





L'ESTHÉTIQUE
DU DEDANS,
ou La Terre
CARAÏBE
comme relation
entre L'OCCIDENT
ET L'AFRIQUE

ENTRETIEN AVEC PASCAL AMEL

Ci-contre :

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.



Pascal Amel | Vous êtes né en Martinique où vous avez vécu jusqu'à l'âge de 20 ans. Puis vous vivez à Nice durant quelques années avant d'enseigner à Bamako, au Mali. Vous allez vous rendre dans le pays Dogon. Pouvez-vous me parler de ce que vous avez ressenti en tant qu'Antillais lors de ces différents séjours, et comment cela s'est répercuté dans votre œuvre ?

Serge Hélénon | Je suis venu en France pour des études d'arts plastiques. Je suis arrivé à Nice, le 4 mai 1954 exactement, j'allais avoir 20 ans. La France m'a paru tout à fait accueillante à ce moment-là, mais j'ai ressenti, au fil des jours, que j'étais considéré comme un étranger, surtout dans cette ville qui me semblait être "un grand village", même s'il y avait tous ces édifices luxueux comme ces hôtels, le long de la promenade des Anglais. Il y avait encore les Niçois, des gens accueillants, qui se sont retirés petit à petit dans l'arrière-pays. Nous n'avons pas connu la situation actuelle et ce changement de mentalité survenu suite à la guerre d'Algérie. Nous avions, "étudiants de couleur", la possibilité, pour nous faire un peu d'argent pendant nos études, de faire de la figuration au studio de la Victorine ; cette expérience m'a permis de faire la connaissance de personnes de toutes conditions, des artistes de cinéma, etc. Je passe donc sur ces années d'études, les cours que l'on nous dispensait aux Arts Déco étaient tout à fait classiques. Comme je me suis marié jeune, j'ai été très vite dans la nécessité de travailler. J'ai enseigné deux ans à Toulon dans un collège en tant que maître auxiliaire puis, comme la coopération démarrait, j'ai fait une demande et je me suis trouvé au Mali.

Le mouvement des foules, c'était comme si je me trouvais sur les marchés de Martinique, sauf la tenue vestimentaire qui était différente. Et cette manière qu'avaient les gens de vous aborder en vous disant bonjour, vous croisez quelqu'un en chemin et la personne vous dit bonjour, mais elle continue son chemin. C'est un rituel, toute la famille y passe. Ça je le connaissais également parce que, chez moi, on ne passe pas devant une maison sans dire bonjour. Quand je parle de maison, je parle d'un quartier assez particulier, celui dans lequel ma grand-mère maternelle tenait une boutique – DÉBIT DE LA RÉGIE. À la mort de mon père, c'est elle qui s'est en partie occupée de moi, de mon éducation : j'avais 5 ans. C'est un quartier populaire, un bidonville justement, un ensemble d'habitats précaires, et qui, dans le sens de l'amélioration,

À gauche :

Résistance oblige (Expression-Bidonville).

1999-2000, technique mixte et collage sur assemblage bois toilé, boudin de tissu et clous, 195 x 71 x 30 cm.

À droite :

Rouge-moquette (Expression-Bidonville).

2002, technique mixte et collage sur assemblage bois, matière toilée et clous, 65 x 54 cm.



rejoignait l'architecture coloniale, en bois – par exemple un élément de récupération comme une porte, élément industrialisé qui amenait un luxe à cet habitat précaire ; en contrepoint singulier.

Il n'y avait pas de bidonville à Bamako. Au contraire, les voies étaient tracées, bordées de bâtisses en banco de latérite. L'architecture de terre m'a influencé dans l'emploi de mes matériaux : c'est

à ce moment-là que j'ai abandonné la peinture à l'huile, commencé avec l'acrylique. Avec les liants, j'ai mêlé ces matières à ma peinture ; j'ai ressenti dans l'architecture, justement, des sensations, j'ai vu que l'architecture n'est pas détachée de la statuaire au point de vue lignes, formes, et sensations... À Bamako, à l'entrée des concessions, vous avez un porche, un mur d'enceinte, et la vie se déroule à →

l'intérieur. Ces constructions convoquent l'image de l'homme d'une manière générale. Je crois que, s'il y a influence, elle peut venir de là, mais je peux expliquer que dans mon aventure figurative, je n'ai retenu que la gestualité pour arriver à cette non-figuration (je préfère le terme de non-figuration à celui d'abs-trait, parce que je me détache de la réalité extérieure mais je garde les gestes). Au commencement était le geste. Et pas le verbe. Cela nous marque dans nos cultures originelles. Le pays Dogon m'a enseigné la vérité, le sens premier et son importance, l'humilité.



PAI À Abidjan, en Côte d'Ivoire, où vous enseignez de 1970 à 1984, vous créez l'école négro-caraiïbe. Pouvez-vous nous éclairer sur les enjeux de ce mouvement ? Quels en sont les présupposés idéologiques et esthétiques ?

SHI En arrivant à Bamako, j'ai bien senti que, Français de nationalité, d'accord, mais culturellement Antillais, j'avais une spécificité, et que ma démarche plastique allait dans ce sens. Au Mali, s'est opérée et confortée la conscience d'être moi-même, et singulièrement en tant que peintre et artiste plasticien. C'est déjà une revendication. À cette époque, en 1963, à Nice, j'étais en relation avec un marchand, Paul Hervieu ; c'est d'ailleurs lui qui m'a mis sur le marché, qui m'a conforté dans ma démarche et qui m'a aidé. Au cours d'une conversation, il m'a demandé : "Pourquoi, avec d'autres artistes qui sont un peu dans votre mouvance et qui ont envie également de mener ce combat, ne pas justement vous rassembler ?" C'est là qu'est née l'idée de cette école. En 1968, j'ai contacté des amis qui ne voyaient pas la chose comme moi, mais je les ai convaincus. Nous étions trois : l'un a seulement vu la possibilité d'une exposition où on allait parler de lui, mais il n'était pas sur la même ligne. Il fallait être soi-même, et pour cela il a fallu élaguer tout l'académisme qu'on nous avait enseigné, puis retrouver des choses qui soient l'essentiel et qui, bien sûr, au regard de l'art nègre, amenaient non pas à considérer le visuel mais le ressenti, l'émotion. L'école négro-caraiïbe appelle à l'engagement culturel, prononce la souveraineté culturelle (voir le manifeste p. 52).

PAI Dès les années 70, vous remettez en question la pratique traditionnelle de la peinture sur toile. Vous donnez le terme générique d'"expression-bidonville" à vos œuvres qui sont autant de l'ordre du pictural que de la statuaire. Des bas-reliefs qui ont parfois l'aspect de totems ou d'autels votifs ? De corps-habitation ou de corps-brûlé-incandescent ? Qui font à la fois référence à l'art populaire et aux recherches de l'avant-garde d'alors puisque, pour prendre deux exemples, en France, le groupe Support/Surfaces et, en Italie, l'*arte povera*, mettent eux aussi en question les médiums de la peinture.

SHI Dès mon séjour à Bamako, comme je n'avais plus ni châssis ni toile, il a fallu que j'invente mes supports. J'ai alors compris que la surface plane ne convenait pas à mon expression. En visitant Abidjan et

À gauche :

Hamac Support-Peinture (Expression-Bidonville).

1999-2000, technique mixte et collage sur hamac,

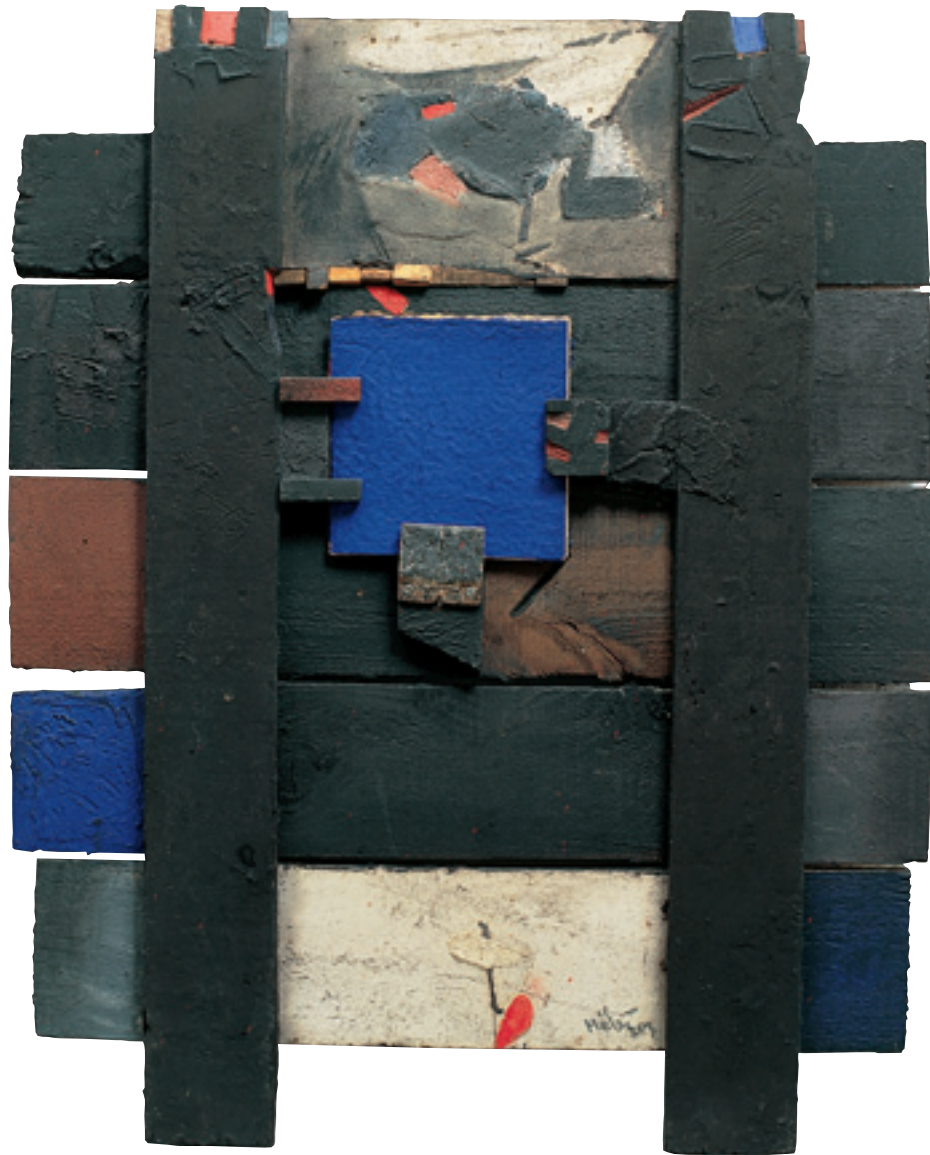
assemblage bois, matière toilée, clous, 198 x 96 cm et plus.

À droite :

Pour mémoire (Expression-Bidonville).

1984, technique mixte sur assemblage

bois peint, métal et papier, 86 x 70 cm.



les alentours, j'ai vu des bidonvilles qui ressemblent à ce que j'avais pu connaître lors de mon enfance et qu'on retrouve au Brésil et qu'on appelle les favelas. Pourquoi ces bidonvilles ? Parce que c'est sur le littoral où se trouvent les grandes villes, et que les gens de l'intérieur viennent vivre au plus près de là où ils peuvent pêcher, trouver des jobs, etc. C'est comme ça que se constitue l'habitat précaire, et cela s'est passé comme ça, en Martinique, les gens ont quitté l'habitation où l'on cultivait la canne à sucre pour être au plus près de la ville. Pour survivre. Exister. J'ai compris que pour être vrai, il faut mettre de côté tous ces produits, sophistiqués, industriels, comme le tube de peinture, donc fabriquer soi-même ses couleurs. Dans cet esprit, j'ai constaté que j'allais vers une plus grande dualité sur le plan émotionnel

et esthétique. Il fallait sortir du tableau, et cela m'a amené à préparer les supports, à en considérer d'autres. Dans mon cas, c'est le bois de récupération (bois de caisse riche d'avoir transporté des marchandises venant d'ailleurs). Cela dit, je n'ai pas exclu le tissu : il est employé différemment, mais il est toujours présent.

Je n'ai jamais pensé en termes de sculpture en créant ma surface picturale (qui est aussi un support). J'ai vu que ces différents niveaux de surfaces, que j'appelle surfaces accidentées, me permettaient de rejoindre les façades de bidonvilles que j'avais connues dans mon enfance et sur lesquelles on faisait des graffitis – le tag bien avant la lettre – avec du charbon de bois, parce que la craie blanche était rare. On dessinait, on traçait, et quand on arrivait →

sur une dénivellation, on montait dessus où on la contournait. Dans ma peinture, je donne à toucher, je n'interdis pas le toucher. Dans mes dernières œuvres, aujourd'hui, on peut "pénétrer", le dedans et le dehors ont une importance. Ce que l'œuvre suggère est fondamental. Il n'y a pas d'œuvre d'art s'il n'y a pas de magie. Il peut y avoir des œuvres de l'art, mais à partir du moment où il y a de la magie, cela devient une ŒUVRE D'ART. C'est pour cette raison que je considère qu'en chaque individu, un artiste sommeille et peut se révéler. La notion d'art contemporain a montré que tout peut être de l'art. Mais pas œuvre d'art. Pour être réellement une ŒUVRE D'ART, il y a cette notion mystérieuse, qui ne s'explique pas. Par rapport à l'art contemporain, international si l'on peut dire, on a effacé l'homme. Chez moi, l'homme est toujours présent. Il est convoqué. Son image, suggérée. Quelquefois, il y a des empreintes, des traces, mais il y a souvent la notion de "verticalité" – de l'homme debout dans son humanité toute entière. Je n'ai pas peur de dire que je suis habité de mysticisme, païen, laïque, mais je ne suis pas un être croyant en une divinité. Je crois en l'homme, en ce qu'il est capable de faire de bien et de mauvais en même temps. La suite est une question d'éthique, "l'esthétique du dedans".

PAI Vous utilisez des matériaux dits pauvres, des fragments que vous assemblez au bénéfice d'une unité ouverte. Ou plutôt d'une mise en relation de ce qui, auparavant, était de l'ordre du rebut ou du débris. Un peu comme si vous vouliez accorder des lettres de noblesse à ce qui est habituellement considéré comme bon à jeter. S'agit-il d'un art du métissage ? D'une "esthétique de la créolité" comme l'a si brillamment énoncé Édouard Glissant ?

SHI Je suis dans l'aventure du bâti parce que notre culture en terre caraïbe est composite. Elle commence par la relation entre l'Occident et l'Afrique, qui constitue le soubassement de la culture créole. C'est pour cela que je dis "négro-caraïbe". Ensuite, se superposent d'autres cultures, comme les Indiens de l'Inde, les Chinois, disons l'Asie, qui développent l'embryon de ce qui est déjà créé, car à mesure que l'édifice monte, il s'approprie d'autres apports. Mais, le soubassement Occident-Afrique reste créateur et fondateur. C'est pour cela que je ne suis pas d'accord avec certains jeunes issus de la créolité qui veulent montrer qu'il n'y a plus ni nègres ni art spécifique lié à une culture. Chez moi, cela correspond à mes surfaces accidentées. Ainsi, "la relation" demeure vivante, dynamique, ouverte, jamais finie.

PAI Vous qualifiez à juste titre vos œuvres de "lieux de peinture". La couleur noire (car le noir est une couleur) domine, mais votre palette est surtout constituée de couleurs premières (le rouge, le bleu, les ocres) et du blanc. Pouvez-vous nous parler du choix de cette palette ? Quelle est sa fonction ?

SHI Il n'y a pas véritablement de choix. Le rouge, le bleu, les couleurs primaires sont des contrepoints pour faire valoir le noir, mais il y a aussi, quelquefois, une dominante rouge, bleue et blanche. Le jaune est soupçonné parce que le blanc remplace l'effet du jaune. J'ai eu parfois des jaunes acides, mais de moins en moins maintenant. Le noir s'est imposé à moi. Contrairement à ce que l'on suppose, j'ai rarement utilisé des bois récupérés en provenance du feu (une seule fois dans une œuvre titrée *Vestige*). Noir ce n'est pas pour dire que c'est nègre, le noir ce n'est pas pour dire qu'il y a du malheur, le noir c'est le commencement, c'est la matière, et le noir a besoin de la lumière, noir et blanc, on est dans le sens premier des choses. Je me suis aperçu que le noir, sans être froid chez moi, reste chaud, et c'est pour cette raison qu'on a cette sensation, on pense au feu finalement. Il est contenu dedans. Il s'ouvre à une relation chaleureuse et accueillante. Il y a une multiplicité de noirs chez moi et je continue. Le noir oblige à un moment donné d'être prêt, disposé à le regarder, donc invité au recueillement comme à la méditation, à réfléchir.

Cela m'est venu à partir du débat qu'il y avait sur la peinture, et même chez les artistes martiniquais. Certains ont dit que je ne faisais plus de peinture, que la peinture était morte, etc. Je dis non : tant qu'il y aura des hommes, il y aura un peintre, je serai celui-là. Je dis qu'il y a d'autres manières d'être peintre, on n'est pas peintre seulement sur une surface plane, où l'on fait ressortir la troisième dimension. Je suis pour ma part dans d'autres lieux de peinture, là où également il est encore possible de penser avec les mains en complicité avec la matière, là où l'esprit est l'amant de la matière.

PAI À partir de 1984, après 24 ans passés en Afrique, vous retournez à Nice où vous vivez depuis tout en séjournant régulièrement en Martinique. Ce parcours entre les Antilles, l'Europe et l'Afrique – à l'inverse du commerce triangulaire – a-t-il, pour vous, une dimension initiatique ? Veut-il être le témoignage de l'histoire tragique qui a frappé le peuple noir ? Veut-il surmonter son "goût amer de cendres et de larmes" au bénéfice d'une œuvre à la fois singulière et universelle ?

SHI Oui, exactement. Mon parcours inverse l'histoire. Et aussi ce que l'histoire de l'art a édicté en France ou en Occident : la découverte de l'art nègre engendrant le cubisme, etc. Je suis dans un cubisme à l'envers, c'est-à-dire que je ne déploie pas un objet sur toutes ses faces. L'Occident a vu les choses de l'extérieur ; moi je les vois du dedans. Cela, bien entendu, implique de l'engagement, car nous sommes tenus à l'écart de ce que la France considère avant tout comme sienne. Mais je ne crois pas qu'on puisse se départir de ce que l'on est véritablement. On n'a pas à se dissoudre dans une espèce d'intégration qui demanderait simultanément sa propre désintégration. On a à être soi-même. ■



Pavés comme pieds (Expression-Bidonville).
1999-2000, (tenture) technique mixte et collage
sur toile et assemblage bois, matière toilée, clous, 215 x 142 cm.



Pierre-figure.

2008, technique mixte et collage
sur assemblage bois, matière toilée,
dalle de pierre, 64,5 x 47 x 23 cm et plus.



Branbouloukouk.
2009, technique mixte et collage
sur structure, assemblage bois, textile,
matière totale, 122 x 32 cm et plus.



Pavé majeur.

2009, technique mixte et collage
sur tapis, assemblage bois,
matière toilée, clous, 147 x 80 cm.



Sentinelle.
2010, technique mixte et collage
sur assemblage bois, matière toilée,
rondelles de métal, 141 x 28 cm.

