, 11, 13, 16, 42, 122, 128, 150, 154, 157, 166, 167, 168, 184, 196, 203, 207, 208, 209, 239, 268, 269, 293

Afrique - 39, 40, 48, 74, 85, 122, 123, 140, 178, 208, 221, 224, 259, 292, 297

Atlantique - 11, 23, 25, 29, 49, 50, 193, 203, 292

blès - 12, 23, 165, 166, 167, 168, 171, 293, 294

Caraïbe - 1, 4, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 23, 30, 37, 43, 74, 85, 118, 120, 123, 124, 127, 128, 140, 150, 151, 156, 165, 166, 178, 180, 182, 185, 193, 194, 199, 201, 204, 207, 208, 212, 216, 227, 229, 239, 249, 250, 255, 257, 268, 269, 292, 296, 299, 300, 301

créole - 12, 15, 23, 75, 150, 166, 168, 203, 204, 216, 225, 227, 231, 255, 274

créolité - 4, 216, 227, 239, 298, 299

colonisation - 74, 120, 127, 203, 292

colonial - 12, 13, 23, 26, 29, 30, 37, 38, 41, 42, 61, 99, 100, 121, 122, 124, 127, 133, 136, 151, 166, 184, 204, 205, 206, 217, 237, 258, 285, 297

déportation - 23, 123

deterritorialisation - 71, 72, 73, 75, 158, 199, 267

eau - 25, 27, 28, 29, 30, 76, 92, 155, 166, 168, 258, 259, 264, 266, 267, 268, 269, 271

engagement - 34, 72, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 104, 131, 137, 162, 172, 182, 250, 301

éphémère - 14, 112, 135, 143, 192, 195, 197, 198, 212, 244, 254, 279, 286, 298

esclavage - 12, 23, 123, 136, 166, 184, 203, 206, 207, 210, 220, 223, 266

esthétique - 4, 12, 15, 20, 21, 30, 31, 32, 36, 38, 39, 42, 46, 47, 50, 53, 54, 55, 56, 59, 61, 63, 64, 66, 69, 72, 76, 85, 89, 97, 99, 107, 110, 11, 112? 122, 131, 149, 151? 154, 158, 166, 168, 172, 173, 174, 180, 183, 184, 186, 189, 194, 208, 213, 220, 221, 222, 227, 241, 244, 245, 246, 255, 257, 261, 264, 268, 274, 288, 292? 293, 295, 299, 301

fragment - 4, 10, 12, 13, 14, 15, 30, 82, 83, 111, 119, 122, 123, 124, 166, 167, 169, 172, 173, 177, 180, 182, 191, 197, 199, 221, 222, 225, 240, 243, 244, 263, 272, 273, 275, 295, 297, 299, 300

francophone - 1, 4, 13, 14, 15, 16, 43, 74, 118, 165, 166, 201, 204, 207, 216, 250, 274, 292, 296, 299, 300, 301

frontière - 4, 10, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 27, 31, 36, 37, 43, 55, 56, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 70, 71, 72, 73, 75, 76, 82, 90, 111, 112, 120, 121, 128, 141, 148, 149, 150, 153, 158, 160, 162, 165, 189, 222, 223, 224, 236, 258, 259, 260, 261, 267, 286, 292, 293, 296, 300, 301

genèse - 4, 30, 39, 214, 223, 260

global - 4, 21? 32, 34, 38, 59, 61, 64, 65, 70, 75, 121, 131, 142, 151, 158, 160, 169, 175, 187, 244, 264, 285, 301

Guadeloupe - 4, 31, 73, 119, 121, 132, 133, 135, 137, 138, 141, 203, 207, 208, 209, 210, 268

hasard - 56, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 114, 116, 216, 246

Haïti - 4, 12, 13, 15, 31, 43, 122, 166, 167, 168, 201, 203, 205, 206, 208, 209, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 224, 225, 226, 228, 229, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 243, 248, 249, 250, 252, 253, 255, 260, 261, 264, 266, 268, 269, 271, 274, 278, 279, 282, 283, 285, 286, 290, 291, 292, 299

hybridation - 4, 15, 180, 278

hybride - 10, 13, 264, 267, 274, 278, 284, 300

in situ - 76, 91, 92, 93, 94, 95, 103, 132, 134, 137, 138, 250

identité - 4, 13, 14, 21, 22, 24, 29, 31, 39, 42, 44, 54, 59, 68, 83, 109, 110, 120, 121, 122, 124, 128, 131, 135, 168, 172, 213, 221, 222, 226, 227, 295, 297

institution - 63, 199, 216, 254, 284

île(s) - 1, 4, 11, 13, 14, 29, 30, 31, 42, 43, 123, 137, 150, 153, 165, 166, 178, 193, 194, 203, 208, 250, 284, 296, 298, 299, 300, 301

installation - 1, 4, 10, 14, 15, 18, 20, 21, 31, 32, 34, 35, 36, 48, 55, 62, 63, 76, 77, 78, 79, 80, 83, 85, 86, 87, 88, 90, 92, 93, 95, 101, 102, 104, 111, 112, 113, 114, 115, 118, 119, 120, 122, 124, 126, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 140, 141, 142, 143, 144, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 155, 156, 158, 159, 162, 163, 164, 165, 168, 170, 174, 175, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 186, 187, 189, 190, 191, 192, 194, 195, 197, 198, 199, 201, 203, 207, 211, 220, 226, 231, 235, 236, 240, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 254, 256, 258, 260, 262, 265, 266, 267, 271, 272, 273, 275, 276, 278, 280, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 293, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301

insulaire - 11, 24, 113, 127, 133, 151, 182, 216, 221

lieu - 11, 14, 21, 22, 24, 31, 36, 46, 49, 64, 67, 68, 70, 72, 76, 77, 80, 81, 82, 83, 85, 86, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 95, 98, 102, 104, 112, 114, 137, 142, 148, 154, 155, 158, 160, 161, 162, 165, 168, 169, 171, 172, 178, 179, 186, 191, 192, 193, 197, 199, 209, 210, 212, 213, 214, 218, 226, 247, 252, 253, 258, 274, 283, 286, 288, 294, 301

Martinique - 2, 4, 14, 15, 31, 39, 42, 43, 61, 73, 121, 122, 141, 144, 150, 157, 159, 170, 172, 173, 174, 175, 186, 187, 188, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 203, 204, 207, 208, 209, 212, 217, 256, 259, 268, 281, 298

médium - 62, 92, 109, 110, 111, 162, 163, 179, 189, 231, 250, 261, 263, 293, 301

mémoire - 12, 13, 14, 15, 29, 74, 83, 119, 121, 122, 124, 133, 134, 135, 136, 137, 141, 155, 161, 163, 165, 167, 172, 178, 180, 184, 185, 199, 210, 243, 268, 278, 294, 300

mer - 11, 24, 27, 31, 42, 70, 73, 137, 140, 141, 157, 158, 178, 203, 208

océan - 11, 23, 24, 25, 27, 84, 194, 203, 300

œuvre - 4, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 20, 26, 32, 36, 46, 47, 49, 55, 62, 63, 64, 66, 76, 77, 81, 82, 83, 85, 86, 88, 89, 91, 92, 93, 95, 97, 98, 101, 102, 104, 108, 110, 111, 112, 113, 114, 120, 121, 124, 125, 127, 128, 135, 136, 137, 140, 149, 150, 151, 154, 158,

160, 162, 165, 169, 171, 172, 173, 177, 178, 180, 184, 186, 190, 191, 192, 193, 197, 214, 226, 228, 240, 241, 243, 250, 252, 254, 255, 257, 258, 266, 267, 268, 272, 273, 275, 278, 290, 293, 296, 297, 298, 299, 301

origine - 13, 23, 31, 37, 38, 43, 46, 65, 67, 71, 77, 83, 84, 85, 89, 108, 109, 113, 120, 121, 122, 131, 149, 154, 167, 189, 192, 207, 209, 215, 219, 223, 225, 228, 255, 268, 274, 278, 294

post-colonial - 43, 61, 121, 124, 127, 128, 151, 255, 285

rencontre - 4, 10, 15, 29, 38, 41, 42, 46, 49, 53, 67, 69, 99, 113, 122, 133, 149, 160, 161, 162, 165, 169, 174, 178, 180, 183, 209, 226, 227, 259, 261, 275, 297, 301

république - 4, 42, 43, 186, 201, 203, 207, 216, 218, 264, 266, 269, 290

syncrétisme - 15, 127, 229, 231, 255, 266

territoire - 10, 11, 13, 14, 22, 30, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 75, 77, 80, 88, 110, 120, 135, 158, 199, 203, 207, 208, 223, 233, 243, 246, 290, 300

