

méconnaissance ou occultation ?

Lorsque l'on s'intéresse un tant soit peu à la musique des Caraïbes, les noms de Zouk Machine, de Malavoi ou de Kassav résonnent à nos oreilles; lorsque l'on s'intéresse un tant soit peu à la pensée, à la littérature ou à la poésie, ceux d'Aimé Césaire – le premier théoricien de la “négritude” –, d'Édouard Glissant, l'un des écrivains mondiaux les plus importants de sa génération (il faut absolument lire le *Traité du Tout-Monde* : c'est stupéfiant d'intelligence et de novation de la langue française), de Patrick Chamoiseau (prix Goncourt 2002 avec l'inénarrable *Texaco*) ou de Raphaël Confiant viennent immédiatement à l'esprit.

Lorsque l'on s'intéresse à l'art contemporain, y compris de très près, aucun nom propre, aucune œuvre n'apparaissent spontanément à nos yeux : la méconnaissance (l'aveuglement ?) est totale.

D'aucuns soutiennent que c'est logique puisqu'il n'y a pas d'artistes contemporains de niveau international en Martinique (remarquez que ce sont les mêmes qui, il y a peu, ont dénié ce statut aux artistes russes, chinois, indiens ou arabes...). L'Hexagone des arts plastiques semble étonnamment clos, crispé sur lui-même. Rien de nouveau sous le soleil.

Art Absolument, qui se targue d'être une revue soutenant la diversité de l'art, et en particulier les artistes en France, a pris la décision de rendre compte de la réalité de la situation des artistes plasticiens des régions ultramarines : nous sommes allés à la Martinique et force a été de constater que, pareillement à ce qui se crée de novateur en musique ou en littérature, les artistes étaient en pleine effervescence, et que ce que nous pensions être de la méconnaissance (toujours préjudiciable

mais à laquelle on peut porter remède) ressemblait à s'y méprendre à de l'occultation (trop systématique pour ne pas être volontaire).

Pour prendre un exemple qui, pour nous, fait malheureusement “figure” de symptôme : afin de célébrer l'anniversaire de la commémoration de l'abolition de l'esclavage (décidée par Jacques Chirac le 10 mai 2006), une œuvre sculpturale sans grand intérêt, illustrative, voire superficielle, de l'artiste post-dadaïste Fabrice Hyber a été commandée et inaugurée le 10 mai 2007 au jardin du Luxembourg à Paris (ce n'est pas l'artiste que nous critiquons, ce sont les “décideurs” qui n'ont pas pris la peine de s'informer sur les œuvres d'Ernest Breleur, de Julie Bessard, de Valérie John, d'Hervé Beuze, de Jean-François Boclé, etc., qui rendent compte – elles, en profondeur – de ce crime contre l'humanité).

Les temps changent. Ils doivent impérativement changer. Pour notre part, nous ne supportons plus le déni des autres France qui prévaut dans le (tout petit) noyau dur du milieu de l'art hexagonal : en l'occurrence l'exclusion de toute une communauté de créateurs contraints à la non-visibilité dans son propre pays – ou du moins dans celui qui affirme être le sien ! Il est urgent que tout un chacun le comprenne non seulement en paroles mais en actes. Il est urgent que la France de l'art s'ouvre à la pluralité des horizons qui la constituent – qu'elle “respire”.

D'où ce dossier sur les artistes de la Martinique qui, espérons-le, avec l'aide de quelques autres initiatives majeures, contribuera à ce que cette méconnaissance (ou cette occultation ?) ne soit plus – un jour – qu'un lointain souvenir...

Pascal Amel, Teddy Tibi

Nous dédions ce numéro à la mémoire d'Aimé Césaire. Par ailleurs, nous tenons à remercier François-Xavier Bieuville, conseiller au secrétariat d'État chargé de l'outre-mer, Dominique Brebion, conseiller pour les arts plastiques et les musées de la DRAC Martinique, et Florent Plasse de la fondation Clément pour leur soutien actif quant à la constitution de ce dossier.

Entretien avec Yves Jégo

Secrétaire d'État chargé de l'outre-mer

ART ABSOLUMENT | Que pensez-vous du manque de visibilité des artistes de l'outre-mer dans l'Hexagone alors que certains d'entre eux sont reconnus et talentueux ?

YVES JÉGO | La France, depuis toujours éprise des arts et des lettres, semble méconnaître les artistes de ces nombreux ateliers vivants, bouillonnants, situés à la croisée des mondes que sont les outre-mers français. J'ai quelques hypothèses à ce propos. D'abord, je crois que s'exprime dans cette méconnaissance la sourde angoisse de notre pays face à la mondialisation, au cœur de laquelle nous plongeons le maelström des Antilles, le creuset réunionnais et la coexistence océanienne.

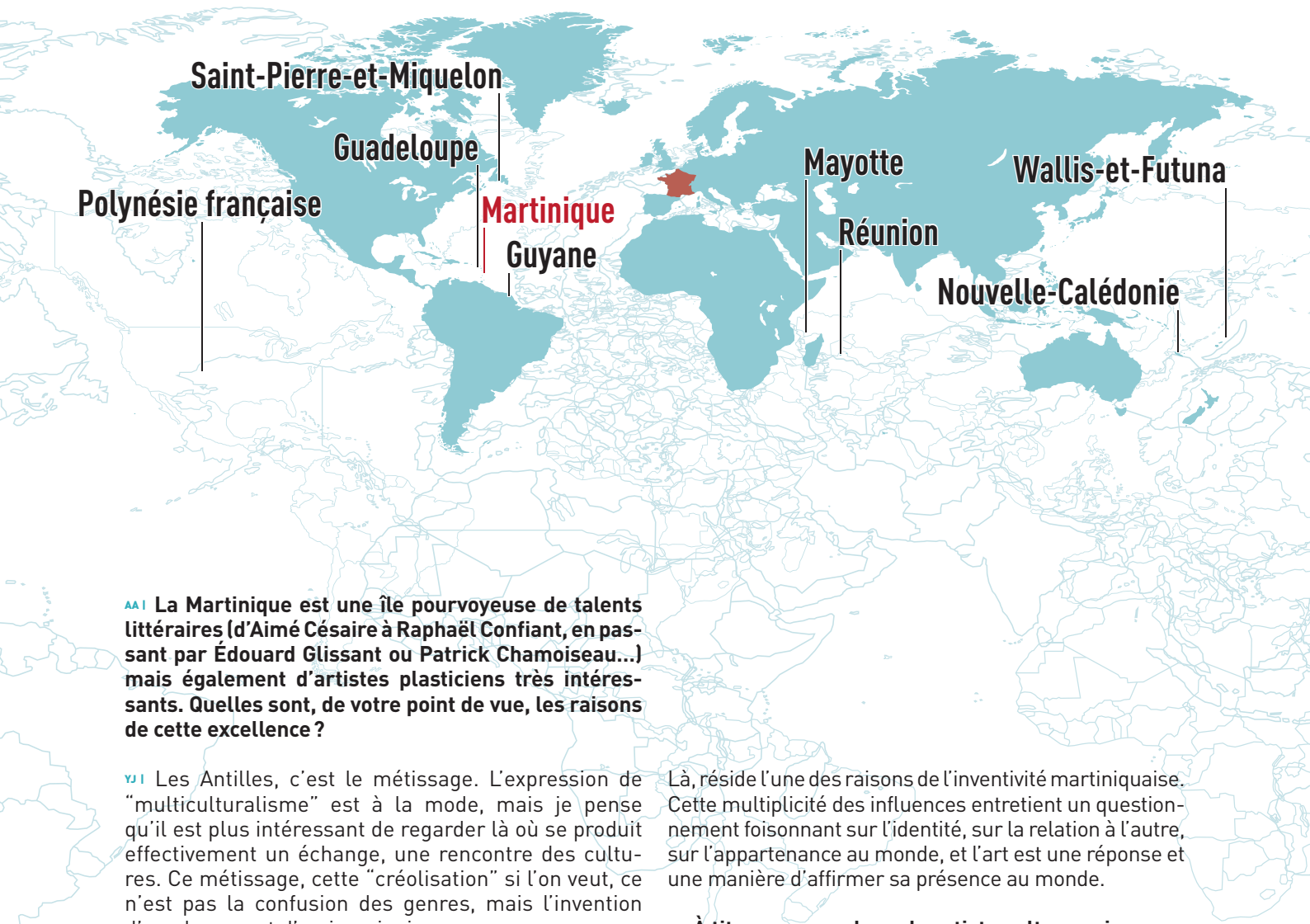
« *L'âme française est imprégnée par les mots, les couleurs et les imaginaires des outre-mers* »

Ensuite, il se joue sans doute une forme de méprise liée à l'importance des outre-mers dans l'aventure artistique de la modernité, comme si les représentations mentales étaient restées dominées par les tableaux de Matisse ou de Gauguin. Souvenez-vous du succès rencontré par l'exposition *Gauguin-Tahiti. L'atelier des tropiques*, présentée au Grand Palais il y a quatre ans. Cette rencontre de la tradition picturale occidentale et de l'imaginaire maori, visible dans des œuvres aussi sublimes que *La Onaria Maria* par exemple, a peut-être figé l'imaginaire métropolitain dans la quête d'un exotisme dépassé. Or, les artistes ultramarins sont en prise avec le monde actuel et leurs œuvres dialoguent avec celles des créateurs contemporains, aux États-Unis ou en Europe notamment. Un troisième écueil tient à la nécessité de surmonter la distance et l'effet paradoxal de la notoriété de certains de leurs aînés qui laissent peu de place pour la visibilité des jeunes créateurs.

AA | Quels sont les axes de développement culturels nécessaires à l'épanouissement de l'art de l'outre-mer ?

YJ | En matière de développement culturel, le secrétariat d'État à l'outre-mer s'investit dans la promotion des artistes ultramarins. L'enjeu, c'est une meilleure inscription des artistes ultramarins dans les circuits nationaux de diffusion, c'est le soutien à des initiatives qui assure une participation à des manifestations culturelles nationales. Prenons le festival du cinéma à Cannes : le SEOM soutient le prix Hohoa qui récompense des jeunes scénaristes ultramarins et les accompagne dans la réalisation de longs-métrages. En province, de grandes initiatives se sont multipliées ces dernières années, je pense en particulier au festival des arts de la Caraïbe, du Pacifique et de l'océan Indien, *La Mangrove*, organisé tous les ans à Marseille et Aix-en-Provence. Littérature, musique, cinéma, arts plastiques, tous les genres artistiques sont mis à l'honneur.

J'ai une conviction : la métropole est en train de prendre la mesure de l'extraordinaire richesse culturelle des outre-mers. L'émotion suscitée par la disparition d'Aimé Césaire a montré combien l'âme française est imprégnée par les mots, les couleurs et les imaginaires des outre-mers. Les conditions politiques et historiques sont réunies pour cette nouvelle relation entre la France et ses outre-mers. Nous sommes entrés dans le moment postcolonial. La mémoire de l'esclavage, avec la journée nationale du 10 mai, est l'indication que chacun accepte de regarder l'histoire sans occultation ni enfermement dans le passé douloureux, pour se tourner vers l'avenir. Et 2009 marquera un tournant avec l'ambitieux projet de festival tout au long de l'année, intitulé *Les Îles et leurs mondes*, organisé par l'établissement public de la Villette à Paris. Surtout, je vois dans ce festival le signe que l'horizon des artistes des outre-mers français est mondial. Une politique de développement culturel ne signifie pas se substituer au marché, mais favoriser les échanges et attiser le désir.



AAI La Martinique est une île pourvoyeuse de talents littéraires (d’Aimé Césaire à Raphaël Confiant, en passant par Édouard Glissant ou Patrick Chamoiseau...) mais également d’artistes plasticiens très intéressants. Quelles sont, de votre point de vue, les raisons de cette excellence ?

YJI Les Antilles, c’est le métissage. L’expression de “multiculturalisme” est à la mode, mais je pense qu’il est plus intéressant de regarder là où se produit effectivement un échange, une rencontre des cultures. Ce métissage, cette “créolisation” si l’on veut, ce n’est pas la confusion des genres, mais l’invention d’une langue et d’un imaginaire.

Vous mentionnez plusieurs grands écrivains martiniquais. Cela montre au moins une chose : c’est que la méconnaissance des artistes ultramarins en métropole n’est pas un rejet, bien au contraire, c’est plutôt l’oubli de leur présence dans le cœur de l’âme française. La France a compté un grand nombre d’écrivains ultramarins reconnus au cours du XX^e siècle. En 1921, le Guyanais René Maran, qui au passage était né en Martinique, celui que Sédar Senghor appelait “le précurseur” de la négritude, fut récompensé par le Goncourt... Mais cette présence des artistes ultramarins a toujours été grande dans la musique : je pense notamment au Martiniquais Henri Guédon, décédé il y a deux ans, qui fut un percussionniste de génie, mais aussi un plasticien étonnant, ce qui révèle le caractère souvent pluridisciplinaire de ces artistes. Mais je pourrais mentionner aussi le Guadeloupéen Al Lirvat qui a modernisé la biguine qui, avant le jazz, est l’expression du feuilleté d’influences africaines, amérindiennes et européennes qui imprègne l’art caribéen.

Là, réside l’une des raisons de l’inventivité martiniquaise. Cette multiplicité des influences entretient un questionnement foisonnant sur l’identité, sur la relation à l’autre, sur l’appartenance au monde, et l’art est une réponse et une manière d’affirmer sa présence au monde.

AAI À titre personnel, quels artistes ultramarins vous intéressent ?

YJI En qualité de ministre d’État, je n’ai pas de préférences personnelles à exprimer. J’ai une sensibilité qui, comme c’est naturel, peut me rendre plus attentif à certaines œuvres, mais, je suis curieux de toutes les formes d’expression artistique, de tous les langages. Je suis amateur d’art, et c’est un vrai bonheur d’aller à la rencontre d’une telle profusion des talents.

Dans le monde actuel, le rôle de l’art est de permettre que la rencontre des sociétés et l’imbrication des territoires ne se transforment pas en confrontation brutale des civilisations. L’expression artistique propre aux archipels ultramarins, en particulier dans l’espace caribéen situé au carrefour de la mondialisation, est, de ce point de vue, exemplaire. La mondialisation réussie, c’est la rencontre de l’universel et des identités singulières, c’est la réalisation du “je te parle dans ta langue et c’est dans ma langue que tu me comprends” d’Édouard Glissant. ■

L'art actuel de Martinique, du singulier à l'universel

Par Dominique Brebion, AICA Caraïbe du Sud

“Nous ne sommes pas des bâtisseurs de cathédrales³” et, de surcroît, notre juvénile histoire de l'art a connu une rupture liée à l'esclavage et à la colonisation, entre l'art précolombien et l'art actuel. Entre la préhistoire de la Martinique – qui s'étend du III^e millénaire av. J.-C. à l'arrivée des premiers Européens au début du XVII^e siècle – et la création plastique moderne, s'éternisent trois siècles de silence. Littéralement et métaphoriquement enfouis à la fois dans les strates des sites archéologiques et dans les méandres de la mémoire, les vestiges précolombiens ne seront ramenés au jour que dans la seconde moitié du XX^e siècle⁴.

Dans ces régions insulaires, après le génocide des populations amérindiennes, le repeuplement s'effectue par migrations successives, volontaires ou forcées, d'Européens, d'Africains, d'Indiens, d'Asiatiques et de Levantins. La fraction de la population la plus nombreuse, importée de force pendant les quelque quatre siècles de traite négrière – celle des esclaves africains – se voit privée de toute identité, toute culture lui étant déniée, toute parole personnelle lui étant interdite. Si en moins d'un demi-siècle émerge la langue créole, née d'une langue dominante et de langues dominées différentes, parlée aujourd'hui par 11 millions de locuteurs à travers le monde, le recouvrement de l'identité perdue relève d'un plus long processus. Le retentissant *Cahier d'un retour au pays natal* (1939) du poète Aimé Césaire, fondateur avec Léopold Sédar Senghor du concept de la négritude, en est la première étape. Même si la création plastique moderne émergente reste fortement sous influence européenne, entre 1945 et 1970, pour ce qui concerne les techniques et les genres picturaux, le *Cahier d'un retour au pays natal* place la quête identitaire au cœur de la création plastique et littéraire et demeure encore aujourd'hui le texte fondateur et la référence de nombreux jeunes plasticiens.

*Îles cicatrices des eaux
Îles évidences de blessure
Îles miettes
Îles informes¹.*

*Île mal jointe île disjointe
Toute île appelle
Toute île est veuve².*

La négritude est l'ensemble des valeurs culturelles du monde noir. “Elle n'est pas essentiellement de l'ordre du biologique. Elle fait référence à quelque chose de plus profond, très exactement à une somme d'expériences vécues qui ont fini par définir et caractériser une des formes de l'humain destinée telle que l'histoire l'a faite...”

La négritude n'est pas une philosophie. La négritude n'est pas une métaphysique. La négritude n'est pas une prétentieuse conception de l'univers. C'est une manière de vivre l'histoire dans l'histoire : l'histoire d'une communauté dont l'expérience apparaît, à vrai dire, singulière par ces déportations de populations, ses transferts d'hommes d'un continent à l'autre, les souvenirs de croyances lointaines, ses débris de cultures assassinées. Elle est prise de conscience de la différence comme mémoire, comme fidélité et comme solidarité. Elle est refus de l'oppression. Elle est combat contre l'inégalité. Elle est révolte contre le système mondial de la culture qui se caractérise par un certain nombre de préjugés, de présupposés qui aboutissent à une très stricte hiérarchie⁵.”

Mais la “négritude n'est pas une taie d'eau morte sur l'œil mort de la terre⁶”. Cette exhortation d'Aimé Césaire à se faire “Bêcheur de cette unique race / Non point par haine des autres races / Mais pour la faim universelle / Pour la soif universelle⁷”, à retrouver la racine africaine de la culture antillaise, à placer la quête identitaire au cœur de la création, sera entendue. En 1970, après avoir effectué l'itinéraire du commerce triangulaire en sens inverse, c'est-à-dire après avoir quitté la Martinique pour rejoindre l'Afrique en passant par l'Europe, les membres de l'École négro-caraiïbe publient leur manifeste : retrouver ce qu'il y a d'africain dans l'homme martiniquais d'aujourd'hui. Ainsi Serge Hélénon choisit, dans les années 70, d'abandonner la surface traditionnelle de la toile pour une surface d'assemblages de bois et découvre qu'il

revient ainsi, avec ses *Expressions-Bidonville*, même si ces dernières répondent aux caractéristiques des assemblages développés par Schwitters entre 1919 et 1923, à ce qu'il avait connu dans son enfance, c'est-à-dire les façades de bidonvilles. Mais le mouvement pictural n'aura jamais la même aura, la même audience que le mouvement littéraire.

La même année, à la Martinique, le groupe Fwomaje initie le projet de promouvoir une esthétique caribéenne, deux décennies avant l'essai *Éloge de la créolité* (1989) de Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant.

Lorsqu'il apparaît, le mouvement littéraire de la créolité se positionne comme un refus de la négritude et du combat politique d'Aimé Césaire. Cependant, il n'est pas pertinent de les opposer. "La créolité est l'agrégat interactionnel ou transactionnel des éléments culturels caraïbes, européens, africains, asiatiques et levantins que le joug de l'histoire a réunis sur le même sol⁸" et préconise donc un enracinement dans toutes les cultures qui ont fusionné pour créer la réalité martiniquaise d'aujourd'hui. L'exploration et la restitution des signes amérindiens par Victor Anicet, l'un des fondateurs du groupe Fwomaje, restent exemplaires, de mon point de vue, si l'on considère le projet programmatique de Fwomaje.

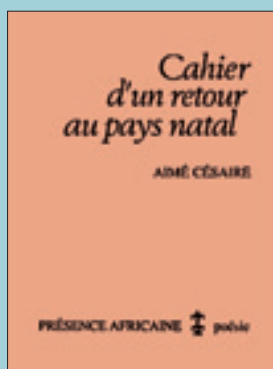
Édouard Glissant récuse le clos, le définitif, dénonce l'impasse des "identités-racines et privilégie le concept de créolisation, c'est-à-dire un processus inarrêtable qui mêle la matière du monde, qui conjoint et change

les cultures des humanités d'aujourd'hui. La créolisation maintenant en marche, non plus uniquement aux Antilles mais dans le monde entier, c'est le changement dans l'échange, c'est un processus d'interaction et d'hybridation de traits culturels déterritorialisés⁹". L'écrivain propose ainsi une grille de lecture des transformations des sociétés métisses contemporaines.

Alors, à la lumière de cette succincte évocation historique et théorique, quelle grille d'analyse appliquer à l'art d'aujourd'hui de ces départements français d'Amérique, de "cet archipel arqué comme le désir inquiet de se nier¹⁰" ? Être plasticien aujourd'hui dans une région ultramarine considérée comme périphérique, ancienne colonie, plus ignorée qu'isolée des capitales artistiques, et où manquent "lieux et milieux¹¹", qu'est-ce que cela implique et signifie ? Comment s'articulent les pratiques au regard des concepts de la négritude et du Tout-Monde ?

Plus d'école picturale ni de groupe aujourd'hui. Les plasticiens de la jeune génération, Jean-François Boclé, Bertrand Grosol comme ceux déjà bien engagés dans la création, Ernest Breleur, Alex Burke, Valérie John, adoptent une posture contemporaine et ne "se situent plus dans la recherche d'un arrière-pays comme la génération précédente des Fwomaje mais cherchent à exprimer la réalité historique et politique de l'île¹²".

"Je rapièce, je recompose et répare, explique Valérie John. Pourquoi rapiécer ? Pour recouvrir une cassure,



une blessure. Je fais quelque chose de neuf, un corps neuf, avec des bouts de rien du tout. C'est une façon d'amalgamer, oui, de redonner forme. Cela n'a rien à voir avec le patchwork qui consiste à mettre bout à bout. Chez moi, il y a à recouvrir, à récupérer, à partir de lambeaux pour réaliser du différent, du nouveau. Il ne s'agit plus d'identifier les morceaux d'origine. C'est une transfiguration. Mon travail de rapiècement aboutit au dépaysement. C'est dans ce déplacement-là que je travaille. J'ai revisité le pagnon africain par une gestuelle occidentale et grâce à tout cela, je me suis détachée des pratiques académiques occidentales¹³."

Si l'expression d'une irrémédiable perte, d'une fracture et de son corollaire, une urgence de suture, de rapiècement de reconquête de soi sont récurrents dans les œuvres de Breleur (*Reconstitution d'une tribu perdue* – 2006, *Portraits sans visage* – 2008), d'Ernest d'Alex Burke (*Caribbean Spirit* – 2006, *Le Départ* – 2000), de Jean-François Boclé (*Aller simple* – 2003, *Zones d'attente* – 2003), de Valérie John (*Rapiècement Dépaysement* – 1998/2002), les créateurs contemporains de la Martinique ont intégré ce que soulignait René Ménil, cofondateur avec Aimé Césaire de la revue *Tropiques* :

"La recherche omnilatérale des racines signifie sans doute une volonté d'être fidèle à soi-même et ce n'est pas sans mérite. Mais d'un autre côté, on voit apparaître le risque d'un enfermement dans la tradition ou la routine. De fait, les dites racines ne sont pas réelles et nous ne sommes pas des arbres fixés au sol. Il s'agit là d'une métaphore parmi d'autres et la réflexion critique exige de nous que nous passions au travers. Il n'y a pas là, pour la réflexion, un terme limite, un butoir définitif mais sans aucun doute un ensemble imaginaire de paroles et de comportements qu'il faut dépasser pour aller plus loin sur la route des arrivées et des départs¹⁴."

Ce que, pour sa part, Aimé Césaire, fidèle aux vers du *Cahier d'un retour au pays natal*, formulait ainsi en mai 1997 : "Il ne faut pas opposer le singulier à l'universel car l'universel n'est pas la négation du singulier. C'est par l'approfondissement du singulier que l'on va à l'universel. Chez moi, il n'y a jamais eu d'emprisonnement dans une identité. L'identité est un enracinement mais aussi passage. Passage universel¹⁵."

« L'identité est un enracinement mais aussi passage. Passage universel. »

Les fondateurs de la revue *Tropiques* exprimaient dès le premier numéro la conviction que "dans le concert impérial d'une culture commune [ils avaient] un son spécial à rendre¹⁶". Comment contribuer aujourd'hui au rayonnement de ce "son spécial" pour ce qui concerne les arts plastiques, sinon par la création d'un Centre d'art contemporain qui, au sein d'un réseau caribéen et hexagonal, participerait à faire découvrir les plasticiens contemporains de la Martinique et de la Caraïbe à un public élargi. Ce sera l'un des thèmes du séminaire sur l'art contemporain que la section Caraïbe du Sud de l'Association internationale des critiques d'art (AICA) coordonnera en décembre 2008.

11 Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence africaine, 1971, p. 133.

21 Aimé Césaire, *Cadastre, Corps perdu dit d'errance*, Paris, Seuil, 1961, p. 90.

31 Titre d'un acrylique sur toile de Jacqueline Fabien (1988) comprenant cinq panneaux de 197 x 91 cm chacun et représentant des palmiers royaux stylisés.

41 Le premier congrès international d'études des civilisations précolombiennes des Petites Antilles se tient à Fort-de-France en 1960 à l'initiative du père Pinchon, pionnier de l'archéologie martiniquaise.

51 Aimé Césaire, *Discours sur la négritude, Miami, 1987*, conseil général de la Martinique.

61 Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, op. cit., p. 117.

71 Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, op. cit., p. 125.

81 Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, *Éloge de la créolité*, Gallimard, 1997, p. 26.

91 Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde*, Paris, Gallimard, 1997.

101 Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, op. cit., p. 65.

111 Bruno Pédurand, "Vivre de son art, c'est bien le rêve", entretien avec Michèle-Baj Strobel, *Arthème*, n° 2, 1999.

121 Hervé Beuze, "Machine, Inique, Martinique", compte rendu d'exposition, AICA Caraïbe du Sud, *Arthème*, n° 19, 2007.

131 Michèle-Baj Strobel, "Ateliers des Tropiques : quelques traces des Antilles françaises", *Portulan, Esthétique noire* ? octobre 2000.

141 René Ménil, colloque organisé par l'Institut régional d'art visuel, 1998, Fort-de-France.

151 Aimé Césaire, "Une arme miraculeuse contre le monde bâillonné", *Courrier de l'Unesco*, mai 1997.

161 René Ménil, "Naissance de notre art", *Tropiques*, n° 1, avril 1941.

Paroles d'artistes → → → → → → → → → → → → → → → →



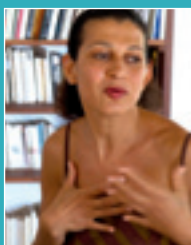
Ernest Breleur
Né en 1945
en Martinique.
Vit et travaille
à Fort-de-France.



Serge Héléron
Né en 1934
en Martinique.
Vit et travaille
à Nice.



**Jean-Luc
de Laguarigue**
Né en 1956
à Fort-de-France
Vit et travaille
à Gros-Morne
(Martinique).



Julie Bessard
Née en 1971
à Châtelleraut.
Vit et travaille
à Schœlcher
(Martinique).



Valérie John
Née en 1964
en Martinique.
Vit et travaille
à Trinité
(Martinique).



**Raymond
Médélice**
Né en 1956
à Paris.
Vit et travaille
à Gros-Morne
(Martinique).



**Norville
Guirouard-Aizée**
Né en 1961
en Martinique.
Vit et travaille
à Fort-de-France.

Pour mieux connaître les artistes martiniquais, et ce, quels que soient leurs générations, leurs médiums de prédilection et, bien entendu, qu'ils vivent sur l'île ou en métropole, nous les avons interrogés sur leurs pratiques artistiques :

- 1¹ Quelle importance a pour vous – aujourd'hui – l'œuvre poétique, philosophique et politique d'Aimé Césaire ?
- 2¹ Pouvez-vous commenter l'une de vos dernières œuvres ?



Chantal Charron
Née en 1956
en Martinique.
Vit et travaille
à Case-Pilote
(Martinique).



Patricia Baffin
Née en 1963
en Martinique.
Vit et travaille
à Fort-de-France.



Hervé Beuze
Né en 1970
en Martinique.
Vit et travaille
à Fort-de-France.



**Jean-François
Boclé**
Né en 1971
en Martinique.
Vit et travaille
à Paris.



Victor Anicet
Né en 1938
en Martinique.
Vit et travaille
à Saint-Pierre
(Martinique).



Laurent Valère
Né en 1959
à Antony.
Vit et travaille
au Diamant
(Martinique).

Ernest Breleur

Les corps énigmatiques d'Ernest Breleur.
Dominique Berthet.
L'Harmattan, Les Arts d'ailleurs.



11

Mon peuple
Quand
Hors des jours étrangers
Germeras-tu une tête tienne sur tes épaules renouées
Et ta parole

Aimé Césaire

21

L'art du portrait est abordé ici comme une critique du portrait photographique et pictural, là où la ressemblance s'installe sous nos yeux et devient lieu de toutes les interprétations.

Mes portraits sans visage donnent à voir une trace ultime, infime ; la ressemblance est occultée totalement. Chez Bacon et chez Picasso, le portrait triture le visage mais garde malgré tout quelques éléments du visage réel : nez, bouches, yeux. En pratiquant de la sorte, ils cherchent incontestablement à inscrire

davantage d'humain, de tragique et de plasticité dans leurs œuvres respectives. Cette pratique de l'écart éprouve pleinement le regardeur.

Quand je réalise mes portraits sans visage, je pratique une reconstitution métaphorique, j'élabore une image résiduelle qui évoque un être humain qui fut. Les éléments constitutifs de mes reconstitutions de portraits proviennent de radiographies de corps humains qui sont traces d'un réel ; elles montrent des images d'os et l'absence de la chair. L'évidente présence de



Pages 18 et 19 :
*Reconstitution
de portraits.*

2005, radiographies,
collages papier,
48,5 x 35,5 cm chaque.

© Jean-Philippe Breleur

la mécanique du corps montre ce qui reste d'un vivant, la béance due à l'absence de la représentation de la chair est aussi l'absence de la figure humaine.

Cette réflexion concernant mes portraits sans visage me permet d'être au cœur du comment donner à voir une image résiduelle, une image spectrale. Je voudrais simplement rendre visible l'image d'un être qui s'est progressivement estompée, évanouie dans la complexité de la mémoire humaine.

Mes portraits sans visage sont aussi les visages de ceux que nous voyons furtivement à la télévision, qui meurent en direct sur les champs de bataille, images de la violence des hommes qui sont appréciées dans certaines sociétés comme des spectacles télévisés (télé-réalité), ces visages de morts, de blessés, s'effacent en eux aussi vite que vues.

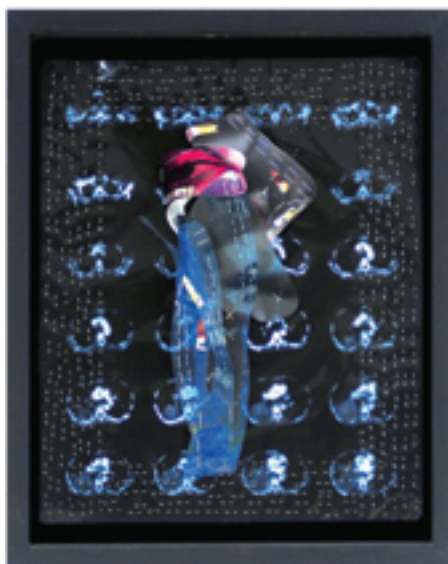
Mes portraits sans visage sont aussi ceux que nous côtoyons ou que nous croisons ; en évitant leur insoutenable regard parce que souvent démunis socialement.

Mes portraits sans visage sont ceux des hommes et femmes "étrangers" qui ne méritent jamais un regard humain.

Mes portraits sans visage sont aussi les portraits de tous ceux qui sont oubliés avant même une quelconque rencontre, comme si le cœur de l'humain est aussi la machine à exclure, à broyer, et ainsi est évitée toute inscription de l'autre en lui.

Mes portraits sans visage parlent du monde qui, à chaque instant, est davantage sans visage : mondialisation oblige.

Ernest Breleur
Portraits sans visage
11 novembre 2007



Serge Hélénon



Hélénon, Lieux de peinture.
Préface d'Édouard Glissant, texte de Dominique Berthet.
HC Éditions et fondation Clément.

“En Afrique, chaque vieillard qui meurt est une bibliothèque qui brûle”, déclame Amadou Hampâté Bâ. Cela reste encore valable pour toutes les sociétés de tradition orale fragile, soumises au risque de la disparition de ceux, âgés, détenteurs des connaissances, des savoirs séculaires.

S'agissant de notre grand et cher disparu, Aimé Césaire, son “cri nègre” retentira à jamais dans le cœur des Martiniquais, des Antillais, des Africains, de sa diaspora et amis, tous ceux épris d'humanisme grâce précisément à son œuvre littéraire, ses écrits : sa poésie, sa pensée, son engagement, la négritude. Son œuvre garde pour moi aujourd'hui comme demain l'immense importance, le passage obligé, à revisiter : c'est une invitation à mieux se projeter. Ainsi nous aurons, en permanence, à constater que la mort est survivance.

“Si tu ne sais pas où tu vas
Regarde d'où tu viens.”
Proverbe africain qu'il aimait se rappeler

Il semble que je me sois, tout naturellement, approprié et accommodé de la profondeur de ce proverbe dans ma démarche artistique : physiquement, il m'a été donné de le vivre (mes 24 ans passés en terre africaine la terre de mes lointains ancêtres). L'Afrique (Mali) : là où j'ai pris conscience que j'avais à “dire” ; là où je renaiss, mais cette fois, en artiste et peintre.

PWÈMIÉ SO PAS SO
Première chute n'est pas chute.
(proverbe créole, Martinique)

Cela veut dire le droit à l'erreur, persévérer, reculer pour mieux sauter : ainsi, je considère la tradition comme tremplin nécessaire au surgissement de soi pour exister, exprimer, s'ouvrir à l'indispensable dépassement de soi, s'étonner soi-même pour mieux se continuer, mieux être sur la trace initiatique.

“[...] autre chose qu'un commencement
Quelque chose comme une naissance
Que de mon sang oui, que de mon sang
Je fonde ce peuple” dit Césaire.

Oui, je lui sais gré de me conforter en cela !

Reste à demander si le peuple martiniquais a bien “entendu” son attente :

“Mon peuple
Quand
Quand donc cesseras-tu d'être
Le jouet sombre
Au carnaval des autres.”

Ce peuple tarde d'y répondre de manière satisfaisante ; englué encore dans un “marécage d'hésitation”, bercé entre assimilation et domination. J'ai, au fond de moi, compris et tenté d'y répondre avant d'avoir “entendu” grâce à mon travail, la peinture qui me définit et me situe en tant qu'artiste. Il en résulte une production : des œuvres résolument graves, pas tristes, qui visent à convoquer le beau, tout le contraire des œuvres de beauté !

Cette œuvre que je sou mets, en aperçu, à votre regard, me parle de force et de magie. Elle s'offre comme constat : “Manifeste, glorificat, Requiem”.

En hommage au Poète



Grand retable (Expression-Bidonville).
2003, technique mixte et collage sur assemblage bois, toile, matière toilée,
métaux divers, clous, boutons, écrous, 307 x 321 x 39 cm et plus.

Jean-Luc de Laguarigue

Gens de pays. Un visage de la Martinique.
Jean-Luc de Laguarigue.
Éditions Traces.



Je suis né à la Martinique que j'ai d'abord habitée et fuie comme une vaste douleur. Après diverses expériences professionnelles, notamment à Paris et à New York, j'ai eu le désir de mieux connaître l'histoire de ce pays, puis la volonté d'y mener une "quête photographique" pour tenter de comprendre la complexité de la société martiniquaise et de la restituer.

C'est ainsi que depuis une quinzaine d'années, je me suis focalisé sur l'homme et son habitat, utilisant le reportage social et ethnologique pour me lancer dans la recherche d'une écriture esthétique, l'affirmation d'un style.

Cette longue période de recherche s'est achevée avec la parution de mon dernier ouvrage : *Gens de pays. Un visage de la Martinique*.

Désormais libéré de la pesanteur des contraintes identitaires, et sans doute influencé dans ma nouvelle approche photographique par la lecture non philosophique de Deleuze, je revisite la Martinique. Depuis un an, je développe ainsi un nouveau projet qui est essentiellement consacré à la couleur et à sa matière.



Lenteur apparente (Ou la folle vitesse de notre attente).
Photographie, 2008.

Chaque image, généralement d'un format panoramique, est une combinaison de plusieurs photographies appareillées les unes aux autres en diptyque ou en triptyque. Cette approche a pour but de les animer, de les prolonger et même de les confondre par des oppositions ou des complémentarités de couleur.

Les motifs, détournés de leurs significations premières, deviennent des "chants de lumière" conduisant parfois à une forme d'abstraction poétique. Les images ainsi constituées deviennent un bloc ou un ensemble qui, par une espèce de jeu de miroir, se met en résonance

ou en écho avec toutes les autres. Ces appareillages se renvoient à l'infini et donnent à ce projet sa cohésion secrète.

Comme des pierres, elles sont taillées, agencées, en vue d'une construction imaginaire et poétique dans laquelle "les choses cachées remonteront la pente des musiques endormies."



Âme sentinelle.
"Âme sentinelle, / Murmurons l'aveu / De la nuit si nulle / Et du jour en feu." Arthur Rimbaud, *L'Éternité*.
Photographie, 2008.

Animal. Musée Dapper, du 11 octobre 2007 au 20 juillet 2008.



| *Sans titre.*
| 2003, huile sur toile, 142 x 114 cm.

| À droite : *Ombres portées.*
| Installation, paille, agrafes, mécanisme, vidéo.
| Musique d'André Serre-Milan.
| Musée Dapper, Paris.

11

En tant que plasticienne, c'est la poésie d'Aimé Césaire, cette confrontation de mots volcaniques et le rapport à ce pays, à cette terre, presque animiste de dialogue des invisibles, qui m'ont touchée. Dans la poésie surréaliste, j'ai commencé à être attirée par Eluard, mais la poésie de Césaire me remue énormément, je ne la fréquente pas systématiquement, c'est vraiment un domaine à part. Quelquefois, il y a presque un effet miroir et c'est pour cela que j'ai souvent peur d'ouvrir Césaire : sa poésie est si forte et m'affecte tellement – puisque l'on est sur le même lieu – qu'elle pourrait être un obstacle à la création.

21

C'est une installation que je fais en ce moment au musée Dapper dans le cadre d'une exposition intitulée *Animal*. Il y a dans mon travail une relation à toute une symbolique, une sensation animale même – sensation aquatique ou de l'envol – mais surtout un rapport au corps, aux organes et aux végétaux. Les formes sont réalisées à partir de longs kilomètres de paille à chapeau, de centaines de milliers d'agrafes et de fils de cuivre qui me permettent de les sculpter et de les manipuler dans l'espace. Ces formes sont toujours mises en scène, en mouvement et en relation : elles dialoguent et ne sont jamais des sculptures indépendantes. On est dans l'installation avec une création musicale d'André Serre-Milan, des mécanismes qui les font monter et descendre par des mouvements amples ou de petites vibrations, et des ombres vidéos parfois à peine perceptibles qui peuvent être ironiques, flagrantes ou assez impressionnantes de



façon à ce que le spectateur se demande s'il rêve ou s'il observe. Il s'agit d'un monde tout à fait onirique ; je ne consulte pas d'ouvrages spécifiques, mais pars de *ma* sensation de l'animal, de l'envol, de l'enfermement. Étant donné que ce sont des formes très simples – presque des formes signes – quelquefois l'on y reconnaît de l'animal, soit zoomorphe, soit anthropomorphe. Les mouvements, quant à eux, sont ascensionnels et associés à des déplacements plus ou moins amples et rapides. Il y a également des ventilateurs qui génèrent un mouvement dû à l'air : les murs bougent, certaines formes tournent sur elles-mêmes dans des rotations beaucoup plus naturelles. Pas vraiment fragiles puisque déjà confrontées à l'extérieur, ces sculptures sont très légères et malléables, leur seule sensibilité est celle du contact et du mouvement. On ne peut pas parler de fragilité, elles sont tout de même faites d'agrafes, qui ne sont pas un

matériau très doux... Fixée au fil de cuivre, c'est une agrafe qui permet l'expression de la forme ; parce que l'on sort du malléable, de l'informe et du mou, elle lie et répare puisqu'il y a tout de suite une référence à l'agrafe chirurgicale. Il y a aussi l'agrafe texture, l'agrafe brillance, l'agrafe qui accroche la lumière. C'est dans la sensation de l'espace que se lient mes toiles et mes sculptures : il est vrai que mes sculptures sont nées du désir de transformer mes toiles en espace réel sans la couleur. Autant elle jouait sur l'espace des toiles, autant elle devient inutile en espace réel, mais surtout ce n'est pas un travail de copie : je n'illustre pas en trois dimensions mes toiles en deux dimensions. Il s'agit de retrouver cette sensation de chute, d'apesanteur, de flottement, de dialogue et de vibration : on passe par d'autres moyens, mais le propos est toujours le même. Ma peinture manifeste un cheminement, une vie, une prise de conscience... ■

Valérie John

11

Je crois que dans la modernité de son travail d'écrivain, dans la construction de ses textes et certains de ses propos, il a été fondateur. Dans son *Cahier d'un retour au pays natal*, il parle véritablement de cette architectonique que nous avons tous ici et qui est faite de bric et de broc, de strates et d'histoires totalement différentes qui se sont imbriquées dans un même territoire. Je crois que toute une génération de personnes – comme moi – a sillonné dans l'œuvre de Césaire et fait son retour en Afrique tout en sachant qu'elle n'était pas africaine, et que cette "traversée" devait se faire en sens inverse pour trouver une pratique qui s'ancre dans un territoire. Je crois que par rapport à cela, l'écriture de Césaire nous permet de faire cet ancrage à la fois dans un territoire bien ciblé – dans tout ce qu'il a de polysémique, d'hétérogène, de divers – et dans une ouverture au monde. Ce n'est pas quelqu'un qui reste

dans une insularité figée, mais qui développe toujours cette idée de l'ailleurs, cette projection sur la mer qui le renvoie toujours vers le pays d'en face. Cela m'a semblé important de vivre une identité, une identité qui n'est pas celle que revendique *Le Tigre et sa tigritude* de l'écrivain nigérian Wole Soyinka qui, dans les années 60, s'est un tant soit peu opposé à Césaire ("le tigre ne clame pas sa tigritude, il bondit"), mais qui se vit dans ce paradigme du croisement – c'est-à-dire que l'on est traversé de plusieurs cultures, d'univers différents – mais dans un espace-temps contemporain et présent, un aujourd'hui. Et comment aujourd'hui, peut-on, doit-on avoir une pratique contemporaine qui





À gauche :
Éclairage *in situ*,
fondation Clément, 2008.

Entre chocs. 2004, technique mixte : pigments naturels indigo
et feuille d'or sur tissage de papier, dimensions variables.
Fondation Clément, 2008.

dit ce que l'on est mais qui se confronte à d'autres? On n'est pas dans l'enfermement d'une pratique avec des signes et des symboles qui relèveraient presque de stéréotypes, c'est-à-dire que l'on s'est longtemps demandé ce qui fait qu'une pratique est considérée comme martiniquaise s'il n'y a ni cocotiers ni femmes noires ni cannes à sucre.

21

Dans cet espace de la fondation Clément, l'idée initiale était d'utiliser le lieu comme un motif, comme l'œuvre véritablement et de le façonner avec de la couleur-lumière en le remplissant d'indigo. Sachant qu'il était impossible de le remplir physiquement, le matériau utilisé a été la lumière : un certain type de lumière avec des couleurs qui vont du bleu Congo à

l'indigo foncé – donc au noir – et traversées d'ombres pour assombrir davantage cet indigo. L'indigo est l'un des termes que l'on retrouve ici et qui démontre ce que j'entends par "traversée" : son sens premier étant la plante africaine longtemps utilisée pour donner du bleu et plantée ici, dans la région de Sainte-Marie, mais dont l'élément fondamental, pour moi, a été que je l'ai retrouvé dénommant un lieu auquel je n'avais pas songé et qui est la mer. On le retrouve au cœur de l'océan, là où il est le plus profond et le plus difficile à appréhender – un endroit redouté des pêcheurs. Cette rencontre avec cet espace qui est un espace palimpseste, qui a été un enjeu économique et historique, m'a fait penser qu'il serait intéressant de "tisser avec" et de le faire traverser de ces fils colorés qui sont des couleurs-lumières. ■

Raymond Médélice



11

Il a développé des théories qui lui sont propres mais dont je ne me sens pas particulièrement proche. Je suis davantage concerné par les propos de Bob Marley ou de James Brown, car je suis plus sensible de façon générale à la musique qu'à l'écrit.

21

Il s'agit d'acrylique sur toile dont les thèmes me viennent en écoutant la radio ou en regardant la télévision la nuit. Le cheminement se fait ensuite dans ma tête. Pour reproduire les petites maisons par exemple, cela est



intervenue lorsque j'ai démolì ma propre maison en bois (pour en reconstruire une en dur) et qu'il y avait au sol les tôles et les planches. J'ai pensé que je pourrais réutiliser la petite maison traditionnelle antillaise sur la barque pour le côté graphique. Je trouve des idées sur le traitement de la matière au fur et à mesure de mon travail, j'essaie de les appliquer et de voir si cela peut fonctionner, cela est un peu lié au hasard. La matérialité du fond de mes toiles (une couche de plâtre striée formant relief) donne, à mes yeux, l'impression de bouger : si l'on regarde la peinture, on a l'impression qu'elle bouge et j'avais envie de donner du mouvement, je ne voulais pas faire de choses en aplats qui soient figées. Il fallait donc trouver une technique permettant de donner la sensation que la peinture n'est pas fixe mais dans un mouvement ascendant, qu'elle possède et s'inscrit dans une continuité. Pour ce qui concerne le cadre, j'écris sur le pourtour de ma peinture ou au bas de l'image – sans doute dans une récupération inconsciente du système de légende des journaux. Cela participe d'un parti pris esthétique. Je travaille, en outre, beaucoup avec les journaux – d'anciens journaux notamment – dont la première lecture donne tout de suite une idée du travail qui va en découler. Ce qui m'intéresse, c'est de produire en réaction à une actualité passée, et le travail sur ces vieux documents permet de porter un regard différent sur notre actualité, fort du constat que l'histoire ne fait finalement que se répéter. Traiter de faits passés offre un recul que l'on ne peut s'accorder en se penchant sur les événements de notre temps : j'ai en mémoire un article d'un journal français qui annonce la paix signée par Hitler à Munich et qui propose qu'on lui offre une maison en bord de Seine afin qu'il puisse y pêcher ! Nombre d'articles deviennent ainsi risibles une fois pris le recul nécessaire que l'éloignement temporel nous permet. Il s'agit, de ce fait, de journaux en noir et blanc. En conséquence, le surgissement de la couleur ne se fait pas par aplats mais par bribes. Je ne calcule pas véritablement, mais j'essaie d'équilibrer les valeurs. J'utilise uniquement des couleurs fondamentales – rouge, bleu et jaune. Je pense qu'il y a une grande part de hasard car lorsque l'on travaille et que l'on essaie de produire, l'on n'arrive pas nécessairement à l'image que l'on avait pensée initialement mais à autre chose dont l'intérêt est tout aussi grand.

En haut : *Les accords de Munich*.
2007, huile sur toile, 150 x 135 cm.

En bas : *Le baptême de Dark Vador*.
2008, huile sur toile, 150 x 135 cm.

11

Mon souvenir, mon rapport à Aimé Césaire est d'abord d'ordre familial : son épouse était la cousine de ma mère. Nous en parlions en famille dès ma plus tendre enfance et rendions visite à ma tante – la belle-mère d'Aimé Césaire – et au plasticien Gilles Roussi – son neveu. Le second rapport s'est joué au niveau de ma scolarité : j'étais en CM1 et nous avions un enseignant membre du parti communiste martiniquais avec lequel nous avons étudié un extrait du *Cahier d'un retour au pays natal*. Nous devions donc réciter ce texte en l'accompagnant de gestes. Cela me touchait et me touche jusqu'à maintenant parce que c'était la réalité. J'avais la sensation en lisant ce texte de retrouver des goûts, des odeurs, des saveurs, et je me fabriquais des images derrière les mots. Pour le plasticien et le créateur, il y a matière à puiser, à s'enraciner de façon à participer à la création de ce monde poétique.

21

Il s'agit d'une pièce placée sur le sol. Les clous, disposés en cercle, sont une représentation symbolique de la planète. Cette forêt de clous renvoie à une certaine agressivité puisque, située sur le chemin des spectateurs, ces derniers devront veiller à ne pas marcher dessus. Il y a au centre des chaussons blancs de petite fille – symbole de féminité – de façon à contrebalancer la verticalité érigée vers le ciel – les clous – qui, eux, se réfèrent à la masculinité. Le cercle s'inscrit lui-même dans un socle carré qui pivote sur lui-même et apporte un mouvement circulaire. Pour ce qui est de la symbolique des couleurs, il y a beaucoup de noir dans mes travaux : cela s'explique par le fait que mon père soit décédé quand je suis né et que je ne l'aie jamais connu – travailleur de la mer, il a été inhumé en Nouvelle-Calédonie. Je n'ai jamais pu le voir et j'y repense à chaque fois que j'utilise cette couleur, me remémorant les fois où ma mère m'a emmené visiter *Le Calédonien*, ce paquebot noir sur lequel travaillait mon père. Le noir est également la couleur intérieure, elle est synonyme d'absence de lumière, de l'incapacité à identifier une forme. Je ne voulais pas de couleur sur cette pièce, le sujet étant trop grave. Les couleurs du deuil à la Martinique étant le noir et le blanc, ce choix s'est quasiment imposé de façon naturelle. Le clou peut, quant à lui, revêtir plusieurs aspects symboliques : l'accumulation crée ici une forêt, elle-même symbole d'une pénétration de l'inconnu ; il peut évoquer également la pratique de cultes magico-religieux ou de retour aux sources, de retour en Afrique avec la métaphore de l'arbre lié à la verticalité, etc. On peut s'interroger, lors d'une deuxième lecture, sur les solutions pour sortir de cette jungle : faut-il apprendre à marcher sur les clous, entre les clous,



Sans titre.

2008, bois, clous, paire de chaussures de bébé, 60 x 60 x 7 cm.

ou se laisser mourir ? La place centrale des souliers n'est pas sans évoquer la place de cible d'une agression, d'une violence, d'un mouvement dont on n'est pas l'initiateur. La paire de chaussons nous donne à saisir la métaphore de la violence faite à un tout petit enfant – innocent et désarmé. Ces clous agissent dans une double complexité : ils nous séparent de l'enfant en nous menaçant, et ils isolent cet enfant de tout secours éventuel.



Si Kouri vini.

2006, peinture, incrustation vitrine, ours en peluche, 90 x 90 cm.

Chantal Charron

11

Je n'ai jamais aligné mon travail par rapport à la pensée d'Aimé Césaire. C'est quelque chose qui peut se faire par la suite : je pense que pour beaucoup de plasticiens, ce décès peut intervenir comme un changement dans une conception ou une démarche par rapport à ce qu'il a incarné. Je pense que c'est un travail en devenir. En ce qui me concerne, j'y ai pensé et c'est sans doute quelque chose que je pourrai travailler plus tard. Son départ est un événement qui nous a tous touchés et je crois que cela va apparaître à un moment ou à un autre dans mon travail.



Mise en page et Lignes et entre lignes.

2007, peinture acrylique sur toile, 110 x 99 cm.

21

À l'origine, je peins des cadres de fenêtre, mais si je me pose la question de savoir à quel moment j'ai travaillé cette série – qui n'est pas terminée –, je me souviens maintenant que je voulais en fait travailler le cahier : le cahier d'une manière générale, le cahier d'écolier avec la marge où s'effectue l'annotation et la partie centrale où l'on écrit, là, finalement, où il se passe quelque chose. J'ai voulu dépasser les limites de cette annotation de manière à ce que cette écriture puisse envahir complètement la surface de la toile, du tableau, et que l'on puisse porter notre attention sur ce qui se passe à l'intérieur. Les bandeaux sont assimilés à des lignes, semblables à celles que l'on peut trouver dans ces cahiers d'écolier. Il y a tout un jeu que j'essaie d'établir, j'essaie d'écrire entre les lignes. À l'intérieur, c'est mon propre alphabet, qui n'est pas composé de lettres mais de signes et de petits personnages qui sont dans une activité. Il offre la possibilité d'une lecture extrêmement facile. C'est un travail spontané : de la même façon que l'on écrit, je dessine ces petits personnages très épurés que l'on peut considérer comme des signes et qui forment mon vocabulaire. J'évoque le spontané car je travaille dans la peinture fraîche que je grave au moyen d'un petit instrument, ce qui peut rappeler l'écriture cunéiforme. La ligne, quant à elle, est de couleur changeante afin de rendre visible la superposition, l'alignement de lignes puisque je reste au niveau de l'écriture. Pour que la lisibilité opère, il faut qu'il y ait un changement de proportion et de couleur. Des éléments vierges viennent aussi créer une cassure, sinon l'on serait dans un rythme monocorde sans variation. Le côté musical m'intéresse aussi, en même temps qu'il est intéressant d'un point de vue visuel de casser et de perturber. D'une manière générale, la ligne est un élément infini qui se poursuit et se répète dans un espace qui ne nous appartient pas. On peut imaginer que celles-ci se poursuivent hors du tableau. Je pourrais, en ce sens, créer un triptyque en ajoutant un autre tableau, mais là, je touche autre chose que le côté visuel, la manifestation de ce que l'on peut voir : c'est le "récit" que j'essaie d'inventer mais qui dépasse la notion intellectuelle. Travailler en dehors des limites est aussi une problématique pour toucher quelque chose d'essentiel, de spirituel. ■

11

Ce qui me frappe chez lui, c'est sa poésie. C'est ce qui m'attire et me parle le plus. J'aime beaucoup me retrouver dans cet univers qui évoque les sentiments, les impressions, les sensations que l'on peut retrouver en art plastique devant un tableau. Le lien est ici.

21

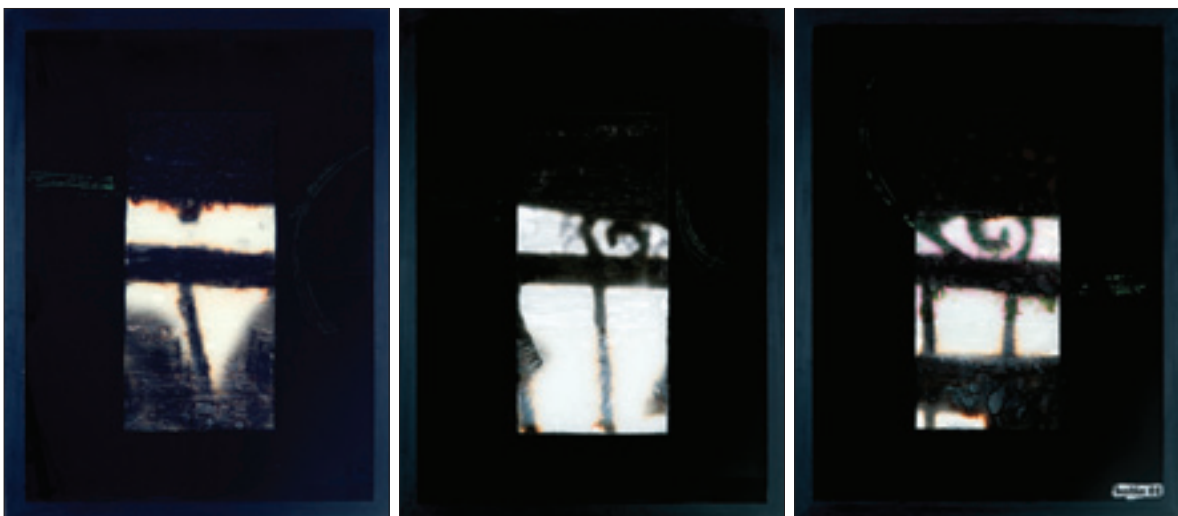
Il s'agit ici de la grille forgée qui était présente sur le balcon de la maison de mes grands-parents et que j'ai photographiée il y a déjà une dizaine d'années. Tout mon travail s'articule autour de quelques objets quotidiens (cafetière, banc, jalousies, etc.) perçus lors de mon enfance. C'est comme un vocabulaire formel. J'ai décidé de passer de l'argentique au numérique et j'ai donc reproduit cette photo sur un film transparent que j'ai ensuite divisé en trois parties. J'ai accolé ce film transparent à la vitre en y appliquant des effets de peinture, soit avant, soit après l'apposition. Il y a, tout autour, un espace noir qui permet de voir plus en profondeur l'effet de la lumière qui intervient sur la grille. Tout se passe derrière la vitre et le spectateur voit ce qu'il y a devant. Il s'agit de films qui ont été imprimés et sur lesquels apparaissent, avec le temps, des effets de matière et de couleur. J'ai choisi d'en faire un triptyque, car cela permet d'entrer plus en profondeur dans la grille, d'aller au-delà d'une simple image, de la décomposer tout en y pénétrant. Cela est aussi en lien avec la mémoire, cette mémoire qui ne garde pas nécessairement d'image fixe ou réaliste : le souvenir que l'on garde de quelque chose subit toujours la déformation du temps. Je joue avec ce phénomène en utilisant des films et je retrouve cet effet de déformation par un processus de collage et de peinture. Les traces vertes autour des

films sont employées dans le but de relier les images entre elles, toujours dans un travail de la trace. Une notion de temps, de nuit, peut aussi intervenir dans mon travail, mais ce sera plus le cas dans le triptyque des *Jalousies*. En ce qui concerne la grille forgée, j'ai surtout travaillé sur l'ombre, laquelle peut se créer dans la journée, en plein soleil, et qui est d'autant plus forte quand il est midi.

*Mon travail plastique est lié au temps, aux souvenirs
Ceux de l'enfance, ceux de l'insouciance...
Et plus précisément au sentiment nostalgique des objets
Il prend sa source à la campagne
Celle du Gros-morne qui a abrité mon enfance
Et des choses qui ont vécu au rythme du temps...
Le temps s'immobilise, le temps se fossilise
Je parle du temps écoulé
Des objets dans leur intériorité
De ce qu'ils ont laissé d'eux de plus intime
De leur forme, leurs utilisations, leur utilité
Évocation poétique des objets
D'une histoire photographiée...
Retrouver l'âme des choses, de leur simplicité
Des objets d'une vie quotidienne d'antan
Leurs formes se dessinent à travers une impression
Une empreinte laissée dans notre mémoire d'enfant
Par la couleur et la matière qui leur donnent une force ou une fragilité
D'une présence fossile, symbole d'un voyage dans le temps
D'une réalité des choses en leur absence,
De leur préciosité recréée sur la toile
Pour garder quelque chose du temps qui passe, qui est passé...*

À la lueur de la grille forgée.

2008, triptyque, photo rehaussée de peinture, gravures.





11 Il est pour moi un poète très important, peut-être le père de la nation martiniquaise même si certains disent qu'il n'y en a pas. C'est quelqu'un qui a regardé de front cette société coloniale, le colonialisme en lui-même et qui l'a dénoncé avec force dans sa poésie. S'il y a un travail que je souhaite faire, c'est justement avoir ce même rapport, cette même représentation du cri d'un peuple, à travers les arts plastiques – parents pauvres de l'art. Les premiers à avoir exprimé cette réalité antillaise sont les gens du verbe. Par extension, c'est maintenant qu'apparaît l'image, et cet art de l'image est complexe à formaliser puisqu'il y a du réel à travailler, à transformer. Mon souci est d'avoir une réflexion sur cette réalité martiniquaise, à l'image du premier cri de Césaire avec *Cahier d'un retour au pays natal*, cette vision sur sa Martinique, une terre aride, sans culture, mais avec des choses à dire.



En haut : *Manufacture coloniale*.

Installation, hauteur 3 m x largeur 1,50 m x longueur 1,50 m. Acrylique, mousse polyuréthane, fil plastique, roche volcanique. Mars 2003, Musée de la canne des Trois-Îlets.
Exposition *Machinique*. XXXVII^e congrès de l'AICA Caraïbe du Sud.

En bas : *Melting Boat*.

2002, installation, feuille de bananier, bambou, fil plastique, 15 x 3 x 3 m, Grand-Rivière.

Page de droite : *Mix*.

2007, coupures de presse, résine, longueur 53 cm x épaisseur 5 cm.

21

Dans cette série que j'ai intitulée *Les Martiniques*, je tente de faire un travail d'expression avec un vocabulaire qui m'est propre pour dire les réalités des Antilles qui me semblent fortes. C'est dans cet esprit que je m'intéresse au monde de l'usine et au passé des manufactures sucrières de la Martinique – les roues, les bielles, les matériaux de ce passé directement lié à l'esclavage comme les plantations de cannes à sucre et la fabrication du rhum – qui ont un sens premier et un sens second. Ces matériaux m'intéressent beaucoup par leurs couleurs, leurs textures, leurs spécificités : chacune des *Martiniques* que je fais met en avant cette réflexion-là. J'utilise par exemple la végétation pour parler de la Martinique que l'on voit du premier regard. Je veux à la fois parler de cette réalité profonde qu'a été l'esclavage dans les Antilles, et en faire le contrepoint en travaillant sur autre chose, en cassant, par exemple, la vision idyllique que l'on a de l'île au premier regard – les touristes déclarant que la première chose qui les frappe est la gamme de verts présente ici. Ce qui est d'emblée offert à la vue – végétation, paysage, etc. – est certes une grande luxuriance, une grande beauté, mais à l'opposé de l'histoire tragique de ce territoire. L'anecdote qui révèle que les pêcheurs ne savent pas nager est caractéristique du rapport antinomique que les habitants ont avec la nature de l'île. Rappelons qu'il y a eu un désir institutionnel, au lendemain des abolitions de l'esclavage, d'oublier ce passé. Tout comme le nazisme en Europe, on ne peut pas oublier ce qui a eu lieu ici : le passé resurgit d'autant plus fortement que l'on essaie de le refouler. Je rejoins ainsi la démarche de certains plasticiens allemands comme Anselm Kiefer ou Jochen Gerz qui travaillent symboliquement sur la mémoire de leur pays. À l'inverse de l'exemple de l'Afrique du Sud où s'est constitué un comité de réconciliation après l'apartheid, il y a encore ici nombre de comportements qui proviennent de l'oblitération d'une part de la mémoire : il y a encore un "malaise" qui ne cesse de remonter à la surface. ■



I did not discover America. Du 8 juin au 21 septembre 2008 Bildmuseet, Umeå, Suède.



11

Le Césaire anticolonial, comme Frantz Fanon, a été décisif pour moi. Ces intellectuels qui, à l'époque des luttes anticoloniales, ont fait front, m'ont fourni des clés pour déconstruire ce que l'on m'a transmis à l'école, que ce soit sur les bancs du collège à Fort-de-France ou ceux de l'École des Beaux-arts de Paris : une vision du monde européo-centrée (et l'histoire de l'art n'y échappe pas, c'est peu dire...), une histoire dominante où je ne trouvais ma place que dans des interstices, bien inconfortables. À l'annonce de son décès, une question saugrenue et très parlante a surgi à Paris : fallait-il que le corps d'Aimé Césaire soit ou non physiquement "panthéonisé" ? Fallait-il qu'il repose en Martinique ou au quartier Latin. Hors sujet, ont répondu les Martiniquais ! Le vieil ombilic rattachant ce bout d'Amérique à sa métropole européenne en avait pris un coup. Cet homme reposerait dans sa terre, son pays. Quelque chose de profond s'est joué à la Martinique, et aussi à la Guadeloupe : le corps de Césaire, collectivement veillé, accompagné, avait déplacé le centre de gravité de ces îles. Ce centre n'était plus quelque part entre Fort-de-France, Pointe-à-Pitre, Cayenne et Paris. Ce type d'événements ont le pouvoir de mettre en crise le quotidien, ils sont porteurs d'un possible retournement (je pense là à la cérémonie de retournement des morts à Madagascar). Par ce déplacement, nous nous sommes rapprochés d'un salutaire point de basculement.

21

Cette œuvre, une installation sonore interactive, date de juin 2007. Dans le cadre d'une résidence à l'île Maurice, j'ai réalisé une série de dessins autour de l'iconographie "racialiste" dans la suite de mon travail sur Banania, ce produit de consommation courante arborant en toute impunité une représentation qu'il est difficile de distinguer de celles produites au temps des zoos humains et des expositions coloniales (Banania est vendu aujourd'hui encore dans tous les supermarchés de France et de Martinique...). Lors d'une journée "portes ouvertes" avec le public, j'avais étalé au sol des archives relatives à cette iconographie coloniale. Comprenant le regard que je portais sur ces images, un homme, un descendant d'esclavagiste français à l'île Maurice, s'est mis à m'expliquer en quoi tout cela constituait une vision positive des Noirs. Et d'un coup, il a déclaré en avoir "marre de toutes ces commémorations de l'esclavage qui ont lieu chaque année" et que "cela n'en valait pas la peine". Quand on aborde ces questions, le *feedback* du public peut-être d'une rare violence. Le retour du refoulé colonial est cinglant, quand il ne s'agit pas d'un déni bien conscient (nous en avons eu un aperçu il y a peu à Dakar). Cet homme a poursuivi : "Oubliez votre histoire !" Je lui ai répondu : "Vous voulez que j'oublie mon histoire, je vais répondre au présent." Un reportage radio que j'avais entendu la veille sur RFI à propos d'attaques racistes récurrentes proférées par des supporters du



Sparta de Prague à l'encontre des footballeurs noirs a décidé de ma réponse : à l'occasion de l'exposition qui a suivi la résidence, j'ai présenté *Banana Project Episode I*. Invité récemment à une exposition collective autour du bicentenaire de l'abolition de la traite esclavagiste dans les colonies anglaises, j'ai de nouveau réalisé cette installation à Liverpool, ville qui fut le premier port négrier d'Angleterre et où le football prend des dimensions peu communes. Dans un premier temps, le public est confronté à ce qui peut nous faire penser à des pierres tombales (cinq peintures sur papier) sur lesquelles sont inscrits cinq noms de footballeurs noirs, et au sol, sur un socle, des bananes. L'association entre les bananes et les noms de ces footballeurs est vite comprise du public, consciemment ou inconsciemment. Aux côtés de John Barnes, un ex-footballeur sur lequel on a envoyé des bananes alors qu'il jouait en Angleterre pour lui signifier une parenté avec les singes (un grand standard de l'idéologie raciale), Marcel Desailly, Ashley Cole, Didier Drogba et Thierry Henry, tout aussi familiers des cris de singes, des jets de cacahuètes, des insultes raciales qui se multiplient dans les stades européens. En se rapprochant des bananes, se découpe une forme humaine : Banana Man. Cet homme banane est là, dévêtu, couché. Le grotesque de la situation se mêle d'inquiétude : Banana Man pourrait se relever dans la salle d'exposition. Que ferait-il alors ? Serait-il un super-héros protecteur ou une figure vengeresse de bande dessinée ? Gisant, il ne répond pas à cette question.

Banana Project Episode I.

2007, installation sonore interactive, carte SIM (message vocal enregistré sur un téléphone cellulaire durant l'exposition), acrylique sur papier (198 x 78 cm chaque), 50 kilos de bananes socle (100 x 244 x 30 cm), écrits (*Banana Call Center*).

Hawkins & Co, exposition collective, Contemporary Urban Center (CUC Liverpool), Liverpool, 2008.

Sur le socle de Banana Man est inscrit un numéro de téléphone que le public est invité à appeler : un *Call Center*¹ constitué d'une carte SIM de téléphone mobile. Un dispositif sonore on ne peut plus *cheap* faisant appel à un objet familier et intime : aujourd'hui, on a presque tous un téléphone mobile, à portée de main. De ce geste usuel – passer un appel –, surgit à l'oreille du public ce message téléphonique traduit en anglais : "Hier, sur les rives du Mississippi, on pendait aux arbres d'"étranges fruits"²." Aujourd'hui, dans les stades de foot, on jette des bananes sur des hommes en poussant des cris de singe. ■

1. Vous pouvez appeler le *Banana Call Center* (prix d'un appel vers un mobile en Angleterre) : 00 44 (0) 785 725 5706.

2. *Strange Fruit*, chanson écrite et composée aux États-Unis en 1937 par Lewis Allan, chantée initialement par Billie Holiday en 1939, puis par Nina Simone.

 **CALL : 0785 725 5706***
*Calls charged at standard rate



Vitraux, cathédrale Notre-Dame du Bon Port,
Saint-Pierre, Martinique
Superficie totale 29 m², réalisés à Reims par les ateliers Simon.
Inaugurés en décembre 2006.

11

Il faut savoir que cette œuvre n'est pas la seule de ma production à être liée à Césaire : tout mon travail plastique l'est depuis ma jeunesse. J'ai beaucoup travaillé sur ses textes, mais lorsque j'étais étudiant à Paris dans les années 1957, on ne le connaissait pas. Nous ne connaissons de lui que ses poésies car nous fréquentions les librairies. Il a été très difficile de rentrer dans son univers car il était très secret. Je me suis rapproché de lui par le biais d'un ami commun – l'architecte Franck Hubert – au moment où ce dernier a fait construire l'hôtel de ville de Fort-de-France : j'ai choisi toutes les couleurs qui sont à l'intérieur. J'ai par la suite rencontré Césaire dans un contexte plus intime, toujours grâce à cet ami qui connaissait bien ses enfants.

21

Pour en revenir au vitrail, le projet date de 2002 et correspond donc au centenaire du drame survenu en 1902, l'éruption volcanique de la Montagne Pelée qui détruisit entièrement la ville et fit 28 000 morts en moins de trois minutes. J'ai été contacté et l'on m'a demandé si cela m'intéressait de réaliser un tel projet : j'ai répondu que j'allais proposer des maquettes et que si elles étaient acceptées, alors j'accepterais le challenge. Il fallait revenir et revisiter l'histoire, je suis donc parti en pèlerinage. Je savais qu'il ne fallait pas faire n'importe quoi : j'ai assisté à la messe à plusieurs reprises, et observé la lumière à différentes heures, de l'aube au coucher du soleil, en hivernage, pendant le carême, aux mois de juillet et août. Il y avait des morceaux de vitre que l'on avait posés pour combler le vide mais qui n'apportaient rien ; et il y eut un moment où je n'arrivais à rien. J'avais découpé les trois vitraux à l'échelle 1/10^e et les avais disposés



sur ma table de travail. Je me suis dit un jour qu'il fallait revenir à Aimé Césaire, que c'était un passage obligé : que ce soit en théâtre ou en musique, il y a un moment où l'on doit y revenir, relire. J'ai retrouvé un texte d'André Breton, *Martinique charmeuse de serpents* (1948), que j'ai relu et j'ai trouvé les illustrations d'André Masson fantastiques. Je suis reparti en pèlerinage, arpentant la Trace (la route tracée par les Jésuites à la sueur des esclaves) à la recherche d'une lumière sur l'épine dorsale de l'île, son lieu le plus tellurique et sans aucun doute sa zone la plus mythique. Ce chemin que l'on doit faire pieds nus offre des lumières très différentes, filtrées par les feuillages, et variables selon que l'on est en plein soleil, qu'il pleuve, qu'il est 7 heures du matin ou que le soleil se couche. Ce travail est très important car la lumière est un élément majeur dans la production du vitrail, et je me suis souvenu que Césaire amenait chaque

fois les visiteurs sur cette Trace, comme il l'avait fait avec Breton ou Masson. L'expérience de la Trace matérialise ce qu'il peut y avoir en nous de perméabilité et nous invite à créer une alchimie. Je voulais faire comprendre, au moyen de ces vitraux, que l'ombre – puisque l'on est dans l'ombre depuis 1902 – est dans la lumière au même titre que la lumière est dans l'ombre, en référence par extension au yin et au yang. Il fallait créer quelque chose qui dise que de l'ombre peut jaillir la lumière. Je savais que cela devait être très vertical, en rapport avec la verticalité des arbres, des rayons du soleil, dont chacun est un rayon de savoir. Il fallait canaliser cela, en tenant compte du fait que les fidèles allaient être dos au vitrail et que seul le prêtre allait y faire face. Je voulais que cette lumière soit enveloppante, qu'elle retombe sur les fidèles, et qu'ils ne croisent les vitraux qu'à leur départ, après qu'ils aient reçu un message et pour partir en paix. ■



11

Je dirais qu'Aimé Césaire est le chef de l'État qu'on n'a pas eu. Il a disparu et l'émotion – en Martinique et bien au-delà – a été à son comble. Je crois qu'on est tous concernés par son message et qu'il fait partie des guides de notre vie.

21

Cette œuvre date de 1998, à l'occasion du 150^e anniversaire de l'abolition de l'esclavage. J'ai trouvé en 1997, dans des lectures, l'histoire du dernier navire négrier de l'histoire de la Martinique. À partir de là, ayant localisé le site, j'ai réfléchi à un monument selon ce principe. L'histoire est assez particulière : cela se passe dans la nuit du 8 au 9 avril 1830, date à laquelle l'abolition n'est pas encore proclamée, mais où l'interdiction de la traite laisse place à une trafic clandestin. Le bateau jette donc l'ancre dans l'après-midi sur la côte, malgré les signes de la population voulant le prévenir de la mauvaise météo à venir – ignorant alors de quel type d'embarcation il s'agissait. À 23 heures, les habitants du quartier entendent des hurlements, viennent ici et découvrent un bateau complètement disloqué avec des personnes accrochées au mât et aux cordages, dont une soixantaine seulement parvient à être sauvée. Les cadavres des esclaves africains seront enterrés au sein même de cette esplanade tandis que les corps des marins négriers seront inhumés devant la paroisse du Diamant. J'ai pensé qu'il y avait une opportunité, une logique à édifier un monument ici en souvenir de ce qui s'y est passé. C'est donc un monument qui commémore l'abolition de l'esclavage, mais qui s'inscrit plus généralement dans une logique de droits de l'homme et de combat contre les atteintes à la dignité humaine. C'est un monument très sobre, relativement primitif et qui a peu de symboles autres

Cap 110.

1998, 15 sculptures en béton. Mémorial de l'Anse Caffard (Le Diamant).

que la forme humaine. C'est une installation que j'ai voulue triangulaire puisqu'elle symbolise le commerce triangulaire, et cela vient de l'installation qui est en progression arithmétique (1 + 2 + 3 + 4 + 5). L'autre particularité est que la couleur blanche est celle du deuil africain, ce qui peut paraître paradoxal car l'on pourrait s'imaginer qu'un monument qui parle de la vie des Noirs ne doit pas être blanc. Une autre indication est celle donnée par la direction de l'ensemble, orientée vers le cap 110 qui est le cap vers le golfe de Guinée, dont on pense que provenait ce bateau. Le monument s'intitule donc *Cap 110 Mémoire et Fraternité*, et a fait l'objet d'une appropriation de la part de la population. Par exemple, le 22 mai, jour de la commémoration de l'abolition de l'esclavage en Martinique, il y a toujours des manifestations et l'on a vu naître ici un rite funéraire un peu particulier : les gens apportent des bougies et les placent autour du monument. Toute l'esplanade est constellée de bougies, d'éclats de lumière, et cela se fait en silence de façon spontanée depuis 1998. Au niveau de la forme, je voulais travailler quelque chose de massif, ce qui n'est pas tant lié à la question de l'esclavage qu'à une démarche personnelle : j'avais la volonté de faire des choses de poids et de taille. Cette aspiration à la monumentalité est peut-être un réflexe d'insulaire qui veut sortir de la taille restreinte de l'île... L'accumulation de ces 15 sculptures émergeant de la Terre qui font chacune plus de 4 tonnes – puisqu'elles sont en béton plein sur 1 mètre de fondation – crée un effet à la fois massif et rythmique qui m'intéresse beaucoup. ■



La fondation Clément

Entretien avec Bernard Hayot, président de la fondation

Art Absolument | Comment votre projet de fondation a-t-il vu le jour ? Cela est-il lié à votre goût personnel pour l'art ?

Bernard Hayot | L'intérêt commence toujours modestement dans un domaine comme l'art. Au début, on aime des petites choses et puis petit à petit on en découvre de nouvelles. Je crois que je ne suis jamais allé en métropole, à Paris, sans trouver un moment pour aller voir une ou deux galeries ou visiter quelques expositions. Donc il est indéniable que j'ai un certain intérêt pour l'art. Mais ce n'est pas le plus important. L'important c'est que j'ai une passion pour la Martinique. J'ai commencé, il y a 25 ans, à restaurer certains éléments du patrimoine de l'île, comme l'Habitation Clément, devenue un lieu très historique. François Mitterrand et Georges Bush père s'y sont rencontrés ; Aimé Césaire y a planté un courbaril, arbre endémique de la Martinique en voie de dispa-

rition, en prononçant un petit texte très symbolique et extrêmement sympathique. Ensuite, nous avons restauré une belle maison coloniale et petit à petit nous en sommes venus à nous intéresser aux artistes de la Martinique. Pourquoi ? Il y a beaucoup d'auteurs connus à la Martinique comme, bien entendu, Aimé Césaire, Édouard Glissant, Patrick Chamoiseau ou encore Raphaël Confiant... Je pourrais faire une longue liste... Et, bien entendu, il y a également de nombreux talents dans le domaine pictural à la Martinique. Je suis convaincu qu'il y a plusieurs artistes qui ne sont pas connus parce qu'ils habitent loin de la métropole, qu'ils ont des moyens modestes et qu'ils finissent un peu par se décourager, n'ayant pas la possibilité de montrer leurs œuvres. J'ai pensé qu'il était du ressort de la fondation Clément de les faire connaître. Nous y sommes allés à tâtons, et petit à petit, j'ai vu la pâte se lever. Au début, quand nous faisons nos expositions, nous avons 50 personnes qui m'étaient proches si je puis dire. Un premier cercle. Maintenant, nous avons entre 500 et 700 personnes qui sont présentes au vernissage de chaque exposition. Nous faisons six ou sept expositions par an, de décembre à juin, et nous avons une quantité de visiteurs martiniquais ou de passage, y compris les touristes. Et moi, ce qui me surprend et me fait très plaisir, c'est que la clientèle qui est, pour le moment, essentiellement martiniquaise, achète des œuvres. Les artistes vendent et le bénéfice de la vente est entièrement à leur profit (la fondation ne prend aucun pourcentage). À chaque exposition, nous vendons quand même entre 30 et 40 toiles. C'est quelque chose de très significatif. Je pense que nous avons contribué à l'éveil de la société locale, aussi bien celle qui a les moyens que celle qui, plus jeune, éprouve toujours plus d'intérêt pour cet art qui existe depuis fort longtemps mais qui est peu connu. Ma grande ambition, et c'est pour cela que je suis ravi de l'initiative de votre revue qui contribue à faire connaître nos artistes, c'est de trouver un lieu significatif à Paris où l'on pourrait montrer la réalité artistique de la Martinique d'aujourd'hui. Et je suis convaincu que si l'on fait cela très bien, cela aura un écho incontestable. Toutes les personnes auxquelles j'en ai parlé ont



Courbaril (arbre à feuilles doubles)
planté par Aimé Césaire en 2001,
Habitation Clément.

Fondation d'entreprise du groupe Bernard Hayot, la fondation Clément mène des actions de mécénat en faveur des arts et du patrimoine culturel à la Martinique. Depuis 2005, elle soutient la création contemporaine par l'organisation d'expositions et l'aide à l'édition d'ouvrages consacrés aux artistes martiniquais. La fondation est hébergée par l'Habitation Clément, site patrimonial classé "monument historique" où est produit le rhum agricole Clément. Par ailleurs la fondation acquiert régulièrement des œuvres d'artistes de la Martinique afin de constituer une collection quasi muséale.



le sentiment que c'est maintenant qu'il faut le faire, et je pense que cela permettra d'avoir sur la Martinique un autre regard que le regard traditionnel qui limite l'île à un endroit où il fait beau et où la mer est belle.

AA | Pourquoi avoir fait le choix d'une fondation ? Quelle est l'histoire de sa création ?

BH | La fondation Clément est une fondation d'entreprise qui bénéficie du soutien financier des plus importantes entreprises du groupe Bernard Hayot. C'est un outil bien adapté pour ce que nous désirons faire. L'implication du groupe dans le domaine culturel et patrimonial date du milieu des années 80 avec le rachat des rhums Clément et de l'ancienne maison créole qui domine la propriété. Dès la fin des années 1980, nous avons fait le choix du patrimoine et entrepris plusieurs campagnes de restauration des bâtiments, de mise en valeur du site et d'ouverture au public. Nos efforts ont été récompensés en 1996 avec le classement "monument historique" de la maison principale et de ses dépendances. Dans les années 2000, nous avons voulu élargir notre mécénat culturel à la création contemporaine avec comme objectif principal le soutien aux artistes travaillant à la Martinique. Nous avons voulu les aider à surmonter les difficultés liées aux spécificités de la Martinique : l'insularité, l'étroitesse du marché sur le territoire, l'éloignement des centres de décisions en matière de culture, etc.

AA | Comment déterminez-vous vos choix artistiques ?

BH | Comme je vous l'ai dit, depuis le début de notre programme d'expositions, il y a trois ans, nous avons voulu privilégier des artistes de la Martinique. Cette année, nous avons exposé également des artistes guadeloupéens et nous comptons inviter des artistes d'autres îles de la Caraïbe la saison prochaine. Il ne s'agit pas de s'enfermer strictement dans une esthétique qui se définirait par la géographie ni de promouvoir une sorte de régionalisme, ce qui n'a pas vraiment de sens aujourd'hui. Nous souhaitons être un outil au service



Vue de l'exposition d'Henri Guédon, février 2007.

de la création de cette région parce que nous vivons dans un petit pays où les structures qui organisent l'art sont quasi inexistantes. Il n'y a pas de marché très structuré, peu de professionnels pour accompagner les artistes, peu de lieux d'expositions, etc. Cela dit, →



Vue de l'exposition d'Ernest Breleur, décembre 2006.



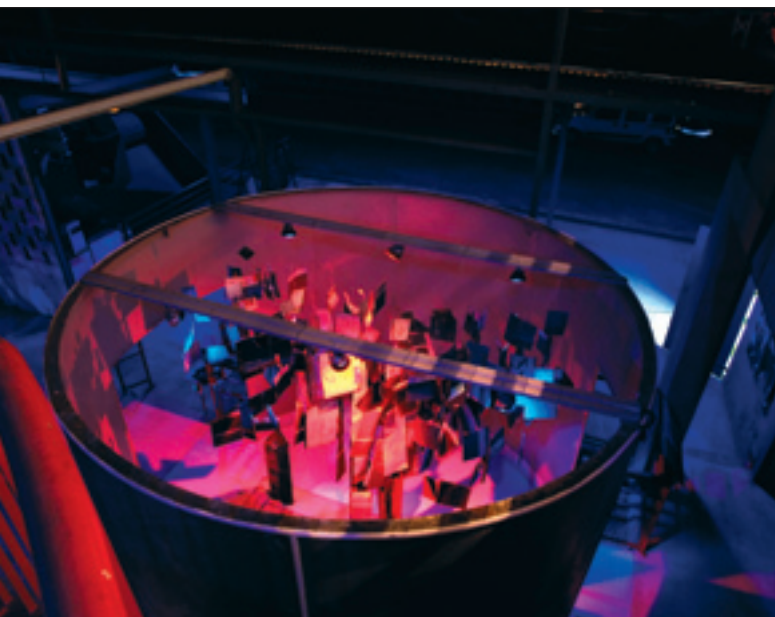
Vue de l'exposition de Julie Bessard, mars 2007.

mous sommes une jeune structure et fonctionnons avec une équipe réduite. Aussi, nous faisons appel à des compétences extérieures pour nous aider. De manière informelle, nous avons constitué un petit réseau de professionnels qui nous conseillent et avec lesquels nous échangeons beaucoup. Notre intervention ne doit pas se faire seulement auprès des artistes mais aussi auprès de ces professionnels qui, à la Martinique, ren-

contrent les mêmes difficultés que les artistes pour exercer leur activité. Nos programmes sont donc l'occasion pour eux d'intervenir d'abord en conseil mais de plus en plus directement sur nos projets.

AA | Pensez-vous que vos choix aient une influence dans la création contemporaine en Martinique ?

BH | Il est certain que notre programme d'expositions et nos acquisitions jouent un rôle non négligeable dans le paysage de la création contemporaine à la Martinique compte tenu de la petite taille de ce milieu. Une programmation régulière comme la nôtre, les moyens matériels pour la production des expositions ou les espaces d'exposition que nous mettons à la disposition représentent un effort important à l'échelle de la Martinique. Par ailleurs, nous venons d'inaugurer un nouvel espace d'exposition d'environ 300 m² qui offre de nouvelles possibilités aux artistes. C'est aujourd'hui le plus grand espace d'exposition uniquement dédié en permanence à l'art vivant de la Martinique. D'autre part, l'étendue du site de l'Habitation Clément permet aux artistes de produire des pièces de grandes dimensions. Nous avons par exemple accueilli une très grande installation de Julie Bessard et une autre d'Hervé Beuze dans l'ancienne distillerie en 2007 ; Bruno Pédurand a présenté en mai dernier une installation vidéo dans ce même lieu ; et actuellement les œuvres de Valérie John occupent le lieu à leur manière... Des projets de ce type sont difficiles à monter pour les artistes car il existe peu d'institutions et de lieux capables de les



Vue de l'exposition de Valérie John, avril à mai 2008.

accueillir. Ils nécessitent aussi des financements qui ne sont pas courants à la Martinique où le modèle économique de la création contemporaine reste assez classique : les artistes produisent des pièces, principalement de la peinture, destinées à un public de particuliers. Les formes de création comme la vidéo ou les installations, comme de manière générale les pièces de grandes tailles, se heurtent à des problèmes de production et de marché. Le public n'est donc pas toujours très familier avec ce type d'intervention. Il me semble que l'un de nos rôles est de soutenir cette création et de la faire connaître.

AA | Quels sont les axes de la collection de la fondation Clément ?

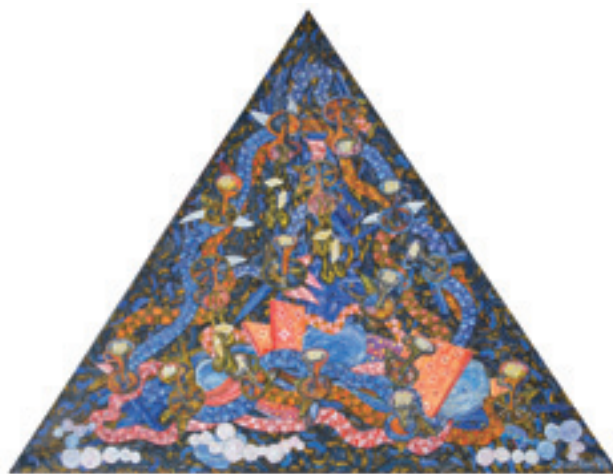
BH | C'est une collection encore jeune, dont les structures se mettent progressivement en place. Elle se constitue essentiellement d'œuvres représentatives de la création de ces dernières décennies à la Martinique ou dans son environnement régional et culturel. Dans une perspective historique, nous acquérons des œuvres produites actuellement mais également des œuvres plus anciennes qui servent à comprendre ce qui se fait aujourd'hui. À terme, nous souhaitons avoir suffisamment de pièces pour pouvoir présenter en permanence une sélection d'œuvres représentatives ou pour servir de noyau à des expositions thématiques. Cela dit, au début d'une collection, après en avoir délimité le champ, tout reste à faire. Plus on avance et plus les choses se mettent en place. Des points forts surgissent, des lacunes apparaissent et il faut essayer d'équilibrer le tout. Pour l'instant, les acquisitions reflètent assez bien nos saisons. Chaque exposition devient l'occasion d'acquérir quelques pièces. Nous commençons aussi à chercher des œuvres plus anciennes qui viennent compléter une époque ou le travail d'un artiste. Par exemple, nous avons plusieurs œuvres d'Ernest Breleur qui documentent l'évolution de son travail depuis Fwomajé en passant par les toiles *Série blanche* jusqu'à ses radiographies. Nous sommes plus axés sur la peinture, peut-être nous faudrait-il regarder du côté de la photographie, des installations ou de la vidéo.

AA | De combien de pièces est composée votre collection ? Quels sont les artistes les plus représentés ?

BH | La collection compte actuellement une centaine d'œuvres mais elle est en accroissement régulier... Nous sommes dans une dynamique... Les artistes les plus représentés sont d'une part ceux que nous avons déjà exposés et d'autre part ceux ayant une carrière plus longue et donc une production plus importante. Parmi les principaux artistes, nous avons Ernest Breleur, Serge Hélénon, Louis Laouchez, Henri Guédon, Victor Anicet, Alain Dumbardon, Chantal Charron ou encore Raymond Médélice. ■



Serge Hélénon.
Milans d'alentour (Expression-Bidonville).
1992-1993, technique mixte et collage sur châssis toilé et assemblage bois, matière toilée, 213 x 158 cm.
Collection fondation Clément.



Raymond Médélice.
Rêve de café.
1995, acrylique sur toile, 142 x 192 cm.
Collection fondation Clément.