



HAL
open science

Antilles, la prégance de l'histoire et du lieu dans les pratiques plastiques

Dominique Berthet

► **To cite this version:**

Dominique Berthet. Antilles, la prégance de l'histoire et du lieu dans les pratiques plastiques. Pensées en archipel. De Madagascar aux Antilles, 2022, 978-2-87449-955-5. hal-04030684

HAL Id: hal-04030684

<https://hal.science/hal-04030684v1>

Submitted on 15 Mar 2023

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.

Antilles, la prégnance de l'histoire et du lieu dans les pratiques plastiques

Dominique Berthet

Les Antilles françaises sont généralement désignées par le terme de région « ultramarine » ou « ultrapériphérique », formules qui sous-entendent un éloignement important et qui induit d'autres notions comme celles de centre et de périphérie. Les Antilles se situent à quelque 7.000 kilomètres du pays auquel elles sont administrativement rattachées : la France. Anciennes colonies devenues départements en 1946, la Martinique et la Guadeloupe, pour beaucoup d'habitants, se vivent encore comme une colonie ou une néo-colonie. Ces deux îles, que l'on appelle volontiers dans le langage quotidien des Pays, sont donc des extensions du territoire français situées aux portes des Amériques. Cette situation est complexe puisque ces îles relèvent d'une autorité située en Europe tout en appartenant à l'espace caribéen ou encore américain.

Les notions que nous venons d'évoquer renvoient certes à une dimension spatiale et géographique, mais elles ne sont pas sans conséquence dans la vie quotidienne. Elles renvoient à des implications dans les domaines économique et social. La grève générale qui a totalement paralysé la Guadeloupe puis la Martinique durant une quarantaine de jours en février et mars 2009 a été la manifestation d'une remise en cause du fonctionnement de la société ainsi que du rapport entre ces îles et la France.

Ces aspects géographiques, économiques et sociaux ne sont pas sans influencer sur le domaine culturel et en particulier sur les pratiques artistiques. L'insularité a des conséquences sur le mode de vie, sur la relation au lieu, à l'autre, au monde. Elle a également un impact sur les productions artistiques, d'autant lorsque l'histoire de ces îles est lourdement chargée d'un passé traumatique. La Caraïbe, en effet, qu'elle soit insulaire ou continentale, partage un passé commun : la quasi-disparition des populations premières, les Amérindiens Taïnos, Arawaks, Caraïbes, décimés par les virus apportés et transmis par les premiers colons européens, mais aussi persécutés, voire exterminés. Il subsiste aujourd'hui très peu de « natifs » dans la Caraïbe insulaire. Autre point commun : la traite négrière, la déportation de millions d'Africains réduits en esclavage qui, pour les survivants de la traversée de l'Atlantique, durent s'adapter à un nouvel environnement et vivre dans des conditions éprouvantes. Le maître avait, sur ses esclaves, droit de vie et de mort. Aujourd'hui encore, ces périodes historiques demeurent extrêmement prégnantes dans les esprits. Le métissage humain très visible dans certaines îles, de son côté, rappelle que les premiers mélanges furent généralement le résultat de viols exercés par le maître sur les femmes esclaves.

Cette rencontre tragique entre Amérindiens, Européens, Africains, puis plus récemment l'arrivée, dans d'autres contextes, d'Indiens, de Syro-Libanais, de Chinois et les mélanges qui en ont résulté amènent aujourd'hui de nombreux artistes et écrivains à poser la question de l'identité. La Caraïbe est un creuset où sont nées et se sont développées des populations nouvelles, issues de ces rencontres. Ainsi qu'ont pu l'exprimer des auteurs comme le Mexicain Carlos Fuentes ou le Martiniquais Édouard Glissant, la tragédie dans ce qu'elle a de sanglante, de barbare, a toutefois donné naissance en Caraïbe et dans les Amériques à des peuples nouveaux, cela dans un processus imprédictible et inarrêtable.

Le contexte d'insularité est également responsable de la difficulté pour les artistes antillais de montrer leur travail à l'extérieur de leur île en raison d'un surcoût financier lié au transport des œuvres par voie maritime, a fortiori par avion. Beaucoup se préoccupent des matériaux et des modalités d'élaboration dans la perspective de faire voyager leurs œuvres.

C'est peut-être l'une des raisons pour lesquelles il y a assez peu de sculpteurs en Martinique et en Guadeloupe et que des pratiques plus légères sont privilégiées comme la peinture, le dessin, les techniques mixtes, la photographie, l'assemblage, la vidéo, l'installation, la performance.

En dépit de cette difficulté, force est de constater que l'art de ces deux îles est d'une impressionnante vitalité et d'une grande diversité. L'insularité n'est donc pas un frein à leur détermination. Ils font d'ailleurs souvent preuve d'inventivité pour trouver des dispositifs transportables.

Il est toujours risqué d'établir des classifications et de chercher à repérer des invariants dans les pratiques et les œuvres afin de caractériser l'art d'une région ou d'un pays. Nous pouvons toutefois avancer que ce qui est relatif à l'histoire et au lieu est prégnant dans les pratiques artistiques de cette région. Cela transparait dans les questions de mémoire, de trace, d'identité, d'héritage qui travaillent bon nombre d'artistes de Martinique et de Guadeloupe. Ces questionnements ouvrent sur des traitements et des réponses artistiques extrêmement divers. Parmi les très nombreux artistes qui vivent sur ces deux îles, faisons référence à Bruno Pédurand (Guadeloupe/Martinique), Richard-Viktor Sainsily Cayol (Guadeloupe), Laurent Valère (Martinique). Ces artistes nés en 1967 pour le premier et en 1959 pour les deux autres interrogent, chacun à leur façon, l'histoire et le lieu dans lequel ils vivent. Ces deux notions sont d'ailleurs souvent associées et sont présentes ensemble dans les œuvres.

L'installation de Bruno Pédurand intitulée *L'Héritage de Cham*, est une appropriation de l'histoire de l'art occidental (dans une référence à Dürer). Dans cette œuvre, l'artiste interroge le rôle joué par la religion catholique du temps de l'esclavage qu'il met en relation avec le *Code noir* dont la première version a été élaborée par Colbert et promulgué par Louis XIV en mars 1685. Cet ensemble de textes juridiques établit donc par le pouvoir royal, était relatif à la condition des esclaves dans les colonies françaises, précisait le statut des esclaves, les reléguant à des « biens meubles » et les châtiments pouvant être infligés aux récalcitrants.

L'œuvre de référence que prend Bruno Pédurand est une peinture célèbre de Dürer ayant un sujet biblique : *Adam et Ève* (1507). Cette huile sur bois composée de deux panneaux (209 x 82 cm par panneau) représente à gauche Adam, à droite Ève, tenant chacun la fameuse pomme qui, selon le mythe religieux, changea leur destin. Bruno Pédurand reprend l'idée des panneaux sur bois et, à son tour, en réalise cinq. Par la technique exclusive du transfert, il reporte sur quatre planches de bois deux fois Adam et deux fois Ève. À gauche, on retrouve l'Adam de Dürer ; à côté, sur un second panneau se trouve un Adam noir dont la moitié du visage est peinte en blanc et portant une couronne cloutée. Sur le panneau central, au milieu de la partie supérieure se détache sur un fond sombre réalisé à l'aide de superpositions d'images de magazines, de paraffine et de peinture à l'huile de couleur noire, un crâne fait de clous argentés. Le recours aux clous a évidemment une signification symbolique. Ils symbolisent à la fois la passion du Christ, les châtiments infligés, mais aussi les cérémonies vaudou au cours desquelles des points blancs en kaolin sont tracés sur la tête des initiés ; leur brillance quant à elle renvoie aux paillettes des drapeaux vaudou. À droite, en écho, sur un panneau se trouve l'Ève de Dürer et, sur le panneau d'à côté, une Ève noire dont la moitié du visage est, elle aussi peinte en blanc et portant un couvre-chef clouté. À la place de la feuille qui vient chez Dürer cacher le sexe des deux personnages, Bruno Pédurand a substitué des clous, symbolisant de façon violente l'interdit. Sous chacune de ces cinq figures, l'artiste a taillé dans la masse des passages du *Code noir*. Dans cette zone de texte sous l'Adam de Dürer est gravé un crâne de face et sous Ève, un crâne de profil. Le dispositif est complété par le positionnement devant chacun des panneaux d'un socle, noir pour celui du centre et blanc pour les autres. Sur ces socles sont reproduits des passages du *Code noir* et sur chaque socle blanc est posée une bible dont la couverture est entièrement recouverte de clous dorés

positionnés pointes en l'air. Sur le socle noir une accumulation de petits pots de différentes couleurs contenant des bougies consumées, forme une pyramide.

Il s'agit ici pour l'artiste d'interpeller sur la participation et le rôle actif de la religion catholique aux Antilles durant la période esclavagiste. Le titre de cette œuvre est une référence à un épisode biblique au cours duquel Noé maudit l'un de ses fils : Cham, ainsi que sa descendance au travers du fils de celui-ci, Canaan¹. Selon le mythe, les descendants de Cham, devenus Noirs se seraient dispersés et auraient peuplé l'Afrique. Il semblerait que l'idée d'assimiler les Africains aux descendants maudits de Cham et en conséquence de les considérer comme condamnés à être des esclaves serait le fait de théologiens musulmans. Quoi qu'il en soit, ce mythe a servi l'Église catholique durant l'esclavage, considérant les Africains comme des esclaves par nature qu'il fallait évangéliser. Cette œuvre a donc une portée critique et accusatrice à l'égard d'une religion qui a joué un rôle de justification et de soutien à l'esclavage.

Richard Sainsily, quant à lui, questionne l'histoire et évoque son lieu, la Guadeloupe, dans certaines de ses œuvres comme celles réalisées, par exemple, pour les biennales de Dakar en 2014 et celle de La Havane en 2019. Son installation intitulée *Grands crus, le retour* exposée au Musée Théodore Monod à Dakar possédait une forte dimension symbolique. Cette œuvre composée de dix fûts en bois cerclés de métal, placés sur un socle triangulaire noir, formait une pyramide sur trois niveaux. Le dispositif comprenait également des LED bleues placées sur le pourtour du socle qui faisaient baigner le bas de l'installation dans un halo bleuté. Cette lumière bleutée symbolisait l'épreuve inhumaine de la traversée, l'étendue infinie de la mer où les corps sans vie des esclaves morts étaient jetés. Le triangle et la couleur bleue sont en effet une référence au commerce triangulaire, un drame humain partagé par des millions d'hommes et de femmes déportés d'Afrique vers le « Nouveau Monde », dont les survivants de la traversée furent réduits en esclavage sur les plantations, sans aucun espoir de retour.

Ces fûts de chêne provenaient de rhumeries où ils avaient servi au vieillissement du rhum. Ils faisaient référence à ces mêmes fûts qui, dans le passé, rempli de cet alcool, étaient transportés par navires. Le rhum est aussi un symbole puisque, par le passé, avec le sucre il était produit par les esclaves.

Sur chacun des fûts l'artiste avait représenté un masque ou une sculpture africaine sous lesquels il avait inscrit le nom de différentes ethnies : Mandingue, Pende, Fang, Yorouba, etc. Cette œuvre renvoyait explicitement au commerce triangulaire et à la traite négrière qui a concerné des millions d'Africains durant quatre siècles. Le thème de cette biennale étant « Produire le commun », l'artiste avait apporté au travers de cette installation un traitement plastique à la question « comment ce dont nous avons hérité de l'Afrique peut-il produire un commun à partager ? ». Sainsily qui se présente comme « afro-descendant, arrière-petit-fils d'esclave », accomplissait par sa présence à cette biennale au Sénégal « un retour symbolique ». C'était le retour au Sénégal des âmes de ses ancêtres déportés dans la

¹ Genèse 8-10 « Noé et ses fils ». « Les fils de Noé, qui sortirent de l'arche, étaient Sem, Cham et Japhet. Cham fut le père de Canaan. Ce sont là les trois fils de Noé, et c'est leur postérité qui peupla toute la terre. Noé commença à cultiver la terre, et planta de la vigne. Il but du vin, s'enivra et se découvrit au milieu de sa tente. Cham, père de Canaan, vit la nudité de son père, et il le rapporta dehors à ses deux frères. Alors Sem et Japhet prirent leur manteau, le mirent sur leurs épaules, marchèrent à reculons, et couvrirent la nudité de leur père ; comme leur visage était détourné, ils ne virent point la nudité de leur père. Lorsque Noé se réveilla de son vin, il apprit ce que lui avait fait son fils cadet. Et il dit : Maudit soit Canaan ! Qu'il soit l'esclave des esclaves de ses frères ! Il dit encore : Béni soit l'Éternel, Dieu de Sem, et que Canaan soit leur esclave ! Que Dieu étende les possessions de Japhet, qu'il habite dans les tentes de Sem, et que Canaan soit leur esclave ! ». *La Bible* « Ancien Testament », 1960 trad. Louis Segond.

Caraïbe lors du Commerce triangulaire de la Compagnie des Indes occidentales, depuis l'île de Gorée. Ces tonneaux, qualifiés de « tonneaux des tortures » symbolisaient la souffrance endurée par tous les esclaves.

L'œuvre exposée à la biennale de La Havane, quant à elle, est une version revisitée de *Grands Crus, le retour*. Le propos de l'artiste était quelque peu différent puisque Cuba n'est pas l'Afrique. Il s'agissait de questionner ce que la Guadeloupe a de commun avec Cuba. L'une des similitudes réside dans une histoire partagée : la traite négrière et le commerce triangulaire. Cette nouvelle installation réalisée avec les mêmes éléments était intitulée *Grands crus II la construction de ce qui semble impossible*. Il s'agissait, comme le précise, l'artiste d'un « hymne à l'espoir et un salut à la résilience des peuples ».

Cette installation était également composée de dix fûts de chêne provenant d'une rhumerie cubaine, organisés en pyramide, placés sur un socle triangulaire baignée, elle aussi, dans une lumière bleue. Cette fois, des pics de bronze alignés les uns en dessous des autres, en trois endroits des fûts, renforçaient la triangularité. La convexité des fûts contrastait – non sans une idée de violence – avec ces protubérances dorées. Comme dans la précédente installation, ce dispositif pouvait être interprété au regard de l'histoire particulièrement chargée de la Caraïbe, qui donna naissance à ces populations. Ces pics symbolisent toute la douleur des esclaves, mais également la résistance qu'ils opposèrent à leur condition. Au temps de l'esclavage, ces tonneaux étaient également utilisés comme instruments de torture. Les fûts étaient transpercés de longs clous, la pointe ressortant à l'intérieur. L'esclave « marron », c'est-à-dire celui qui s'était enfui de l'habitation du maître, était placé à l'intérieur. Poussé en haut d'un morne, le tonneau dévalait la pente avant de s'écraser contre un tronc d'arbre ou une grosse roche. On peut imaginer dans quel état se trouvait le corps qui y avait été enfermé.

Cette œuvre n'est toutefois pas seulement une référence au passé, elle évoque également le présent et ces millions de migrants qui bravent les mers pour fuir leurs pays dans lesquels les conditions de vie sont particulièrement difficiles. Cette installation évoque donc une communauté d'épreuves et de drames.

Enfin, Laurent Valère, a réalisé en Martinique une œuvre monumentale, *Cap 110 Mémoire et fraternité*, érigée en 1998, à Anse Caffard, sur la commune du Diamant, à l'occasion du 150^e anniversaire de l'abolition de l'esclavage. Cette œuvre est située sur une falaise, face à la mer, à l'endroit où, dans la nuit du 8 au 9 avril 1830, un navire a fait naufrage sur les rochers, en pleine tempête, avant d'être totalement détruit. Il s'agissait d'un bateau négrier qui transportait de manière clandestine (puisqu'à cette époque, la traite avait été déclarée illégale), des captifs africains dont on ignore précisément le nombre, puisqu'aucun document n'a été retrouvé. Le chiffre d'environ 300 personnes a néanmoins été avancé. On ignore également le nom du bateau et sa nationalité. Un gérant d'habitation² habitant non loin et quelques esclaves sont parvenus à sauver 86 captifs. Le lendemain, 46 corps sans vie ont été retrouvés sur la côte (42 Noirs et 4 Blancs).

La commune du Diamant a passé commande à Laurent Valère d'un mémorial, commémorant cet épisode tragique. Il s'agit d'une œuvre sculpturale imposante comprenant quinze personnages, plus précisément des bustes, tous identiques, haut chacun de deux mètres cinquante, large d'un mètre cinquante et d'une épaisseur de soixante centimètres, organisés en triangle, symbolisant le commerce triangulaire. Ces personnages dont la posture est légèrement penchée sous le poids du désespoir, les bras le long du corps, le visage anonyme incliné vers le sol, sont orientés vers la mer qui les a amenés et qu'ils regardent en contrebas. Le cap 110 est une orientation qui correspond au Golfe de Guinée, d'où venait probablement

² M. Dizac, gérant de l'habitation La Tournelle.

le navire. Ces statues pesant chacune quatre tonnes et demi, ont été réalisées en béton armé blanchi au sable. Chaque buste est individuellement scellé sur un socle de béton armé.

La masse compacte de ces bustes proches les uns des autres symbolise un destin commun et tragique et rend hommage aux victimes de la traite. Ces bustes expriment la souffrance, l'accablement. Certains se sont interrogés sur le choix de la couleur blanche, celui-ci s'explique par le fait qu'aux Antilles, le blanc est la couleur du deuil.

Ces exemples pris parmi une foule d'autres possibles montrent comment, de manière diversifiée, l'histoire préoccupe de nombreux artistes antillais dans la mesure où elle a déterminé le destin de millions d'individus dont ils sont, pour certains, les descendants. Après le rapt, puis la traversée à fond de cale, traversée à la fois funeste et fondatrice (selon Édouard Glissant), la Caraïbe fut un lieu de souffrances et de désespoir, mais elle est devenue aussi un creuset, un laboratoire humain et culturel à l'origine de peuples nouveaux. Le lieu, silencieusement actif, est déterminant. Pour ce qui est de la Caraïbe, la prégnance du lieu dans les productions artistiques est diversement visible, mais assurément bien réelle. Cela dit, ces œuvres qui trouvent leur origine dans un contexte précis, dépassent néanmoins le lieu où elles ont été créées et touchent, par leur sens et leur qualité esthétique, un public qui n'est pas nécessairement concerné par cette histoire. Tel est le pouvoir des œuvres : s'adresser à une multitude de récepteurs et s'offrir à une infinité d'interprétations.