



HAL
open science

REGARDS CROISES SUR L'ATELIER 45 ET LE JAMAICAN ART MOVEMENT

Frédéric Lefrançois

► **To cite this version:**

Frédéric Lefrançois. REGARDS CROISES SUR L'ATELIER 45 ET LE JAMAICAN ART MOVEMENT. Rendre Hommage à l'Atelier 45, Jean Marie-Louise, Oct 2016, Fort de France, Martinique. hal-01680415

HAL Id: hal-01680415

<https://hal.science/hal-01680415v1>

Submitted on 10 Jan 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

REGARDS CROISÉS SUR L'ATELIER 45 ET LE JAMAICAN ART MOVEMENT

Frédéric LEFRANÇOIS

Université des Antilles

De l'autre côté du monde blanc, une féérique culture nègre me saluait.
Sculpture nègre ! Je commençai à rougir d'orgueil. Était-ce là le salut ?¹

— Frantz FANON

Lorsqu'un pays se bat pour s'affranchir de la férule coloniale [...], sa
lutte devient l'unique préoccupation de l'artiste jusqu'à ce que la liberté
soit obtenue.²

— Edna MANLEY

« Les beaux esprits se rencontrent »³. Cette élégante formule née d'une plume célèbre honore sans doute la noblesse des propos cités en exergue. Elle suggère une mystérieuse collusion du désir et du hasard, orchestrée par une main secrète, œuvrant à rapprocher, par-delà les frontières de l'espace et du temps, diverses sensibilités en quête d'un même idéal. D'un côté, l'exhortation à reconquérir sa dignité, scandée par le psychanalyste martiniquais Frantz Fanon. De l'autre, la promesse de liberté et d'authenticité, gravée dans l'esprit de tout un peuple par l'artiste jamaïcaine Edna Manley. Magie de la rencontre ...

En réalité, de telles convergences foisonnent dans la sphère des arts caribéens, domaine privilégié d'expression du désir, où la soif de connaissance, et de reconnaissance, « est essentiellement mimétique »⁴. Il s'en dégage une sensibilité artistique qui, pour atteindre à l'universel, en vient parfois à « se calquer sur un désir modèle »⁵, comme dirait René Girard. Mais si elle feint parfois de se couler dans le moule, cette intelligence ne se fond jamais dans la masse : elle ne perd ni son identité, ni son importance propres au profit de modèles établis. Et c'est bien parce qu'elle a vocation à investir le champ de la représentation symbolique, et idéologique, que l'*aisthesis* caribéenne doit trouver sa place dans une économie libidinale fondée sur la communicabilité du désir et de l'expérience esthétique. L'occasion doit donc lui être donnée d'acquérir sa liberté grâce au talent et au mérite de la création, mais surtout au prix d'une désaliénation qui consacrerait la pleine reconnaissance du génie artistique antillais.

Au sujet de cette création, les uns diront peut-être qu'elle s'éloigne des critères esthétiques « admis » du canon occidental, qu'elle peut difficilement prétendre à occuper une place de choix dans les espaces consacrés. Les autres, esthètes libres et éclairés, ne tariront pas d'éloge à son endroit. Cette différence d'attitude illustre bien le dilemme qui, depuis les origines, taraude la conscience des artistes antillais émergents, en quête de reconnaissance et de liberté : faut-il s'incliner devant les paradigmes de la tradition, et pérenniser le *statu quo*, ou *a contrario*, sortir de la *mimesis* et s'aventurer dans une *poïesis* orientée vers la rupture esthétique ? Ce questionnement trouvera un écho particulier, voire des pistes de résolution, dans le sillage des figures pionnières de l'art caribéen qui ont fondé l'Atelier 45 en Martinique, et le Jamaican Art Movement dans l'île de la Jamaïque.

¹ F. Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, 1952, p. 99.

² E. Manley in Manley & alii, "The Fine Arts", *Caribbean Quarterly* 14, no. 1/2, 1968, p. 65. La présente traduction et les suivantes sont de l'auteur de cet article.

³ Voltaire utilisa l'expression pour la première fois en 1760 dans une lettre adressée à M. Thériot.

⁴ R. Girard, *La violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972, p. 217.

⁵ Ibidem.

MARRONNAGES ESTHETIQUES : TRANSMETTRE SANS PARAÎTRE

Le poids de la censure

Dès ses origines, l'art négro-caribéen est entaché d'un parfum d'illégitimité. Ses attributs subversifs l'empêchent de se développer sous l'esclavage. Or, fort heureusement, l'ethos créatif africain⁶, même frappé d'interdit, a réussi à survivre, en se dissimulant derrière le masque d'une spiritualité métamorphique et syncrétique. Cette capacité d'adaptation, selon Petra Archer-Strawe, aura valu aux descendants des esclaves jamaïcains de conserver une africanité artistique et spirituelle très vivace :

Vers la fin du XIX^e siècle, la culture jamaïcaine, particulièrement chez les pauvres, était devenue un mélange hybride de formes culturelles créolisées qui superficiellement pouvaient être assimilées à la culture européenne. Cependant, cette culture jamaïcaine avait au fond gardé des liens très forts avec l'Afrique.⁷

Les planteurs considèrent effectivement l'expression artistique nègre comme une attaque insidieuse contre leur pouvoir, puisqu'en se représentant lui-même, ou en honorant ses ancêtres, l'esclave échappe à l'aliénation culturelle et spirituelle vouée à le rendre parfaitement soumis :

Les Européens se sont méfiés de certaines pratiques culturelles importées d'Afrique. Ils ont considéré comme de vulgaires fétiches les statuette africaines. Ils ont estimé que les rituels organisés pour leur fabrication fortifiaient les esclaves et les rendaient hostiles à l'assimilation du Nouveau Monde. C'est la raison pour laquelle les autorités coloniales ont interdit l'utilisation de ces statuette sous l'esclavage et **punissaient les fabricants de ces statuette**.⁸

Grâce au marronnage esthétique, érigé en *modus vivendi* dans l'univers concentrationnaire des plantations, la créativité artistique des afro-descendants a pu conserver une forme et un contenu propres. Mais en dehors des enclaves marronnes, comme les *Blue Mountains* de la Jamaïque, où l'art pouvait être pratiqué plus librement, les lieux de création endogène étaient rarissimes. La grande majorité des pièces picturales ou sculpturales circulant dans les îles, n'étaient pas produites sur place, mais venaient généralement du continent européen, sur commande d'une élite de planteurs ou de commerçants en quête de prestige.

L'artiste-chercheur René Louise corrobore ce propos en soulignant qu'il existait une sorte de pacte à l'importation entre la France métropolitaine et la Martinique : « (...) les colons esclavagistes gardaient un contact étroit sur le plan commercial et culturel avec la métropole et s'y fournissaient en objets d'art. Ils faisaient d'autant plus venir ces objets de France que ces derniers satisfaisaient pleinement leur attente esthétique, qui était d'ordre mimétique »⁹.

Marronnage et marronisme en gestation

Dans son ouvrage sur le marronisme moderne¹⁰, René Louise laisse d'ailleurs entendre que le marronnage des esclaves s'échappant des plantations est sociologiquement lié à l'apparition d'une conscience esthétique afro-centrée. Mais la Martinique n'est pas la Jamaïque : la perspective de se soustraire définitivement à l'emprise du maître pour fonder son propre espace de liberté et d'expression y paraît beaucoup plus lointaine, compte tenu de l'exiguïté de l'île.

⁶ C. Hunton, « L'esclavage et origines cosmologiques de l'art afro-caribéen », in *Art Contemporain De La Caraïbe : Mythes, Croyances, Religion et Imaginaires*, dir. R.-P. Yung-Hing, Hervé Chopin, Paris, 2012, p. 15-16.

⁷ P. Archer-Strawe, « Le visuel et le spirituel dans l'art jamaïcain », *op. cit.*, p. 60.

⁸ *Id.*, *ibid.*, p. 59.

⁹ R. Louise, « Histoire générale de la peinture en Martinique » in *La Peinture en Martinique*, dir. G. L'Étang, Hervé Chopin, Paris, 2007, p. 16.

¹⁰ R. Louise, *Manifeste du marronisme moderne. Philosophie de l'esthétique*, Paris, Éditions Yehkri, 2014.

La micro-insularité des Antillais françaises pourrait alors justifier la corrélation entre les limites du *petit marronnage* et l'apparition tardive d'un art affranchi du mimétisme occidental. On pourrait peut-être objecter à ceci, comme le suggère Jean-Pierre Arsaye que des « vocations aient pu naître chez des personnes ayant eu l'occasion de visiter de musées dans les pays occidentaux ou encore par le biais de livres d'art »¹¹ avant l'institutionnalisation de l'enseignement artistique en terre caraïbe. Ceci dit, dans la mesure où l'École des Arts Appliqués n'a ouvert ses portes à Fort de France qu'en novembre 1943, il paraît difficile de conclure en faveur d'une tradition ancrée dans l'appropriation d'une esthétique artistique endogène avant cette date.

Contrairement à la Martinique, la Jamaïque représente, en population comme en superficie, l'une des plus grandes îles de la Caraïbe. Mais cet avantage relatif semble avoir faiblement contribué au développement de l'originalité dans le domaine des arts plastiques. Le peintre jamaïcain David Boxer, par ailleurs curateur de la National Gallery of Jamaica, dresse un tableau similaire pour son pays. Il déplore, au passage, « l'absence d'une tradition artistique indigène aux dix-huitième et dix-neuvième siècles »¹², puis finit par admettre que le mérite d'avoir posé les jalons d'une esthétique picturale et sculpturale authentiquement jamaïcaine revient aux figures de proue du Jamaican Art Movement que sont Edna Manley et Albert Huie. Il faudra, en effet, attendre 1940 pour que soit inauguré l'Institute Of Jamaica, où Manley commença à dispenser gratuitement des enseignements artistiques aux talents pressentis, et contribuer ainsi au « développement d'une communauté artistique cohérente [qui conduira] à l'établissement de la Jamaica School of Art en 1950. »¹³

L'entre-deux-guerres se caractérise donc par la volonté de poser les soubassements esthétiques et idéologiques d'un art voué à la libération du sujet culturel antillais. Dans cet intervalle, toutefois, c'est une *poïesis* contrainte, résiliente, transmise dans la clandestinité entre générations successives, qui servira de substrat à l'identité artistique restée en gestation des années vingt jusqu'au début des années quarante.

L'ART CARIBEEN FACE AUX PARADIGMES COLONIAUX : FRUSTRATIONS ET TRANSMISSIONS

L'émergence d'une conscience artistique caribéenne au milieu d'un conflit mondial n'est ni le fruit du pur hasard ni le produit d'une contingence absolue, mais plutôt la résultante de forces sociétales et de pulsions individuelles convergeant vers un objectif commun : l'avènement d'une nouvelle conscience esthétique. Pour Erwin Panofsky, la quête d'un art novateur de cet ordre satisfait à l'impératif de double ancrage dans la réalité, en ceci qu'elle vise à éclairer « la connexion concrète qui rend raison complètement et concrètement de la logique et de l'existence des homologues qui s'établissent entre les structures des différents systèmes symboliques d'une société et d'une époque »¹⁴. Pour autant, le conflit intérieur exposé par W.E.B. Dubois dans *The Souls of Black Folk*, se démarque quelque peu de cette conception parce qu'il trouve une résonance particulière dans l'esprit des artistes caribéens, résolument divisés entre l'appel du conformisme et celui d'une négritude foncièrement rebelle :

C'est une sensation particulière, cette double conscience, cette impression de toujours se voir à travers le regard des autres, de toujours mesurer sa propre âme à l'aune d'une société qui vous observe avec pitié et un mépris amusé. L'on sent toujours sa duplicité : un Américain, un Noir, deux âmes, deux pensées, deux luttes non réconciliées, deux idéaux en guerre au sein d'un même corps sombre, dont la seule force d'acharnement parvient à lui éviter le déchirement.¹⁵

¹¹ J.-P. Arsaye, « Les éveilleurs », in *La Peinture en Martinique*, p. 53.

¹² David Boxer, « Jamaican Art, 1922–1982 » in D. Boxer & V. Poupeye, *Modern Jamaican Art*, Ian Randle Publishers, Kingston, 1998, p. 13.

¹³ V. Poupeye, *Caribbean Art*, Londres, Thames and Hudson, 1998, p. 76.

¹⁴ Erwin Panofsky, *Architecture gothique et pensée scolastique*, Paris, Minuit, 1967, p. 147.

¹⁵ W.E.B. Du Bois, *The Souls of Black Folk*, New York, Dover Publications, 1903, p. 2-3.

Cette schize entre deux aspirations opposées évoque l'angoisse fondamentale du nègre fanonien, et imprègne sa facture dans la peinture postimpressionniste et réaliste des plasticiens martiniquais et jamaïcains. Il ne suffit pas de produire un art aux prises avec la réalité sociologique et historique du sujet antillais, il faut encore concevoir les conditions d'émergence d'un espace propice à la réception de cette production artistique, ce qui, en pays dominé, relève de la gageure, surtout quand l'imaginaire « s'abreuve du matin jusqu'aux rêves, à des images, des pensées, des valeurs qui ne sont pas les [s]iennes ».¹⁶

Crise de l'identité artistique en contexte colonial

Le statut et le sort de l'esthétique caribéenne font donc l'objet d'une controverse dès le début des années 1930, avec la contestation des régimes coloniaux orientant les institutions politiques et culturelles des territoires ultramarins français et britanniques. Celle-ci émane d'une fraction de l'élite intellectuelle, consciente de la stérilité intrinsèque de l'administration coloniale en contexte caribéen, et désireuse de provoquer un changement qualitatif des modes de production et de réception de l'art. « Identité » et « vérité » s'érigent parallèlement en idéaux pour conférer une orientation nouvelle à la peinture du *socius* antillais.

C'est en tout cas la tâche à laquelle s'attèle le collectif de huit étudiants martiniquais¹⁷ qui fait paraître en juin 1932 l'unique numéro de *Légitime Défense*¹⁸. Il s'agit bien de circonscrire le mal colonial qui parasite l'imagination créatrice avant d'œuvrer directement au réveil des consciences. Dans ce volume qui fait l'effet d'une bombe au point d'être aussitôt frappé d'interdiction par le gouvernement français, la conception de l'autochtonie artistique va bien à l'encontre de pensée dominante. La poésie s'y retrouve élevée à l'ultime degré d'expression de l'identité et de la vérité, et se voit *ipso facto* transmuée en muse des consciences révolutionnaires. Cette prise de position radicale – et bien d'autres propos jugés subversifs – vaut aux auteurs de cet opuscule une censure quasi-immédiate. Le préfacier de la version rééditée en 1979, ayant lui-même été membre de ce collectif, explique cette réaction à l'aune du contexte politique pour rappeler l'impact que la parution de *Légitime Défense* a pu avoir dans les années 30 :

Sans doute faut-il incriminer l'interdiction dont ils furent frappés par le pouvoir colonial à leur parution. Mais plus encore la cause de ce qu'il faut bien considérer comme un rejet réside dans la conscience sociale elle-même dont la distorsion en régime colonial est telle qu'elle s'aveugle elle-même aux vérités de son drame devant le miroir.¹⁹

Voici un diagnostic sans appel du paradigme identitaire imprimé dans les consciences coloniales. Il est ici question d'occultation, de répression voire de trahison. La véhémence du discours prend pour cible la complicité présumée de la bourgeoisie de couleur avec le régime en place. Au lieu de prendre fait et cause pour la désaliénation des classes opprimées, celle-ci serait affairée au service de la ploutocratie autrefois esclavagiste, et donc gagnée à l'idée d'une paisible et profitable reproduction du modèle socioculturel dominant. Sous l'effet et le poids de l'assimilation, le déni du vide existentiel et de l'abjection environnante fait ainsi le lit du « lyrisme de classe » pointé du doigt par Étienne Léro²⁰. Le constat d'une crise identitaire similaire est brossé dans les vastes fresques sociales de l'écrivain jamaïcain Claude MacKay maints fois citées par les auteurs de

¹⁶ P. Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, 1997, p. 17.

¹⁷ Étienne Léro, Thélus Léro, René Ménil, Jules-Marcel Monnerot, Michel Pilotin, Maurice-Sabas Quitman, Auguste Thésée et Pierre Yoyotte étaient tous étudiants à l'époque. En signe de désapprobation et de censure, ils se virent retirer leur bourse d'études ainsi que les subsides envoyés par leurs parents, pour avoir ouvertement prôné la révolte contre l'ordre colonial établi.

¹⁸ *Légitime Défense*, revue publiée en juin 1932 par l'administrateur Étienne Léro, à Paris, fut rééditée en 1979 par les Editions Jean-Michel Place avec une préface de René Ménil.

¹⁹ R. Ménil, *Légitime Défense*, préface à la réédition de 1979.

²⁰ E. Léro, « Misère d'une poésie », *Légitime Défense*, p. 12.

Légitime Défense pour l'exemplarité de son engagement à la cause révolutionnaire²¹. Pour René Ménil, en tout cas, la réponse à la finalité d'un art authentiquement caribéen est sans équivoque : « L'art est art par des raisons invincibles. Il est expression de l'universel par l'expression de l'homme individuel, enraciné dans son existence. »²²

Si l'art peut servir de miroir aux identités en quête de devenir, alors la révolution esthétique est certainement l'affaire des jeunes créateurs. Et de fait, quelques années plus tard après la parution de l'unique numéro *Légitime Défense*, le discours radical de ses auteurs entre en parfaite résonance avec les aspirations profondes de trois jeunes martiniquais aspirant à embrasser une carrière artistique : Raymond Honorien, Marcel Mystille et Germain Tiquant.



A l'époque, ce ne sont encore que des adolescents, mais dont l'âge est sans commune mesure avec l'espoir d'infléchir l'histoire des arts aux Antilles françaises. Et leur vocation s'avère d'autant plus *légitime* que la pratique enseignante en matière d'art dénote toujours, à la fin des années 30, un manque d'intérêt affiché pour la réalité socioculturelle des apprenants antillais, comme le souligne Jean Marie-Louise : « Les professeurs originaires de métropole, ignoraient les données culturelles du pays et l'ancrage social des élèves. [...] On apprenait à dessiner et à peindre à travers une démarche strictement imitative, à la manière occidentale »²³.

Les années 1940 : l'émergence d'une conscience artistique nationale

Dans les sociétés coloniales d'entre-deux-guerres, soumises à l'hégémonie économique, politique et culturelle de l'Europe, de telles préoccupations comme la liberté de créer, ou de s'affranchir des carcans établis, passeraient sans doute pour superflues, voire suspectes. Aux yeux des conservateurs, la simple perspective de voir naître un art autochtone dans un environnement géoculturel aussi morcelé, disparate et délaissé que le bassin caribéen s'apparentait à une chimère.

Les deux jugements précédents s'expliquent en grande partie par l'absence de cursus institutionnels en arts visuels à l'échelon local. Cette carence appelle un questionnement de fond : comment envisager l'émergence et la promotion d'artistes locaux dans de telles conditions ? Interrogation d'autant plus légitime que le besoin de former sur place des artistes antillais capables de contribuer à l'émancipation culturelle de leur pays s'accroissait dans ces espaces coloniaux où l'art endogène n'en était encore qu'à ses balbutiements. Cette question revêtait un caractère impératif pour la frange des intellectuels qui caressaient l'espoir d'un changement, et commencèrent à faire entendre leurs doléances au lendemain de la première guerre mondiale.

L'impact idéologique et artistique d'Edna Manley

La Jamaïque fut la première des deux îles à envoyer un signal d'émancipation culturelle, avec l'accueil, en 1922, d'une artiste talentueuse répondant au nom d'Edna Manley. Pour donner un aperçu de son caractère et de sa valeur, nous partirons d'une anecdote. Quelque temps après son arrivée, au début des années 1940, Edna Manley visitait une exposition foisonnant d'œuvres composées par des écoliers jamaïcains noirs. Au détour d'une allée, elle se heurta à quelques images assez curieuses. Une écolière noire avait dessiné quelques images, assez familières, représentant des scènes du marché. Elle avait représenté des femmes avec « des bandanas et des jupes retroussées, et attachées au dos ». Mais cette écolière avait crayonné



²¹ Voir C. Mackay, *Banjo*, traduction française, Paris, Rieder, 1928.

²² R. Ménil, « Naissance de notre art », *Tropiques*, numéro du 1^{er} avril 1941, p. 58.

²³ J. Marie-Louise, « L'Atelier 45, la naissance de notre art », in *Rendre Hommage à l'Atelier 45*, catalogue d'exposition dirigé par J. Marie-Louise, Fort-de-France, 2016.

ses silhouettes féminines en leur donnant une peau blanche, des cheveux blonds et des yeux bleus. Manley, qui était elle-même blanche, se rappelle, quelques décennies plus tard, que ce fut pour elle une expérience « insurmontable » :

J'ai tant appris de cet épisode ... Elles [les femmes dessinées] étaient parfaitement habillées, comme de vraies marchandes, et pourtant, elles avaient des yeux bleus et une chevelure blonde. J'étais fascinée parce que, bien sûr, aucune marchande à la Jamaïque ne ressemble à une blonde aux yeux bleus. Alors je me suis demandé ce qui avait bien pu se passer dans la tête de cette fillette.²⁴

Ces observations font ressortir la prégnance de l'idéologie coloniale chez les afro-descendants. Son déploiement dans l'inconscient collectif renvoie à deux cheminements de pensée implicites.

D'abord, par le constat d'une carence de représentation : où ces adolescentes pouvaient-elles voir, dans l'espace public, de dignes portraits de femmes noires, semblables à elles-mêmes ? Il est fort probable qu'elles n'avaient pas eu l'opportunité d'observer d'autres modèles féminins que ceux véhiculés par leurs manuels scolaires, c'est-à-dire des femmes blanches, de type caucasien. Était-ce faute de moyens techniques ? Certes, non la photographie était déjà disponible, et utilisée, en Jamaïque depuis au moins deux décennies. L'hypothèse la plus sûre consiste à penser que la pénurie de représentations féminines noires dans la colonie était systématiquement organisée, conformément aux principes colonialistes. Il fallait que les sujets colonisés aient une idée très floue, voire erronée d'eux-mêmes pour que le mimétisme profitable à l'élite caucasienne puisse fonctionner efficacement.

Ensuite, en suggérant les conséquences d'un ethnocentrisme foncier transparaissant à travers les rudiments d'éducation informelle inculquée aux afro-descendants : l'européen avait jusque-là conservé le monopole de la visibilité. Pour Manley, l'intériorisation d'un schéma corporel caucasien était le signe d'une grave crise de la perception et de la représentation du moi chez les Jamaïcains. A ses dires, cette aliénation psychosomatique aurait été entretenue jusqu'au milieu du 20^{ème} siècle, par la « glorification du conquérant blanc » toujours à la tête de la colonie britannique.

En relatant l'épisode des marchandes aux yeux bleus, Edna Manley pointe du doigt le symptôme du mimétisme britannique, comme pour donner un signal d'alerte. La fillette en question semble présenter les symptômes classiques de l'aliénation coloniale, décrite par Frantz Fanon dans *Peau noire, masques blancs* :

L'inconscient collectif n'est pas dépendant d'un héritage cérébral : il est la conséquence de ce que j'appellerai l'imposition culturelle irréfléchie. Rien d'étonnant, donc, à ce qu'un Antillais, soumis à la méthode du rêve éveillé, revive les mêmes phantasmes qu'un Européen. C'est que l'Antillais a le même inconscient collectif que l'Européen.²⁵

Le contexte d'émergence du Jamaican Art Movement



Albert Huie à 80 ans

Faisant écho aux remarques de Manley, Albert Huie, un autre artiste jamaïcain, né en décembre 1920 – quatre mois après Raymon Honorien –, se remémore des situations analogues à celles décrites par Manley au début de sa carrière de peintre, dans les années 1930. Il rencontrait l'incrédulité des jamaïcains noirs à qui il demandait de poser pour lui. Un jour qu'il arpentaient les places publiques à la recherche d'un sujet féminin, Huie s'adressa à une marchande qui vendait des ackees²⁶. Il lui fit part de son désir de la peindre, de sa mission d'artiste. Interloqué par son audace, la marchande lui répliqua qu'il devait certainement plaisanter. Quand l'artiste réussit à lui faire comprendre qu'il était vraiment

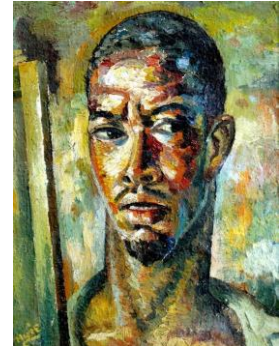
²⁴ E. Manley, in Edna Manley, Karl Parboosingh and Robert Verity, "The Fine Arts", *Caribbean Quarterly*, vol. 14, n° 1/2, 1968, p. 68.

²⁵ F. Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, 1952, p. 154.

²⁶ Fruit typiquement jamaïcain, qui doit atteindre sa maturité pour être cuisiné avec de la morue.

sérieux, elle se mit à dresser l'inventaire de ses propres défauts, en insistant sur sa peau noire, son nez camus et ses cheveux crépus. Toutes ces tares, finit-elle par conclure, la rendaient forcément inéligible à quelque forme de représentation artistique. Depuis ce jour, Manley s'est employé à sublimer la beauté noire sous tous ses traits : nus féminins et masculins, portraits de marchandes et d'artisans, autoportraits aux divers stades de sa vie.

En plus de Huie et Manley, d'autres artistes qui commençaient à pratiquer les arts, dans la Jamaïque des années 30 et 40 ont fait des expériences similaires, qu'ils ont relaté pour rendre compte des difficultés de la profession pendant les premiers temps du processus de décolonisation. C'est le cas notamment de Carl pour David Boxer, l'ancien conservateur de la Galerie Nationale d'Art de la Jamaïque, les affirmations d'Edna Manley et d'Albert Huie entrent en résonance avec la réalité socio-historique de l'île. Boxer qui est également peintre, historien et critique d'art confirmé, ne peut qu'exprimer sa frustration face à la rareté de la production artistique chez les afro-descendants, qui constituent pourtant plus de 90% de la population :



Autoportrait, huile sur toile, 1943

« C'est l'une des tragédies de l'esclavage que la déculturation des Africains ait été si drastique, et l'interdiction de fabriquer des objets rituels si stricte, qu'à l'exception de quelques récipients en céramique non décorés, il n'existe pas de continuité en Jamaïque avec les traditions artistiques africaines. »²⁷

Ces propos méritent d'être remis en contexte. La Jamaïque des années 1940, connaît, comme la Martinique, les prémices d'un mouvement anticolonialiste. Dans un premier temps, cela se traduit d'abord par des changements institutionnels modérés. Il n'est pas encore question d'indépendance. L'île, qui est encore une colonie d'exploitation, traverse une phase d'agitation intense à chaque fois que le syndicalisme entend faire valoir les droits des couches ouvrières, massivement concentrées dans le secteur agro-alimentaire. Leur déficit de représentation dans les strates les plus élevées de la sphère politique et l'étonnante bassesse des salaires se combinent pour créer un sentiment de profonde injustice, source d'une insatisfaction qui se transforme en colère sporadique.

A cette turbulence, il faut ajouter l'effervescence générée par deux décennies de lutte pour l'égalité raciale des Noirs, portée par le champion national jamaïcain, Marcus Aurèle Moïse Garvey. Souvenons-nous : Garvey, c'est l'enfant du pays à qui l'on avait interdit dans sa plus tendre enfance, de jouer avec sa voisine, une fillette blonde aux yeux bleus, au motif qu'il était un « nègre ». Depuis, il s'est juré que l'on ne l'y reprendrait plus. Ayant émigré aux Etats-Unis, Garvey s'est fait chantre du mouvement *Back to Africa*. Bien évidemment, ses thèses panafricanistes, qui pourraient séduire nombre d'Africain-Américains, souvent victimes de discrimination, ou d'agression, ne peuvent s'enraciner dans le sol jamaïcain, au regard du poids démographique des Noirs. Il ne s'agit pas pour eux, de s'exiler une fois de plus, mais bien de rester sur la terre des ancêtres spoliés pour obtenir leur dû.



A l'échelon local, la Jamaïque a rejeté le statut de colonie de la Couronne (en anglais « Crown Colony »), ce qui lui vaut désormais de pouvoir entrer dans le débat politique avec plus d'assurance, et de contrebalancer le pouvoir du gouverneur qui était jusqu'alors disproportionné. Cette lutte pour le pouvoir politique est d'ailleurs activement soutenue par Alexander Bustamante et Norman Manley, deux représentants de la bourgeoisie mulâtre qui, contrairement à leurs homologues haïtiens de l'époque, ont pris le parti de défendre les droits du prolétariat noir. Que cette détermination soit l'influence du garveyisme ou non, n'est pas essentiel. Ce qui importe, c'est qu'elle se soit

²⁷ D. Boxer, 1980, p. 4.

particulièrement affirmée dans le domaine des arts, à travers l'engagement d'Edna Manley, la femme du leader politique Norman Manley. Cette britannique, au profil on ne peut plus caucasien, a vite épousé l'âme d'une nation en souffrance. Madame Manley n'est pas qu'une femme de discours, c'est aussi une femme de terrain vivant son engagement par une action sans relâche dans l'arène des arts et de la culture. Elle s'emploiera, dès 1922, à convaincre ses nouveaux compatriotes qu'ils sont tout aussi dignes d'intérêt que les Européens. Sa posture de femme libre, son action diligente et sa sympathie pour les artistes noirs, constituent une révolution pour l'époque. Celle qu'on appelle désormais la « mère de l'art jamaïcain » prend le contrepied de l'idéologie colonialiste qui aliène les consciences. Elle s'attaque tout particulièrement aux préjugés de race, et entend bien en finir avec le présupposé de l'illégitimité du sujet noir dans le champ de la représentation artistique. Ce tour de force est réalisé avec l'exposition en 1935 de *Negro Aroused*, considérée aux dires de Veerle Poupeye comme « l'icône incontestée du nationalisme culture jamaïcain »²⁸ et comme « la première d'une série d'explicités sculptures politiques ayant célébré la classe ouvrière noire ».

Décoloniser l'art, tel est le défi désormais posé à tout artiste émergent désireux de s'affranchir de la tutelle du maître. A cet impératif, Hegel fournit un argument de poids : « En prétendant que l'imitation constitue le but de l'art, que l'art consiste par conséquent dans une fidèle imitation de ce qui existe déjà, on met en somme le souvenir à la base de la production artistique. C'est priver l'art de la liberté, de son pouvoir d'exprimer le beau. »²⁹ La posture anticoloniale, révolutionnaire déjà manifeste dans l'œuvre sculpturale de Manley ne trouvera pourtant qu'un écho modéré dans le travail pictural d'Albert Huie, profondément influencé, comme l'observe justement Edward Lucie-Smith, par l'héritage de Monet et Van Gogh et d'autres impressionnistes³⁰, à l'instar d'Honorien, entre autres.



Negro Aroused, sculpture d'Edna Manley, front de mer de Kingston.

EMERGENCE D'UNE IDENTITE ARTISTIQUE AFRO-CARIBEENNE

L'Atelier 45 et le Jamaican Art Movement font leur apparition dans des environnements socioculturels comparables, quoique non égaux en tous points. La période charnière de l'entre-deux guerres, jouera le rôle de substrat et de catalyseur dans le processus de formation des consciences esthétiques et politiques axées sur la lutte anticoloniale. Si la guerre ne cesse d'alimenter cette praxis, c'est en partie parce que l'impérialisme hitlérien apporte la preuve par l'exemple de l'inanité du colonialisme. Pour autant, un profond complexe d'infériorité et le manque de moyens matériels entravent la progression de l'artiste martiniquais ou jamaïcain sur la scène locale et internationale.

Reconfigurer l'idéal somatique

Il convient de souligner, au passage, que les idéologèmes raciaux avait la dent dure car ils étaient souvent relayés par la presse locale. Ainsi Hans Guggenheim relève-t-il dans une coupure du *Jamaican Daily Gleaner*, des discours infériorisant, mais formulés de telle manière à faire croire que les seules caractéristiques raciales suffisaient à rendre l'approche de l'artiste jamaïcain unique. Guggenheim y décèle le stéréotype selon lequel, les 'races noires' étaient douées pour la musique, mais pas pour les arts visuels. Boxer souligne par ailleurs que de telles idées, vestiges d'une tradition coloniale, ont été intériorisées par beaucoup de jamaïcains et ont peut-être empêché beaucoup de d'individus talentueux de se tourner vers la peinture. L'émergence de peintres noirs comme Albert Huie, Carl Abrahams ou David Pottinger à la Jamaïque apparaît, par conséquent,

²⁸ V. Poupeye, *Caribbean Art*, *op. cit.*, p. 73.

²⁹ G. F. Hegel, *Esthétique*, trad. fr. S. Jankelevitch, Paris, Flammarion, coll. Champs, 1979, p. 37.

³⁰ E. Lucie-Smith, *Albert Huie, Father of Jamaican Painting*, Kingston, Ian Randle Publishers, 2001, p. 18.

comme un moment important du processus de décolonisation des consciences pouvant mener à l'indépendance. L'acte même de se saisir d'un pinceau et de se mettre à peindre représentait pour les artistes afro-descendants de l'époque, un renversement des barrières sociales et culturelles que la société coloniale avait dressé en travers de leur route.

L'autre idée véhiculée par ce genre de jugements consiste à entendre que le choix de sujets authentiquement antillais est de nature à favoriser le développement d'un style unique. Autrement dit, les arts visuels à la Jamaïque et en Martinique peuvent affirmer leur différence parce que les sujets que l'on peut y peindre sont différents de ceux que l'on trouve ailleurs, en particulier en Europe. Il faut reconnaître qu'en substance, cette argumentation ne s'adosse pas à une quelconque forme de doudouïsme, ou d'exotisme, mais vise à plutôt se défaire de l'emprise d'un colonialisme réifiant qui s'approprie le prestige et le mérite de toute forme de production locale.

C'est dans un contexte pareil que le Jamaican Art Movement voit le jour. Ce mouvement naît dans un élan de résistance aux pressions du colonialisme et poursuit pendant plusieurs décennies son entreprise de décolonisation. De ce point de vue, l'année 1922 est très significative dans l'histoire des arts en Jamaïque, car elle marque l'arrivée dans le pays d'Edna Manley, la femme du premier ministre, Norman Manley. Nombreux sont ceux qui lui attribuent la « maternité » du premier mouvement artistique local. Il est vrai qu'avant de s'installer en Jamaïque, la future première dame avait bénéficié d'une formation artistique très poussée en Grande-Bretagne, et s'était enrichie au contact de divers mouvements artistiques. D'où sa frustration face à l'incurie des tenants de l'institution culturelle et artistique, qu'elle critique ouvertement dans un article d'époque du *Jamaica Daily Gleaner* :

Où sont les peintres, sculpteurs et graveurs créatifs de la Jamaïque ? Où se trouve le travail censé témoigner de l'existence et du développement de ce pays ? Qu'y a-t-il à voir ici ? Tout au plus quelques pâles imitateurs des traditions européennes. Quelques tours de langage, et puis le silence. Rien de viril, d'original, ou de créatif. Rien, en tout cas, qui reflète l'âme profonde du pays, qui confère à sa vie un caractère unique [...] mais peut-être, après tout, cette absence n'est-elle que la conscience non assumée de l'île ?³¹

La véhémence d'Edna Manley n'est pas sans rappeler celle de *Légitime Défense* dans sa critique d'un mimétisme artistique stérile. Convaincue que la solution à cette pénurie symbolique ne peut se trouver dans le maintien d'une relation vampirique, exclusive avec la Métropole, Edna Manley se tourne vers l'autre rive de l'Atlantique, le pays de l'Oncle Sam. De toute façon, la Jamaïque ne peut se soustraire totalement au rayonnement des arts nègres qui se diffuse dans la Caraïbe, dès les années 20 grâce à la puissance symbolique de la Harlem Renaissance. Il n'y pas que les belles lettres qui servent de contre-exemple aux thèses suprémacistes ; les arts visuels et scéniques ont également leur mot à dire. Contre toute attente, les meilleurs peintres noirs viennent du Sud, mais émigrent souvent vers la côte Est, pour rejoindre la métropole du foisonnement culturel noir américain que représente Harlem. New York est alors le centre névralgique de la révolution culturelle qui diffuse ses enseignements vers la Caraïbe. Ce n'est pas un hasard si Garvey, comme nombre de ses compatriotes jamaïcains, ou de ses voisins trinidiens, se retrouvent souvent dans une même assemblée pour élaborer leurs grands projets, ou manifestent ensemble dans les rues de la capitale. La diaspora noire a le vent en poupe. L'inter-fécondation des arts conduit à la naissance d'un groupement d'artistes sous la houlette d'Edna Manley, qui les fera sortir de l'anonymat.

Des échanges de cette nature auront peut-être été moins nourris avec les Antilles françaises. Cela n'empêche pas aux consciences littéraires, artistiques et politiques de s'éveiller. En Martinique, des jeunes intellectuels animés par les mêmes aspirations, s'emparent du combat idéologique en l'amenant sur le terrain des lettres. Deux revues au caractère révolutionnaire et anti-colonial voient le jour : *Tropiques* et *Caravelle*. Pour Césaire, Ménil et d'autres penseurs ayant fréquenté les cercles étudiants noirs à Paris, l'heure n'est plus aux atermoiements ni à la complaisance. Il faut démontrer par un acte

³¹ E. Manley, *ibid.*

de violence symbolique, le rejet du colonialisme et l'originalité d'une esthétique caribéenne puisant sa force de sa négritude, mais aussi de la diversité de ses héritages. Cette opinion rejoint la ligne idéologique de Raymond Honorien exposée lors d'un entretien recueilli par René Louise :

« Nous croyions qu'il existait une relation entre le mouvement littéraire naissant à cette époque et notre mouvement. La parution de *Tropiques* a été le catalyseur qui a déterminé la parution de la revue *Caravelle*, revue de jeunes. Nous-mêmes, nous pensions déclencher en parallèle un mouvement pictural, destiné à produire autant d'impact que ces deux expressions littéraires. *Tropiques* était un peu différent de *Caravelle*. Cependant, il y avait des lignes de force, une revendication d'être soi-même dans son pays. Nous les rejoignons sur ce terrain. Et c'est dans ce sens que nous parlions d'exotisme, concernant ce qui se faisait auparavant sur le plan pictural. »³²

Honorien fait référence à l'impact positif de la littérature politique, produite dans les années 20 et 30, sur la créativité artistique. C'est une manière élégante de sous-entendre que, sous nos latitudes, la question de « l'être » prime souvent sur celle du « faire ». Alors que la seconde guerre mondiale fait rage sur le continent européen, la Martinique, qui est aussi une colonie, se voit en proie à des dilemmes identitaires équivalents à ceux que connaît la Jamaïque. Mais elle est sans doute plus incertaine au sujet de son avenir. Jusqu'en 1946, en effet, l'île demeure sous le joug d'un régime colonial, qui maintient comme devise de « diviser pour mieux régner ». Une idéologie raciale et eurocentrique affecte durablement les mentalités, notamment sous le régime de Vichy incarné par le fameux Amiral Robert. Mais l'iniquité du système ne réussira pas à asphyxier toute forme de créativité autochtone, comme le montre la réaction d'une frange de la jeunesse martiniquaise, investie dans la production de capital symbolique.

C'est le cas notamment de Raymond Honorien, Germain Tiquant et Marcel Mystille, qui ont été élèves de l'École Régionale d'Arts Appliqués, fondée en 1943. Ils donnent la preuve de leur talent le 3 avril 1945, lors du vernissage de leur exposition collective qui rassemble cinquante-et-une toiles. Le journal *La Paix* rend compte de cet événement avec enthousiasme et optimisme, affirmant au sujet de ces créations qu'elles révèlent « une puissance et une originalité insoupçonnée » et que leurs auteurs sont « vraiment dignes d'être encouragés ».³³

CONNEXIONS DIASPORIQUES

De par son héritage éclectique – il y a autant d'histoires et de parcours sociopolitiques différents qu'il y a d'îles –, la création artistique caribéenne est porteuse d'une hybridité culturelle d'une insoupçonnée richesse qui n'a d'égale que sa balkanisation³⁴. Toutefois, si l'on parvient à faire abstraction des frontières qui séparent la Martinique de la Jamaïque en termes physiques (mille six cent kilomètres d'océan), ou linguistiques (l'usage du français *versus* celui de l'anglais), des ressemblances frappantes apparaissent dans le choix des sujets et des techniques employées. D'où notre questionnement : existerait-il une forme de « télépathie » entre les artistes martiniquais et jamaïcains qui ont émergé entre les deux guerres mondiales ? Au vu des multiples affinités esthétiques rapprochant les deux îles existant pendant cette période, la première réaction, toute naturelle, serait de répondre par l'affirmative. Il est vrai que les deux îles ont en commun un statut colonial, peu propice au développement de l'imaginaire créatif.

Même si le contexte sociopolitique des deux îles laisse apparaître des différences de traitement vis-à-vis des artistes, la perspective comparative que nous avons suivie en étudiant le parcours de l'Atelier 45 et du Jamaican Art Movement permet de mieux apprécier la contribution, considérable, à l'élan artistique du 6^{ème} continent. Par-delà les frontières physiques et linguistiques, le génie artistique d'Edna Manley, Albert Huie, Carl Abrahams et David Pottinger, trouve un alter ego dans celui des trois

³² Témoignage de Raymond Honorien rapporté par René Louise, in *La Peinture en Martinique*, p. 21.

³³ *La Paix*, numéro du 7 avril 1945.

³⁴ V. Poupeye, *Caribbean Art*, Thames and Hudson, London, 1998, p. 10.

fondateurs de l'Atelier 45. Les premiers sont aujourd'hui reconnus comme des pionniers de l'art en Jamaïque, et les seconds comme des éveilleurs de l'identité artistique martiniquaise.

Manley, Huie Abrahams et Pottinger ont été, tout comme Honorien, Mystille et Tiquant en Martinique, les premiers à introduire dans leur pays des sujets noirs dans le sérail de la peinture et de la sculpture. Même si plusieurs études sur les travaux de ces artistes existent déjà, il est souhaitable aujourd'hui d'accorder une attention particulière aux récits de leurs expériences face aux obstacles rencontrés alors qu'ils s'efforçaient d'ériger la « négritude » en objet digne de représentation. Parce qu'il vivait et exerçait sa profession dans une colonie, c'est-à-dire dans un univers carcéral, l'artiste antillais des années 1940 devait reconstruire le socle de son identité et la substance d'un art endogène libre de toute entrave. Edna Manley et ses contemporains, tout comme les fondateurs et successeurs de l'Atelier 45 ont fait bien plus qu'introduire la négritude dans l'art : ils ont encouragé les populations locales, en particulier la population noire, majoritaire, à apprendre à voir au-delà du discours politique, et à s'affirmer sans préjugé de race, ni de statut.

BIBLIOGRAPHIE

David BOXER, Veerle POUPEYE, *Modern Jamaican Art*, Kingston, Ian Randle Publishers, 1998.

Patrick CHAMOISEAU, *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, 1997.

W.E.B. DU BOIS, *The Souls of Black Folk*, New York, Dover Publications, 1903.

Frantz FANON, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, 1952.

RENE GIRARD, *La violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972.

G. F. HEGEL, *Esthétique*, trad. fr. S. Jankelevitch, Paris, Flammarion, coll. Champs, 1979.

ÉTIENNE LERO & al, *Légitime Défense*, revue publiée en juin 1932 à Paris, puis rééditée en 1979 par les Editions Jean-Michel Place.

GERRY L'ÉTANG (dir.), *La Peinture en Martinique*, Paris, Hervé Chopin, 2007.

RENE LOUISE, *Manifeste du marronisme moderne. Philosophie de l'esthétique*, Paris, Éditions Yehkri, 2014.

EDWARD LUCIE-SMITH, *Albert Huie, Father of Jamaican Painting*, Kingston, Ian Randle Publishers, 2001.

-----, « Remembering Albert Huie », page web consultée le 18/10/2017 à l'adresse suivante : <https://nationalgalleryofjamaica.wordpress.com/category/edward-lucie-smith/>

CLAUDE MACKAY, *Banjo*, trad. fr., Paris, Rieder, 1928.

EDNA MANLEY in Manley, Edna, Karl Parboosingh and Robert Verity, "The Fine Arts", *Caribbean Quarterly* 14, no. 1/2, 1968, p. 63-76.

JEAN MARIE-LOUISE (dir.), *Rendre Hommage à l'Atelier 45*, catalogue d'exposition, Tropiques Atrium Scène Nationale, Fort-de-France, 2016.

ERWIN PANOFSKY, *Architecture gothique et pensée scolastique*, Paris, Minuit, 1967.

TROPIQUES, numéro du 1^{er} avril 1941.

VEERLE POUPEYE, *Caribbean Art*, Londres, Thames and Hudson, 1998.

RENEE-PAULE YUNG-HING (dir.), *Art Contemporain De La Caraïbe : Mythes, Croyances, Religion et Imaginaires*, Paris, Hervé Chopin, 2012.