

FRAMING — Arts visuels des Caraïbes : plaidoyer pour sortir des cadres disciplinaires

Les arts visuels n'ont pas, à ce jour, trouvé de place dans le discours caribéen, malgré l'intérêt qu'y portaient les écrivains qui l'ont marqué, dont Patrick Chamoiseau, Édouard Glissant, Aimé Césaire, José Lezama Lima, Wilson Harris ou Derek Walcott ; et malgré aussi des artistes comme Wifredo Lam, les peintres du Centre d'Art de Port-au-Prince ou bien Aubrey Williams, pour ne citer que ces quelques exemples. Peut-on imaginer de partir des images pour le discours caribéen, et quel en serait l'apport ? Où divergerait un tel essai du discours logocentrique ?

Dans sa communication appelée « Dreaming of an Island », María Magdalena Campos Pons définit son œuvre comme un voyage de l'individu vers le collectif (Fig. 1). Les fragments qu'elle rassemble en cours de route lui permettent de comprendre où et pourquoi les images qui en émergent s'imposent à elle. Il s'agit de notations au quotidien qui sont autant de témoignages de récits passés sous silence, refoulés par l'histoire officielle. Fruits de la nécessité, ces images seraient à la recherche du langage qui les articulerait, toujours en attente : « a language coming out of it is yet to be born. »¹ Or ce langage reste indéfiniment en suspens. Les images s'imposent d'autant plus, en deçà de leur métaphorisation qui les priverait d'une partie de leur pouvoir. Cependant, Campos Pons évoque l'idée du partage, entre le monde social et l'individu, à travers les images de la mémoire. Autre manière de mettre en récit, le statut des images oscille entre leur caractère fragmentaire et leur aspiration à réunir précisément les fragments dont elles sont faites pour former une constellation, une entité nouvelle présentée sous forme d'installation. Peut-être s'agit-il plutôt du désir, de l'intuition d'un tout, peut-être l'ensemble n'est qu'une vision intérieure que l'artiste mettrait en partage ; reste que les images seraient les différents fragments d'un récit en attente, lequel ne saurait exister sans ces images qui le suscitent tout en ayant une existence isolée, indépendante. Je tente d'éviter le verbe « construire » : le mode d'être de l'image chez Campos Pons est à la fois

1 Campos Pons, María Magdalena: « Dreaming of an Island », enregistrement de sa conférence du 15 octobre 2015.



Fig. 1. María Magdalena Campos Pons lors de sa conférence « Dreaming of an Island » dans le cadre de la table ronde « Arts and Visual Cultures in the Caribbean », Hanovre, 15 octobre 2015 (© Lisa Brunke).

puissant et fragile, dans la mesure où elle ne véhicule pas d'argument ; témoignage, trace, elle est de l'ordre de l'émergence, de l'affirmation existentielle sans hiérarchiser les couches de signification qu'elle rend visibles et déplie, contradictoires ou hétéroclites, distantes ou proches. L'ensemble, l'œuvre, est offert à l'exploration sensorielle qui sous-tend voire interroge constamment l'assemblage des parties. Si la composition est un travail de mise en relation de multiples pièces, le récit reste toujours en voie de s'agencer (Luis 2011 : 164–165).

María Magdalena Campos Pons est une artiste emblématique des Caraïbes à plusieurs titres. Sa pensée est marquée par la trace, le fragment ; la diversité culturelle et historique des pièces qu'elle assemble ; l'intérêt pour les zones silencieuses des récits historiques, l'exploration de la subjectivité, la subjectivité noire, la subjectivité genrée, mais aussi en tant que telle, et l'exploration des liens entre les sphères individuelle et collective, l'enchevêtrement, les imbrications d'histoires transatlantiques, la diversité au lieu de l'universalité. Glissant certainement, mais aussi Homi Bhabha, l'hybridité et le tiers-espace. Et on pourrait y joindre l'art en tant qu'activité dotée de vertus curatives, performance cathartique destinée à guérir les blessures de l'âme. Paul Gilroy prône l'abandon de la prééminence du discursif dans le domaine des arts de l'Atlantique Noir. Ce qui suit reprend ses remarques en les appliquant aux rapports entre image et discours dans l'espace caribéen.

Fallait-il un assouplissement, voire un affaiblissement du statut du Discours – des discours théoriques – pour que l'attention glisse, insensiblement,

vers la culture visuelle caribéenne ? La théorie caribéenne ne s’y intéresse que depuis une vingtaine d’années peut-être, depuis peu donc. Bien sûr, les historiographies nationales existent : Cuba, République dominicaine, Jamaïque, Haïti notamment. Mais ce qui est en jeu, c’est le rapprochement de l’histoire de l’art et du discours sur la, ou les cultures caribéennes, leurs points d’intersection, et en particulier les spécificités des arts visuels par rapport au domaine discursif compte tenu du poids dont le discours a pesé sur la réception des œuvres, peut-être aussi sur la création elle-même. Les particularités des arts visuels et de leur champ (au sens de Bourdieu) tel qu’il fut établi en Occident ont sans doute contribué à cette marginalisation, sujet des textes de Leon Wainwright et de David Frohnapfel. Bien que marqué par les études culturelles, le discours caribéen considère la culture visuelle comme un texte à déchiffrer en fonction d’un code préexistant. *Caribbean Art at the Crossroads of the World*, exposition organisée à New York en 2012–2013, tentait un rapprochement entre les arts visuels et quelques-uns des grands textes, depuis le Code Noir jusqu’à Edwidge Danticat, en passant par Nicolás Guillén, C.L.R. James, Alejo Carpentier, Fernando Ortiz, Antonio Benítez Rojo, V.S. Naipaul et Glissant, parmi d’autres ; mais elle se contentait d’une juxtaposition où les textes tenaient lieu d’encadrement des images. Pourtant, si les arts caribéens les plus remarquables sont et restent la musique, les arts du spectacle et l’écriture, l’image n’a jamais été absente du mode de pensée des essayistes majeurs de l’Archipel. La question est de savoir en quoi sa présence a-t-elle eu d’incidence sur les idées. Si les études des images mettaient à jour ne seraient-ce que des facettes de la culture caribéenne celles-ci pourraient à leur tour éclairer la réflexion sur ou à partir des Caraïbes. Nous verrions alors plus clairement la performance des images et leur impact non seulement sur la pensée, mais avant tout leur rôle dans la formation tant de la perception de l’espace que de la subjectivité caribéenne.

Le récit d’Emiel Martens est instructif à cet égard. Portant sur les politiques gouvernementales jamaïcaines en matière cinématographique, il montre l’image filmique sous la domination du tourisme. Après l’époque coloniale la Jamaïque a tenté d’inciter les producteurs hollywoodiens à tourner dans l’île, espérant ainsi stimuler l’industrie touristique et créer de l’emploi tout en vendant une image positive du pays. Le projet n’a jamais véritablement pris, la production est restée plutôt sporadique. Doit-on s’en réjouir ? En quelque sorte, Martens prolonge la thèse de Krista Thompson dans *An Eye for the Tropics* (2007), une analyse de la photographie à l’usage du tourisme dans les Caraïbes anglophones. Les cartes postales produites depuis 1880 env. représentaient des indigènes dociles dans un paysage tropical domestiqué, pré-moderne, à l’usage du touriste (blanc) : une « esthétique de l’occultation » qui bannit tout sujet heurtant la sensibilité des visiteurs, tels les mendiants ou les débordements carnavalesques, au bénéfice d’une vision édénique racialisée et fortement sexuée.

Objets de l'économie visuelle du tourisme, les habitants noirs deviennent exotiques, voire primitifs tout en étant domestiqués conformément au mythe du bon sauvage. Or cette imagerie modifie le regard que jettent les habitants sur leur île et sur eux-mêmes, et Thompson s'inquiète à juste titre du fait que « le sujet postcolonial [...] pour reconstruire son identité et son histoire s'appuyait précisément sur ces représentations coloniales » (Thompson 2007 : 255). C'est contre ce carcan discursif que les arts visuels contemporains doivent œuvrer s'ils veulent retrouver ses potentialités libératrices.

Or leur institutionnalisation, relativement récente et toujours en train de se faire, reste précaire dans la plupart des îles, les disparités nationales étant toujours notables. À ce jour nous disposons d'une seule histoire régionale, *Caribbean Art*, publiée par Veerle Poupeye en 1998, qui signalait davantage les différences que les points en commun. Depuis, les échanges se multiplient, par le biais de biennales (en particulier à La Havane), d'ateliers d'artistes et d'expositions, phénomène dont témoignent deux volumes consacrés aux pratiques curatoriales qui furent publiés respectivement en 2012 et 2013. Parallèlement s'est développée la diaspora des arts caribéens, dont l'interaction avec les scènes locales commence à s'intensifier. Les premiers signes en ont été le *Caribbean Artists Movement* (CAM) dans les années 1960 en Grande-Bretagne et l'exode d'artistes cubains après la Révolution en 1959, mouvements qui se sont multipliés depuis en Haïti et nombre d'autres îles suite à la globalisation du marché de l'art, et sans doute aussi au gré des conflits internes. Malgré le succès certain de figures individuelles et le boom de l'art cubain, à l'intérieur et à l'extérieur de l'île, la dispersion a fait naître un sentiment grandissant de marginalisation sur la scène internationale. C'est que ces artistes ne sont pas toujours associé(e)s à l'espace caribéen, par leur choix personnel (ainsi Vicente Pimentel, grand peintre dominicain résidant à Paris), ou sont oubliés sinon passés sous silence par des considérations d'ordre politique plutôt qu'artistique, tels Guido Llinás, pionnier de l'art abstrait cubain dans les années 1950 « mais » exilé à Paris à partir de 1963. Autre cas rarement « revendiqué » par le discours caribéen est le vidéaste Steve McQueen. Fait significatif aussi, María Magdalena Campos Pons dit-elle au début de son intervention qu'elle participait pour la première fois à une conférence caribéenne.

Or l'éloignement physique et temporel n'empêche guère de poursuivre une réflexion sur le passé et le présent du pays dont on est originaire : « Rêver d'une île », le titre choisi par Maria Magdalena, signale que, d'un lieu géographique, celle-ci devient peu à peu une réalité mentale. C'est que le rapprochement peut être salutaire. Si la diaspora ne relie pas nécessairement, du moins crée-t-elle de nouveaux espaces pour l'art caribéen en le déplaçant au cœur de la scène artistique globalisée. Il est indéniable que les artistes caribéens affrontent de grandes difficultés pour se frayer un chemin dans le paysage d'un Nord

globalisé tout en étant en voie de provincialisation, pour reprendre un des souhaits de la pensée postcoloniale. Leon Wainwright dresse un panorama assez sombre de la situation. À l'encontre des théories sur les différentes temporalités, Wainwright insiste sur l'unification d'un temps globalisé dont le rythme et la vitesse sont toujours dictés par l'ex-métropole. Et à l'encontre de Hans Belting, qui soutient que la mondialisation n'a pas produit un monde de l'art contemporain global mais plutôt une régionalisation grandissante, à l'instar de la diversification des « idéosphères » d'Arjun Appadurai, Wainwright constate que l'ex-métropole continue de contrôler l'accès au monde de l'art globalisé. Du point de vue métropolitain, l'art caribéen serait toujours en retard – incapable à jamais de sortir de son statut colonial – condamné à rester l'objet de représentations déformantes. Or, Wainwright rappelle à juste titre un certain nombre de critères qui définiraient l'art mondialisé, dont la mobilité et la circulation des individus. Admettons, avec Wainwright, que cette mobilité caribéenne, loin de mettre en cause une communauté (artistique) « soudée », alimenterait la scène locale et contribuerait ainsi à la formation d'une communauté riche en perspectives dont la durabilité serait cependant bloquée par une globalisation aux critères aliénants sur lesquels la scène caribéenne n'a pas pris. Wainwright évite à bon escient le cadre identitaire, mais comment définir « déformation » ou « aliénant » : quelle en est l'aune ? À la place de l'identité, il introduit un monde de l'art local qui n'en est pas (encore) un. Pour trouver une durabilité, il faudra probablement faire revenir à la revendication ou construction d'une identité, pour changeante qu'elle soit. Quelles options face au marché mondialisé ? Wainwright en appelle à une grève des artistes. Geste utopique, ou plutôt dystopique ? Décrocher, ralentir, se recentrer sur soi – sans doute la grève deviendrait une nouvelle œuvre d'art, inaperçue comme le reste. L'idée n'en est pas moins stimulante, il suffit d'imaginer qu'elle se répande dans le Sud. Toutefois, le problème me paraît plus complexe que Wainwright ne le décrit. En réalité, les arts du Grand Sud semblent bel et bien avoir réussi à occuper un secteur non négligeable du marché mondial de l'art autour de la question identitaire. Les arts des Caraïbes – en particulier des aires francophones et anglophones – s'y insèrent parfaitement. Or ce secteur, qui réduit le questionnement des identités à la dimension culturelle, ethnique, raciale, est pour cette même raison condamné à stagner si ce n'est à disparaître. Non pas parce que la question cessera de se poser : un tel cadre est par trop réducteur. En fin de compte, le repli sur soi auquel appelle Wainwright ne ferait que prolonger le confinement dont l'art caribéen est la victime.

L'approche culturelle a été particulièrement persistante en Haïti, sujet de deux articles dans ce volume. David Frohnapfel et Carlo Célius insistent sur les tensions et débats internes, signes de modernité s'il en est, qu'elle a suscités. Frohnapfel discute les politiques curatoriales au sujet des artistes de la

Grand'Rue de Port-au-Prince, en comparant la stratégie de Barbara Prézeau Stephenson, artiste qui s'est engagée très tôt à les faire connaître à travers sa Fondation AfricAmerica, à celle de Leah Gordon et autres curateurs états-uniens ou européens. Ses résultats sont clairs : à l'extérieur d'Haïti, on cherche à situer ses artistes dans le contexte du vodou ou de la peinture naïve ou art brut, tandis qu'à l'intérieur une approche socio-politique prévaut. Frohnapfel discute également les positionnements des artistes et leurs réponses aux stratégies des curateurs, de sorte qu'ils participent aux choix disponibles, variant entre « dissimulation » (production d'une altérité par un processus d'exotisation des œuvres) et « assimilation » (i.e. aux problématiques formelles de l'art contemporain, dépouillées de considérations religieuses, rituelles ou autres). Tandis que, conscient de l'enfermement que suppose pour lui le vodou comme seule perspective sur son œuvre, Jean Hérard Céleur s'en distancera ou nuancera son influence, d'autres comme André Eugène soulignent leur appartenance, parfois jusqu'à la caricature, à l'opposé des intentions de Barbara Prézeau. Est en jeu ici – une fois n'est pas coutume – une « nouvelle authenticité » que Frohnapfel qualifie de « néo-primitiviste ». À cette vision de l'extérieur il oppose le fait que, au contraire, les artistes de la Grand Rue possèdent une culture mixte et des liens étroits avec le monde de l'art occidental sans pour autant couper leurs rapports avec la scène locale.

Serait-ce pour cette raison qu'ils ne sont pas sortis encore de leur bidonville ? Ils occupent précisément la place que le monde de l'art occidental leur assigne : artistes « néo-primitifs », urbains tout en étant adeptes d'une religion aux racines lointaines. Carlo Célius, en remontant aux débuts de l'art moderne en Haïti, montre que l'art naïf, promu par le Centre d'Art fondé en 1944, constitue en fait un dérivé du primitivisme, invention d'une altérité fabriquée par le processus moderniste. S'il en est ainsi, on ne peut plus faire l'économie d'une révision de la dichotomie art naïf = authentique / art moderne = inauthentique. En fait, Célius situe le tournant ethnographique à la fin du XIX^e siècle, lorsque la nation est définie en tant que « communauté culturelle ». L'école haïtienne en est un phénomène concomitant en ce sens qu'elle est née sous le signe du primitivisme, tout comme le discours ethnologique, sans qu'il y ait pour autant relation de cause à effet. Il n'en reste pas moins que depuis les débuts de son institutionnalisation, au moment de la fondation du Centre d'Art, l'art haïtien n'a toujours pas réussi à se désempêtrer de l'aura primitiviste. Dans son livre de 2007, *Langage plastique et énonciation identitaire*, Célius a dégagé les enjeux à la fois théoriques et pratiques des multiples débats sur cet art, tiraillé entre deux tendances, l'une défendant une haïtianité en s'appuyant sur les « primitifs » (vodou, mémoire raciale, néo-africanité, etc.) et l'autre, en faveur d'une pluralité esthétique mais en butte à une « conception substantialiste de l'identité » héritée du discours ethnologique qui associait l'art haïtien au vodou.

Célius note également que le courant naïf introduit dans le monde de l'art les valeurs des classes inférieures, noires, mettant en question celles des élites haïtiennes. Il s'agissait d'« une véritable irruption des subalternes » qui a reconfiguré le monde de la création plastique. Dès lors le problème n'est pas tant qu'elle soit « primitive » ou « naïve ». Il s'agirait de reconnaître les évolutions stylistiques et d'identifier les apports de l'extérieur prouvant que l'artiste haïtien dit « naïf » ne se contente pas de prolonger une tradition somme toute récente, à l'instar de la technique du fer découpé inventée par Georges Liautaud dans les années 1940. C'est la reconnaissance des arts profanes – non vodouisants – qui est en jeu, mais aussi de toute une panoplie de pratiques et supports tenus à l'écart du modèle occidental. En fait il n'y a pas lieu de trancher dans le débat entre vodouisants et artistes qui n'y adhèrent pas : c'est l'interaction entre des individus et le collectif qu'il faut montrer. La pluralité des positions permet de comprendre les enjeux et les critères qui conduisent à telle ou telle pratique. Célius propose donc d'investir davantage l'anthropologie des images, et en particulier les différents « domaines de création plastique », notamment ceux situés en dehors de ce que les académies de beaux-arts ont pu codifier, pour aller au-delà des dichotomies existantes.

Frohnappfel s'insurge contre les curateurs étrangers qui ne questionnent leur position hiérarchique ni ne signalent leurs partis pris, tels des anthropologues sur le terrain qui oublient l'autoréflexion, qui devrait faire partie intégrante de leur déontologie. Remarque fort juste, mais courons le risque qu'implique le regard extérieur, avec les déformations qu'il peut introduire ; en dernière instance, le principe dialogique n'enlève rien à la responsabilité pour le produit final de la réflexion, que ce soit une thèse, une exposition ou un catalogue, etc. En revanche, abondant dans le sens de Frohnappfel, je plaiderais – à l'encontre de toute ambition encyclopédique – en faveur d'une pratique monographique, sous forme de texte ou d'exposition. L'approche est moins modeste qu'elle ne paraît à première vue. En fait, la monographie dont je parle conçoit l'artiste en tant que carrefour : entre influences artistiques – indépendamment de la discipline pratiquée par celui-ci –, le vécu et les contextes politique et historique. Une telle démarche obéit à la volonté de sortir du périmètre de disciplines qui enferment les artistes dans des logiques binaires au bénéfice de positions acquises d'avance. Elle permettrait de tracer des liens au-delà des cloisons imposées par une aire géographique ou culturelle, bousculant les temporalités étriquées de l'historicisme et rendant par là même l'épaisseur historique à l'art caribéen que le contemporain globalisé ne lui accorde pas. Georges Didi-Hubermann a rappelé l'anachronisme constitutif de l'image dans un sens très benjaminien, l'image envisagée en tant que « dialectique en arrêt ». C'est de ce point de vue que je reviendrais sur la proposition de Wainwright : interrompre la circulation de la « production culturelle » pour mieux voir ce que le flux charrie –

les images ayant statut de symptômes, idée chère à Carl Einstein déjà – ce serait se retrouver, « sa mémoire et son avenir » (Didi-Hubermann 2000 : 10). Sous cet angle la question posée n'est pas seulement de savoir comment récupérer ce pan de la culture caribéenne si peu étudié par le discours sur les Caraïbes ; à la suite de Didi-Hubermann, on peut se demander si les images – ce qu'elles enseignent sur le regard et sur la façon dont les arts visuels modulent le réel – ne pourraient pas contribuer à une archéologie de ce même discours.

Bibliographie

- Bailey, David A./ Cummins, Alissandra/ Lopp, Axel/ Thompson, Allison (éd.) (2012). *Curating in the Caribbean*. Berlin : The Green Box.
- Belting, Hans (2013). « From World Art to Global Art. View on a New Panorama ». Dans : Id./ Buddensieg, Andrea/ Weibel, Peter (éd.) (2013). *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*. Cambridge : MIT Press, p. 185.
- Célius, Carlo A. (2007). *Langage plastique et énonciation identitaire : l'invention de l'art haïtien*. Québec : Presses de l'Université de Laval.
- Cullen, Deborah/ Fuentes, Elvis (2012). *Caribbean : Art at the Crossroads of the World*. New York : Yale University Press.
- Cummins, Alissandra/ Farmer, Kevin/ Russell, Roslyn (éd.) (2013). *Plantation to Nation. Caribbean Museums and National Identity*. Common Ground, Champaign.
- Cuzin, Régine/ Péraudin, Mireille (2014). *Haïti, deux siècles de création artistique*. Paris : RMN Grand Palais.
- Didi-Hubermann, Georges (2000). *Devant le temps*. Paris : Minuit.
- Luis, William (2011). « Art and Diaspora. A conversation with María Magdalena Campos Pons ». Dans : *Afro-Hispanic Review*, vol. 30, n° 2, p. 164–165.
- Poupeye, Veerle (1998). *Caribbean Art*. London : Thames and Hudson.
- Thompson, Krista A. (2006). *An Eye for the Tropics. Tourism, Photography, and Framing the Caribbean picturesque*. Durham : Duke University Press.
- Wainwright, Leon (2011). *Timed Out. Art and the Transnational Caribbean*. Manchester : Manchester University Press.