

Cécile BERTIN-ELISABETH

L'art-mangrove caribéen

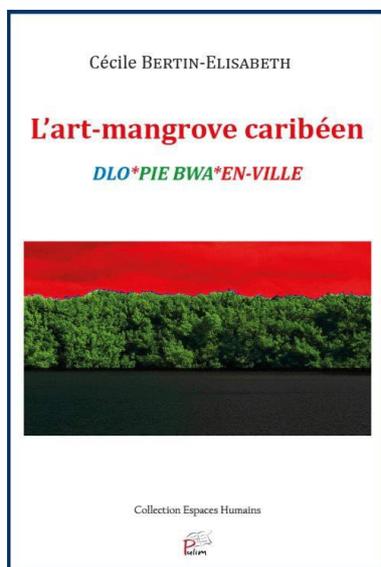
*DLO*PIE BWA*EN-VILLE*



Collection Espaces Humains



En couverture : *Le retour des drapeaux*, photomontage Fabienne CABORD, 2023



L'art mangrove caribéen

*DLO*PIE BWA*EN-VILLE*

Cécile BERTIN-ELISABETH

Agrégée d'espagnol et professeure des universités à Limoges (EHIC) où elle a co-créé la revue *FLAMME*, Cécile BERTIN-ELISABETH a œuvré pendant plus d'une vingtaine d'années au sein de l'université des Antilles(-Guyane) au développement de la recherche entre mondes américano-caraïbes et Europe, à la reconnaissance de l'apport de la pensée d'Édouard Glissant et à son inscription dans les enseignements universitaires ainsi qu'au développement de nouvelles formations comme le Master Arts caribéens, la licence d'Art et le Master Études culturelles. Spécialiste de la représentation des Noir.e.s et des picaro.a.s et des questions de marginalisation et de transferts culturels, elle a écrit et dirigé différents ouvrages sur le patrimoine artistique, historique et littéraire de la Martinique et de la Caraïbe comme *Le grand livre de ma commune mon histoire*, vol. I : Le sud de la Martinique, Orphie-Canopé Éditions, 2017, avec Léo ELISABETH ; *Histoire et mémoires de la traite négrière, de l'esclavage et de leurs abolitions en Normandie – Livres de couleur*, n°8, Hommage à Léo ELISABETH, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, février 2019, avec Érick NOËL ; *Zobel' ami – Lettres de Joseph Zobel*, Éditions Ibis Rouge, 2020 ; *L'Atlantique, machine à rêves ou cauchemar sans trêve ?*, La Crèche, Presses Universitaires de Nouvelle Aquitaine, La Geste, 2021, avec Érick Noël ; *Méditerranée-Caraïbe. Deux archipélités de pensées ?* Garnier, 2022, avec Franck COLLIN et *L'œuvre de Raphaël Confiant avant et après L'Éloge de la créolité*, Scitep Éditions, 2023, avec Patricia CONFLON et Corinne MENCÉ-CASTER.

DOI : 10.25965/ebooks.270

EAN électronique : 978-2-84287-869-6

Date de mise en ligne : 15 juin 2023

Licence : CC BY-NC-ND

Référence électronique :

BERTIN-ELISABETH, C. (2023). *L'art mangrove caribéen. DLO*PIE BWA*EN-VILLE*, Université de Limoges.

<https://doi.org/10.25965/ebooks.270>

Le romancier martiniquais Vincent Placolý (1946-1992) avait annoncé la nécessité d’inventer un langage nouveau¹ afin de répondre aux défis de la littérature antillaise et plus généralement des esthétiques américano-caribéennes. Jacques Stephen Alexis évoquait déjà en 1946 sa conviction de l’existence d’« une manière propre aux Haïtiens en art »².

Ces invitations à une prise de conscience identitaire – personnelle et collective – contre les impérialismes esthétiques coloniaux³ explique sans doute pourquoi la Nature américaine demeure omniprésente aux côtés de la ville dans les représentations littéraires et artistiques postcoloniales, malgré les inquiétudes d’empreintes doudouistes évoquées par exemple par Suzanne Roussi⁴. Comme l’a explicité Jean Michael Dash (1948-2019), la Nature merveilleuse offre une vision de puissance et des fécondités qui assure le sentiment d’une identité propre, d’une « conscience de soi »⁵.

Les plasticien.ne.s caribéen.ne.s contemporain.e.s portent des aspirations de représentations authentiques, entre mornes, ravines et villes, entre prospère variété et précarité marginalisante. Ils.elles cherchent à traduire leur territorialisation caribéenne, issue de tant de déterritorialisations souvent plus involontaires et violentes que choisies et apaisées. Cette pluralité d’approches, de perceptions et de manières de dire, ils.elles la transcrivent en peignant, en sculptant, en forgeant, en imaginant autrement le réel américano-caribéen longtemps marqué par un regard eurocentré qui ne disposait pas toujours des clés de lecture culturelles adaptées à ces espaces perçus par l’Ancien Monde comme appartenant à une altérité absconse. Ils.elles poursuivent ainsi la valorisation de l’expérience « merveilleuse » si remarquablement mise en exergue par Alejo Carpentier⁶, entre déchirures de l’Histoire,

¹ Entretien de Vincent Placolý, réalisé par Adams Kwateh et Rudy Rabathaly : « Vincent Placolý : “Inventer sans cesse un langage”, France-Antilles (journal), 19 octobre 1991. Placolý affirme : « Pour moi, je pense qu’il faut encore revenir à la recherche d’un langage qui n’est pas encore donné, il faut créer un langage nouveau ». Il précise de surcroît qu’il importe de « (...) sortir le personnage des campagnes pour le mettre en ville (...) ». Merci à Adams Kwateh pour la transmission de cet article dans son entièreté.

² Jacques Stephen Alexis, « Prolégomènes pour un manifeste du Réalisme Merveilleux des Haïtiens », in *Présence Africaine* n° 8, 9 et 10, juin-novembre 1956, p. 247.

³ Il s’agit de prendre ici en considération les colonialités de pensée dénoncées notamment par le mouvement décolonial et le collectif Modernité/Colonialité. Voir à cet égard notre article co-écrit avec Corinne Mence-Caster, « Approches de la pensée décoloniale en contexte américano-caribéen », *Archipélies : Réel, merveilleux, magie et baroque dans la Caraïbe*, Charles W. Scheel (coord.), n° 5, 2018, <https://www.archipelies.org/189>, consulté le 02 janvier 2023.

⁴ N° 4 de la revue *Tropiques* : « Et zut à l’hibiscus, à la frangipane, aux bougainvilliers ». On avait déjà le même type d’inquiétude chez Jane Nardal qui dans « Pantins exotiques » (*La Dépêche africaine*, 15 octobre, 1928) indiquait : « Aurions-nous le courage de nous dépouiller du prestige que nous confère la littérature exotique et de détonner, modernes, sur le décor passé, rococo des bamacs, palmiers, forêts vierges, etc. Quelle déception pour celui qui évoque en votre honneur des princesses exotiques, si vous alliez lui dire que, tout comme une petite bourgeoise française, vous poursuivez à Paris des études commencées là-bas, sous les tropiques, au lycée ? ».

⁵ Jean Michael Dash, « Une Poétique du merveilleux : les relations littéraires entre l’Amérique Latine et la Caraïbe », communication au sixième congrès de la FIPF, Québec, 15-20 juillet, 1984.

⁶ Cf. le fameux prologue-manifeste du *Royaume de ce monde (El Reino de este mundo)*, publié en 1949 après un voyage à Haïti, puis publié, entre autres, en français avec le titre « Réel merveilleux en Amérique » dans *Chroniques*, Paris (Coll. Idées, n° 492), Gallimard, 1983, p. 342-349. On sait plus généralement que Carpentier était un musicologue averti qui a rédigé la première histoire de la musique à Cuba : *La música en Cuba*, Mexico, Fondo de Cultura Económica (Colección Tierra Firme, n° 19), 1946. Il conviendrait toutefois de ne pas oublier son intérêt pour les images, les métamorphoses poétiques et la peinture en particulier, quelle que soit ses origines. On citera en guise d’exemple l’une des visions ultimes de *El siglo de las luces* (1962) où est comme redessiné le tableau de Goya du 2 mai 1808 avec ses Mamelouks. On peut se reporter à la thèse de Joël Fauchier intitulée *Le « réel merveilleux » chez Alejo Carpentier, René Depestre et Gabriel García Márquez*, Université de la Réunion, 2002. Très connue est la phrase de Gabriel García Márquez à son ami Plinio Apuleyo Mendoza : « No hay en mis novelas una línea que no esté basada en la realidad »/» Il n’y pas une seule ligne de mes romans qui ne se fonde sur la réalité », in *El olor de la guayaba*, Barcelona, Mondadori, 1994 (1982), p. 47.

symploises de cultures et aspirations utopiques⁷. Oui, comme le notait André Breton, « le merveilleux est capable de féconder des œuvres »⁸ ; en tous les cas, dans le monde américano-caribéen, il s'agit d'une perception de la réalité qui convoque sa propre conception foisonnante du sacré, ses coutumes et ses arts nourris de racines variées. Ces représentations du Multiple sont comme nourries par le réseau des forêts inondables⁹ que sont les mangroves, avec ses racines fichées en terre, aériennes ou immergées. Et lorsque les colonialités frappent de plein fouet, lorsque les modèles retenus ne s'ouvrent pas aux rhizomes des origines autochtones et allogènes, les imaginaires caribéens s'épuisent sous le poids des complexes générés par des hiérarchisations pigmentocratiques, des chimères de revanche amère et des leurres d'une modernité aux éclats de pacotille.

Cet ouvrage se propose de sonder les diffractions des dimensions végétales, liquides et urbanistiques d'une Caraïbe confrontée aux limites des mangroves végétales et urbaines¹⁰ et à leurs interactions et jonctions chez trois artistes contemporains, issus de trois îles et aires linguistiques différentes. Qu'Édouard Glissant nous permette à sa suite d'inviter à la fois à l'interaction des lieux – République Dominicaine, Dominique, Martinique –, à la conversation des langues d'un Tout-Monde – anglophone, hispanophone et franco-créolophone – et à une valorisation de la « parole du paysage »¹¹ – liquide, végétal et bétonné.

Rien de plus adapté sans doute que l'écosystème labyrinthique si particulier de la mangrove pour traduire dans les arts plastiques l'irruption du paysage et ses rencontres humaines sur des routes de la folie ou de l'utopie ; les frottements des langues¹² et les processus de créolisation ; les heurts passés et présents encore à panser/penser ; les vibrantes résonances de ces bouillonnements - « bouyon »¹³.. La mangrove avec ses entremêlements d'arbres-racines-médecine selon Maryse Condé¹⁴, à la fois rempart et filtre, force et fragilité, s'avère aussi capable d'adaptabilité, d'ART-daptabilité.

C'est donc à l'aune de ce biome dynamique, unité fondamentale pour l'écologie des littoraux des zones tropicales, mais aussi nous semble-t-il écosystème¹⁵ racinaire et

⁷ Rappelons les premières phrases de ce prologue : « À la fin de l'année 1943, j'eus la chance de pouvoir visiter le royaume d'Henri-Christophe – les ruines, si poétiques, de Sans-Souci ; la masse, imposante et intacte en dépit de la foudre et des tremblements de terre, de la Citadelle La Ferrière – et de connaître la vue du Cap, encore Normande – Le Cap français de l'ancienne colonie, où une rue aux très longs balcons conduit au palais en pierre de taille autrefois habité par Pauline Bonaparte. Après avoir senti le sortilège nullement fallacieux de Haïti, trouvé des résonances magiques sur les chemins de latérite du Plateau Central, entendu les tambours du Petro et du Rada, je fus tenté de rapprocher la réalité que je venais de vivre de la chasse épuisante au merveilleux qui caractérisa certaines littératures européennes de ces trente dernières années », « Le merveilleux en Amérique », *Chroniques*, Paris, Gallimard (Coll. Idées, n° 492), 1983, p. 342.

⁸ *Le Manifeste du surréalisme* (1924).

⁹ Voir à ce propos, Patricia Moreno-Casasola et Dulce María Infante Mata, *Conociendo los manglares, las selvas inundables y los humedales herbáceos*, México, Inecol, 2016, http://www.ito.int/files/itto_project_db_input/3000/Technical/Conociendo%20los%20manglares%20y%20selvas%20inundables.pdf, p. 69-93.

¹⁰ Serge Letchimy parle de « mangrove urbaine » dans « De l'habitat précaire à la ville : l'exemple martiniquais », Paris, L'Harmattan (coll. Objectif ville), 2009.

¹¹ Édouard Glissant utilise cette expression dans *Le discours antillais*, Paris, Gallimard, 1997 (1981), p. 438.

¹² Voir à ce propos Corinne Méné-Caster, *Pour une linguistique de l'intime. Habiter des langues (néo)romanes, entre français, créole et espagnol*, Paris, Classiques Garnier, 2021.

¹³ Le *bouyon* est un genre musical caribéen, originaire de la Dominique.

¹⁴ Maryse Condé, *Traversée de la mangrove*, Paris, Mercure, 1989. Voir par exemple Ruthmarie Mitsch, « Maryse Condé's mangroves », *Research in African Literatures*, 24/4, 1997, p. 54-71.

¹⁵ Gerry L'Étang notait à propos des diverses facettes de l'écosystème en contexte de créolisation dans « À la genèse des sociétés créoles : la variation écologique », in *De la créolisation culturelle, Archipélies* n° 3-4, Paris, Publibook, 2012, p. 45-62 (p. 59) : « La créolisation culturelle fut une adaptation à un changement extrême, à une variation écologique mêlant dynamiques biophysiques, anthropiques, sociales, économiques, psychiques. L'influence d'un nouvel environnement, l'impact des mutations qu'il entraîna et de celles qui lui furent imposées ont été déterminants dans l'élaboration de la culture créole et dans sa reproduction. Les écosociaux-systèmes culturels sont comme les écosystèmes biophysiques auxquels ils sont liés. L'irruption d'une nouveauté entraîne des changements simultanés et successifs : disparition ou acclimatation, association, reconfiguration, substitution. Les modèles culturels sont inventables selon les milieux. Et les hommes, en inventant les milieux, sont inventés par eux ».

saumâtre¹⁶, conceptuel et concret, de l'art contemporain caribéen – en ce qu'il est ouvert et fermé à la fois et qu'il s'étire entre biotope et biosphère, entre canopée ascensionnelle et mitage horizontal – que l'on interrogera trois tracées artistiques. Pensée archipélique en acte, l'art-mangrove sera en effet notre fil de guidage, notre fil d'AR(T)iane pour approcher diverses facettes des productions récentes d'un artiste dominicain Marvin Fabien (né en 1978 et happé en Galilée¹⁷ si jeune sur le chemin de la vie en 2020¹⁸), d'une artiste dominicaine Luz Severino (1962-) et d'une artiste martiniquaise Fabienne Cabord (1963-)¹⁹.

Cette étude que d'aucuns pourront considérer géopoétique²⁰ et/ou géocritique²¹ se propose d'interroger, en trois volets : DLO/PIE BWA/EN-VILLE (eau/arbre/centre-ville), les créativités picturales de la Caraïbe insulaire contemporaine en vue d'en appréhender les réécritures plastiques et les intentionnalités, les opacités-densités, les bifurcations²², les soifs d'élargissement du champ du réel. Précisons d'emblée que ce regard porté sur l'art caribéen se noue autour d'une mise en abîme depuis la Martinique où ont été produites la plupart des œuvres présentées dans ce carnet de détours et de réflexions éco-esthétiques.

Le projet esthétique et philosophique d'Édouard Glissant s'est fondé sur une connaissance et une analyse de diverses productions artistiques²³. Il voulait d'ailleurs fonder un musée, le M2A2, où auraient été réunis certains de ces paysages artistiques, avec des œuvres exposées au sein de la nature tropicale²⁴. Glissant qualifiait d'ailleurs les artistes de « lecteurs de l'espace »²⁵. Du fait de l'importance qu'il accordait à la relation entre paysage, littérature, langue et peinture et à la création en général, il considérait que :

¹⁶ Les mangroves lacustres sont plus rares.

¹⁷ En créole, à la Martinique, on utilise pour rendre compte du passage de vie à trépas l'expression « monté an Galilé ». Voir à ce sujet : <https://www.montraykreyol.org/article/comment-traduit-on-passer-de-vie-a-trepas-en-creole>, consulté le 02 janvier 2023.

¹⁸ Cf. <http://www.montraykreyol.org/article/la-force-tranquille-hommage-a-marvin-fabien>

¹⁹ Ces trois artistes vivent ou ont vécu à la Martinique où l'auteure de cette étude a pu les rencontrer et réfléchir avec eux.elles à propos de leurs démarches artistiques, sociétales et personnelles. Qu'ils soient remercié.e.s de leur patience et de leur confiance.

²⁰ Cf. les études de Kenneth White qui affirme : « La géopoétique est une théorie-pratique transdisciplinaire applicable à tous les domaines de la vie et de la recherche, qui a pour but de rétablir et d'enrichir le rapport Homme-Terre depuis longtemps rompu, avec les conséquences que l'on sait sur les plans écologique, psychologique et intellectuel, développant ainsi de nouvelles perspectives existentielles dans un monde refondé »,

<http://kennethwhite.org/geopoetique/>

²¹ Théorie développée par Bertrand Westphal, notamment dans *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Éditions de Minuit, 2007, qui considère que « la géocritique nous renseigne sur le rapport que les individus entretiennent avec les espaces dans lesquels ils vivent et se meuvent (...). L'intérêt du géocriticien est porté non pas sur les auteurs et leur rapport à tel ou tel lieu, mais sur le lieu lui-même tel qu'il apparaît, tel qu'il est représenté dans différents domaines artistiques (littérature, photographie, peinture, cinéma...) », Khalid Zekri, « Bertrand Westphal, *La Géocritique. Réel, fiction, espace* », *Itinéraires*, 2012-3, 2013, <http://journals.openedition.org/itineraires/1024>, consulté le 02 janvier 2023.

²² Au sens bourgeois de ruptures possibles selon une conception de remise en cause des modèles officiels. La « bifurcation » de Jorge Luis Borges, qualifié de « Dieu du Labyrinthe » par Emir Rodríguez Monegal, annonce en effet le « détour » d'Édouard Glissant. Rappelons que l'étymologie latine de « bifurcation » – *bis et furca* – renvoie à l'idée d'une fourche qui se divise en deux ou trois par son extrémité. Pour mieux comprendre les enjeux de « la ruse du détour » chez Glissant, se reporter au très bel article de Jacques Coursil « Le Détour par la Négritude. Lecture glissantienne de Césaire », *International Colloquium New York University (NYU)*, 2004, http://www.coursil.com/bilder/3_language/Literature/le%20d%20tour%20par%20la%20n%20E9gritude.pdf, consulté le 02 janvier 2023.

²³ Alain Baudot regrettait à juste titre que l'on ne s'intéressât pas plus à cet aspect des études de Glissant dans *Bibliographie annotée d'Édouard Glissant*, Toronto, Gref., 1993, p. XLVII.

²⁴ Cf. « Utopie de la ville et du musée. L'espace et le temps » (Extraits de *Conversations avec Hans Obrist*), Paris, Institut du Tout-Monde, 2013.

²⁵ On emprunte cette expression à Michael J. Dash, « Ni réel ni rêvé : Édouard Glissant – Poétique, Peinture, Paysage », *Littérature*, 2014/2, n° 174, p. 33-40, <https://www.cairn.info/revue-litterature-2014-2-page-33.htm>, consulté le 02 janvier 2023. Voir aussi Édouard Glissant, *L'intention poétique*, Paris, Gallimard, 1997.

Créer, dans n'importe quelle langue donnée, suppose ainsi qu'on soit habité du désir impossible de toutes les langues du monde. La totalité nous bèle. Toute œuvre de littérature en est aujourd'hui inspirée²⁶.

Toute œuvre d'art-mangrove est habitée sans doute encore plus de ce désir d'ouverture à la Totalité-Monde comme ce triptyque caribéen espère le montrer...



Détail d'une mosaïque de Luz Severino (Photo Cécile Bertin-Elisabeth).

²⁶ Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990.

* RACINES EN PARTAGE

DLO – EAU

MARVIN FABIEN
(Dominique)

- 1- Bi-o/*eau* entre deux ILS/îles ou l'archipel(ELLE) fabien
- 2- « L'œuvre cachée dans les taches »
- 3- Eaux troublées de particules d'identité(s) et de spiritualité
- 4- Corps : mater-i-*eaux* de l'imaginaire caribéen
- 5- Hydriques œuvres hybrides : pour quelle reliance ?
 - * Métamorph-*eau*-ses *in process*
 - * Du bouillonnement du « bouyon » et de divers échos/*eaux*
- 6- Alphabet et syntaxe symb-*eau*-liques
- 7- L'avis de Marvin Fabien

PIE BWA – ARBRE

Luz SEVERINO
(République Dominicaine)

1. Une artiste dominicaine à pied d'œuvre qui grave sur le mAR(T)BRE des matières
2. Transcrire l'AR(T/bre)/chipélisation caribéenne
3. Rêves de jungles et d'origines
4. De la verticalité comme recherche de vérité identitaire
5. Ar/ART/bres de vie et liberté
6. Dialogue avec Luz Severino
7. Entretien avec le photographe Toño Arias Peláez

EN-VILLE – CENTRE-VILLE

Fabienne CABORD
(Martinique)

1. Foyal, mangrove urbaine
2. Sur les murs de la *Route de la Folie*
3. Voie(s) d'interprétation
4. Arrêts en cours de route
5. *Cabord* et le traitement du bord et des mondes *BORDerline*
6. À propos de l'exposition « Route de la Folie »
7. Cheminements passés, présents et à venir : entretien avec la documentariste Véronique Kanor

*** EN GUISE DE VIATIQUE**

Marvin FABIEN
(Dominique)

Larivière pa ni bèl pawòl, mé sé li ka ba'w zabitán

Ce proverbe martiniquais (littéralement : « La rivière n'offre pas de belles paroles, mais c'est elle qui donne des 'zabitans'¹ ») nous rappelle non seulement l'importance de l'élément aqueux dans notre quotidien tropical, mais aussi la richesse des rivières d'antan... qui symboliquement permett(ai)ent d'inviter à trouver des écrevisses, c'est-à-dire donn(ai)ent la possibilité de préférer des éléments concrets aux belles promesses, aux paroles en l'air.

La Dominique a conservé la pureté de ses rivières et la richesse de sa faune aquatique. Ce dicton y prend alors encore (plus) tout son sens. De l'eau, des rivières ou de la mer, divers atouts s'offrent à l'être humain ; encore faut-il qu'il soit capable de préserver ce patrimoine naturel en arrêtant sa folle course matérialiste... Encore faut-il qu'il prenne conscience de la nécessaire présence de ce trouble substrat à la fois aqueux et sédimentaire, véhiculé par les cours d'eau et mers, dans son quotidien, marque de sa construction passée, présente et à venir ainsi que de ses divers effritements et solidifications, tant physiques que psychiques, entre particules et taches, comme autant d'archipels réels et merveilleux en puissance et autant de possibles résiliences.

N.B. : Marvin Fabien nous ayant quitté prématurément, le choix a été fait de conserver nos échanges « en l'état » et donc de lui donner la parole².

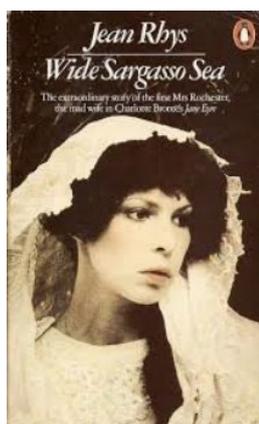
¹ Le terme créole *zabitán* désigne une écrevisse.

² Mes demandes de précision sont notées en rouge et les réponses de Marvin Fabien apparaissent en bleu.

1- Bi-o/ eau entre deux ILs/îles ou l'archipel(ELLE) fabien

Toute île est une terre entourée d'eau. La définition de chacun de nous autres, êtres humains, êtres de chair et d'esprit, est souvent beaucoup plus ardue. Nos origines nous marquent et nos présences et passages en divers lieux laissent autant de traces. À l'heure de se présenter en tant que IL ou ELLE et de faire l'histoire de sa vie, de proposer sa biographie (du grec *bios* : vie et *graphè* : écrit), de présenter la somme de faits, d'événements et de rencontres qui la constitue, ne peut-on se demander si chez un·e artiste ou écrivain·e, toute œuvre (écrite, peinte, sculptée, chantée...) n'est pas une forme de biographie, déguisée ou non ? Ne puise-t-IL·ELLE pas en effet dans sa vie les matériaux nécessaires à sa production esthétique ?

On évoquera en guise d'exemple la production littéraire de l'écrivaine, née à la Dominique, Ella Gwendolen Rees William (1890-1979), connue sous le pseudonyme de Jean Rhys¹. Sa vie d'errances alcoolisées et de débrouillardises amoureuses emplit toute son œuvre. De son enfance à la Dominique, alors colonie anglaise, ressortent aussi quelques éléments comme dans *Let them call it jazz/Qu'ils appellent ça du jazz* (1962), où l'héroïne est une femme issue de la Caraïbe, et plus particulièrement dans *Wide Sargasso sea/La prisonnière des Sargasses* (1966²). On rappellera que l'action de ce roman se déroule à la Jamaïque au moment de l'affranchissement des esclaves. Cette œuvre évoque d'ailleurs les difficiles rapports pigmentocratiques au sein de la Caraïbe.



JEAN RHYSS

La prisonnière
des Sargasses

L'IMAGINAIRE
GALLIMARD

La narration est menée par la jeune créole Antoinette Cosway dont la mère sombre dans la folie. Inquiète au sein d'une nature prégnante et entourée des mystères vaudous, elle est mariée en sortant du couvent à l'Anglais Rochester – réécriture du héros de *Jane Eyre*³ –, désireux d'obtenir une bonne dot. Le couple vit ensuite à la Dominique dans une ancienne propriété avant de partir pour la Grande Bretagne, mais se déchire chaque fois plus malgré la protection de la vieille gouvernante et quimboiseuse⁴ martiniquaise au nom lié à la flore caribéenne : Christophine⁵. L'héroïne finit par mourir noyée, comme empêtrée dans les eaux tropicales emplies de sargasses de son enfance, ne parvenant pas à échapper à ses origines ainsi qu'à ses troubles identitaires – en ne se sentant en fin de compte ni tout à fait de la

¹ Portrait de Jean Rhys dans ses propres mots : <https://www.etsy.com/fr/listing/559071157/portrait-de-jean-rhys-romancier-et>, The Crows Quill Shop, consulté le 13 avril 2020.

² Jean Rhys, *Wide Sargasso Sea*, New York, Penguin classics, 2000 (1966). Jean Rhys a alors 76 ans et reçoit pour ce roman le Royal Society Literature Award. Ce roman suffoquant qui met en exergue les préjugés de l'Angleterre coloniale du XIX^e siècle a été conçu comme un prologue à *Jane Eyre* et s'intéresse à la première épouse (folle) de Rochester.

³ Charlotte Brontë, *Jane Eyre*, 1847.

⁴ Sorcière.

⁵ La christophine, nom donné en Martinique à la chayotte (*Sechium edule*), est en effet un légume de la famille des cucurbitacées originaire du Mexique. Soulignons le jeu entre un prénom comprenant le nom du Christ et des activités de sorcellerie.

Jamaïque, ni de l'Angleterre –, lesquels entre *otherness* et *inbetween* sont autant de troubles psychiques.

Les eaux (perçues comme closes et agressives) peuvent être mortifères et transcrire la violence et la haine qui sourdent de *La prisonnière des Sargasses*.

Elles sont aussi nourricières, véhicules de vie, comme chez l'artiste Marvin Fabien qui, presque un siècle plus tard – puisqu'il naît en 1978, soit une année avant le décès de Jean Rhys, ce qui semble augurer d'un passage à une autre étape – propose un tout autre regard. À la fragmentation identitaire de Jean Rhys répond la rencontre des origines vécue de façon sereine de Marvin Fabien.

L'on relève de ce fait pour le moins deux manières de vivre la mosaïque des origines : être noyé·e dans la crise identitaire ou la transcender. Le médium reste le lien, torturé ou apaisé, du CORPS⁶ où les liquides s'infiltrent et s'exfiltrent par tous les interstices, où l'ESPRIT souffre aussi à moins qu'il ne parvienne à s'épanouir, que ce soit spirituellement, intellectuellement ou autrement. Le poids de l'Histoire, et singulièrement celui de la Caraïbe plantationnaire, hante et désenchante, demeurant implanté dans ces corps-territoires de tant de quêtes :

Le colonisé peut être vu comme un corps qui ne nous appartient pas, si bien que l'esprit se meurt à force de lutter pour reconquérir un corps bafoué et désabusé mais également déterritorialisé. La notion de perte est d'une importance capitale lorsqu'il est question du colonisé car ce dernier n'a plus aucun repère, il est perdu dans un monde qui lui semble autre, dans un lieu qui n'a point les mêmes codes de fonctionnement, les mêmes codes culturels et linguistiques, un lieu où la symbolique devient étrangère⁷.

Des dominations marginalisantes et subalternisantes⁸ de l'époque coloniale à la récupération recentralisée et revitalisée de la période postcoloniale, soit d'une déterritorialisation subie à une reterritorialisation possible, le corps transcrit les questionnements existentiels et les méandres vitaux. Toutefois, la situation diffère selon les sexes comme le théorise Gayatri Spivak : « The subaltern as female cannot be heard or read »⁹, transcrivant la tragique situation déjà décrite par Jean Rhys pour ses héroïnes.

Il n'empêche que d'autres voies/voix émergent au fur et à mesure de la prise de conscience des colonialités des pouvoirs et des savoirs sur les êtres. Dégénérescence versus régénérescence. Fractures versus renouvellements. Mise à l'écart et incohérence (notamment psychique) versus réunion et mise en cohérence des fragments de terre et de vie. Les approches peuvent être quasiment opposées tout en s'exprimant toujours par les véhicules du corps et de l'esprit.

⁶ Voir par exemple la thèse de Kimberlay A. Bruno, *Corps et nature chez trois écrivaines guadeloupéennes*, Mc Master University (Ontario), 2005, <https://macsphere.mcmaster.ca/bitstream/11375/8758/1/fulltext.pdf> ou celle de Luc Labridy, *Statut du corps et expression corporelle : Leurs caractères polysémiques dans la littérature antillaise francophone de 1945 à nos jours*, Université des Antilles-Guyane, 1999 ou encore Michael Dash, « In Search of the Lost Body : Redefining the Subject in Caribbean Literature In Search of the Lost Body : Redefining the Subject in Caribbean Lit », *Kunapipi*, 11(1), 1989,

<https://ro.uow.edu.au/cgi/viewcontent.cgi?referer=&httpsredir=1&article=1771&context=kunapipi>.

⁷ Phrase introductive de l'article de Freddy Marcin, « Jean Rhys et Shani Mootoo ou la fragmentation de l'être », *Revue LISA/LISA e-journal* [En ligne], Écrivains, écritures, Literary studies – Varia, <http://journals.openedition.org/lisa/7162>, consulté le 13 avril 2020.

⁸ Encore plus dans le cas d'une femme, victime d'une double colonisation, comme l'a montré Jean Rhys. Voir à cet égard Marja-Liisa Helenius, « Madwoman as the Imprisoned Other: Jean Rhys's Wide Sargasso Sea in Light of French Feminist and Anglo-American Feminist Literary Theories », University of Helsinki, 2003 et Carine M. Mardorossian, « Shutting up the Subaltern: Silences, Stereotypes, and Double-Entendre in Jean Rhys's Wide Sargasso Sea », *Callaloo*, vol. 22, n° 4, 1999, 1071-1090, <http://www.jstor.org/stable/3299872>. Mimi Sheller, *Citizenship from Below: Erotic Agency and Caribbean Freedom*, Durham NC, Duke University Press, p. 139: « we must look for subaltern histories below the surface of the image, tangled in the roots of trees, close to the ground, submerged in the water ».

⁹ Gayatri Chakravorty Spivak, « Can the Subaltern Speak? », *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory*, Patrick, Eds. Williams & Laura, Chrisman, New York, Columbia UP, 1994, p. 104.



Marvin Fabien

Marvin Fabien expose alors une caribéanité existant par et pour elle-même, libre de ses pensées et de ses désirs. La forêt n'est plus étouffante comme dans les descriptions de Jean Rhys rendant compte du douloureux ressenti de l'héroïne Antoinette Cosway. Marvin Fabien ne conçoit plus la sylve comme un labyrinthe sans fin, il ne la représente plus d'ailleurs¹⁰ en soi et lui préfère des figures métamorphiques ou des corps, souvent humains, métaphoriques réunis, groupés, principalement représentés sur des supports « nourris » d'eau et même de formes aquatiques, imbibés de liquides parfois hétérogènes. Il souligne ainsi le fait d'être sorti, d'être libéré de ce type d'enchevêtrements et de solitude sylvestres mangroviennes, comme en un marronnage réussi, dépassé, grâce notamment à une fluide irrigation souterraine, rappel du passé, nourriture du présent et ferment d'un avenir résilient.

De l'arbre de la forêt, il reste le papier... le support en papier, matériau accessible quel que soit le lieu de création ; un papier qui servit longtemps à colmater les brèches des parois des cases caribéennes... Marvin Fabien en propose une utilisation originale, très différente par exemple de celle des Jamaïcains Omari S. Ra (1960-) et Carol Crichton (1943-), car son support papier est « nourri » d'eau, richesse vitale que ne connaît pas Antoinette Cosway dans *La prisonnière des Sargasses*.

¹⁰ On invitera pour ce changement de paradigme à consulter les œuvres d'une écrivaine contemporaine de Marvin Fabien, née en 1970 : Fabienne Kanor dont les titres des premières œuvres montrent bien l'intérêt pour les eaux et la terre humide qui lui permettent de transcrire son approche de la Caraïbe et de son histoire : *D'eaux douces* (2004), *Humus* (2006) *Le jour où la mer a disparu* (2007).



Sindon series, 2011, acrylique sur toile, 180 cm x 180 cm

Antoinette – à qui son mari ôte jusqu'à son nom en la rebaptisant Bertha¹¹ – ne connaît que perte, folie et isolement. Ces thématiques ne sont plus d'actualité dans l'œuvre de Marvin Fabien pour qui la nomination colonisatrice et prédatrice a été transcendée¹². Cet artiste choisit d'ailleurs, quel que soit son lieu de production, de donner à ses œuvres des titres en anglais : *Wild Fantasy*, *Naked Light*, *Metacaribbean*,... et ce sans aucun mal-être, sachant faire sien un véhicule linguistique toujours dominant¹³, idiome et fluide de transmissions nécessaires.

Dans *La prisonnière des Sargasses*, le problème irrésolu de la signifiante et de la reconnaissance est symboliquement transcrit par le fait que le perroquet Coco se voit couper les ailes¹⁴. Antoinette-Bertha est aussi captive que Coco, dans un mariage où l'homme a tous les pouvoirs, dans une société où ELLE ne trouve pas sa place¹⁵. Marvin Fabien est en revanche un homme issu d'une période de reconquête identitaire où il est possible de voler de ses propres ailes dans une Dominique qui n'est plus une colonie anglaise et qui a choisi

¹¹ Sainte Berthe est connue pour représenter l'enfermement le plus extrême puisqu'elle demanda à la fin de sa vie à être comme emmurée dans l'église de son abbaye.

¹² Voir la conférence de Corinne Mencé-Caster, *Manioc*, Université des Antilles, <http://www.manioc.org/gsd/cgi-bin/library?e=d-01000-00---off-0fichiers--00-1----0-10-0---0---0direct-10---4-----0-11--11-fr-Zz-1---20-about---00-3-1-00-0-0-11-1-0utfZz-8-00&a=d&c=fichiers&cl=CL2.13.126>, site consulté le 14 avril 2020.

¹³ Voir par exemple les analyses de Louis-Jean Calvet sur le poids des langues et son « baromètre » des langues du monde, <http://www.wikilf.culture.fr/barometre2012/>, site consulté le 14 avril 2020.

¹⁴ « Mason a coupé ses ailes, c'est à la suite de cela qu'il devient de mauvaise humeur ».

¹⁵ <https://journals.openedition.org/lisa/7162>, consulté le 13 avril 2020. Voir aussi : Freddy Marcini, « Jean Rhys et Shani Mootoo ou la fragmentation de l'être », *Revue LISA/LISA e-journal*, Écrivains, écritures, Literary studies – Varia, <http://journals.openedition.org/lisa/7162>, consulté le 13 avril 2020.

justement d'insérer au cœur de son drapeau un emblématique *greenparrot* (endémique *sisserou* – *Amazona imperialis*), signifiant l'envol d'un peuple libéré et fier de lui-même.



Drapeau de la Dominique

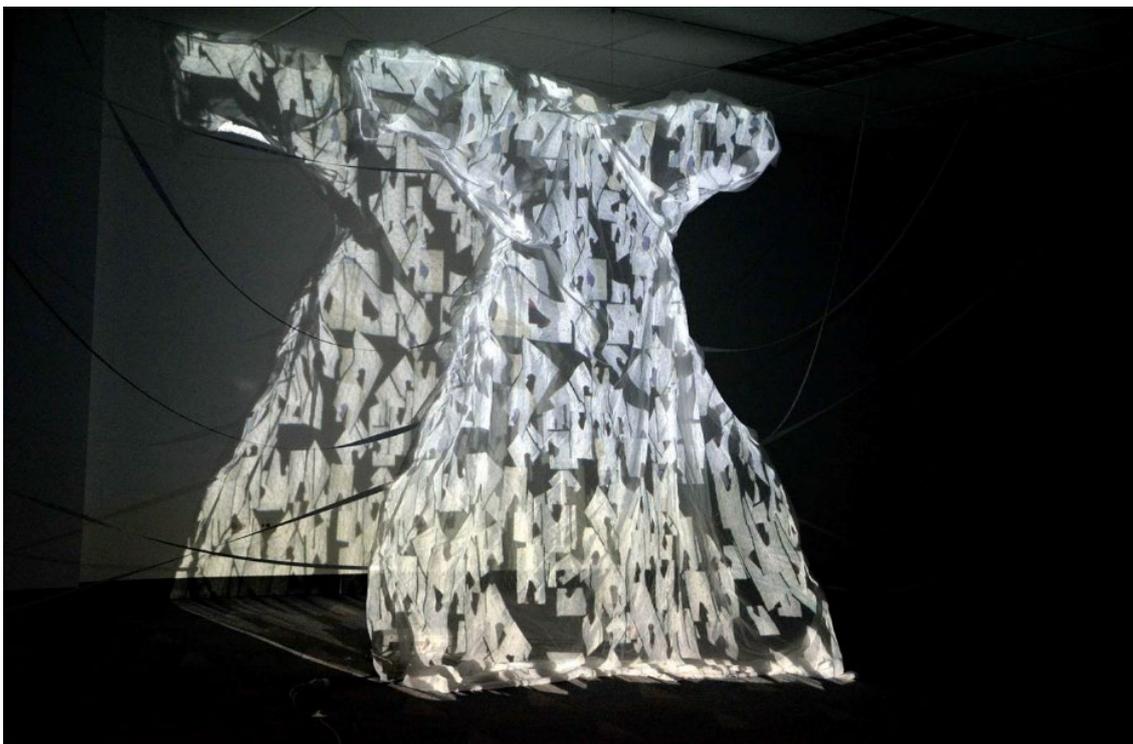
Marvin Fabien peut alors développer à son aise de l'empathie pour les ILS et les ELLES de la Caraïbe et tisser des liens avec le monde entier, le Tout-monde glissantien, en s'adressant à chaque IL et à chaque ELLE qu'il invite à vivre à tire-d'aile.

IL s'est ainsi intéressé au thème du mariage et à la place accordée à la femme dans sa série *The Wedding*, réalisée en 2017.

(DE COMBIEN D'ŒUVRES ? COMBIEN DE ROBES RÉALISÉES ? ACCROCHÉES COMMENT ? SUR UNE ARMATURE DE FER ? MF : *The Wedding* est le titre de mon installation video-mapping, lumière et son qui s'est tenue à la Barbade du 13 au 15 décembre 2017 au siège des Nations Unies à Bridgetown. Il n'y a qu'une seule robe (une structure métallique fabriquée avec du grillage, recouverte d'un tissu translucide qui accroche la lumière. La structure est accrochée par des fils de pêche transparents). Les projections d'images et de lumière donnent l'impression qu'il y a plusieurs robes. Cette installation représente la deuxième partie de mes créations, suite à l'appel à créations artistiques de ONU FEMME (Antenne des Caraïbes) dans le cadre de leur campagne des « 16 jours d'activisme contre les violences sexistes » (16 Days of Activism campaign against gender-based violence).

La première partie de ma participation à cette campagne s'est déroulée sous la forme de ma participation à l'exposition « 1 in 3 » à travers la présentation de 2 œuvres photographiques digitales. L'exposition « 1 in 3 » s'est déroulée du 1er au 15 décembre 2017 et a été organisée par le programme artistique de la Banque mondiale (Washington DC) et parrainée par l'Union européenne, Interarts et ONU Femmes. Liens vers plus d'informations : Brochure <https://www.interarts.net/descargas/interarts2905.pdf> (On peut y voir mes œuvres page 6 et page 27 puis mon nom + informations page 3 et page 13) – L'exposition https://www.facebook.com/pg/Interarts/photos/?tab=album&album_id=1015597149761970016

¹⁶ On rappelle qu'on a fait le choix (et le pari que le/la lecteur·trice comprendra) de conserver la trace des échanges avec Marvin Fabien (nos questions en rouge ; ses réponses en bleu) pour que sa voix résonne encore...



Série *The Wedding* (2017)

Cette video-mapping, installation lumière et son, a été réalisée à la demande de UN Women (United Nations Entity for Equality and the Empowerment of Women), dans le cadre de leur lutte contre les violences faites aux femmes, et a été présentée à la Barbade (LIEU PRÉCIS ? MF : au siège des Nations Unies à Bridgetown, Barbade).

Marvin Fabien explicite alors son projet de la façon suivante :

Le but de ce projet est de sensibiliser autant que possible le public, à travers une œuvre d'art, à la question des violences conjugales. Utiliser une œuvre pour transmettre un message à ce sujet peut aider le spectateur à mieux comprendre et accepter les problématiques auxquelles certaines femmes sont confrontées. En outre, cette installation digitale cherche à utiliser l'idée de vidéo mapping et les pratiques des arts digitaux et nouveaux médias, un concept novateur, pour interroger les aprioris existants concernant la violence à l'égard des femmes¹⁷.

Les monumentales (TAILLE ? PLUS DE 2 METRES ? MF : 2,7 m × 2 m) robes de mariée blanches, sorte d'œuvres à la Botero¹⁸ mais inversées, car évidées de tout corps voluptueux, qu'elles soient ajourées ou non, laissent passer la lumière, la filtrent et créent ainsi des jeux d'ombres visant à exprimer les non-dits de relations ambiguës et de tant d'espairs déçus chez ces femmes au corps non présent et pourtant à la corporéité si prégnante dans les formes suggérées par ces vêtements fantomatiques, comme pour mieux laisser subodorer les mauvais traitements subis et les blessures psychiques attenantes. Ces robes sont alors autant de symboles-mascarades, aussi grands que des pantins de Carnaval évidés de leur visible corporéité, pour mieux transcrire les espérances vidées de sens, les rêves inaboutis de prince charmant aimant, les espoirs perdus de vie commune respectueuse. Ces robes spectrales s'apparentent alors à de grands anges. Faut-il voir également une invitation à la spiritualité, un rêve en marche dans ces si grandes robes, blanches comme la pureté et la virginité bafouées, éclairées de surcroît de lumières éthérées ? Ou s'agit-il avant tout de nous

¹⁷ Ces informations nous ont été transmises par Marvin Fabien.

¹⁸ Le Colombien Fernando Botero (1932-) est en effet connu pour la réalisation de peintures et de statues aux formes imposantes, comme « enflées ».

rappeler les violences perpétrées, les viols, les coups et les unions forcées ? Blanc et lumière : intensité redoublée ; mise en perspective de tant d'atrocités si souvent occultées.

La dilatation des formes participe dès lors de la monumentalité et de l'effet signifiant amplifié. Robes vides, îlots perdus et reliés à la fois (**Y A-T-IL BIEN DES FILS (DE FER ?) POUR TENIR SES ROBES ET COMMENT ? MF : il n'y a pas de fils de fer mais des fils de pêche transparents qui soutiennent la robe à la verticale à partir du plafond**), pour nous inviter à imaginer l'archipel de ces femmes ayant perdu leur vie via leur corps martyrisé. Ces robes en clair-obscur se dressent alors comme autant de pacifiques drapeaux blancs, agités en signe d'espoirs ou comme de nouvelles pages blanches, à remplir autrement. Blanc du mariage en Occident ; blanc du deuil en Orient ; blanc du septième chakra (**Sahasrara**), celui de la conscience universelle et de la spiritualité. D'ailleurs, le blanc représente la somme de toutes les longueurs d'onde de la lumière. Il est donc la réunion de plusieurs couleurs superposées. Ainsi, les femmes de toutes les nations et ethnies peuvent symboliquement être représentées dans cette œuvre fabienne qui synthétise les espoirs de vie et de concorde de cet artiste qui se sent avant tout humain, sans distinction de genre.



Série *The Wedding* (2017)

Dominicain, Marvin Fabien est né très symboliquement en 1978¹⁹, soit l'année de l'indépendance de la Dominique (Commonwealth de la Dominique, 3 novembre 1978²⁰), alors que cette île recherche les marques de son identité politique propre. IL est plasticien et musicien, plus particulièrement guitariste depuis son utilisation très jeune de la guitare de sa mère.

Au début j'ai voulu apprendre le piano mais je n'avais pas de professeur régulier. Ma mère avait une guitare qu'elle n'utilisait jamais et je lui trouvais l'avantage de ne pas avoir besoin d'être branchée à une alimentation électrique contrairement au piano que j'avais. Je pouvais la prendre avec moi dans des endroits plus intimes, des

¹⁹ Le 9 avril 1978.

²⁰ La Dominique a d'abord fait partie de la Fédération des Indes Occidentales, puis a été un État associé à la Grande-Bretagne depuis 1967.

lieux qui m'inspiraient et ainsi composer comme je le voulais. La guitare me renvoyait également aux musiciens que j'admirais tels que Bob Marley, Tracy Chapman, Eric Clapton, Peter Tosh²¹22.

IL a plusieurs cordes à son arc artistique enrichi des moyens multimédias actuels ; arc/lyre personnel·le qui ne saurait s'entendre sans son lien avec l'arc antillais de ses origines ; cordes sur lesquELLES IL agit en tant que mediator²³/médiateur.



Source : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Dominique_\(pays\)#G%C3%A9ographie_physique](https://fr.wikipedia.org/wiki/Dominique_(pays)#G%C3%A9ographie_physique)

Au cœur de ce réseau archipélague se trouve assurément la Dominique/*Waitukubuli* – soit « Son corps est grand » – qui se situe entre *Karukera*, « l'île aux belles eaux » (la Guadeloupe), et *Jouanacaera*, « l'île aux iguanes » (la Martinique). Ces noms amérindiens sont importants pour comprendre l'histoire de l'île de la Dominique et de ses habitants étant donné la présence jusqu'à aujourd'hui de Kalinagos dans ce territoire²⁴ et leur implantation stable favorisée en 1903 quand l'Angleterre leur attribua 3700 acres (15 hectares) au nord-est atlantique, formant une « Carib Reserve », aujourd'hui appelée « Carib Territory ». Actuellement, entre 2000 et 3000 Kalinagos vivent dans les villages de Salika, Kalinago Batara Auté, Bataka et Sineku²⁵.

Le père Du Tertre (1610-1687) a rappelé l'importance de Saint-Christophe/St Kitts dans la colonisation française des Petites Antilles en la déclarant « mère de toutes nos îles »²⁶. On

²¹ Deux Jamaïcains Marley et Tosh font donc partie du panthéon musical fabien.

²² Échange (par courriel) avec Marvin Fabien du 13 avril 2020.

²³ Encore appelé plectre.

²⁴ Roger Toumson regrettait en revanche pour la Guadeloupe la perte de cet apport amérindien : « Les artistes-plasticiens guadeloupéens sont *nolens volens*, confrontés – par le biais de ce manque amérindien, et par l'autre biais, celui du manque africain – à la problématique de la désacralisation de l'art consécutive au « désenchantement du monde » tel que l'a diagnostiqué Heidegger », *Anthologie de la peinture en Guadeloupe des origines à nos jours*, Guadeloupe, Conseil régional de la Guadeloupe, HC Éditions, 2009, p. 9.

²⁵ Le récent ouvrage de Jean-Pierre Moreau, l'anonyme de Carpentras, *Un flibustier dans la mer des Antilles*, Paris, Payot, 2002, a permis d'avoir un regard renouvelé sur les Amérindiens de ces îles. Voir aussi Paul Butel, *Histoire des Antilles françaises*, Paris, Perrin, 2002.

²⁶ Le père Du Tertre publie en 1654 une *Histoire générale des Isles de Saint-Christophe, Guadeloupe, Martinique et autres de l'Amérique* qui devient en 1666-67 : *l'Histoire générale des Antilles habitées par les Français*. Pour les pionniers de

parlait alors peu de la Dominique qui fut tardivement colonisée par les Européens. Cette île qui appartient à la France à partir de 1623 fut cédée à la Grande Bretagne en 1763 et sera officiellement colonie anglaise en 1803. Par le traité de Basse-Terre de 1660, la Dominique, ainsi que l'île de Saint-Vincent, sont en effet laissées aux Amérindiens. Ces deux îles vont ainsi servir de refuge à ceux que l'on appelait alors Caraïbes, face aux pressions des puissances colonisatrices françaises et anglaises qui souhaiteront toutefois par la suite étendre encore leur domination, notamment après la fin de la guerre de Sept Ans (entre la France, l'Angleterre et l'Espagne, 1763)²⁷.

Marvin Fabien revendique d'ailleurs avec fierté l'origine amérindienne de son arrière-grand-mère paternelle. Son père est issu de la partie nord de l'île, plus précisément de Vieille-Case où vivaient beaucoup d'Amérindiens en dehors de la réserve indienne.

IL a donc dans son IL-île des racines diverses dont la langue créole dominicaine (*kweyòl*), à base lexicale française, est une autre richesse. Locuteur créole, IL l'est d'autant plus qu'IL est né et a grandi dans une commune du sud de la Dominique : Grand Bay qui est en quelque sorte le berceau de la langue créole à la Dominique ; commune donc où le créole vit et se vit au quotidien comme l'y a toujours encouragé d'ailleurs sa mère. De surcroît, dans cette commune, la tradition afro-créole est constante par les rites et actes de la vie contemporaine ainsi que de par le festival *Le festival Isidore/Isidore festival*. On ajoutera à la fête de Saint Isidore – saint patron de Grand Bay –, la période du Carnaval : *The Real Mas*, *l'Emancipation Day* (début août), le *Creole Day* (fin octobre) et la fête de l'indépendance de l'île (3 novembre 1978) comme autant de moments privilégiés d'une expression identitaire culturelle unifiée.



AURIEZ-VOUS UNE AFFICHE D'UN DOMFESTA AUQUEL VOUS AURIEZ PARTICIPÉ ? MF : Malheureusement non, les affiches n'ont pas été archivées (ni de mon côté, ni du leur)

l'histoire des Antilles se reporter au *Grand livre de ma commune mon histoire – Le sud de la Martinique* de Léo Elisabeth et Cécile Bertin-Elisabeth, Paris, Orphie-Canopé Éditions, 2017, p. 15-29.

²⁷ Voir Cécile Celma (dir.), *Les civilisations amérindiennes des Petites Antilles*, Musée Départemental d'Archéologie Précolombienne, Conseil Général de la Martinique, Fort-de-France, 2004 et le rappel historique à ce sujet de Benoit Bérard et Gérard Lafleur, « Français et Indiens dans la Caraïbe, XVI^e-XVIII^e siècles », <https://hal.univ-antilles.fr/hal-00967785/document>, consulté le 12 avril 2020 ainsi que Philip P. Boucher, « Why the Island Caribs 'Loved' the French and 'Hated' the English », in Franck Lestringant (dir.), *La France-Amérique (XVI^e-XVIII^e siècles)*, Actes du XXXV^e colloque international d'études humanistes, Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, Le savoir de Mantice, Paris, Honoré Champion, 1998.

Il convient de rappeler l'importance grandissante (**VOUS ETES D'ACCORD ? MF : oui**) à la Dominique de deux rencontres, à savoir le DOMFESTA (Dominica Festival of Arts) – le festival des Arts²⁸ qui se déroule d'avril à juin – et le WCMF (World Creole Music Festival), développé durant le *Kweyol Day*. C'est pourquoi lors d'un échange avec Marvin Fabien, cet artiste a affirmé : « L'imaginaire créole est le filtre par lequel mon travail plastique est mieux visible, et peut être vu dans sa complexité »²⁹. Fabien a participé aux DOMFESTA de 2002 et 2003 ; 2008 et 2010 (**EST-CE BIEN CELA ? MF : oui lors d'expositions collectives**), gardant un contact effectif avec son île d'origine et établissant un véritable pont culturel archipélagique entre la Dominique et la Martinique, comme deux parties de son identité caribéenne en constant enrichissement, et ce en une véritable poursuite du processus de créolisation qu'Édouard Glissant a loué pour sa riche imprévisibilité :

La créolisation, c'est un métissage d'arts, ou de langages qui produit de l'inattendu. C'est une façon de se transformer de façon continue sans se perdre. C'est un espace où la dispersion permet de se rassembler, où les chocs de culture, la disharmonie, le désordre, l'interférence deviennent créateurs³⁰.



Entre synapse – lieu de communication entre deux « cellules » insulaires/îliennes (pas nerveuses puisqu'il ne s'agit pas ici de synapses chimiques ou électriques, mais artistiques) – et syllepse – soit, en grec, l'action de prendre ensemble et figure de style qui choisit de déroger aux règles grammaticales pour privilégier le sens de l'esprit en permettant de superposer les sens –, Marvin Fabien jongle avec les termes et leurs sens, entre diverses formes, unitaires ou plurielles.

Certain·e·s auteur·e·s auraient des écritures littéraires en archipel. Marvin Fabien aurait-il une création artistique en archipel ? Développe-t-il une pensée des archipels, dans le sillage glissantien ? Dans le *Traité du Tout-Monde*³¹, Glissant évoque une pensée archipélique, qu'il qualifie de pensée non systématique, inductive et qui explore l'imprévu de la totalité monde. Comment Marvin Fabien s'appuierait-il alors sur l'imprévu ? Et quelles sont les îles de son archipel ?

²⁸ Voir pour le festival de 2019 : <https://www.anichidevelopment.com/dominica-arts-and-crafts-exhibition/>, consulté le 13 avril 2020.

²⁹ Échange avec Marvin Fabien du 13 avril 2020.

³⁰ Entretien d'Édouard Glissant accordé au journal *Le Monde* en 2005 (et republié le 3 février 2011 lors du décès de l'écrivain), https://www.lemonde.fr/disparitions/article/2011/02/03/pour-l-ecrivain-edouard-glissant-la-creolisation-du-monde-etait-irreversible_1474923_3382.html, consulté le 15 avril 2020.

³¹ Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde*, Paris, Gallimard, 1997.

Marvin Fabien alterne des expositions entre son île d'origine – comme en 2004 pour l'exposition « Rendez-vous avec Me » au Old Mill Cultural Centre de Roseau – et la Martinique, comme lors de sa participation en 2017 à la FIAP : Festival International d'Art Performance où il propose son *Strange Fruit Triangle*. Sa soif d'altérité le conduit également à étendre chaque fois plus cette ouverture. Ainsi se rend-il à Miami, porte de la Caraïbe, où il propose la même année 2017 une performance : *Lest We Forget* avec l'artiste **JAMAÏCAIN ?** installé à New York : Nyugen Smith durant la Miami Art Week au Prizm Art Fair (MF : *Nyugen Smith est d'origine trinitadienne et haïtienne*). En 2018, c'est à Porto Rico qu'il participe au Mecca Art Fair avec une œuvre intitulée **?? ? À COMPLETER** (MF : *Au Mecca Art Fair nous avons présenté (avec N. Smith) une nouvelle version de notre performance Lest We Forget : <https://www.marvinfabien.com/copy-of-lest-we-forget-prizm-miami>*)

Choisir L'AR(T)CHIPEL et non une île en particulier et tisser ainsi des fils via les flots d'eaux salines et/ou douces revient à construire un projet esthétique sur la labilité et la porosité (tout en refusant déchirement et fracture...). Il s'agit en somme d'un archipel qui géographiquement dessine des traînées et des intermittences solides et liquides pour représenter les non-dits de ces sociétés caribéennes (comme inachevées de par les lacunes de leur Histoire) et ses bifurcations. Victor Anicet, plasticien martiniquais nourri aussi de la richesse amérindienne, recherchait déjà des archipels de terre cuite pour ces pays « ébréchés, rapiécés »³². Le travail sur la matière intéresse aussi grandement Marvin Fabien qui choisit de « nourrir » d'eau le support-papier où s'étalent ses archipels artistiques.

De ce récurrent entre-deux ethnique et linguistique, Marvin Fabien a nourri ses aspirations artistiques qui l'ont dès lors mené au Campus Caraïbéen des Arts de la Martinique³³ alors qu'il pensait initialement intégrer la section d'études en art de UWI (University of the West Indies), à Trinidad.

Arrivé en Martinique en 2000, il étudie donc à l'IRAVM (Campus Caraïbéen des Arts) pendant cinq ans, passant ainsi ses diplômes : le CNAP (Certificat National des Arts Plastiques) en 2003, le DNAP (Diplôme National d'Arts Plastiques) en 2004 et le DNSEP (Diplôme National Supérieur d'Expression Plastique), pour lequel il reçoit les félicitations du jury (2006). Son mémoire de fin d'études a porté sur le thème de la RENCONTRE ; rencontre entre les îles de la Dominique et de la Martinique (en plus de Trinidad au nom ternaire si symbolique), soit un véritable *lyannaj*³⁴ entre divers matériaux, avec comme fondement l'hétérogénéité des techniques, entre installation, vidéo et sculpture.

Cette présentation fabienne de la rencontre a d'ailleurs inspiré à Sébastien Martial un article intitulé « Caribbean Trouble ou l'Archipel des spectres », publié dans *Une Esthétique du Trouble* où il décrit l'installation vidéo dont Marvin Fabien est l'auteur, l'acteur, le musicien et le chanteur :

Ce dernier est assis, une guitare à la main, au centre d'une installation. Autour de lui, sur plusieurs écrans circulaires, sont projetées ses créations vidéelles. Petit à petit, l'atmosphère est envahie par la musique jouée par l'artiste puis par sa voix, le tout dans un style Dub Poetry. Au cœur d'une orchestration aux apparences rituelles ou mystiques, vidéos, images et sons épars se déclenchent ou s'annulent en interaction avec les gestes et signaux donnés par l'artiste. Ici et maintenant, c'est l'événement : images, bruitages, musique, performance et installation ont créé le lien entre notre espace et celui de l'œuvre. Le discours de l'artiste nous parcourt. Nous voyons, entendons et ressentons³⁵.

³² Voir à ce propos l'article de Dominique Aurélie, « Ilets, pays ébréchés, pays rapiécés », in Georges Voisset (dir.), *L'imaginaire de l'archipel*, Paris, Karthala, 2003.

³³ Cette école supérieure d'enseignement artistique qui existe depuis 1987 à Fort-de-France.

³⁴ En créole, il s'agit de l'idée de lien, d'attache.

³⁵ Sébastien Martial, « Caribbean Trouble ou l'Archipel des spectres », *Une Esthétique du Trouble*, Dominique Berthet (dir.), Paris, L'Harmattan (coll. Ouverture philosophique), 2015, p. 175-183 (p. 175-176).

Marvin Fabien nous donne son point de vue personnel sur l'élection de ce thème de la RENCONTRE :

Le thème de la rencontre s'est dessiné à partir de mes expériences du lieu, des personnes, des matériaux, de la langue et de la culture française et martiniquaise qui m'étaient très étrangères à l'époque de mon arrivée sur l'île. L'idée de la rencontre était pour moi un sujet très riche et propice à la création. Cette idée de rencontre était ainsi visible à travers les œuvres que je produisais et qui correspondaient plus à l'idée d'art plastique, de plasticité, de maniabilité de l'œuvre qu'aux beaux-arts suivant la méthode d'apprentissage du campus. Tandis que dans les pays anglophones de la Caraïbe il existe plus une notion de beaux-arts, une vision de l'art plus strict, plus académique³⁶.

Cet artiste se souvient de son arrivée à la Martinique :

En arrivant en Martinique ce fut un véritable choc pour moi, l'accent et la culture me semblaient étranges accentués par un certain « académisme » de la langue. C'était très difficile au départ, j'ai appris seul, au fil de mon immersion dans la langue. J'avais un carnet de vocabulaire tout le temps avec moi où j'écrivais tous les mots que j'entendais mais que ne comprenais pas. J'essayais aussi d'être autour de personnes qui parlaient bien la langue et je lisais beaucoup³⁷.

Le choix de Marvin Fabien s'est porté sur la Martinique même s'il ne maîtrise pas alors tout à fait le français bien qu'il ait étudié pendant cinq ans cette langue étrangère à l'école à la Dominique. Il a en effet souhaité quitter son pays et obtenir son indépendance financière. (AVEZ-VOUS EU UNE BOURSE DE L'IRAVM ? MF : *J'ai reçu une bourse de l'ambassade de France à Sainte Lucie*) L'opportunité lui est donnée de découvrir l'existence de l'IRAVM grâce à un ami de son père, et ce depuis la Dominique, et comme il souhaite s'ouvrir à l'art caribéen et découvrir ses formes de développement en dehors de son île d'origine, ce choix lui semble judicieux. Marvin Fabien avait aussi pensé se rendre à Cuba. Toutefois, l'on n'y délivrait pas à l'époque de bourse pour les études artistiques pour les étrangers (à la différence d'autres disciplines comme la médecine, l'économie ou l'agriculture).

À l'IRAVM, Marvin Fabien est formé notamment par le Martiniquais Bertin Nivor³⁸ et le Guadeloupéen Bruno Pedurand³⁹. Il y découvre également le très emblématique plasticien et poète trinitadien Leroy Clarke⁴⁰, chef Orisha⁴¹. Rappelons l'intérêt de Bertin Nivor pour l'héritage amérindien dans la Caraïbe ainsi que pour les Noirs du fleuve de la Guyane et du Surinam. Ce questionnement entre les arts et le sacré rejoint l'intérêt de Marvin Fabien pour la spiritualité. Bruno Pedurand interroge quant à lui la mémoire collective antillaise et notamment « la part et l'incidence du sacré et du profane sur les comportements humains dans nos sociétés »⁴².

La soif d'apprendre de Marvin Fabien et sa rencontre avec le Professeur en esthétique Dominique Berthet le pousseront à continuer ses études en préparant d'abord à l'Université des Antilles(-Guyane) un master (ANNEE ? MF : *2015-2016*) en Arts caribéens et promotion culturelle, puis un Doctorat en Esthétique et Sciences de l'Art (ANNEE ? MF :

³⁶ Échange avec Marvin Fabien du 13 avril 2020.

³⁷ *Idem*.

³⁸ Voir 40 entretiens d'artistes, Dominique Berthet (dir.), Paris, L'Harmattan, entretien n° 8, « Bertin Nivor, 'Pour une recherche symbolique', entretien avec Dominique Berthet », janvier 2016, p. 101-118, tiré de *Recherches en Esthétique* n° 3 : *La critique*, 1997. Dans cette publication qui présente des entretiens réalisés avec divers artistes antillais entre 1996 et 1999, il s'agit de répondre notamment aux questions suivantes : « L'art des Antilles se caractérise-t-il par un certain nombre d'aspects spécifiques ? Est-il identifiable comme tel ? ».

³⁹ 40 entretiens d'artistes, *op. cit.*, entretien n° 5 : « Bruno Pedurand, 'Passage à l'acte', entretien avec Frédéric Leval » (1996).

⁴⁰ Leroy Clarke a été nommé en 2003 « icône nationale » (*National Living Treasure*) par le gouvernement de Trinidad et Tobago. Il est notamment l'auteur de *Taste of the endless fruit*, New York, Karaele Publications, 1974.

⁴¹ Perpétuant donc les traditions religieuses yorubas et honorant les divinités afro-américaines.

⁴² Extrait de l'interview du 9 octobre 2013 dans *Ewag- Média positif*, <https://www.ewag.fr/2013/10/art-contemporain-caribéen-interview-exclusive-bruno-pedurand/>, consulté le 14 avril 2020.

2016 – jusqu'à aujourd'hui où je finalise l'écriture de ma thèse) portant sur « L'émergence des nouveaux médias dans les pratiques artistiques de la Caraïbe insulaire »⁴³.

Cette formation chaque fois enrichie, lui permet désormais de présenter des projets artistiques fort originaux⁴⁴, mêlant divers arts et pratiques comme l'audiovisuel, la musique (MORCEAUX CRÉÉS PAR VOUS OU D'AUTRES AUTEURS ? MF : la musique et les sons sont toujours uniquement composée par moi-même) et la poésie (QUEL TYPE DE POÉSIE ? MF : Prose, slam QUELS POETES ? MF : J'ai présenté mes textes lors d'une rencontre de l'Association Poétique les Griots de la Martinique en 2003, ainsi qu'au Literary Festival en 2012 et lors de l'exposition « Ten stories » en 2011 à l'alliance française de la Dominique EXEMPLES DE TEXTES ?) pour son récent *Behind the Sun* (2019), soundart performance (performance art sonore), exemple de texte à la fin de la page sur ce lien : <https://www.marvinfabien.com/sound-art>.

L'archipélisation hors de la Dominique a assurément porté ses fruits. Et ces fruits sont présentés, au propre comme au figuré, en 2017, dans son installation/Performance digitale : *Strange Fruit Triangle* dont le nom relève peut-être, en plus du lien avec la dramatique chanson de Billie Holliday⁴⁵, d'une filiation avec le célèbre *Taste of Endless Fruit* de Leroy Clarke (1972), lequel recourt aussi à diverses formes géométriques, comme celle du triangle⁴⁶.

La figure géométrique du triangle suppose une archipélisation basique de trois éléments réunis et distants à la fois, symbole ésotérique et synchrétique qui invite aussi, indirectement, à penser aux relations amoureuses/sensuelles de par la forme des sexes, qu'ils soient féminins⁴⁷ avec le recours à un triangle avec une pointe orientée vers le bas – symbolisme archétypal du féminin et de la fertilité – ou masculins – avec un triangle dont la pointe est présentée dans le sens ascendant. Signe vitaliste par excellence, le triangle annonce une production efficiente, réussie. Il est aussi le symbole de l'eau⁴⁸ si présente comme substrat fabien. Le triangle implique l'idée de solidification, de stabilisation, d'autant plus parlante lorsqu'il est inséré, comme le fait Marvin Fabien dans *Strange Fruit Triangle*, dans un carré (OU DEMI-CARRE ?? MF : oui un demi-carré) lumineux (CONSTITUE D'UNE TOILE TENDUE ? MF : constitué d'une toile translucide tendue). Rappelons à ce propos que le carré est le symbole de la terre et donc de l'univers créé (par opposition au ciel), figure par antonomase de la représentation de l'espace.

⁴³ Le décès de Marvin Fabien l'a empêché de soutenir cette thèse.

⁴⁴ Et d'autant plus novateurs à la Dominique.

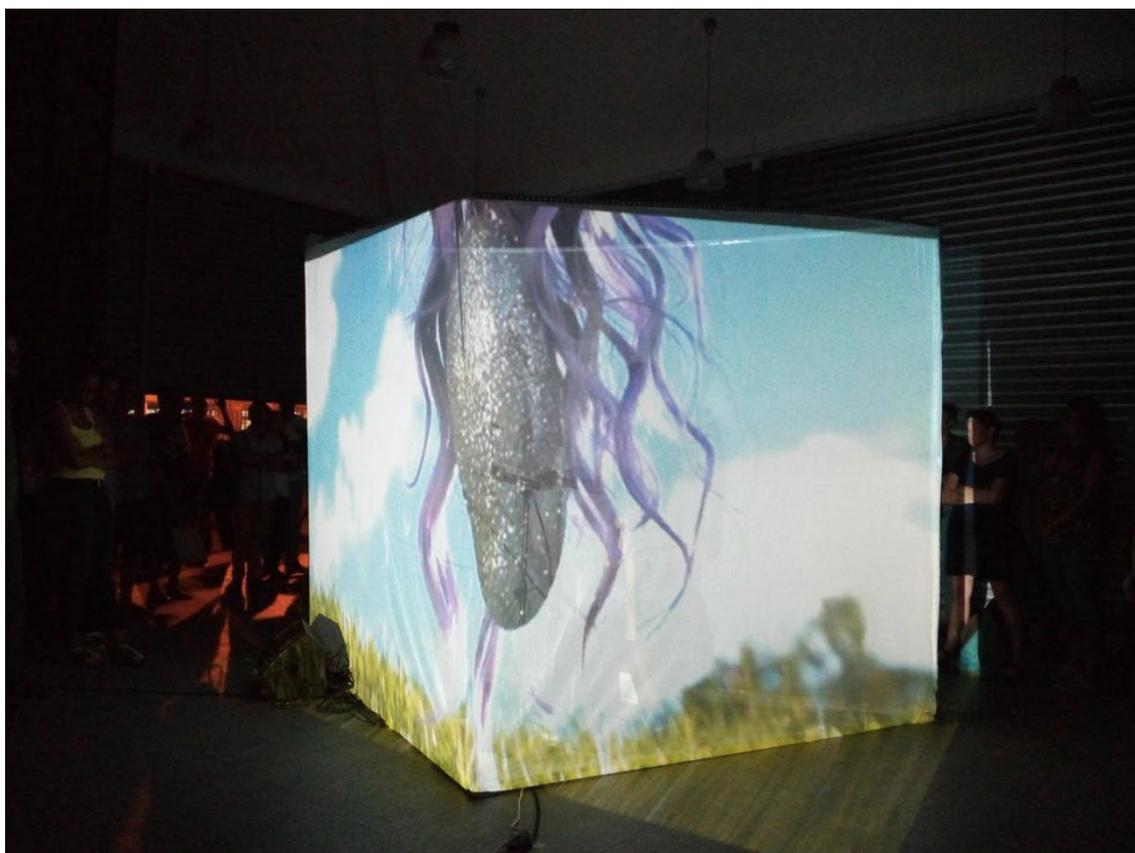
⁴⁵ Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=bckob0AyKCA>

⁴⁶ Photo et œuvre proposées dans *Leroy Clarke.com*,

http://www.leroyclarke.com/index.php?option=com_content&view=article&id=78&Itemid=53, consulté le 14 avril 2020.

⁴⁷ Ou d'un *yonis*, lequel dans l'hindouisme, désigne l'organe génital féminin et est le symbole de l'énergie féminine dénommée *shakti*.

⁴⁸ Cf. *Dictionnaire des symboles, op. cit.*, p. 968 : « Le triangle, la pointe en haut, symbolise le feu et le sexe masculin ; la pointe en bas, il symbolise l'eau et le sexe féminin ».



Strange Fruit Triangle

En somme, le Dominicain Marvin Fabien⁴⁹, comme poussé de façon programmatique par un prénom anglophone et un patronyme francophone, choisit de s'archipéliser, à partir notamment de la triangulation qui le relie à l'île de la Martinique, après avoir été à Trinidad⁵⁰, comme refusant la « prison des systèmes et des identités » qu'évoque Édouard Glissant dans sa fameuse *Introduction à une poétique du Divers*⁵¹ (1996).

Georges Voisset nous rappelle dans *L'imaginaire de l'archipel* l'importance de ce terme « archipéliser », en expliquant que depuis les « eaux archipélagiques » qui abolissent les frontières continentales traditionnelles et la référence aux « poissons et crustacés pélagiques », on retrouve le verbe et néologisme « archipéliser » tant chez les géographes, les juristes, les philosophes de l'éclatement du sujet que les littéraires et les plasticiens⁵².

Marvin Fabien semble mettre en acte le « champs d'îles »⁵³ (1965) glissantien et dire ainsi sa modernité caribéenne, nourrie du passé de cet arc antillais et de ses utopiques temps des commencements évoqués par Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant dans leurs *Lettres créoles : Tracées antillaises et continentales dans la littérature 1635-1975* : « Là, un collier d'îles, minuscules comme graines de courbaril, germe des rondelles d'écume (...). Yali⁵⁴ nous mena d'île en île en spirale infinie »⁵⁵.

⁴⁹ Le prénom « Fabien » vient du nom latin *Fabius* qui signifie « appartenant à la gens *Fabia* ». La gens *Fabia* désigne une célèbre famille qui a introduit à Rome la culture de la fève, une plante issue de la famille des Fabaceae. Grâce à la notoriété de cette famille, ce prénom s'est très vite répandu dans l'Antiquité.

⁵⁰ Marvin Fabien commence en effet par des études à Trinidad où il obtient en 2000 son MCSE/« microsoft certified system engineer » « A+ Certified technician » au Townsend Institute de Trinidad.

⁵¹ Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du Divers*, Paris, Gallimard, 1996.

⁵² Voir notamment de F. Dupuis-Déri, *L'archipel identitaire*, Lieu, éditeur, 1997 et Édouard Glissant. C. Ruby, *L'archipel de la différence*, 1989 et J. Viard, *La société d'archipel ou les territoires du village global*, 1994.

⁵³ Édouard Glissant, *Poèmes. Un champ d'îles, La terre inquiète, Les Indes*, Paris, Seuil, 1952.

⁵⁴ Premier des Kalinagos.

⁵⁵ Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, *Lettres créoles : Tracées antillaises et continentales dans la littérature 1635-1975*, Paris, Hatier, 1991, p. 17.

Il importe donc de lire entre les lignes et les formes, entre les îles et les matières.

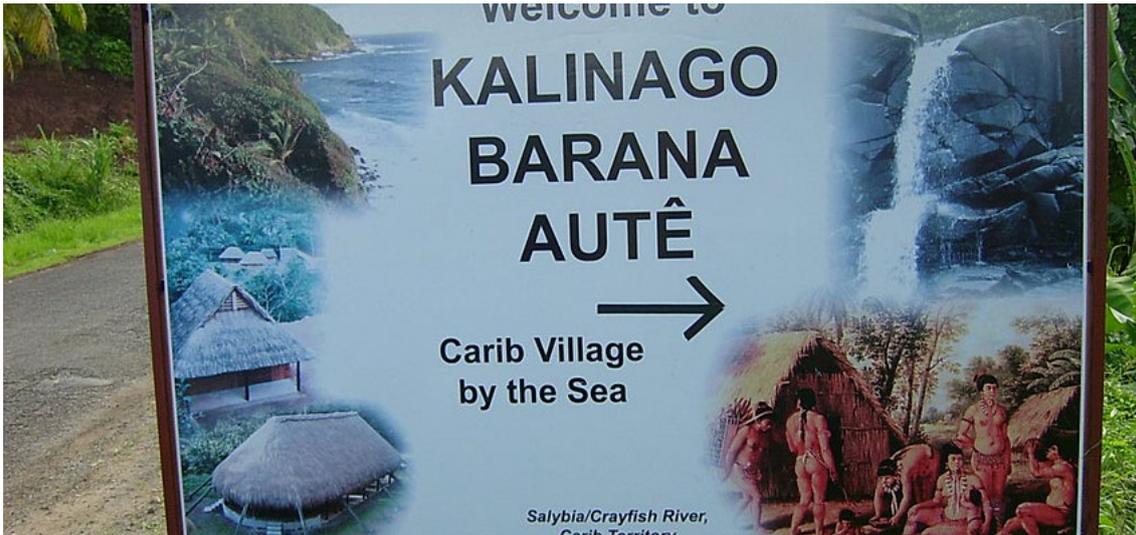


Photo proposée in <https://www.evaneos.fr/dominique/voyage/explorer/11681-1-les-indiens-caraibes/>, site consulté le 12 avril 2020.

2- « L'œuvre cachée dans les taches »

Ce qui est en question dans le rhizome, c'est un rapport avec la sexualité, mais aussi avec l'animal, avec le végétal, avec le monde, avec la politique, avec le livre, avec les choses de la nature et de l'artifice, tout différent du rapport arborescent : toutes sortes de 'devenirs'.
Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*¹



*Transformation series (2004, DIMENSIONS ?, TECHNIQUE ? MF : 270 cm x 180 cm :
café et marc de café, acrylique sur papier)*

¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux – Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 32.

Suzanne Roussi-Césaire a célébré l'esthétique dans l'un de ses articles publiés dans *Tropiques*² en questionnant l'approche du philosophe Alain, approche rationnelle, qu'elle fait notamment s'entrechoquer avec la conception du surréaliste André Breton. Elle rappelle tout d'abord combien Alain, qui fut son professeur et dont elle vante l'« esprit d'une logique et d'une clarté exceptionnelle »³, a cherché un système des beaux-arts en s'intéressant aussi bien au dessin, à la peinture, à l'architecture, à la sculpture, qu'à la musique et la poésie. Suzanne Roussi-Césaire souligne ainsi combien selon Alain il s'agit toujours de l'« histoire d'une conquête : conquête de l'homme sur cet ensemble de forces résistantes, têtues et dociles à la fois que nous appelons la nature »⁴. Il en ressort que « la démarche picturale est d'arrêter ainsi le temps »⁵ et que la peinture est dès lors considérée comme l'« expression de l'émotion totale, de la vie totale »⁶. Elle est beauté née de l'effort, de la lutte de l'Homme avec lui-même⁷ et contradiction, l'Homme voulant à la fois soumettre le monde et s'abandonner au monde. Ce manque d'abandon aux sensations et émotions est alors analysé comme autant de limitations d'une vision classicisante et traditionnelle. Vision sans abandon, sans inattendu ? Alors, quelle serait la solution ?

En privilégiant « l'art de détourner tout système pour atteindre l'œuvre cachée dans les taches » par l'accueil fertile du hasard et du mystère »⁸, Suzanne Roussi-Césaire propose une approche, voire une méthodologie, qui s'adapte fort aux productions caribéennes actuelles.

L'on peut dès lors relire l'œuvre de Marvin Fabien à l'aune de cette conception d'un art conçu entre des taches, en tant que production esthétique qui mêle matières solide et liquide (voire gazeuse) pour proposer de transcrire les possibilités insoupçonnées, et pourtant bien présentes, d'une production artistique qui avance entre visible et invisible ainsi qu'entre lisible et illisible, pour mieux transcrire les non-dits de la société caribéenne contemporaine et ses tracées, nourries d'un lourd passé... Marvin Fabien ne recherche-t-il pas cette beauté libérée, bouleversante de par sa dimension inespérée, spontanée, comme en communion avec le hasard et ses esthétiques mystères ? En effet, Marvin Fabien fait le choix lorsqu'il peint de travailler sur un matériau papier ou cartonné qu'il « baigne » d'abord d'eau ou de marc de café comme dans *The first Taste of Madness/Le Premier goût de folie* (2009). Dans cette œuvre, les trois pointes diaboliques de l'épine dorsale du personnage dominant font écho à celles du tourbillon d'ondes (aquatiques ou sonores ?), comme trois ailerons de squal, évoqués en premier plan. Le cerveau – rappel de la psyché ? – de ce personnage est comme en éveil, rendu visible par l'absorption nasale d'un flux qui pourrait être issu d'un être central de taille réduite maintenant une demi-sphère qui fait écho pour sa part à une sorte de petit miroir circulaire – écho de la psyché ?... – invitant à imaginer diverses mises en abîme de soi et du monde. La présence à gauche d'une forme serpentine descendant sur cet univers exprime une autre menace, tout en complétant les jeux de formes géométriques et de taches qui permettent de renforcer l'opposition ombre/lumière ainsi que la riche opacité ambiante d'un « chaos-monde »⁹ comme transcrit de façon quasiment schématique. L'œuvre cachée dans les taches est alors une façon de superposer divers mondes physiques et psychiques. L'eau, présente dans le support et sur le support, se voit rappelée par la présence d'ondes vibratoires créant un labyrinthe(s) à multiples entrées.

Cette transmission « à la buvard » peut figurer l'épaisseur, l'articulation du passage du temps et l'interaction entre les espaces. Il s'agit d'une capillarité interactive (descendante et ascendante) qui transcrit assurément un processus vital. Buvard, encre, écriture... réécriture de formes, taches non plus ratures ou ratés, mais taches vivantes, vivaces, validées. Ce travail sur la rétention d'eau, sur la succion et la diffusion de ce liquide s'entremêlant aux pigments

² *Tropiques*, n°2, juillet 1941.

³ Suzanne Césaire, *Le grand camouflage – Écrits de dissidence (1941-1945)*, Édition établie par Daniel Maximin, Paris, Seuil, 2015 (2009), « Alain et l'esthétique », p. 42.

⁴ *Le grand camouflage – Écrits de dissidence (1941-1945)*, *op. cit.*, p. 42.

⁵ *Op. cit.*, p. 43.

⁶ *Idem.*

⁷ *Op. cit.*, p. 46.

⁸ *Op. cit.*, p. 19.

⁹ Cette notion se retrouve aussi bien chez Antonio Benítez Rojo que chez Édouard Glissant.

colorés ou non, porte la marque de l'imprévisible et par là même semble en phase directe avec la pensée glissantienne de la créolisation et de la dispersion qui lui est inhérente.



The first taste of Madness (2009)

La remarque de Gilles Deleuze et Félix Guattari selon laquelle, pour ce qui relève du rhizome, « La question, c'est de *produire de l'inconscient*, et, avec lui, de nouveaux énoncés, d'autres désirs : le rhizome est cette production d'inconscient même »¹⁰ semble prendre ici tout son sens.

Ce choix d'une technique du « mouillage » vise à laisser l'imaginaire s'exprimer en divers aplats ou gouttes sans fin pour que l'œuvre s'extirpe de ces multiples couches comme une tache en strates dynamiques qui permet de donner vie à la matière du support. Deleuze et Guattari précisent :

Une strate est toujours capable de servir de substrate à une autre, ou d'en percuter une autre, indépendamment d'un ordre évolutif. Et surtout, entre deux strates ou entre deux divisions de strates, il y a des phénomènes d'interstrates : des transcodages et des passages de milieux, des brassages. Les rythmes renvoient à ces mouvements interstratés, qui sont aussi bien des actes de stratification. La stratification est comme la création du monde à partir du chaos, une création continuée, renouvelée¹¹.

Création du monde ; création et vie ; vie qui annonce déjà la mort ; ô vanités¹² ! « *Vanitas vanitatum omnia vanitas* » nous dit l'*Ecclésiaste* et répètent à l'envi les artistes de ce monde en

¹⁰ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux – Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 27.

¹¹ *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 627.

¹² Cf. Marie Blaise et Sylvie Triaire (dir.), *Vanités, composition de la fin*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2019.

proposant notamment des représentations de têtes de mort (la tête surprenante du personnage de *The first Taste of Madness/Le Premier goût de folie* serait-elle une nouvelle proposition chez Marvin Fabien de représentation de cette vanité du monde ?) et de miroirs. Les taches sont aussi des miroirs. La peau éclairée de l'intérieur des installations de *Strange Fruits Triangle*, comme de sang irriguée, accolée à la poussière d'où nous venons et où nous retournerons, pourrait aussi se lire comme une forme de *MEMENTO MORI*, notamment dans son lien avec la mort du père chantée par Billie Holliday¹³. Fréquente dans les arts pour souligner l'inévitable passage du temps, ce type particulier de natures mortes dit le caractère éphémère de l'existence et invite à questionner les futilités de nos vies narcissiques et de nos passions individuelles en soulignant les limites du corps et en invitant à transcender nos âmes. Dans l'une des *Vanitas Series* de Marvin Fabien, semblent être réunis deux symboles récurrents des vanités depuis le XVI^e siècle, à savoir le miroir et la fleur, du fait de la forme arrondie dominante avec comme un manche de paillettes métallisées et un jeu de taches couleur sang séché en forme de pétales. L'artiste russe Dimitri Tsakylov (1963-)¹⁴ a proposé en 2011 une série intitulée *Style Fruits* où les fruits sont par exemple des pommes, choux ou pastèques, sculptés en forme de tête de mort, matérialisant entre leur matière naturelle et leur représentation de crânes ce lien entre vie et mort typique du genre de la vanité. Le titre de cette série pourrait avoir inspiré la *Strange Fruits Triangle* de 2017 de Marvin Fabien.

La coulée de particules noires, grises et argentées invite de surcroît à penser à une coulée de lave durcie, évoquant à la fois liquidité et chaleur et rappelant une forme de poudre d'aimant comme celle utilisée dans certaines pratiques magico-religieuses caribéennes visant à capturer les énergies négatives. Au final, cette œuvre acquiert presque la forme d'un animal, raie à la queue électrique, reliant dès lors divers règnes et approfondissant ainsi la profondeur créatrice de la tache.



Caribbean bodies : Vanitas Series (2017, techniques mixtes sur papier, 135 cm x 105 cm)

Suzanne Roussi-Césaire nous invite d'ailleurs dans l'article précédemment cité à réfléchir à l'importance conceptuelle de la tache, à partir du fait que tant Alain que Breton aient choisi en guise d'exemple d'interprétation esthétique le cas de Léonard de « Vinci conseillant à ses

¹³ Époque ségrégationniste dans le sud des États-Unis.

¹⁴ En 2015-2016, cet artiste russe qui vit et travaille à Paris depuis 1991 a proposé une exposition intitulée *Skin* (Peau).

élèves de créer un tableau cohérent à partir de la contemplation des taches d'un vieux mur »¹⁵. Elle note alors la divergence d'approche entre l'écrivain-poète Breton et le philosophe Alain qui voit l'art avant tout comme technique et métier où, avec patience, il importe de faire ressortir le modèle caché dans les taches. En revanche, Breton, « poète authentique »¹⁶, considère en effet que l'œuvre cachée dans les taches est une réponse au moi secret de l'artiste et que cette réponse ne peut être entière que « si l'artiste, dans un volontaire abandon et un total oubli de soi, s'efface, en quelque sorte, pour qu'éclate le mystérieux message »¹⁷.

Marvin Fabien n'est ni à proprement parler philosophe ni poète même s'il pose via son œuvre des questions ontologiques et même s'il choisit d'inscrire des vers dans certaines œuvres comme *Artistic Music Storytelling*. Il n'en est pas moins avant tout artiste et même doublement de par son approche picturale et musicale. Sa conception de l'usage de la tache, si prégnante dans son œuvre et même « première » et « élémentaire » dans le sens où son utilisation est au fondement de son travail des matières (et des éléments à sa disposition), ne peut manquer de retenir l'attention. Il s'agit en quelque sorte de nous inviter à percevoir l'essence de sa démarche d'artiste peintre et de musicien où les jeux d'ombres sont autant de taches, de jeux de superpositions aléatoires aux magies saturées inattendues. Marvin Fabien efface-t-il pour autant toute référentialité ? Cherche-t-il à repousser toute transparence de sens ? En tous les cas, ces œuvres-taches peuvent se lire horizontalement et/ou verticalement ou plus exactement rhizomatiquement, c'est-à-dire telles que des « carte(s) et non pas calque(s) »¹⁸, « à entrées multiples »¹⁹ comme l'explicitent Gilles Deleuze et Félix Guattari qui inspireront Édouard Glissant. Or, dans le « chaos-monde » glissantien, l'homme est en étroite relation avec l'eau, le feu, la terre et le vent.

Après cette base de départ de la tache, Marvin Fabien peut ajouter – en conscience, mais peut-on y déceler alors une forme d'écriture automatique ? –, divers signes et lignes de son propre alphabet esthétique. Il n'empêche que l'on peut considérer que la recherche du miracle esthétique qu'évoque Suzanne Roussi-Césaire est bien là : « À une nouvelle conscience du monde, à une nouvelle conscience de l'humain répond un jeu nouveau, splendide »²⁰.

Ce choix du « mouillage » – qui permet à Marvin Fabien d'arriver à bon port... –, met également en exergue la dimension granulaire des supports, leur corporéité en particules et permet ainsi d'interroger, tout en le travaillant, l'élément-matière de base de toute structure. Cette dimension granulaire est d'ailleurs sur-questionnée quand il y a ajout de paillettes, jeux de matières et d'irisations, symboliques « placages » de superficiels éléments que d'aucuns pourraient considérer comme premiers, oubliés de leur véritable base fondamentale. Ces paillettes apparaissent dans l'œuvre de Marvin Fabien après son insertion à la Martinique, île dont il ne peut manquer d'être frappé par la richesse économique, si nourrie d'apparences et de désirs d'apparat, laquelle contraste tant avec le type de rapports avec les éléments matériels à la Dominique. *Glitters and sequins versus roots and foundations...* Ce type de particules d'un autre genre participe néanmoins à créer d'imprévisibles taches...

¹⁵ *Le grand camouflage, op. cit.*, p. 51-52.

¹⁶ *Op. cit.*, p. 52.

¹⁷ *Idem.*

¹⁸ *Mille plateaux, op. cit.*, p. 20.

¹⁹ *Idem.*

²⁰ *Op. cit.*, p. 53.



TITRE, ANNÉE, TAILLE, TECHNIQUE ? MF : *Caribbean Bodies : Bouyon Series*, 2019,
135 cm x 105 cm, Mixed Media

Retenir cette technique de l'humidification et de la création via la tache attenante revient à interroger les propriétés de chaque corps, les interactions entre ceux-ci et les éléments naturels ainsi que les textures re-crées par ces mises en contact. Il s'agit d'introduire également un jeu d'échelles, d'inviter par exemple à questionner les interactions au niveau de toute particule, à l'échelle microscopique, comme pour mieux comprendre l'influence de chacun de ces petits éléments sur le matériau/corps/territoire macroscopique. N'est-ce pas, en somme, chercher à appréhender la partie pour mieux envisager le tout à travers ces dynamiques amalgames et/ou liquéfactions ?

De ce fait, la représentation quasiment complète du visage d'un personnage permet de mieux imaginer celle du personnage voisin ou la représentation d'un pantalon qui n'est qu'une série de taches invite à laisser percevoir la forme des jambes qui l'occupent et ainsi à réfléchir aux relations entre réalité et apparence comme dans cette œuvre des *Bouyon Series* de 2016 :



Caribbean bodies : Boyoun Series (2016, techniques mixtes sur toile, 135 cm x 105 cm)

Maurice Merleau-Ponty nous dit à cet égard :

*La communication ou la compréhension des gestes s'obtient par la réciprocité de mes intentions et des gestes d'autrui, de mes gestes et des intentions lisibles dans la conduite d'autrui. Tout se passe comme si l'intention d'autrui habitait mon corps ou comme si mes intentions habitaient le sien. **Le geste dont je suis le témoin dessine en pointillé un objet intentionnel.** Cet objet devient actuel/et il est pleinement compris lorsque les pouvoirs de mon corps s'ajustent à lui et le recouvrent. Le geste est devant moi comme une question, il m'indique certains points sensibles du monde, il m'invite à l'y rejoindre. La communication s'accomplit lorsque ma conduite trouve dans ce chemin son propre chemin. Il y a confirmation d'autrui par moi et de moi par autrui²¹.*

Le vide apparent, n'est pas vide. La matière non montrée est suggérée par divers types de particules et sources d'énergie comme au centre de ces personnages dont l'ossature symbolique (et pas celle des os), visible dans la jambe droite du personnage de gauche semble être constituée d'une racine intérieure, ô combien symbolique ! qui s'enfonce et se développe à la fois verticalement et horizontalement.

Accéder aux comportements microscopiques et macroscopiques d'un milieu ne permet-il pas de comprendre les constructions, les cohésions, les glissements et les effondrements qui interagissent entre eux et que la présence d'eau – eau encore suggérée dans cette œuvre de par les couleurs bleues dominantes – rend plus lisibles ? L'eau entraîne aussi la présence d'air, et ce faisant des bulles dont semblent rendre compte les chevelures et visages pailletés de ces deux hommes... États liquide, solide et gazeux entrent donc en synergie comme éléments physiques, psychiques et spirituels... Belle figuration des échanges au cœur de l'alchimie du monde qui nous entoure et qui nous constitue.

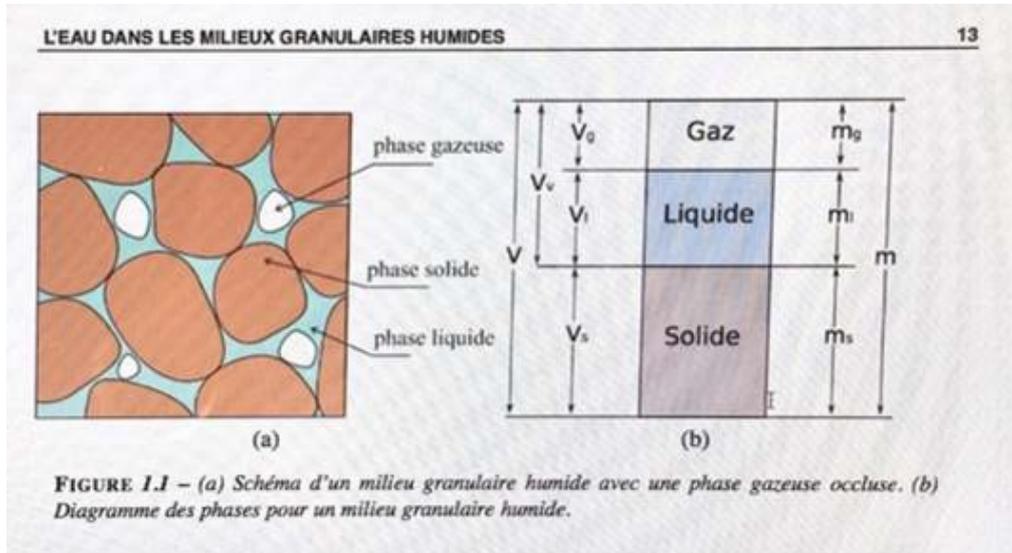
Peut-on considérer que ce type de représentations se nourrit d'une approche scientifique ? Comment ne pas être frappé.e.s dans tous les cas par cette approche fabienne

²¹ *Op. cit.*, p. 215-216. C'est nous qui soulignons.

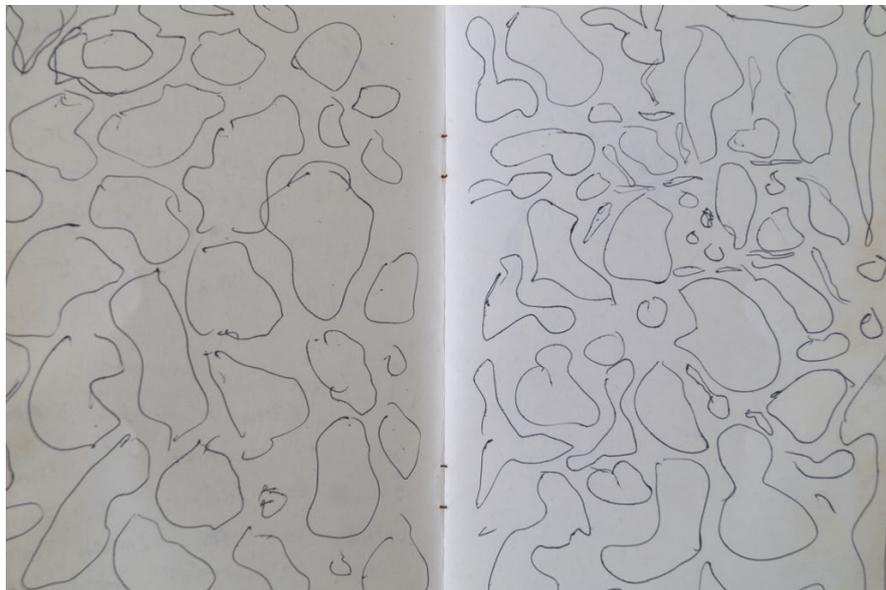
qui nous renvoie à la dimension infinitésimale des éléments, jusqu'à même proposer des dessins qui ressemblent étrangement à des « coupes » minérales ou de tissus végétaux et/ou animaux ?

Gaston Bachelard dans sa *Poétique de l'espace* affirme : « Dans ces mille alvéoles l'espace tient du temps comprimé. L'espace sert à ça »²². Comme une réserve d'éternité contre le temps...

Comparons ainsi ce schéma d'un milieu granulaire humide²³ avec le travail de Marvin Fabien des *Draw inn Series* de ces dernières années :



(b) FIGURE 1.1 – (a) Schéma d'un milieu granulaire humide avec une phase gazeuse occluse. (b) Diagramme des phases pour un milieu granulaire humide.



Draw inn Series (2003 -2019)

Souligner comment interagissent ces ponts liquides sur ces archipels de nos corps et de nos identités pourrait être la retranscription sociologique, artistique et éthico-durable de ce phénomène physique naturel que Marvin Fabien questionne à partir de son approche

²² Gaston Bachelard, *Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957, p. 27.

²³ Extrait de la page 13 de la thèse de doctorat de Jean-Philippe Gras : « Approche micromécanique de la capillarité dans les milieux granulaires : rétention d'eau et comportement mécanique », Université de Montpellier2, 2011, <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00821687/file/These-Gras2011.pdf>, consulté le 15 avril 2020.

personnelle. L'élan artistique fabien permet assurément d'interroger la matière jusqu'au niveau sub-moléculaire, ce qui renvoie à un questionnement en profondeur de la Vie et de son fonctionnement ainsi que de celui de tous les organismes qui la constitue. Tout est à la fois vu comme lié et/ou délié, continentalisé et/ou archipélisé.

Se pose donc, de façon criante, la question de l'ARTICULATION. Qu'est-ce qui nous lie ? Comment sommes-nous reliés entre terre, eau et ciel, entre corps et esprit ? Quelle(s) force(s) physiques et spirituelles entrent dès lors en action ?



Caribbean bodies : Bouyon Series (2017, techniques mixtes sur toile, 200 cm x 170 cm)

PAS DE TITRE SPÉCIFIQUE POUR CHAQUE ŒUVRE DES BOUYON SERIES ? MF : *Oui pour cette série, les œuvres n'ont pas de titre.*

Cette question semble posée de façon cruciale dans cette œuvre des *Bouyon Series* où trois figures masculines nous tournent le dos et s'enfoncent dans la nuit de ceux qui n'ont plus de liens avec la spiritualité de leurs ancêtres. Faut-il y lire une réminiscence des triplés de la tradition du vaudou haïtien²⁴ (et caribéen), des trois marassas qui représentent la foi, la charité et l'espérance ?

Une sorte de cœur sacré/sacré cœur du Christ, surmonté d'une croix et encadré d'une couronne d'épines, forme dans le même temps, comme en superposition syncrétique, un masque cornu à la bouche triangulaire, forme qui est elle-même symbole du féminin par excellence. Point de jambes visibles pour ces trois êtres, mais quelques paillettes suggèrent

²⁴ Voir Alfred Métraux, *Le vaudou haïtien*, Paris, Gallimard, 1958.

des suites de formes dont seules quelques particules indiquent l'emplacement. Trois bouteilles et donc trois liquides enfermés semblent servir de colonnes vertébrales à ces êtres asservis par l'alcool ou le désir de consommation/consumérisme (quel qu'il soit). Trilogie revisitée d'une Trinité antillaise dont il convient de trouver des clés de lecture dans diverses strates qui génèrent flou et étonnement ?

Ce choix artistique de la tache et du « mouillage », en action sur le support ou suggéré par des éléments contenant des liquides, relève par conséquent non pas de la transparence, mais du trouble, en ce que le « trouble » est ce qui, du fait de la présence de diverses particules, n'est pas limpide. Cela ne veut aucunement dire, selon une visio-visière judéo-chrétienne, que ce serait un art « sale », « impur », « suspect ». Cette non limpidité est aussi, voire au contraire, richesse à explorer et non-dits à expliciter ; matière remarquable à laquelle Marvin Fabien propose un traitement particulier. Brume : trouble d'eau ; boue : trouble de terre ; confusions, agitations, désordres de nos êtres et de nos identités : troubles psychiques et autant d'espérances de nos psychés.

Suzanne Roussi-Césaire termine son article en affirmant :

Et déjà de troublants chefs-d'œuvre sont le signe de cette reconnaissance et voici se lever sur ce monde transfiguré et retrouvé les promesses d'un art qui sera expression totale de la vie²⁵.

Dans le numéro de la revue *Recherches en Esthétique* dédiée au thème du trouble, il est rappelé qu'il existe un trouble plaisant et pas seulement inavouable ou bipolaire et que cette notion est plurielle, entre présence de particules dans un liquide et image floue. Relever de la confusion, de l'agitation n'est pas que dysfonctionnement et dérèglement. A tort, on n'a souvent, comme le rappelle Dominique Berthet, que peu tendance à associer le trouble aux domaines artistiques et esthétiques²⁶. Pourquoi occulter ces frontières troublées et/ou d'hybridations et de créolisations, de coups de foudre créatifs, entre surréalisme et densité émotionnelle, salutaire ambivalence, de turbulentes pulsions de vie d'un individu (et de ses doubles) rendant compte aussi de prises de conscience et/ou d'étranges rituels collectifs ? La charge érotique de ce trouble est également bien présente dans l'œuvre de Marvin Fabien qui peint des corps parfois stéatopyges (et en cela bien caribéens), généralement incomplets comme si certaines parties, organes et membres étaient à découvrir sous l'apparente transparence de leur pseudo-absence, comme une invitation récurrente à prendre conscience de différentes strates dans leur présence-absence.

Dans une autre œuvre des *Bouyon Series*, c'est une sorte de nouvelle version de la femme girafe de Dali qui s'offre à nous, vu aux trois quarts de dos, ce qui souligne les formes d'un céans antillais en affriolante tenue dénudée... Entre ciel (petites étoiles étirées) en haut à droite, terre (avec petites feuilles) en bas à gauche et mer du fond bleu intense, cette femme aux formes stéatopyges qui semblent attirer regard et sexes masculins (triangles à pointe en haut) est bien le poteau mitan de cette île qu'elle pourrait personnifier dans la complétude de ses désirs ; île aux multiples mornes au cœur d'un océan-mer de bleu qui est aussi la couleur de l'eau vitale des rêves²⁷.

²⁵ *Le grand camouflage, op. cit.*, p. 53.

²⁶ Entretien entre Dominique Berthet et Marc Jimenez, « Pour une esthétique du trouble », *Recherches en Esthétique : Le trouble*, Revue du CEREAP, n°17, Décembre 2011, p. 7-16 (p. 7).

²⁷ Cf. Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Corti, 1942.



Caribbean bodies : Bouyon Series (2016, techniques mixtes sur toile, 135 cm x 105 cm)



Caribbean bodies : Bouyon Series (2018, techniques mixtes sur papier, 65 cm x 50 cm)

Le trouble, avec ou sans dimension psychanalytique, sous-tend pour le moins l'idée qu'il y a plusieurs états possibles et qu'il peut exister une complémentarité des opposés/contraires comme le yin et le yang, l'homogène et l'hétérogène, le brillant et le mat ou le sec et le mouillé

et que plusieurs facettes identitaires et corporelles peuvent se voir réunies, superposées, afin que domine l'impression de coexistence.

Macula en latin ; marque, trace, empreinte, souillure, saleté, flétrissure, honte, déshonneur en français... En anglais, « tache » se dit : « task », mais aussi : spot, stain, patch, blot, mark, blotch, speck, blob, splash, smear, blur, soil, cloud. On ajoutera dans ce champ lexical de la tache « bloodstain » et le verbe « to spread »..., autant d'éléments d'un patchwork qui se traduit en anglais par le terme « pattern », lequel a d'abord le sens de « modèle ». Motif graphique reproductible, le « pattern » est aussi en musique un motif rythmique de base. Usité en linguistique, sociologie et psychologie, « pattern » est une forme altérée du français « patron ». Il apparaît en informatique, en design ainsi que pour expliciter le fonctionnement des systèmes naturels, entre changements d'échelle et ruptures de linéarités.

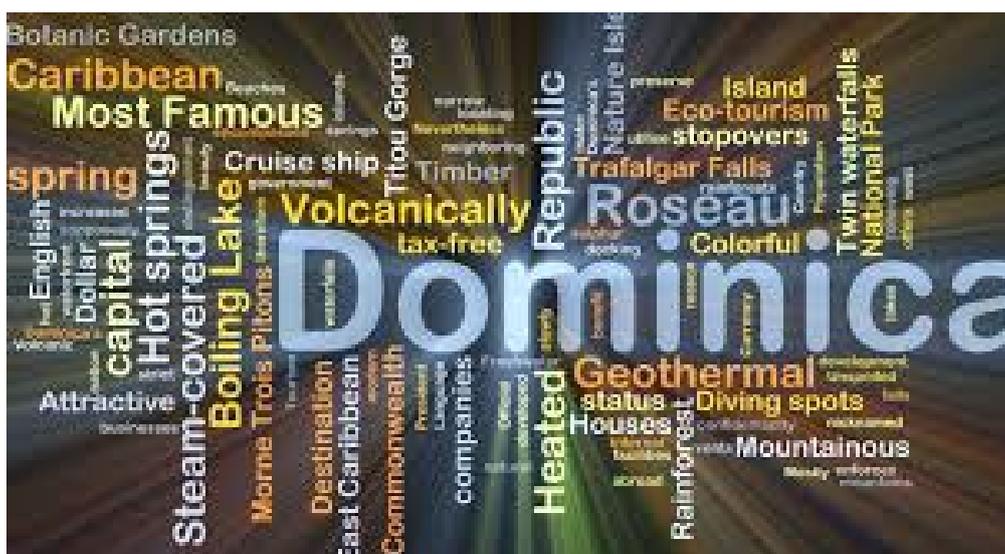
Ces « patterns » interagissent entre eux et sont universels comme nous le rappelle Peter S. Stevens :

When we see how the branching of trees resembles the branching of arteries and the branching of rivers, how crystal grains look like soap bubbles and the plates of tortoise's shell, how the fiddleheads of ferns, stellar galaxies, and water emptying from the bathtub spiral in a similar manner, then we cannot help but wonder why nature uses only a few kindred forms in so many contexts... It turns out that those patterns and forms are peculiarly restricted, that the immense variety that nature creates emerges from the working and reworking of only a few formal themes²⁸.

La géophilosophie deleuzienne, approche spatialisante du monde, reprend ces strates, plateaux et territoires, pour inviter à penser les liens entre corps et lieux, en revitalisant les racines géographiques de la philosophie. Marvin Fabien semble mettre en pratique ces concepts post-modernes en produisant un art de l'hyper-complexité – et en cela très « mangrovien ». La quantité de ces liens questionne dispersion et articulation, transparence et opacité, et ce via un art de la strate/tache qui fonde, en fin de compte, un appel à une nouvelle écologie artistique et humaine.

²⁸ Citation proposée dans le site : <https://permaculture-sans-frontieres.org/fr/pattern>, in Préface de *Patterns in Nature* de Peter S. Stevens, Little Brown and Co, 1979, consulté le 14 avril 2020 : « Lorsque nous voyons comment les ramifications des arbres ressemblent à celle des artères et à celles des rivières, comment les grains de cristal ressemblent à des bulles de savon et aux écailles des carapaces de tortues, comment les têtes de fougères, les galaxies et l'eau qui se vide d'une baignoire font des spirales de manière identique, nous ne pouvons que nous demander pourquoi la nature utilise un si petit nombre de formes apparentées dans des contextes aussi nombreux... Il s'avère que ces motifs et ces formes sont en nombre particulièrement restreint, et que l'immense diversité que la nature crée émerge du travail et du re-travail de seulement un petit nombre de thèmes formels ».

3- Eaux troubles de particules d'identité(s) (et de spiritualité)



Dans *La isla que se repite/L'île qui se répète* (1989¹), le Cubain Antonio Benítez Rojo (1931-2005), exilé aux États-Unis, propose une interprétation systématisée de la Caraïbe en tant que pont d'îles connectées « d'une autre manière », méta-archipel (et comme tel doté d'une culture fluviale et maritime) sans limites ni centre où la notion de rythme prend véritablement sens et où dimensions magique et scientifique se mêlent. En rappelant les différentes phases historiques de la formation de cette Caraïbe, Benítez Rojo met sur le/la même plan/strate la Dominique et la Martinique :

En segundo lugar implica, también, la no menos grandiosa epopeya de los caribes: las islas arahuacas como objeto de deseo caribe, la construcción de las largas canoas, los aprestos bélicos, las incursiones a las islas más próximas a la Costa -Trinidad, Tobago, Margarita-, el rapto de las hembras y los festines de victoria; luego la etapa de las invasiones territorializadoras -Granada, St. Vincent, St. Lucía, Martinica, Dominica, Guadalupe-, las matanzas de arahuacos, el glorioso canibalismo ritual de hombres y palabras, caribana, caribe, carib, calib, canib, canibal, Calibán (...)².

Dans son roman au titre paradigmatique de cet émiettement mis en commun *La Mer de lentilles/ El mar de las lentejas* (1979), Antonio Benítez Rojo présente la zone américano-caraïbe comme un lieu de connexions qui a connu et connaît l'oppression de la colonisation et de l'exploitation européennes, sans se départir toutefois d'utopies. Sydney Lea, dans l'introduction de *La Mer de lentilles* considère que Benítez Rojo retient l'élément liquide à la fois comme thème et comme méthode où « la continuité (ou les continuités) consiste à se prévaloir, de façon paradoxale, des polyrythmes de l'interruption, de la divagation, de la reconsidération et de l'épuisement »³.

Marvin Fabien a su introduire, par son travail sur le continu et le discontinu, via rythme et polyrythme, un ordre dans le désordre, en transcendant les carcans coloniaux et en se sentant dès lors, sans complexes⁴, fort de sa caribéanité.

Ce n'est certes pas le cas dans toutes les productions actuelles, qu'elles soient plastiques ou littéraires. Nombre d'entre elles comme le roman *Fleurs de nuit/Cereus Blooms at*

¹ Version (espagnole) définitive en 1998 : Antonio Benítez-Rojo, *La isla que se repite. Edición definitiva*, España, Editorial Casiopea, 1998.

² Antonio Benítez Rojo, *La isla que se repite*, Introduction, <https://www.literatura.us/rojo/isla.html>, consulté le 15 avril 2020.

³ John Updike, « Sobre el mar de las lentejas », <https://www.literatura.us/rojo/john.html>, consulté le 15 avril 2020: « (...) pasa a describir El mar de las lentejas como algo líquido, no sólo por su temática sino por su método: 'Su continuidad (o continuidades) consiste, paradójicamente, en los propios polirritmos de la interrupción, la divagación, la reconsideración y el agotamiento' ».

⁴ Voir Alain Leroy Locke, *Le rôle du nègre dans la culture des Amériques*, Paris, L'Harmattan, 2009.

Night (1996) de l'écrivaine originaire de Trinidad Shani Mootoo (1957-) transcrivent violences passées et actuelles à partir de corps et d'esprits recherchant la transgression des frontières sexuées et des entendements traditionnels. Dans ce type de cas « la folie signifie être hors des logiques fonctionnelles de la société et par conséquent être insignifiant plutôt qu'une alternative prégnante de sens »⁵. Corps et esprits peuvent donc connaître divers troubles et ne pas parvenir à rechercher plus en profondeur des clés salvatrices, des particules identitaires plus aisées à archipéliser et à condenser qui évitent justement la fragmentation identitaire et psychique.

Jean Rhys avait commencé à dire le mal-être par rapport aux codes conventionnels occidentaux en soulignant l'inconfort de sa position d'entre-deux et en créant une forme d'écriture retranscrivant ces méandres identitaires. Depuis le *Journal de bord* de Christophe Colomb, l'Amérique a en effet été ramenée de l'inconnu au connu européen via des analogies et des comparaisons hyperboliques qui sont autant de tentatives d'organiser les représentations américaines à partir de codes européens. Cette imposition externe a alors été source de mal-être et de représentations biaisées. Comme l'a montré l'écrivain cubain Alejo Carpentier (1904-1980), notamment dans *Los pasos perdidos/Le partage des eaux* (1953), il convenait de proposer de sortir de la *doxa* et du référent européens, de rompre le pacte de vraisemblance réaliste issu de la tradition gréco-latine et donc de refuser que se perpétue une écriture et une peinture fabuleuses de l'Amérique pour, enfin..., transcrire la réalité américaine et faire de la forêt (et des montagnes) le cœur de la civilisation de ce monde dit « nouveau » en rejetant le modèle européen d'une côte jugée civilisée du fait de sa seule occidentalisation. En voulant écrire et peindre la réalité du monde américano-caribéen, sans neutraliser sa différence, en refusant le merveilleux faux, inauthentique, il s'agissait alors de faire surgir *lo real maravilloso*/le réel merveilleux.



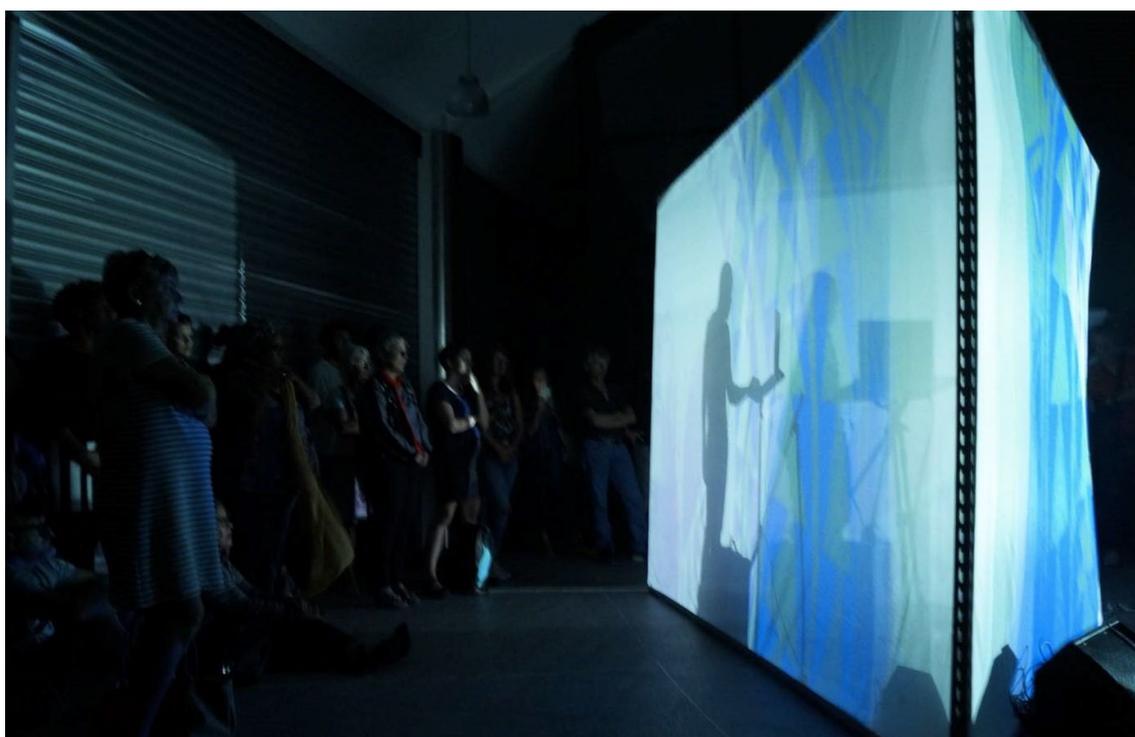
Titre ? année ? Dimension ? Technique ? MF : *Jerimiah's Dream*, 2008, 90 cm x 50 cm, *Mixed medias*

Marvin Fabien représente son monde caribéen sans renier sa nature merveilleuse, sans rejeter le palimpseste de ses vues et voies qu'il cherche à nous faire appréhender par le recours

⁵ Vivian M. May, « Dislocation and Desire in Shani Mootoo's *Cereus Blooms at Night* », *Studies in the Literary Imagination; Academic Journal*, Vol. 37, Issue 2, 2004, p. 13.

à la tache improbable, comme la figuration de divers trompe-l'œil, qui rend impossible de neutraliser la différence et qui permet de figurer certaines absences et de renforcer les paradoxes. Le recours à la technique de la tache permet de rendre compte de la profondeur du réel américano-caribéen, de ses réalités corporelles et spirituelles. L'enchevêtrement/encastrement/superposition des réalités remplace ainsi celui de la forêt incomprise, abolit les différences entre les règnes et les textures (et parfois aussi entre les couleurs), et ce d'autant plus lorsque Marvin Fabien recourt à une variété de techniques artistiques, invitant à utiliser plusieurs sens à la fois, entretenant notamment le visuel et le sonore pour qu'émerge du fruit de notre imagination l'œuvre, toujours renouvelée de la réception participative de chacun. Co-identités ; co-crétions ; co-existences que donnent à voir des formes de trouble positivées, parfois présentées sur d'immenses toiles sonores revisitées, comme un négatif photographique renouvelé, rappel de strates sonores, visuelles et sensibles, palimpsestes passé, présent et à venir. Cette recherche qui passe par la nano-dimension et ses rêves insaisissables que met par exemple en exergue l'artiste martiniquais Raymond Médélice (1956-) par des séries de petits traits aux couleurs variées⁶ et à laquelle s'intéresse aussi Marvin Fabien a également été source de questionnements chez divers écrivains comme Kafka :

Kafka est fasciné par tout ce qui est petit. (...) le règne animal au contraire touche à la petitesse et à l'imperceptibilité. Mais, plus encore, chez Kafka, la multiplicité moléculaire tend elle-même à s'intégrer ou à faire place à une machine, ou plutôt à un agencement mécanique dont les parties sont indépendantes les unes des autres, et qui n'en fonctionne pas moins⁷.



Strange Fruit Triangle (2017, Installation digitale : Son, video mapping et mixing en direct)

QUESTION : CE VOILE BLANC EST-CE DU PAPIER OU DU TISSU OU UNE AUTRE MATIÈRE ? COMME UN PARAVENT PLUS OU MOINS OUVERT ?

MF : Ce voile blanc est un tissu translucide qui accroche la lumière et qui est fixé à la structure métallique du triangle (la structure et le tissu sont un tout uni, accrochés ensemble. Une fois

⁶ Voir Cécile Bertin-Elisabeth, « Rêves de tours abolies et de béton dés-armé pour une recherche d'équilibres d'énergies, AICASC, 2018, <https://aica-sc.net/2018/06/25/medelice-reves-de-tours-abolies-et-de-beton-des-arme/>, consulté le 21 avril 2020.

⁷ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka, pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit, Paris, 1975, p. 68-69.

l'artiste à l'intérieur il n'y a aucune ouverture visible sur tout le triangle, on peut en faire le tour sans voir comment y rentrer)

Ce monde solide et mouvant à la fois, creuset privilégié de jeux de transparences troublées, est d'ailleurs le substrat d'œuvres, créées sur des supports d'abord imbibés de liquide ou de lumière pour laisser l'inattendu merveilleux interagir avec les pigments, donnant tracés et ombres, ajoutés ou suggérés. Marvin Fabien recourt désormais à une forme de toile/voile, de fausse limite dont l'opaque transparence ouvre en fait à toutes les visibilitées comme dans *Strange Fruit Triangle*, installation digitale réalisée en 2017. Ce choix de la taille macro souligne l'évolution de l'art fabien qui extériorise désormais de façon agrandie, comme via le regard d'un microscope offert par les moyens électroniques et digitaux actuels, ce qui était déjà en jeu au cœur de ses œuvres sur papier cartonné réalisées une dizaine d'années plus tôt, à savoir rendre perceptible ce qui se passe à l'intérieur du processus vital et artistique, entre jeux de matières et rencontres d'imprévisibles. LA LUMIÈRE s'infiltré comme l'EAU et invite à faire se rejoindre trac(é)es et tracés, transparences et opacités, pour mettre en exergue un nouveau code caribéanisé, calibanisé. Victoire symbolique de la lumière sur les ombres du passé ? Peaux et souffrances transcendées ? Complexes dépassés ? Cette lumière énergétique pourrait constituer en effet, comme le propose Anne Catherine Berry le trouble tamisé, substrat de particules d'identité(s), sous nos peaux dévoilées :

Ne pourrait-il pas s'agir ici, peut-être à travers cette installation, d'une métaphore de la peau, celle de l'être caribéen, figure complexe et en cela riche mais à la fois ancrée dans une forme d'incomplétude. Le dispositif plastique et multimédia mis en œuvre, qui alimente ici la performance, permet un jeu de transparence et de lumière, un rapport de clair-obscur, qui met en jeu le corps de l'artiste, du moins sa visibilité ; l'ensemble joue d'une présence-absence de son corps qui nous semble apparaître par moment telle une figure spectrale, il nous semble alors impalpable⁸.

La lumière, onde électromagnétique, est visible entre 400 et 800 nanomètres environ. Elle connaît aussi ce rapport du continu et du discontinu (si cher à Michel Foucault), entre émission et absorption. Concentré de photons et donc de particules (élémentaires), et/ou d'ondes, la lumière est vecteur. Elle unit, relie, archipel(ELLE)ise musique (ondes) et matière (particules) ; voile-peau-corps. Et les impacts de particules ne font-ils pas en quelque sorte tache (comme créant ce que l'on appelle en physique des « patrons d'interférences ») en rendant visible l'interférence des ondes (comme dans l'expérience des fentes de Young⁹) ? Ces jeux de particules de lumière sont comme mis en exergue par le port de lunettes de soleil chez des personnages aux têtes représentées comme des nuages de particules de poussières (des têtes dans les étoiles ?), des têtes liées à un autre monde, en interférence avec une dimension supérieure, non strictement physique ? Ces représentations de corps exposés au soleil (dénudés tous poil dehors comme l'exemplarise la figuration de gauche) peuvent dans le même temps véhiculer une possible critique d'un tourisme à outrance, non réfléchi, où le tourbillon de nos passions corporelles est comme rendu visible par la « cible »-ombilic-omphalos présente au centre du corps du personnage central, soit le centre-miroir de soi dans le centre de l'œuvre et donc une mise en abîme d'autant plus significative qu'un lien est créé par une flèche-perfusion plantée au niveau du cœur de ce même personnage. Le trouble est là devant ces personnages vus à la fois de face et de dos, à la fois vêtus et nus, à la fois de chair, de sang et éthérés. Pourquoi voiler ainsi ces visages de particules pailletées ?

⁸ Ce texte a été remis par l'artiste. **Référence précise ? MF : Le texte est celui de l'intervention d'Anne Catherine Berry lors de ma présentation de Strange fruit triangle le 15 décembre 2017 à la 4e soirée performances # conférence du Fiap17 Martinique à l'ESPE**

⁹ Voir : <https://www.youtube.com/watch?v=S-2h98jeKg4>, consulté le 15 avril 2020.



Caribbean bodies: Bouyon Series (2018, techniques mixtes sur papier, 65 cm x 50 cm)

Le voile, métaphore de la peau, nous renvoie au sens étymologique en grec du terme « métaphore », à savoir « transport ». En effet, IL (voile)/ELLE (peau) permet de filtrer les passages entre matières et matériaux, entre intérieur et extérieur, entre corps et esprit. Car n'est-il pas aussi suggéré par la dimension éthérée de la partie supérieure de cette peinture ou comme dans des installations du type de *Strange Fruits Triangle* que le corps ne vibre pas seul, mais que l'âme constamment le lien entre corps, cœur et esprit/âme ?

Il s'agit par conséquent de servir de trouver des transmetteurs, des sortes de synapses-ondes pour dépasser les discontinuités en proposant des points de contacts, de rencontre, et ainsi faire émerger ce que tant de nous ne voient pas. Cet art libérateur d'influx et aux flux suggérés par des lignes pointées ou des formes et ombres changeantes ; ces points, pointillés, tirets, si présents dans l'œuvre fabienne signalent (et sculptent musicalement) les relais possibles entre toutes ces formes de particules et corpuscules. Discrète façon de dire et de montrer, de marquer un jalonnement entre concret et abstrait, entre matière corporelle et spirituelle.

4- Corps¹ : mater-i-eaux de l'imaginaire caribéen

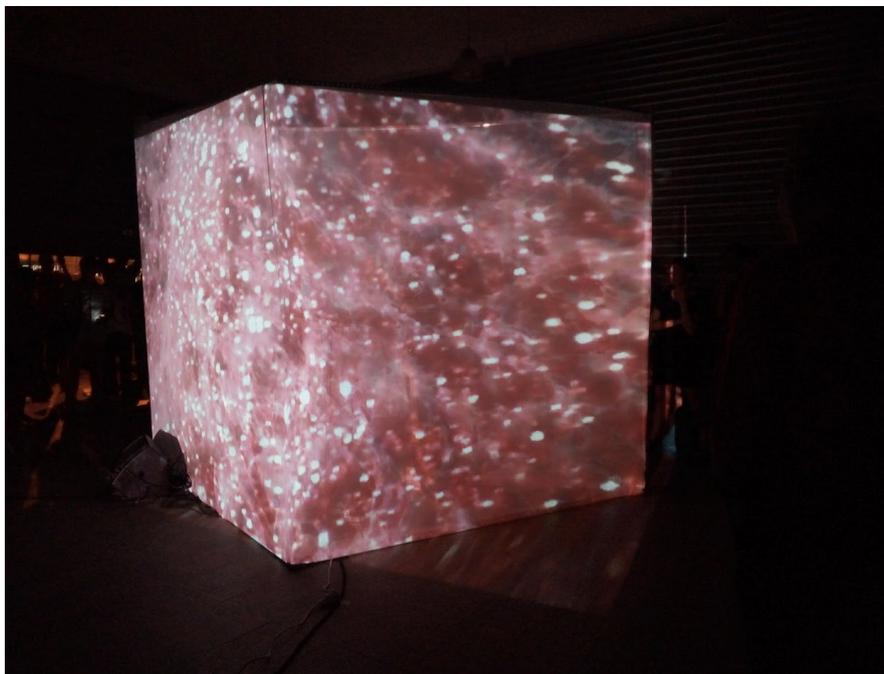
C'est par l'imaginaire que nous gagnerons à fond sur ces dérélitions qui nous frappent, tout autant qu'il nous aide déjà, dérivant nos sensibilités, à les combattre.

Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde*²

Si le monde est le « milieu naturel » où s'exercent toutes mes perceptions, entre transparences et opacités, Maurice Merleau-Ponty évoque alors un « corps explorateur voué aux choses et au monde »³. Marvin Fabien prend justement appui sur ce corps qui exprime le plus individuel de moi-même et qui est à ma mesure du monde, le lieu où se joue toutes mes relations avec l'Autre et le monde, le Tout-monde. Et ainsi, c'est un appel à redécouvrir le monde en chacun de nous, comme centre de tous mes horizons, me permettant de me découvrir et de m'assumer comme être au monde.

S'agit-il de ce fait de se réduire à notre corps ? Non, en fin de compte, il y aurait plutôt une ouverture par le corps, ses stimuli et ses perceptions jusqu'à notre moi profond, individuel et collectif. Car tout corps est à la fois frontière et système de réseaux ; tout corps est mangrove. Loin d'un simple assemblage de membres et d'organes, il s'agit, toujours selon Merleau-Ponty, d'un « schéma corporel » qui permet une prise de conscience globale de notre posture dans le monde intersensoriel⁴ et qui se déploie dans l'espace extérieur, comme un point qui permet de toucher l'horizon.

Le corps est généralement conçu comme la partie *matérielle* d'un être animé (distincte de sa partie immatérielle, spirituelle), renvoyant en somme à sa dimension physique et physiologique (incarnée), constituée de diverses particules et molécules. Il se caractérise pour l'être humain par une présence prépondérante d'EAU⁵. Comme principal constituant de notre organisme, H₂O est notre matériau/ *mater-i-eau* fondamental.



Strange Fruits Triangle (2017, Digital Performance, Fiap17)

¹ On invite à lire sur ce thème la belle thèse d'Anne-Catherine Berry, *Le corps archipélique dans les arts plastiques des Antilles françaises*, soutenue à l'Université des Antilles en 2017, sous la direction du professeur Dominique Berthet.

² Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde*, Paris, Gallimard, 1997, p. 18.

³ Merleau-Ponty, *Rapport sur ses travaux présenté au Collège de France*, 1951.

⁴ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard (Tel), 2003 (1945), p. 116.

⁵ Environ 60 %.

Le terme « corps » désigne également tout type de substance ainsi que l'idée d'un ensemble, généralement organisé, d'éléments. C'est aussi en musique une caisse de résonance. N'est-ce pas de surcroît, symboliquement, la caisse de résonance de nos imaginaires ? Les corps sont donc variés et la façon de les regarder, de les imaginer, aussi. Le phénotype, visibilité extérieure de ces corps, a longtemps constitué une barrière dans les imaginaires caribéens.

Aimé Césaire⁶ a justement montré dans sa réécriture de *La Tempête* de Shakespeare combien Caliban, le personnage de l'esclave monstrueux, n'était monstrueux que selon la représentation eurocentrée et devenait un vibrant symbole de résistance des dépossédés de toutes les colonisations occidentales. Le Barbadien George Lamming⁷ fait passer Caliban de l'espace insulaire à la ville de Londres où il est à la fois acteur, peintre et musicien, et se trouve violemment aux prises avec le monde qui l'entoure. La violence est en revanche dépassée chez Marvin Fabien, non seulement parce qu'un peu à l'instar du Haïtien Max Dorsinville qui a recouru à l'image des Canadiens français subalternisés par les anglophones dominants⁸, il conçoit un Caliban qui n'est pas « que » Nègre, qui n'est pas « qu' » ancien esclave, mais surtout parce qu'il intègre Prospéro en chacun de nous : « L'antithèse entre Caliban et Prospero est la division ultime que chaque individu porte en lui-même »⁹.

Marvin Fabien propose dès lors un regard plus apaisé, mais pas pour autant lissé, car à lire, à décrypter sur différentes profondeurs (de papier ou de tissu) et invitant à la rhizomité (sans frontières...) entre les techniques artistiques. Et c'est ainsi qu'il entend peindre la réalité merveilleuse caribéenne en rendant compte d'un dépassement des destructivités passées : Traite, esclavage, souffrances sur la Plantation... Loin des corps aux fers, des *Ferments* (1960) d'Aimé Césaire et des cadavres mémoriels, Marvin Fabien retient plutôt la notion de « ferments », de levure vitale et de corps en actes résilients, qui semble renvoyer, à sa façon, au *Sel noir*¹⁰ (1994) évoqué par Édouard Glissant, gisement de vie et non gisant souffrant.

Les vers de Césaire et de Glissant n'ont donc plus le même écho chez cet artiste issu d'une génération régénérée ayant transcendé ce mal des origines douloureuses et la violence de la nature environnante et des hommes qui s'y trouvent :

*Car il y a ce mal
ci-gît au comble de moi-même
couché dans une grande mare la sourde sans ressac¹¹
.....
En ce cœur fut la gloire, les orées, le sable noir
En ce cœur le silence : affres délires bêtes sourdes.
Là le matin suinte dans la roche un sang d'hier¹².*

Marvin Fabien ne s'inscrit pas « que » dans le mythe d'une (lointaine) Afrique merveilleuse ou d'un (proche) paysage, nouvel espace de liberté et de beauté. Il reconnaît l'Afrique, il loue la richesse esthétique du paysage caribéen, mais il choisit une autre voie d'interpellation et d'expression, un autre « méthode », car il a dépassé les traumatismes originels bréhaïnes¹³ et invite toute la Caraïbe à aller de l'avant, riche de son passé et de son originalité ethnique et culturelle et forte de ses apprentissages, entre troubles et transparences fertiles.

Il n'en demeure pas moins conscient des différences de cheminement entre la Dominique et la Martinique notamment, et continue d'être surpris par les chemins de

⁶ Aimé Césaire, *Une tempête*, Paris, Gallimard, 1969.

⁷ George Lamming, *The Pleasures of Exile*, Londres, Michael Joseph, 1960, University of Michigan Press, 1992.

⁸ Max Dorsinville, *Caliban Without Prospero: Essay on Quebec and Black Literature*, Erin (Ontario), Press Porcépic, 1974.

⁹ http://ile-en-ile.org/dorsinville_max/, consulté le 14 avril 2020.

¹⁰ Édouard Glissant, *Le Sel noir*, in *Poèmes complets*, Paris, Gallimard, 1994.

¹¹ Aimé Césaire, *Ferments*, in *La poésie*, Paris, Seuil, 1994, p. 319.

¹² Édouard Glissant, *Le Sel noir*, in *Poèmes complets*, Paris, Gallimard, 1994, p. 185.

¹³ Voir sur ces traumatismes le cas de la « blès » : Patricia Donatien Yssa, *L'exorcisme de la blès - Vaincre la souffrance dans l'Autobiographie de ma mère de Jamaica Kincaid*, Paris, Éd. Le manuscrit-Recherche université, 2008.

superficialité consommatrice/consumériste/ « consumatrice » dirons-nous, de ses frères franco-créolophones dont les îles encadrent son île d'origine et en font dès lors ressortir l'originale frugalité et authentique rusticité. Édouard Glissant avait déjà dénoncé dans son fameux *Discours antillais* la « politique pulsion » d'une population martiniquaise qui face à l'impossibilité de saisir sa propre vie enchaînait divers déséquilibres : « chacun croit qu'il vaut mieux à tout prendre se figer dans son analyse mais au moins *faire quelque chose*, pour supporter de vivre »¹⁴.

De l'Afrique, terre promise césairienne et chez tant d'autres auteurs et artistes à la recherche de mise en phase avec le lieu-corps paysage caribéen, réenchânté en quelque sorte par Glissant, Marvin Fabien, à l'instar du héros carpentrien Esteban du *Siècle des Lumières/El siglo de las Luces* affirme que la « terre promise » est en fait en chacun de nous. Rappelons que comme une coïncidence, Marvin¹⁵, est un prénom dérivé du celtique « Merfyn » qui signifie « ami de la mer ». Il est donc plus qu'un déporté de/par la mer-océan du *Middle Passage*. Re-territorialisé et d'autant plus indépendant – et non plus subalternisé – que son île-matrice-mater a déjà réglé cette rencontre avec l'histoire d'elle-même avec sa phase d'indépendance assumée. Marvin Fabien ne cherche-t-il pas à faire comprendre à tous cette nécessaire réinsertion apaisée dans le monde caribéen en particulier et dans le monde en général ?

À la Dominique, certaines orientations de l'art contemporain postcolonial¹⁶ ont été en fin de compte liées à des choix corporels. En effet, le port ou non de locks a entraîné des réactivités politiques dans la seconde moitié du XX^e siècle. Rappelons à cet égard que l'artiste dominicain Alwin Bully a permis une émergence des questions de la résistance et de la mémoire à la Dominique dans les années 70¹⁷ en créant mythologie et héros propres et en invitant, avec d'autres, à se détourner de l'hégémonie occidentale¹⁸ et à valoriser la fierté raciale, le désir de reconnaissance d'une identité nègre, sous l'influence notamment du *Black Power Movement*. Les violences perpétrées sous le régime de Patrick John qui, en 1974, par le *Dread Act*, a autorisé les Dominicains à tuer tout porteur de locks (*dreadlocks*), en vue de freiner le mouvement rastafari, ont généré un retour à la Nature d'une partie de la population pour se préserver de ces exactions¹⁹. Beaucoup d'artistes ont alors accompagné ce retour à la Nature.

Celui-ci est exprimé de façon sous-jacente dans l'œuvre de Marvin Fabien qui introduit l'EAU comme base de son travail, mais – on l'a vu – base visible/invisible, tache/strate, qui peut apparaître comme une façon oblique d'exprimer une conscience éthico-durable de la Nature. Dans ces mêmes années 70, l'artiste Gilda Thebaud Nassief a influencé les artistes dominicains par ses choix de racines africaines mises en valeur. Rares étaient les professeurs d'art à cette époque à la Dominique ; beaucoup d'artistes sont alors autodidactes. Les arts s'entremêlaient au politique comme chez Christian George²⁰, artiste rasta militant.

Marvin Fabien s'inscrit-il dans cet héritage d'artistes engagés, bivalents ? Propose-t-il un art de la contestation ? Pas directement, l'époque est en effet autre. Son art n'en demeure pas moins identitairement rhizomique et « mangrovien » par son substrat aqueux. Il participe à la conscientisation de nos dérives actuelles en passant par les corps et corpuscules.

Marvin Fabien a choisi en tous les cas d'étudier l'approche d'Alwin Bully reliant corps, lieu et mémoire :

¹⁴ Édouard Glissant, *Le discours antillais*, Paris, Gallimard, 1997 (1981), p. 145.

¹⁵ Marvin Gaye est un chanteur de soul et R'n'B américain.

¹⁶ Cf. N. Lazarus (dir.), *Penser le postcolonial : une introduction critique*, Paris, Éditions Amsterdam, 2006.

¹⁷ Voir à cet égard l'article de Marvin Fabien, « La figure du dictateur dénoncée : art et politique dans les années 1970 à la Dominique (Petites Antilles) », *Études caribéennes* [En ligne], 39-40 | Avril-Août 2018, mis en ligne le 15 juillet 2018, <http://journals.openedition.org/etudescaribeennes/12195>, consulté le 6 avril 2020.

¹⁸ Cf. Rose, E.A., et M. Alvin (2002). *Dependency and Socialism in the Modern Caribbean: Superpower Intervention in Guyana, Jamaica, and Grenada, 1970–1985*, Lexington Books et Chambers, E. (2017). *Roots & Culture: Cultural Politics in the Making of Black Britain*, I.B.Tauris.

¹⁹ Wessinger, C. (2000). *Millennialism, Persecution, and Violence: Historical Cases*, Syracuse University Press.

²⁰ Christian George travaillait notamment avec les groupes de musique *Exile One* et *Midnight Groovers*.

Pour Alwin Bully, le lieu est habité par des corps sensibles et libres et tout corps sensible représente un lieu à explorer, un lieu de mémoire. Les œuvres d'Alwin Bully portent des fragments du lieu et des résidus d'un temps vécu²¹.

Les corps chez Marvin Fabien sont-ils des lieux de mémoire ? Et de quelle mémoire ? Nous propose-t-il de réhabiter nos corps caribéens ? Et comment ?

Pour mieux comprendre la démarche fabienne, écoutons ce que Marvin Fabien nous dit lui-même à propos de l'importance de la performance en ce qu'elle constitue une :

pratique artistique peu connue et peu pratiquée par les artistes caribéens, (qui) définit un acte qui réunit pratiques artistiques dans une forme d'évènementiel, où le corps de l'artiste est le support de la communication de l'œuvre. Cette pratique hétéroclite issue d'une symbiose de pratiques et d'outils artistiques très accessibles de nos jours semble être véhiculée et valorisée grâce aux outils numériques²².

Forme éphémère, expérience évolutive, en cours devant des spectateurs, Marvin Fabien affirme également, toujours dans cet article de la *Revue en Esthétique*, l'importance du véhicule du corps dans la Caraïbe :

Le corps semble être le matériau qui construit l'imaginaire de l'espace caribéen. D'une part, il est le support sur lequel et avec lequel la mémoire est archivée. D'autre part, le corps est un poids, marqué par l'histoire de l'esclavage, mais qui pourtant ne cesse de s'inventer pour trouver un accord avec son lieu et son histoire²³.



Naked Light (Performance Digitale FLAP 2017)

Ainsi, dans *Naked Light 2017*, Marvin Fabien propose de voir le corps dans une partie physique (corps réel) et une autre numérique (corps avatar), modifiée par les sons de la guitare portée par le corps physique. Les spectateurs filment et photographient et ce faisant

²¹ Marvin Fabien, « La figure du dictateur dénoncée : art et politique dans les années 1970 à la Dominique (Petites Antilles) », *Études caribéennes*, op. cit.

²² Marvin Fabien, « Festival International d'Art Performance (FIAP) 2017. La projection multiple de l'œuvre en action : la place des nouveaux médias dans l'art de la performance », *Recherches en Esthétique – Art et action*, Revue du CEREAP-CRILLASH, n° 23, janvier 2018, p. 193- 203 (p. 193).

²³ Op. cit., p. 197.

deviennent des acteurs en une réception évolutive de l'œuvre. Malgré l'absence d'eau H₂O, il y a toujours une FLUIDITÉ : celle des flux internet et des flux de lumière et de sons qui rappelle la matière matricielle fabienne. Corps et attributs digitaux ne font-ils pas alors émerger de nouvelles identités immergées et, pour le moins, ne proposent-ils pas de prendre conscience d'ubiquités fragmentées, à ar(T)chipéliser ? À construire en synergie avec le spectateur, ce qui propose une relation au monde multi-interrogée depuis la Caraïbe.

Performeur, Marvin Fabien se demande si ce corps est connecté à d'autres corps²⁴ et répond :

Il est intéressant de concevoir le corps d'un performeur en action comme l'accumulation de plusieurs éléments : émotion, ethnie, lieu, culture, langue, parmi d'autres. De ce fait, dans un acte performatif, le performeur cherche en lui un autre corps, c'est-à-dire un corps performatif. La disposition de ce nouveau corps correspond à la tentation de renouer des liens et de communiquer avec le corps du spectateur, lui-même connecté à d'autres corps par l'intermédiaire d'Internet²⁵.



Photo Pascal Bernier (Miami, 2017) Lest We Forget (Performance multi-sensorielle de Marvin Fabien et Nyugen Smith. Présentée au Prism Art Fair 2017 - Miami Meca Art Fair 2018 - Puerto Rico et Fiap 2019 – Martinique)

Cette performance²⁶ est à lier à la conception du biopolitique de Michel Foucault²⁷, car elle interroge le corps social et l'économie politique. La multiplicité des relations coextensives au corps social est rendue visible par des fils et des cordes qui sous-entendent autant de liens multimédias. Comme le rappelle Michel Foucault, « le corps est une réalité biopolitique »²⁸ et

²⁴ *Op. cit.*, p. 198.

²⁵ *Idem.*

²⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=u57n6DKhhq4>, consulté le 18 avril 2020.

²⁷ Voir par exemple l'article de Maurizio Lazzarato, « Du biopouvoir à la biopolitique », *Multitudes 1*, mars 2000, <https://www.multitudes.net/Du-biopouvoir-a-la-biopolitique/>, consulté le 15 avril 2020.

²⁸ Michel Foucault, « La naissance de la médecine sociale », Conférence prononcée dans le cadre du cours de médecine sociale à l'Université de Rio de Janeiro, octobre 1974, *Revista centroamericana de Ciencias de la Salud*, n°6, janvier-avril 1977, p. 89-108, in *Dits et écrits*, n°196, Gallimard, 2004, tome II, p. 207-228 (p. 209-210).

le pouvoir coordonne et dans le même temps institutionnalise et stratifie. Il ressort combien une multitude de forces interagissent. Il s'agit donc d'envisager le pouvoir à partir de son action sur le milieu, sur ce qui nous permet de vivre, et pas directement à partir de son action sur les êtres humains. Cette « gouvernementalité » qui veut tout gérer a été théorisée par Michel Foucault.

Ce sont ces dynamiques de rapports de commandement et d'obéissance que Marvin Fabien et Nyugen Smith²⁹ mettent en exergue pour nous sensibiliser à ces questions inhérentes à nos sociétés. A l'instar de Foucault (puis de Deleuze et Guattari), ils nous rappellent qu'il y a des relations de pouvoir plutôt que du pouvoir en soi³⁰. Marvin Fabien et Nyugen Smith dénoncent plus précisément dans cette performance collaborative et multisensorielle initiée en 2017 et reproduite en 2018 et 2019 (*est-bien cela ? MF : Oui*), preuve que cela leur tient à cœur, les stratégies gouvernementales des chefs d'État caribéens comme les Premiers ministres de Barbuda et de la Dominique : Gordon Browne et Roosevelt Skeritt qui présentèrent aux Nations Unies en 2017 leur critique des choix occidentaux quant au climat entraînant notamment des dommages économiques, mais aussi physico-psychiques si visibles lors du passage des ouragans meurtriers Maria et Irma. Marvin Fabien et Nyugen Smith se mettent littéralement dans la peau de ces politiques en ayant revêtu un costume cravate, ironiquement fabriqué en bâche, ces mêmes bâches qui servent aux victimes de ces cyclones à se protéger une fois leur toit envolé. De par cette « peau » ajoutée, ces artistes peuvent dire à la fois les figures politiques et les douleurs des victimes comme l'explique Marvin Fabien :

Dans ce travail, les artistes se mettent à l'épreuve en attachant des cordes à leurs costumes, qui sont donnés aux spectateurs alors qu'ils essayent de bouger. Leurs actes semblent être une métaphorisation de la rencontre entre le cyclone et les victimes. Ils se mettent à la fois dans la peau des représentants de ces nations en s'habillant en costumes formels mais en même temps dans la peau des victimes à travers leurs costumes fabriqués avec des bâches, un outil indispensable après le cyclone et une matière devenue alors symbole de « l'après désastre »³¹.

En somme, il s'agit d'inviter à trouver une façon d'agir, un mode de résistance (de « libération » ?) face à l'échec des gouvernants à limiter les changements climatiques ; résistance qui passe par la création et non la seule négation ou dénégation, ce qui rejoint tout à fait le positionnement de Michel Foucault qui dans une interview (1984) proposait son point de vue quant au lien entre résistance et création :

– C'est seulement en termes de négation qu'on a conceptualisé la résistance. Telle que vous la comprenez, cependant, la résistance n'est pas uniquement une négation : elle est processus de création ; créer et recréer, transformer la situation, participer activement au processus, c'est cela résister.

– Oui, c'est ainsi que je définirais les choses. Dire non, constitue la forme minimale de résistance. Mais naturellement, à certains moments, c'est très important. Il faut dire non et faire de ce non une forme de résistance décisive³².

²⁹ <https://www.nyugensmith.com/about>, consulté le 18 avril 2020.

³⁰ Michel Foucault, *Dits et Écrits*, IV, p. 729.

³¹ Information fournie par Marvin Fabien.

³² Michel Foucault, *Dits et Écrits*, IV, p. 741.

5- Hydriques œuvres hybrides : quelle reliance ?

OÙ EST VOTRE SIGNATURE DANS LES ŒUVRES ? À QUOI RESSEMBLE-T-ELLE ? MF : *J'avais pris l'habitude de ne signer les œuvres qu'une fois qu'elles étaient exposées, j'ai donc pris beaucoup de photos sans les signatures avant leur exposition. Je vous envoie dans un email une photo d'une œuvre récente avec ma signature.*



Caribbean bodies : Bouyon Series (2018), techniques mixtes sur papier, (65 cm x 50 cm)



Caribbean bodies : Bouyon Series (2019), techniques mixtes sur papier, 135 cm x 105 cm)



Caribbean bodies : Bouyon Series (2018, techniques mixtes sur papier, 65 cm x 50 cm)

Conscient du capital hydrique de chacun des ILs et ELLEs et de la planète Terre en général, Marvin Fabien choisit de rendre la présence d'H₂O visible dans les corps ou autour des corps de ses réalisations de ces dernières années. Le recours à un bleu aux mêmes tonalités récurrentes où les extensions de taches dessinent des vagues intérieures ou diverses impressions de flots va jusqu'à rendre visible l'eau présente dans ces corps comme d'autant plus vivants alors. Le plus souvent, un autre élément de l'œuvre renvoie au contraire de l'EAU, à savoir le FEU, que ce soit par la couleur jaune-orangé, la présence d'un arbre comme calciné ou encore le port de lunettes de soleil et la stylisation de rayons. Ce contraste renforce la dominance de camaïeu de bleu.

Puisque chaque molécule d'eau est le fruit de la combinaison entre un atome d'oxygène et deux atomes d'hydrogène, il convient de rappeler que l'hydrogène qui est doublement présent est en fait la plus inflammable de toutes les substances connues. Eau et flamme coexistent alors. De surcroît, comme l'hydrogène est légèrement plus soluble dans les dissolvants organiques que dans l'eau ; associer eau et marc de café¹ comme le fait Marvin Fabien revient à renforcer la dimension inflammable et, symboliquement, à nourrir de feu et d'eau, en une diète hydrique fabienne, nos racines identitaires, quasiment réseaux sanguins comme le souligne la couleur rouge-bordeaux retenue alors par Marvin Fabien. On en vient à se nourrir à partir de l'eau et des particules qu'elle véhicule, comme cette figure humaine aux bleus habits d'un nageur devenu l'eau dans laquelle il se meut et qui éteint le feu qui calcine un arbuste, lequel semble représenter autant de racines s'échappant d'un crâne qui symboliquement pourrait dire nos multiplicités identitaires. Pas de personnages seuls en règle générale dans l'œuvre fabienne, plutôt des premiers et seconds plans ou un personnage plus grand qu'un autre, des mises en commun duelles – dans le sens de mise en duo complémentaire –, mais avec un jeu d'échanges de particules et/ou de fils, tubes, vaisseaux qui les relie.

Dans les performances fabiennes, on retrouve aussi cette importance du LIEN, avec l'autre et le groupe et l'espèce humaine en général, soit le choix de la RELIANCE, pour reprendre une expression d'Edgar Morin² qui invite justement à mieux prendre soin de la

¹ D'autres artistes de la Caraïbe ont eu recours au café comme le Haïtien Hervé Télémaque qui dans son exposition *L'inachevée conception* (2019) en a imbibé le bois de son support d'une *Caraïbe II* (1993, marc de café, acrylique et éponge sur bois, 100 × 190 × 26 cm).

² Edgar Morin, *La méthode, VI. « Éthique »*, Paris, Seuil, 2004, p. 239 : « La notion de reliance (...) comble un vide conceptuel en donnant une nature substantive à ce qui n'était conçu qu'adjectivement et en donnant un caractère actif à ce substantif. "Relié" est passif, "reliant" est participant, "reliance" est activant. On peut parler de "déliance" pour l'opposé de "reliance" ». Voir aussi M. Maffesoli, *Le réenchantement du monde. « Une éthique pour notre temps »*, Paris, La Table Ronde, 2007, p. 109-130.

Terre et de nous-mêmes en une éthique de communauté et de solidarité. Il s'agit de refuser les déliances, c'est-à-dire les ruptures des liens humains et sociétaux, et privilégier les relations à l'instar de ce que professent les religions, du latin *religare* – relier – et toutes formes de spiritualité :

Et c'est sans doute la Reliance des Reliances que célèbrent les cultes et rites des religions, les cérémonies sacrées, inconsciemment adoratrices du mystère suprême de la Reliance cosmique³.

Cette performance n'est-elle pas la transcription d'un même impératif de reliance et de souci participatif ? En anglais, to rely on c'est « faire confiance » : « [...] la perpétuelle interaction qui s'établit entre le matériel, le spirituel, l'animal, l'organique, le naturel et le culturel : voilà ce qu'est la reliance »⁴ affirme à son tour Michel Maffesoli en 2007.

Cette reliance qui se fonde sur la base moléculaire duelle, car en duo, de par le lien entre l'oxygène et l'hydrogène ainsi que par le double hydrogène, déjà présente au niveau moléculaire est alors la conjonction de solitudes partagées, comme le montrent si justement les personnages fabiens, à la fois seuls et à deux ou trois, soulignant ainsi combien le défi est une rencontre des différences, rencontres des identités assumées.



Lest We Forget (2019, FLAP Martinique). Photo de ?? lieu précis ? MF : Photo de Marielle Bompuis, La Savane des Pétrifications, 2019

L'eau, douce ou salée, n'intéresse pas seule. Ce qui compte, c'est de l'associer, notamment avec des sédiments, des amas de particules. Le terme « pélagique » renvoie justement à la pleine mer et à l'océan, ces zones éloignées des côtes, ainsi qu'aux sédiments des fonds marins. Ces sédiments sont de la terre, de la boue et de l'argile, sous la mer (et non pas des îles immergées) ; ces sédiments sont hétérogènes et peuvent constituer des aires pélagiques où des courants déplacent les particules et autres dépôts (naturels) comme des constituants organiques décomposés. Ces sédiments relient, archipelisent en somme.

³ Edgar Morin, *La méthode, VI. « Éthique »*, Paris, Seuil, 2004, p. 32.

⁴ Michel Maffesoli, *Le réenchantement du monde. « Une éthique pour notre temps »*, Paris, La Table Ronde, 2007, p. 143.

Cette métaphore de l'ar(T)chipélisation se distancie peu à peu des définitions des dictionnaires comme le rappelle Georges Voisset :

Se creuse alors, de néologisme en néologisme, l'écart de la pensée, de l'art et de l'écriture avec l'usage des dictionnaires. L'être 'insulé' à son île s'instaure en 'archipélie', largement dans le sillage de 'l'archipel Glissant' (...)⁵.

Contre les continentalismes arc-boutés, Marvin Fabien choisit les interstices archipelagiques et ses ensembles de poussières de terres et de cultures. S'agirait-il alors de baliser, de donner des points de repère ? En tous les cas, c'est une façon d'établir des relations à partir de ces particules en suspension. Ces processus sédimentaires sont en effet autant géologiques qu'identitaires : altération, érosion, transport de dépôts... Comme une représentation de l'*in absentia* via diverses formes d'archipel(s) diffracté(s) et virtuels.

Édouard Glissant nous invite à réfléchir à la digenèse⁶ des origines des sociétés caribéennes dénuées de filiation, de flux unique, ce qui revient à refuser toute idée de pureté généalogique pour ces cultures composites et non ataviques. Marvin Fabien paraît entreprendre pour sa part une réflexion artistique sur la DIAGENÈSE, c'est-à-dire l'ensemble des processus qui interviennent dans la transformation des sédiments en roches sédimentaires (ce qui revient à interroger le trouble, l'eau trouble) ; en considérant non pas une (seule) roche/matière géomorphologique mais le socle/magma identitaire. Deux notions qui renvoient au pluriel, au divers et à la créolisation.

Comment passe-t-on du pointillé ou de la particule isolée à un assemblage relié, ar(T)chipélisé ? Qu'est-ce qui relie ces corps entre eux et en eux ? À l'étape initiale, les sédiments forment une sorte de vase où l'eau permet divers échanges. Les apports organiques forment alors un véritable HUMUS, qui inspire d'ailleurs d'autres artistes comme Fabienne Kanor, artiste et écrivaine⁷ ou encore Patrick Chamoiseau. Il y a production d'H₂S, soit d'hydrogène sulfuré, gaz inflammable à odeur très forte d'œuf décomposé. Métaphoriquement, du pourri, du négatif, s'échappe de cette dégradation de la matière organique. Une phase d'authigenèse, moment où la vie anaérobie domine et facilite les premières cimentations annonce alors une troisième étape, à savoir le début de la compaction et de la redistribution du matériel sédimentaire. Par le brassage de matériels sédimentaires, la compaction (stylolites) prend de l'importance pour ensuite, en une autre phase, déboucher sur l'expulsion de l'eau et donc la déshydratation.

Ce processus de diagenèse ne permet-il pas de recourir à une géographie utopique de l'éparpillement relié ? Celle d'une cosmogonie et géographie caribéennes, sans centre, et de ce fait aléatoire, rythmée sur un espace-temps multiple :

« Trois termes, qui sont trois expériences, caractérisent le perspectivisme : multiplicité, rythme et mobilité. Multiplicité spatiale des points de vue (...). Mais variation des rythmes temporels aussi. L'archipel fait coïncider des vitesses et des temps différents »⁸.

⁵ Georges Voisset, *L'imaginaire de l'archipel*, p. 9,

[https://books.google.fr/books?id=IMVb62sNDVEC&pg=PA9&dq=s%27archip%3%A9liser&source=bl&ots=1Uo3Em_Mm2&sig=ACfU3U0uYOPaXXnKaSTN5bEnnqjDYoWNRw&hl=fr&sa=X&ved=2ahUKEwid75eIreHoAhUl8uAKHY-](https://books.google.fr/books?id=IMVb62sNDVEC&pg=PA9&dq=s%27archip%3%A9liser&source=bl&ots=1Uo3Em_Mm2&sig=ACfU3U0uYOPaXXnKaSTN5bEnnqjDYoWNRw&hl=fr&sa=X&ved=2ahUKEwid75eIreHoAhUl8uAKHY-ECNkQ6AEwA3oECAsQMA#v=onepage&q=s'archip%3%A9liser&f=false)

ECNkQ6AEwA3oECAsQMA#v=onepage&q=s'archip%3%A9liser&f=false, consulté le 12 avril 2020.

⁶ Édouard Glissant dans le *Traité du Tout-monde* précise : « La mise en contact de ces cultures ataviques dans les espaces de la colonisation a donné naissance par endroits à des cultures et sociétés composites, qui n'ont pas généré de Genèse (adoptant les Mythes de Création venus d'ailleurs), et cela pour la raison que leur origine ne se perd pas dans la nuit, qu'elle est évidemment d'ordre historique et non mythique. La Genèse des sociétés créoles des Amériques se fonde à une autre obscurité, celle du ventre du bateau négrier. C'est ce que j'appelle une digenèse ».

⁷ Fabienne Kanor, *Humus* (2006) Paris, Gallimard (Coll. Continents Noirs) est le titre du second roman de Fabienne Kanor. Elle avait écrit en 2005 un texte théâtral intitulé *Homo humus est*.

⁸ Claude Dumoulié, « *Les Îles enchantées* de Melville ou le 'double principe d'archipel et d'espérance' », p. 53-70 (p. 56),

Toutes ces phases/strates diagénétiques de la matière organique peuvent être reliées à la matière identitaire : décomposition, compaction, dissolution, authigénèse (création de « ciments » qui maintiennent en cohésion et contribuent à la solidité finale de la roche) et recristallisation. Il ressort combien elles sont interconnectées et combien les notions de relation et de rencontre sont fondamentales pour comprendre l'œuvre fabienne qui interroge le sédiment, la roche sédimentaire, la roche mère identitaire et l'île ainsi que l'archipel alors créés. Autrement dit, il s'agit d'une hydrique reliance d'humus d'êtres hybrides/duels (en ce qu'ils sont en duo).

L'écrivain martiniquais Patrick Chamoiseau utilisait déjà non seulement la dimension symbolique de l'eau sacrée qui favorise les renaissances, les métamorphoses, mais aussi son caractère magico-merveilleux de « source fantastique »⁹ qui produit une « boue miraculeuse »¹⁰. Dans ce milieu particulier présent dans *L'esclave vieil homme et le molosse* (1997), le molosse – au corps couvert de boue et d'humus¹¹ – a les yeux « chargés de matière végétale »¹² et voit désormais autrement, positivement, spirituellement l'esclave fugitif, se détachant dès lors de son Maître et oubliant sa férocité première.

Sous l'eau, dans l'eau, les racines plongent jusqu'au socle de la roche mère identitaire érodée et transformée par le processus, initialement physico-chimique, de la diagenèse... Sous l'eau ou sous la peau – pour plagier un titre de George Lamming : *In the Castle of My Skin*¹³ (1953) –, se jouent des dislocations corporelles et identitaires qui sont aussi des recompositions, des reconfigurations.

Car cette eau qui permet de transcrire l'archéologie sédimentaire et identitaire, voire de les transcender, de les panser, demeure porteuse de spiritualité. Dans l'approche afro-descendante, qu'elle soit liée au vaudou¹⁴ ou non, sous forme de sirène ou non (comme une sorte d'écrevisse/*zabitan* si commune pendant longtemps dans les rivières caribéennes...), la conscience de la vie déifiée de l'eau est prégnante :

(...) *there is a further sacred meaning within West African and Caribbean cosmologies in which the ancestral spirits are thought to dwell beneath the waves – or, as Haitians say, anba dlo*¹⁵.

Manman dlo, rappel de l'héritage de la déesse du panthéon yoruba Yemaya, ne saurait être oubliée¹⁶ dans cette Caraïbe afro-descendante... Comme dans ce tableau des *Sindon Series*, la co-existence de la minéralisation/ animalisation/gazéification est rendue par une construction tripartite avec un sous-bassement entre liquide et pierre englobé comme dans un rouge magma qui le thermolyse. Peut-être une évocation du « Shéol » biblique et donc de l'enfer. Une zone intermédiaire, un rectangle noir horizontal, sépare et relie à la fois, comme cachant et invitant à imaginer en même temps une transition, un espace-temps autre, d'où s'échappe dans un aérien éther liquéfié bleuté une forme qui paraît pourtant pesante de léviathan-baleine. Le symbole, tracé blanc, qui se détache au centre de l'œuvre sur fond noir, comme une transcription d'un équilibre entre les points cardinaux du monde et rappel de fait

https://books.google.fr/books?id=IMVb62sNDVEC&pg=PA9&lpq=PA9&dq=s%27archip%3%A9liser&source=bl&ots=1Uo3Em_Mm2&sig=ACfU3U0uYOpaxXnKaSTN5bEnnqjDYoWNRw&hl=fr&sa=X&ved=2ahUKEwid75eIreHoAhUl8uAKHY-ECNkQ6AEwA3oECAsQMA#v=onepage&q=s'archip%3%A9liser&f=false, consulté le 18 avril 2020.

⁹ Patrick Chamoiseau, *L'esclave vieil homme et le molosse*, Paris, Gallimard, 1997, p. 111.

¹⁰ *Op. cit.*, p. 110.

¹¹ *Op. cit.*, p. 109.

¹² *Op. cit.*, p. 116.

¹³ George Lamming, *In the Castle of My Skin*, London, Michael Joseph/ New York, Mc Graw-Hill, 1953.

¹⁴ Cf. Celusien L. Joseph et Nixon L. Cleophas, *Vodou in Haitian Memory. The idea and representation of Vodou in Haitian imagination*, Maryland, Lexington Books, 2016. Voir aussi : Curtius, Anny, *Symbiose d'une mémoire : Manifestations religieuses et littératures de la Caraïbe*, Paris, L'Harmattan, 2006.

¹⁵ Mimi Sheller, *Citizenship from Below: Erotic Agency and Caribbean Freedom*, Durham and London, Duke University Press, 2012, p. 31.

¹⁶ Une monumentale sculpture sous-marine le rappelle dans la baie de Saint-Pierre, réalisée par l'artiste martiniquais Laurent Valère en 2004, <https://www.laurentvalereartstudio.com/manman-dlo?lightbox=dataItem-io95iece>, consulté le 14 avril 2020.

de la dualité entre les lignes horizontales (ondes et nous, êtres vivants, comme cet énorme poisson) et verticales (lien avec Dieu et dimension spirituelle) et l'idée de mouvement possible suggéré par le recours au symbole mathématique d'un angle plat (180°) – moitié d'un cercle, moitié de l'Orbe ? – peut figurer aussi un être humain stylisé, sorte de Jonas¹⁷ en attente trois jours et trois nuits (et donc idée temporelle co-existante avec le lieu) dans le ventre de cette métamorphose en marche. On renoue avec un symbole de résurrection, de nouvelle vie possible (avec Dieu) pour ceux qui se détachent des vanités trompeuses. Remonter à la surface et donc vivre est possible. Il importe de rappeler le titre de cette série, à savoir *Sindon*¹⁸, soit en français le linceul qui rappelle le suaire dans lequel fut enveloppé le Christ. Entre mort et vie, les liens existent et surtout, une fois encore, Marvin Fabien nous dit qu'une issue favorable est possible, comme dans le texte biblique du *Livre de Jonas* où certaines traductions (2/2-6), évoquent des algues enroulées autour de la tête de Jonas environné d'eau dans l'abîme, dans les profondeurs de la mer. À la différence de l'héroïne de *Wide Sargasso sea/La prisonnière des Sargasses*, le Jonas fabien connaît une issue favorable grâce à sa foi, sa spiritualité assumée.

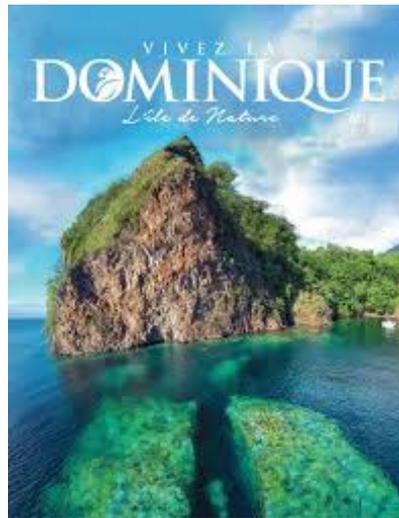
Besoins en eau, besoins spirituels... La manne tombée dans le désert est un terme hébreu (מַן, *man*) qui indique l'idée d'origine : « de, depuis ». Dans l'*Exode* (16-2), les Hébreux affamés et assoiffés murmurent contre Moïse. Dieu leur envoie alors une rosée qui lorsqu'elle se fut évaporée laissa sur la surface du sol désertique quelque chose de fin et de granuleux, comme du givre, que Moïse présenta comme le pain donné par l'Éternel (16-4) et nomma « manne », laquelle tomba régulièrement et les nourrit jusqu'à leur arrivée au pays de Canaan.



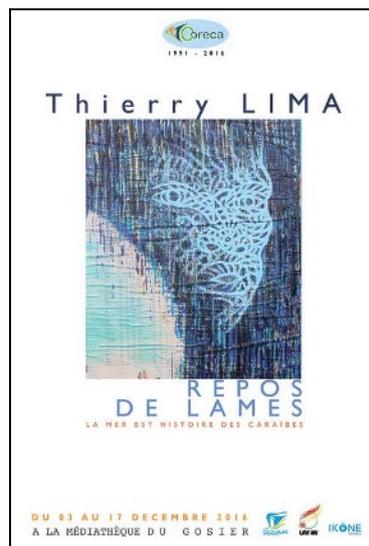
Sindon Series (2009 – 2013)

¹⁷ Cf. *Livre de Jonas*, 2, 1-11.

¹⁸ Anciennement, aussi petit morceau de toile introduit dans un crâne trépané. Et la figure en tache de la partie basse pourrait aussi être un crâne...



Marvin Fabien écrit à propos d'Alwin Bully : « Le lieu agit parfois sur l'homme, et inversement l'homme agit sur le lieu »¹⁹. Comment appliquer cette affirmation à Marvin Fabien lui-même qui se structure en tant qu'artiste entre deux lieux : la Dominique et la Martinique ? Entre-deux ou double ancrage ? Il n'est certes pas le seul artiste caribéen à se valoir de l'eau pour transcrire son projet même s'il est vrai que c'est souvent plutôt la mer (car tombeau de tant d'âmes lors du *Middle passage*) qui est sondée pour inviter à réfléchir aux profondeurs historiques caribéennes comme chez le Guadeloupéen Thierry Lima et notamment lors de son exposition « Repos de lames » de 2016.



Marvin Fabien ne garde-t-il pas ce goût pour l'eau, présente comme en sourdine, de ses absorptions intertextuelles dont pourrait faire partie le poème *The Swamp* de Derek Walcott (1965-), car l'œuvre de ce poète saint-lucien est aquatique, nourrie d'eaux et d'océan, bain d'eaux et de mers dont *Omeros* est assurément paradigmatique. Bouillonnement de vie plutôt que « prolifération de toutes formes de vie dégénérées et difformes »²⁰ ; lumière plutôt qu'« une obscurité qui témoigne de l'absence de l'histoire »²¹, vitalité sexuelle plutôt que « bouillonnement obscène de sang et de sexe qui loin de donner naissance à une énergie

¹⁹ Marvin Fabien, « La figure du dictateur dénoncée : art et politique dans les années 1970 à la Dominique (Petites Antilles) », *Études caribéennes* [En ligne], 39-40 | Avril-Août 2018, mis en ligne le 15 juillet 2018, <http://journals.openedition.org/etudescaribeennes/12195>, consulté le 6 avril 2020.

²⁰ Cf. Dominique Aurélie, « La poétique du paysage chez Derek Walcott », *VertigO - la revue électronique en sciences de l'environnement* [Online], Hors-série 14 | septembre 2012, <http://journals.openedition.org/vertigo/12327>, consulté le 6 avril 2020.

²¹ *Idem*.

créatrice, n'engendre qu'une situation de stase »²². « It begins something » semble dire Fabien en écho au « it begins nothing » de Walcott. L'énergie et la résistance des derniers vers de ce poème : « like chaos, like the road/ahead » aurait désormais pris de l'ampleur... Au paysage englobant et qui absorbe de Walcott, Fabien choisit la matrice d'un papier absorbant, à partir de laquelle une renaissance (hydrique) est possible et est visible, même dans ses errances et ses éclairs clinquants qui évoquent d'autres pertes. Point d'annihilation, mais une germination en cours même si elle n'est pas toujours réussie... La reterritorialisation s'est faite chez Marvin Fabien, sans rejet toutefois de cette phase d'émergence, de ce substrat aqueux, boueux, sédimenteux de cette contre-esthétique occidentale exotisante.

Ce n'est plus dans la mangrove sylvestre que Marvin Fabien cherche des réponses, mais dans les corps ou la mangrove des corps réunissant diverses particules, mouvants, de ses contemporains, autre forme de paysage. Paysage(s) ou détour(s) ; métamorphoses en cours (d'eau).

* Métamorph-eau-ses *in process*

Franz Kafka nous a rappelé dans son magnifique ouvrage *La métamorphose* (1915) que l'homme de l'Avoir l'a emporté sur l'homme de l'Être. La dimension de révolte allégorique de la transformation de Gregor Samsa en insecte qui se réveille avec un abdomen « bombé, brun, cloisonné par des arceaux plus rigides »²³ face à une vie dépourvue de sens profond, interpelle quant aux exclusions de nos mondes contemporains. Mais les nuisibles et égoïstes sont les scarabées aux formes humaines du reste de sa famille qui se métamorphosent aussi au fur et à mesure en le rejetant jusqu'à sa mort... Esprit humain dans un corps d'animal ou esprit animal dans un corps humain, telle est la question posée dans ce *to be or not to be* de nos époques matérialistes... Toutefois, les métamorphoses ne sont pas toujours irréversibles ou négatives :

Le devenir-animal n'a rien de métaphorique. Aucun symbolisme, aucune allégorie. Ce n'est pas davantage le résultat d'une faute ou d'une malédiction, l'effet d'une culpabilité. Comme dit Melville à propos du devenir-baleine du capitaine Achab, c'est un « panorama », non pas un « évangile ». C'est une carte d'intensités. C'est un ensemble d'états, tous distincts les uns des autres, greffés sur l'homme en tant qu'il cherche une issue. C'est une ligne de fuite créatrice qui ne veut rien dire d'autre qu'elle-même. À la différence des lettres, le devenir-animal ne laisse rien subsister de la dualité d'un sujet d'énonciation et d'un sujet d'énoncé, mais constitue un seul et même procès, un seul et même processus qui remplace la subjectivité²⁴.

La tache est métamorphose positive en ce qu'elle est multiforme, hétérogénéité en acte, écoulement *in process*, marque imprévisible de nos corps physiques et psychiques. Au cœur du processus créatif de Marvin Fabien, on l'a montré, la tache concentre les transferts hydriques entre vie et mort. On retrouve alors dans **Titre ? (œuvre avec du vert qui suit - MF : Titre de l'œuvre : Greenheart)** la centrale colonne vertébrale et l'os du bassin d'une structure évidée d'un corps fantasmagorique qu'une main cherche à attraper comme pour évoquer la caresse sur un corps qui ne sera plus, qui n'est pas que ce que l'on touche aujourd'hui. *Memento mori* où la vie est symboliquement présente de cette apparente forme décharnée, entre œuf et arbre, avec dans la partie basse de l'œuvre une forme de (corps de) tambour-matrice qui semble vouloir englober le tout et ainsi amplifier la résonance de ces multiples liens, fils, veines, os, enchevêtrement de multiples reconfigurations passées, présentes et à venir comme ces chemins qui serpentent et innervent vers/depuis un Ailleurs insoupçonné.

On retiendra à cet égard le concept de « reconfiguration » selon l'approche choisie dans sa thèse de doctorat par José Lewest :

²² *Ibidem*.

²³ In *incipit* de *La métamorphose* (1915), Paris Gallimard (Folio classique), 2015, <https://www.chapitre.com/BOOK/kafka-franz/la-metamorphose-etude-sur-vladimir-nabokov,280599.aspx>, consulté le 19 avril 2020.

²⁴ Gilles Deleuze et Félix Gattari, *Kafka, pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit, 1975, p. 65.

Le concept de reconfiguration, entendu comme un processus de reformulation perceptible à travers les orientations esthétiques relevant dans une première phase de son histoire, de l'imitation, puis plus tard, de la mutation engagée par un jeu d'adaptations et de combinaisons d'influences multiples, produit une ouverture sur des pratiques de la confluence et de l'inclusion, redistributrice des valeurs du monde d'autant de manières qu'il existe d'îles en Caraïbe. Ces considérations commandent de prendre en compte cette singulière mobilité générée par les manœuvres d'adaptations et les métamorphoses, révélatrice d'un haut degré de plasticité de l'identité et de la création caribéennes²⁵.



Titre, date, technique, 60 cm x 35 cm, *Greenheart* (2003, encre, crayon sur papier, 60 cm x 35 cm)

José Lewest questionne également le traitement du réel dans la Caraïbe en fonction des périodes :

Le réel dans la reconfiguration de l'art dans la Caraïbe est significatif du degré de liberté et de conceptualisation des artistes. Confrontés à la brutalité de la réalité sociale, la sublimation et le masquage sont privilégiés et révèlent les stratégies de dissimulation en œuvre dans les démarches caribéennes. Mais à partir des années 1970, l'émancipation des artistes des questions nationales libère l'art et surtout l'artiste qui passe d'une vérité culturelle à une vérité individuelle²⁶.

Comprendre l'œuvre d'un artiste et son intentionnalité demande en effet de l'insérer dans son espace-temps. Fabien propose dès lors un regard plus apaisé, mais pas pour autant lissé, car à lire, à décrypter sur différentes profondeurs (de papier ou de tissu) et invitant à la rhizomaticité (sans frontières...) entre les techniques artistiques. Et c'est ainsi qu'il entend peindre et créer des sons pour rendre la réalité merveilleuse caribéenne, nourrie de syncrétisme, baroque²⁷ (nœud, spirale ou pli) dans ses tourbillons hétérogènes qui sont autant de percolateurs d'un art caribéen, d'insulaire hétérotopias (soit selon Michel Foucault²⁸ des

²⁵ José Lewest, *Les processus de reconfigurations dans l'art caribéen – Guadeloupe, Haïti, Jamaïque*, thèse soutenue en 2015 sous la direction du professeur Dominique Berthet, Université des Antilles, p. 16-17.

²⁶ *Les processus de reconfigurations dans l'art caribéen, op. cit.*, p. 12.

²⁷ Pierre Charpentras, Paris, Éditions de Minuit, 1967.

²⁸ Michel Foucault, « Of Other Spaces, Heterotopias », *Architecture, Mouvement, Continuité*, 1984.

localisations physiques de l'utopie), cabanes de l'imaginaire américano-caraïbe et hétérochronies possibles que les taches laissent imaginer.

Bruno Pédurand a ainsi questionné depuis 2013 cette notion d'hétérochronie qui s'intéresse à la modification de la durée de développement des êtres vivants, et ce à partir de boîtes lumineuses. Marvin Fabien retient aussi cette idée de formes lumineuses dans ses performances. Le Martiniquais Raymond Médélice (1956-) propose pour sa part, en 2019, des « boîtes de désenvoutement »²⁹ qui font écho aux boîtes/cubes déjà présent(e)s dans diverses de ses œuvres comme *Enclos* et *Le forfait* de 1995³⁰.

La valeur exploratrice du baroque demeure ainsi présente avec sa pluralité de strates, sa multiplicité de visions, réunies comme dans certaines œuvres des *Bouyon Series* de Marvin Fabien en un seul corps qui se dédouble, comme un être bifide en état de métamorphose (et une sorte d'autoportrait ?) ; entre-deux qui permet de souligner l'existence pour le moins de deux états possibles, concomitants, entre rêve et réalité, entre pesanteur terrestre et envol lyrico-céleste.



Caribbean bodies : Bouyon Series (2019, techniques mixtes sur papier, 135 cm x 105 cm)

Le recours à la visualisation de la double peau, à l'instar des *soucounans*, éléments surnaturels antillais, crée un véritable choc visuel... Serait-ce un *gen gagé* qui aurait passé un pacte avec le diable comme pourrait le rappeler l'emploi dominant de la couleur rouge ? Ou ce choix de pigment vif vise-t-il à établir un lien avec le sang qu'est sensé boire ce ou cette *soucounan* et qui semble s'écouler par son bas-ventre, marque également de ses appétits (sexuels et autres) terrestres ? De ce corps endiablé d'où l'artiste semble vouloir (et pouvoir ?) s'extirper par sa musique rythmée qui est symbolisée par la représentation inachevée d'une guitare-micro stylisé.e qui pourrait être dans le même temps tout autant une antenne de télévision, ce qui importe, c'est en fin de compte la question des ondes. Se débarrasser des

²⁹ Cf. <http://stationculturelle.com/exposition-boite-de-desenvoutement-de-raymond-medelice/>

³⁰ Il empilera ces plots pour en faire des tours en 2018 dans son exposition « De formidables machines à rêver ». Cf. Cécile Bertin-Elisabeth, présentation-conférence « Rêves de tours abolies et béton dés-armé pour une recherche d'équilibres d'énergies », Habitation Clément (Martinique), 24 juin 2018, <https://aica-sc.net/2018/06/25/medelice-reves-de-tours-abolies-et-de-beton-des-arme/>

ondes négatives et en produire d'autres, comme dans une forme de « *gran débarrassé* »³¹, rite d'épuration – non pas ici pour une maison, mais pour un corps, maison de notre âme – semble être l'appel lancé par Marvin Fabien qui nous rappelle sous la forme d'une icône-rébus – située à gauche du corps de la guitare stylisée – que nous sommes tous au pied (lequel est reconnaissable car clairement dessiné) de notre tombe, symbolisée par une esquisse d'édifice surmonté d'une croix. En somme, la mort n'attend pas... Il n'empêche que la mort d'un être ou d'une partie de lui-même peut permettre la renaissance de celui-ci ou de celle-ci comme l'exprime si violemment cette œuvre.

Ces représentations de métamorphoses *in process*, comme des performances en direct, sont par conséquent autant d'invitations à s'arracher aux (fausses) évidences, à questionner les systématiquités via les transformations ; à rechercher les articulations entre les ensembles et les sous-ensembles. Ce type de reconfigurations est alors une façon de dessiner des « champs de présence » ou des « champs de concomitance » qui sont autant de « champs de mémoire » – expressions que nous empruntons à Michel Foucault dans *L'archéologie du savoir*³² et que nous adoptons/adaptons à ce contexte artistique et ne relevant plus directement de l'Histoire naturelle.

Construire du composite et du dispersé, tisser en reconfigurant via diverses métamorphoses en taches, à la façon de nouvelles œuvres épiques, les filiations et les légitimités d'un Chaos-monde imprévisible est un programme qui rejoint certaines visées glissantiennes :

*Filiation et légitimité ont tissé la toile de la durée. Elles ont garanti qu'aucun discontinu ne viendrait rompre la certitude ni corrompre la croyance. Elles ont établi le droit sur le territoire. Ce qui faisait tragédie, c'étaient les moments où elles se trouvaient menacées, de l'intérieur ou de l'extérieur, par les fautes de leurs tenants ou par les entreprises des usurpateurs. Les poèmes épiques et les chants tragiques content cela*³³.

Dans la Caraïbe – comme ailleurs si nous sommes en accord avec la démonstration glissantienne de cet aspect du Tout-Monde... –, ces processus de métamorphoses s'inscrivent alors dans une dynamique de créolisation, laquelle est « processus et non pas fixité », comme l'explicite Édouard Glissant dans sa *Philosophie de la Relation*³⁴.

Le corps exprime les métamorphoses, la transformation des idées en choses, le « circuitage » possible. Impudeur comme dans cette peau-anamorphose mi-femme, mi-homme ? Ou expression d'un corps délivré plutôt que d'un non-corps esclavisé ? Corps maître de lui-même, prêt à assumer le désir d'autrui rendu visible par la co-présence de l'Autre, ce qui souligne l'importance de la fonction sexuelle, aussi nécessaire à ces corps nourris d'émotions et d'instincts.

Gesticulation des corps, gesticulation verbale, gesticulation des signes, comme cette queue animale qui est à la fois émettrice radio, source d'énergie pour la sonorisation du corps mâle qui vibre de l'union avec le féminin. Des signes, un nouveau langage pour tout sujet incarné (tout corps en action et donc en vie) ? et/ou un questionnement par rapport à nos langages qui semblent aller de soi comme nous invite à le penser Maurice Merleau-Ponty ? :

C'est à l'intérieur d'un monde déjà parlé et parlant que nous réfléchissons. Nous perdons conscience de ce qu'il y a de contingent dans l'expression et dans la communication, soit chez l'enfant qui apprend à parler, soit chez l'écrivain qui dit et pense pour la première fois quelque chose, enfin chez tous ceux qui transforment en parole un certain silence (...) Notre vue sur l'homme restera superficielle tant que nous ne remonterons pas à cette

³¹ Voir Eugène Revert, *La magie antillaise*, Paris, Bellenand, 1951 et Ary Ebroïn, *Quimbois, magie noire et sorcellerie aux Antilles*, Paris, Jacques Grancher, 1977.

³² Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p. 77.

³³ Édouard Glissant au micro de François Noudelmann, *Les vendredis de la philosophie*, France Culture, 2003, <http://www.edouardglissant.fr/digenese.html>, consulté le 12 avril 2020. Voir aussi : « Divers – L'Europe et les Antilles : une interview d'Édouard Glissant par Andrea Schwiieger Hiepko, <https://www.potomitan.info/divers/glissant.htm>, consulté le 13 avril 2020.

³⁴ Édouard Glissant, *Philosophie de la relation*, Paris, Gallimard, 2009, p. 64.

*origine, tant que nous ne retrouverons pas, sous le bruit des paroles, le silence primordial, tant que nous ne décrirons pas le geste qui rompt ce silence. La parole est un geste et sa signification un monde*³⁵.

La musique aussi s'écrit. Langage des corps, langage des mots et des notes qui n'est pas un simple instrument, mais une façon de révéler l'intime et le lien qui nous unit aux autres êtres humains, au monde en une rencontre multisensorielle et multigénérique.

Échapper à la seule tradition cartésienne qui nous pousse à nous défier des objets serait alors nécessaire. Le corps n'est pas un objet ; son unité n'est qu'implicite comme nous le dépeint Marvin Fabien. Il est dans le même temps toujours aussi autre chose. Mon seul moyen de le connaître, c'est de le vivre ! Ce corps nous permet dès lors l'expérience du monde, d'un monde perçu par notre corps, car le corps est espace, espace expressif et médiateur du monde de chacun de nous au monde qui nous entoure, nœud de diverses tensions et significations.

Marvin Fabien nous montre par une infinité de points sa dispersion spatiale et révèle ainsi sous l'espace objectif, une sorte de spatialité primordiale. En nous invitant à visualiser le déploiement de ce corps, en somme la manière dont il se réalise en tant que corps, il s'agit de rendre visible ce qui est invisible, de proposer une représentation visuelle de ce que nous ne regardons pas d'habitude. Se voir depuis le dedans en quelque sorte, et ainsi être comme devant mon corps ou encore plus dans mon corps. Autrement dit, Marvin Fabien nous invite à visualiser et à écouter autrement... à ouvrir les yeux et les oreilles au monde... Cette gesticulation vitale de notre corps, véritable œuvre d'art, questionne nos habitus, nos aveuglements et surdités. Ainsi, mouvements anciens et actuels, comme des systoles et diastoles, se voient reliés pour aider à créer des équilibres entre diverses rencontres métamorphiques.

Maurice Merleau-Ponty affirme d'ailleurs : « Je ne me connais que dans mon inhérence au temps et au monde, c'est-à-dire dans l'ambiguïté »³⁶. Lui qui définit la phénoménologie, entre autres, comme « un compte-rendu de l'espace, du temps, du monde 'vécus' »³⁷, « comme essai d'une description directe de notre expérience telle qu'elle est »³⁸, ajoute qu'« elle est en route depuis longtemps (...) »³⁹... Edmund Husserl (1859-1938) qui cherche à élucider le rapport de l'homme au monde invitait d'ailleurs avant tout (avant d'analyser ou d'expliquer) à DÉCRIRE⁴⁰. Et n'est-ce pas ce que font, chacun à leur façon, les artistes, fixant avec leur palette et leurs formes, objectivant leur monde passé et présent ? Car tout ce que nous savons du monde, vient notre propre expérience, notre propre façon de regarder ce monde et de donner sens à divers symboles. Ces artistes réveillent alors cette expérience du monde en nous invitant à revenir au monde avant la connaissance. Le monde n'est-il pas là avant toute proposition d'analyse et ne prend-il pas forme selon nos regards et réceptions ? Leurs regards nous rappellent combien chaque champ perceptif comporte de reflets et d'impressions de représentations de nos théâtres imaginaires. Et ces reflets d'imaginaires peuvent être autant de métamorphoses.

Toute figure et son entour est une multiplicité de points, un enchaînement de traces, de signes que l'on découvre dans l'œuvre de Marvin Fabien, qui questionne ainsi incessamment l'ici et l'ailleurs et qui laisse une marque, un rappel, la mémoire d'un geste. Présenter des corps en mouvement revient alors à rendre l'idée d'un espace (et d'un temps) habité, inviter à prendre conscience du lieu qui nous entoure, car avec mon corps, je fais signe à travers le monde. Doit-on évoquer une approche kinesthésique chez Marvin Fabien qui proposerait une sorte d'iconicité référentielle ? Nous sommes en tous les cas invité.e.s au décodage de divers pictogrammes et dessins-rébus comme un rappel de certains signes amérindiens de

³⁵ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard (Tel), 2003 (1945), p. 214.

³⁶ *Phénoménologie de la perception, op. cit.*, p. 397.

³⁷ *Op. cit.*, *Avant-propos*, p. 10.

³⁸ *Idem.*

³⁹ *Op. cit.*, p. 11.

⁴⁰ Voir Edmund Husserl, *Méditations cartésiennes : Introduction à la phénoménologie*, Paris, J. VRIN (coll. « Bibliothèque des textes philosophiques »), 1986 (1929) et Paul Ricœur, « Étude sur les « Méditations Cartésiennes » de Husserl », *Persée, Revue Philosophique de Louvain*, 1954, p. 75-109.

son aïeule caraïbe. Serait-ce un langage autre de cet artiste pour les autistes que nous sommes de notre propre société ? Une façon de communiquer qui permet de dépasser le champ de l'actuel et ses pathologies, ses infirmités stérilisantes ? Il nous est demandé de nous projeter dans une sorte de virtuel, via sons et lumières, pour trouver d'autres clés. Comme les notes de musique permettent d'inventer une mélodie, le corps caribéen (souvent malade de son Histoire coloniale pas toujours dépassée) part à la recherche de ses mouvements, entre présence charnelle et facticité. Pour que nos corps ne soient pas que des masses amorphes, divisées, désarticulées, agitées sans ordre, pour qu'une nouvelle motricité effective, efficiente et à la puissance recouverte émerge, il importe pour Marvin Fabien de décortiquer tout mouvement comme un processus, de penser le mouvement comme représentation d'un projet dont il convient de rechercher l'intentionnalité. Quelle est donc l'« intentionnalité motrice » pour reprendre une autre expression de Merleau-Ponty, entre mouvement et conscience du mouvement, qui nous permettra de sortir de nos aveuglements ? Retrouver ce « fond » du mouvement, immanent au mouvement, qui l'anime justement, entre éléments abstraits et concrets, serait alors une clé ? Qu'est-ce donc que je construis avec mon corps ?

Via ce corps, machine à signifier, se superposent, de façon constante, éléments concrets et subjectifs. Il permet en quelque sorte de CREUSER dans le monde plein (concret) pour atteindre le virtuel et toutes ses projections et ainsi penser la dimension identitaire labyrinthique.

Resteront en effet toujours des labyrinthes et des Minotaures comme celui – autre forme de Caliban ? – que nous propose Marvin Fabien dans ses *Bouyon Series*. Dans la Caraïbe aussi, ces îles reliées (et divisées) en archipel sont autant de labyrinthes qui s'ajoutent aux corpuscules reliés de nos corps, comme autant de particules pailletées où se pose, sans doute plus que dans certaines régions du fait de l'Histoire de tant de rencontres, souvent violentes et en concentré, la question de l'hybridité. Quelle serait en conséquence la méthode fabienne pour sortir de ces labyrinthiques réseaux ? Suivre le fil multiple de cette mixture qui porte si bien son nom de « bouillon » de cultures en général et de « bouyon » musical à la Dominique.



Caribbean bodies : Bouyon Series (2018, techniques mixtes sur papier, 65 cm x 50 cm)

* Du bouillonnement du « bouyon » et de divers échos/eaux

Le rythme est l'Inégal ou l'Incommensurable.
Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*

La musique emplit de nombreuses œuvres de Marvin Fabien, que ce soit dans ses performances comme *Lest We forget* où le recours au son amplifie la dramatisation de la scénographie et du texte lu par Nyugen Smith ou que ce soit par la représentation d'instruments ou de micros aux fils reliés de façon discontinue comme une façon de rappeler, une fois encore, l'importance des ondes, de ces vagues que permettent de visualiser des torsades et serpentines formes. Demeure toujours la prégnance de l'eau sous et dans les taches qui forment le sous-bassement de ces œuvres et des rappels d'eau par les couleurs ou, comme dans cette œuvre de la série *Caribbean bodies*, *Bouyon Series* **titre ? MF : Œuvre sans titre**, par la présence d'une bouteille qui pourrait être aussi un « cha-cha »⁴¹ modernisé donnant le rythme.



Caribbean bodies : Bouyon Series (2019, techniques mixtes sur papier, 135 cm x 105 cm)

Ce chanteur dont la chevelure de type rasta est en soi un solaire rhizome nous rappelle combien, du point de vue conceptuel, la musique est nœud et réseau. Gilles Deleuze et Félix Guattari appliquent d'ailleurs de façon récurrente le principe rhizomatique à la musique :

⁴¹ Généralement calebasse emplie de grains que l'on secoue. Cet instrument est fort usité pour la musique traditionnelle caribéenne, notamment lors du Carnaval.

La musique n'a pas cessé de faire passer ses lignes de fuite, comme autant de « multiplicités à transformation », même en renversant ses propres codes qui la structurent ou l'arbrifient ; ce pourquoi la forme musicale, jusque dans ses ruptures et proliférations, est comparable à de la mauvaise herbe, un rhizome⁴².

Lorsque nous paraissions désarticulés, est-ce parce que nous ne serions même plus soutenus par le rythme⁴³ comme le proposent Deleuze et Guattari ? A une autre échelle, tout territoire est fait de fragments, tout archipel est constitué d'îles. Marvin Fabien articule rythmes et formes, musique et peinture. Soit l'application du principe de « résonans » qui est, selon Max Edinval, « prolongement ou l'amplification des sons dans certains milieux en général »⁴⁴.

Le choix de travailler à partir de la musique « bouyon » semble s'inscrire clairement dans cette approche de coexistence de diverses formes, rythmes et traditions. En somme, il s'agit d'un choix conceptuel relevant encore de l'imprévisibilité de la tâche, d'une forme d'hétérogénéité opaque et non de la pureté, de l'unicité.

Antonio Benítez Rojo a insisté sur la dimension rythmique de la Caraïbe qu'il se refuse à ne relier qu'aux percussions, considérant ces méta-rythmes qui courent de muscle en muscle comme autant de lucioles (*bet-a-fé*/bête à feu en créole...) :

Pero sería un error pensar que el ritmo caribeño sólo se conecta con la percusión. En realidad se trata de un meta-ritmo al cual se puede llegar por cualquier sistema de signos, llámese éste música, lenguaje, arte, texto, danza, etc. Digamos que uno empieza a caminar y de repente se da cuenta de que está caminando "bien", es decir, no sólo con los pies, sino con otras partes del cuerpo ; cada músculo se mueve sin esfuerzo, a un ritmo dado y que, sin embargo, se ajusta admirablemente al ritmo de sus pasos. Es muy posible que el caminante experimente en esta circunstancia una tibia y risueña sensación de bienestar, y sin embargo no hay nada específicamente caribeño en esto, sólo se está caminando dentro de la noción convencional de polirritmo, la cual supone un ritmo central (en nuestro ejemplo, el que dan los pasos). No obstante, es posible que uno quiera caminar no sólo con los pies, y para ello imprima a los músculos del cuello, de la espalda, del abdomen, de los brazos, en fin, a todos los músculos, su ritmo propio, distinto al ritmo de los pasos, el cual ya no dominaría. Si esto llegara a ocurrir —lo cual, performance al fin y al cabo, sería siempre una experiencia transitoria—, se estaría caminando como las ancianas anti-apocalípticas. Lo que ha sucedido es que el centro del conjunto rítmico que forman los pasos ha sido des-centrado, y ahora corre de músculo a músculo, posándose aquí y allá e iluminando en sucesión intermitente, como una luciérnaga, cada foco rítmico del cuerpo⁴⁵.

Marvin Fabien travaille donc la transversalité des arts, autre forme d'articulation et de rhizomité. Mais n'est-ce pas en quelque sorte d'autant plus « obligé » vu sa formation musicale ? Car comme l'a rappelé Deleuze (et aussi Whitehead), toute plasticité est aussi rythmicité. On peut ainsi « spatialiser » le son et rendre la temporalité de la peinture, inventer diverses façons de rendre dans le dessin le rythme. Entre flux et reflux des vagues, ou jeux de nervures et de branches des plantes, ailes de papillons ou autres insectes, le mouvement peut être saisi. L'œuvre de Marvin Fabien le montre depuis le début jusqu'à ses *bouyons*/bouillonnements actuels.

Comme l'explique fort bien Frédéric Bisson :

La structure garde et prend sur soi le rythme vif de sa genèse. Les œuvres d'art plastiques sont intrinsèquement rythmiques, au même titre que les gestes qui les ont fait naître. Les mouvements du spectateur ne font à leur tour que développer une temporalité déjà enveloppée dans les choses mêmes, comme la marche en pleine nature, quand elle parvient à un degré presque somnambulique de communion affective avec l'espace, ne fait que développer la temporalité intrinsèque du paysage et du relief qu'elle épouse. L'espace est intérieurement travaillé de forces plastiques que le mouvement temporel actualise. Le concept de "plasticité" désigne ainsi l'élément dynamique de l'espace : elle est ce qui dans l'espace échappe à l'inertie, l'énergie potentielle qui couve dans la matière sous son apparente immobilité. Cette énergie se manifeste physiquement dans les transitions

⁴² Mille plateaux, *op. cit.*, p. 19.

⁴³ *Op. cit.*, p. 628.

⁴⁴ Max Edinval, *Questions d'héritage*, *op. cit.*, p. 56.

⁴⁵ Antonio Benítez Rojo, *La isla que se repite*, Introduction, <https://www.literatura.us/rojo/isla.html>, consulté le 15 avril 2020.

de phases, quand la matière passe soudainement d'un état à un autre, comme dans le cas remarquable du brouillard girant. Mais ce qui paraît soudain se prépare en réalité dans une vie secrète. C'est la force propre de l'art que de rendre visibles les forces plastiques invisibles de la matière qu'il travaille, en réinventant les points critiques de température (cristallisation, fusion, congélation, condensation, surfusion, etc.) à l'intérieur même d'un seul état apparemment homogène⁴⁶.

Il s'agit donc de rendre l'apparente immobilité par la plasticité et son énergie, ses liaisons organiques de particules et « l'identité du *pattern* »⁴⁷. Si comme le dit Gilles Deleuze « le rythme coule dans une microrhythmie, en nouant les uns aux autres des 'instants critiques' »⁴⁸, alors on comprend mieux que Marvin Fabien recherche la microrhythmie des particules de tous les corps et cette dispersion de points en sont alors les « instants critiques ». Deleuze a analysé « cette impression de temps » dans les œuvres de Francis Bacon⁴⁹. Il a ainsi étudié son *Triptyque*⁵⁰ à partir du concept de « personnage-rythmique » de Messiaen pour montrer la dramatisation du et par le rythme. Le rapport entre augmentation et diminution, intense/faible, actif et inactif, rappelle le jeu des interstices et des tirets versus lignes continues chez Marvin Fabien. Deleuze considère que rythme peut investir le visuel comme l'auditif et Marvin Fabien crée des œuvres paradigmatiques à cet égard.

Comme dans un discours, le rythme (vitesse, intonation...) peut avoir autant ou plus de sens que le sens des paroles utilisées, selon ce qu'Henri Meschonnic appelle la « signifiante », sa valeur organisatrice, centrale, ne peut avoir laissé Marvin Fabien indifférent.

Marvin Fabien choisit de questionner plus particulièrement les esthétiques des musiques populaires de la Caraïbe et notamment le « bouyon »⁵¹, genre dominicain développé à partir des années 80. Popularisée par le groupe WCK BAND (Windward Caribbean Kulture), mêlant différents styles de musique : calypso, soca, zook et des musiques traditionnelles comme le jing ping et le quadrille.

Idée de liquide, idée de liquide troublé, mélangé, hétérogène, de trouble...

Dominique Berthet décrit cet état inhabituel :

Le phénomène de trouble concerne aussi l'expérience esthétique, c'est-à-dire le moment intime et privilégié au cours duquel s'opère une rencontre entre soi et par exemple une œuvre d'art. Les œuvres et les lieux ont ceci de commun qu'ils peuvent être à l'origine d'un émoi. Le trouble esthétique est une expérience individuelle, subjective, intime. Il est de l'ordre de la rencontre dans ce qu'elle a de déterminant. La rencontre et le trouble sont généralement associés à l'expérience de la première fois. L'expérience esthétique possède la densité de l'expérience vécue. Instant magique que cette expérience de la rencontre avec une œuvre, un lieu, une personne. Le trouble ne se programme ni ne s'anticipe. Il s'agit d'une rencontre imprévisible⁵².

Le terme « bouyon » et la mixture – dans le sens de mélange et de trouble hétérogénéité – qu'il désigne pourrait transcrire, cette fois-ci de par une notion musicale, en écho à la tache picturale, dès lors toute la recherche esthétique de Marvin Fabien qui mêle des genres variés :

⁴⁶ *Éléments d'arithmétique. Le rythme selon Whitehead et Deleuze de Frédéric Bisson, La part de l'œil*, n° 27/28, 2012-2013, p. 165-183 (p. 165),

https://www.academia.edu/9370583/El%C3%A9ments_darythm%C3%A9tique._Le_rythme_selon_Whitehead_et_Deleuze, consulté le 14 avril 2020.

⁴⁷ *Op. cit.*, p. 176.

⁴⁸ *Op. cit.*, p. 179.

⁴⁹ Gilles Deleuze, Francis Bacon. *Logique de la sensation*, Paris, Seuil, 2002 (La Roche-sur-Yon, éd. de La Différence, 1981).

⁵⁰ Francis Bacon, *Triptyque - Août 1972*, 1972, huile sur toile, chaque panneau : 198,1 x 147,3 cm, Londres, Tate Gallery.

⁵¹ <https://www.avirtualdominica.com/project/bouyon-3/>, consulté le 8 avril 2020: « The group WINDWARD CARIBBEAN KULTURE (WCK Band) of Dominica created this new musical phenomenon called Bouyon. Bouyon is a fusion of Cadence-Lypso and the traditional Jing Ping sounds of Dominica. This beat becomes complete when blended with pulsating drums in a digital style. This modern, exciting, electronically-based beat is finished off with the versatile midi-sound of the keyboards. The sequencing of the prominent keyboards is an integral part of the Bouyon sound ».

⁵² *Une esthétique du trouble, op. cit.*, p. 10-11.

peinture, poésie, audiovisuel... et des cultures diverses : afro-caribéenne, caraïbe/kalinago, occidentale, etc., le tout en y ajoutant un langage codé qui comme un élément tiers complète cette créolisation fabienne.



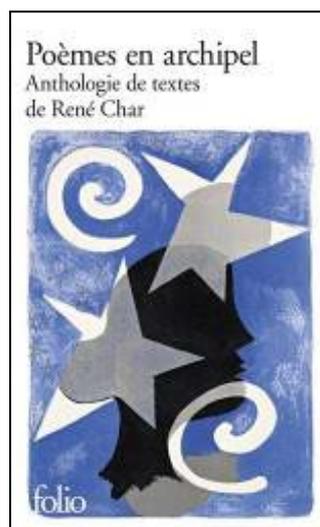
Metacaribbean (Performance sound art présentée au FIAP, Martinique, 2019)

6- Alphabet et syntaxe symb-*eau*-liques



Caribbean bodies : Bouyon Series (2019, techniques mixtes sur papier, 135 cm x 105 cm)

Un poète doit laisser des traces de son passage, non des preuves. Seules les traces font rêver nous indique René Char dans *La Parole en archipel*.



Marvin Fabien choisit pour sa part de laisser des traces d'ondes : liquides ou (électro-) magnétiques, voire ondes d'énergies ésotériques. C'est ainsi qu'il conçoit son identité caribéenne, transcrite par le lien entre rythme, corps et spiritualité et c'est ainsi qu'il communique entre continuité(s) et discontinuité(s), rejoignant une fois encore l'approche post-moderne de Michel Foucault qui affirme :

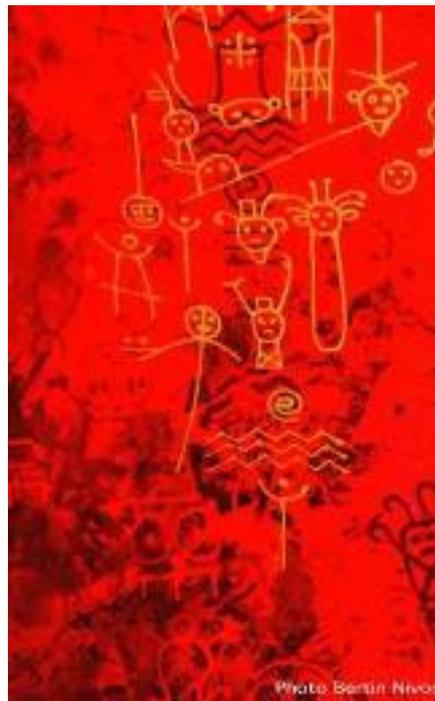
À la discontinuité des choses vues par fragments répétés se substitue la continuité d'un sujet que son présent déverse sans cesse hors de lui-même, mais qui circule sans heurt dans sa propre épaisseur dispersée. À travers les changements de chronologie, d'échelle, de personnages, une identité se maintient par où les choses communiquent¹.

Il s'agit de dire la trouble reliance de type « bouyon » de nos vies de Caribéens et de femmes et d'hommes de la Terre, entre corps et esprit, entre corps et corpuscules ; transcrire la prégnance de l'invisible par le recours au discontinu comme ces pointillés qui rompent avec l'idée que l'histoire caribéenne serait un continuum ou qui annoncent la présence-absence d'éléments, combinés à divers symboles, sorte d'idéogrammes d'un alphabet (cabalistique, alchimique, astronomique ?) hermétique fabien qu'il conviendrait de décrypter pour mieux percevoir la profondeur des messages comme gravés, tatoués sur ces œuvres-peaux d'une identité qui s'est (enfin) trouvée, mais qui cherche encore à faire connaître son encodage propre.

Ces caractères inconnus font dans le contexte caribéen penser aux pétroglyphes amérindiens² et ce d'autant que Marvin Fabien revendique, on l'a rappelé, sa racine kalinago.

L'apport amérindien a (récemment) été mis à l'honneur depuis cette deuxième moitié du XX^e siècle³ et a inspiré de nombreux artistes antillais comme Victor Anicet, Bertin Nivor, Henri Guédon ou encore Klodi Cancelier. Dans son article sur « Les traces amérindiennes dans l'art contemporain caribéen francophone », Line Julvécourt affirme :

À l'évidence certains plasticiens de la Caraïbe francophone adoptent la thématique de la remontée à la source de leur identité, bien que certains aient des objectifs bien différents. Le dessein commun d'Anicet, de Nivor et Cancelier est de renouer avec les origines. D'autres artistes veulent traduire « l'esprit » amérindien et se réfèrent à sa mythologie⁴.



Petroglyphur de Bertin Nivor (2000)

¹ Michel Foucault, « À la recherche du présent perdu », in *Dits et écrits, op. cit.*, T. I, p. 505.

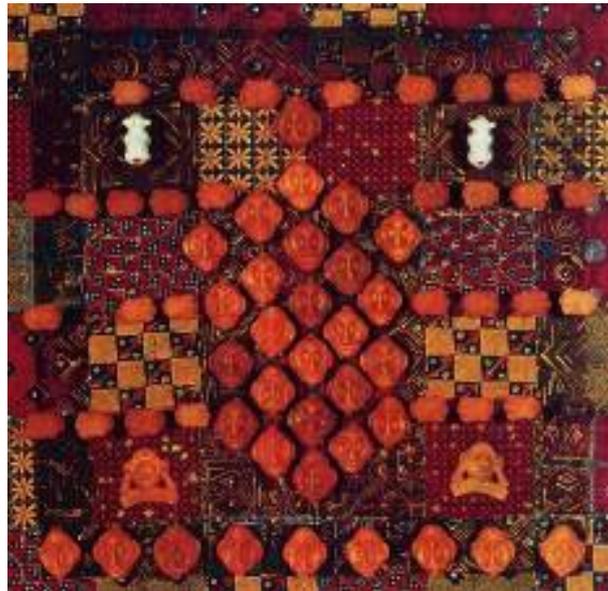
² Jean-Pierre Sainton, *L'intrusion de l'Histoire : la Caraïbe et les premiers chroniqueurs français des Antilles in Les civilisations amérindiennes des Petites Antilles*, Conseil Général/Musée Archéologie, 2004.

³ Voir les recherches pionnières de : Mario Mattiono et Maurice Nicolas, *Art précolombien de la Martinique*, Fort-de-France, Musée départemental de la Martinique, 1972.

⁴ <https://aica-sc.net/2014/04/05/les-traces-amerindiennes-dans-lart-contemporain-caribeen-francophone/>, consulté le 14 avril 2020.



Awakaino de Klodi Cancelier



Restitution 4 de Victor Anicet (1989)

Ces artistes utilisent alors les vestiges amérindiens de leur île pour valoriser une référence amérindienne, longtemps laissée de côté dans le processus de reconnaissance identitaire dans les îles franco-créolophones et anglophones, à la différence des îles hispanophones, du fait de la tradition d'une construction entre pôle noir et pôle blanc. Ces traces matérielles sont généralement des pétroglyphes ou des poteries⁵. La culture amérindienne est alors une

⁵ Voir par exemple : Henry Petitjean Roget, « La peinture dans l'art amérindien des Antilles », in : Roger Toumson (dir.), *Anthologie de la peinture en Guadeloupe des origines à nos jours*, Conseil Régional de la Guadeloupe, HC Éditions, 2009, p. 26-39.

présence-absence dans ces îles qui portent pourtant encore leur nom : « caraïbe » et où le créole véhicule divers termes caraïbes, notamment dans la faune et la flore.

Leur apport résiduel est pourtant un sédiment sur lequel se fonde Marvin Fabien à la suite d'autres artistes comme en Guadeloupe le groupe Koukara Koulé Karayib (couleurs de la Caraïbe) avec pour chefs de file : Cancelier, Léogane, Lampecinado et Beltan (1990). Le festival inter caribéen d'art Contemporain : Indigo est ensuite créé par des artistes et des personnalités du bassin caribéen comme les plasticiens Klodi Cancelier, Rico Roberto, (Guadeloupe) Rolf Sambalé, Maurice Vital (Haïti), Denise Lopez, Hélène Lopez (Brésil) et la critique d'art Simone Cancelier. La réaffirmation de l'importance de l'identité amérindienne dans l'art se poursuit dans les années 2000 en Guadeloupe avec la « Rencontre d'art et d'histoire » autour de « Mémoire et présence amérindiennes » et d'« Art et céramique, des Amérindiens à nos jours »⁶.

Pour beaucoup d'artistes, il importe de faire vivre une culture « sans arrière-pays » :

*Les navires négriers transportaient à leur bord non seulement des hommes, des femmes et des enfants, mais encore leurs dieux, leurs croyances, et leur folklore. Contre l'oppression des Blancs qui voulaient les arracher à leurs cultures natives pour leur imposer leur propre culture, ils ont résisté*⁷

On n'en est plus toutefois dans la Caraïbe fabienne à la phase de la nomination décrite par Alejo Carpentier dans *Le partage des eaux* ou à la poésie de la nomination de Derek Walcott, mais à la recherche d'une langue, d'une énonciation propre bien présente avec divers « mots-images » pour reprendre une expression de l'anthropologue afro-américaine Zora Neal Hurston⁸ qui considère que ces « picture-words » constituent une tentative des African Americans pour forger une langue secrète sous la langue des dominants afin d'élaborer les futurs échanges entre les îles de la Caraïbe.

Un artiste comme Kandinsky (1866-1944) a déjà voulu établir une grammaire qui contienne les règles de la construction picturale⁹, mais ce dans un tout autre contexte. Rechercher l'alphabet, la syntaxe (étude des combinaisons des différentes unités en présence) et la grammaire (règles d'usage de la « langue » de l'artiste) d'un artiste est déjà une façon d'analyser son œuvre picturale ou musicale. Chez Marvin Fabien, la symbolique est d'autant plus importante que des caractères très précis, comme le recours à divers triangles, reviennent de façon récurrente dans ses œuvres. Légende de cartes-taches de ces corps caribéens ? Présence adjacente d'un langage de l'esprit ? Paratexte fabien ?

Certains de ces caractères symboliques semblent issus de l'alphabet ancien suivant, comme si ces caractères et leur grammaire étaient liés à une recherche d'écriture des origines¹⁰ :

⁶ Voir le Catalogue « 1^{ère} rencontre d'art et d'histoire », Mémoire et présence amérindienne, Ville de Trois-Rivières, Chadru Créa Com, 2009 et le Catalogue « 2^e rencontre d'art et d'histoire », Art et céramique, des Amérindiens à nos jours, Ville de Trois-Rivières, Chadru Créa Com, 2011.

⁷ Roger Bastide, *Les Amériques noires. Les civilisations africaines dans le nouveau monde*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1967, p. 29.

⁸ Hurston, Z.N, 1970, « Characteristics of Negro Expression », *Negro: An Anthology*. [1934]. Hugh Ford, ed. New York, Frederick Ungar, 24-31.

⁹ Kandinsky, *Écrits complets*, Ed. Médiations Gonthier-Denoël,

¹⁰ Trouvé sur le site : <https://www.esoblogs.net/8058/les-chinoiseries-isis/>, consulté le 19 avril 2020.

NOTÆ CHYMICÆ

Ex Osualdi Crollii libro de Signaturis.

Antiquissimi Sapientes, quos Græco sermone Philosophos appellamus, si quis vel naturæ vel artis reperiendi arcana, ne in pravorum notitiam devenirent, variis inodis atque figuris occultabant: eodem modo Philosophi Hermetici certis notis hieroglyphicis solebant insignire Planetas terrestres, quibus eorum latentes virtutes intuendas, quasi ob oculos intelligentibus & insipientibus filiis artis exponere. Ut autem ejusmodi signa ab interitu vel sepultura vindicarentur, opera præmium me facturum arboratus sum, si cum aliorum mineralium characteribus ad profanum & indignum vulgus ab hoc studio arcedendum à providenti antiquitate excogitatis, in gratiam discipulorum Hermeticorum, nunc reipublice Chymicæ unâ operâ à me communicentur.

<p>NOTÆ METALLORUM</p> <p>♄ Saturnus, Plumbum. ♃ Jupiter, Stannum. ♂ Mars, Ferrum. ♁ Sol, Aurum. ♀ Venus, Æs, Cuprum. ☿ Mercurius, Argentum vivum. ♁ Luna, Argentum.</p> <p>NOTÆ MINERALIUM <i>aliarum rerum chymicarum.</i></p> <p>♁ Antimonium. ♁ Arsenicum. ♁ Auripigmentum, Alumen. ♁ Aurichalcum, Astramentum: Acetum. ♁ Acetum distillatum. ♁ Amalgama, Aqua vitæ. ♁ Aqua fortis, seu aqua separatoris. ♁ Aqua Regis, seu Stygia. ♁ Alembicus. ♁ Borax. ♁ Crocus Martis. ♁ Cinnabaris, visfar. Cera. ♁ Crocus Veneris, seu ær visum. Cineres. Cineres clavellatæ. Calx. Caput mortuum. Gummi. Lætes cribrati, seu tegularû farina. Lutum sapientie. Marscaïta. Mercurius sublimatus. Mercurius Saturni. Maris balneum.</p>	<p>♁ Magnes. ♁ Oleum. ♁ Purificare. ♁ Realgar. ♁ Sal petræ. ♁ Sal commune. ♁ Sal gemmæ. ♁ Sal Armoniacum. ♁ Sal Alkali. ♁ Sulphur. ♁ Sulphur Philosophorum. ♁ Sulphur nigrum. ♁ Sapo. ♁ Spiritus. ♁ Spiritus vini. ♁ Sublimare. ♁ Stratum super stratum, ♁ Tartarus. ♁ Tutia. ♁ Talcum. ♁ Tigillum. ♁ Vitriolum. ♁ Vitrum. ♁ Urina.</p> <p>QUATUOR ELEMENTORUM <i>Nss.</i></p> <p>♁ Ignis. ♁ Aër. ♁ Aqua. ♁ Terra. ♁ Dies. ♁ Nox.</p>
--	--

On retrouve dans cet alphabet qui propose un langage chimique notamment la variété des triangles présents dans l'œuvre fabienne : pointe en haut pour désigner le feu et pointe en bas pour l'eau ou la terre en fonction de ce qui l'accompagne. On note aussi la présence d'un symbole formé d'un rond surmonté d'une croix qui renvoie à l'antimonium/antimoine¹¹ très usité pour les pigments en peinture et au rendu si proche des paillettes gris anthracite retenues par Marvin Fabien.

¹¹ *Antimonium crudum* est issue de l'antimoine, présent dans de nombreux minéraux. Il se présente sous la forme d'une poudre cristalline fine, grise, à reflets métalliques, insoluble dans l'eau et dans l'alcool, soluble dans la potasse et les sulfures alcalins. Le trisulfure d'antimoine est utilisé dans l'industrie où il entre dans la fabrication des feux de Bengale, des explosifs, des pigments pour peintures et des bombes fumigènes. Son utilisation médicale classique est de nature moins explosive, on le prescrit pour ses propriétés expectorantes à dose faible et émétiques à dose plus forte.

Le point entouré d'un rond désigne, selon cet alphabet, l'or. Le trait horizontal avec en son centre une incurvation : l'esprit.

Quelles sont les clés d'interprétation de ces signes ? Comment ne pas penser à cette fameuse phrase du *Siglo de las Luces/Le Siècle des Lumières* : « Había palabras que no brotaban al azar »/ « Il y avait des mots qui ne surgissaient pas du hasard », en référence à la tradition cabalistique, aux réalités occultes, spirituelles ayant leur combinaison de signes pour dire un monde intérieur, reflet d'un monde extérieur, partie féminine et masculine originellement unies et séparées sur la terre, et cherchant à retrouver l'unité.

Parfois, l'écriture fabienne s'affiche comme un complément de sens à des aplats de couleurs et de formes, comme pour nous aider à mieux distinguer des éléments spécifiques à chacun, comme dans cette œuvre des *Bouyon Series* où la stylisation de traits et tracés blancs sur les visages et fond noirs semble indiquer par la présence d'une moustache une différence de sexe, à moins que ce ne soient des trompes de Fallope et donc un appareil génital féminin représenté en sens inverse, permettant par la même occasion de dessiner une esquisse de poitrine féminine sur un rouge vêtement, comme partagé justement par deux personnes. De même, ces traits blancs dessinent les touches d'un piano central et proposent de petites figurines à l'extrême droite qui se détachent toujours sur fond de nuit. Ce mode de peinture avec co-présence d'écriture traduit l'HYBRIDITÉ du palimpseste caribéen que Marvin Fabien regratte à nouveau¹² en une posture post-coloniale qui comme nous le rappelle Homi K. Bhabha permet aux peuples dominés, colonisés, de ne plus être enfermés dans une double temporalité et de se définir comme des actants :

Les peuples sont les "objets" historiques d'une pédagogie nationaliste donnant au discours une autorité fondée sur l'origine historique prédonnée ou constituée dans le passé ; mais les peuples sont aussi les "sujets" d'un processus de signification qui doit effacer toute présence préalable ou originaire du peuple nation pour démontrer les prodigieux principes vivants du peuple comme contemporanéité : comme ce signe du présent par lequel la vie nationale estrédimée et itérée comme un processus reproductif¹³.



Caribbean bodies : Bouyon Series (2016, techniques mixtes sur toile, 135 cm x 105 cm)

Ces peintures-écritures introduisent également des sortes de clin d'œil – via un jeu de mot sonore : *icon/eyecon* – à la modernité actuelle, invitant à relire autrement dans de dessins-symboles de marques de notre quotidien de consommation :

¹² Un palimpseste, du grec *palimpsestos* qui signifie « gratté de nouveau », est donc une écriture sur une écriture.

¹³ Homi K. Bhabha, « DissémiNation : temps, récit et les marges de la nation moderne », in *Les Lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, Paris, Payot, 2007 (1994), p. 232.



Eyecons series (2013, collage sur bois)

La terre de *Firefox* devient une matrice-récepteur vers laquelle se dirige un spermatozoïde, creuset symbolique de vie internet avec comme une arche de Noé une réunion de divers animaux outre le renard initial : oiseau, poisson ou chat par exemple ; marmite magico-religieuse. De même le « in » de *LinkedIn* se voit connecté directement à une maison, traversant toutes les matières et invitant ainsi à un autre regard sur ces éléments désormais de notre quotidien caribéen et mondial qui remplacent les contacts directs et vivants.

Voici ce qu'en dit Marvin Fabien :

Cette série de travaux interroge les relations entre tradition et contemporanéité dans la Caraïbe. Cette contemporanéité est représentée par des icônes telles qu'Instagram et Facebook qui annoncent l'avènement des nouveaux médias dans la Caraïbe.

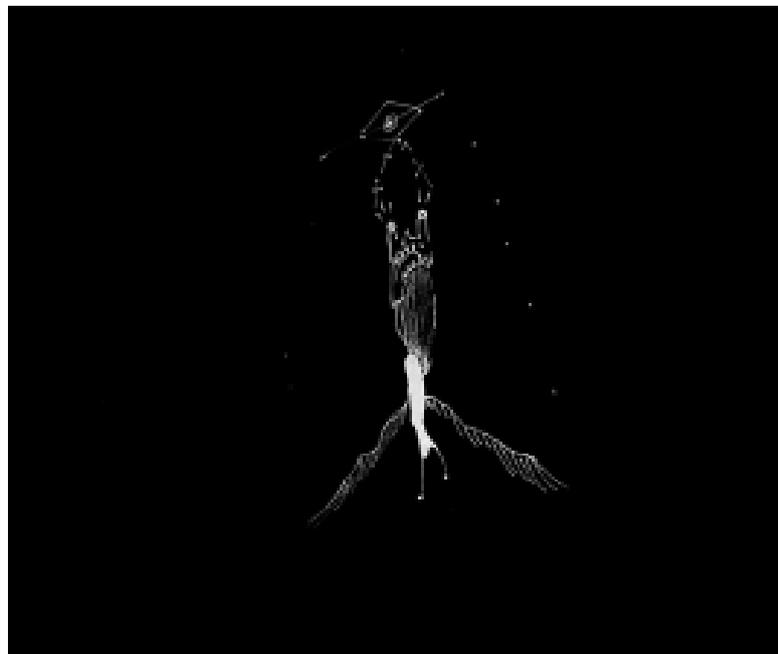
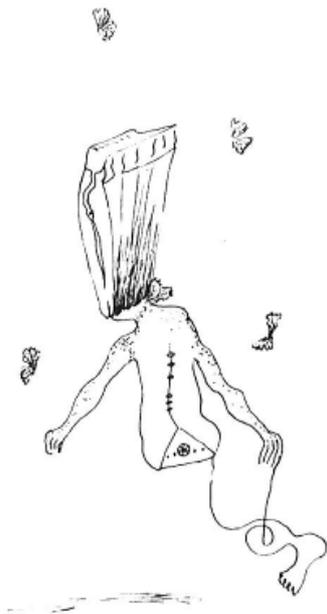
Ce travail interroge la cohabitation de ces deux mondes à travers une esthétique et un graphisme particulier, révélant des systèmes de signes liés aux pratiques magico-religieuses visibles dans la Caraïbe.



Eyecons series (2013, collage sur bois 190 cm x 90 cm)

Aux caractères connus, Marvin Fabien ajoute des formes géométriques qui, dans le contexte caribéen, peuvent penser aux pétroglyphes amérindiens et notamment à des instruments stylisés, comme une arme-pointe s'enfonçant dans un corps dessiné en pointillé laissant imaginer la mort symbolique apportée par ces références à *Facebook* et *Twitter* et autres sites et chaînes d'information comme *CNN* de la mondialisation.

Ces dessins interrogent aussi les pratiques magico-religieuses comme cet être mi coq/mi-humain, porteur d'un œuf, symbole de vie à venir et de vie éternelle ou ces êtres, tous volants (et les autres dessins de cette série : ce sont aussi des êtres volants ? MF : *il y en a beaucoup mais ils ne sont pas tous des êtres volants*), de *Draw inn Series* qui transmettent l'effort, réussi ou non, d'ascension spirituelle et de sublimation. On pense alors aux figures de Wifredo Lam, mais chez Marvin Fabien, la transcription du monde réel-merveilleux et magico-religieux ne passe guère par des formes tranchées et acérées¹⁴, mais plutôt des formes arrondies qui comme le rappelle Gilbert Durand qui s'intéresse aux contenants, font écho à « ces deux bornes fatales de la représentation que sont le sépulcre et le ventre maternel »¹⁵.

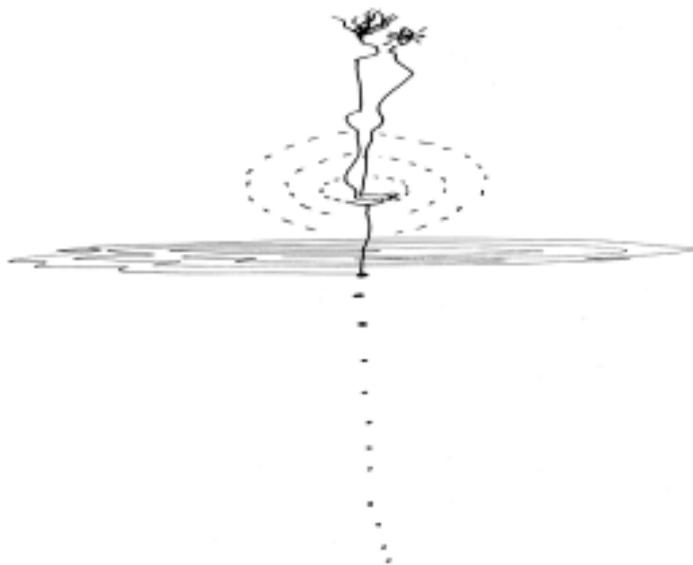


Draw inn Series (2003-2019)

¹⁴ Voir : Eskill Lam, *Wifredo Lam- Catalogue raisonné –Prints, Estampes, gráfica*, Edition révisée et augmentée, Paris, HC Editions, 2016.

¹⁵ Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992, p. 274 (PUF, 1960).

En somme, ces jeux de signes, forts de leur puissance ésotérique et spirituelle, transcrivent –comme le travail sur la tache imbibée d'eau symbole de transcendance¹⁶ (voire hiérophanie) et de résilience qui a la faculté à revenir à son équilibre quelles que soient les perturbations subies –, l'aspiration via des liens imprévisibles et réels-merveilleux, à se trouver soi, dans le Divers de ses identités, dans l'archipel des contraires, pour réunir comme le symbolise si bien ce dessin, toujours tiré de la série *Draw inn Series*: plans/strates horizontaux(ales) de notre finitude humaine et plan /strate verticaux(ales) du spirituel ; du masculin et du féminin, du visible et de l'invisible, du continu et du discontinu, dans de duelles (car en duo) ondes multisensorielles qui traduisent les mangroves labyrinthiques de nos vies humaines, rattachées à un fil... Reste à savoir lequel...



Draw inn Series (2003 -2019)

« *Qui boira de l'eau que je lui donnerai n'aura plus jamais soif... L'eau que je lui donnerai deviendra en lui source d'eau jaillissant en vie éternelle* »,
Évangile selon saint Jean, 4, 14

« *Les bruits d'eau ; voie de Dieu qui tombe de la cime* »,
Victor Hugo (1851)

« *No hay más Tierra Prometida que la que el hombre puede encontrar en sí mismo* »,
Alejo Carpentier (1962)

« *And in the salt chuckle of rocks
with their sea polls, there was the sound
like a rumour without any echo
of History, really beginning* »,
Derek Walcott (1978)

¹⁶ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter (coll. Bouquins), 1982 (1969), p. 374.

7- L'avis de Marvin Fabien

Échange par courrier électronique du 11 mai 2020 :

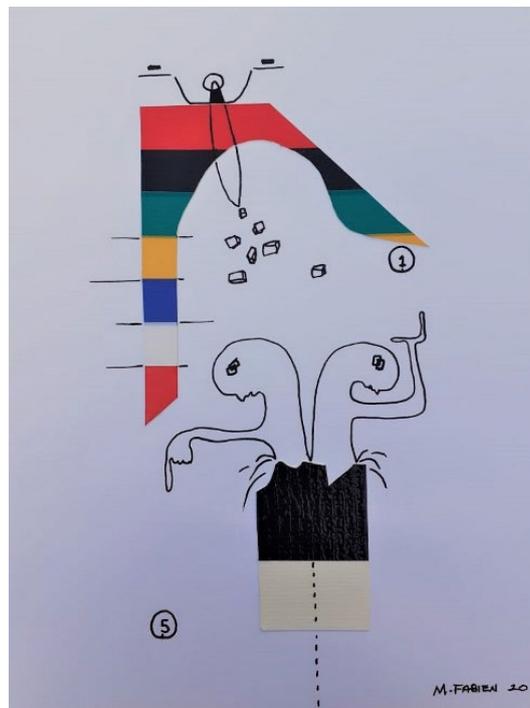
Bonjour,

Merci pour votre message. Vous trouverez ci-joint en complément une affiche de ma performance "The wedding" ainsi qu'une image d'un de mes derniers dessins afin que vous puissiez voir ma signature.

J'ai trouvé votre analyse sur mon œuvre très pertinente et sincère, j'ai apprécié de découvrir vos interprétations.

Mes sincères salutations,

Marvin Fabien



Luz SEVERINO
(République Dominicaine¹)

*La parole et la lettre mêmes du roman américain
sont nouées à une texture, à une structure mobile de ses paysages.
Et la parole de mon paysage est d'abord forêt, qui sans arrêt foisonne*
Édouard Glissant, *Le discours antillais*²

L'adage dit que « l'arbre cache la forêt ». . . L'usage veut que cette formule incite à prendre garde, comme s'il était dangereux de se fixer sur un seul élément, considérant qu'un détail pourrait faire oublier la vue d'ensemble. Luz Severino, en gAR(T)ienne géopoétique³, ne pART-elle pas du principe inverse ? C'est alors le travail du détail qui semble montrer qu'il est possible d'atteindre la globalité, l'essentiel et même l'essence. Chaque être/chaque arbre, convoque par conséquent L'ARTiculation, l'interrelation de multiples hybridations et créolisations. Les AR(T)bres de cette artiste dominicaine vivant à la M^AR^Tinique⁴ se révèlent en effet paradigmatiques de ses recherches sur l'interaction vitale et sociétale. Ils questionnent ainsi à partir du contexte américano-caraïbe ce qui est essentiel, nécessaire même, à nos vies humaines. Ces arbres à la fois concrets et symboliques qui envahissent les toiles sévériennes depuis 2020 servent alors de « passeurs ». Et leur verticale dimension figurée semble traduire une incessante soif d'ascension spirituelle.

En somme, le plaidoyer développé picturalement par Luz Severino pour et par l'arbre n'est-il pas un éloge de toutes les sèves partagées des femmes et des hommes, et plus généralement des éléments féminins et masculins du Tout-Monde ?

¹ Voir par exemple la co-présentation, à l'université des Antilles-Guyane, entre Marisol Diclo Mancebo et Luz Severino de « La historia de la República Dominicana a través de su arte », 2015, <http://www.manioc.org/fichiers/V15086>, consulté le 19 octobre 2021.

² Édouard Glissant, *Le discours antillais*, *op. cit.*, p. 438. De façon progressive, Édouard Glissant privilégiera ensuite plutôt la racine et plus particulièrement la racine rhizome.

³ Voir les travaux de Kenneth White sur la géopoétique comme *Le plateau de l'Albatros, introduction à la géopoétique*, Paris, Grasset, 1994

et <http://www.kennethwhite.org/geopoetique/>, consulté le 19 octobre 2021.

⁴ Son lien avec la Martinique ne cesse de se tisser depuis 2000. Les évolutions de sa maison rendent compte de son identité mobile. Cf. L'œil du lézard : Luz Severino, <https://www.youtube.com/watch?v=P49Ed4wMfQA>, consulté le 23 mars 2022.

1- Une artiste dominicaine à pied d'œuvre qui grave sur le mAR(T)BRE des matières

Luz Severino est née en République Dominicaine, à Sabana de la Mar, ville située dans la baie de Samana¹. Eloignée de la capitale Santo Domingo, cette région demeure marquée par la prégnance végétale, avec notamment le parc national de Los Haitises. Cette réserve forestière² présente les plus belles mangroves de la République Dominicaine ainsi que des grottes où l'on peut admirer des peintures rupestres et des pétroglyphes. Ce haut-lieu d'enchevêtrements aquatiques et végétaux, niche vitale de tant d'espèces, peut apparaître comme la trace première de l'empreinte de la Nature mangroviennne chez Luz Severino qui ne dissocie jamais les êtres humains de leur environnement.

Elle nous précise d'ailleurs sa conception de son ancrage caribéen, lors d'une interview en 2016, en indiquant qu'elle préfère le terme « Caribe » (Caraïbe) à « Antillas » (Antilles), car elle considère qu'il véhicule une force qui la relie à ses ancêtres indigènes. Elle ajoute que lorsqu'elle crée, elle pense souvent à l'engagement d'Alejo Carpentier pour la valorisation de la dimension africaine dans la Caraïbe.

Ces présences en palimpseste, ces multiples stratifications³, constituent indéniablement la « marque de fabrique » de la technique de cette plasticienne qui recourt à la superposition de diverses couches de peinture (et autres matériaux), parfois comme scarifiées, et qui tout en occultant pour une part les tracées initiales permettent de découvrir de nouveaux sens. L'œuvre sévérienne fonctionne alors comme une écorce gravée dont la croûte visible invite à réfléchir à des dimensions cachées. Elle peut aussi prendre l'aspect pétrifié d'un mAR(T)BRE qui partage végétal et minéral et où sont creusés les sillons de nos veines vitales.

Pour certaines œuvres comme *Los trastes de mi abuela* (2002), Luz Severino a même créé un « papier » original, formé à partir de feuilles sèches de bananier, de bagasse et d'enveloppes d'épis de maïs. Ce choix d'une vue et d'un art tournés vers la Nature et le développement durable la pousse en effet à recycler les objets et les matières, à relier ce faisant de façon incessante passé et présent pour mieux envisager l'avenir indissociable des éléments naturels et des êtres humains.

¹ Cette zone représente un quart des mangroves de la République Dominicaine.

² Depuis 1968.

³ Rappelons l'importance de la stratification temporelle dans l'approche géocritique. Voir Bertrand Westphal, « Pour une approche géocritique des textes », <https://sflgc.org/bibliotheque/westphal-bertrand-pour-une-approche-geocritique-des-textes/>. Nous invitons à utiliser aussi cette approche pour l'art, comme le fait d'ailleurs Westphal lui-même.



*Luz à la frontière de son atelier pour présenter l'intériorité héritée de sa grand-mère de
Los trastes de mi abuela (50 cm x 60 cm). (Photo Cécile Bertin-Elisabeth, avril 2016).*

La technique des reliances superposées qui caractérise la conception artistique de Luz Severino s'inscrit dans l'art de la gravure. Elle aime alors à rappeler qu'il serait erroné de limiter l'usage de la gravure à l'Europe. Ce serait oublier que les Amérindiens de la période précolombienne utilisaient déjà des sortes de « tampons » afin de laisser leur marque tant sur des tissus que des céramiques.

Diplômée de l'École des Beaux-Arts de Santo Domingo (1985), ayant de surcroît étudié la gravure à New York (1986) et la gravure sur métal à Bogota (1988), Luz Severino mêle donc peinture et gravure, en cherchant à donner de l'épaisseur, de la profondeur, laquelle se lit (n'y voyons aucun paradoxe) chaque fois plus dans son œuvre par le biais de la verticalité, soit une épaisseur étirée vers des espoirs transcendants. Dans une présentation à l'université des Antilles-Guyane en 2016, Luz Severino nous avait d'ailleurs précisé : « J'aime beaucoup la gravure, car chaque impression te donne une surprise nouvelle qui te permet de découvrir de nouvelles choses et t'envoie vers un autre monde »⁴. Elle ne cache pas son rêve d'utopie, d'autre dimension permettant un monde meilleur. Cet élan vital est gravé, tracé incessamment sur la matière – toile, fer, bois... – en l'entaillant ou, comme dans sa production plus récente, en la trouant pour y ajouter la surcouche d'un fil, collage-suture d'un autre type privilégiant le lien et où la Relation multidimensionnelle est assurément mise en exergue.

⁴ <http://www.manioc.org/fichiers/V16059>

Ces fils sont même des sources de lumière comme dans sa série *Para subir al cielo I/Pour monter au ciel*. La structuration qui vise à relier bas et haut s'intensifie et complète ainsi la première recherche en sous-couches horizontales. L'espace sévérien gagne ainsi en profondeur, en une progressive émergence des entrelacs mangroviens.



Para subir al cielo I/Pour monter au ciel I, huile sur toile, 2011, 127 cm x 158 cm
(Photo Luz Severino)

Ces fils sont aussi présents, certes d'une autre façon, dans son exposition *Detrás del velo/ Derrière le voile* (2011), avec une installation formée d'un amas de chaussures aux couleurs vives, entourées de fils, comme autant d'êtres humains à la fois reliés et déliés. Ces chaussures sont réunies et, pour une part, enfermées dans un tronc de plexiglas transparent pour dire la fermeture sociétale et dans le même temps le désir sévérien, toujours..., d'élévation et donc de liberté vers des sorties socio-politiques et économiques plus optimistes.



Zapatos cerrados, installation à l'Habitation Clément lors de l'exposition Detrás del velo
(Photo Luz Severino) La photo de cette installation sert de couverture au site de Luz Severino :
<https://severinoluz.com/>, consulté le 08 mars 2023.

Arbre de chaussures et îles-bouteilles qu'il convient de vider de leurs éléments viciés habitent dès lors cette période de la recherche esthétique sévérienne. Chaque chaussure et chaque bouteille convoquent les difficiles interrelations mangroviennes et invitent à questionner nos humaines archipélités malades. La matérialité, réelle ou suggérée, du cuir et du verre, aux opacités à reconsidérer, nous tire vers le bas.



Con las botellas colgadas X (Bouteilles pendues X), 2014, huile sur toile, 76 cm x 76 cm
(photo Cécile Bertin-Elisabeth)

Or, Luz Severino recherche l'élévation... pour elle comme pour les autres. Elle explique sa poursuite de « la recherche utopique d'un monde meilleur pour tous ». « Le monde heureux n'existe pas, certes, mais il faut tendre vers lui et c'est ce que j'essaye de faire avec mon travail de gravure en superposant réel et imaginaire, pour inviter à mieux percevoir les liens qui nous réunissent de façon si forte dans cette Caraïbe dont je suis issue ». Aussi, pour nous inviter à repenser autrement un vivre-ensemble présent et futur, cette plasticienne dédie une exposition entière au voile et à sa légèreté, même si nos pesanteurs ne sont jamais très loin... *Detrás del velo*⁵/*Derrière le voile* a ainsi été présentée à l'Habitation Clément, à la Martinique en 2011-2012. Nous avons pu y observer des œuvres dont les titres – à l'instar de *Detrás del muro*/*Derrière le mur* ou encore *Tras la rendija*/*Derrière la fente*/*la fissure* – répètent à l'envi que quelque chose demeure caché, soit un véritable programme de pensée pour dépasser les apparences, pour nous dépasser nous-mêmes également. Le trouble accompagne ces brumes et ces voiles, à la fois éthérés et alourdis par nos matérialités et notre matérialisme et rend ainsi compte du flouté de nos mémoires, individuelles et collectives.



Detrás del muro I, 2011, huile sur toile, 102 cm x 102 cm (Photo Luz Severino)

Luz Severino ne conçoit pas en effet l'individu sans le collectif, sans un groupe sociétal uni, relié. Il importe d'avancer ensemble face aux difficultés comme nous y invite l'installation de l'exposition *Salir del hoyo*/*Sortir du trou* présentée au Musée d'art moderne de Santo Domingo en 2007.

⁵ Luz Severino continue de proposer des expositions aux titres hispaniques tout en vivant dans une île franco-créolophone comme pour mieux faire résonner les divers échos possibles des altérités caribéennes, entre identités et variations.



Installation Salir del hoyo / Sortir du trou, 2007 (Photo Luz Severino)

Comme en écho, l'imposante sculpture *Avanzamos todos juntos / Nous avançons tous ensemble*⁶ réalisée en 2011 et qui orne désormais les jardins de la Fondation Clément⁷ (Le François, Martinique) poursuit cette recherche et semble proposer une solution plus positive. Des personnages de fer noir, agrémentés de couleurs vives, s'y donnent la main. On découvre en

⁶ Voir pour cette œuvre l'article de la critique d'art Matilde do Santos Ferreira, « Le jardin des sculptures – entretiens d'artistes : Luz Severino », *Madinin'art*, 20 avril 2021, <https://www.madinin-art.net/le-jardin-des-sculptures-entretiens-dartistes-luz-severino/>, consulté le 30 mars 2022.

⁷ Cette œuvre a d'abord été présentée dans une exposition collective à l'Orangerie du Sénat (Parc du Luxembourg), Paris, 2011.

somme une agglomération de statues en fer de construction, soit le choix d'un matériau rigide pour symboliser une société qui ne cède pas, qui résiste, présentée donc comme aussi solide que le fer, et ce grâce à sa communauté de force.

Le fait de se donner la main, rêve d'utopie assumé par Luz Severino – on l'a rappelé plus avant –, vise à transcrire les ouvertures toujours possibles entre les uns et les autres, les reliances ainsi que les rejets nécessaires pour ce faire de lourds préjugés et de fréquents tabous. Parmi ces tabous de nos cultures – tant dans l'espace caribéen que mondial –, Luz Severino dit vouloir dénoncer « le rapport à la non acceptation des différences, ethniques entre autres ». Elle ajoute : « Il nous faut apprendre à accepter l'Autre tel qu'il est »⁸.

On notera que dans cette sculpture, la stylisation des corps humains dans leur verticalisation, associée à la rondeur des têtes, permet déjà d'envisager le glissement futur de l'art sévérien, en 2020, vers des représentations de ligneux surmontés d'un cercle-canopée, comme strié à l'instar d'un cerveau nervuré.

L'empathie de Luz Severino, notamment pour les plus défavorisés, matériellement et spirituellement, se retrouve dans la série *¡Ojalá llueva café!* (*Pourvu qu'il pleuve du café !/ Souhaitons qu'il pleuve du café !*), présentée dans une exposition éponyme au Centro Mirador (République Dominicaine) du 10 août au 25 septembre 2016. Y est dénoncée la misère à partir de l'idée de la soif étanchée par une pluie de grains de café multicolores et multiethniques⁹ qui abreuve des êtres non genrés, représentés seuls ou à plusieurs, les bras et les mains levés pour recevoir cette manne d'espoir.



Esperanza, 102 cm x 102 cm, huile sur toile, in série *Ojalá llueva café*, 2016
(Photo Luz Severino)

Précisons que Luz Severino voyait en chaque grain, un être, un Moi, un Toi..., soit le recours à une image qui permet de convoquer l'au-delà de la globale corporéité humaine, de ramener à la cellule vitale première. Ces grains-cellules-gouttes qui tombent du ciel sont dès lors autant d'individualités réunies dans une même pluie vivifiante, reliant haut et bas, comme différents états de conscience. Les jeux de couleurs vives (jaune, orange, rouge, vert et bleu) se mêlent notamment au blanc et au noir des corps suggérés, se superposent, s'accolent, en continu et en discontinu à la fois. C'est pourquoi on avait proposé dans le livret de cette exposition de lire ces grains de café stylisés comme autant de larmes de souffrance et

⁸ Interview de Luz Severino réalisée par Cécile Bertin-Elisabeth en avril 2016.

⁹ C'est pourquoi cette pluie de grains de café a été retenue comme bandeau officiel par la revue *FLAMME* (EHIC, Université de Limoges). À consulter : <https://www.unilim.fr/flamme/>

d'espérances, de germes de vie, de graines d'espoir de changement : « En somme, le grain de café, en tant que synecdoque vitale, participe de la métamorphose si attendue de la société. Chaque grain, à l'instar de chaque homme et de chaque femme ou de chaque île de la Caraïbe est à la fois une terre entourée d'eau et un microcosme perdu dans le macrocosme, soit un archipel qui réunit le monde entier, dans une verticalité descendante et ascendante, en un va-et-vient entre eau et vapeur d'eau, entre concret et imaginaire, entre douleur et espérance. L'eau nettoie, l'eau purifie. La transparence de l'eau reflète nos opacités tout autant qu'elle permet de tenter de les dépasser »¹⁰.

Rendons notre monde plus humain, plus solidaire, en chantant avec Juan Luis Guerra, compatriote de Luz Severino : « Pour que tous les enfants chantent (...) pour que tous entendent ce chant (...) Souhaitons qu'il pleuve du café (...). Il y en a qui ont tout (...). Il y en a qui n'ont rien (...). Qu'il pleuve du café pour tous ! »¹¹.



Ojalá llueva café (détail), 2016 (Photo Luz Severino)

Ces grains de café sont les fruits d'arbres qui vont désormais occuper les recherches de Luz Severino. Ainsi s'ouvre en octobre-novembre 2019 une nouvelle (et troisième) exposition individuelle à l'Habitation Clément que cette plasticienne intitule *Dentro del bosque (À l'intérieur de la forêt)*¹². On y retrouve l'insertion de l'individuel dans le collectif et la même palette de couleurs. L'aspiration ascensionnelle grandit avec des troncs, que l'on peut envisager symboliquement comme des *persona*-troncs, union mangroviennne entre terre et ciel, tendant vers une utopie commune de bonheur. Luz Severino y construit une installation¹³, forêt de longs¹⁴ et fins troncs – réalisés à partir de tubes galvanisés, recouverts de sisal et blanchis avec du plâtre et entourés de fils multicolores – qu'elle dispose pour inviter à cheminer entre eux pour une expérience multisensorielle.

Elle clame ainsi son inquiétude pour la planète face aux destructions humaines, s'insurge contre la déforestation¹⁵ et toutes les autres agressions environnementales en faisant appel à la responsabilité collective et individuelle. Car ces fils colorés sont autant de blessures, de sutures, de marques humaines sur cette Nature fragilisée. Comme cela est rappelé dans le livret de l'exposition, « pour Luz Severino, l'arbre est la métaphore de la vie en perpétuelle évolution »¹⁶. Ces représentations très cinétiques, si marquantes vu la taille imposante de la plupart des tableaux alors présentés, retiennent assurément l'attention.

¹⁰ « Así pues, el grano de café, sinécdoque de todo germen de vida, participa de la metamorfosis tan anhelada de la sociedad. Cada grano es como cada hombre o cada isla caribeña, tierra rodeada de mar, microcosmos perdido en el macrocosmos y a la vez archipiélago que reúne a todos, en una verticalidad, descendiente y ascendiente, vaivén entre agua y vapor, entre concreto e imaginario, entre dolor y esperanza. El agua limpia, el agua es pureza, el agua es transparencia y permite reflejar e intentar trascender nuestras opacidades».

¹¹ <https://www.google.com/search?q=ojala+llueva+caf%C3%A9&coq=ojala+llueva+caf%C3%A9&aq=chrome.0.0i19i355i512j46i19i512j0i19i22i30l8.4269j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8#fpstate=ive&vld=cid:35c4d530,vid:suQC8d-YkeU>

¹² Le livret, réalisé par Sophie Ravion D'Ingianni, est consultable à l'adresse suivante : <https://fr.calameo.com/read/003222559137fd374d78d>

¹³ Cf. <https://www.fondation-clement.org/en/discover-the-exhibitions/luz-severino-dentro-del-bosque>

¹⁴ Environ 250 tubes de près de quatre mètres.

¹⁵ Son enracinement latino-américain la rend sans doute encore plus sensible à la déforestation en Amérique du sud.

¹⁶ <https://fr.calameo.com/read/003222559137fd374d78d>, consulté le 23 mars 2021.



Déjàme crecer/Laisse-moi grandir. Détail du travail de surfilage des toiles de la série *Dentro del bosque* (Photo Luz Severino)

Dans cette exposition, la série « Les quatre saisons »¹⁷ – qui s’inscrit certes par sa thématique dans une tradition picturale occidentale séculaire – si imposante par ses dimensions, présente un très original travail de jeux de couleurs et de couture-surfilure des fils de nos vies. Ces fils établissent un lien fort dans et entre toutes les œuvres présentées à la Fondation Clément. Dans cette série, Luz Severino ajoute des jeux de carrés qui tout en renforçant l’idée de construction verticale rappellent certains choix de construction de ses productions antérieures.

¹⁷ Se reporter à l’analyse proposée dans AICA Caraïbe du sud, 18 avril 2020, <https://aica-sc.net/2020/04/18/luz-severino-primavera-de-la-serie-los-cuatro-estaciones/>



Primavera/Printemps (Les quatre saisons), détail, 2019, 155 cm x 155 cm
(Photo Luz Severino)

Les suggestions, floutages et autres rendus d'arbres qui renforcent cette prédominance axiale soulignent dans le même temps les interrelations entre règnes et éléments (eau, feu, terre et air). Les techniques s'entremêlent, en superpositions, en stratifications, en recouvrements, entre opacité et transparence, pour dire nos difficultés et nos espérances humaines et identitaires.

Édouard Glissant avait affirmé avec justesse :

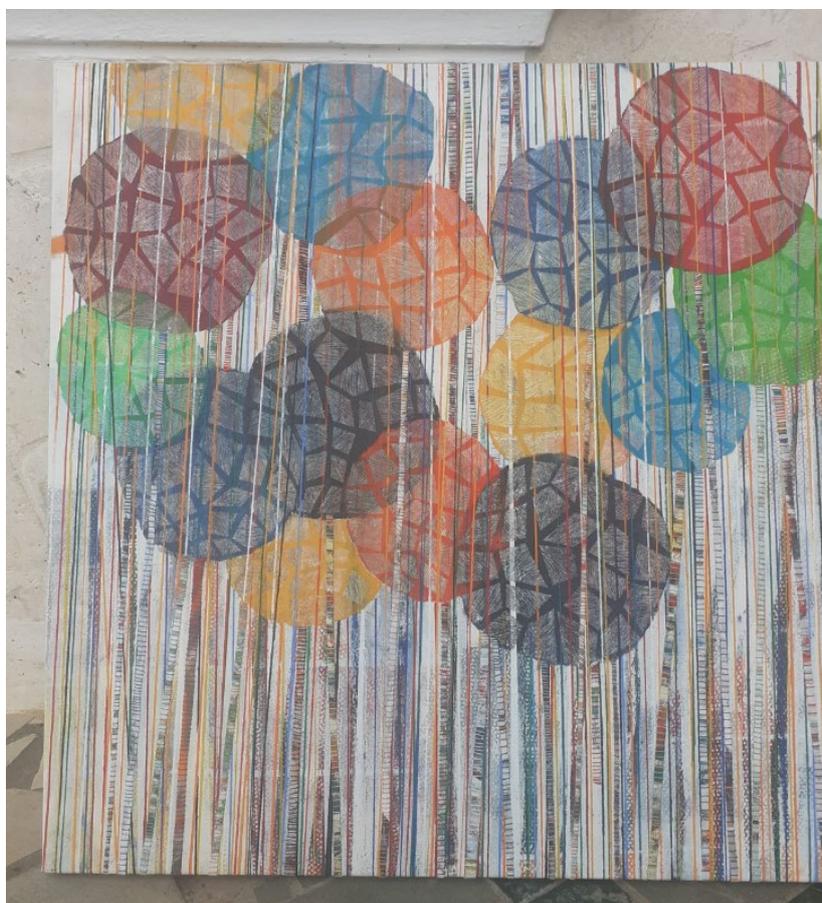
Un arbre est tout un pays, et si nous demandons quel est ce pays, aussitôt nous plongeons à l'obscur indéracinable du temps, que nous peinons à débroussailler, nous blessant aux branches, gardant sur nos jambes et nos bras des cicatrices ineffaçables¹⁸.

¹⁸ Édouard Glissant, *Mahogany*, Paris, Éd. du Seuil, 1987, p. 13. Il est possible d'écouter Glissant parler de cet ouvrage : <https://www.youtube.com/watch?v=HJ1y8G-xDDM>

2- Transcrire l'ar(T/bré)/chipélisation caribéenne

Les îles forment les archipels et les arbres les forêts, comme autant d'éclats d'un vaste territoire entre terre et mer, entre terre et air. Les écarts entre îles et continents ou entre forêt et clairière ; les entre-deux et les mises en réseaux¹ participent de cette ar(T/bré)chipélisation. Patrick Chamoiseau a souligné combien selon la culture d'origine on peut percevoir de façon différente l'insularité et l'archipélisation. Il a rappelé notamment que « l'acception amérindienne, elle, c'est d'abord l'œuvre éclatée des îles avec la mer comme un derme vivant : qui *rallie relaye relie* »². À l'heure de la mondialisation, Édouard Glissant défendait une mondialité non destructrice, un Tout-Monde de la Relation, en écho avec sa vision d'un monde qui s'archipélise. Il posait ainsi une question capitale : « *Comment être soi sans se fermer à l'autre, et comment s'ouvrir à l'autre sans se perdre soi-même ?* »³.

L'artiste dominicaine Luz Severino traduit cette archipélisation des espaces, des imaginaires, des identités et des diverses formes du vivant caribéen dans des œuvres où sont réunis des figurés ronds, de couleurs distinctes, qui se touchent dans une toile carrée.



Alegría en el bosque, 2020, 100 cm x 100 cm (photo Luz Severino)

Le ton est joyeux comme le met en valeur le titre de l'œuvre *Alegría en el bosque* (*Joie dans la forêt*) ainsi que le recours à une palette de couleurs plutôt vives. Or, cette quadrature revisitée du cercle, soit la représentation d'un cercle (en l'occurrence ici de plusieurs cercles) dans un carré véhicule une forte dimension symbolique, voire ésotérique. Certains reconnaissent dans cette association entre cercle et carré la transcription de « l'étincelle divine ». Il s'agit pour le moins d'évoquer l'effort à réaliser par les êtres humains pour

¹ Voir Christine Chivallon, « Du territoire au réseau : comment penser l'identité antillaise », *Cahiers d'études africaines*, vol. 37, n°148, 1997, p. 767-794.

² Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, 1996, p. 241.

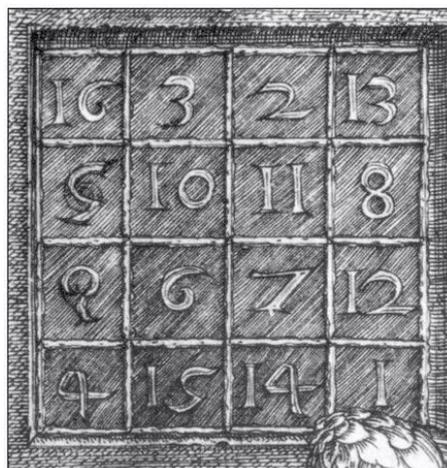
³ Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du Divers*, Paris, Gallimard, 1996, p. 23.

parvenir à transformer leur substance humaine, limitée (le carré), en substance divine, infinie (le cercle). Le cercle est en effet symbole de perfection et de connaissance alors que le carré, avec ses quatre côtés et ses quatre angles ainsi que son rapport aux points cardinaux (nord-est-sud-ouest) et sa réunion des quatre éléments⁴ (terre, feu, eau, air), représente généralement le monde terrestre et ses imperfections. Cette association transcrit dès lors les (difficiles) rapports entre transcendance et matière, soit le chiffre 3 versus le chiffre 4 ou plutôt ici du fait de leur association : 3 (puissance infinie) + $4 = 7$, chiffre magique à la valeur ô combien particulière.

On retrouve dans l'évolution de l'art de Luz Severino un traitement personnel de ce que l'on dénomme communément « carré magique »⁵, soit un carré d'au moins 3 colonnes verticales et 3 colonnes horizontales ou plus où la somme des chiffres par ligne/colonnes est identique, comme le montrent les exemples suivants :

4	9	2
3	5	7
8	1	6

Cf. [https://l-ocre-bleu.fr/peinturethmes/la-quadrature-du-cercle/#:~:text=%2D%20le%20cercle%20%C3%A0%20l'int%C3%A9rieur,%C3%A9l%C3%A9ments%20de%20l'existence%20manifest%C3%A9e,consulté le 30 mai 2020](https://l-ocre-bleu.fr/peinturethmes/la-quadrature-du-cercle/#:~:text=%2D%20le%20cercle%20%C3%A0%20l'int%C3%A9rieur,%C3%A9l%C3%A9ments%20de%20l'existence%20manifest%C3%A9e,consulté%20le%2030%20mai%202020)



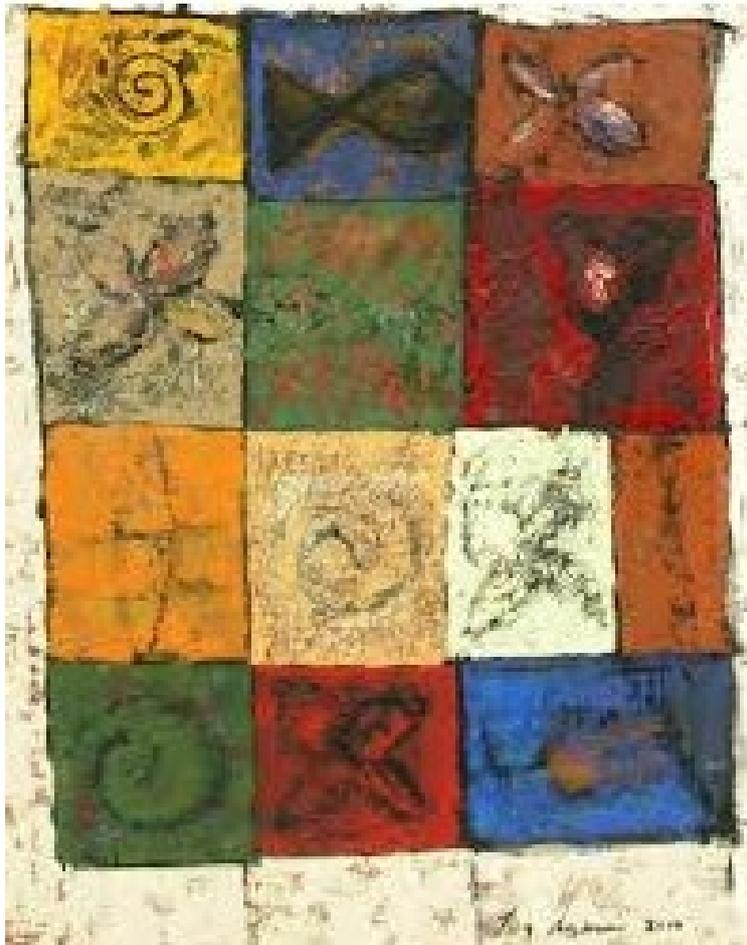
Détail de *Melencolia I* (1514).

Ce travail pictural façon sudoku⁶ simplifié et revisité se retrouve par exemple dans la toile sévérienne *Symbole pour un rituel* de 1999.

⁴ Certaines philosophies orientales font du bois un cinquième élément.

⁵ On en trouve en Perse depuis le IX^e siècle. Il est d'usage de considérer que sa première représentation (en 4x4, ayant pour valeur 34) en Europe a été réalisée par Albrecht Dürer (*Melencolia I*, 1514, gravure sur cuivre, 239x168 mm). Pascal nous en a montré l'intérêt encore au XVII^e siècle.

⁶ Le sudoku compte normalement 81 cases, divisées en 9 carrés de 9 cases.



Symbole pour un rituel, 1999, huile sur toile (60 cm x 76 cm).
(Photo Cécile Bertin-Elisabeth)

Luz Severino dit avec ses carrés aux formes non fixes et à partir de couleurs et de symboles au lieu de chiffres, l'impossibilité de résoudre cette quadrature du cercle de nos essences limitées. Les mathématiciens ont quant à eux montré que le nombre Pi (π) ne permettait pas de construire un carré de la même aire qu'un disque. D'ailleurs, cette artiste introduit une ligne « fautive » de quatre carrés dont la forme géométrique est parfois loin d'être parfaite. À chaque ligne réapparaît une forme en particulier, une sorte d'hélice-fleur à quatre pétales (et donc quatre directions), qui crée une unité de sens qui reprend le chiffre 4 tout en donnant l'idée d'une circularité, pour le moins d'un dynamisme, d'un effort, pour tendre vers la figure du cercle. Cette tendance au cercle, sans être un cercle complet se retrouve renforcée par l'ajout d'autres symboles comme une sorte de cyclone stylisé ou simplement un début d'enroulement spiralaire où l'idée de mouvement est elle aussi prégnante.

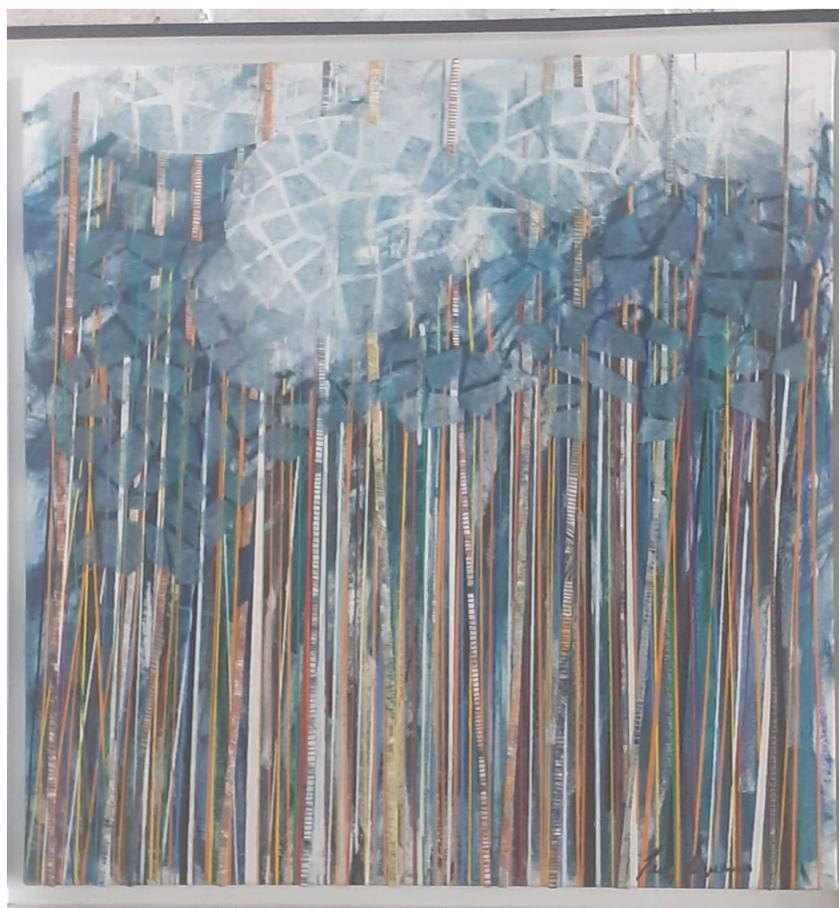
L'inachèvement et/ou l'incomplétude de ces formes qui tendent vers le carré et le cercle convoque(nt) par conséquent notre quotidienne réalité humaine face à ses efforts de transcendance dont rend compte la marque/présence ichthyenne, renforcée par un fond bleu (ou vert). Le choix de certains titres comme pour la série *Entre nubes/Parmi les nuages* renforce l'idée d'élévation jusqu'à des sphères supérieures.

Réunir esprit et matière semble être le défi, constamment renouvelé, de ces œuvres sévériennes. Entre immanence et transcendance, on est par exemple invité.e.s à questionner les fils de nos vies, rendus visibles par le choix de surfiler, par ajout donc d'une autre matière, cette fois-ci végétale, la répétitivité de verticalités multicolores, comportant aussi de petits traits horizontaux comme autant de marques d'écorces, de tranches de vie ou de paliers

d'élévation. Cet effet « écorce » se retrouve également dans les cercles qui surplombent la partie inférieure de la toile comme autant de houppiers⁷ d'arbres stylisés.

Ces formes vont jusqu'à s'interpénétrer complètement, voire disparaître les unes dans les autres, en une surimpression de profonde reliance⁸. Le renforcement par l'ajout de traits verticaux surfilés comme autant de coutures – qui sont à la fois des sutures – permet de constituer une véritable trame relationnelle en une archipelique créolisation des formes, des couleurs et des techniques pouvant créer des effets qui rappellent parfois la dynamique surprenante de l'op art.

C'est pourquoi ces silhouettes stylisées d'arbres qui peuvent être la représentation de tant d'êtres et de gamètes (femelle et mâle réunies) archipelisés participent du tissage fécond (et par là même de la fécondation humaine et spirituelle...) d'une toile, toile dans la toile de l'artiste, soit une mise en abîme à plusieurs entrées dont la lecture est plus ou moins aisée selon le degré de resserrement de ces lignes et de ces cercles. Encore une fois, chaque spectateur.trice est poussé.e à réaliser un effort pour lire – au sens propre comme au sens figuré – entre les lignes, pour passer du détail au général et vice-versa. Dans cet entre-deux de sens – avec des jeux de couleurs et de matières, de vides et de pleins, d'écarts et de relations – de notre entendement mis à rude épreuve, peut jaillir l'étincelle qui facilitera l'élévation de ces ballons cellulaires, de ces gouttes de vie en quête de sens.



Entre luces, 2020, 90 cm x 90 cm (photo Luz Severino)

L'effort consenti est comme poussé à l'extrême avec le choix d'un resserrement des lignes et des cercles qui peut se jouer de différentes façons dans cette série sylvestre de l'an 2000. Il n'en reste pas moins indéniable que l'homogène se dissout alors dans l'hétérogène

⁷ Il réunit l'ensemble des branches d'un arbre.

⁸ On pense à l'approche d'Edgar Morin qui évoque l'importance de la reliance à soi, aux autres et au monde et qui affirme dans *La méthode. VI. Éthique*, Paris, Seuil, 2004, p. 239 : « 'Relié' est passif, 'reliant' est participant, 'reliance' est activant ».

et vice-versa et que le centre se voit relié à la marge avec un entrain vertical, axial, qui toujours l'emporte. La partie supérieure de ces cimes-ballons-gamètes disparaît d'ailleurs dans *Entre lucas*. Le détail des branches et/ou des feuilles de ces arbres apparaît dès lors comme pour mieux comprendre comment diverses parties forment un tout, entre individuel et collectif, comment chaque élément de nos natures respectives est relié et peut disparaître si l'être humain n'en prend pas conscience. Chaque arbre symbolique est par conséquent unité et pluralité, île et archipel à la fois, racine ET tronc ET ramure.

On retrouve ainsi, en quelque sorte, de manière figurée la démonstration conceptuelle de Gilles Deleuze et Félix Guattari développée dans *Mille plateaux* et leur conception rhizomique :

À la différence des arbres ou de leurs racines, le rhizome connecte un point quelconque avec un autre point quelconque, et chacun de ses traits ne renvoie pas nécessairement à des traits de même nature, il met en jeu des régimes de signes très différents et même des états de non-signes. Le rhizome ne se laisse ramener ni à l'Un ni au multiple. Il n'est pas l'Un qui devient deux, ni même qui deviendrait directement trois, quatre ou cinq, etc. Il n'est pas un multiple qui dérive de l'Un, ni auquel l'Un s'ajouterait [n+1]. Il n'est pas fait d'unités, mais de dimensions, ou plutôt de directions mouvantes. Il n'a pas de commencement ni de fin, mais toujours un milieu, par lequel il pousse et déborde. Il constitue des multiplicités linéaires à n dimensions, sans sujet ni objet, étables sur un plan de consistance, et dont l'Un est toujours soustrait [n-1]⁹

Édouard Glissant adaptera ensuite dans son imaginaire spatial cette théorie pour distinguer entre racine/culture atavique (qui renvoie à la pensée d'arbre-racine, à la défense de l'Un) et racine/culture composite (pensée rhizomatique de filiation sans rupture, de tissage qui (re)lie –religare – et réunit – relegere, soit relire attentivement, rassembler. Il affirme : « La relation relie, relate, relaie »¹⁰. Cette théorie glissantienne de la Relation, cette « totalité en mouvement dont l'ordre flue sans cesse et dont le désordre est à jamais imaginable »¹¹, semble prendre corps dans les arbres sévériens. Mais à la différence de Glissant qui tend par sa théorie de la relation – « poésie en étendue » – et l'importance qu'il accorde au lieu à « horizontaliser »¹², l'art de Luz Severino conserve à la verticalité sa transcendance. Ce choix semble faire écho aux étymologies possibles du mot « religion », entre lien social et idée de sacralité¹³. C'est donc une façon de relier non seulement les êtres (pas seulement les humains) entre eux, mais aussi avec Dieu – ou les divinités –, et avec la Nature qui englobe l'ensemble de ces dimensions¹⁴. L'art sévérien transcrit ainsi les intuitions vitales et les désirs d'infini de la créolisation caribéenne. Rappelons à ce propos l'éclairante proposition de Patrick Chamoiseau quant à la créolisation glissantienne : « Qu'est-ce que Glissant appelle créolisation ? C'est la mise en contact accélérée et massive de peuples, de langues, de cultures, de races, de conceptions du monde et de cosmogonies. Cette mise en contact se fera selon des dynamiques qui relèvent du choc et de la déflagration, un continu tissé de discontinuités »¹⁵. Ce « continu tissé de discontinuités » qui redonne sa place à l'hétérogène et disloque tout modèle unicentré s'inscrit assurément dans la post-modernité. Celle-ci, en sonnant le glas d'un seul centre, européen/occidentalo-centré, ainsi que des genres uniformisés, a accompagné des approches post-coloniales et désormais décoloniales qui ont dès lors fourni des outils nouveaux de réflexion et ont permis l'élaboration d'une voie

⁹ *Mille plateaux*, op. cit., p. 11.

¹⁰ Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990. Voir aussi : Célia Britton, « La poétique du relais dans Mahagony et Tout-Monde », in *Poétiques d'Édouard Glissant*, Jacques Chevrier (dir.), Paris, Presses de l'Université Paris Sorbonne, 1999.

¹¹ *Poétique de la relation*, op. cit., p. 147.

¹² Voir à cet égard : Catherine Delpech-Hellsten, « Édouard Glissant, la « profondeur de l'étendue » ou la dimension de la Relation », *Mondes francophones - Revue des francophonies*, 17/05/2015, <https://mondesfrancophones.com/mondes-caribeens/edouard-glissant-la-profondeur-de-letendue-ou-la-dimension-de-la-relation/>, consulté le 23 mars 2021.

¹³ Voir Jacques Derrida, *Foi et savoir*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, p. 54.

¹⁴ Cf. <https://www.universalis.fr/encyclopedie/religion-notions-de-base/>

¹⁵ Patrick Chamoiseau, *Césaire, Perse, Glissant, les liaisons magnétiques*, Paris, Philippe Rey, 2013, p. 18.

alternative, d'une voix propre à ces archipels longtemps marginalisés, en l'occurrence ici l'archipel caribéen.

Entre îles et continents, entre cercles et carrés, entre continu et discontinu, le lien entre ces cultures plurielles semble inviter à transcender les colonialités¹⁶ passées et présentes. Si l'on relève des différences, soulignées par exemple par le recours à des couleurs variées, celles-ci ne servent pas à introduire de hiérarchisation, mais bien au contraire invitent à apprécier la richesse de chacun.e. Dans les œuvres sévériennes, tous.te.s sont invité.e.s à s'élever et à faire corps pour mieux y arriver.

Loin d'une vision doloriste, la dynamique sévérienne va donc bien au-delà de la « mimicry » (imitation) évoquée par Homi Bhabha. Rappelons que ce théoricien des *Post-colonial Studies*¹⁷ considéraient en tant que « *mimic men* » les habitants passifs¹⁸ et décentrés des ex-colonies, marqués par le fait de copier les manières, le langage et les idées de l'Autre occidental. Il explique comment le poids de la colonisation a généré chez ces peuples insularisés (au sens figuré) – car rejetés aux marges – la croyance en une infériorité vis-à-vis de leur colonisateur. Ces dominé.e.s ont donc appris à voir en leur pays colonisateur le seul modèle possible. Il leur était dit en effet selon Bhabha : « Vous êtes différents de nous, mais également vous êtes comme nous... dans une certaine mesure. L'autorité coloniale exige des modes de discrimination (...). Une discrimination entre la culture mère et ses bâtards »¹⁹. Dans *Les lieux de la culture, une théorie postcoloniale* (2007), Bhabha précise que cette mixité a des contours flous et qu'elle n'est pas à confondre avec l'hybridité. Il perçoit le moment colonial comme fixe alors qu'il considère que le moment postcolonial est marqué par la mobilité.

L'art de Luz Severino semble dire à la fois ces contours flous identitaires et l'hybridité dynamique des formes et des êtres. Autrement dit, dans son approche plastique : « l'hybridité culturelle et historique du monde postcolonial est prise comme point de départ paradigmatique »²⁰. Ces œuvres sévériennes qui réunissent divers cercles et axes disent en effet, à leur façon, ce paradigme de l'hybridité culturelle, présenté comme un signe manifeste de la postcolonialité²¹. On ajoutera chez Luz Severino un « intérêt puissant pour le sacré »²², ce en quoi elle rejoint, outre les souhaits de tolérance et d'ouverture, le groupe *Fwomajé*²³ – créé en 1984 – qui réunissait les plasticiens martiniquais Victor Anicet, Ernest Breleur, François Charles-Edouard, Yves Jean-François, René Louise et Bertin Nivor. Être originaire des Caraïbes induit donc des perceptions particulières, sous-tend des rêves originaux.

¹⁶ Le terme « colonialité » a été mis en valeur par les penseurs du décolonial, mouvement né en Amérique latine et développé dans le cadre des sciences humaines et sociales en vue de déconstruire les rapports de pouvoir d'une modernité euro-centrée qui s'est imposée dans le monde entier. Les membres du groupe Modernité/Colonialité ont développé les théories décoloniales depuis la fin des années 90, en dénonçant colonialité du pouvoir, colonialité du savoir, colonialité de l'être et colonialité de genre.

¹⁷ Homi K. Bhabha, *Les lieux de la culture, une théorie postcoloniale*, Paris, Payot, 2007.

¹⁸ On pourrait citer aussi Aimé Césaire qui dans le *Discours sur le colonialisme*, Paris, Présence Africaine, 1955, p. 44 écrivait : « Je parle de millions d'hommes à qui on a inculqué savamment la peur, le complexe d'infériorité, le tremblement, l'agenouillement, le désespoir, le larbinisme » ainsi que Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant qui dans *Éloge de la Créolité*, Gallimard, 1989, p. 14, indiquaient : « Nous avons vu le monde à travers le filtre des valeurs occidentales, et notre fondement s'est trouvé "exotisé" ».

¹⁹ *Op. cit.*, p. 58.

²⁰ *Idem.*

²¹ Voir notre article, co-écrit avec Corinne Mencé-Caster : « Approches de la pensée décoloniale en contexte américano-caribéen », *Archipélies : Réel, merveilleux, magie et baroque dans la Caraïbe*, Charles W. Scheel (coord.), n°5, 2018, <https://www.archipelies.org/189>

²² Dominique Berthet, *Pratiques artistiques contemporaines en Martinique : esthétique de la rencontre 1*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 31 : « Ainsi que le disait René Louise, ce qui réunit les artistes du groupe *Fwomajé* est un 'ciment ésotérique', un intérêt puissant pour le sacré ». Retrouverait-on chez Luz Severino l'image des piliers d'une forêt-cathédrale d'un Charles Baudelaire (« Correspondances », *Les fleurs du mal*, 1857) ou les forêts comme premiers temples des divinités d'un Chateaubriand (*Le Génie du christianisme*, 1802) ?

²³ En français : « fromager » ; en anglais « kapok tree ». Il s'agit d'un arbre (*Ceiba pentandra*) porteur d'une grande force magico-religieuse (arbre à zombis...) dans le monde américano-caribéen.

3- Rêves de jungles et d'origines

*Arbres de la forêt, vous connaissez mon âme !
Au gré des envieux, la foule loue et blâme ;
Vous me connaissez, vous ! – vous m'avez vu souvent,
Seul dans vos profondeurs, regardant et rêvant (...).*
Victor Hugo, *Les Contemplations*, 1856

Je retrouverais le secret des grandes communications et des grandes combustions. Je dirais orage. Je dirais fleuve. Je dirais tornade. Je dirais feuille. Je dirais arbre.
Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, 1947

Considérer à l'instar d'Édouard Glissant que « le paysage garde mémoire de ses temps »¹, induit une forte relation à un lieu et à une population donnés. Représentation d'un imaginaire « autochtone » en ce qu'il est mémoire de l'histoire d'un peuple, le paysage est alors « traduit » dans les choix plastiques des artistes. Avec sa sensibilité propre, Luz Severino réinvente en tant que créatrice le paysage caribéen et une certaine forme de son histoire sacrée, mythique. Car comme l'explique Mircea Eliade :

« Le mythe raconte une histoire sacrée ; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des 'commencements'. C'est donc toujours le récit d'une 'création' : on rapporte comment quelque chose a été produit, a commencé à être »².

Dans cette démarche, le choix de valoriser les arbres et leur dimension symbolique n'est pas anodin et cette approche ne participe assurément pas du *locus horridus* du Moyen-âge européen lié à la forêt³. La vie à la fois souterraine et aérienne – et donc mangroviennne – de l'arbre qui avait déjà inspiré Gaston Bachelard⁴ participe activement de sa projection imaginaire et de ses codages symboliques. Elle acquiert dans la Caraïbe une dimension « merveilleuse » de communion entre les éléments du vivant qui s'ajoute aux approches européennes des forêts mystérieuses et obscures.

Selon Konrad Fiedler, « l'artiste ne se distingue pas par un don particulier pour regarder, il ne voit pas davantage ni plus intensément qu'un autre »⁵. En revanche, il se distingue par sa capacité à « l'expression ». Autrement dit, nous n'avons pas tous les mêmes capacités à créer. Cette « expression », l'artiste la tient aussi de sa conscience au monde et de la conscience de son monde, lesquelles passent souvent par la recherche des origines et des mythes attenants. La forêt peut être le lieu privilégié de cette recherche, car elle est conçue comme matrice depuis la nuit des temps⁶ tout comme la mangrove – forêt sur l'eau – est un lieu privilégié de nidation de tant d'espèces, d'explosion de multiples vies.

L'origine renvoie au point de départ. Mais comment parvenir à délimiter précisément cette étape première, criante ambivalence primale, entre cause et commencement ? L'origine

¹ Édouard Glissant, *L'intention poétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, p. 34.

² Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Folio, 1963, p. 16.

³ Voir à ce propos Jacques Le Goff, « Le désert-forêt dans l'occident médiéval », *L'Imaginaire médiéval*, Paris, Gallimard, 1985, p. 59–75 et Santiago López Ríos, « Sobre el bosque y el lobo en la literatura castellana del siglo XV », Dominique de Courcelles (dir.), *Nature et paysages. L'Émergence d'une nouvelle subjectivité à la Renaissance*, Paris, Éditions de l'École des Chartes, 2006, p. 11-28.

⁴ Gaston Bachelard évoque les arbres et les forêts dans *L'air et les songes* (1943), *La terre et les rêveries du repos* (1948) et *La poétique de l'espace* (1957).

⁵ Cité par Dominique Château, « Le trouble esthétique », *Recherches en Esthétique*, Revue du CEREAP, n°17, décembre 2011, p. 17-28 (p. 25) : *Sur l'origine de l'activité artistique, Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit*, 1887), trad. coll. sous la direction de Daniel Cohn, Paris, Éditions rue d'Ulm (coll. *Æsthetica*), 2003, p. 86.

⁶ Le paléontologue Pascal Picq dit avec humour que l'homme (*homo*) ne descend pas du singe, mais de l'arbre, de la forêt... Cf. par exemple : https://www.sciencesetavenir.fr/nature-environnement/plantes-et-vegetaux/aux-origines-comment-la-foret-nous-a-faits_142847

renvoie également à la notion d'ascendance. N'est-ce pas alors ce lien qui nous unit de génération en génération que les arbres sévériens retranscrivent en une longue chaîne ascensionnelle ? À la source de toute chose, eaux et racines s'(entre-) mêlent ; troncs et branches s'élèvent en un dialogue interrelationnel.

L'origine est aussi parfois une nouvelle origine, un nouveau départ donc pour ceux qui, comme Luz Severino, connaissent l'exil⁷ et font partie d'une diaspora. L'origine peut être fracture d'avec les origines comme pour ces millions d'Africain.e.s esclavisé.e.s pour lesquels Édouard Glissant évoque une digénèse – et non une genèse – survenue dans la cale du bateau négrier, nouvelle – et terrible – matrice⁸. Ce processus digénétique met d'emblée en cause les généalogies linéaires ainsi que les mythes de pureté :

La mise en contact de ces cultures ataviques dans les espaces de la colonisation a donné naissance par endroits à des cultures et sociétés composites, qui n'ont pas généré de Genèse (adoptant les Mythes de Création venus d'ailleurs), et cela pour la raison que leur origine ne se perd pas dans la nuit, qu'elle est évidemment d'ordre historique et non mythique. La Genèse des sociétés créoles des Amériques se fonde à une autre obscurité, celle du ventre du bateau négrier. C'est ce que j'appelle une digénèse⁹.

Vivre et créer entre deux îles, entre deux langues, est le défi constant de Luz Severino. La nécessité de faire parler en soi deux langues, la mise en relation de deux approches du monde dans un même archipel caribéen à la fois en résonance et en dissonance questionne la notion de modèle. Survient alors l'écho qui s'étend au monde et qui permet d'atteindre ce que Jahan Ramazani désigne comme « l'expérience transnationale »¹⁰ en évoquant des idiomes et des paysages sonores, des entrechoquements poétiques, entre plusieurs lieux et plusieurs ethnies à la fois, que nous pourrions visualiser avec Luz Severino comme une forêt aux multiples liens rhizomiques, souterrains et aériens à la fois.

C'est ainsi que pour rendre compte de la créolisation, entre origines diverses, rencontres brutales de l'Histoire et rêves de vie meilleure, la poïétique¹¹ sévérienne développe une jungle d'hybridations de couleurs, de formes et de matières où les fils colorés, ajoutés à la toile ou à d'autres matériaux¹², sont autant de sutures de parcours de vie et de cultures du monde, réunis, reliés, dans un végétal magma vital à dominante axiale. Le rhizome sévérien a en effet cette particularité de retenir la prévalence ascensionnelle en ce qu'elle transcrit une soif de spiritualité.

Autrement dit, la plasticienne Severino retient la forêt imprévisible comme métaphore esthétique de la créolisation ainsi décrite par Glissant :

Cette région, plus qu'aucune autre dans le monde, a été depuis quatre siècles le lieu le plus vivace et le plus extravagant d'une énorme mise en contact d'à peu près toutes les cultures connues, de leurs répulsions mutuelles et de leurs symbioses naissantes. Nous avons donné à ces rencontres des noms différents, à mesure de la connaissance que nous en acquérions, melting pot, métissages, hybridation, multiculturalisme, créolisation. Celle-ci se conçoit comme un processus de métissages inarrêtable, dont les résultantes sont imprédictibles. (Le monde est imprévisible, parce qu'il se créolise)¹³.

Seloua Luste Boulbina affirme quant à la créolisation : « C'est une migration hors du descriptif et du prédictif. C'est donc, aussi, une *expérience* »¹⁴. Peindre en archipel, rendre

⁷ Luz Severino vit et travaille à la Martinique depuis les années 2002.

⁸ Cf. « Édouard Glissant, une pensée archipélique », <http://www.edouardglissant.fr/digenese.html>

⁹ Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde*, op. cit., p. 36.

¹⁰ Jahan Ramazani, *A Transnational Poetics*, Chicago, Chicago University Press, 2009, p. XIII.

¹¹ On rappellera la définition de la poïétique proposée par René Passeron : « Appelons poïétique l'ensemble des études qui portent sur l'instauration de l'œuvre, et notamment de l'œuvre d'art », *Recherches poïétiques*, Paris, Klincksieck, 1975, tome I, p. 14.

¹² Voir à ce propos les films réalisés par la Fondation Clément et visibles sur le site de Luz Severino : <https://severinoluz.com/videos/>

¹³ Édouard Glissant, *La Cobée du Lamentin*, Paris, Gallimard, 2005, p. 50.

¹⁴ Seloua Luste Boulbina, *Les Miroirs vagabonds ou la décolonisation des savoirs (arts, littérature, philosophie)*, Dijon, Les Presses du réel, 2018, p. 56.

compte du flottement composite entre les espaces et des voix/es hybridées, est assurément un défi relevé par Luz Severino. C'est ainsi qu'elle colle et accole des fils qui suturent les mémoires fragmentées que Derek Walcott a mis si bien en lumière dans son discours de réception du prix Nobel en 1992 :

Cassez un vase : l'amour qui en assemble à nouveau les morceaux est plus fort que l'amour qui, lorsqu'il était entier, considérait sa perfection symétrique comme allant de soi. La colle qui en rejoint les morceaux en scelle la forme originale. C'est cet amour-là qui rassemble nos fragments africains et asiatiques, ces legs tout fendus dont la restauration révèle les cicatrices blanches. Recueillir les morceaux cassés, c'est là la peine et le souci des Antilles, et si ces morceaux sont disparates et discordants, ils portent bien plus de peine que la sculpture initiale, ces icônes, ces vases sacrés qu'aux lieux de leur origine, nos ancêtres tenaient pour acquis. [...] Et c'est précisément là tout le processus de la création poétique, ou plutôt, ce qu'il faudrait appeler la « récréation poétique », la mémoire fragmentée¹⁵.

Représenter le tumulte du pluriel dans son hétérogénéité avait déjà été le choix de Wifredo Lam (1902-1982) dans sa fameuse *Jungla*. Cette représentation picturale d'une façon de dire l'imprévisible du Tout-Monde¹⁶, sans l'universalisme hégémonique occidental, vise à transcrire le réel merveilleux de l'hybridation et de ses multiples métamorphoses. L'intérêt de Glissant pour Lam est connu¹⁷. Il voyait en lui un véritable précurseur dans sa façon d'habiter le monde :

La peinture de Lam n'est ni nègre, quand même elle a retrouvé la trace, ni chinoise, ni amérindienne, ni hindoue, ce serait là un beau folklore, ni « universelle », ce serait une plaisante vacuité, une élégante suspension dans un non-lieu sans vertiges. La peinture de Lam lève en nous le lieu commun des imaginaires des peuples, où nous nous renouvelons sans nous altérer¹⁸.

La *Jungla*¹⁹ de Wifredo Lam, achevée en 1943, est marquée par un exubérant foisonnement de reliances fragmentées. Elle est communément considérée comme un véritable manifeste d'une façon de peindre le monde non occidental²⁰, comme le soulignait déjà Lam lui-même :

La Jungle transcrit le choix de revanche d'un petit pays des Caraïbes, Cuba, contre les colonisateurs. J'ai mis des ciseaux comme symbole d'une coupure nécessaire avec toute imposition étrangère à Cuba, contre tout colonialisme. On était déjà matures et on pouvait avancer seuls : voilà les ciseaux ! Dans La Jungle, les mythes africains agissent activement dans le paysage cubain des plantations de canne à sucre. Jusqu'à aujourd'hui, toute la destinée de Cuba, a tourné autour de la culture de la canne à sucre et de ses résultats économiques. Alain Jouffroy a affirmé avec justesse que La Jungle a été le premier manifeste plastique du Tiers-Monde²¹.

¹⁵ Derek Walcott, *What the Twilight Says, Essays*, 1998, « Les Antilles, Fragments d'une mémoire épique », *Café Martinique*, trad. fr. Béatrice Dunner, Anatolia, Paris, éditions du Rocher, 2004, p. 94-95 : « Fragments of Epic Memory » : « Break a vase, and the love that reassembles the fragments is stronger than that love which took its symmetry for granted when it was whole. The glue that fits the pieces is the sealing of its original shape. It is such a love that reassembles our African and Asiatic fragments, the cracked heirlooms whose restoration shows its white scars. The gathering of broken pieces is the care and pain of the Antilles, and if the pieces are disparate, ill-fitting, they contain more than their original sculpture, those icons and sacred vessels taken for granted in their ancestral places. [...]. And this is the exact process of the making of poetry, or what should be called not its « making » but its remaking, the fragmented memory ».

¹⁶ Un tout-Monde où Lam donne une place importante à l'Afrique. Il a d'ailleurs affirmé vouloir adapter l'art africain à son propre monde à Cuba nous rappelle Antonio Núñez Jiménez, *Wifredo Lam*, La Havane, Letras Cubanas, 1982, p. 173.

¹⁷ Voir Glissant Édouard, « Iguanes, busards, totems fous. L'art primordial de Wifredo Lam », in *Lam métis*, catalogue d'exposition, Paris, Musée Dapper, 2001, p. 13-29.

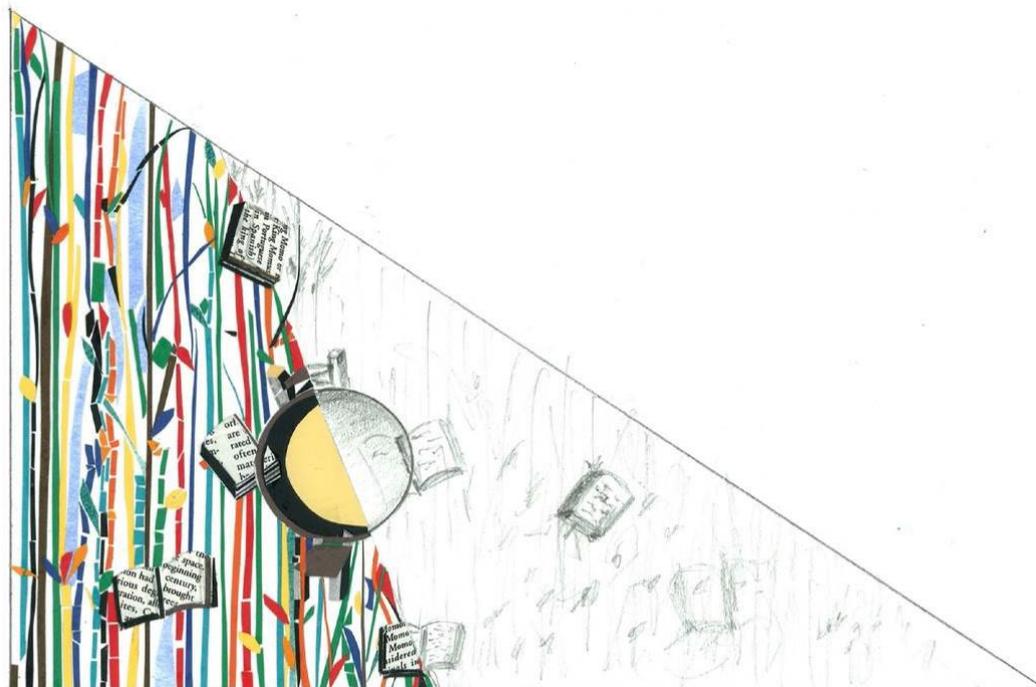
¹⁸ Édouard Glissant, « L'art primordial de Wifredo Lam », *Lam et les poètes*, Paris, Hazan, 2005, p. 114.

¹⁹ Conservée au musée d'art moderne de New York, cette œuvre a été réalisée par Lam après son retour à Cuba. <https://www.moma.org/collection/works/34666>

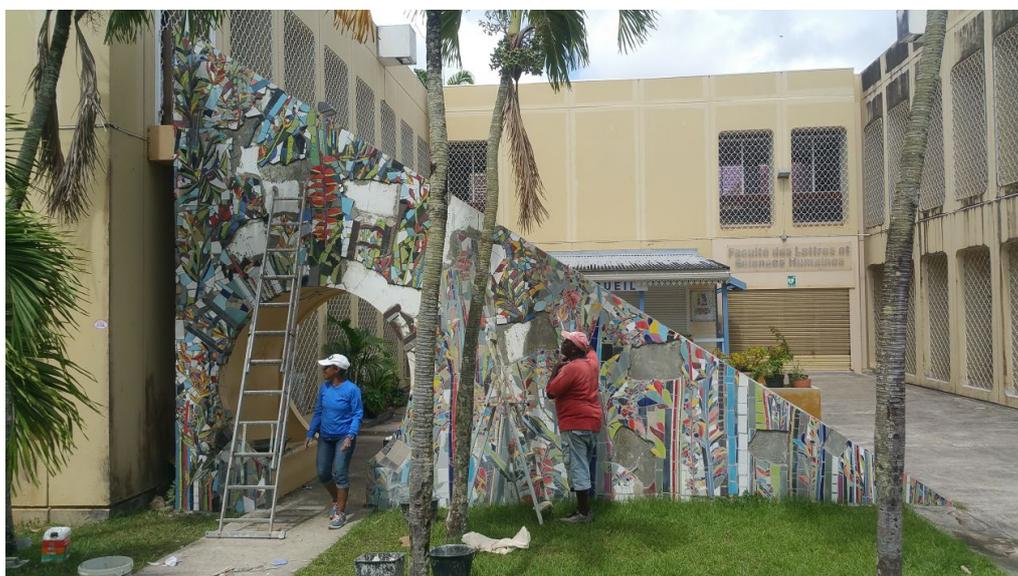
²⁰ Voir à ce propos : Aline Moco Silva Miklos, « Le tableau *La Jungla* de Wifredo Lam : le premier manifeste plastique du tiers-monde », *Passages de Paris – Édition spéciale*, 2009, p. 3-11.

²¹ Antonio Núñez Jiménez, *Wifredo Lam*, La Habana, Letras Cubanas, 1982, p.173-174 : « En *La Jungla* se plasma la revancha que se impone un pequeño país del Caribe, Cuba contra los colonizadores. Puse las tijeras como

Cette peinture sur papier frappe par sa densité... et sa verticalité. Ne retrouve-t-on pas ces mêmes tendances chez Luz Severino, que ce soit dans cette très grande mosaïque (de sept mètres environ) réalisée en 2017, sur le site de Schoelcher, pour la faculté des Lettres et des Sciences Humaines de l'Université des Antilles ou dans les représentations sylvestres de *Detrás del bosque* de 2020 ?



Esquisse de Luz Severino pour le projet de mosaïque pour la Faculté des Lettres et Sciences Humaines du campus de Schoelcher (document Luz Severino)



Mosaïque en cours de réalisation à la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'université des Antilles, juillet 2017 (Photo Alain Piraud)

símbolo de un corte necesario contra toda imposición extranjera en Cuba, contra todo coloniaje. Ya éramos grandes y podíamos marchar solos: he ahí las tijeras. En *La Jungla*, los mitos africanos están en función activa dentro del paisaje cubano del cañaveral. Todo el destino de Cuba, hasta el presente, ha pivotado en torno al cultivo de la caña y sus resultados económicos. Alain Jouffroy ha acertado al expresar que *La Jungla* fue el primer manifiesto plástico del Tercer Mundo ». Traduction par l'auteur de cet ouvrage sur l'art caribéen.

N'est-ce pas aussi une double ou triple lecture de cet espace qui est suggérée dans l'exposition de 2020 ainsi que dans toute cette « période »²² sylvestre de l'art sévérien ? De même, la fusion végétal-humain de Lam est présente chez la plasticienne Severino. Et à l'engagement politique de Lam répond l'engagement socio-environnemental de Severino.

En revanche, pas d'êtres antropoïdes chez cette artiste dominicaine, mais des végétaux symbolisant autant d'êtres humains, avec de part et d'autre des jeux de couleur qui renforcent la multiple diversité de ce monde sylvestre. Repenser le monde, que ce soit à l'époque de la Seconde Guerre mondiale ou aujourd'hui face aux défis écologiques, semble constituer à chaque fois une urgence. Œuvre de protestation, de désir de rupture avec les colonialismes pour la première ; invitation à changer nos pratiques environnementales et humaines pour la seconde ? Les frontières sont-elles aussi franches ? En tous les cas, Lam coupe – la représentation des ciseaux dans cette toile est en effet généralement lue comme un désir de rompre avec les colonialismes – tandis que Severino suture avec de multiples fils. En somme, l'un décrit un drame ; l'autre rêve d'utopie.

Lam rappelle avec ses verticales répétitions de tiges de canne combien l'Histoire de Cuba a été liée à celle de la canne à sucre et à ses exploitations attenantes. Il introduit des sortes de « nœuds » – de bifurcations possibles aussi – liés à différents règnes (végétal, animal, minéral) sur ces tiges-troncs élancés. On retrouve chez Luz Severino ce choix d'en finir avec une peinture « représentative » et de favoriser la dimension symbolique. C'est pour cela qu'elle superpose et sur-gratte les matières, comme autant d'associations mangroviennes d'espaces et de temps du Divers.

Face à l'« écriture arborescente »²³ de Maryse Condé ou d'Édouard Glissant, ou encore l'arborescence chamoisienne de l'en-ville, avec à chaque fois des constructions narratives fragmentées, Luz Severino semble préférer une linéarité dans l'arborescence.

Ces hybridations exubérantes de multiples origines sont assurément dites dans les œuvres de Luz Severino qui « parlent » plusieurs langues en même temps et qui réunissent divers espaces-temps et dimensions (concrèt.e.s et spirituel.le.s). En effet, comme l'a souligné Robert Chaudenson dans *Des îles, des hommes, des langues*²⁴ (1992), la créolisation linguistique n'est pas un simple mélange de systèmes linguistiques mis en présence. Ce sont aussi ces mises en contact, entre harmonie et dysharmonie, ces frottements, que transcrivent les lignées ligneuses sévériennes qui semblent réunir éléments masculins et féminins.

À la tension souvent perçue comme phallique s'ajoute l'idée que la forêt est un contenant. Gilbert Durand avait relevé cette association entre symboles féminins et contenants en précisant :

(...) ce qui sacralise avant tout un lieu c'est sa fermeture : îles au symbolisme amniotique, ou encore forêt dont l'horizon se clôt lui-même. La forêt est centre d'intimité comme peut l'être la maison, la grotte ou la cathédrale. Le paysage clos de la sylve est constitutif du lieu sacré. Tout lieu sacré commence par le « bois sacré »²⁵. Le lieu sacré est bien une cosmisation, plus large que le microcosme de la demeure, de l'archétype de l'intimité fémininoïde ²⁶.

Décoloniser les savoirs et les représentations est une opération valorisée par les artistes caribéens contemporains à la recherche de nouvelles manières de transcrire, de réassortir les traces d'un passé et les colonialités du présent, sans jamais perdre en ce qui concerne la démarche sévérienne son éthique ascensionnelle. Chacun.e chemine ainsi à la recherche de « sa » vérité, d'une vérité...

²² On entend ici « période » comme moment de choix esthétiques précis. Il y a par exemple une période rose et une période bleue chez Pablo Picasso.

²³ Voir par exemple Christina Kullberg, « L'écriture arborescente de la Caraïbe : esquisse d'une écopoétique en situation », *Revue critique de Fixxion française contemporaine*, Uppsala University, <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx11.02/966>

²⁴ Robert Chaudenson, *Des îles, des hommes, des langues*, Paris, L'Harmattan, 1992.

²⁵ Cf. Roger Bastide, *Sociologie et Psychanalyse*, Paris, PUF, 1949-1950.

²⁶ Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992 (1969), p. 281.

4- De la verticalité comme recherche de vérité identitaire

L'identité est enracinement. Mais c'est aussi passage. Passage universel!
Aimé Césaire, 1997

*Les arbres dorment debout grands ébassiers pied replié contre abdomen ;
dorment de toute éternité, recrus d'une lassitude sans âge.
Rien jamais ne les éveille, ni canicule, ni pluie, ni automne oiseleur :
au plus gros de la bourrasque, c'est à peine s'ils oscillent d'une bascule de bateau
sur la houle, aspirant vers la roue de leurs hanches, en geste de marée
gonflant ses plumes, la rumeur de la terre (...).*²
Lionel-Édouard Martin, *Zones d'arpentage et d'abornement*, 2017

La verticalité des arbres, les pieds dans la terre et la tête dans les nuages, a inspiré divers artistes d'aires culturelles variées ; preuve s'il en fallait d'une commune recherche humaine liée à cette axialité, tant dans ses dimensions physiques, symboliques qu'identitaires. Prendre appui pour se redresser et refuser la domination du poids de la pesanteur peut aussi se lire comme savoir se dresser face aux injustices et résister aux dominations, quelles qu'elles soient.

Le processus de la verticalisation a pris des millions d'années à l'humanité, mais aujourd'hui une année suffit au petit d'homme pour y parvenir³. Il importe toutefois de rappeler que l'axe est un appui certes physique, mais aussi psychique qui nous permet de nous situer dans le monde en tant qu'être humain singulier et unique⁴ comme le souligne le psychomotricien Bernard Meurin. Notre perception est en effet liée à notre subjectivité. Autrement dit, l'axe corporel est relié à l'axe psychique et on ne saurait être vertical physiquement si on ne s'affirme pas dans le même temps en tant que Sujet – sujet distinct certes, mais pas séparé pour autant du monde environnant. Une grande part de notre axialité dépendra donc des rencontres et des rapports avec l'Autre.

Se verticaliser renvoie aussi à une dynamique identitaire, à un processus de prise de conscience. Suzanne Robert-Ouvray évoque plus précisément la question d'un « axe psychique »⁵. Être soi, c'est être « différent d'autrui tout en étant en relation avec lui » explique-t-elle. Ne dit-on pas qu'un.e « désaxé.e » est une personne qui a perdu ses repères ? Ne le.le perçoit-on pas comme déséquilibré.e mentalement ? De même, les blessures identitaires fragilisent nos axialités quotidiennes.

Lam et Severino nous alertent à ce sujet en proposant de renforcer nos verticalités. L'importance de cette position individuelle rejoint par conséquent l'approche collective. D'ailleurs, autour de cette position centrale de tout axe s'organise une périphérie. Or, la Caraïbe a longtemps été considérée par l'Europe et l'Amérique du Nord comme périphérique. Ce rejet est sans nul doute renforcé entre : par l'opposition îles et continents. Mettre en exergue par un travail plastique l'importance de l'axe revient dès lors à refuser la périphérisation.

Dans cette affirmation d'identité forte, arbres et montagnes⁶ sont souvent associés comme c'était déjà le cas dans les estampes de Katsushika Hokusai (1760-1849)⁷.

¹ Aimé Césaire, « Une arme miraculeuse contre le monde bâillonné », *Le courrier de l'Unesco, Les paysages habités. Lorsque la société dialogue avec son environnement*, mai 1997, p. 5.

² Lionel-Édouard Martin, *Zones d'arpentage et d'abornement, Encres de Marc Bregère, Brèches, I-Végétal, Saint-Etienne, Éditions Le Réalgar*, 2017, p. 56.

³ Cf. Lesage, B. (2012), *Jalons pour une pratique psychocorporelle (L'ailleurs du corps)*, Eres, 2012.

⁴ Cf. Bernard Meurin, « L'axe corporel : Un appui postural, émotionnel et représentatif », *Motricité Cérébrale*, vol. 39, n°2, 2018, p. 66-70.

⁵ Suzanne Robert-Ouvray, *L'enfant tonique et sa mère*, Paris, Desclée de Brouwer, 2007, p. 195.

⁶ Des réalisations humaines peuvent rendre compte de cette symbolique de la verticalité comme les pyramides, les menhirs, les cathédrales, les minarets...

⁷ Très connu pour sa fameuse vague...

Katsushika Hokusai, *Pin-coussin à Aoyama*

On notera dans l'œuvre « Pin-coussin à Aoyama » combien ce pin, dont on ne voit principalement que l'imposant tronc, est marqué de lignes qui participent au rendu de l'idée d'élévation. Rappeler que le coussin pique-aiguilles est utilisé par les couturières⁸ constitue alors un autre lien possible, toutes proportions gardées et malgré des conceptions identitaires différentes – prévalence de l'Un face au multiple –, avec les œuvres de Luz Severino qui suit les fils de nos trajets vitaux en surfilant ses toiles peintes de vrais fils aux couleurs du Tout-Monde. Elle semble ainsi aller dans le sens de l'écrivain et penseur mexicain Carlos Fuentes qui nous a alerté.e.s en soulignant que seules les cultures en communication avec d'autres cultures restent en vie⁹.

Il n'en demeure pas moins que face à l'horizontalité sans limites de nos fermetures humaines et du système socio-économique – notamment de rendement capitaliste – qui l'accompagne, cet éloge de la verticalité résonne comme une soif d'éthique. Le philosophe allemand Sloterdijk y voit même la voix du retour au goût de l'effort :

L'image d'Hercule à la croisée des chemins représente la scène éthique originelle de l'Europe : ce héros de la capacité à faire quelque chose incarne le principe selon lequel on devient un être humain en choisissant le chemin difficile¹⁰.

Dans la symbolique des formes et des directions, la verticalité représente la force, d'où souvent son association genrée avec une mâle virilité opposée traditionnellement à une molle horizontalité qui serait femelle. Mais la verticalité est avant tout une dimension qui permet de rechercher l'équilibre, demandant indéniablement effort, détermination et rigueur.

D'où la prégnance chez Luz Severino d'une nécessaire envolée vers le haut, non seulement pour se tenir debout physiquement, mais aussi psychiquement et plus généralement identitairement, loin des recherches de performances égoïstes, loin des sur-

⁸ Cf. <https://lestetardsarboricoles.fr/wordpress/2014/12/14/larbre-loeuvre-katsushika-hokusai-1760-1849/>

⁹ Sur l'importance interculturelle chez Fuentes, voir par exemple Estelle Patoyt et Andrea Cabezas Vargas, « Entretien avec Carlos Fuentes », *Essais*, 1, 2012, mis en ligne le 31 janvier 2022, <http://journals.openedition.org/essais/10630>, consulté le 30 mai 2022.

¹⁰ Peter Sloterdijk, *Tu dois changer ta vie*, Paris, Libella-Maren Sell, 2011, traduit de l'allemand par Olivier Manonni, cité dans <https://www.letemps.ch/culture/plaidoyer-verticalite>, consulté le 09 mai 2020.

consommations et sur-exploitations répétées. En somme, cette plasticienne nous invite à changer nos vies et à les préserver en développant une sorte d'écosystème immunitaire sylvestre, relationnel, fraternel et ascensionnel. Car la verticalité, en convoquant le lien entre terre et ciel, comprend une tension intrinsèque vers un principe supérieur, et ce par un travail intérieur. Peter Sloterdijk¹¹ développe justement une théorie de « l'immunité psychoculturelle »¹² et évoque alors des « procédés d'exercices mentaux et physiques avec lesquels les hommes des cultures les plus diverses ont tenté d'optimiser leur statut immunitaire cosmique et social »¹³. La perte de spiritualité rime selon lui avec la somatisation à outrance, ce qui met le système immunitaire humain en péril :

Dans la sphère humaine, n'existent pas moins de trois systèmes immunitaires (Immunsysteme) qui travaillent empilés les uns sur les autres, dans une forte imbrication coopérative et une forte complémentarité fonctionnelle : au-dessus du substrat biologique, largement automatisé et indépendant de la conscience, se sont constitués chez l'être humain, au cours de son évolution mentale et socio-culturelle, deux systèmes complémentaires visant à traiter les blessures par anticipation : d'une part, les pratiques socio-immunologiques (sozio-immunologischen Praktiken), notamment juridiques et solidaristes, mais aussi les militaires, avec lesquelles les hommes règlent dans la société leurs confrontations avec des agresseurs lointains et étrangers et des êtres qui, pour être leurs voisins, n'en sont pas moins causes d'offenses ou de nuisances ; d'autre part les pratiques symboliques ou psychoimmunologiques (psycho-immunologischen Praktiken) à l'aide desquelles les hommes sont depuis toujours parvenus à maîtriser, plus ou moins bien, la vulnérabilité que leur vaut le destin, y compris la mortalité, sous forme d'anticipations imaginaires et d'armements mentaux¹⁴.

Contre ces dangers et pour aider les hommes et les femmes de la planète Terre à survivre en prenant mieux soin d'Elle et donc d'eux-mêmes, Luz Severino nous propose des verticalités spiritualisées, aux répétitions bienfaites, comme autant de barrières de sécurité psychoculturelles verticales.

Cette dimension verticale est communément associée au divin et a été très souvent utilisée par les artistes classiques. Elle est déjà mise en exergue dans l'*Ancien Testament* avec l'échelle de Jacob (*Genèse*, XXVIII, 11-19). On la retrouve d'ailleurs depuis des siècles dans diverses symboliques comme celle de la croix¹⁵, forme simplifiée pour dire la complexité des choses, que ce soit chez les peuples celtiques, chez les chrétiens ou dans le langage védantique. L'homme est facilement associé à cette croix archétypique. Rappelons avec le théologien Jérôme Alexandre les significations des arbres bibliques de la *Genèse* à l'*Apocalypse* :

L'arbre, dès le commencement de la Bible, est l'élément par excellence où va se jouer la relation du Créateur à la créature. L'arbre planté au milieu du jardin dans le livre de la Genèse est appelé « arbre de vie ». Il symbolise la vie en tant que réunion des quatre éléments primordiaux : la terre, l'air, l'eau, le feu. Les trois premiers sont en lui l'enracinement, la croissance, le mouvement, la fécondité. Le quatrième est ce qui fait mourir ou ce qui advient quand, une fois mort, il communique sa chaleur ou la clarté de sa flamme. Symbole de vie et signe de mort, l'arbre est aussi appelé dans le récit des commencements « arbre de la connaissance du bien et du mal ». L'injonction de Dieu : « Vous ne mangerez pas... » place l'arbre au centre de la question du bien et du mal, autrement dit de la vie et de la mort. L'une et l'autre sont donc moins une fatalité naturelle qu'un choix que pose l'homme vis-à-vis du créateur et vis-à-vis de l'autre créature. [...] On retrouve l'arbre de vie, qui est aussi

¹¹ Précisons que ce philosophe est proche de l'avant-garde de l'art contemporain allemand.

¹² Emmanuel Nardon, *L'immunologie générale de Peter Sloterdijk : contribution à une théorie psychoculturelle de l'immunité*, Université de Picardie Jules Verne, 2021, <https://theses.hal.science/tel-03775587/document>, p. 12-13 : « Par l'usage du néologisme « psychoculturel », nous cherchons donc à désigner un projet philosophique qui postule une corrélation entre les mutations de la réalité culturelle et les mutations de la réalité psychique. Pour éclairer rétrospectivement le sens de son projet, Sloterdijk ira même jusqu'à proposer une nouvelle définition métaphilosophique qui assigne à la philosophie la tâche de se transformer en une véritable « immunologie générale », c'est-à-dire en une théorie générale des stratégies ubiquitaires (coopératives, technologiques et symboliques) de sécurisation psychoculturelle ».

¹³ Peter Sloterdijk, *Tu dois changer ta vie !*, tr. fr. par O. Mannoni, Paris, Maren Sell éditeur, 2011 [Du mußt dein Leben ändern, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/M., 2009], p. 24.

¹⁴ *Tu dois changer ta vie !*, op. cit., p. 23.

¹⁵ Voir par exemple : René Guénon, *Le symbolisme de la croix* (1931), https://electrodes.files.wordpress.com/2008/12/guenon_le-symbolisme-de-la-croix.pdf

*arbre de mort, au terme final de l'histoire, à la fin de l'Apocalypse, et en son centre, sur la colline du Golgotha. [...] Vie, mort, est-il un sujet plus important, plus décisif ? C'est le sujet de la foi et c'est aussi sujet de l'art, il me semble*¹⁶.

À l'instar de l'approche du jésuite et explorateur – notamment en Chine – Theillard de Chardin, Luz Severino paraît associer anthropogenèse et biogenèse. Le vertical, *axis mundi*, traverse en somme plusieurs mondes et autant de strates d'énergie permettant de comprendre l'univers. Paléontologue, Theillard de Chardin a recherché du sens dans les couches de l'Histoire comme Luz Severino, plasticienne, sonde les couches et sous-couches de peinture¹⁷ et, ce faisant, la dualité humaine, entre corps et esprit.

L'homme, *homo sapiens sapiens* peut aussi être comme le dénonçait Edgar Morin un *homo demens*. Et c'est contre toutes ces dérives tragiques que Luz Severino s'élève avec ses arbres de paix et d'amour, meurtris certes de cicatrices, mutilés par les égoïsmes et les violences, mais aussi comme tatoués d'enfilades colorées qui sont autant de liens possibles, même s'ils sont difficiles, avec les Autres. Ce choix – utopique ? – de parier sur la victoire du Bien ou plus exactement de l'Harmonie, sans nier la présence du Mal ou des différentes formes de violence et de rejet, est omniprésent dans l'œuvre de Luz Severino et semble avoir atteint une profonde maturité dans sa série *Arboles*. Elle poursuit d'ailleurs son engagement pour la défense de la nature dans les œuvres qu'elle expose à la galerie Montmartre¹⁸.

Les conceptions de Theillard de Chardin et de Luz Severino convergent donc vers un monde plus solidaire et plus respectueux où désormais les dérives de la mondialisation et les bouleversements écologiques inquiètent. Il n'empêche que leur foi en la capacité humaine à réagir demeure prégnante. En tant que paléontologue, Theillard de Chardin avait d'ailleurs conclu en 1947 l'une de ses conférences en affirmant que l'esprit n'a qu'un seul sommet et que tout ce qui monte converge¹⁹, soit une forme d'éloge à la vie.

¹⁶ <http://www.voir-et-dire.net/?L-arbre-de-vie-College-des-Bernardins>

¹⁷ On pense à cet égard à la façon de travailler de Serge Goudin-Thébia qui insérait des poèmes dissimulés dans ses œuvres réunissant végétaux (bois flottés, feuilles sèches, gousses de flamboyant, fibre de coco...) et éléments disparates récupérés souvent en bord de mer. Il rappelait ainsi son ancrage dans un lieu précis, la presqu'île de Caravelle à la Martinique : « Il m'est impossible de parler de mon travail sans parler du lieu où je vis : un lieu où j'habite, mais aussi un lieu qui m'habite, un lieu sur lequel flotte encore l'incrédulité des Caraïbes lorsque les voiles occidentales sont venues s'afficher sur le bleu de la mer (...). C'est mon point d'appartenance à l'univers », in Serge Goudin-Thébia, *Là où nous allons tous*, Fort-de-France, Désormeaux, 2011, p. 9.

¹⁸ Cf. <https://www.galerie-montmartre.com/artiste/severino-luz/>, consulté le 03 mars 2023.

¹⁹ *De ma terre natale à ma terre intérieure*.



*Il n'y a rien de purement humain, il y a du végétal dans tout ce qui est humain,
il y a de l'arbre à l'origine de toute expérience.*
Emanuele Coccia, *Théorie de la métamorphose*¹

Le fruit est aveugle. C'est l'arbre qui voit.
René Char, *Anthologie. Poèmes en archipel*

L'artiste haïtiano-canadienne Mélissa Laveaux chante *Pie bwa*²/L'arbre. Elle explique :

Pie Bwa est une suite à Strange Fruit³ de Billie Holiday. Cette chanson, je l'ai écrite en créole parce que c'est un idiome qui a une forte connexion au monde de la nature. L'arbre représente vraiment le lien aux ancêtres. Ici, je parle de l'arbre qui a servi au lynchage, et qui raconte que les feuilles accrochées sont encore tâchées par le sang...⁴.

L'arbre est alors lieu de supplice et mémoire de vie arrachées.

Pour le saint-lucien Derek Walcott, « *There is too much nothing here* » (« *Il y a trop de rien ici* ») car la nature et la forêt en particulier est reliée à l'amnésie des mémoires. La forêt dévore l'histoire, celle des Amérindiens et des Africains esclavisés⁵.

Ainsi, la vision la plus commune de l'arbre renvoie à la vie, dont la mort fait partie... L'Arbre, par sa croissance mesurable à l'échelle humaine, est aisément associé au cycle de vie, notamment dans les régions tempérées où il change d'aspect de façon marquée selon les saisons. L'arbre a toujours été de fait un sujet de création artistique, à la dimension esthétique et aussi symbolique. De simple « fond », cadre, il devient progressivement sujet. Les peintures de paysage se développent ainsi au XIX^e siècle où l'on cherche encore à rendre de façon photographique la nature avant que l'impressionnisme ne vienne rompre cette approche. Les réalisations du XX^e siècle sont souvent tout autre, comme celles de Jean Dubuffet (1901-1985) dont les monumentaux arbres noirs et blancs⁶ en résine d'époxy, fichés dans le béton des villes, tranchent avec les couleurs et matières naturelles des arbres. En cette époque de conscientisation écologique, on s'intéresse aux arbres. Pour preuve, l'exposition de 2019 de

¹ Emanuele Coccia, *Théorie de la métamorphose*, Publication AOC, 2018.

² À écouter : https://www.youtube.com/watch?v=uWYQJ_b7uCY

³ À écouter : <https://www.youtube.com/watch?v=pD2evtQP8ps>

⁴ In : « Entretien de Aminata Aidara avec Mélissa Laveaux », *Africultures*, 12 décembre 2017, <https://africultures.com/radyo-siwel-lalbum-plus-haitien-de-melissa-laveaux/>

⁵ Voir à ce propos Dominique Aurélie, « La poétique du paysage chez Derek Walcott », *Vertigo - la revue électronique en sciences de l'environnement*, Hors-série 14 septembre 2012, <http://journals.openedition.org/vertigo/12327>, consulté le 6 avril 2020.

⁶ Voir par exemple « Le groupe de quatre arbres » placé au pied du One Chase Manhattan Plaza (1972, New York) In <http://www.voir-et-dire.net/?L-art-contemporain-et-l-arbre> ou encore « Le boqueteau des sept arbres », <https://www.centredartdeflaine.com/oeuvres/boqueteau-dubuffet>

la fondation Cartier intitulée : « Nous les arbres »⁷ où ont été réunis non seulement des artistes, mais aussi des botanistes et des philosophes.

Autrement dit, la réalité concrète des arbres, qu'ils soient représentés de façon naturelle ou artificielle, continue de transcrire nos attentes intérieures, lesquelles, on l'a rappelé, sont fortement liées à nos identités culturelles.

Point surprenant alors que Luz Severino, issue de la Caraïbe, ait été en 2016 commissaire d'exposition à l'Habitation Clément (à la Martinique) pour une exposition intitulée : « De lo real a lo imaginario/Du réel à l'imaginaire ». Elle a choisi d'y réunir trois artistes de la République Dominicaine dont les œuvres questionnent l'opacité des liens entre mort et vie.



Il faut en effet être vivant pour mourir, soit la mort comme signe de vie. Si la mort convoque le franchissement de la frontière corporelle, elle en est d'autant plus dépassement des limites et non pas fin. Le mot « trépas » renforce d'ailleurs l'idée de « passage » et donc de continuation, de processus. Soit le rapport AR(T)S MORIENDI/AR(T)S VIVIENDI, art vivant, art fondé sur le dialogue constant entre l'artiste et le.la spectateur.trice, avec au centre une œuvre qui cherche à capter la lumière d'une vie relevant d'un autre plan, d'une vie transcendée, voire transcendantale. Si à une époque on se préparait toute sa vie à mourir selon un *ars moriendi* (art de bien mourir), la mort est dorénavant reléguée dans nos sociétés modernes au rang d'inconcevable scandale⁸. Ce rejet d'une mort désormais vue comme immorale et non plus normale, dont l'inscription génétique est par voie de conséquence hystériquement niée, est sous-tendu par le développement d'un véritable *ars viviendi* (art de bien vivre... et longtemps...).

La mort, une limite à franchir, une frontière corporelle à dépasser, une insularité en somme en quête de solaire archipélisation, mais pas une sombre fin... La mort, d'UNE vie peut-être, n'est donc pas la fin de LA vie comme le montrent, chacun à leur façon, les trois artistes réunis par Luz Severino pour cette exposition à l'Habitation Clément. La mort, preuve pour l'homme de sa nature humaine et par là même testament de vie, devient chez ces artistes dominicains – qui vibrent des multiples cultures et spiritualités hybrides de la Caraïbe, hymnes à la vie et éloge d'une certaine forme de beauté, par-delà le miroir du prévisible, dans la caducité du monde sensible et de l'homme. Il s'agit d'une mort présentée comme une élévation, une lumineuse ascension de la singularité corporelle vers l'universel de l'Esprit, qui permet en fin de compte de se perpétuer, librement, dans une autre vie.

On notera la présence chez les artistes sélectionnés par Luz Severino du recours aux fils, concrets ou symboliques. Ces fils que l'on qualifiera de « thanatovitaphiles »⁹ sont alors tissés comme autant d'espérances. C'est pourquoi ils semblent reprendre les mots du poète « national » dominicain Pedro Mir :

⁷ <http://www.voir-et-dire.net/?Nous-les-arbres-La-Fondation-Cartier-leur-donne-la-parole>, consulté le 03 mars 2023.

⁸ Cf. Philippe Ariès, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident*, Paris, Le Seuil, 1975.

⁹ Thanatos (mort)+vita (vie)+phile (aimer)

*L'espérance, c'est la mort
De ce qui aurait été vieux
Et a été éternel.
L'espérance, c'est la mort de la mort.
L'espérance, c'est l'espoir
De renouer avec la jeunesse du peuple¹⁰.*

Trois ans plus tard, Luz Severino expose ses propres fils, sylvestres, aux cimes obscures ou lumineuses.



Arbol de vida, 162 cm x 135 cm, 2019 (Photo Luz Severino)

Les arbres de Luz Severino, bien que stylisés et hautement symboliques, sont vivants. Il ne s'agit pas par conséquent de la même approche que chez sa compatriote Belkis Ramírez (1957-2019) qui a proposé des installations avec des arbres ou plus exactement des morceaux d'arbres en fin de vie. En effet, Belkis Ramírez a expliqué que cette idée lui était venue alors que le président Joaquín Balaguer (1906-2002) développait de grands projets urbanistiques. Quand ces constructions nouvelles ont été réalisées devant sa propre maison, l'abattage des arbres pour préparer le terrain à construire lui a alors inspiré l'installation intitulée « De la misma madera »/ « Du même bois » qui reçut le premier prix à la XIX^e biennale nationale dominicaine des Arts plastiques en 1994¹¹. Le spectateur·trice y est invité·e à réagir face à cette violence faite aux arbres qui est aussi violence contre les êtres humains dont le cadre de vie est transformé, durcifié, bétonisé, minéralisé.

¹⁰ «La esperanza es la muerte de lo que fuera antiguo y ha sido eterno. La esperanza es la muerte de la muerte. La esperanza es la esperanza de reanudar la juventud del pueblo», Pedro Mir, *Solo de esperanza*.

¹¹ Cf. Laura Gil, « Belkis Ramírez, de la misma madera », *Arte contemporáneo dominicano*, Madrid, Casa de América, Turner, 2002, p. 133-139.



In : Carlos Garrido Castellano, « *Imágenes deseantes y responsabilidades compartidas. "De la Misma Madera" de Belkis Ramírez* », *Miradas*, 2/2015, p. 32-35, <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/miradas/article/view/22429/16189>.

L'artiste Henrique Oliveira (1973-) travaille pour sa part au Brésil les troncs comme des squelettes fantastiques aux structures gigantesques, jouant avec le végétal et l'organique et leurs diverses excroissances. En utilisant les éléments des palissades de chantier - les « tapumes »/ bardages - il rend l'effet des rhytidomes, ces crevasses naturelles des écorces. C'est cette recherche de relief des écorces des arbres qui a sans doute aussi poussé Luz Severino à tendre et à insérer des fils sur les troncs végétaux de ses réalisations sur toile et sur tubes. Ces fils de diverses couleurs et épaisseurs rendent alors compte des jeux de lumière sur les écorces qui peuvent apparaître comme des tissus vivants. On a même parfois l'impression que se développent de véritables synapses. Ce serait une façon de nous inviter à réfléchir aux capacités sensorielles des arbres, à l'intelligence des arbres et ce à l'heure de la neurobiologie végétale¹². Ne soyons donc point surpris.e.s que Luz Severino ait choisi pour accompagner son exposition *Detrás del árbol* le film documentaire *L'intelligence des arbres. Comment les arbres communiquent et prennent soin les uns des autres*¹³ de Julia Dordel et Guido Tölke (Jupiter Films, 2017).

Luz Severino ne serait donc pas insensible aux arguments du critique d'art Pierre Restany (1930-2003) qui affirma dès 1978 : « *À vouloir imposer sa loi à la nature, à vouloir créer contre la nature, l'homme se condamne lui-même* ». Avec Frans Krajcberg¹⁴ et Claude Mollard, il proposa en effet un « Manifeste du Naturalisme intégral », renouvelé par Frans Krajcberg et Claude Mollard le 1^{er} janvier 2013 sous le titre : « Nouveau Manifeste du Naturalisme Intégral »¹⁵.

¹² Cf. Stefano Mancuso.

¹³ <http://habitation.fondation-clement.org/en/discover-the-exhibitions/luz-severino-dentro-del-bosque/cine-expo-carte-blanche-a-luz-severino>, consulté le 16/10/2020.

¹⁴ Artiste brésilien d'origine polonaise (1921-2017).

¹⁵ Cf. <https://www.espacekrajcberg.fr/nouveau-manifeste-du-naturalisme-in>, consulté le 30/12/2022.



À chaque région ses formes naturelles et culturelles. Dans la nature tropicale, un arbre se distingue des autres, tant par sa taille que sa dimension sacrée. Il s'agit du fromager/*ceiba pentandra*, encore appelé kapokier, car donnant du kapok¹⁶, ce qui le relie à une dimension textile, à l'idée de fils. Doté d'un tronc (parfois épineux) gigantesque, axe du monde pour les Mayas, et de racines qui telles des pans de murs se dressent aussi à la verticale, sa cime en parasol est source d'un ombrage important qui facilite son association avec des pratiques occultes¹⁷.

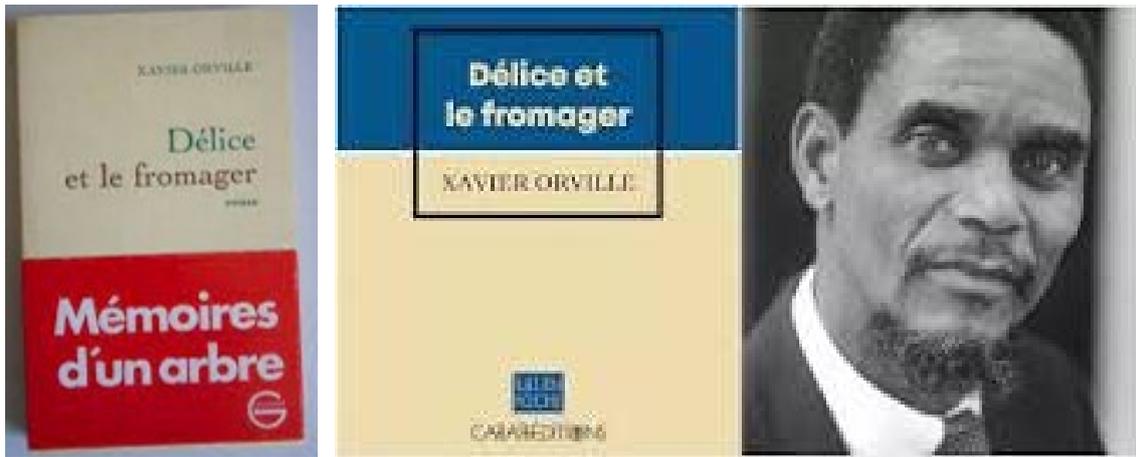
L'écrivain martiniquais Xavier Orville (1932) dans *Délice et le fromager* (Grasset, 1977) propose un narrateur qui n'est autre qu'un vieux fromager pour faire le récit de la vie de Délice, une femme antillaise. Nicole Cage-Florentiny (1955) reprendra cet actant du vieux fromager protecteur d'un personnage féminin dans *C'est vole que je vole* (1998, puis 2006)¹⁸. La protagoniste Malaïka de ce roman s'échappe des difficultés quotidiennes par la folie. C'est en somme l'axe du fromager, présenté comme « arbre-mémoire », qui l'aide à se (re)trouver, individuellement et collectivement¹⁹. Car la voix du fromager exhorte tout un peuple à une prise de conscience active.

¹⁶ Définition du CNRTL : « Fibre végétale soyeuse et légère, constituant le feutre qui tapisse les fruits du kapokier (infra dér.), et que l'on utilise pour son élasticité et son imperméabilité à la chaleur ».

¹⁷ Précisons également que la pollinisation de ses fleurs est assurée par les chauves-souris.

¹⁸ Nicole Cage-Florentiny, *C'est vole que je vole*, Paris, Les oiseaux de papier, 2006.

¹⁹ Voir la thèse de Patricia Conflon-Gros-désir : *L'œuvre de Nicole Cage-Florentiny : de l'Antillanité à la Caribéanité via l'Hispanité : une poétique de la Relation*, sous la direction de Cécile Bertin-Elisabeth, soutenue à l'université des Antilles en 2018.



La verticalité de l'arbre qui grandit transcrit donc divers espoirs, comme celui de la liberté, quelles que soient ses formes. On rappellera à cet égard le choix à l'époque révolutionnaire en France de planter divers arbres dit « de la Fraternité » ou « de liberté »²⁰. Les espérances de vie meilleure, symboliquement associées à l'arbre comme élément vital par excellence, et les agitations-ébullitions pleines de sève qui les accompagnent, ont aussi été mises en valeur par l'écrivain martiniquais Vincent Placolý dans *Frères Volcans* avec les « frondaisons de la Montagne » Pelée en arrière-plan. La symbolique de l'arbre, dénommé en créole - rappelons-le - *pié bwa/ bois*²¹, s'entremêle aux aspirations de changement, entre liberté octroyée et liberté arrachée, entre positionnements des colons²² et des esclavagisés²³ :

J'arrête ici volontairement le journal. D'autres verront mieux que moi l'importance des faits qui vont suivre. Passé le tourbillon des événements imprévisibles, la politique reprend ses droits ; avec elle la morgue des puissants, l'organisation militaire des ateliers, la chasse aux marginaux, et l'étouffement de tous ceux dont le cerveau est encore parcouru d'illuminations.

La liberté s'organise, dit-on, dans l'illusion, disais-je, qu'elle peut tenir entre nos mains.

Plantation de l'Arbre de la Fraternité. La foule, animée de mouvements contradictoires, interrompt la cérémonie. Des coups de poings, des lèvres ensanglantées, le déchirement du drapeau tricolore, une race affrontant l'autre, la déroute des autorités.

Je suis rentré péniblement chez moi, non sans avoir remonté lentement le boulevard qui, en longeant la mer, mène aux premières frondaisons de la Montagne. Des drapeaux rouges flottaient dans l'air ; j'ai entendu quelqu'un crier : « Pié bois là ça pa ké pôté ! faut nous raché li ! » L'arbre ne portera pas ! Nous allons l'arracher !²⁴.

L'abbé Grégoire, en chantre de la Révolution française et dans le même temps très actif pour la libération des esclaves, avait affirmé que ces arbres magnifiques plantés en l'honneur de la liberté élevaient leurs têtes pour défier les tyrans²⁵.

Luz Severino n'arrache pas les arbres, mais en plante et en coud dans ses toiles. Ils s'élèvent en un véritable idéal de fraternité et de sororité, à la recherche d'harmonie entre tous. Ces arbres chantent la vie et la nature libre.

²⁰ Voir pour la Martinique les pages 48-51 de Cécile Bertin-Elisabeth et Léo Elisabeth *Le grand livre de ma commune mon histoire*, vol. I : Le sud de la Martinique, *op. cit.*

²¹ L'orthographe utilisée par Placolý est celle de *pie bois*. L'émérite créoliste Jean Bernabé proposera une graphie éloignée du français. Voir Jean Bernabé, *La graphie créole*, Guide Capes Créole, Matouba, Ibis Rouge Éditions, 2001.

²² Groupe dont est issu le narrateur.

²³ Voir <https://scienceetbiencommun.pressbooks.pub/colonialite/chapter/esclave-vs-esclavagise-esclavage-et-esclavagisation/>

²⁴ Vincent Placolý, *Frères Volcans. Chronique de l'abolition de l'esclavage*, Caen, Passage(s) (coll. Classiques francophones), 2017 (1983), p. 127-128.

²⁵ « Essai Historique et Patriotique sur les arbres de la liberté » publié en l'an II (1794). Voir par exemple sur l'importance accordée à ces arbres l'article de Yvonne Letouzey, « Les arbres de la liberté en l'an II. Revue forestière française », 1961, 11, p. 685-692, <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-03386217/document>, consulté le 03 mars 2022.

Déjà Victor Hugo clamait :

C'est un beau et vrai symbole pour la liberté qu'un arbre ! La liberté a ses racines dans le cœur du peuple, comme l'arbre dans le cœur de la terre ; comme l'arbre elle élève et déploie ses rameaux dans le ciel ; comme l'arbre, elle grandit sans cesse et couvre les générations de son ombre. Le premier arbre de la liberté a été planté, il y a dix-huit cents ans, par Dieu même sur le Golgotha. Le premier arbre de la liberté, c'est cette croix sur laquelle Jésus-Christ s'est offert en sacrifice pour la liberté, l'égalité et la fraternité du genre humain²⁶.

On ne saurait manquer d'associer les arbres vitalistes de Luz Severino à ceux de l'artiste franco-américaine Niki de Saint-Phalle²⁷ (1930-2002). Celle-ci a en effet réalisé des arbres étonnants, peints et ou sculptés, colorés et aux multiples entrelacs, en recourant par exemple au titre *Arbre de la liberté*²⁸ ou encore *Vive l'amour*²⁹.

Niki Saint-Phalle a aussi créé des arbres aux serpents comme cette sculpture-fontaine³⁰ (en résine de polyester) de 1992 pour le musée des Beaux-Arts d'Angers. Elle invitait à voir dans cette hydre-totem monumentale un clair message de résilience, d'hymne à la joie pour dépasser les douleurs antérieures.

Dans ces arbres³¹, les branches et les feuilles se fondent de façon inextricable en une vivante et vibrante recombinaison des traces de son passé. Car Niki Saint-Phalle a clairement expliqué combien ces arbres étaient pour elle salvateurs quant à ses traumatismes antérieurs. Une fois encore l'arbre sert d'axe à ceux.celle qui ont perdu leurs repères, de façon temporelle ou durable, à ceux.celles qui ont foudroyé.e.s par les aléas de la vie. L'AR(T)bre accompagne alors les métamorphoses comme le rappelle l'artiste guadeloupéen Michel Rovélas :

Ce que l'histoire fait subir à l'homme, et à la nature, sans cesse, ce sont des modifications, des métamorphoses. Certaines sont effroyables. En ouvrant les yeux pour apprendre le monde, l'homme apprend à le transformer. C'est en ce sens (parmi d'autres) que l'art est nécessaire à la société des hommes³².

Niki Saint-Phalle recherche la résilience de son histoire personnelle ; d'autres celle de leur histoire collective. Dans la Caraïbe, le destin tragique de tant d'esclavagisé.e.s a fait naître des espoirs de liberté trouvant parfois une concrétisation dans le marronnage. Patrick Chamoiseau propose ainsi dans *L'esclave-vieil homme et le molosse* que son Nègre marron se réfugie dans de « Grands-Bois »³³ protecteurs où il prend vie :

Les choses autour de lui étaient informes, mouvantes, comme exposées derrière une eau très claire, j'écarquillai les yeux pour mieux voir, et le monde naquit sans un voile de pudeur. Un total végétal d'un serein impérieux. Je. Les feuilles étaient nombreuses, vertes en manière infinie, ocre aussi, jaunes, marron, froissées, éclatantes, elles se livraient à de sacrés désordres. Je. Les lianes allaient chercher le sol pour s'emmêler encore, tenter souche ; bourgeonner. Je pus lever les yeux et voir ces arbres qui m'avaient paru si effrayants dans leurs grands-robres nocturnes. Je pus les contempler enfin³⁴.

²⁶ Victor Hugo, *Discours lors de la plantation d'un arbre de la liberté sur la place des Vosges* (2 mars 1848).

²⁷ Il importe de souligner l'engagement de cette artiste pour les Noirs et les homosexuels.

²⁸ <https://lestetardsarboricoles.fr/wordpress/2014/09/17/larbre-loeuvre-niki-saint-phalle/niki-saint-phalle-l-arbre-de-la-liberte/>

²⁹ <https://www.catawiki.com/fr/1/43141649-niki-de-saint-phalle-vive-l-amour>

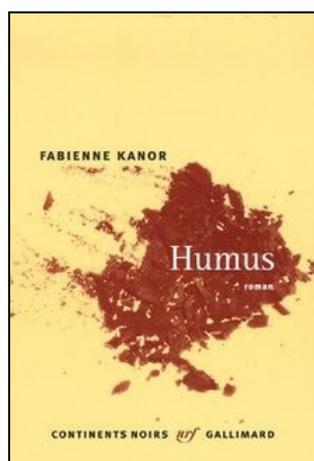
³⁰ Non mise en eau. <https://www.parisladouce.com/2020/01/ailleurs-larbre-aux-serpent-niki-de.html>

³¹ <https://lestetardsarboricoles.fr/wordpress/2014/09/17/larbre-loeuvre-niki-saint-phalle/niki-saint-phalle-femme-sous-larbre/>

³² Michel Rovélas, *Mythologies créoles : les anciens, toujours existants, et bien vivants*, Catalogue d'exposition 2013, p. 7.

³³ Patrick Chamoiseau, *L'esclave-vieil homme et le molosse*, Paris, Gallimard, 1997, p. 94.

³⁴ *L'esclave-vieil homme et le molosse*, op. cit., p. 89.



L'essence spirituelle du protagoniste se mêle aux éléments végétaux et liquides. Il prend dès lors conscience de lui-même et du monde qui l'entoure, ce qui le rend véritablement libre³⁵. Comme l'indique Clara Dauler :

*La Nature est donc dotée d'un puissant pouvoir d'action qui renverse la place du vainqueur et du vaincu dans la dialectique Maître/esclave, faisant du nègre marron un héros victorieux*³⁶.

À la suite de Félix Guattari qui nous avait proposé de prendre conscience de l'interaction entre écologie environnementale, écologie sociale et écologie mentale³⁷, Luz Severino, fil après fil, fil relié à chaque fil, nous offre son éco-esthétique. Elle questionne nos façons de vivre et d'être, en société, sur la Planète Terre, et nous invite à relier nos subjectivités individuelles et collectives.

Les couleurs sont bien présentes dans son œuvre pour signifier vie et espérance durable.

Luz Severino les enroule sur les ramures et troncs de blanc plâtrés de son installation dans l'exposition *Detrás del bosque*. Il n'empêche que persiste dans ses toiles comme un flou, un aspect voilé. Bernard d'Espagnat, dans *Le réel voilé*³⁸, montre combien on peut révéler une part du réel tout en le voilant. Un autre de ses ouvrages, toujours alliant physique et philosophie, s'intitule d'ailleurs *À la recherche du réel* (1979) et montre combien rien de ce que nous voyons n'est évident³⁹.

C'est bien sûr d'abord un travail sur la matière que propose Luz Severino, mais il fait ressortir un idéal de recherche de Vérité⁴⁰, laquelle ne saurait être homogène, n'est qu'une construction du regard humain et, de ce fait, ne saurait être transparente. L'opacité si chère à Édouard Glissant pénètre en quelque sorte les bosquets sévériens. On pourrait d'ailleurs ajouter que Luz Severino semble répéter dans ses œuvres où toujours domine une part de caché, que ce soit sous des sous-couches ou sous une brume voilée, qu'il y a une part autre, non directement identifiable, indicible, à rechercher. Faut-il y voir la part de Dieu/des Dieux ? En tous les cas, cette approche emplie de spiritualité, quelle que soit ses orientations, est une ouverture au « mystère » à entendre dans ses divers sens.

C'est ainsi que nous sommes invité.e.s, de façon incessante, à réévaluer notre rapport au monde. Conscience du monde ou d'un monde ou d'une approche parmi d'autres ? Point

³⁵ Fabienne Kanor choisit pour sa part dans *Humus*, Paris, Gallimard (Continents noirs), 2006, le cadre de la montagne comme espace protecteur.

³⁶ Clara Dauler, « Les réécritures du passé en Martinique à travers le roman historique postmoderne : un défi identitaire », *Études caribéennes*, n° 1, juillet 2018, <http://journals.openedition.org/etudescaribeennes/12120>. Clara Dauler est l'auteure d'une thèse intitulée « Entre hispanité et américanité : les enjeux du roman historique », soutenue en 2018 et réalisée sous la direction de Cécile Bertin-Elisabeth.

³⁷ Félix Guattari, *Les trois écologies*, Paris, Galilée, 1989.

³⁸ Bernard d'Espagnat, *Le réel voilé – Analyse des concepts quantiques*, Paris, Fayard, 1994.

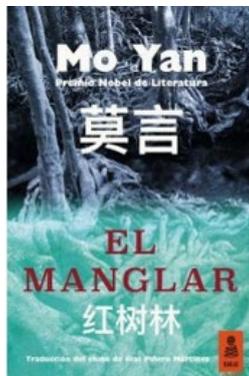
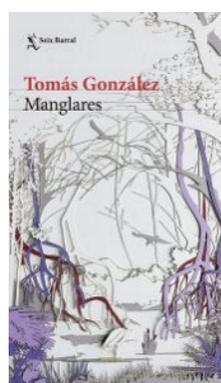
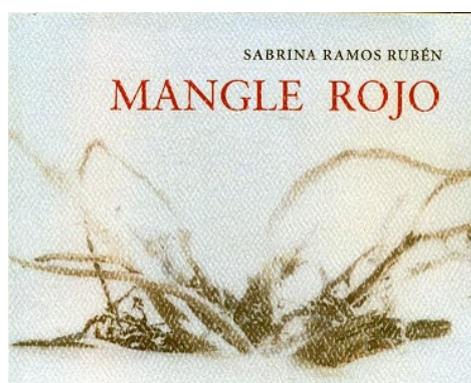
³⁹ Écouter par exemple à ce sujet l'interview de Bernard d'Espagnat par Etienne Klein : <https://www.babelio.com/livres/dEspagnat-A-la-recherche-du-reel/1194345>. Cet ouvrage a remporté un grand succès auprès du public.

⁴⁰ Avec une majuscule !

d'approche mécaniciste, mais une démarche en fin de compte philosophique qui questionne les chemins de la vie en nous rappelant que nous sommes des fils.filles d'hommes et de femmes et autant de fils.filles d'un tissage sur des siècles d'humanité. Nous serions tou.te.s, selon Guénon, structuré.e.s (et déterminé.e.s...) à l'image d'une croix⁴¹. Il fait ainsi référence, par exemple, au swastika sanskrit⁴², croix à branches coudées, entre forces ascendantes et descendantes.

Cette image de la croix, que l'on imagine en bois, concentre toutes les possibilités de l'être humain, dit le multiple dans l'unité. L'arbre est là pour nous le rappeler. Car Luz Severino nous invite assurément à raviver le sens des symboles, à dépasser les visions premières, et à avoir une certaine perception métaphysique du réel et de ses possibles.

Ces arbres de l'élan vers la connaissance de soi et du monde sont revisités par Luz Severino. Ils nous rappellent avec force, dans le contexte américano-caraïbe, les propos introducteurs de l'Éloge de la Créolité, porteurs d'une espérance identitaire visant à « participer à l'émergence, ici et là, de verticalités (...) qui se soutiendraient de l'identité créole tout en élucidant cette dernière, nous ouvrant, de ce fait, les tracés du monde et de la liberté⁴³.



⁴¹ René Guénon, *Le symbolisme de la croix* (1931).

⁴² Cette croix, de symbole positif de source de vie, deviendra la croix gammée mortifère des Nazis....

⁴³ Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, *Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard, 1993 (1989), p. 13.



*Luz Severino lors de la préparation de l'exposition Detrás del bosque
(Photo d'Alain Piraud)*

Réunis entre terre, mer et lumière

Cécile Bertin-Elisabeth : Présentation de Luz Severino

Luz, je pourrais te présenter de façon traditionnelle et rappeler que tu es diplômée de l'École des Beaux-Arts de Santo Domingo (1985) et que tu as ensuite étudié la gravure à New York (1986) et la gravure sur métal à Bogota (1988). Tu as d'ailleurs enseigné la gravure de 1996 à 1998 à l'école de Dessin et d'Art de Chavón.

Tu as reçu de nombreux prix : 1^{er} prix de peinture à l'École d'art de Santo Domingo (1985), 1^{er} prix de gravure (ONU/FAO, Santo Domingo, 1986), 3^{ème} prix de gravure de la biennale de Santo Domingo à la fin des années 80, Médaille d'argent en 2006 au concours de peintures et de sculptures de Nantes, etc.

Je pourrais aussi te présenter en évoquant tes quatre dernières grandes expositions :

- *Salir del Hoyo*, Museo de Arte Moderno, Santo Domingo, 2007.
- Exposition collective à L'orangerie du Sénat (Parc du Luxembourg), Paris, 2011.
- *Detrás del velo*, Habitation Clément, Martinique, 2011-12.
- *Global Caribbean IV- French West Indies and Guiana*, Miami, 2013.

Mais il me semble que je te présenterais de façon plus exacte à partir de l'une de tes œuvres, à savoir *El gato escondido – Le chat qui se cache* (2000), œuvre que tu nous as permis de reproduire pour l'affiche de ce colloque sur « La prégnance du lieu dans la Caraïbe » et nous t'en remercions.



Le chat ou ton île ? La prégnance – comme en sous-couche à l'instar de ta technique privilégiée : la gravure – du lieu insulaire, superposition d'une carte géographique et d'une carte identitaire, soit une île qui prend corps avec sa tête de femme – sa tête de Luz... – autant que de chat... Luz, tu es née à Sabana de la Mar, ville connue parce que s'y trouve le parc national de Los Haitises, ville depuis laquelle on peut voir, en face, s'étirer la péninsule de Samaná, dont la forme est encore plus proche de ton chat. Soit une île dans l'île en quelque sorte, une prégnance mentale du lieu en tous les cas.

À cette présence inconsciente de la carte de ton pays, répond une prégnance consciente du monde hispanique caribéen avec tes voyages, toujours fondés sur des échanges liés à ton travail d'artiste : à Cuba (Festival del Fuego, 1991, Santiago), à Porto Rico (plusieurs fois en travaillant avec la Galerie Tamara, dans le vieux San Juan) ou encore dans la Caraïbe continentale, notamment en Colombie : trois fois pour des expositions : pour le Musée Rayo d'art moderne, à la fin des années 80, puis encore à Bogota pour l'Atelier « Art Nouveau » en 1989. Le Panama fait partie également de ton entourage caribéen, car sans y aller directement, tu y as envoyé six œuvres pour une exposition collective, lors d'un échange culturel à propos

¹ Cet échange a été filmé à l'Université des Antilles-Guyane par Manioc lors du colloque *La prégnance du lieu dans la Caraïbe* (co-organisé par Cécile Bertin-Elisabeth et Dominique Berthet), 14 avril 2016, <http://www.manioc.org/fichiers/V16059>

de la « Découverte » de l'Amérique, en 1992. Il s'agissait d'un travail sur la croix et sur l'évangélisation, sur du papier réalisé avec des feuilles de bananier, avec une série d'*Amapolas/Coquelicots*. L'une de ces œuvres : *Coquelicot desséché* montrait bien l'ambiguïté de cette évangélisation européenne à partir de l'image du coquelicot que tu perçois à la fois comme une très belle fleur, mais comme pouvant empêcher les céréales de bien se développer dans les champs, soit pour toi une façon de questionner le double visage de la colonisation et du rôle que l'Église y a joué.

Sinon, tu as participé, dans les îles hollandaises, au début des années 90, à une exposition collective de femmes, en tant qu'invitée de l'ambassade dominicaine à Aruba. Les îles anglaises, tu ne les connais que de loin au travers de Sainte-Lucie à partir d'une exposition collective avec Habdaphäi, artiste et médiateur culturel martiniquais. En revanche, tu as découvert la Martinique depuis 1994 et tu y vis depuis 2001. Tu es en somme archipélagique ! En toi et en ton œuvre, c'est une grande partie de la Caraïbe qui vit et prend forme, en profondeur comme ta technique privilégiée : la gravure.

Cécile Bertin-Elisabeth : Une technique perdue en effet dans ton œuvre : la gravure, soit l'art de tracer sur une matière dure en l'entaillant. Quel lien y a-t-il entre cette technique et la Caraïbe ?²

Luz Severino :

En fait, il y a plusieurs techniques dans la gravure. On peut graver sur du métal, faire de la lithographie – et donc graver sur de la pierre –, de la xylographie – graver sur bois – ou encore de la colographie – soit travailler à partir de collages. J'ai pour ma part une préférence pour la technique sur métal parce que le métal est, malgré les apparences, délicat et fin : il donne alors des lignes plus précises. On peut y ajouter un aspect flou avec la colographie, laquelle rend en effet l'image opaque. On peut aussi mélanger ces deux techniques ou d'autres techniques.

Certains pensent que la gravure se retrouve plutôt en Europe, oubliant que les Amérindiens utilisaient déjà des « tampons » pour marquer, identifier leurs tissus et leurs céramiques. C'était déjà de la gravure ! J'aime beaucoup la gravure, car chaque impression te donne une surprise nouvelle qui te permet de découvrir de nouvelles choses et t'envoie vers un autre monde.

En somme, la gravure, c'est la technique qui te permet de passer du concret à l'imaginaire. Le réel merveilleux est dans la technique même de la gravure.

Cécile Bertin-Elisabeth : Peux-tu préciser ce lien entre ta pratique artistique et le réel merveilleux, ce fameux courant issu de la littérature hispano-américaine ?

Luz Severino :

J'ai conçu ma première exposition de gravures à partir d'une phrase d'Alejo Carpentier : « Del fondo del tiempo, otro tiempo » / « Depuis le fond du temps, un autre temps », tirée me semble-t-il du *Royaume de ce monde*. Selon moi, Carpentier est l'un de ceux qui a le mieux parlé de la Caraïbe. J'ai pour ma part beaucoup apprécié ses écrits sur le Roi Christophe et sur la valorisation de la dimension afro-caribéenne. Alejo Carpentier parle beaucoup de la Caraïbe. D'où il vient, cela ne m'intéresse pas ; ce qui m'intéresse moi, c'est ce qu'il transmet et ce qu'il nous fait partager. Or, il nous fait partager sa vision de la Caraïbe. Je dis bien la « Caraïbe », car je n'aime pas le mot « Antilles ». Je préfère le terme « Caraïbe » parce que j'aime beaucoup ce mot pour sa force et son lien avec nos ancêtres indigènes.

Dans mon travail de gravure, je pense que je me suis inspirée du concept du réel merveilleux (« lo real maravilloso ») de Carpentier. En effet, mon œuvre est une œuvre réellement merveilleuse. La base de mon œuvre est assurément réelle. Je commence toujours par du concret, du réel ; mais, à partir de là, je veux transmettre une dimension imaginaire et que

² Les réponses de Luz Severino ont été traduites par Cécile Bertin-Elisabeth.

celle-ci se reconvertisse en éléments réels, c'est-à-dire en améliorations concrètes pour le peuple. C'est en fait la recherche utopique d'un monde meilleur pour tous. Le monde heureux n'existe pas, certes, mais il faut tendre vers lui et c'est ce que j'essaie de faire avec mon travail de gravure en superposant réel et imaginaire pour inviter à mieux percevoir les liens qui les réunissent de façon si forte dans la Caraïbe dont je suis issue.

Cécile Bertin-Elisabeth : Mais comment reconnaître la Caraïbe dans tes œuvres fort abstraites ?

Luz Severino :

C'est vrai, mes œuvres peuvent paraître abstraites, notamment mes gravures. Il n'empêche que s'y détachent des symboles de la Caraïbe, notamment :

- La terre, avec l'idée de force de ce qui t'imprègne, et
- La mer, avec la transparence de l'eau.

J'y associe aussi la transparence de la lumière, symbole de vie.

Si l'on regarde bien nos ancêtres – qu'ils soient Amérindiens, Africains ou Européens –, on retrouve le même point commun : ils sont tous venus avec leur culture et celle-ci était traversée par la terre, la mer et la lumière. Ces éléments sont donc communs. Je recherche pour ma part une unité qui transcende les différences. Le fond, c'est le même : on cultive tous la terre pour vivre ; on a besoin du soleil pour vivre. La seule différence alors, c'est la couleur de la peau. Et je travaille justement sur des jeux récurrents de couleurs.

Cécile Bertin-Elisabeth : Luz, on pourrait alors se demander si tu ne travailles pas à partir de symboles qui, comme l'indique leur étymologie (du grec « symbolon »), signifient : « objet coupé en deux (tesson) constituant un signe de reconnaissance quand les porteurs pouvaient assembler [...] les deux morceaux »³?

En nous invitant à réunir la terre et la mer – ainsi que la lumière –, tu dis chercher justement à transcender les différences et à réunir divers éléments à l'instar des symboles qui rassemblent dimension concrète et abstraite et provoquent des associations d'idées. Leur rôle est justement de créer des échos, des évocations de type universel.

Et lorsque tu évoques ta symbologie personnelle : « terre, mer, lumière », je pense alors à ton œuvre *Symbole pour un rituel* (1999) que je perçois un peu comme ton échiquier/nuancier/calendrier symbolique de formes et de couleurs.

L'utilisation des couleurs y est primordiale et permet de mieux percevoir le sens des symboles que tu y associes. On distingue ainsi : la terre – avec le rouge et le sépia, marron/ocre –, la mer qui est bleue et verte et dont la transparence peut se lire en blanc ou presque blanc et la lumière qui est d'un jaune solaire ou, encore une fois, d'un blanc éblouissant. A la forme du poisson répondent des coquelicots, des spirales que certains voudront cycloniques, mais qui chez toi sont plutôt liées à l'image de l'escargot et donc à la représentation de la vie, dans un enroulement/développement sans fin.

Tu as réalisé quelques années plus tard une autre œuvre, intitulée : *Los trastes de mi abuela/Les affaires de ma grand-mère*, (50 x 60 cm) qui véhicule une symbolique très précise quant à tes choix artistiques et leurs origines. Cette œuvre est réalisée sur du papier en feuille de banane. Tu m'as expliqué que ton but était, en utilisant ces feuilles sèches, de montrer combien on peut transformer ce qui est jeté en quelque chose d'utile. Tu ressens aussi la nécessité de t'approprier des éléments de ton environnement caribéen. La matière (feuille de bananier, bagasse, enveloppe de maïs...) utilisée est par conséquent un autre symbole de ton attachement à la Caraïbe en particulier et à la nature en général.

³ Définition proposée dans le *Grand Robert de la langue française* de 2001.

Cécile Bertin-Elisabeth : Quelles sont tes thématiques les plus prégnantes ?

Luz Severino :

Je travaille toujours en rapport avec les problèmes sociaux, en lien donc avec l'actualité. Par exemple, mon exposition : « Zapatos cerrados »/ « Chaussures fermées » voulait montrer combien ces chaussures que tout le monde utilise sont fermées et je souhaitais souligner ainsi le manque de liberté d'expression et le désir de parvenir à aller de l'avant dans ce sens. Marcher (avec des chaussures donc), c'est avancer. Que ce soit en Chine ou dans mon pays la République Dominicaine, on est face à ce que j'appelle des « démocraties suggestives », des démocraties imaginaires... En effet, tu vas à l'hôpital, mais il n'y pas de médicament. Et les enfants meurent de faim. Quand un enfant meurt de faim, ce n'est pas une démocratie !

Il nous faut des espoirs de lumière, de nouvelles espérances pour cette société réprimée par les systèmes politiques, comme à Haïti et en République Dominicaine où s'entremêlent problèmes politiques et socio-économiques.

Cécile Bertin-Elisabeth : Cette installation frappe par sa verticalité et ses couleurs. Cette verticalité est d'ailleurs fort présente dans ton œuvre. On la retrouve dans tes figures humaines ainsi que dans les objets que tu représentes, comme dans ton exposition sur les bouteilles de vin de 2014. Mais là, il s'agissait de bouteilles représentées tête en bas. Alors, c'est un mouvement descendant ou ascendant qui prédomine dans ton œuvre ? Et une nouvelle fois, quel rapport avec la Caraïbe ?

Luz Severino :

En fait, les bouteilles, c'est ce qui contient un liquide et le liquide qui retient mon intérêt avant tout, c'est l'eau. Je suis insulaire, je me sens insulaire et, de ce fait, en quelque sorte, comme une terre entourée d'eau. La bouteille, c'est comme de l'eau entourée de terre... mais toute bouteille forme en fin de compte une sorte d'île.

L'eau, c'est avant tout la propreté, la pureté, la transparence. Ces bouteilles à l'envers fonctionnent alors comme des entonnoirs, des filtres plus précisément, et visent à purifier la société. Il est important de relever que ces bouteilles contiennent du liquide, lequel s'échappe par un fin goulot. Tout ce liquide contaminé peut ainsi sortir, descendre et, ce faisant, être filtré et redevenir pur. Il s'agit pour moi d'éliminer le liquide contaminé de la société et d'obtenir de l'eau transparente.

C'est cette même recherche de transparence que j'ai voulu rendre par mon travail sur le voile, thème justement antérieur à celui des bouteilles dans mon exposition « Tras el velo » / « Derrière le voile » (2011-2012).

Cécile Bertin-Elisabeth : Dans ton œuvre : « Tras la rendija » / « Derrière la persienne », huile sur toile de 2011 (102 x 125 cm), à bien y regarder, il ressort que des couches d'horizontalité finissent par créer de la verticalité, en une sorte de superposition qui semble composer la trame – soit le rapport horizontal-vertical – d'un tissu social. « Derrière la persienne » peut apparaître alors comme une invitation à dépasser les apparences horizontales et à rechercher de la verticalité ou, plus exactement, une ascension...



Tras la rendija, 2011, huile sur toile, 102 cm x 110 cm (Photo Luz Severino)

En effet, tu sembles percevoir la Caraïbe comme un lieu qui a besoin d'être purifié. C'est tout un peuple qui regarde derrière les jalousies et ne voit pas tout ; tout un peuple à qui l'on cache beaucoup de choses... Ton questionnement est donc toujours effectivement social, comme pour les chaussures fermées ou les bouteilles qu'il faut vider de leurs impuretés. La dictature, c'est le peuple écrasé, la société voilée. Il faut de l'eau pour nettoyer tout cela. Cette aspiration à la purification n'est-elle pas en soi verticalité ? Et l'effort de tout un chacun pour participer à cette purification n'est-il pas un effort d'ascension ? Qu'est-ce qui, dans ton œuvre, représente la Caraïbe ?

Luz Severino :

La Caraïbe ? Je la représente comme des îles entourées d'eau ; avec de l'eau partout, tout autour et donc une société avec une mentalité comme des îles. On pense, me semble-t-il, nous les insulaires, d'une autre façon que ceux des continents. De plus, ces îles forment un archipel, soit l'existence d'une mentalité plus ou moins identique. Ce qui nous unit, c'est par conséquent notre mentalité d'insulaires et cela dépasse les différences linguistiques héritées de la colonisation.

On pourrait alors vouloir dire que les insulaires sont « cerrados » / fermés, ou plutôt « encerrados » / enfermés. Mais précisons que ce n'est pas une limite. Le Caribéen est en effet souvent ouvert et accueillant. Il n'empêche que nous agissons comme des « îles » et que l'égoïsme est dès lors présent. J'ai pour ma part l'utopie personnelle de dépasser ces enfermements pour passer à un autre niveau, plus solidaire, plus universel et qui transcende la Caraïbe en conservant l'idée d'archipel pour réunir le monde entier malgré ses différences. C'est pourquoi je me fonde à chaque fois sur la terre, toujours comme base fertile, la lumière et l'eau.

Cécile Bertin-Elisabeth : La vision de la Caraïbe est-elle selon toi la même en République Dominicaine et en Martinique ?

Luz Severino :

Non, pas du tout. En Martinique, il y a beaucoup d'influences françaises. Et pour la République dominicaine, c'est l'influence de l'Espagne, car nous nous sentons très nationalistes et très attachés en fin de compte à notre culture colonisatrice. Nos perceptions caribéennes dépendent donc pour une part de nos colonisateurs. Ainsi retrouve-t-on une manière de rire, de danser et de penser entre Cuba, Porto Rico et la République Dominicaine. Il y aurait donc d'autres façons de penser et de ressentir en Martinique ou dans les îles anglaises. Une unité se dégage de ce fait de la Caraïbe hispanique où nous sommes très

similaires. Nous ne pouvons pas d'ailleurs enlever cette « imprégnation » coloniale différente. Cela a sans nul doute un impact sur la difficulté des relations entre Haïti et la République Dominicaine.

Cécile Bertin-Elisabeth : La prégnance de la langue et de la culture seraient alors plus fortes que la prégnance du lieu ?

Luz Severino :

Pas exactement ; ce qui compte, c'est ce qui nous unit, entre diverses îles. C'est pourquoi il convient de s'éloigner des tabous.

L'installation « Avanzamos todos juntos » / « Nous avançons tous ensemble » – qui est à la Fondation Clément, dans les jardins –, est une agglomération de statues en fer de construction, soit une statue rigide, symbolisant une société qui ne cède pas, qui résiste, comme le fer. Tous se donnent la main, ensemble, et avancent en s'ouvrant un peu plus et en rejetant rigidités et tabous. Parmi ces tabous de nos cultures, on retrouve le rapport à la non acceptation des différences, ethniques entre autres. Il nous faut apprendre à accepter l'Autre tel qu'il est.

Cécile Bertin-Elisabeth : Tu es très affectée par tout ce qui se passe entre ton pays la République Dominicaine et Haïti. Tu m'as justement parlé à cet égard d'une série d'œuvres de 2016⁴ portant le titre d'une chanson de Juan Luis Guerra : « Ojalá que llueva café » / « Pourvu qu'il pleuve du café ».

Ce titre et cette œuvre forment un souhait : celui du bonheur pour tous. Que tombe du bonheur pour tous !!! Parce que tu considères que tout tombe et est pris par d'autres... avant d'arriver jusqu'au peuple.

On renoue donc avec LA VERTICALITE, soit une union terre-ciel :



Ojalá que llueva café, 2016, huile sur toile, 86 cm x 76 cm, (Photo Luz Severino)

⁴ Rappelons que ces œuvres ont été présentées lors de l'exposition de Luz Severino réalisée au Centro Mirador à Santo Domingo du 10 août au 25 septembre 2016.

Luz Severino :

Oui, si tu continues la verticalité, tu vas jusqu'au ciel, tu t'unis ainsi au ciel ; c'est la spiritualité. Cette spiritualité, je la conçois notamment dans la défense de l'environnement, de la nature, car il s'agit d'être unis, de penser au présent et à l'avenir de toute l'humanité. Je voudrais qu'il y ait des solutions pour répondre aux besoins des peuples, aux besoins de la République Dominicaine et d'Haïti. C'est pour cela que j'ai apprécié tout de suite la thématique de ce colloque sur le lieu. Le lieu me fait penser à l'espace habité où l'on sent la présence de quelque chose, de quelqu'un, où on sent le mouvement des arbres, l'empreinte des animaux, c'est là où on sent la vie. Pour ma part, j'essaye de faire ressentir par mes œuvres cette vie caribéenne.

Cécile Bertin-Elisabeth : Tes propos Luz, sur l'espoir de vivre dans un monde en général et d'une Caraïbe plus juste et plus respectueuse de la Nature, construisent une véritable méthode de vie respectueuse et rejoignent alors ceux d'Edgar Morin qui nous invite à la « reliance » comme mission éthique (« se relier aux nôtres, se relier aux autres, se relier à la Terre-Patrie »⁵). Il s'agit de privilégier l'éthique complexe qui régénère l'humanisme, soit « l'humanisme éthique du respect mutuel universel reconnaissant en tout humain un semblable et reconnaissant à tous les humains les mêmes droits »⁶. « L'humanisme régénéré [...] croit possible la métamorphose des sociétés en une société-monde devenant Terre-Patrie »⁷.

⁵ Edgar Morin, *La méthode -6. Éthique*, Paris, Éd. du Seuil, 2004, p. 248.

⁶ *La méthode, op. cit.*, p. 252.

⁷ *Idem.*

7- Entretien avec le photographe Toño Arias Peláez¹

* **Cécile Bertin-Elisabeth** : L'écrivain et philosophe martiniquais Édouard Glissant a affirmé : « Agis en ton lieu, pense avec le monde ».

Pourriez-vous présenter les lieux qui vous ont accompagné tout au long de votre vie ? Quels sont, entre ville et campagne, les lieux qui ont marqué votre parcours esthétique et professionnel ?

* **Toño Arias Peláez** : Je suis né à Barahona, une ville d'environ 20 000 habitants à l'heure actuelle, située au sud-ouest de la République Dominicaine, face à la mer des Caraïbes, entourée de deux massifs montagneux qui se jettent de façon abrupte dans la mer et d'une grande vallée où l'on produit de la banane, du coco et de la canne à sucre.

C'est là que sont arrivés et se sont installés mes ancêtres depuis le XVIII^e siècle : des commerçants de Curaçao, des Afro-descendants libres, des Hollandais horlogers séfarades, des Espagnols andalous et issus d'autres régions ibériques. Ils ont travaillé pour faire de cette terre un lieu où planter la semence de leur descendance, un lieu pour leurs enfants.

J'ai vécu jusqu'à huit ans dans le *Batey² Central* de l'usine de Barahona, ville coloniale construite en 1916 par les Nord-américains pendant leur occupation de la République Dominicaine, avec pour modèle celui d'une République bananière. C'était donc la propriété d'une entreprise nord-américaine.

Nous vivions à trois maisons de distance de l'usine à sucre dont nous recevions les ensorcelantes odeurs du broyage de la canne, du vesou qui s'échappait dans l'air et qui se déposait sur nos corps, la pluie de cendres qui obligeait les femmes à utiliser des parapluies quand s'échappaient des nuages de fumée des cheminées et que nous arrivait le bruit du train qui transportait la canne, nous assourdissant avec le son métallique des roues sur les rails et les traverses des voies.

Mais j'ai aussi vécu avec les visions des périodes d'arrêt de la production, quand ce n'était pas l'époque du broyage de la canne et que s'arrêtait l'usine, apportant la désolation et la tristesse de la faim dans les baraquements où vivaient difficilement les coupeurs de canne, les ouvriers du port et de l'usine, les employés haïtiens et des îles anglaises³ qui s'occupaient des maisons et des jardins des employés de l'administration dans les quartiers de Nord-Américains, de Dominicains et d'immigrés des îles anglaises.

Mon imaginaire enfantin a été marqué par les histoires de vaudou et la présence du « Gaga »⁴ au printemps, que l'on m'interdisait d'aller voir - mais je m'échappais de chez moi pour suivre ces danses jusqu'à la limite spatiale possible pour moi - ainsi que par les récits des contes de Buqui et Mali, racontés par notre jardinier que j'écoutais sans fin.

À cette époque, j'ai aussi été très influencé par ce dont parlaient les adultes, ce que l'on voyait aux informations au cinéma et ce que l'on apprenait à l'école : la chienne Laika, Youri Gagarine, les Beatles, la mort du tyran⁵, la guerre froide, l'assassinat de Kennedy et d'autres événements du monde.

Lorsque j'ai eu neuf ans, le déménagement de ma famille à la capitale Santo Domingo a marqué un point d'inflexion de mon enfance et mon paysage devient alors celui de la solitude d'une ville neuve, dépourvue de la magie que je connaissais jusqu'ici, avec des jardins vides ; une ville inconnue, située presque sur les rives de la partie orientale du fleuve Ozama.

Le jardinier haïtien, Dujaric, est venu, comme un membre de notre famille, vivre avec mon père pour s'occuper de moi tandis que ma mère et mes deux petites sœurs sont restées à la maison familiale à Barahona, en attendant la mutation de ma mère, directrice d'une école de préparation à la vie domestique, à la capitale.

¹ Traduction réalisée par Cécile Bertin-Elisabeth.

² Propriété rurale.

³ Les « Cocolos » sont notamment issus d'Antigua, des îles Turques-et-Caïques et de Saint-Thomas.

⁴ Danses, chants et pratiques religieuses, notamment lors des fêtes de Pâques, développés avec l'apport des populations haïtiennes dans les zones de production sucrière.

⁵ Le dictateur Trujillo est assassiné en 1961.

C'est là que nous avons été frappés par la guerre civile du 24 avril 1965 et le débarquement de plus de 30 000 Marines nord-américains intervenant dans cette guerre d'avril à novembre. Cette période a été marquée par nos fuites des zones de bataille et le retour au quartier des Molinos Dominicanos, où nous avons vécu reclus, sous le couvre-feu, et qui a été pris par les Marines nord-américains le 29 avril. Les rafales de tirs de mortiers, des chars d'assaut, de fumigènes et les tirs de l'aviation contre les Révolutionnaires, mitraillant la ville, ont été notre quotidien tandis que les groupes qui participaient à la guerre haranguaient le peuple à la radio. Mes parents ont essayé de nous sauver comme ils ont pu en partant en voiture.

Trois mois après le début de la guerre civile, nous avons pu retourner à Barahona où parents et amis, avides d'entendre les histoires de la guerre, m'attendaient pour recommencer à nous baigner à la mer, à aller au cinéma, quand cela était possible, le dimanche. Là aussi on se livrait la guerre à l'ombre du couvre-feu et les mouvements de réaction s'en sont pris aux combattants qui revenaient de la capitale.

Une année après, on est revenus à Santo Domingo pour vivre dans le centre de la ville, dans l'ancien quartier Saint Michel. Cela a été la première fois que j'ai ressenti le flux urbain. Le passage des véhicules et les paramètres structuraux et dimensionnels de la ville ont changé ma perception du monde. Tout m'est apparu immense, lointain, inconnu jusqu'à ce que j'ai compris les concepts de quartier, d'environnement urbain, de rue auxquels je devais désormais appartenir à onze ans.

Notre déménagement a eu lieu fin 68, cette fois dans un nouveau quartier, construit au milieu de la forêt, lequel allait constituer au fur et à mesure l'expansion urbaine planifiée la plus importante de la ville. L'isolement a alors été ce que je ressentais le plus tandis que le processus d'urbanisation se développait lentement à travers la forêt de transition semi-aride. Cet environnement est devenu notre lieu permanent, définitif, depuis lequel, à différentes époques, je partais et revenais alors que j'étudiais ou que je travaillais pour de courtes périodes dans d'autres villes.

C'est lors de l'année 2000 que j'ai retrouvé le vaudou de la communauté de Nigua, que je me suis confronté à la mémoire du *Batey Central* de Barahona, au paysage viscéral que je gardais en moi et qui, sans le savoir, influençait de façon notable mon esthétique en tant qu'architecte, mon œuvre photographique et mes centres d'intérêt anthropologiques.

* **CBE** : Entre l'élément aquatique, végétal (les arbres) et le béton des villes, au sein de quel élément vous sentez-vous le mieux et pourquoi ?

* **TAP** : La nature de la ville où j'ai vécu est celle qui a eu le plus d'influence sur moi, avec le paysage qui te submerge de toutes parts, de la façon la plus sauvage à la plus sublime, malgré l'intervention humaine dans la création/construction de vastes plantations et l'édification d'une architecture moderne, organique⁶, au milieu d'une architecture vernaculaire⁷.

Il était impossible que la mer et les montagnes à la flore exubérante m'aient été étrangères, tout comme l'architecture ne pouvait m'être étrangère.

Étant donné qu'ils sont issus de l'influence que ces éléments ont eu durant mon enfance, ils demeurent sous-jacents dans mon ressenti. Néanmoins, comme l'eau est ce qui réveille mon imagination et avive mes sens, la nature aquatique m'attire plus fortement que les autres éléments.

* **CBE** : Si je vous dis « arbre », à quoi pensez-vous pour la Martinique, la République Dominicaine et la Dominique ?

* **TAP** : Les arbres me font penser aux êtres vivants porteurs de vie, de nourriture, à la matérialisation de la brise, à la purification de l'air, à l'équilibre thermique, au paysage vivant.

⁶ Il s'agit d'un courant architectural qui valorise le lien profond qui unit les habitants des bâtiments construits à l'environnement naturel qui les entoure.

⁷ C'est-à-dire une architecture propre à un pays.

C'est l'art de la création/construction urbaine, les composants primordiaux du paysage primitif, l'abri des vies.

* **CBE** : Comment sont transcrits forêts et bois dans l'art caribéen, et en particulier dans la photographie ?

* **TAP** : La retranscription des bois dans l'art caribéen s'est tout d'abord manifestée au travers des recherches picturales de l'art naïf, du néo-expressionnisme, de l'expressionnisme figuratif et de l'abstractionnisme figuratif.

En guise d'exemple, on peut citer la peinture de Wifredo Lam, de Manuel Mendive Hoyo, d'Hector Hippolite, de Célestin Faustin, d'Ebony Patterson, d'Édouard Duval-Carrié et de Luz Severino.

En République Dominicaine, on a comme référent la peinture naïve de Justo Sunana et l'immense œuvre expressionniste à tendance abstractionniste d'Ada Balcácer. D'un autre côté, on a entre autres des maîtres comme Antonio Prats Ventós, Cándido Bidó, Plutarco Andújar, Fernando Ureña Rib, Carlos Hidalgo, Guillo Pérez, José Cestero, Danilo de los Santos, Carolina Cepeda y Carlos Montesino.

Pour ce qui est de la sculpture, se détache l'œuvre du néo-expressionniste Antonio Prats Ventós. Il convient de mentionner également l'œuvre sculptée qui lui avait été commandée pour l'autel de la basilique de Notre-Dame d'Altagracia, représentation symbolique d'un oranger.

Dans la photographie dominicaine, les forêts et les bois ont été valorisés de façon significative depuis les photo-clubs, bien qu'en général ils suggèrent plus une approche artistique qu'une véritable préoccupation pour la réalisation de documents environnementaux.

Il n'empêche que les œuvres de plusieurs photographes se détachent de par leur haute valeur artistique, leur permettant d'obtenir une reconnaissance méritée dans des concours internationaux à l'échelle mondiale.

Des artistes photographes comme Domingo Batista, Osvaldo Carbucia, Rafael Sánchez, Juan de los Santos et Fausto Ortiz ont traduit à travers leur art de la photographie leurs visions de la flore, chacun avec son style personnel, en parvenant à dépasser la simple récolte de documents environnementaux et en traitant ce thème avec le niveau de qualité qu'exige l'art contemporain.

* **CBE** : Quelle importance accordez-vous (ou non) aux arbres dans votre propre travail ?

* **TAP** : Je n'ai pas traité des arbres, en tant que thématique propre, de façon intentionnelle dans mon travail. Ils apparaissent comme une partie de la composition photographique bi-dimensionnelle à certains niveaux. Cependant, dans mes études autour du thème du vaudou, ils sont traités dans le cadre conceptuel que représente l'esthétique de la dendrolâtrie⁸.

* **CBE** : La notion de verticalité vous intéresse-t-elle dans votre art ?

* **TAP** : La dimension de la ligne directrice verticale s'observe dans plusieurs des propositions que l'on a retenues.

Dans la collection d'œuvres *New Calvary in New York*, la notion de verticalité a été utilisée pour pouvoir composer la structure même de la collection, tout comme pour les portraits réalisés dans la série intitulée *Corps et Âme* ; ce qui concernent en somme plus de cent œuvres.

De sorte que la notion de verticalité se retrouve de façon visible présente dans mes choix esthétiques.

* **CBE** : Si je vous dis : « À l'intérieur de la forêt »... À quoi pensez-vous ?

⁸ C'est-à-dire les cultes païens des arbres.

* **TAP** : Je pense à un abri.

* **CBE** : Connaissez-vous l'œuvre plastique de Luz Severino et, en particulier, ses dernières œuvres tournées vers un rapprochement avec la nature ?

* **TAP** : Oui, je connais son œuvre et ses dernières propositions esthétiques.

* **CBE** : Que pensez-vous du travail de l'architecte italien Stefano Boeri qui affirme que les édifices fonctionnent réellement comme des arbres, depuis leurs racines jusqu'en haut. Ils ont un tronc et ils distribuent l'eau et l'énergie à travers leurs différentes branches.

* **TAP** : Je ne suis pas d'accord avec le fait de comparer le fonctionnement d'un organisme vivant avec une structure créée par l'homme, comme l'est un édifice, mais le sens métaphorique de cette comparaison, il est possible de l'accepter si nous partons du postulat que l'on dessine l'habitat à partir de la connaissance du fonctionnement biologique de l'arbre. Cela se traduit par le fait de transférer les fonctions de l'arbre à la création/au dessin architectural.

* **CBE** : Que ressentez-vous en voyant cette œuvre de Luz Severino ? Quel titre lui donneriez-vous ?

* **TAP** : La contemplation de cette œuvre crée en moi une sensation de sophistication visuelle de par la pureté que la technique employée transmet et du fait que ce soit une composition très épurée. Elle m'invite à m'approcher de l'être universel avec la nature végétale, miroir où l'auteur fait se refléter une cosmovision collective à partir de son individualité.

* **CBE** : Y aurait-il une relation entre photographie et arbres ?

* **TAP** : Il existe une relation entre la photographie de la nature et les arbres. La photographie de la nature, tout comme la photographie infrarouge et d'autres techniques placent le thème des arbres au centre des propositions de divers artistes.

D'autre part, on peut dire que la photographie comme pratique, ou concept sous-tendu par l'idée d'une technique ou d'un moyen, n'a d'autre relation avec les arbres que l'intention thématique. Mais l'optique, avec la réflexion de la lumière à travers un orifice dans un appareil photographique ou un espace sombre, en produisant une image inversée de l'extérieur, est un phénomène naturel et les arbres sont aussi des éléments naturels.

De sorte que, en observant le phénomène naturel de la lumière, nécessaire pour la réalisation de la photographie et pour l'élaboration du processus de la photosynthèse pour les arbres, on voit comment s'établit une relation entre la photographie et les arbres à travers la nature intrinsèque de la lumière.

* **CBE** : Existe-t-il un art caribéen (sans frontières héritées des langues et des coutumes des colonisations européennes) ? Quels seraient son expression artistique privilégiée et ses défis ?

* **TAP** : Même si nous ne pouvons pas percevoir le concept de frontières dans toute l'amplitude de ses valeurs, les faits sont là pour confirmer leur présence dans notre archipel, tout comme il existe un multiculturalisme caribéen et une interculturalité dans la pratique des arts visuels de la région.

Une analyse critique à propos du développement historiographique des arts dans les Antilles n'a pas besoin d'être exhaustif pour souligner les liens qui relient création artistique et cadres conceptuels, idées, thématiques, visions géographiques et influences communes.

L'art caribéen rend compte de façon primordiale de la nécessité d'expression d'un sens mystique qui porte en lui certains aspects de rébellion et de nostalgie. Dans le même temps,

il recrée de façon profonde le ressenti stylistique de l'art naïf dans la pureté créative de sa composition et dans sa diversité technique. Cela ne signifie pas qu'il n'est pas influencé par l'académisme, l'expressionnisme figuratif, le cubisme et l'abstractionnisme, entre autres courants et styles.

La caractéristique qui nous touche le plus, c'est l'expression du sentiment magique qui rend cet art unique, dans un espace de rencontre de la nature humaine et animale avec la botanique, l'histoire et la spiritualité.

Sans aucun doute, l'influence la plus remarquable de l'art caribéen nous vient d'artistes comme Michel Basquiat, Wifredo Lam et Guayasamín, entre autres. Ce sont des artistes qui ont laissé jaillir leurs thématiques de façon sublime, rebelle et parfois brutale. Ce sont d'eux dont se nourrissent les arts de la Caraïbe dans la constitution d'une identité multiple, aussi polychrome que chacune de ces îles.

On évoquera des artistes comme José Rincón Mora (+) (République Dominicaine), Noemí Ruiz (Porto Rico), Luis Hernández Cruz (Porto Rico), Jaime Suárez (Porto Rico), Leroy Clarke (Trinidad), Ras Ishi Butcher (Barbade), Manuel Mendive (Cuba), Tony Capellán (+) (République Dominicaine), Ebony Patterson (Jamaïque), Belkys Ramírez (+) (République Dominicaine), Pepón Osorio (Porto Rico), Edouard Duval-Carrié (Haïti), Santiago Rodríguez Olazábal (Cuba), Chichi Reyes (République Dominicaine), Ada Balcácer (République Dominicaine), Jorge Pineda Pérez (République Dominicaine), Bruno Pédurand (Guadeloupe), Juan Francisco Elso (Cuba), Marta María Pérez (Cuba), Fernando Peña Defilló (République Dominicaine), Ernest Breleur (Martinique), Luz Severino (République Dominicaine - Martinique). Ce ne sont que quelques exemples qui rendent compte de l'existence d'un art caribéen fort. Nous pourrions dire qu'ils forment une géographie symbolique.

La peinture a été le moyen d'expression artistique le plus développé, la sculpture restant d'une discrète visibilité, mais dans un processus de fusion adaptative en tant que support de l'installation et de la peinture.

Le grand défi des arts visuels actuellement est marqué par la force que l'on donne à l'installation et à la performance comme moyens d'expression, dans l'avènement d'un art purement éphémère, purement conceptuel et clairement virtuel, où la création renvoie à l'existence matérielle de l'œuvre au moment de l'achever, en réservant cette réalisation créative aux formes d'art vidéo et photographique. L'œuvre n'existera que dans l'expérience des spectateurs de l'action ou, comme on l'a dit précédemment, dans la mise en documents de celle-ci.

L'adaptation des diverses disciplines aux moyens disponibles à l'ère du digital et de l'art conceptuel contemporain sous-entend de relever le défi de la dimension tangible de l'œuvre telle que nous la concevons à l'heure actuelle.

*** Remarques personnelles de Toño Arias Peláez :**

L'archipel des îles de la mer des Caraïbes, du point de vue de la confluence interculturelle des histoires reliées est, depuis longtemps, reconnu comme une région dans le cadre de la géopolitique mondiale. Toutefois, la communication entre ces îles continue d'être timide, ce qui nous invite à repenser la valorisation de nos liens fraternels, comme cela l'a été en d'autres époques, et ce pour une plus grande ouverture entre territoires caribéens.

Comprendre l'importance de rendre compte des points communs géographiques qui nous relient dans la Caraïbe est aussi important que d'y être nés ou d'y vivre.

Considérer que le cadre écologique nous est commun, tout autant que la diversité culturelle qui nous touche, doit être une source de réflexion et d'étude en vue de développer et de consolider la connaissance que nous avons de nous-mêmes, et ceci afin de mettre en évidence nos points de rencontre.

L'art caribéen est l'un de ces lieux où cette région exprime dans divers domaines son entièreté et son potentiel créateur, en nous permettant de nous réinventer constamment grâce à l'utilisation de nos liens communs et avec le reste du monde.

*** Cécile Bertin-Elisabeth⁹ :**

Apuntó el escritor y filósofo martiniqueño Edouard Glissant : « *Actúa en tu lugar, piensa con el mundo* ».

¿Podría usted presentar los lugares que le acompañaron a lo largo de su vida ? ¿Cuáles son, entre campo y ciudad, los lugares que marcaron su recorrido estético y profesional ?

*** Toño Arias Peláez :** Nací en Barahona, una ciudad de aproximadamente 20,000 habitantes en ese momento, ubicada en el suroeste de la República Dominicana, frente al mar caribe y flanqueada por dos sierras montañosas que se precipitan dramáticamente al mar, y un gran valle cultivado de musáceas, cocoteros y caña de azúcar en medio de las sierras.

Allí llegaron y se establecieron mis ancestros desde el siglo XVIII : curazoleños comerciantes, afrodescendientes libertos, holandeses relojeros sefarditas, españoles andaluces y de otros territorios ibéricos. Ellos trabajaron para hacer de esta tierra un lugar donde plantar la semilla de su descendencia, un lugar para sus hijos.

Viví hasta los ocho años de edad en el Batey Central del ingenio Barahona, que es una urbanización colonial norteamericana construida en 1916, durante la ocupación, con el modelo planeado para la República Bananera. Aun era propiedad de una empresa norteamericana.

Vivíamos a una distancia de tres casas del ingenio azucarero, desde donde recibimos el embrujo de los olores de la molienda, el guarapo que fluía en el aire y se nos posaba en el cuerpo, la cachipa de ceniza que obligaba a las mujeres a utilizar paraguas cuando se precipitaban nubes de pavesas desde las chimeneas y los sonidos del ferrocarril transportando la caña, que ensordecían con el sonido metálico de las ruedas sobre los rieles y durmientes.

Pero también conviví con las visiones del tiempo muerto, cuando no había molienda y el fulgor cesaba, trayendo desolación y la tristeza del hambre a los barrancones, donde mal vivían los braceros cortadores de caña, los obreros del puerto y el ingenio, los empleados haitianos y cocolos que cuidaban de las casas con jardines para los empleados de administración en la urbanización de norteamericanos, dominicanos y cocolos.

Fueron parte de mi las historias del imaginario infantil sobre el vudú y la presencia del gagá en la primavera, que me estaba vetado ver, pero me escapaba de casa para seguirlos hasta el límite territorial que yo podía dominar ; y las narraciones de los cuentos de Buquí y Malí contadas por el jardinero de la casa me provocaban escucharlas una y otra vez.

De esa época también recibí una muy fuerte influencia sobre lo que hablaban los adultos, se mostraba en los noticiarios del cine y se enseñaba en la escuela : La perra Laica, Yuri Gagarin, The Beatles, el tiranicidio, la guerra fría, el asesinato de Kennedy y otros hechos universales. A partir de mis nueve años el traslado de mi familia a Santo Domingo marca un punto de inflexión en mi infancia y mi paisaje se transforma en la soledad de una urbanización nueva, carente de la magia que conocía, con jardines vacíos, desconocida, ubicada casi a orillas de la margen oriental del río Ozama en la capital de la República.

El jardinero haitiano, Dujaric, como parte de nuestra familia, vino a vivir con mi padre para ocuparse de mi cuidado, mientras mi madre y mis dos hermanas menores permanecieron en la casa paterna de mi madre en Barahona, en espera del traslado de su cargo de directora de una escuela de economía doméstica hacia la capital.

Allí nos sorprendió la guerra civil el 24 de abril del 1965 y el desembarco de más de 30,000 infantes de marina que intervinieron en la guerra desde abril hasta noviembre.

Este panorama fue marcado por nuestras movilizaciones huyendo de las zonas de batalla y regresando a la urbanización de Los Molinos Dominicanos, nuestra morada de reclusión y toque de queda, que fue tomada por los marines norteamericanos el 29 de abril. Las ráfagas, los morteros, proyectiles de los tanques de guerra, luces de bengala y aviones disparando contra los revolucionarios y ametrallando la ciudad fueron la vida cotidiana, mientras los

⁹ Cet échange ayant eu lieu en espagnol, nous le reproduisons ici.

bandos que participaban en la guerra arengaban a través de la radio. Mis padres solo podían salvaguardarnos como pudieron, movilizándonos en el automóvil.

Tres meses después del inicio de la guerra civil pudimos regresar a Barahona donde los familiares y amigos, ávidos de escuchar las historias de la guerra, me esperaban para volver a bañarnos en el mar y asistir al cine, cuando era posible, los domingos. También allí la guerra se libró a la sombra del toque de queda y cuando la reacción arremetió en contra de los combatientes que regresaban de la capital.

Un año después regresamos a Santo Domingo, a vivir en el centro de la ciudad, en el antiguo barrio San Miguel. Fue la primera vez que sentí el fluir de la urbe. El tránsito vehicular y los parámetros estructurales y dimensionales de la ciudad cambiaron mi percepción del mundo. Todo me pareció inmenso, lejano, desconocido, hasta que comprendí el concepto de barrio, el entorno, la calle a que se suponía debía pertenecer a mis once años.

Nuestra mudanza se verificó de nuevo a finales de 1968, esta vez a una urbanización nueva construida en medio de un bosque que sería con el tiempo la expansión urbana planificada más importante de la ciudad, el aislamiento fue mi sentir prevalente, mientras el proceso de urbanización se verificaba lentamente a través de la foresta de bosque de transición semi árido. Este entorno se convirtió en nuestro lugar permanente, definitivo, desde el cual yo, en varios estadios temporales, salía y regresaba, mientras estudiaba o trabajaba por cortos períodos de tiempo en otras ciudades.

Fue en el año 2000, cuando tuve un reencuentro con el vudú en la comunidad de Nígüa, que me enfrenté a las memorias del Batey Central de Barahona, al paisaje visceral que guardaba en mí, y que sin saberlo influía de manera notable en mi estética como arquitecto, obra fotográfica y mi interés por la antropología.

* **CBE** : Entre lo acuático, lo vegetal (los árboles) y el hormigón de las ciudades, en (tre) qué elemento se siente mejor ? ¿por qué ?

* **Toño Arias Peláez** : La naturaleza de la ciudad donde nací, es la que más influencia ha tenido en mí, en ella el paisaje te abruma de buena manera por todas partes, desde lo agreste a lo sublime ; pese a la intervención humana en la creación/construcción de extensas plantaciones y la edificación de una arquitectura urbana moderna, orgánica, en medio de una arquitectura vernácula.

Fue imposible que el mar y las montañas de flora exuberante me fueran ajenos, como tampoco me fue ajena la arquitectura.

Producto de la influencia que tuvieron estos elementos en mi infancia estos subyacen en armonía en mi sentir. No obstante la naturaleza acuática me atrae más poderosamente que las demás debido a que el agua activa mi imaginación y mis sentidos.

* **CBE** : Si le digo : « árboles », ¿En qué piensa usted para Martinica, la República Dominicana y Dominica ?

* **TAP** : Árboles me provoca pensar en seres vivos proveedores de vida, alimento, materialización de la brisa, purificación del aire, equilibrio térmico, paisaje vivo. Arte para la creación/construcción urbana, componentes primordiales del paisaje primigenio, abrigo de vidas.

* **CBE** : ¿Cómo se transcriben la selva y los bosques en el arte caribeño, y en particular en la fotografía ?

* **TAP** : La transcripción de los bosques en el arte caribeño se ha manifestado primordialmente a través de las investigaciones pictóricas del arte Naïve, neoexpresionismo, expresionismo figurativo y abstraccionismo figurativo.

Como ejemplo podemos citar la pintura de Wifredo Lam, Manuel Mendive Hoyo, Hector Hippolite, Célestin Faustin, Ebony Patterson, Édouard Duval-Carrié y Luz Severino.

En la República Dominicana tenemos como referente la pintura Naïve de Justo Sunana y la extensa obra expresionista con tendencia al abstraccionismo de Ada Balcácer. Por otra parte maestros como Antonio Prats Ventós, Cándido Bidó, Plutarco Andújar, Fernando Ureña Rib, Carlos Hidalgo, Guillo Pérez, José Cestero, Danilo de los Santos, Carolina Cepeda y Carlos Montesino entre otros.

En la escultura se destaca la obra del neoexpresionista Antonio Prats Ventós, sin dejar de mencionar la monumental obra escultórica que le fue comisionada para el altar de la basílica a Nuestra señora de la Altagracia, representación simbólica de un árbol de naranja.

En la fotografía dominicana los bosques y árboles han tenido una transcripción significativa desde los fotoclubes, aunque por lo general, sugieren más que un acercamiento al arte, una preocupación por la documentación medioambientalista.

Sin embargo las obras de muchos fotógrafos se destacan por el alto valor artístico que poseen, logrando merecido reconocimiento en concursos internacionales de magnitud global. Artistas del lente como Domingo Batista, Osvaldo Carbuca, Rafael Sánchez, Juan de los Santos y Fausto Ortíz han plasmado a través del arte de la fotografía sus visiones de la flora, cada uno con su estilo personal, logrando superar la simple documentación ambientalista y tratando el tema con la calidad y el nivel que exige el arte contemporáneo.

* **CBE** : ¿Cuál es la importancia dada (o no) a los árboles en su propio trabajo ?

* **TAP** : Los árboles como temática no los he tratado de manera intencional en mi obra. Aparecen como parte de la composición bidimensional fotográfica en algunos planos ; sin embargo en mis estudios en torno al tema del vudú aparecen tratados dentro del marco conceptual que plantea la estética en la dendrolatria.

* **CBE** : ¿Le interesa la noción de verticalidad en su arte ?

* **TAP** : La dimensión de la directriz vertical es observable en varias de nuestras propuestas. En la colección de obras *New Calvary in New York*, la noción de verticalidad ha sido considerada como recurso compositivo en la estructura de la colección. Así como también en los retratos realizados en la serie titulada *Cuerpo y Alma*, los cuales suman más de cien obras.

De manera que la noción de verticalidad se encuentra visiblemente presente en mi propuesta estética.

* **CBE** : Si le digo : « Dentro del bosque »... ¿En qué piensa ?

* **TAP** : Pienso en abrigo.

* **CBE** : Conoce usted la obra plástica de Luz Severino y en particular sus últimas obras que se dedican a un acercamiento a la naturaleza ?

* **TAP** : Sí, conozco su obra y sus últimas propuestas estéticas.

* **CBE** : ¿Qué opina usted del trabajo del arquitecto italiano Stefano Boeri que afirma que los edificios realmente funcionan como árboles, desde las raíces hacia arriba. Tienen un tronco, y distribuyen agua y energía a través de las diferentes ramas ?

* **TAP** : No estoy de acuerdo en comparar el funcionamiento de un organismo vivo con una estructura creada por el hombre, como lo es una edificación ; pero el sentido metafórico de la comparación es posible de aceptar si partimos de la premisa de que diseñamos el habitat a partir del conocimiento del funcionamiento biológico del árbol. Lo que se traduce como que transferimos las funciones del árbol a la creación/diseño arquitectónico.

* **CBE** : ¿Qué experimenta al ver esta obra de Luz Severino ? ¿Qué título le daría ?

* **TAP** : La contemplación de la obra me produce la sensación de sofisticación visual, por de la pureza que transmite la técnica y la composición altamente depurada. Me propone un acercamiento del ser universal con la naturaleza vegetal, espejo donde al autora refleja una cosmovisión colectiva a partir de su individualidad.

Para esta obra no propongo título, con el propósito de no influir en la provocación que cause en los observadores.



*Árboles heridos II*¹⁰, 2019, 127 cm x 110 cm (Photo Luz Severino)

* **CBE** : ¿ Habrá una relación entre la fotografía y los árboles ?

* **TAP** : Existe una relación entre la fotografía de naturaleza y los árboles. La fotografía de naturaleza al igual que la fotografía infraroja y otras técnicas han tratado el tema de los árboles como propuesta central a través de diversos autores.

Por otra parte, podemos decir que la fotografía como práctica, o concepto que abarca la idea de una técnica o recurso, no tiene otra relación con los árboles que la intención temática, pero la óptica, donde aparece la reflexión de la luz a través de un orificio en una cámara o

¹⁰ Cette œuvre a été présentée à monsieur Arias Peláez sans titre.

espacio oscuro, produciendo una imagen invertida del exterior, es un fenómeno natural y los árboles son elementos naturales también.

De modo que, observando el fenómeno natural de la luz, necesario para la realización de la fotografía y para la elaboración del proceso de la fotosíntesis en los árboles, vemos como se verifica una relación entre la fotografía y los árboles a través de la naturaleza intrínseca de la luz.

* **CBE** : ¿ Existe un arte caribeño (sin fronteras heredadas de las lenguas y costumbres de las colonizaciones europeas) ? ¿ Cuáles serían su medio artístico privilegiado y sus desafíos ?

* **TAP** : Aun si obviamos el concepto de fronteras, en el amplio sentido de los valores que representa, los hechos estarán allí para confirmar su presencia en nuestro archipiélago ; de la misma forma que existe el multiculturalismo caribeño y la interculturalidad en la práctica de las artes visuales regionales.

Un análisis reflexivo, en torno al desarrollo historiográfico de las artes en las antillas, no tendría que ser muy exhaustivo para encontrar los vínculos que enlazan la creación artística a través de marcos conceptuales, ideas, temáticas, visiones geográficas, e influencias comunes.

El arte caribeño es proveedor primordialmente de la necesidad de expresión de un sentido místico que entraña cierto valor de rebeldía y nostalgia. Al mismo tiempo que recrea desde lo profundo el sentir estilístico del arte naïve en la pureza creativa compositiva y en la diversidad de la técnica. No significa esto que carezca de la influencia del academicismo, expresionismo figurativo, el cubismo y el abstraccionismo, entre otras corrientes y estilos.

La característica que más nos provoca es la expresión de un sentimiento mágico que lo hace único, en un espacio de encuentro de la naturaleza humana y animal con la botánica, la historia y la espiritualidad.

Sin lugar a dudas la influencia más destacada del arte caribeño nos viene de autores como Jean Michel Basquiat, Wifredo Lam y Guayasamín, entre otros. Autores que dejaron fluir sus temáticas de manera sublime, rebelde y a veces brutal. De ello se nutren al artes del Caribe en la conformación de una identidad prolífica, tan polícroma como las islas en particular.

Autores como : José Rincón Mora (+) (Rep. Dominicana), Noemí Ruiz (Puerto Rico), Luis Hernández Cruz (Puerto Rico), Jaime Zuárez (Puerto Rico), Leroy Clarke (Trinidad), Ras Ishi Butcher (Barbados), Manuel Mendive (Cuba), Tony Capellán (+) (Rep. Dominicana), Ebony Patterson (Jamaica), Belkys Ramírez (+) (Rep. Dominicana), Pepón Osorio (Puerto Rico), Edouard Duval-Carrié (Haiti), Santiago Rodríguez Olazábal (Cuba), Chichi Reyes (Rep. Dominicana), Ada Balcácer (Rep. Dominicana), Jorge Pineda Pérez (Rep. Dominicana), Bruno Pédurand (Guadalupe), Juan Francisco Elso (Cuba), Marta María Pérez (Cuba), Fernando Peña Defilló (Rep. Dominicana), Ernst Breleur (Martinica), Luz Severino (Rep. Dominicana - Martinica). Son solo algunos, pocos, ejemplos que visibilizan la existencia de un arte caribeño consolidado. Podríamos decir que conforman una geografía simbólica.

La pintura ha sido el medio de expresión artístico más extendido, quedando la escultura en una discreta visibilidad, pero en proceso de fusión adaptativa como soporte de la instalación y la pintura.

El gran desafío en las artes visuales de la actualidad está pautado por la magnitud con que se considera la instalación y la performance como medios de expresión, en el advenimiento de un arte meramente efímero, puramente conceptual y decididamente virtual, en que la creación supone el término de la existencia material de la obra al momento de concluirla, reservando dicha ejecución creativa a la documentación de video arte o fotografía. La obra solo existirá en la experiencia de los observadores de la acción o como ya expresamos antes en la documentación de las mismas.

La adaptación de las diversas disciplinas a los recursos disponibles en la era digital y el arte conceptual contemporáneo supone un reto a la tangibilidad de la obra tal cual la manejamos en la actualidad.

*** Reflexión personal de Toño Arias Peláez :**

El archipiélago de islas del mar Caribe desde la confluencia de historias enlazadas por la interculturalidad ha adquirido la categoría de región, en el marco de la geopolítica mundial, ya hace mucho tiempo. Sin embargo la comunicación entre las islas sigue siendo tímida, lo que nos llama a repensar la promoción de nuestros lazos fraternales, como lo fue en otras épocas, para una mayor apertura interterritorial.

Entender la importancia de visualizar nuestra geografía desde los puntos de vista comunes que nos afectan es tan importante como haber nacido o vivir en ella.

Considerar que el panorama ecológico nos es común, tanto como la diversidad cultural que entrañamos, debe ser razón de reflexiones y estudios tendentes a ampliar y consolidar el conocimiento que tenemos acerca de nosotros, con el objetivo de visibilizar nuestros lugares de encuentro.

El arte caribeño es uno de estos lugares donde la región expresa en diversos ámbitos su integridad y potencial creador, permitiéndonos reinventarnos constantemente con la utilización mediática de nuestras afiliaciones comunes, y nuestros vínculos con el resto del mundo.

**Fabienne CABORD
(Martinique)**



Atelier foyalais de Fabienne Cabord, 2021¹ (Photo de Fabienne Cabord)

¹ Les photos présentées dans ce troisième volet de l'art-mangrove caribéen sont de l'artiste Fabienne Cabord ou de feus messieurs les photographes Patrick Sorrente et Jean Popincourt que Fabienne Cabord remercie pour leur confiance.

1- Foyal, mangrove urbaine²

*Dans cette ville inerte, cette foule désolée sous le soleil,
ne participant à rien de ce qui s'exprime,
s'affirme, se libère au grand jour de cette terre sienne*
Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*³

Entre dynamiques aquatiques et sylvestres, la mangrove végétale nourrit l'art caribéen contemporain, lui offre l'air de ses poumons et de ses racines multiples ; et ce d'autant plus que tout autour, la ville ronge et enferme, espaces et hommes. Le géographe Yves Brunet note que « les nations circum-caraïbéennes connaissent présentement les plus forts taux de croissance urbaine au monde »⁴. Même si cette urbanisation est variable selon les îles de l'archipel caribéen, elle marque les paysages et crée des ségrégations socio-spatiales et socio-économiques⁵.

La ville américano-caraïbe produit donc en son sein de nouvelles formes de marginalisations, questionnées par certain.e.s artistes comme la plasticienne martiniquaise Fabienne Cabord qui nous offre sa représentation de la « folie » de celle que l'on prénomme la « Ville Capitale » de son île, comme le répète à l'envi les choix de communication de la mairie foyalaise.



Tous droits réservés.

Car les habitant.e.s de Fort-de-France sont encore désigné.e.s en tant que « Foyalais.e.s », comme portant doublement l'héritage des dominations passées (liées à l'ancien nom de cette capitale, à savoir Fort-Royal) et présentes. Ce qui fait dire à Dominique Chancé :

² On rappellera à cet égard l'étude de Serge Letchimy, homme politique martiniquais plusieurs fois élu maire de Fort-de-France, « De l'habitat précaire à la ville : l'exemple martiniquais, Paris, L'Harmattan (coll. Objectif ville), 2009.

³ Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine, 1983 (1939), p. 10.

⁴ Yves Brunet, « Urbanisation circum-caribéenne : antécédent historique et tendances actuelles », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 23, n°60, 1979, p. 399-417 (p. 399), <https://www.erudit.org/en/journals/cgq/1900-v1-n1-cgq2633/021447ar.pdf>

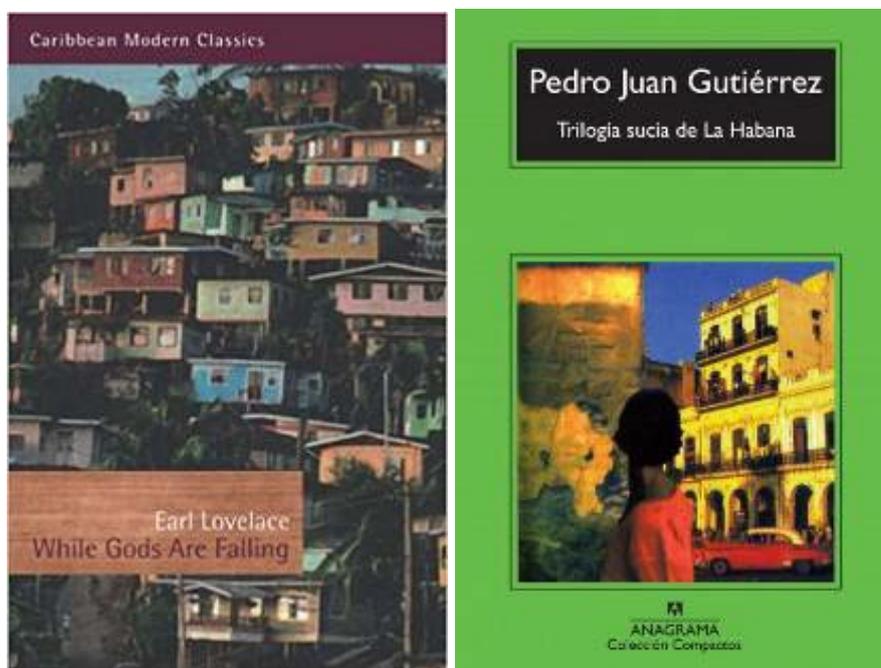
⁵ Cf. Didier Moullet, Pascal Saffache et Anne-Laure Transler, « L'urbanisation caribéenne : effets et contrastes », *Études caribéennes*, n°7, Août 2007, <http://journals.openedition.org/etudescaribeennes/342>, consulté le 10 janvier 2022.

La ville de Fort-de-France, dont le nom est pris au pied de la lettre, n'est pas une cité martiniquaise, mais un Fort-de-France. Au mieux, ce pourrait être une cité française, en fait, c'est tout au plus un comptoir. Les textes nous rapportent cette vacuité, absence de ville, impossibilité de nommer ici le siège du pouvoir, impossibilité de fonder une ville et une civilisation. La cité n'est pas fondée, la Ville n'est qu'un viol de la nature par les colons⁶.



Tous droits réservés

Alors, « Fort-de-France : une ville-forêt au carrefour du monde » comme le propose Ibtissem Sebai Ameziane⁷ pour rendre compte des fermetures de cette ville-capitale plantée de bidons-ville, marquée par des dents creuses⁸ et emmurée dans ses propres limites ? Une ville mangrove en tous les cas.



La ville n'a d'ailleurs pas toujours bonne presse chez les auteurs caribéens⁹. Beaucoup la décrivent comme le lieu de la perte de la liberté des bois, le lieu des mémoires amnésiques et

⁶ Dominique Chancé, « La créolisation de la ville dans Texaco de Patrick Chamoiseau », *La ville caraïbe : baroque et créolité*, Pôle « Ville », équipe Représentations, écritures et imaginaire de la Ville, *Cahiers de la Maison de la Recherche en Sciences Humaines*, n° 35, novembre 2003, p. 75.

⁷ Ibtissem Sebai Ameziane, *La poétique de l'espace dans l'œuvre d'Édouard Glissant : La Martinique, un vaisseau fantôme*, thèse de doctorat soutenue en 2014 à l'université de Bordeaux, <https://core.ac.uk/download/pdf/46813611.pdf>, p. 231 et p. 342.

⁸ « Dans une ville ou un village, la dent creuse est un espace non construit entouré de parcelles bâties. Il s'agit de parcelle(s) pouvant résulter d'une ancienne zone agricole où une unique parcelle est restée vierge de constructions, de la démolition d'un édifice, ou encore d'un terrain vague. Mais il peut s'agir également de terrains mutables tels que des friches diverses, d'activités en abandon qui pourraient être reconvertis pour d'autres usages », in <https://www.seine-et-marne.gouv.fr/contenu/telechargement/43129/322840/file/cjuris3-DENT+CREUSE.pdf>

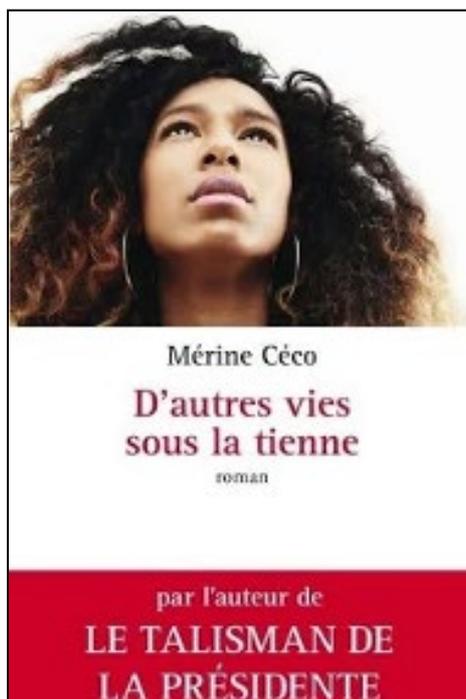
⁹ Voir François Weigel, « Musseque, favela, bidonville : traductions de romans centrés sur les espaces marginalisés », *Les Cahiers de Framespa*, n° 33, 2020, <http://journals.openedition.org/framespa/6973>. On note

des aliénations¹⁰. Dans sa *Trilogía sucia de La Havana/Trilogie sale de La Havane* (1998)¹¹ Pedro Juan Gutiérrez décrit ainsi l'ambiguë beauté de La Havane entre misère, sexe, alcool, excréments...

Même les descriptions qui renvoient au passé en disent long comme ce regard porté par Patrick Chamoiseau sur Saint-Pierre, capitale de la Martinique avant la catastrophe de 1902 :

L'En-ville de Saint-Pierre devint un jaillissement de biguines, mazurkas, de chants et de musiques. J'y découvris railleries, moqueries, satyres sociales, chants d'amour détourné, arrogance séductrice, faits et méfaits de vie urbaine, représentations populaires d'une fraîche vitalité. Les immigrants indiens et africains débarqués après l'abolition de l'esclavage y sont décrits sans sympathie. Amérindiens, Chinois et Syro-Libanais y sont presque transparents. Le béké y circule, arrogant, le mulâtre, égoïste, la mulâtresse, séductrice et soucieuse de confort. Le Nègre créole y règne avec de mal manières et des échecs aux amours vraies. La maman créole, dévouée à ses enfants, fait madone sous hautes louanges¹².

Aujourd'hui, pour la population martiniquaise, aller à Fort-de-France, c'est aller en ville, se rendre dans l'*en-ville* comme l'on dit en créole, le centre urbain, politique et économique. L'*en-ville* est perçu comme écrasant les Nègres, n'ayant pas su les intégrer correctement lors de l'exode rural des années 50-60 et finissant de fracasser les identités de génération en génération en mêlant violences personnelles et collectives¹³ avec les dérives de la mondialisation.



Frantz Fanon dénonçait déjà le fait que dans ces villes des « paysans sans terre, qui constituent le lumpen-prolétariat (...) végètent aux frontières du système. (...) ce milieu flottant, louche, inorganisé, dans lequel il n'y a ni travail, ni revenu fixe »¹⁴. Aussi, l'*En-ville* vomit déchets et marginaux.

que chez le Trinidadien Earl Lovelace (1935-) les zones populaires de Port of Spain comme Belmont et Laventille sont tout de même présentées comme très importantes pour la cristallisation de la culture créole urbaine dans *While Gods Are Falling* (1984).

¹⁰ Cf. Édouard Glissant, *Malemort*, Paris, Seuil, 1975.

¹¹ Pedro Juan Gutiérrez, *Trilogía sucia de La Havana*, Anagrama, Barcelona, 1998.

¹² Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé, op.cit.*, p. 200-201.

¹³ Pour la transmission générationnelle des blessures, voir le roman de Corinne Mencé-Caster, *D'autres vies sous la tienne*, Paris, Écriture, 2019.

¹⁴ Frantz Fanon, *Les damnés de la terre*, Paris, La Découverte (« La découverte poche »), 2010, p.110.

Le géographe Michel Desse nous retrace les importantes évolutions socio-urbaines de ce XX^e siècle :

Depuis les années 1930, le pouvoir oligarchique des planteurs de la Guadeloupe, de la Martinique et de la Réunion a peu à peu été remplacé par le pouvoir économique urbain. Cependant, si les villes ont accueilli l'exode rural naissant, pendant longtemps elles n'ont guère présenté de caractères urbains et leur rayonnement a été faible. Les difficultés de transport et l'importance numérique des ruraux, ouvriers agricoles dans les plantations, expliquent ce phénomène, tout comme la prééminence de l'agriculture comme source principale de richesse. Toutefois, depuis la départementalisation, la plantation a cessé d'organiser l'espace, l'économie et la vie des hommes. Avec le développement des services, de l'appareil étatique et des collectivités territoriales, les villes insulaires sont devenues les points de départ de la politique d'assimilation. Elles en sont les instruments, le relais, la vitrine. On y construit les grands hôpitaux, les écoles, les collèges, les lycées, les nouveaux logements pour recaser les plus démunis. Les acteurs privés prennent le pas sur ceux de l'État au fur et à mesure que le mode de vie urbain se développe. Aujourd'hui les villes, qui continuent à attirer le trop-plein des campagnes, contrôlent ces espaces insulaires restreints¹⁵.

Les rêves bleus harmonieux, comme « *L'arbre bleu* »¹⁶ – encore intitulé « *l'arbre des rues* »¹⁷ – du Belge Pierre Alechinsky (2000), pour donner vie à la ville en recourant à l'arbre comme paradigme du vivant que l'on peut trouver dans certaines villes, ne sont pas le quotidien des représentations de l'En-ville foyalais.

Un poème d'Yves Bonnefoy (1923-2016) complète cette œuvre de *Street art* :

*Passant,
regarde ce grand arbre
et à travers lui
il peut suffire.
Car même déchiré, soufflé,
l'arbre des rues,
c'est toute la nature,
tout le ciel,
l'oiseau s'y pose,
le vent y bouge, le soleil
y dit le même espoir malgré
la mort.
Philosophe,
as-tu chance d'avoir l'arbre
dans ta rue,
tes pensées seront moins ardues,
tes yeux plus libres,
tes mains plus désireuses
de moins de nuit.*

Le Martiniquais Loran Kristian (1977-)¹⁸ qui a obtenu le prix Carbet en 2021 pour son recueil poétique *Les mots du silence*¹⁹ – illustré par le plasticien Ricardo Ozier-Lafontaine – tient un autre langage :

¹⁵ Michel Desse, « Les nouvelles formes de polarisation urbaine en Guadeloupe, Martinique et Réunion », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 42, n° 116, 1998, <https://www.erudit.org/fr/revues/cgq/1998-v42-n116-cgq2688/022738ar.pdf>, p. 223-246, consulté le 13 mars 2021.

¹⁶ Pierre Alechinsky, *L'arbre bleu*, 2000 : <http://www.voir-et-dire.net/?L-art-contemporain-et-l-arbre>

¹⁷ Cf. <https://www.parisladouce.com/2019/05/paris-larbre-bleu-ou-larbre-des-rues.html>

¹⁸ Voir par exemple : <https://www.ricardozierlafontaine.com/laurent-ursulet-texte>

¹⁹ Loran Kristian, *Les mots du silence*, Martinique, K. Éditions, 2021.



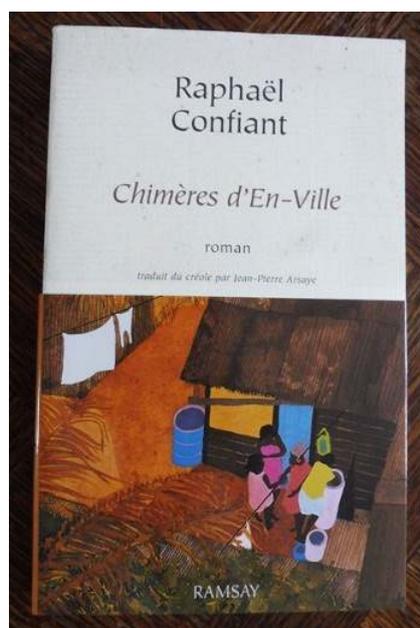
*Il y a des mangroves bien serties dans la ville
des palétuviers ennoyés d'or
du conflit de goudron*

L'en-ville est en tous les cas le cadre de divers romans qui cherchent à dire l'essence populaire des populations noires créoles à la Martinique comme dans *Bitako-a*²⁰ de l'écrivain Raphaël Confiant, deuxième roman écrit en créole martiniquais²¹, qui a été traduit par Jean-Pierre Arsaye sous le titre *Chimères d'En-Ville*²².

²⁰ Raphaël Confiant, *Bitako-a*, Fort-de-France, GEREK, 1985.

²¹ Cf. <https://raphaelconfiant.com/article/bitako-1985-mon-deuxieme-roman-en-creole>. Voir à ce propos Anaïs Stampfli, « Raphaël Confiant et l'auto-traduction, de la traduction-outil à la création littéraire », *Recherches & Travaux*, n° 95, 2019, <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/1748>, consulté le 15/10/2021.

²² Raphaël Confiant, traduction de Jean-Pierre Arsaye, *Chimères d'En-Ville*, Paris, Ramsay, 1997.



Cap donc sur la Martinique d'aujourd'hui, héritière insulaire des silences d'hier, du poids des fers et des déterritorialisations par voie de mer, toujours à la recherche de ses repères identitaires...

Ô *Madiana*, *Madinina*, Martinique, île aux fleurs, *sea, sex and sun* d'une *Matinino* ou île aux femmes selon la perception de Christophe Colomb qui marqua ainsi d'emblée d'un regard eurocentré et rêvé²³ cette petite part d'un « Nouveau » Monde assimilé depuis à une sorte de paradis peuplé d'Indigènes ou autres Autochtones aux beaux corps dévêtus et aux accueillantes vertus, source de tant d'exotiques utopies et de tenaces hiérarchies...

Car de la Jouanacaëra ou île aux iguanes des Caraïbes, de la période pré-plantationnaire, puis des violences de l'esclavage au département dit d'Outre-Mer et à l'assimilation²⁴, au-delà des mers et donc loin de la Métropole/Hexagone, ou à la récente Collectivité Territoriale de Martinique aspirant à de nouveaux rapports politiques, on peut se demander où en est le processus de mise en périphérie de ce territoire et de ses populations créolisées, « pigmentocratisées »²⁵ et un temps « bumidomisées »²⁶ ?

La description plastique que propose Fabienne Cabord, de et depuis Fort-de-France, peut par conséquent se lire comme une lecture en images et en couleurs, comme une empreinte socio-picturale, transcription d'une approche de la réalité foyalaise comme macrocosme martiniquais, lieu de concentration d'excès et de déroutes de diverses *route(s) de la Folie*...

²³ À propos de ces divers rêves et mythes concernant la Martinique, se reporter par exemple à *Ma commune, mon histoire – Vol 1 : Le sud de la Martinique* de Léo Elisabeth et Cécile Bertin-Elisabeth, *op. cit.*, p. 30-35.

²⁴ Édouard Glissant propose dans le glossaire de son célèbre ouvrage *Le discours antillais*, pour l'entrée : « assimilation », la définition suivante : « *Le principe de toute assimilation est le contact direct et la fusion par osmose. Le délirant dans la théorie de l'assimilation aux Antilles (francophones) est que ce à quoi l'Antillais prétend s'assimiler - la réalité française - n'est en fait que l'écho combien dénaturé de cette réalité, un zombi de culture et de devenir. Ce qui zombifie à son tour le postulant. Il n'a d'autre ressource que celle de clamer fantasmatiquement la « vérité » d'une opération qui est sans cesse déréalisée.* »

²⁵ Néologisme formé à partir du terme « pigmentocratie » qui renvoie à une société hiérarchisée racialement.

²⁶ Le BUMIDOM, Bureau pour le développement des Migrations dans les départements d'Outre-mer, a été mis en place par l'État (1963-1981) pour accompagner l'immigration des populations issues des départements d'Outre-mer vers la métropole. Réponse à une démographie galopante et aide économique pour certains, exil forcé des forces vives et affaiblissement des réactivités politiques pour d'autres....



Travail sur un support en fer dans l'atelier de Fabienne Cabord (Photo Fabienne Cabord)

Sur «toile» de fond de fers, bois et papiers dont les couleurs aux violences psychédéliques réfléchissent les névrotiques rapports socio-politiques actuels, s'enchaînent familles déstructurées, voitures omniprésentes, presse indigente, corps décharnés de pauvres hères, détritrus, ventres vides ou trop pleins – mais sans résilience – et dents creuses d'un habitat en déshérence... fractions de corps et fractures d'âmes, fêlures et pelures, fols rou(e)-a(â)ges déambulatoires inscrits dans des rues où résonnent pourtant les noms d'abolitionnistes ou de personnalités contemporaines engagée.e.s pour un meilleur vivre-ensemble et le respect de toutes les singularités.

Au cœur de la Martinique : Fort-de-France, ville capitale, propulsée sur le devant de la scène par l'ardente nuée de mai 1902, remplaçante immature, imprévue, ainsi que cité attractive où tant de destinées se sont retrouvées suite à l'effondrement de la culture de la

canne dans des quartiers aux noms aigres-doux de Citron, Trénelle²⁷ ou Terres Sainville²⁸... Le marécage des fondements de Fort-Royal ne sue-t-il pas à travers les pores de ses erratiques marginaux actuels ? Misère crasse, lèpre coloniale, impératrice décapitée, puis réduite en miettes²⁹, sur une Savane aux jardins dévastés qui fleurent *beurk* le cannabis. Retour des temps de chiques, de lèpre, de tinettes et de galetas sous d'apparentes et creuses réjouissances et folles consommations ?... Transition, tension... Attention !!! clame Fabienne Cabord...

Route à suivre...

²⁷ Voir le documentaire de 52 minutes de Laurent Cadoux, 2007, <https://www.capuseen.com/films/1946-trenelle-citron>, consulté le 03 janvier 2023.

²⁸ Voir le documentaire de 52 minutes de Laurent Cadoux, 2009, http://www.film-documentaire.fr/4D ACTION/w_fiche_film/41163_0, consulté le 03 janvier 2023.

²⁹ Voir <https://www.youtube.com/watch?v=eDZ9GTkxEMA>, consulté le 03 janvier 2023.

2- Sur les murs de la route de la folie

« *Quand, au sortir du Moyen Âge, les populations de l'Occident eurent été mises en servitude par la féodalité, il y eut, depuis le XIV^e siècle, entre les grandes puissances de la société, la religion, les mœurs, l'autorité royale et les institutions judiciaires, un admirable concert pour rendre aux serfs la liberté. C'est un concours semblable qui doit maintenant affranchir les esclaves des colonies européennes et faire disparaître de nos possessions d'outre-Mer ce dernier vestige de la barbarie des temps passés* »¹

Alexandre Moreau de Jonnès, *Histoire physique des Antilles françaises, savoir la Martinique et les îles de la Guadeloupe*, 1822

« *Comme l'homme a besoin d'oxygène pour survivre, il a besoin d'art et de poésie. Il sait, en effet, au contraire de la pensée conceptuelle, au contraire de l'idéologie, que l'art et la poésie rétablissent la dialectique de l'homme et du monde. Par l'art, le monde réifié redevient le monde humain, le monde des réalités vivantes, le monde de la communication et de la participation. D'une collection de choses, la poésie et l'art refont le monde, un monde plein, un monde total et harmonieux. (...) Si bien que sauver la poésie, sauver l'art, c'est en définitive sauver l'homme moderne en repersonnalisant l'homme et en revitalisant la nature* »²

Aimé Césaire, *Discours sur l'art africain*, 1966

« *L'artiste se forge dans cet aller-retour perpétuel de lui aux autres, à mi-chemin de la beauté dont il ne peut se passer et de la communauté à laquelle il ne peut s'arracher. C'est pourquoi les vrais artistes ne méprisent rien ; ils s'obligent à comprendre au lieu de juger. Et, s'ils ont un parti à prendre en ce monde, ce ne peut être que celui d'une société où, selon le grand mot de Nietzsche, ne régnera plus le juge, mais le créateur, qu'il soit travailleur ou intellectuel* »³

Albert Camus, *Discours de Suède*, 1957

« *Chaque ville de la Caraïbe a dans ses entrailles de minuscules villes, des villes fœtales, des nodules de turbulence qui se répètent, chaque copie étant différente selon les marines, les places et les allées* »⁴

Antonio Benítez Rojo, *La isla que se repite*, 1992

« (...) *il y en avait des dizaines comme lui, ou comme nous, sur le Bord du Canal et dans tout le pays. On les comptait à la pelleteuse, partout, dans toute la Caraïbe, dans toutes les villes, des gens qui marchent sans destination précise. C'est comme des embarcations à la dérive, des îles disloquées de leur fond. Personne ne sait où elles vont. Elles avancent sans amarre. Elles vont par nécessité du mouvement, l'important, c'est de bouger. De se perdre dans l'agitation, en cris, en chants, paroles, promenades, projets ou théories plus fumeuses les unes que les autres, qu'importe, du moment que ça bouge, pour brûler toute l'énergie pas bonne à contenir* »⁵

Alfred Alexandre, *Bord de canal*, 2005

« *Les pulsions qui sont le ressort de notre activité n'apparaissent pas dans la conscience dans leur nudité furieuse [...]. C'est pourquoi elles ne sont connues de nous que dans leur transposition en symboles, métaphores* ».

René Ménil, *Tracées : identité, négritude, esthétique aux Antilles*, 1981.

¹ Cité par Auguste Joyau, *Panorama de la littérature à la Martinique – XIX^e siècle*, Morne-Rouge-Martinique, Éditions des Horizons Caraïbes, 1977, 2^e tome, p. 17-18.

² Aimé Césaire, *Discours sur l'art africain* (1966), in *Revue Études Littéraires*, vol. 6, n° 1, avril 1973, p.102.

³ http://www.ac-nice.fr/lettres/valbonne/file/Camus_Discours_de_Suede_1957.pdf, *op. cit.*, consulté le 19/05/2018.

⁴ *La isla que se repite, El Caribe y la perspectiva postmoderna*, Colombia, Puerto-Rico, Panamericana Formas e Impresos S.A, Editorial Plaza Mayor, 2010, p. 246 : « *toda ciudad caribeña lleva en sus entrañas ciudades minúsculas, fœtales, nódulos turbulencia que se repiten, cada copia diferente por marinas, plazas y callejones* ».

⁵ Alfred Alexandre, *Bord de canal*, Paris, Dapper, 2005, p. 80-81.

3- Voie(s) d'interprétation

*Ma poétique c'est que rien n'est plus beau que le chaos
et qu'il n'y a rien de plus beau que le chaos-monde¹*

Edouard Glissant

Dentro de nós é que a favela cresce

Seja discurso, decreto, poema,

Que contra ela se levante

Não para de crescer

Carlos Drummond de Andrade

La nuit fécondée la fin de la faim

du crachat sur la face

et cette histoire parmi laquelle je marche mieux que

durant le jour

Aimé Césaire

Carlos Fuentes considère que « le réalisme est une prison parce qu'à travers ses grilles, nous ne voyons que ce que nous connaissons déjà »². Il précise qu'« en revanche, la liberté de l'art consiste à nous montrer ce que nous ne connaissons pas. L'écrivain et l'artiste ne savent pas : ils imaginent »³. Ce point de vue nous amène à considérer qu'une œuvre comme celle de Fabienne Cabord qui a recours à des éléments précis et reconnaissables de notre quotidien ne cherche pas (seulement) à montrer et/ou à démontrer le monde, son monde antillais⁴ et plus spécifiquement celui de Fort-de-France. Ce faisant, cette plasticienne y ajoute en effet une alerte, visant non pas à réduire de façon simplificatrice, mais à nous déciller les yeux via l'exploration de nos imaginaires ou pour le moins à nous inviter à dédoubler les sens possibles en ouvrant d'autres voies de regard, comme un nouveau chapitre de l'Histoire de la Martinique lié à une géographie urbaine particulière où les frontières topographiques et humaines s'ouvrent à des territoires inachevés, aussi possibles et imminents que réels et concrets.

Hors de toute pensée d'une culture homogène, mais bien plutôt consciente de la valeur des apports et des fragilités intrinsèques d'une identité rhizomique, à racines multiples donc et nourrie de diverses relations, l'énergie qui se dégage de l'œuvre cabordienne ne se veut pas mortifère. Bien au contraire, elle vise à régénérer, à redonner vie à une matière pourtant à première vue délétère, car en drive-dérive géographique et psychique. La perte se voit ainsi réensemencée et l'espoir peut germer. Fort-de-France vit à la recherche de son rythme propre. À nous de nous atteler à sa ressuscitation.

Il ne tient par conséquent qu'à nous que ces corps périphérisés par toutes les marginalisations sociales, politiques, ethniques, religieuses, physiques, psychiques et de genre, vibrants et béants rappels symboliques du ressenti d'une mise à l'écart séculaire de tout un territoire, ne puissent connaître une deuxième ou énième vie. Les sens de leurs drives sont pour le moins doubles comme le mettent en exergue les constants jeux de mots des titres retenus pour ces œuvres qui nous ouvrent dès lors au monde entier. Et cette labilité constante suggère uchronie et utopie, soit des temps et des espaces autres, des espoirs de meilleures synchronies synthétisés par les étincelles nées des mots et des couleurs proposés en résonance.

¹ Édouard Glissant, « Le chaos-monde, l'oral et l'écrit », in *Écrire la « parole de nuit » - La nouvelle littérature antillaise* de Ralph Ludwig, Paris, Gallimard, 1994, p. 111.

² Carlos Fuentes, *Géographie du roman*, Traduit de l'espagnol par Céline Zins, Paris, Gallimard (Arcades), 1997 (1993), p. 19.

³ *Idem*.

⁴ Nous utilisons le terme « antillais » pour souligner une appartenance à la Caraïbe française (Martinique, Guadeloupe).



Harlem, 2013, gouache sur papier journal, 40 cm x 30 cm

Le changement de palette⁵ de Fabienne Cabord, si explosif à l'occasion de son exposition *Route de la Folie* (2016) est significatif à cet égard. Il rend vivant l'instant donné, retient l'attention sur ce moment vécu. La recherche de relations, de possibles synchronies, semble en effet traduite par un choix d'entrelacs mangroviens de lignes et de marques chromatiques qui donnent cohérence et beauté à l'ensemble, sans pour autant nier que les parties soient en souffrance et vivent des drames.

Le recours aux rouge, bleu, jaune et vert vifs rappelle alors la gamme chromatique des Noirs du fleuve des Guyanes dont l'art est aussi fortement géométrisé et où se mêlent les traditions africaines et amérindiennes⁶. Car l'art du tembé inscrit des motifs géométriques emplis de vives couleurs dans un cadre noir. On le retrouve notamment sur les portes des maisons bushinguées. Or, Fabienne Cabord peint de plus en plus sur des portes, du moins les retient-elle comme support, ce qui a été mis en évidence lors de l'exposition *Pictural – Exposition collective Martinique* organisée par la Fondation Clément en 2019⁷. Symboliquement, la porte est lieu de passage, seuil, orée⁸... Et même lorsqu'elle est support, on ne saurait éluder cet aspect d'entre-deux, entre ouvert et fermé, entre intérieur et extérieur, entre corps

⁵ La série d'œuvres précédentes de Fabienne Cabord était en effet dominée par les tons couleur terre.

⁶ Voir par exemple Marie-Pascale Mallé, « Les maisons des Noirs marrons de Guyane », *In Situ*, n° 5, 2004, consulté le 19 novembre 2019, <http://journals.openedition.org/insitu/2373>.

⁷ 25 avril-21 juillet 2019, avec pour commissaire d'exposition : Dominique Brebion.

⁸ On rappellera l'intérêt de Duchamp pour ces lieux de passage. Cf. Daniel Naegele, « Las puertas y ventanas de Duchamp », *Revista de Arquitectura*, n° 9, 2007, p. 43-60.

et âme... Comme les Noirs Marrons des Guyanes, Fabienne Cabord réalise aussi des bancs⁹, soulignant comment l'art peut s'associer à des éléments de notre quotidien.



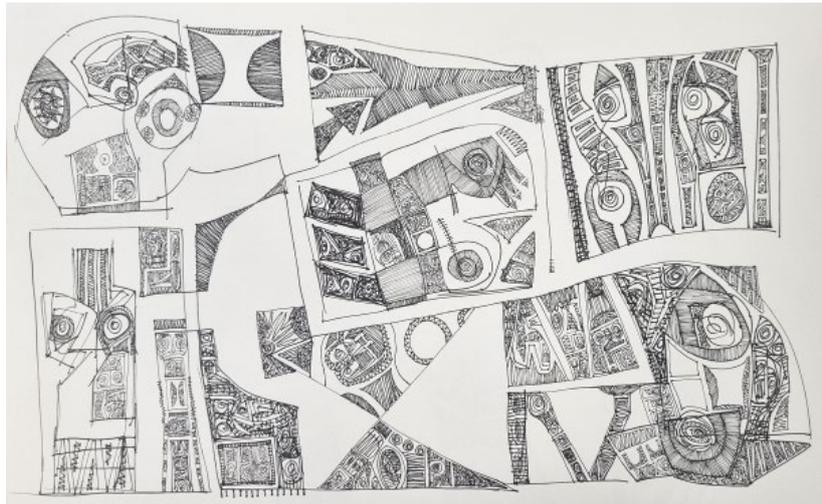
Ich man ban, 2016, acrylique sur bois

Si pour les Noirs Marrons ces lignes et ces formes qui s'entrecroisent sont comme une façon de transcrire les layons de la forêt, Fabienne Cabord y recourt à sa manière pour traduire les lacets et entrecroisement des voies citadines, soit une autre forme de labyrinthe où elle montre les tracées laissées non pas par les animaux, mais par les hommes. Ces marques de passages répétés – point ici de Nègres Marrons, mais de fugitifs d'un autre type, marqués au fer rouge notamment par les avatars psychiques de divers complexes issus d'une pigmentocratie coloniale, fuyant, consciemment ou non, le moule stéréotypé des temps modernes sous les Tropiques – creusent des artères chaque fois re-sillonnées qui sont dans le même temps les veines de corps physiques. Ces corps cabordiens en tronçon ne sont parfois que des têtes aux yeux de chouettes aveuglées et effaré.e.s/ » é-phar(é.e)s » qui amplifient la déliquescence de ces êtres en fuite d'eux-mêmes, en drive identitaire et psychique, transcrivant par conséquent l'état d'un pays non auto-suffisant, malade d'un passé non transcendé, et souvent gémissant, mais sans être prêt toutefois à prendre les mesures nécessaires pour défendre ses « spécificités ».

Le cadre enferme et met à la fois en valeur ce pigment¹⁰ noir. Dans l'art des Marrons des plateaux des Guyanes, il est souvent affirmé que le recours au noir symbolise la terre. Son omniprésence rappelle à notre sens l'étape antérieure d'œuvres cagiennes aux fonds toujours de couleur terre ou réalisées strictement en noir et blanc. La terre aura en quelque sorte emporté Fabienne Cabord vers la ville, comme pour dire l'actualité des sociétés antillaises. Entre l'exode rural des années 60 et ce début du XXI^e siècle, la carte de Fort-de-France s'est reconstruite avec son lot de nouveaux quartiers, aux imbrications hétérogènes.

⁹ Les bancs font aussi partie de l'art des Noirs du fleuve dans les Guyanes. Voir <https://africultures.com/la-naissance-dun-art-marron-8499/>, consulté le 14 octobre 2021.

¹⁰ Léon-Gontran Damas, *Pigments*, Paris, Guy Lévi-Mano, 1937. Le graveur Franz Masereel y propose un bois gravé représentant un corps nu, tranchant sur le fond blanc, fortement géométrisé, comme sortant d'un grand col marqueur d'une « civilisation » dont il s'échappe. Est représentée à sa gauche une ville moderne qui s'en écarte autant qu'à sa droite le font des palmes tropicales. Le bras levé, la main ouverte... (Voir par exemple l'analyse qui en est proposée dans <https://www.histoire-image.org/fr/etudes/pigments-leon-gontran-damas>, consulté le 14 octobre 2021). Il y a comme un rappel, en creux, de cette représentation dans GVQ de Fabienne Cabord. Pour le Belge Masereel, ce corps musclé est tout en avenir alors que dans l'œuvre cabordienne les corps sont happés par diverses pourritures, comme si quelque chose avait failli, trace d'échecs... Pays « encayé » dans ses désirs de consumérisme...



Sans titre, 2024, encre sur papier, 29 cm x 42 cm
(Photo Fabienne Cabord)

Le travail de Fabienne Cabord acquiert ainsi une dimension symbolique et tranchante, comme un appel, une alerte impérative pour une artiste à la dé-marche indéniablement engagée face aux vacillements d'une identité martiniquaise contemporaine assiégée par les sirènes du consumérisme, la perte de solidarité et la déstructuration familiale ainsi que les difficultés de l'écartèlement entre France – amère patrie¹¹ – et Caraïbe, souvent plus rêvée que réelle.



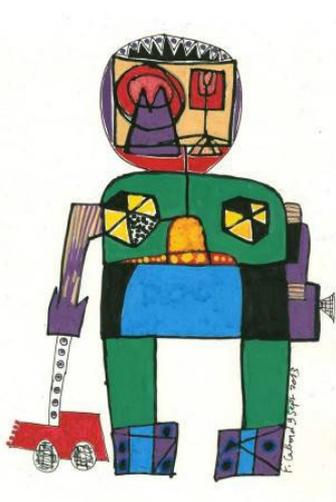
Le retour des drapeaux, 2016, acrylique sur petit banc en bois
(Photo Fabienne Cabord)

Le matériau cabordien est bien de bois, de fer, de chair, de sang et de noir liant – des épidermes et du bitume –, entre route(s) et dérouté(s). Ses artères sont d'autant plus vivantes qu'elles sont veines de corps en marche et voies de communication urbaines et humaines. C'est assurément pour Fabienne Cabord une façon de dire *sa* Martinique, non pas à partir de la représentation de la forme de cette île comme le fait par exemple Hervé Beuze dans ses

¹¹ Nous renvoyons à l'ouvrage de Jacques Dumont *L'amère patrie. Histoire des Antilles françaises au XX^e siècle*, Paris, Fayard, 2010. N'oublions pas qu'il existait déjà une bande dessinée portant ce titre *Amère patrie*, et ce depuis 2007, réalisée par Frédéric Blier et Lax, collection Air libre, Éditions Dupuis.

armatures¹² ou ses matrices insulaires en végétaux¹³, mais en transcrivant l'insularité des corps – et leurs tribulations archipéliques¹⁴ – avec ses liens-lieux et ses tours-détours, ses nœuds, ses bifurcations mangroviennes et ses douleurs névralgiques. Fabienne Cabord rend autrement compte des ruptures et des permanences de la Martinique, ses fameux « des/équilibres »¹⁵ pour reprendre le jeu de mot auquel invite le titre de l'œuvre-œuf, matrice et complétude, entre ombre et lumière, qu'Hervé Beuze a proposé en 2018¹⁶. À partir d'un lieu précis de cette île : sa capitale, concentration de toutes ses forces et faiblesses, « Un petit con de paradis » est alors le titre retenu pour l'installation cabordienne de cette exposition sur les *Tribulations archipéliques...* Ce titre avait déjà été porté par une œuvre, entre peinture et collage, de 2015, preuve de la récurrence de cette amère constatation des prétentions non assumées d'une Martinique sur laquelle Fabienne Cabord porte un profond regard en creux.

Assurément, loin de tout doudouisme, c'est la surconcentration automobile et sa place envahissante dans l'imaginaire collectif martiniquais que Fabienne Cabord choisit de questionner comme face visible d'un consumérisme passif. Il n'empêche que cette critique de l'infantilisation martiniquaise, antillaise et caribéenne devant la voiture, objet de tous les désirs, et qui a permis l'émergence de nouvelles fortunes à la Martinique¹⁷ tout autant que la monstration d'apparat de nombreux désargentés en recherche de pseudo-standing, est un trait récurrent de son œuvre, déjà présent par exemple en 2013 dans *Pick up*.



Pick up, 2013, acrylique sur papier, 40 cm x 30 cm

¹² Voir par exemple :

https://www.google.com/search?q=herv%C3%A9+beuze&tbm=isch&source=iu&ictx=1&fir=Hu96A4Q58hQTwm%253A%252C0_kl6RIrZtWD7M%252C_&vet=1&usg=AI4_-kQQTcGOlvi8s-qeC6l-47gT9Uvk4A&sa=X&ved=2ahUKEwijtbfGg_zlAhVT5uAKHbPuB_gQ9QEwAHoECAcQBg&biw=1440&bih=710#imgrc=tHJy8Bwa8D0jM:&vet=1, consulté le 21 novembre 2019.

¹³ Voir par exemple :

https://www.google.com/search?q=herv%C3%A9+beuze&tbm=isch&source=iu&ictx=1&fir=Hu96A4Q58hQTwm%253A%252C0_kl6RIrZtWD7M%252C_&vet=1&usg=AI4_-kQQTcGOlvi8s-qeC6l-47gT9Uvk4A&sa=X&ved=2ahUKEwijtbfGg_zlAhVT5uAKHbPuB_gQ9QEwAHoECAcQBg&biw=1440&bih=710#imgrc=ROlpE5nd5FIRfM:&vet=1, consulté le 21 novembre 2019.

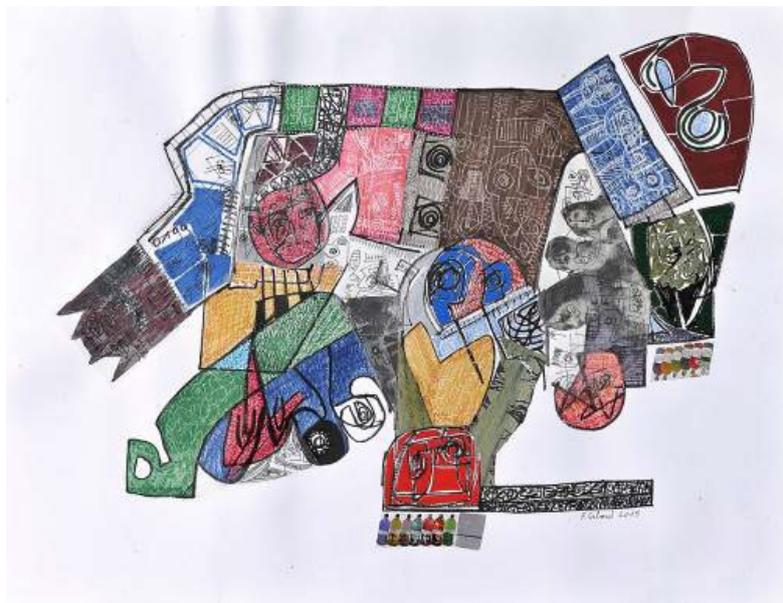
¹⁴ Nous renvoyons à cet égard au titre de l'exposition collective d'octobre-novembre 2018 du groupe PABE (Plastik Art Band Experimental) à laquelle Hervé Beuze et Fabienne Cabord ont participé, entre autres artistes. Marie Gauthier, la commissaire de cette exposition, en proposait alors la présentation suivante : « Tribulations archipéliques invite à découvrir les démarches singulières d'artistes qui ont en partage l'île de la Martinique ». Voir les œuvres sur le site : <http://www.couleurpabe.com/2018/11/tribulations-archipeliques-exposition-tropiques-atrium-scene-nationale-octobre-2018.html>, consulté le 21 novembre 2019.

¹⁵ Le titre d'Hervé Beuze est plus exactement : « Des Équilibres ».

¹⁶ Cf. notre communication sur cette exposition, publiée dans AICA : <https://aica-sc.net/2018/11/07/ces-ile-il-s-qui-def-ile-nt/>, consultée le 21 novembre 2019.

¹⁷ Nous citerons le cas d'Émile Hayot, chef d'entreprise et historien (rappelons ses liens avec la Société d'Histoire de la Martinique fondée en 1955) et celui d'Alain Ho Hio Hen, né aux Terres-Sainville, qui ont marqué par leur clairvoyance en tant qu'hommes d'affaires une phase de l'essor économique martiniquais.

Le plasticien et réalisateur Alexandre Cadet-Petit, qui vécut une partie de son enfance aux Terres-Sainville et choisit d'y installer son dernier atelier en avait aussi nourri son œuvre¹⁸ comme il accepta de le (dé)montrer, poupées et petites voitures à l'appui à une (simple) fête de fin d'année à l'université des Antilles-Guyane (Campus de Schoelcher). Encore merci Alexandre¹⁹ ! On lui doit la fameuse revue *Fouyaya* qui a tant fait rire des travers (et des formes...) de nos compatriote/E/s dans les années 1970-80 et dont l'humour sans fards nourrit (à l'en-caustique...) encore la trame artistique cabordienne. La participation d'Alexandre Cadet-Petit à l'ouvrage collectif *Figures de l'errance*²⁰ souligne son intérêt persistant pour le traitement des marges. Son travail sur et à partir du bitume – et de la route ! – était d'ailleurs à la base de sa recherche sur le « langage plastic caribéen » qu'il associait donc aux éléments citadins et à son « parler la vie » que l'on retrouve si fortement dans son roman *La femme, un roman de plus de 69 pages*²¹, ode à la gent féminine, qui interroge dans le même temps les nouveaux liens sociétaux aux Antilles. Fabienne Cabord traite à sa façon ce thème féminin et les détours de l'apparence dans sa série *Poppée*, entre lime à ongles, vernis et autres produits d'apparente beauté.



Poppée 2, 2015, acrylique, encre et collage sur papier, 60 cm x 80 cm
(Photo Fabienne Cabord)

De la même façon, la surconsommation généralisée apparaît comme la marque – indélébile ? –, le nouveau fer (rouge), les sillons de dérégulation et d'apathie, d'une île au devenir problématique. On est encore loin, semble-t-il, des espoirs de *Ferrements* d'Aimé Césaire pour son « peuple d'abîmes remontées » :

*Quand
hors des jours étrangers
germeras-tu une tête tienne sur tes épaules renouées*²²...

¹⁸ Pour un récapitulatif de l'œuvre d'Alexandre Procolam Cadet-Petit (1945-2014), voir : <http://ecrivainsdelacaraibe.com/archives/fiches-auteurs/cadet-petit-alexandre.html>, consulté le 27 novembre 2019.

¹⁹ Que les lecteurs nous permettent cet hommage à un artiste généreux et pétillant d'intelligence. Notre seul regret est de n'avoir pas pu finir, madame la Mort s'étant interposée de façon subite, le carnet de voyage sur Wifredo Lam pour lequel nous avons travaillé ensemble pendant plusieurs mois en 2013.

²⁰ Alexandre Cadet-Petit, « *Errance entre péripéties et périphéries* », in Dominique Berthet (dir.), *Figures de l'errance*, Paris, L'Harmattan (collection Esthétique), 2014.

²¹ Alexandre Cadet-Petit, *La femme, un roman de plus de 69 pages*, Paris, Desnel, 2008.

²² Aimé Césaire, *Ferrements*, Paris, Seuil, 1960, « Hors des jours étrangers ».



Un petit con de paradis, 2015, acrylique et collage sur papier, 96 cm x 32 cm

Les « emmêlements » dont parlait l'écrivain martiniquais Alfred Alexandre dans son texte de présentation de l'exposition « Armature » d'Hervé Beuze déjà en 2016 – année de l'exposition cabordienne *Route de la Folie*, rappelons-le – sont cependant bien présents dans l'ensemble de l'œuvre de Fabienne Cabord. Tout est comme inextricablement lié... et délié... comme une invitation à mieux RE-lie. La théorie du Chaos-Monde glissantien, entre interrelations et ruptures, semble dès lors affleurer en permanence, comme en accord avec la défense chez ce philosophe et homme de lettres martiniquais de l'opacité versus la transparence. De là une impression de brouillage – avec force « gribouillis » de figures cabalistiques chez Fabienne Cabord – caractéristique des productions « en pays dominé » si l'on en croit Patrick Chamoiseau :

« la nervure des dominations brutales, silencieuses ou furtives est l'Unicité, le Même en extension. L'hérésie symbolique leur insufflera le maelström des différences, les joyeuses surrections de l'imaginaire (...) »²³.

²³ Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, 1997, p. 293.

Que refuse-t-on donc de voir lorsque l'on cherche à s'éloigner des êtres marginalisés qui peuplent l'en-ville et les cloaques, entre bord de canal et bord de mer et qui s'y développent ? Nos mesquineries sous nos faces-façades de biens pensants ? Nos clivages sociétaux ? Nos origines et entremêlements de l'Histoire, non digérés, et parfois source de dégénérescence psychique et identitaire dans un contexte de perdurance des colonialités des pouvoirs et des savoirs ?

Édouard Glissant semblait relier traite, plantation et folie. Alors, l'errance ou la folie ou plutôt l'errance et la folie ? *La folie Célac*, œuvre entre théâtre et poésie, publiée en 2000 dans *Le monde incréé*, évoque les divagations de la mémoire et le malaise attendant, ce mal-être qui ronge les Antillais, que l'on retrouve aussi par exemple dans *La case du commandeur*²⁴ où est réitéré le constat glissantien que cette société est intrinsèquement malade, écartelée notamment entre ses origines africaines et sa culture française. Dans son fameux *Discours antillais* (1981), Édouard Glissant dénonce de façon forte les pourrissements identitaires de sa terre d'origine, lesquels sont liés à ce processus : « *Nous n'avons que cette manière de venir au monde : par le dessèchement qui pourrit* »²⁵.

Le temps des utopies n'est plus... L'auteur martiniquais Roland Brival, dans son récit « Sang-mêlé », publié dans l'anthologie constituée par Leïla Sebbar et intitulée *Une enfance outremer*, évoque justement cet espoir – qu'il qualifie de « naïf » – envers la mère patrie :

« *Enfermé entre les murs du lycée Schoelcher (...), c'est là qu'il m'arrive de me sentir pousser des ailes, des ailes pour traverser la mer et atterrir en France où j'imagine encore naïvement pouvoir trouver les pièces manquantes du puzzle de ma vie* »²⁶.

La prégnance des rues de la capitale foyaloise est aussi visible chez cet auteur qui arrivant de la commune du Diamant dit « débarquer » à Fort-de-France²⁷, et évoque alors la route de Didier, et les zones de Petit-Paradis, de la gare routière de la pointe Simon, en précisant :

« *Tous les samedis, je prends à pied la route qui descend du lycée vers la ville et je marche jusqu'au quartier de Sainte-Thérèse, pour rejoindre la pension de la rue Alikeer (...)* »²⁸.

C'est en quelque sorte en vue de remédier à ces apories identitaires traumatiques que Patrick Chamoiseau, grand connaisseur des théories glissantiennes, propose dans *L'Empreinte à Crusoe*²⁹ une nouvelle *épistémè* de l'île. Être issus de carrefours raciaux, culturels et identitaires semble peu digeste parfois et fait briller la culture antillaise de divers éclats qui sont autant de coups de lancette dans les abcès de nos quotidiens que l'insularité semble rendre plus fragiles.

²⁴ Édouard Glissant, *La case du commandeur*, Paris, Seuil, 1981.

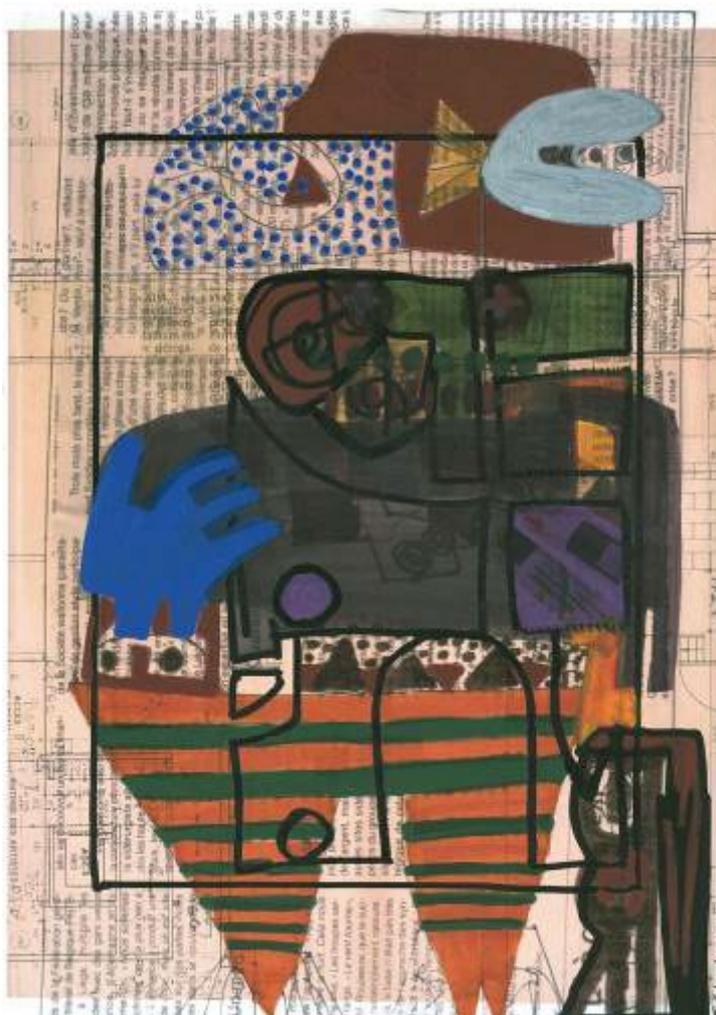
²⁵ Cité dans l'article de Dominique Chancé, « 7. L'imaginaire du « tout-monde » », in Édouard Glissant, un « traité du départ », Dominique Chancé (dir.), Paris, Editions Karthala (« Lettres du Sud »), 2002, p. 207-222.

²⁶ Roland Brival, « Sang-mêlé », Leïla Sebbar (textes réunis), *Une enfance outremer*, Paris, Seuil, 2001, p. 43-44.

²⁷ *Idem*.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Patrick Chamoiseau, *L'empreinte à Crusoe*, Paris, Gallimard, 2012.



The sky is blue, 2015, acrylique et encre sur papier, 40 cm x 30 cm

Quoi qu'il en soit, à chacun sa façon d'évoquer les blessures d'un peuple, voire son aliénation³⁰. Frantz Fanon³¹ avait donné, en pionnier, des clés de lecture à ce sujet. Fabienne Cabord nous invite pour sa part à suivre la *Route de la Folie* comme une méthode – du grec *bodos* : chemin – qui permettrait de transcender ce mal-être, d'espérer dépasser « *les évasivités caraïbes* » de Marie Célat auxquelles nous n'échappons pas pour le moment. Le prémonitoire *Malemort* (publié depuis 1975...), avec son portrait d'une société malade, car coupée d'elle-même, se repaissant dans l'assistanat avec ses habitants soumis à la déraison demeurerait d'actualité... *Route de la Folie*... La vision cabordienne n'est pas aussi désenchantée que celle de Glissant ni aussi clinique que celle de Fanon. Elle en partage toutefois le constat de divers empoisonnements – comme celui du chlordécone avec les bananes du « désespoir/despoirs » de son *Petit con de paradis* – et l'approche peu flatteuse d'un manque de hauteur qui vire à la caricature – dont la forme acérée de l'art cabordien peut parfois s'inspirer. S'y ajoute un trop plein de peur, comme génétiquement indépassée³²...

³⁰ Voir Françoise Simasotchi-Brones, *Le roman antillais, personnages, espaces et histoire : fils du chaos*, Paris, L'Harmattan (Collection Critiques Littéraires - Mondes Caraïbes), 2004 et Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, *Lettres créoles : tracées antillaises et continentales de la littérature. 1635-1975*, Paris, Gallimard, 1999. Elie Domota parle pour sa part dans sa vidéo pour la conférence de Bandung du nord en 2018 de « démouage » et donc de perte d'être (*moun* en créole évoquant une personne), https://www.youtube.com/watch?v=6tAWdT_306s, consulté le 12 décembre 2018.

³¹ Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil (Essais), 2013 (1952).

³² Nous renvoyons aux recherches actuelles sur l'héritage épigénétique. Voir par exemple : <https://www.planetesante.ch/Magazine/Personnes-agees/Memoire/Des-traumatismes-qui-pourraient-etre-hereditaires>, consulté le 23 novembre 2019.



Un petit con de paradis (détail), 2015, acrylique et collage sur papier

Aux asservissements subis du passé colonial font écho des allégeances, volontaires, à de nouveaux maîtres et dieux d'un triangle sans issue comme toute quadrature du cercle : **Consommation, Individualisme et Arrivisme**. CIA tropicalisé et bananière, mafia siroteuse de tafia, *débouya pa péché*³³... Est-ce bien raisonnable ? Est-ce bien une façon de penser « durable » ? *Route de la Folie*... La créolisation est imprévisible nous dit Édouard Glissant³⁴ ; sa déraison lui serait-elle alors intrinsèque ? Autrement dit, tendre à errer entre diverses racines et représentations mentales ferait-il partie des difficultés de l'interculturel³⁵ et de l'hétérogénéité identitaire ?

L'artiste Habdaphaï, en 2012, avait justement réalisé dans les rues de Fort-de-France une performance intitulée « *La Martinique aux Martiniquais avant la fin du monde* » où il interrogeait la domination-soumission de ses compatriotes devant la Consommation et non plus la Colonisation. Partant du fait qu'il était considéré que le calendrier maya prévoyait la fin du monde à la fin de l'année 2012, Habdaphaï choisit de distribuer des oranges aux personnes passant dans Fort-de-France, les invitant à se réapproprier leur ville, ses rues et ses parcours face aux centres commerciaux, aux boutiques diverses et à la consommation sans fin.

Fabienne Cabord ne retient pas pour sa part la rue piétonne, mais la *Route de la Folie*. Il n'empêche que son questionnement quant au consumérisme et aux soubresauts violents de la société martiniquaise est tout aussi réel. Elle choisit d'ailleurs de peindre sur des sacs en papier, des poches qui servent d'habitude à transporter ces produits de consommation que les Martiniquais ne semblent pas prêts à utiliser de façon modérée, même si un cri contre la *pwofitasyon* a été poussé en 2009³⁶.

³³ Ce qui compte, c'est de s'en sortir, quel que soit le moyen utilisé...

³⁴ Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du Divers*, op. cit.

³⁵ Cf. Pierre Dumont, *L'interculturel dans l'espace francophone*, Paris, L'Harmattan, 2001.

³⁶ En 2009, à partir du 5 février et pendant un mois et demi, la Martinique, à la suite de la Guadeloupe et de l'engagement du LKP (Liyannaj Kont Pwofitasyon), fut en effet le théâtre d'une grève générale contre la vie chère et de mouvements populaires qui eurent parfois les aspects d'une immobilisation forcée, facilitée par le grand nombre de fonctionnaires, grévistes ou non, ne risquant pas de perdre leur salaire. Au centre de ces revendications : la critique de l'affairisme de l'import-export, contrôlé par les Békés (descendants des anciens



Bad bed, 2015, acrylique sur papier
(verso d'un sac en papier du Conseil général de la Martinique)³⁷, 56 cm x 45 cm

L'écrivain martiniquais Alfred Alexandre choisit pour sa part de faire son œuvre traverser divers quartiers, notamment les plus marginalisés à l'heure actuelle, comme celui du *Bord de canal*³⁸. Alfred Alexandre peut ainsi être considéré comme un écrivain de la ville et même plus particulièrement de l'en-ville foyalais. Il partage dès lors un ensouchement et un ensemencement foyal-fondal-natal³⁹ assez comparable à celui de Fabienne Cabord pour ce qui est de sa profondeur réactive et par là même créatrice.

Alors que Patrick Chamoiseau décrit l'en-ville créole comme une « calebasse de destins »⁴⁰, avec son désordre de constructions et son foisonnement d'espérances⁴¹, Alfred Alexandre présente des destinées caduques. Tout était d'ailleurs déjà en route dans *Texaco* où il est dit que la ville :

(...) devient mégalopole et ne s'arrête jamais, elle pétrifie de silences les campagnes comme autrefois les Empires étouffaient l'alentour ; sur la ruine de l'État-nation, elle s'érige monstrueusement plurinationale, transnationale,

colons). La présentation à la télévision d'un reportage intitulé « Les derniers maîtres de la Martinique » (<https://www.youtube.com/watch?v=4N0OS2f4xVg>) – et notamment l'interview d'Alain Huygues-Despointes – eut un impact évident sur ces événements à la Martinique. Les rues de Fort-de-France ont alors été sillonnées par des milliers de manifestants de rouge vêtus.

³⁷ Ne serait-ce pas une façon d'alerter les instances politiques martiniquaises face à une certaine dégénérescence de l'île ?

³⁸ Alfred Alexandre, *Bord de canal*, *op. cit.* Prix des Amériques insulaires et de la Guyane en 2006.

³⁹ Nous empruntons l'expression « fondal-natal » à l'œuvre du créoliste Jean Bernabé, *Fondal-natal : grammaire basilectale approchée des créoles guadeloupéen et martiniquais : approche socio-littéraire, socio-linguistique et syntaxique*, Paris, L'Harmattan, 1983.

⁴⁰ Patrick Chamoiseau, *Texaco*, Paris, Gallimard, 1992, p. 322.

⁴¹ *Texaco*, *op. cit.*, p. 243 : « La ville créole restitue à l'urbanisme qui voudrait l'oublier les souches d'une identité neuve : multilingue, multiraciale, multihistorique, ouverte, sensible à la diversité du monde ».

supranationale, cosmopolite – créole démente en quelque sorte, et devient l'unique structure déshumanisée de l'espèce humaine⁴².



*Le canal Levasor (côté terre), Fort-de-France 2022
(Photo de Fabienne Cabord)*



*Le canal Levasor (côté mer), Fort-de-France 2022
(Photo de Fabienne Cabord)*

⁴² *Op. cit.*, p. 390.

Depuis, un demi-siècle a passé et la déshumanisation s'est concrétisée comme le met en exergue l'âpreté des relations entre les personnages d'Alfred Alexandre. Les « *damnés de Texaco* »⁴³ sont en quelque sorte devenus désormais les marginaux de *Bord de canal*, avec ce canal Levassor-Rivière Madame qui dessine comme une frontière, une saignée d'eau gluante⁴⁴ entre une sorte de ghetto et le reste de la capitale. Guy Cabort-Masson avait associé un autre quartier populaire, à savoir le quartier de Sainte-Thérèse, à son absence de lieu d'aisance, s'englobant quant à lui parmi ceux qu'il qualifie de « *damnés de la merde* »⁴⁵.

Alfred Alexandre que d'aucuns considèrent comme l'une des plumes majeures de la littérature antillaise actuelle⁴⁶ a affirmé quant à l'une de ses productions théâtrales *La Nuit caribéenne*⁴⁷ :

*Certains types d'histoires, certaines problématiques se disent plus facilement par le théâtre, le roman ou l'essai. J'ai choisi la forme dramatique parce que du point de vue de l'économie du récit, le théâtre apparaissait plus pertinent pour décrire cette espèce de guerre civile, de rupture entre les groupes sociaux en Martinique, que j'ai tenté de mettre en scène à travers La Nuit caribéenne*⁴⁸.

La nuit est alors ce moment-lieu des déchéances de toutes sortes, miroir des faillites sociales et fratricides. *Nuit gagée, Lémistè* nous dit le poète Monchoachi⁴⁹.

Dans l'acte I de *La Nuit caribéenne*, intitulé : « En ville », Frantz⁵⁰ lance à son frère Georges :

*C'est de ta faute ! De ta faute, je te dis ! On nous avait promis une place de vigile à la mairie ! De là, on aurait pu monter ! Se sortir de cette folie où on végète comme des damnés ! Ça nous aurait permis sûrement de trouver une petite femelle pour recommencer la vie ! Et même un logis, un vrai, pas cette espèce de squat qui pue la merde et le rhum sale ! Mais toi, tu as tout fait capoter !*⁵¹.

Ce à quoi répondra à l'acte III Georges : « *La nuit nous est tombée dessus et tu ne sais toujours pas comment sortir de cette folie !* »⁵².

Ce thème de la folie est repris dans la pièce *Le patron* où le videur de la boîte de nuit qui occupe une grande place dans l'œuvre affirme déceler « *la mauvaise folie des pauvres* »⁵³ et indique sa dangerosité à sa patronne. Or, cette patronne affirme ensuite : « *Ce bar est comme une île. Il va à vau-l'eau. Et c'est toute ma vie pareil* »⁵⁴, nous invitant à considérer ce lieu de mal-être comme une métonymie de toute la Martinique et pas seulement de Fort-de-France. Ce bar-boîte de nuit fait alors froid dans le dos pour les dérives qu'il met à nu...

On note que trois noms de rue reviennent comme un leitmotiv inquiétant dans *Les rues assassines*⁵⁵ :

⁴³ *Op. cit.*, p. 360.

⁴⁴ *Bord de canal, op. cit.*, p. 9.

⁴⁵ Guy Cabort-Masson (1937-2002), « Le signe du destin », *Une enfance outremer, op. cit.*, p. 57.

⁴⁶ Nous avons d'ailleurs invité l'une de nos étudiantes, venue d'Espagne étudier sur le campus de Schoelcher, à rédiger sa thèse sur *Bord de canal* d'Alfred Alexandre.

⁴⁷ Alfred Alexandre, *La Nuit caribéenne*, suivi de *Le Patron* – Théâtre, Paris, Éditions Passage(s), 2016.

⁴⁸ « Alfred Alexandre : la nuit au bout du voyage », entretien réalisé par Axel Arthéron, in S. Chalaye, S. Bérard (dir.), *Émergence caraïbe : une création théâtrale archipélique, Africultures*, n° 80-81, 2010, p. 238 (cité page 75 dans la postface de *La Nuit caribéenne*).

⁴⁹ Voir la très belle analyse de l'œuvre de *Lémistè* de Monchoachi par Jean Durosier-Desrivières : « La création poétique de Monchoachi dans les sillons des langues romanes et d'une langue néo-romane ou sauvage. Approche de *Lémistè 1* et *2* », dans Cécile Bertin-Elisabeth et Franck Colin (dir.), *Méditerranée-Caraïbe. Deux archipélités de pensées ?*, Paris, Classiques Garnier (coll. Rencontres), 2022, p. 371-386.

⁵⁰ Ce prénom ne saurait manquer de faire penser à Frantz Fanon...

⁵¹ Alfred Alexandre, *La Nuit caribéenne*, suivi de *Le Patron, op. cit.*, p. 12.

⁵² *Op. cit.*, p. 34.

⁵³ *Op. cit.*, p. 43.

⁵⁴ *Op. cit.*, p. 67.

⁵⁵ Alfred Alexandre, *Les villes assassines*, Paris, Écriture, 2011.

Et toutes les rues ici ont, à perpétuité, le même souffle baleté de forcené vivant dans un branle-bas continu de roues qui crissent, de tôles froissées, de règlements de comptes ou de chicanes à pardonner, de chants obscènes, de parfums bon marché ou d'odeurs rances de friture, de vapeurs rigolardes d'alcool, de lâchetés et d'amour neuf (...). Pourtant, c'est là que je veux vivre et puis mourir (...). Là que je veux vivre, près de la rue Fièvre et de la rue Sans-Retour et de la rue Veille-aux-Morts et de l'avenue Bishop⁵⁶.

La route de la Folie n'est pas citée, mais cette « piétaille inhumaine d'inutiles »⁵⁷ garde :

l'odeur de la folie renfermée comme un tas de linge sale. La folie cadennassée, tenue raide par les associatifs et les églises du coin et les éducations encastrées à grands coups de câble électrique dans le dos, à grands coups de nerf de banf, d'insultes, de religions hypocrites et de regards plus assassins encore que les villes qui fument, le soir, du crack, à l'angle de la rue Fièvre et de la rue Sans-Retour⁵⁸.



GVQ⁵⁹, 2015, Feutres acryliques et bombes aérosols sur panneau métallique (de récupération), 38 cm x 105 cm

⁵⁶ *Op. cit.*, p. 12.

⁵⁷ *Idem.*

⁵⁸ *Op. cit.*, p. 20.

⁵⁹ À lire : J'ai vécu...

Ces êtres hors-jeu, plus nombreux que l'on ne veut le reconnaître, sont rendus visibles et lisibles dans un art qui résonne parfois avec les éléments sculptés et colorés des œuvres de Thierry Jarrin et qui est conçu « hors les murs », car lié à l'espace public et qui joue avec les postures socio-politiques officielles comme le souligne J.-F. Augoyard⁶⁰. Le *street art*, avec des réminiscences d'artistes comme Jean-Michel Basquiat – dont les origines caribéennes multiples et la quête identitaire rencontrent les préoccupations antillaises franco-créolophones – et par exemple ses *Philistines* (1982) ou d'autres œuvres qui mêlent textes et formes humanisées, ont comme empli l'univers visuel, et ce faisant artistique, de Fabienne Cabord qui reprend d'ailleurs, en une sorte de clin d'œil, l'emblématique couronne basquienne en lui adjoignant parfois quatre pointes ou plus⁶¹

Assurément, Fabienne Cabord n'a pas détourné le regard dans ses allers et venues sur le macadam foyalais où quotidiennement elle s'est rendue à son travail de ville... *route de la Folie*⁶²...



Bananas tour (détail), 2015, acrylique, encre et collage sur papier

Comment parler en effet de la ville sans en évoquer les multiples graffiti, tags, peintures murales et collages divers qui emplissent le paysage urbain⁶³ ? L'espace public foyalais est lui aussi tatoué par ces mots et ces dessins en apparence hétéroclites, plus ou moins élaborés, car marqués dans le preste geste de celui qui n'a pas droit à l'officialité de l'empreinte. Vandalisme ou poumon d'expression libérée ? Chacun répondra...

⁶⁰ J.-F. Augoyard, *Actions artistiques en milieu urbain à l'écoute d'une épiphanie sonore*, Grenoble-Paris, Cresson/Plan urbain, 1994. Voir aussi : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01364553v2/document>, consulté le 26 janvier 2019.

⁶¹ Jean-Michel Basquiat avait en effet choisi de mettre en valeur l'homme noir et en le glorifiant comme roi par exemple avec l'emploi d'une couronne à trois pointes. Voir : <http://basquiat.guggenheim-bilbao.eus/fr/heros-et-saints/>, consulté le 26 novembre 2019.

⁶² Fabienne Cabord est attachée territoriale en poste dans un service culturel au Conseil Général de la Martinique (désormais Collectivité Territoriale de la Martinique) et a travaillé dans un bureau longtemps situé Route de la Folie lorsqu'elle a réalisé l'exposition éponyme qui retient ici particulièrement notre attention.

⁶³ Voir l'article de Catherine Berry : Anne-Catherine Berry, « Le Street Art aux Petites Antilles Françaises », *Cahiers de Narratologie*, n°29, 2015, consulté le 19 novembre 2019, <http://journals.openedition.org/narratologie/7413>, consulté le 19 novembre 2019.

Alfred Alexandre rappelle lui aussi la présence de ces graffiti dans son roman *Bord de canal* :

(...) et lorsqu'il ne soufflait pas, depuis le Promontoire, dans sa putain de clarinette, on le voyait graffigner les murs à coups de bombe aérosol.

Des fresques, il appelait ça.

Il en mettait partout : dans l'arrière-cour de nos squats et sur les immeubles du Bord de Mer. En guise de signature, il balafrait le tout de ce G gigantesque qui semblait tout droit, sorti des nerfs d'un épileptique que la rage aurait mordu. Peut-être que, par là, Jimmy voulait rappeler qu'il existait. Peut-être était-ce une forme subtile de vandalisme, sa façon à lui, dérisoire et sans joie, de s'en prendre à la ville qui l'avait relégué à l'autre bout du canal. Mais les badauds s'en souciaient comme de leur première aquarelle. Il n'y avait que les bonhommes de l'hygiène qui les remarquaient, fatigués qu'ils étaient d'effacer à la brosse, à l'éponge, au pinceau quelquefois, les « malpropretés » de Jimmy, comme ils le braillaient souvent⁶⁴.

Art de la rue, art pour tous, art éphémère, art interactif et reconnu désormais en Martinique et ailleurs avec par exemple des graffeurs comme Moksa, Osha, Nuxuno Xän ou encore R-Man⁶⁵ et bien d'autres. Art qui n'en garde pas moins sa marginalité.

Fabienne Cabord ne choisit pas toujours les grands formats de certaines de ces peintures de rue, mais en garde la force de tir de phrases lapidaires et de (dé)marquages abrupts. Car à l'inverse de Paul Vidal de la Blache (1845-1918) qui marqua des générations de géographes par la fameuse phrase : « La géographie est science des lieux, et non des hommes », cette plasticienne privilégie l'humain dans son milieu. Fabienne Cabord rejoint ainsi en quelque sorte la vision d'Yves Lacoste à qui on doit le fameux ouvrage *La géographie, ça sert, d'abord, à faire la guerre*⁶⁶, où il montre combien ce savoir est stratégique et fut utilisé par des minorités dirigeantes certes, mais dominantes. Se constitue ainsi avant tout une discipline au service de tou.te.s, ne serait-ce que parce que l'on s'y trouve à la croisée de diverses sciences et que la géographie a un impact sur le vivre-ensemble des êtres humains. Alors, nous pouvons dire que la topo-géo-graphie, ça sert, à Cabord, à faire la guerre aux silences et aux oublis ! Cela sert à Cabord à souligner la paradoxale aporie d'une Martinique qui dit à la fois : « Kontan wè zot » (Heureux.se de vous voir/Bienvenue) et « Pa kontan wè zot »⁶⁷ (Pas heureux.se de vous voir/Vous n'êtes pas les bienvenus) en bleu, blanc, rouge comme nous le démontre Bananas tour.

Fabienne Cabord ferait donc de la géopolitique ou topo-graphie engagée ? Que nous dit-elle en fin de compte de la ville ? Et en quoi se démarquerait-elle ou non des autres artistes de sa génération ? Elle s'inquiète en tous les cas, à la suite de Kenneth White⁶⁸ des urbanisations malades, isolantes, et qui brisent notre rapport à la Nature.

⁶⁴ *Bord de canal, op. cit.*, p. 93.

⁶⁵ Voir par exemple des photographies de certaines de ces réalisations sur le site : <http://lesjoyeuseslucioles.eklablog.com/street-art-dans-les-quartiers-de-fort-de-france-gallery208770>, consulté le 20 novembre 2019. On ne saurait manquer d'évoquer les importantes réalisations de Mickaël Caruge et de Claude Cauquil pour la ville de Schoelcher, si proche de Fort-de-France.

⁶⁶ Yves Lacoste, *La géographie, ça sert, d'abord à faire la guerre*, Paris, Maspéro, 1976.

⁶⁷ « Heureux de vous voir » / « Pas heureux de vous voir ». « Kontan wè zot » est une formulation qui a été choisie par de nombreuses communes de la Martinique pour « traduire » dans la signalétique routière la formule « Bienvenue » qui annonce le passage d'une commune à une autre.

⁶⁸ Cf. Christophe Roncato, *Kenneth White, une œuvre-monde*, préface de Régis Poulet, Rennes, Presses universitaires de Rennes, publié avec le soutien le CEMRA, université Stendhal-Grenoble 3, 2014, p. 190-194, <https://doi.org/10.4000/etudeseccossaises.1033>



Bananas tour, 2015, acrylique, encre et collage sur papier, 101 cm x 32 cm

D'autres artistes martiniquais s'intéressent en effet à la ville. Raymond Médélice en a justement, à partir de la métonymie de la tour, fait l'objet de son exposition à la Fondation Clément en 2018⁶⁹. Cet artiste explicite sa démarche : « Ça me fait rêver, mais pas dans le sens d'un rêve gentil » nous dit-il⁷⁰. Chez Fabienne Cabord, il ne s'agit pas de « rêve gentil » non plus, mais d'une brutale réalité, ou pour le moins d'une apparence de cacophonie que d'aucuns relèvent aussi dans la littérature antillaise contemporaine⁷¹, sous couvert d'humour (noir) et de coloris a priori engageants, mais bien éloignés en fin de compte de la palette et de l'intentionnalité d'une artiste comme Karine Tailamé qui cherche à dire et transcrire au contraire diverses formes de bonheur dans sa « ville fantaisie »⁷² et dans ses productions qu'elle conçoit comme des hymnes à la joie, avec un désir de dire à sa façon le jardin créole.

⁶⁹ Voir notre présentation de cette exposition publiée par AICA : <https://aica-sc.net/2018/06/25/medelice-reves-de-tours-abolies-et-de-beton-des-arme/>, consulté le 23 novembre 2019.

⁷⁰ In : <https://www.youtube.com/watch?v=bQAncEuAfnI>, consulté le 20 novembre 2019.

⁷¹ Anaïs Stampfli, *La cacophonie dans le roman antillais : de l'énonciation à l'interprétation*, Littératures, 2011, <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00596110/document>, consulté le 29 novembre 2019.

⁷² Voir l'affiche de l'exposition « Ma ville fantaisie » sur le site : <http://karinetailamelartiste.blogspot.com/>, consulté le 26 novembre 2019. Exposition du 14 au 22 avril 2011 au centre culturel de Bercy. Le titre même de

Un autre artiste martiniquais Christian Bertin est connu pour son engagement pour Fort-de-France, réitérant son enracinement dans ses quartiers populaires dont il cherche à transcrire la « blès »⁷³. Il a notamment valorisé ses maisons montées grâce à des « coups de main » avec des matériaux disparates. Sa filiation césairienne est un fil d'Ariane dans sa production qui réemploie divers objets usagés et oubliés, soit des œuvres « revit(art)lisées »⁷⁴. Ce plasticien, « monteur d'art », d'un « bricol'art fondal-vital »⁷⁵ n'en reste pas moins ainsi lié à la tradition du jardin créole, comme marqué par la phase de transition entre campagne et ville si bien décrite par Patrick Chamoiseau dans *Texaco* (1992)⁷⁶ qui retrace les premières fortes migrations vers l'en-ville foyalais.

Fabienne Cabord ne transcrit pour sa part que la dimension citadine post-exode rural d'une société martiniquaise fermée à autre chose et même à l'Autre et aussi durcifiée – psychiquement et architecturalement – que ses bâtiments foyalais qui portent encore le poids de la société de Plantation qui est en fait aux Antilles une société d'Habitation dont certains automatismes et habitus, pour reprendre un terme bourdieusien⁷⁷, perdurent structurellement.

Rappelons à ce propos que Raphaël Confiant invitait via son personnage Jacquou Chartier à « dompter la cacophonie du réel par la magie du roman » dans *L'Allée des Soupirs*⁷⁸. Dans cette œuvre dont le nom évoque une certaine zone de « la Savane »⁷⁹ foyalaie dédiée à des activités illicites, cet auteur de la Créolité s'intéresse au présent via des évocations qui se veulent autant de réécritures du passé. Il évoque ainsi les événements de décembre 1959, à Fort-de-France, en présentant plus particulièrement le populaire quartier des Terres Sainville⁸⁰ et en narrant cette phase de lutte, perdue..., face à ce que l'on a coutume d'appeler « l'assimilation »⁸¹ dont il critique alors l'impact sur les Martiniquais, emplissant son récit d'éléments scatologiques, entre autres pissotières et « cacatoirs ».

Or, c'est justement cet après-sursaut et la phase de délitement qui s'ensuit qu'évoque Fabienne Cabord avec son approche plastique qui propose un arrêt sur image de cette étape actuelle marquée par le manque d'utopie et de dynamisme d'une société antillaise qui semble ne plus rechercher que confort facile et consommation sans limites de produits tels que cette Langouste au beurre de maracudja, paradigme d'une nouvelle foi sans foi ni loi professée dans ces actuelles cathédrales de lumière en or dur/en ordure dont les vitraux ne sont que des miroirs aux alouettes. « S'immerger dans la puanteur du quotidien »⁸² deviendrait-il alors

son exposition de 2013 : « Madinina Beauty », à la Fondation Clément, confirme cette orientation hédoniste, affirmée dans une interview pour *Antilla* où Karine Taïlamé explique : « *A l'époque où j'étais étudiante, je me suis inscrite très tôt dans le champ de l'art contemporain* » (...) « *et dans l'art contemporain, la tendance n'est pas de travailler la question du Beau. Ce sont beaucoup plus les revendications, la critique de la société ; c'est très politique* », <https://antilla-martinique.com/peinture-madinina-beauty-karine-tailame-la-vie-en-pleine-lumiere/>, consulté le 26 novembre 2019. D'aucuns ont critiqué aussi la sérénité lumineuse des œuvres de Catherine Théodose...

⁷³ Le *Dictionnaire encyclopédique des Antilles et de la Guyane*, Fort-de-France, Éditions Désormeaux, 1992, page 364 indique qu'il s'agit d'un syndrome créole. Cette douleur psychique peut s'avérer mortelle. Voir Patricia Donatien-Yssa, *L'esthétique de la blès dans la littérature caribéenne. Vaincre la souffrance dans* Autobiographie de ma mère de Jamaica Kincaid, *op. cit.*

⁷⁴ Voir notre article : <https://aica-sc.net/2017/04/25/challenge-critique-2017-cecile-bertin-elisabeth/>, consulté le 23 novembre 2019.

⁷⁵ *Idem.*

⁷⁶ *Texaco, op. cit.* Prix Goncourt.

⁷⁷ Pierre Bourdieu dans *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Paris, Seuil, 2000, p. 272, présente l'habitus comme une « *loi immanente, déposée en chaque agent par la prime éducation, qui est la condition non seulement de la concertation des pratiques mais aussi des pratiques de concertation, puisque les redressements et les ajustements consciemment opérés par les agents eux-mêmes supposent la maîtrise d'un code commun et que les entreprises de mobilisation collective ne peuvent réussir sans un minimum de concordance entre l'habitus des agents mobilisateurs (e. g. prophète, chef de parti, etc.) et les dispositions de ceux dont ils s'efforcent d'exprimer les aspirations* ».

⁷⁸ Raphaël Confiant, *L'allée des soupirs*, Paris, Grasset, 1994, p. 309. Ce roman a reçu le prix Carbet.

⁷⁹ Grand jardin public dont les heures de gloire comme lieu privilégié de promenade de toutes les familles foyalaises ont fait place à une marginalisation liée à la réduction chaque fois drastique de ses proportions et de sa végétalisation du fait de sa transformation en zone d'activités illicites.

⁸⁰ Raphaël Confiant s'intéresse à ce quartier dans plusieurs de ses œuvres.

⁸¹ Voir la note 2.

⁸² *L'allée des soupirs, op. cit.*, p. 86.

salutaire pour donner un (nouveau ?) sens à cette situation que d'aucuns considéreront comme « encayée »⁸³ tout autant que les méandres identitaires attenants ?

Maryse Condé nous avait offert sa Traversée de la mangrove⁸⁴, Fabienne Cabord nous convoque pour une traversée foyalaise et plus généralement identitaire en passant, oui, prenez-en le temps..., par la Route de la Folie pour que nos déraisons contemporaines s'y mirent et puissent penser à se guérir. Les méandres des racines antillaises y sont en tous les cas aussi entrelacés que les glyphes-griffures de ces œuvres de fragments éclatés et évoquent des tracées de vies – et d'inégalités – antillaises en quête encore d'elles-mêmes...

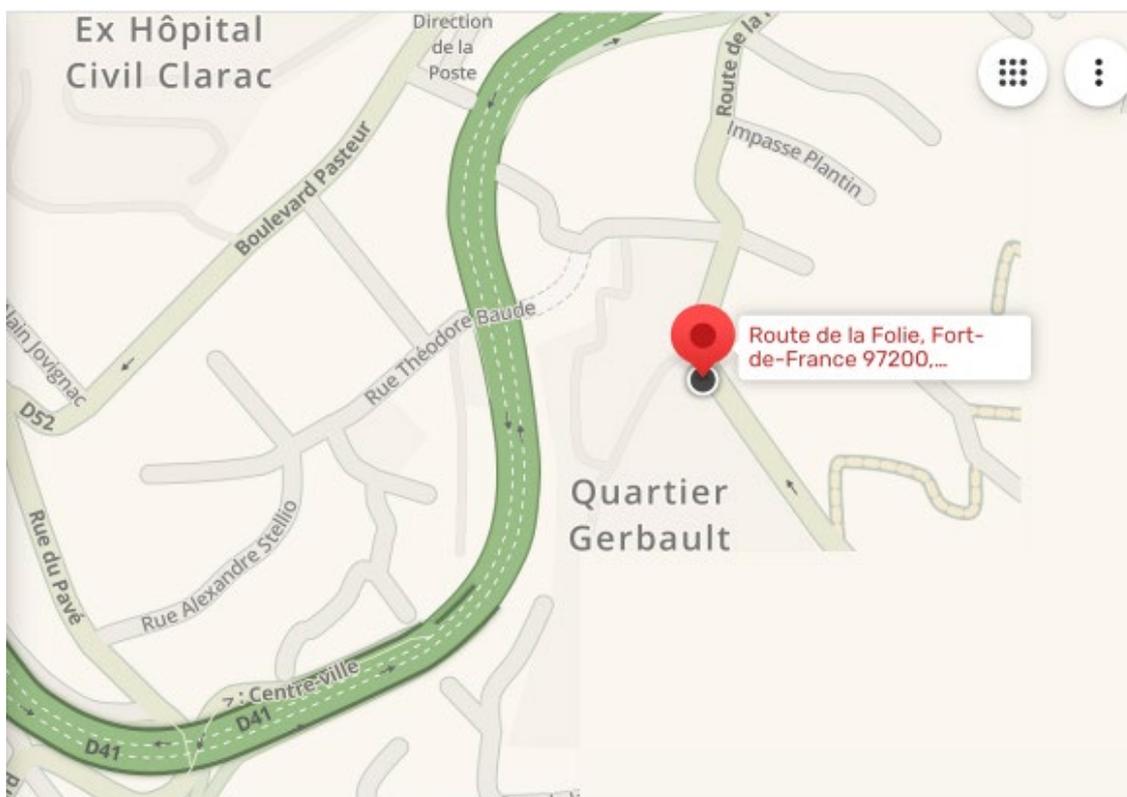
⁸³ En créole, « encayé », image au départ maritime renvoyant aux bans de corail – cayes – qui feraient échouer les navires, signifie : être coincé, être bloqué.

⁸⁴ Où s'enchevêtrent divers types d'écriture.

4- Arrêts en cours de route

Foyal n'est pas ce que vous voyez, tout ce bétonnage, il y a un Foyal secret de jour et de nuit avec des habitués pour ainsi dire initiés, des vies de quartier tout autour de la cuvette, où la ville se ramasse, non, ce n'est pas une petite agglomération française d'Atlantique, malgré le soin qu'y portent les autorités, c'est bien une ville créole de la Caraïbe, qu'il faut savoir découvrir
Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde*¹

L'œuvre de Fabienne Cabord entretient un rapport au lieu très marqué. *Route de la Folie* est à la fois un titre d'exposition et le nom d'une rue bien réelle qui prend sa source sur le boulevard Général de Gaulle et s'étire en une longue montée pour permettre de quitter Fort-de-France. Le terme route introduit d'emblée l'idée de lien avec un autre lieu et s'établit ainsi l'importance de la relation à l'Autre (personne et lieu).



<https://www.waze.com/fr/live-map/directions/mq/fort-de-france/fort-de-france/route-de-la-folie?to=place.EjN5b3V0ZSBkZSBsYSBGb2xpZSngRm9ydC1kZS1GcmFuY2UgOTcyMDAsIE1bcnRpbmlxdWUiLiosChQKEgnZasDb26ZqjBG4z7bYvG1WpxIUChIJIzI/HgRmnaonRy5LEV9b6kxY>, consulté le 23 mars 2022

On ne peut manquer de s'interroger : pourquoi « route » et pas « rue » alors que nous sommes encore dans la cité foyalaïse et qu'il est coutume d'employer en milieu urbain le mot « rue » et de ne recourir au terme – certes également générique – de « route » qu'en dehors des agglomérations ? *Route de la Folie* serait donc une exception, voire une incohérence... qui en fin de compte ne surprend pas lorsque l'on pense au poids symbolique du second syntagme de la dénomination de cette artère. Cette route serait-elle donc déjà à penser comme hors la ville ? Cela ne rappellerait-il pas qu'elle n'a pas toujours été insérée dans le centre-ville ? Elle constitue dès lors assurément un cadre idéal pour tous les hors-la-loi (ceux en col blanc aussi) qui y transigent. Le questionnement de la mobilité n'en sera que plus profond.

¹ Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde*, op. cit., p. 412.

Et étant donné qu'une route porte généralement le nom du lieu où elle aboutit, en l'occurrence ici « la Folie », tout un programme s'ouvre à nous !

L'étude onomastique des noms des toponymes², soit l'(h)odonymie indique que tout odonyme est constitué d'un terme générique (ici : « route ») et d'un terme spécifique (à savoir « la Folie »). Comment comprendre alors l'expression « la Folie » ? Difficile de trouver une explication sûre. Faut-il y voir la référence à un état mental instable et le choix chez Fabienne Cabord de sortir des sentiers battus ? Doit-on penser que parfois c'est le type d'établissement ou de commerce qui se trouve dans la voie concernée et qui lui donne son nom ? Serait-ce la référence à un lieu lié au délabrement physique et psychique (rappelons la proximité avec le dispensaire Calmette) ou plus simplement un souvenir de l'emplacement d'une maison de campagne, alors appelée « folie »³ ou encore une salle de spectacle⁴ ?

Il convient de souligner également qu'un camp militaire, le camp Gerbault⁵, se trouve au bout de cette route et que ce n'est pas la seule voie à être qualifiée de « route » et non de « rue » pour indiquer une échappée en dehors du centre-ville. Il y a aussi en effet une route⁶ de Moutte liée à la capitale.

« Folie » ou « De La Folie » serait-il le nom d'une famille à l'instar de celle de la Follye de Joux ? Nous ne pouvons oublier que le terme « folie » peut renvoyer aussi à l'idée d'un lieu entouré de bois (de feuillus)... , soit le rappel possible que la cité foyalaise, issue rappelons-le d'un vaste marécage, d'une mangrove végétale, n'avait pas encore sa taille et sa configuration urbanisées actuelles.

Rues et routes ont en commun leur revêtement : bitume, goudron, asphalte, béton, ciment... ; éléments de modernité qui les unissent et les relient, quels que soient les déplacements, erratiques ou non, qui s'y jouent. Elles peuvent d'ailleurs inviter aux *road movies*, ces errances sur route qui souvent se terminent mal, mais qui disent tant de nos modes de vie actuels. Prendre la *Route de la Folie* donnera-t-il le même résultat ? Un *road movie* urbain contemporain pour dire tout le malsain de nos sociétés dites « modernes » et toutes les apories de la société martiniquaise ? Direction, circulation, animation, perte... *Route de la Folie*... Certes (voie de) communication, mais pour quelle revendication ? Le principe de bonté qui nous est proposé dans *Biblique des derniers gestes*⁷ l'emportera-t-il sur la destruction ? Cette *Route de la Folie* n'en reste pas moins une sorte d'éloge du fol foyal à rebours et en retour, entre ordre et désordre, entre identité perdue et cherchant à se retrouver, avec la conscience que sur toute route, les roues tournent pour qu'avancent véhicules – transporteurs d'humains – et temps... Des frottements qui s'ensuivent, rou(t)es et cadres s'en voient déformés, reformés, reformulés... en autant de bordures à questionner... même si peu nombreux sont ceux.celles qui souhaitent réellement le faire...

² Voir par exemple : Dominique Badariotti, *Les noms de rue en géographie. Plaidoyer pour une recherche sur les odonymes*, Paris, Armand Colin, mai-juin 2002.

³ Comme par exemple la Folie-Méricourt à Paris.

⁴ Rappelons qu'au début du XIX^e siècle, à Paris, il a été d'usage de donner le nom de « folies » à des salles de spectacle comme par exemple les *Folies dramatiques* (1830).

⁵ Du nom d'Alain Gerbault. Premier navigateur français à achever un tour du monde en solitaire à la voile. Il est aussi célèbre pour son plaidoyer en faveur des Polynésiens et de leur culture que l'on peut trouver exposé dans son ouvrage *L'Évangile du soleil*.

⁶ Ajoutons-y, autour du centre-ville de Fort-de-France, la route de Didier et la route de Balata.

⁷ Patrick Chamoiseau, *Biblique des derniers gestes*, Paris, Seuil, 2002.



*Presse Sans Papier*⁸, 2016, acrylique, encre et collage sur papier, 65 cm x 50 cm

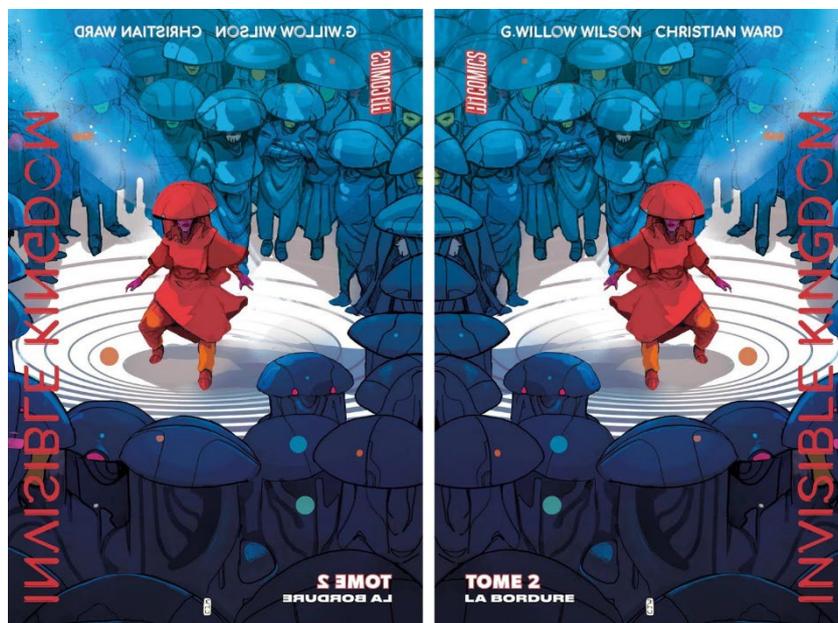


Caducus, 2016, peinture acrylique et bombes aérosols sur panneau métallique (de récupération), 38 cm x 105 cm

⁸ Cette œuvre s'est aussi intitulée : *Une bonne presse ça urge.*

5- Cabord et le traitement du bord et des mondes *BORDERline*

Césaire et Senghor ont repris les idées que nous avons brandies et les ont exprimées avec beaucoup plus d'étincelles, nous n'étions que des femmes ! Nous avons balisé les pistes pour les hommes
Paulette Nardal, *Lettre à Jacques Louis Hymans* (1960)



Questionner la b-ORdure, les marges, quelles que soient les époques et les espaces¹, requiert décentrement et effort. Pour rendre à la b-ORdure ses ors et dépasser les freins des tensions sociétales et identitaires, les blessures des subjectivismes psychiques, les mises à l'écart accentués à l'heure de la mondialisation, les périphéries ont fort à faire. Il importe de franchir diverses frontières², de dénouer les exils, de déjouer la perpétuation des inégalités économiques et de genre, de parler du sensible et donc d'esthétiques et pourquoi pas d'arts mercenaires à la suite de Jacques Derrida (1930-2004)³ pour mieux déconstruire les cloisonnements officiels⁴ et leurs disséminations subalternisantes ? Il nous faut alors la force de la différAnce⁵...

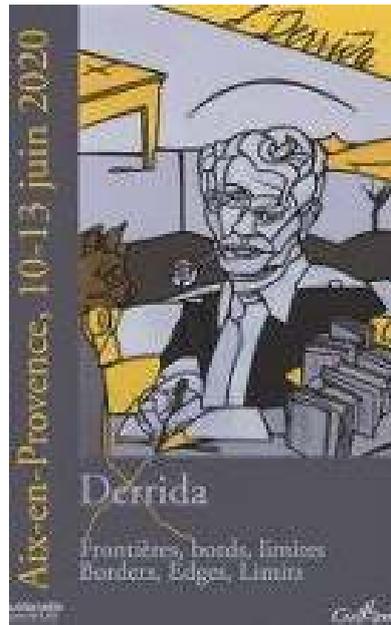
¹ Voir par exemple Karine Bennafla, *Pour une géographie des bordures à l'heure globale : frontières et espaces d'activités 'informelles'*, Habilitation à diriger des recherches, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, 2012, (tel-00850135).

² Cf. Ophélie Naessens, « *Aborder les bordures : l'art contemporain et la question des frontières* », *Critique d'art*, 2015, <http://journals.openedition.org/critiquedart/15500>, consulté le 28 novembre 2021.

³ Cf. Jacques Derrida, *La Vérité en peinture*, Paris, Flammarion (coll. Champs), 1978.

⁴ Jacques Derrida note avec justesse dans *Mimesis des articulations*, Sylviane Agacinski (dir.), Aubier-Flammarion (coll. La philosophie en effet), 1975, p. 57 : « Une politique et une économie politique sont impliquées (...) dans tout discours sur l'art et le beau ».

⁵ Cf. Raymond Lamboley, « Derrida et la « différance » aux sources de notre culture », *Revue d'éthique et de théologie morale*, 2005/2, n°234, p. 47-62, <https://www.cairn.info/revue-d-ethique-et-de-theologie-morale-2005-2-page-47.htm>, consulté le 28 novembre 2021.



La philosophie nous y aide. Derrida nous propose ainsi de reprendre le « parergon »⁶ kantien de la *Critique de la faculté de juger* (1790), soit comme l'explique Shun Sugino, ce que l'on ajoute en plus :

Alors que l'ergon veut dire l'œuvre en grec, le parergon signifie littéralement le hors-d'œuvre : la partie supplémentaire de l'œuvre. Le parergon dans le lexique du discours sur l'art peut avoir plusieurs significations qui se lient étroitement : la partie subalterne dans la peinture par rapport à son sujet (la nature morte, ou le paysage dans la peinture d'histoire), l'ornement additionnel de l'œuvre d'art (le cadre luxueux de la peinture), et la bordure ou le cadre en général de l'œuvre⁷.

Aborder un questionnement ardu ne serait-il pas plus aisé en s'intéressant tout d'abord à ses limites, soit ses bouts, ses bords et rebords ? C'est en tous les cas dans l'œuvre de Fabienne Cabord un point récurrent que ces bordures réitérées, ces traits noirs qui comme autant de frontières – infranchissables et/ou poreuses ? –, autant de façons de marquer et faire remarquer, de joindre et de disjoindre, limitent et délimitent des mondes hétérogènes.

Il est frappant de noter combien ces bordures semblent encadrer tant d'ordures, de reliefs de repas festifs et prétentieux pour des gangues corporelles oubliées du tréfonds de leur être. La goujate *Langouste au beurre de maracuja* de Fabienne Cabord est sans appel à cet égard. Petits cadres insérés dans un plus grand cadre dont les délimitations sont incertaines, doigts recouverts du jaune du beurre de ceux qui jouissent de tant de surplus sans interroger les difficultés de leur entour caribéen, et qui s'entourloupent eux-mêmes dans une perte de sens vital et identitaire.

⁶ Jacques Derrida, « Le parergon », *Digraphe – théorie ⇄ fiction*, n°2, Galilée, 1974, p. 21-57.

⁷ Shun Sugino, « Diderot avec Derrida : une esthétique de la bordure », Francesca Manzari et Stéphane Lojkiné (dir.), *Derrida 2020 : frontières, bords, limites / Borders, Edges, Limits*, 2020, <https://cielam.univ-amu.fr/malice/articles/diderot-derrida-esthetique-bordure>, (hal-03175159), consulté le 28 novembre 2021.



Langouste au beurre de maracuja, 2016, acrylique et encre sur papier, 40 cm x 50 cm

De ces jeux de cadre dans le cadre sourdent aussi, comme chez le Guadeloupéen Michel Rovélas, des recherches identitaires liées aux mosaïques mythologiques des origines caribéennes.

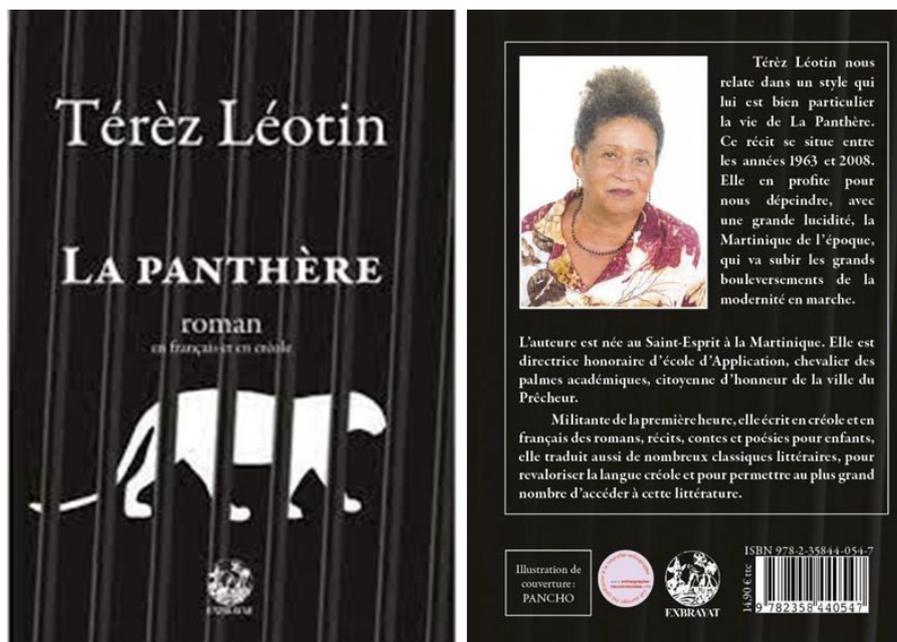


Mythologies créoles (2013), huile sur toile, 200 cm x 200 cm⁸

Toutefois, en cherchant à redonner un cadre à ce (et ceux.celles) qui n'en avait plus, il y a comme une proposition de réinitialisation, de nouvelle vie possible ; opportunité qui n'a pas été donnée à tou.te.s les marginalisé.e.s...

⁸ Voir l'analyse proposée par Stéphanie Jariel sur le site de *Canopé* : « Les multiples quadrilatères qui les composent évoquent des entités qui coexistent et s'entremêlent à l'intérieur. Ainsi, ces deux figures sont multiples par essence et leur vibration évoque une évolution, une mutation », <https://www.reseau-canope.fr/art-des-caraibes-ameriques/oeuvres/mythologies-creoles.html>, consulté le 28 novembre 2021.

Cette mise en périphérie en contexte martiniquais a été fort bien décrite par Téréz Léotin dans *La panthère*⁹, ouvrage qui nous conte, outre la vie de Pierre-Just Marny – celui qui a été le plus vieux prisonnier de France –, la situation de la Martinique des années 60, marquée par les changements de la modernité et les désarrois sociétaux qui l'accompagnent avec le début des sirènes du consumérisme¹⁰ que critique, cinquante ans plus tard, Fabienne Cabord. En rendant vie à ce qui est usagé, ce qui équivaut à postuler qu'il n'y pas de fin véritable, pas de bord définitif donc, l'art caBORDien remet en cause à la fois les centres et toutes les limites officielles et propose une défense de la « périphérisation » généralisée et pourtant (encore) critiquée.



Edmond Evrard Suffrin¹¹, artiste marginal lamentinois¹², ayant initié le « Dogme de Cham » avec notamment une interprétation nègre des éléments bibliques, avait justement développé dans son art un marronnage des mots et des objets, donnant à ceux-ci une deuxième vie, une seconde chance. Nombreux sont les artistes martiniquais à avoir été marqués, consciemment ou non, par ses « installations » imprévues et leur mixage des genres, ainsi que des matières et des textes. Cette « filiation » entre générations d'artistes ne saurait être éludée pour mieux comprendre l'œuvre de Fabienne Cabord.

Et parmi les filiations ou plutôt sororités revendiquées par Fabienne Cabord, la figure de Paulette Nardal s'impose et se surimpose en différents collages¹³ comme dans *Généalogie féminine de la négritude et ses dessous* (2021) où une photo de Paulette Nardal, la bouche féminisée par un ajout de rouge à lèvres est rayée d'une croix symbolisant le silence forcé et par là même l'impossible reconnaissance, en son temps, des fulgurances nardaliennes, anticipatrices quant à la Négritude¹⁴.

⁹ Téréz Léotin, *La Panthère*, roman en français et en créole, Fort-de-France, Éditions Exbrayat, 2016. Cette auteure majeure pour son travail de mise en valeur du créole a fait partie des créateurs de la revue *Grif en tè*, premier journal martiniquais en créole, publié de 1979 à 1983.

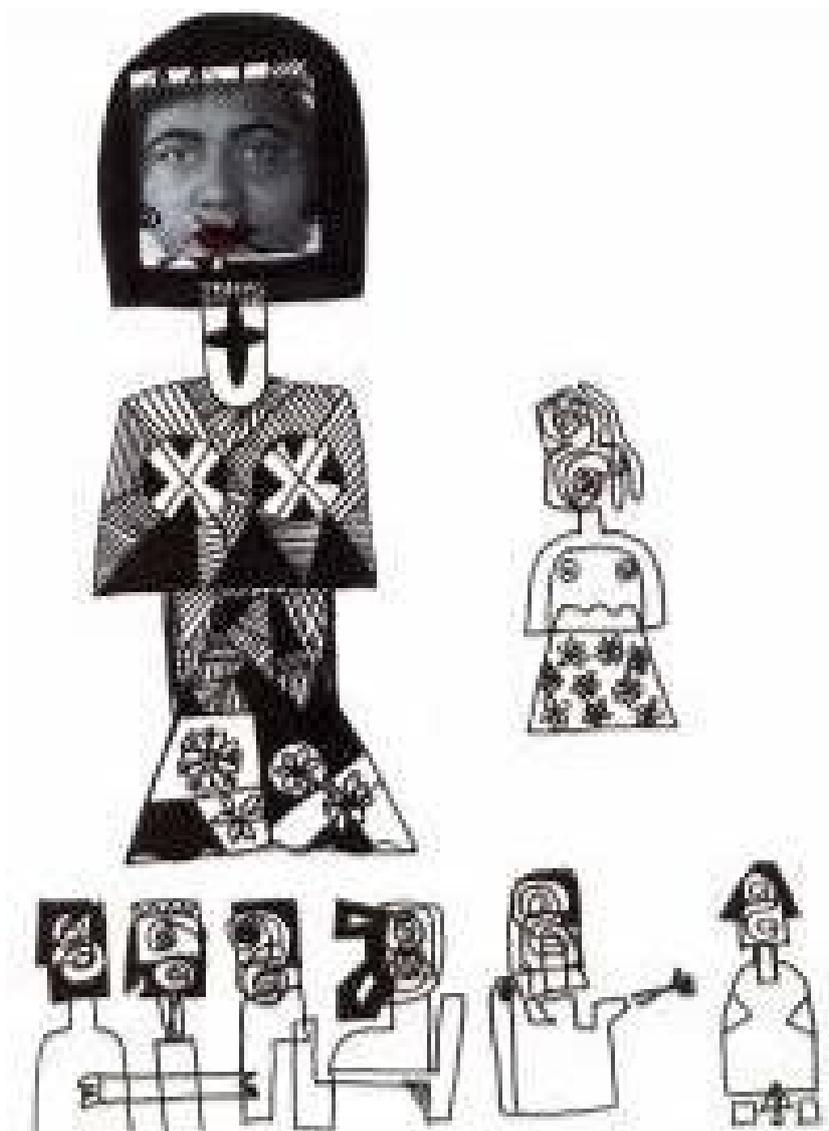
¹⁰ Voir par exemple « La panthère noire » : <https://www.youtube.com/watch?v=-67uZ-Q3HcQ>, consulté le 26 novembre 2019.

¹¹ Voir <https://www.potomitan.info/gletang/art.php>, consulté le 26 novembre 2019.

¹² De la ville du Lamentin.

¹³ Ces œuvres ont été présentées lors de l'exposition collective *Expériences de femmes*, Créole Art café, Saint-Pierre, 2021.

¹⁴ Voir à ce propos Cécile Bertin-Elisabeth, « Les Nardal : Textes, co-textes, contextes », *Flamme (Fédérer Langues, Altérités, Marginalités, Médias, Éthique)*, n° 1, 2021, <https://doi.org/10.25965/flamme.89>. Cette communication avait été présentée oralement lors de l'hommage à Paulette Nardal rendu par la Collectivité Territoriale de Martinique le 13 mars 2020.



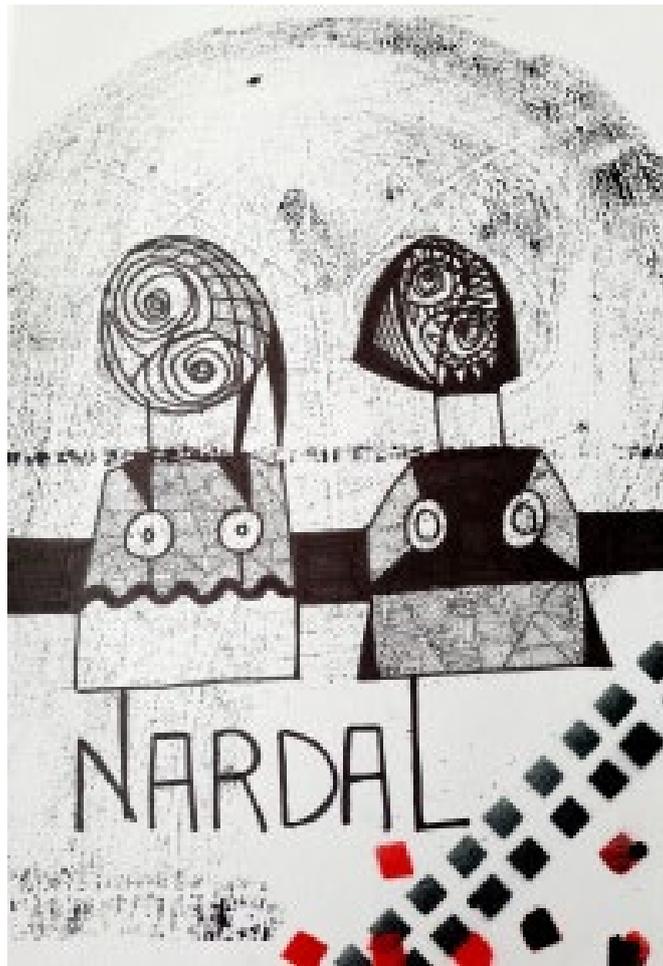
Généalogie féminine de la négritude et ses dessous, 2021,
acrylique et collage sur papier, 32 cm x 24 cm

Cette mise au bord, au banc des intellectuels reconnus, a aussi concerné sa sœur, Jane Nardal, ce que semble évoquer Fabienne Cabord dans un générique *Nardal* représentant deux figures féminines. On rappellera à cet égard que l'un des rares à avoir valorisé, très tôt, le génie nardalien est Joseph Zobel¹⁵ qui dédia à cette famille une nouvelle intitulée *Nardal*¹⁶. Fabienne Cabord esquisse dans la partie basse et à gauche de son œuvre *Nardal* une double tracée discontinue formée de pas géométrisés, comme autant de carrés symbolisant l'ordre officiel... S'y surimposent des carrés de couleur rouge, comme pour souligner leur évolution en dehors des chemins reconnus. Ne pouvons-nous y voir les empreintes des pas de Paulette et de Jane Nardal (1900-1993)¹⁷, deux femmes marquées au fer rouge du rejet pendant tant d'années ?

¹⁵ Pour mieux percevoir les liens entre Paulette Nardal et Joseph Zobel, se reporter au fonds Nardal des Archives départementales de la Martinique, remis par Catherine Bigon, nièce de Paulette Nardal (fille de Lucie), en janvier 2016.

¹⁶ Joseph Zobel, *Et si la mer n'était pas bleue*, Paris, Éditions Caribéennes, 1982.

¹⁷ Jane Nardal a notamment écrit des articles dans la *Revue du Monde Noir* et *La Dépêche africaine*. On retiendra en particulier sa critique de l'exotisation des femmes noires.



Nardal, 2021, Acrylique sur papier,
29,7 cm x 21 cm

Ce qui est en jeu dans ce traitement des subalternisations récurrentes est le poids de la domination mâle qui inspire à Fabienne Cabord l'installation intitulée, comme pour renforcer ces déséquilibres, *Parité mâle* et où on retrouve¹⁸, avec l'humour qui caractérise les jeux sur le langage constamment insérés par cette plasticienne dans ses œuvres : « Même pas mâle » !



Parité mâle, 2021, installation, technique mixte, acrylique sur toile et bois.
4 toiles et une étagère de 90 cm x 30 cm

¹⁸ Sur la deuxième œuvre, en partant de la gauche, de cette installation.

La plasticienne Fabienne Cabord continue donc de sonder les mentalités de son île et les poids sociétaux qui rejoignent des cadres occidentalisés internationaux. L'image de la femme, ou plus exactement l'image imposée aux femmes, lui inspire l'œuvre *Tropismes* qu'elle explique de la façon suivante :

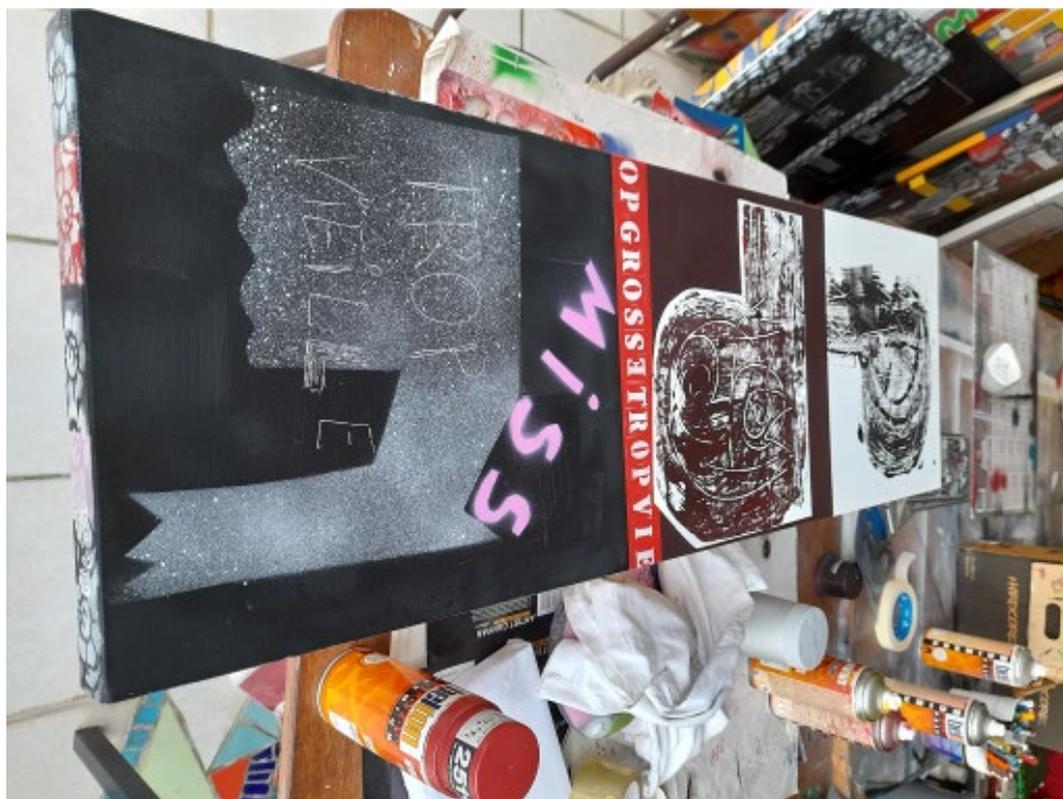
Trop vieille, trop grosse, trop maigre, trop moche, trop aguichante, d'où le terme « tropismes » que je me réapproprie pour décrire notre société où les femmes sont en permanence jugées, jaugées, provoquant chez certaines un manque de confiance, des complexes et parfois un mal-être pouvant déboucher sur des troubles comme la boulimie, l'anorexie, etc.

Le physique des femmes plus que celui des hommes est scruté en permanence. Les femmes ont cette obligation de plaire, leur corps est même au cœur des relations sociales.

Ici, je pointe du doigt les diktats de la beauté, et rend hommage à celles qui assument de s'en affranchir¹⁹.

Elle joue alors sur l'opposition traditionnelle rose/bleu pour dénoncer notre éducation à la domination masculine dans *Quand je serai grande* (2020). La Martinique, représentée par une carte de couleur rouge sang, partage ce poids judéo-chrétien. À nouveau, l'idée de la transmission générationnelle est revisitée, mais ici une large bande blanche rompt les relations entre un monde rose bonbon et clos, matrice-utérus revisitée, et un monde aux pointes de phallus dressés, immergé dans un bleu mâle.

Il n'empêche que ce qui domine dans l'art cabordien ce sont plutôt des géométries transgénérationnelles, des reliances qui dessinent comme une forêt de signes et de rendus de matières où les êtres sont insularisés, reliés les uns aux autres et au Tout-Monde dans leur diversité que transcrivent les choix de couleurs.

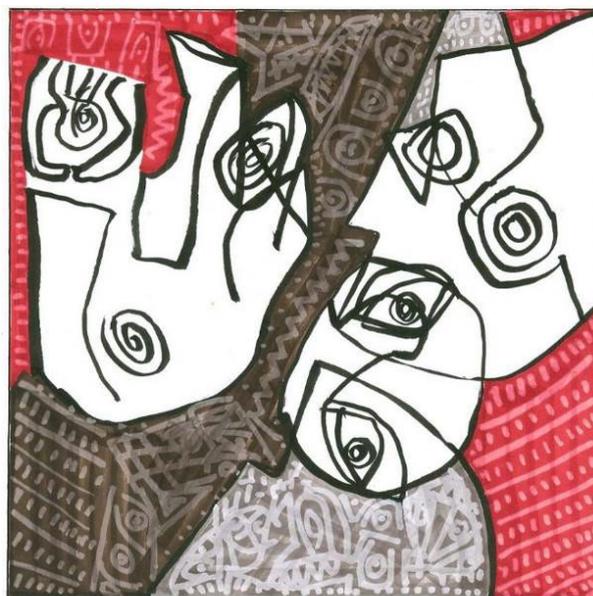


Tropismes, 2021, acrylique sur toile, 90 cm x 30 cm

¹⁹ Extrait d'une interview de Fabienne Cabord réalisée par Cécile Bertin-Elisabeth le 17 mars 2021.



Quand je serai grand.e, acrylique sur toile, 90 cm x 30 cm



F. Cabord 2015

Family 3, 2015, acrylique et encre sur papier, 32 cm x 26 cm (Photo Fabienne Cabord)



Sans titre, 2015, acrylique sur papier, 29,7 cm x 21 cm (Photo Fabienne Cabord)

Fabienne Cabord développe en effet un art à la géométrie nourrie des formes des pétroglyphes amérindiens²⁰, bord ou sous-bassement des cultures caribéennes, et revisitées à l'aune des outils de la modernité, avec par exemples des yeux-roues, quelque peu spiralés, qui traduisent étonnement, perplexité, comme vidés par les aspirations cycloniques de pertes réitérées. Cette transcription graphique des évolutions d'une société, de la maturation-macération antillaise et des statu quo actuels est renforcée dans la série *Family* par une palette plus réduite et une géométrisation des fonds comme autant de champs/chant d'îles et d'insularités, en un hymne à la recomposition de ce qui a été délié.

À l'instar du plasticien, céramiste et sculpteur Victor Anicet²¹, marqué par les recherches pionnières du Père Pinchon²² et par la terre du Marigot, les sources d'inspiration multiculturelles sont prégnantes chez Fabienne Cabord. Comme une phase transitoire, sans travailler à proprement parler la terre d'autant qu'elle est plutôt adaptée au bitume, Fabienne Cabord dessine sur des fonds ocres-marrons, de la couleur des sols, de la terre qui n'a pas encore été recouverte par le macadam de la modernité, des personnages aux géométrisations

²⁰ Fabienne Cabord a obtenu en 2012 et en 2013 le 1^{er} prix CTM au concours de talents « Empreintes Territoriales » (catégorie peinture) pour des représentations, de petite taille, aux corps géométrisés rappelant l'art amérindien de la Caraïbe. Ce choix d'un art fondé à partir d'une synthèse trans-épocale perdure donc jusqu'à aujourd'hui dans l'œuvre cabordienne et en constitue même un sous-bassement fondamental.

²¹ Victor Anicet a co-créé en 1984 le groupe *Fvomajé* réunissant six plasticiens : Ernest Breleur, François Charles-Edouard, Yves Jean-François, Renée Louise, Bertin Nivor et lui-même, à la recherche d'une esthétique caribéenne.

²² Voir à cet égard : <http://www.manioc.org/fichiers/HASHe78de837df42a74fd559db>, 2009.

amérindiennes, sortes d'inspirations de robots modernes formés ou entourés d'« enroulements », de glyphes-lacets comme autant de parties de labyrinthes.

N'est-ce pas justement ce que nous donne à voir Fabienne Cabord : le labyrinthe identitaire de son île et ses divers centres possibles ? Brassages identitaires et entrecroisements culturels soulignent l'importance des carrefours sur lesquels chacun de nous bute parfois, hésitant parmi les voies proposées, avant de reprendre sa route.

L'écrivaine et poétesse Nicole Cage-Florentiny a justement écrit un poème intitulé *Carrefour*, thème-leitmotiv dans son œuvre, et qui dit la folie d'une Histoire à reconquérir :

*Voici mes deux mondes déchirés croisée des chemins
J'appelle la pluie du ciel eaux vives salvatrices sur leurs têtes ployées
Voici mes deux enfants de l'ombre en quête d'un peu d'amour
Il n'y a que l'amour pour laver tant de haine
Feu, strangulation, fouets en érection et coutelas dressés cannes incendiées et folie des hommes
Après le feu ma terre à reconstruire, mon histoire étranglée
Voici les deux faces de ma folie
Ô Dieu, prends-les mêmement dans tes mains thaumaturges²³*



Fabienne Cabord devant certaines de ses œuvres. Photo du site France-Antilles, <https://www.martinique.franceantilles.fr/actualite/culture/agents-territoriaux-et-artistes-talentueux-317343.php>. Tous droits réservés.

La palette de Fabienne Cabord a évolué en quelques années, mais en conservant des tracés marqués de noirs, des sortes d'idéogrammes noirs sur fonds blancs, puis noirs et blancs sur fonds ocres. Elle trace des entrelacs noirs emplis de couleurs vives, brutes en ce qu'elles ne sont pas mélangées, mais juxtaposées, voire superposées comme des tags, disant ainsi paradoxalement la difficulté de la relation que les bordures noires tissent pourtant dans le même temps.

On peut alors penser à l'influence des roches gravées, c'est-à-dire des pétroglyphes caraïbes, ainsi qu'à la marque des techniques employées dans les bandes dessinées, qui se combinent en transcendant les époques et les genres, formant des cadres où la couleur se glisse, se pose, s'impose pour dire une modernité blessée et des étapes de vie en difficulté.

²³ Extrait de « Carrefour », Nicole Cage, *D'Îles je suis suivi de Où irait mon cri ?*, Paris, Le Chasseur abstrait, 2012, v. 25-32, p. 13-14. Il s'agit d'un poème-clé chez Nicole Cage-Florentiny, présent pour le moins dans cinq recueils de cette auteure et poétesse, comme l'a montré Patricia Conflon-Gros-Désirs dans *L'œuvre de Nicole Cage-Florentiny : de l'Antillanité à la Caribéanité en passant par l'Hispanité : une poétique de la Relation*, op. cit.

Les couleurs frappent autant que les mots. Se distingue par exemple un certain bleu. Influence du bleu si particulier de Serge Goudin-Thébia auto-qualifié par celui-ci de « *bleu amniotique* » ? Dominique Berthet avait écrit à propos de cet artiste qu'il était : « *un arpenteur de paysages, cueilleur d'éléments naturels, collecteur de signes, découvreur d'inscriptions et de traces sur les roches, sur les rivages, sur les écorces (...)* »²⁴. Ce très bel hommage réuni en une phrase nous semble pouvoir être repris pour Fabienne Cabord – qui connaît d'ailleurs très bien et apprécie l'œuvre de cet illustre prédécesseur –, soit un héritage assumé, mais sur le mode urbain. Fabienne Cabord est arpenteuse du paysage foyalais, de sa mangrove urbaine, cueilleuse d'éléments citadins, collectant des signes, découvrant des inscriptions et des traces tant sur les roches gravées mémorielles que sur les trottoirs et le bitume des rues et des routes. Son environnement « naturel » à elle, le plus immédiat, c'est la mangrove urbaine, avec le gaz carbonique et ses files de véhicules, le marquage des panneaux de signalisation, les étranges personnages déjantés et si humains dans leur déliquescence que l'on ne peut manquer de côtoyer dans les rues foyaleses. Ces personnages ne sont pas faits de végétal et d'éléments humains comme les fameux *Guerriers de l'absolu* (1998-2000) de Serge Goudin-Thébia. Ils sont formés des éléments des routes et des cités entremêlés à des « restes » humains. Ils sont bien là ces êtres déstructurés, en souffrance physique et psychique... – ne sont-ils pas NOUS d'ailleurs ? – et il s'agit de ne plus leur tourner le dos ou de faire semblant de ne pas les avoir vus en changeant de trottoir, en détournant le regard... Que de guerriers en guenilles de la drive, sémaphores dont les pores suent la misère d'une société en dérive, que de « cémafaute »²⁵ dans ce marécage sociétal où les trémolos des violons ne s'entendent plus, où tous les *mea culpa* sont dépassés, quasiment déjà trépassés...

Fabienne Cabord habite Fort-de-France dans tous les sens du terme ; c'est le lieu où, pour plagier Serge Goudin-Thébia, elle « *(a) corps, là où (elle) voi(t), enten(d), sen(t), respire, marche (...)* »²⁶.

Fabienne Cabord complète sa palette avec un certain violet qui vire rarement au mauve. Quasi omniprésent, il nous renvoie aux deuils de nos identités et de nous-mêmes, aux crépuscules de notre époque. Ce violet est aussi assemblage de couleurs vives, entre-deux, liant, à placer entre bleu et rouge...

Ressortent en effet les rouges, longtemps prégnants également dans l'œuvre de Luz Severino, artiste dominicaine qui développe depuis une vingtaine d'années les multiples facettes de son art innovant en Martinique²⁷. Son installation lors de l'exposition « Derrière le voile » en 2011-2012 à la Fondation Clément offrait des couleurs tranchées et tranchantes de souliers aux vifs bleus, rouges, verts et jaunes, symbolisant tous ceux qui les avaient portés et leurs déplacements et mouvements citadins, entre espérance et désespérances, par manque de reliances²⁸. Car, sérialiser et en fin de compte déshumaniser revient à désintégrer la communauté et l'individu qui s'y trouve, ce qui entraîne des frénésies infinies et autant de frustrations et d'apories.

²⁴ Dominique Berthet, « Faire une œuvre avec le lieu », *Une œuvre de Serge Goudin-Thébia*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 66.

²⁵ Ce crabe, appelé aussi crabe violoniste (*uca pugilator*), est très fréquent dans les mangroves et marécages caribéens.

²⁶ Livret de l'exposition « Là où nous allons tous », réalisé par le Conseil général de la Martinique, 1^{er} trimestre 2011, in Prologue de Franck Doriac, p. 9.

²⁷ Voir la seconde partie de ce triptyque sur l'ART-mangrove caribéen.

²⁸ La modernité est en effet plutôt vue sous le mode de la « banalité du mal » évoquée par Hannah Arendt (*La condition de l'homme moderne*, 1961 (*The Human Condition*, 1958) et Eichmann à Jérusalem, Pierre Bouretz (dir.), Paris, Gallimard, volume « Quarto », 2002). Nous empruntons ce terme « reliance » et sa dimension éthique à Edgar Morin, même si cette notion que d'aucuns hésitent à considérer comme un concept a en fait été introduite par le sociologue Roger Clausse (*Les nouvelles*, Bruxelles, Éd. de l'Institut de sociologie, 1963). Voir à propos de cette notion le très intéressant point réalisé par Marcel Bolle De Bal, « Reliance, déliance, liance : émergence de trois notions sociologiques », *Sociétés*, 2003/2, n° 80, p. 99-131, <https://www.cairn.info/revue-societes-2003-2-page-99.htm>, consulté le 26 novembre 2019 et de Maurice Lambilliotte, *L'homme relié. L'aventure de la conscience*, Bruxelles, Société générale d'édition, 1968.

Edgar Morin nous alertait en ce sens cherchant à relier à la fois tout individu et toute société à l'ensemble de l'espèce humaine : « *Il faut, pour tous et pour chacun, pour la survie de l'humanité, reconnaître la nécessité de relier, de se relier aux nôtres, de se relier aux autres, de se relier à la Terre-Patrie* »²⁹. Face à une société qui encense la raison et introduit la « déliance »³⁰ et ses clivages, Fabienne Cabord a compris qu'il nous reste la Folie pour tendre vers la reliance et plus de partage. En avant donc sur la *Route de la Folie* !

Cette artère foyalaise serait alors un exemple-type de l'archipélisation de la mangrove urbaine où la déliance – en tant que paradigme de la modernité – pourrait être remplacée par la reliance, conçue comme espoir de la post-modernité ou hypermodernité³¹ ? Et comment cela se passerait-il en contexte insulaire et caribéen, où d'île en île la mise en lien ne saurait être qu'archipélique ? Sachant l'impossibilité de (se) représenter la périphérie, les bords, sans le centre qui délimite ce qui est *borderline* – ou l'île sans le continent –, la reliance dépend, de ce fait, de façon duelle, de la déliance. Il n'empêche que Fabienne Cabord interroge les différents filaments et pigments culturels, toutes ces branches-racines de la mangrove urbaine si prégnante à la Martinique, comme autant d'espérances d'une plus rapide reliance. Du moins, ses œuvres semblent tracer des liens sans fins en ce sens, devant l'urgence de nous relier à nous-mêmes et à la Terre qui nous abrite que l'on oublie sous la grise brume du bitume. Nos rhizomiques racines multiples devraient nous aider à développer cette énergie vitale et respectueuse et à tendre vers cette interrelation harmonieuse qui ne pourra bien sûr jamais abolir des séparations – parfois nécessaires et en tous les cas bien présentes dans la forme même de la génération du monde et des êtres vivants qui y cheminent.

Route de la Folie... Terrestre, maritime ou céleste, sylvestre, minérale ou aquatique, la route se trace et constitue autant de tracées de vies et de passages pour une Alliance. Large ou réduite, parfois sentier ou sente, elle creuse des sillons et participe au mitage des territoires caribéens tout en établissant les réseaux mangroviens qui unissent leurs populations. On les parcourt à pied, en voiture, en moto... avec souvent des casques considérés par beaucoup, au péril de leur vie, si superfétatoires sur les routes aux Antilles que Fabienne Cabord choisit d'en faire des œuvres d'art à part entière.



Motodidacte, 2016, acrylique sur métal

²⁹ *La méthode*, Tome IV, *op. cit.*, p. 269.

³⁰ *Op. cit.*, <https://www.cairn.info/revue-societes-2003-2-page-99.htm>, consulté le 26 novembre 2019.

³¹ *Op. cit.*, <https://www.cairn.info/revue-societes-2003-2-page-99.htm>, consulté le 27 novembre 2019.

Ces Artères-Archipels pour une nouvelle Alliance donnent donc vie, ne serait-ce que parce qu'elles permettent les rencontres et fécondent ainsi les univers caribéens. Vivre sur une île crée sans nul doute une façon particulière d'être à soi et aux autres. Jean-Marie Le Clézio notait à cet égard : « *Il y a un esprit des îles comme il y a un esprit des montagnes ou un esprit des forêts* »³².

Émiettement, fragmentation, éclats... Comme en résonance avec l'insularité, cette approche réunit des fragments³³. La forme retenue par Fabienne Cabord se fait l'écho de cette archipelisation et nouvelle alliance de par l'introduction également de nombreux collages dans son œuvre, nourrie d'articles de journaux et de publicités. Il n'y manquerait pour « dire » Fort-de-France et la mentalité martiniquaise, entre passé et présent, entre ouverture et fermeture, « que » des photos du Martiniquais Marcel Mystille³⁴ qui nous a légué des instantanés de bon nombre des artères et des lieux culturels foyalais...



Baby doll, 2016, acrylique, encre et collage sur papier, 80 cm x 60 cm

Fabienne Cabord introduit aussi des sortes de frises, qui comme des bas-reliefs rappellent, à l'instar des bibles de pierre qu'étaient les cathédrales d'antan, les points-clés

³² Jean-Marie Gustave Le Clézio, in *Kréyol Factory : Des artistes interrogent les identités créoles*, Paris, Gallimard, 2009, p. 4.

³³ Une fois encore les écrits glissantiens demeurent prégnants. Voir à ce propos Dominique Aurélia, Alexandre Leupin, Jean-Pierre Sainton (dir.), *Édonard Glissant, l'éclat et l'obscur*, Pointe-à-Pitre, Presses Universitaires des Antilles (coll. Écrivains de la Caraïbe), 2020.

³⁴ Voir http://www.patrimoines-martinique.org/?id=notice&doc=accounts%2Fmnesys_cg972%2Fdatas%2Ffir%2Farchives%20d%C3%A9partementales%2FFonds%20iconographiques%20%28Fi%29%2F34Fi_v2%2Exml&node_start=133&start=30&page_ref=a011276771432DLlej, consulté le 25 novembre 2019.

d'une mythologie singulière. Pour que tout un chacun puisse y lire la « Bible des gestes »³⁵ à la martiniquaise, infime partie de tout l'arc antillais, lentille caribéenne³⁶, le procédé est itératif et décline une logique qui ne cherche nullement à suivre les cheminements de la raison en décrivant une ville-poumon à l'économie dépendante où sue l'humide forfaiture et la pestilence de murs-urinoirs et où brillent un soleil et une résilience à toutes les colonialités.

« Comment es-tu vue Fort-de-France ? » est en somme la question qui nous taraude en découvrant l'œuvre cabordienne. Sous la lumière crue, émergent avec le regard d'une passante du quotidien, soucieuse de rester en contact avec la foyalaise « faune », erratique le jour, harassée des trafics de nuit, femmes et hommes déshumanisé.e.s par les bons pensants. Fabienne Cabord choisit de donner à tous ces marginaux une place de choix et nous invite ce faisant à prendre conscience de nos vides communs, de nos limites personnelles et sociétales, de nos exigüités mentales, de notre consumériste approche. Ces drives aux bordures de la mangrove foyalaise, de l'aube au crépuscule, ne redonnent-elles pas en fin de compte sens à nos vies oubliées des riches apports de l'Altérité et prestes aux commérages ? Ne permettent-elles pas de relire les codes d'un vivre-ensemble si mis à mal ?

Feu rouge ; feu vert ; ligne continue ; passage clouté ; à gauche ; à droite... en route, au grand dam des bonnes gens. Sur le macadam valsent les pas de ceux qui parcourent Foyal dans l'inférieure géhenne et la persistante déveine... Pourquoi tant de haine, entre non-dits et mal-dits, maudites fausses transparences ?

Fabienne Cabord réunit en conséquence une alerte sociétale et une façon, décoloniale, d'apprendre à se reconnaître désormais tou.te.s comme périphériques, *bordeline*, porteur.euse.s de blessures, de ruptures et de tant d'espoirs. Autrement dit, l'œuvre cabordienne convoque une interrogation critique sur elle-même, sur ces êtres pluriversels des mondes entrecroisés caribéens qui ne sont autres que nous-mêmes et sur notre difficile reliance avec notre territoire et tout autre lieu.

Heureusement, il y a la route, la *Route de la Folie* en particulier, pour initier sans trêve une dynamique socio-vitale et durable au cœur de la mangrove urbaine.

*La mangle : l'eau et la terre dans leurs bordures, où nous avons vécu... Nous prenions à la mangle, sans prendre garde. Obscure compliquée, perdue de branchages de racines rouges, elle commençait au cimetière et elle mangeait le rivage d'eau jaune sur l'eau bleue, jusqu'au déboucher de la Rivière salée. Nous y voyions le monde : ces possibles que nos regards avaient levés*³⁷.

Aimé Césaire, poète du cri nègre, mais aussi maire de Fort-de-France de 1945 à 2001, nous prévenait : « *La culture, c'est tout ce que le monde a inventé pour rendre le monde vivable et la mort affrontable* »³⁸. Que ces paroles résonnent en nous avant, pendant et après la découverte des œuvres de Fabienne Cabord, nourries d'autres artistes et d'auteurs du Divers en une chaîne de libertés, souvent difficilement arrachées, qui investit nos lieux de vie pour que nos réalités profondes affleurent et qu'ainsi, en toute dignité et pour chacun.e de nous – car périphérisé.e.s nous le sommes tou.te.s à un moment ou à un autre –, nous puissions savourer ces « armes miraculeuses », ces tags revisités, ces fragments en cours de métamorphose qui n'attendent que nos regards pour (re)prendre une (sur)vie spiralaire, ouverture-appel d'air, sur la *Route de la Folie* de nos quotidiens.

Ne pas agir en victimes, ne pas se dire simplement blessés par un passé que nous n'avons pas vécu même si son poids alourdit nos présents, mais être toujours des porteurs conscients

³⁵ Clin d'œil à l'ouvrage de Patrick Chamoiseau, *Bible des derniers gestes*, op. cit.

³⁶ Nous nous inspirons du titre d'Antonio Benítez Rojo, *El mar de las lentejas*, Barcelone, Plaza-Janés, 1984, qui conçoit une Caraïbe qu'il définit comme un méta-archipel. Il s'intéresse plus particulièrement dans cet ouvrage aux distorsions de l'Histoire, entre Europe et Amérique.

³⁷ Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde. Poétique IV*, op. cit., p. 69.

³⁸ https://www.lexpress.fr/culture/livre/aime-cesaire-la-culture-c-est-tout-ce-que-l-homme-a-invente-pour-rendre-le-monde-vivable-et-la-mort-affrontable_809198.html, consulté le 18 novembre 2019.

d'une Histoire à revitaliser, au pied du mur des désespérances et des pertes de valeurs humaines, éthiques et identitaires. Recréer autre chose, une autre Liberté, d'égale Fraternité... « Folie miraculeuse » ?

Nous laisserons, avant de prendre la route, les derniers mots à Édouard Glissant qui renvoie à l'Histoire comme fondement de toutes ses interrogations... et donc des nôtres... :

C'est cet accompagnement que je voudrais suivre à la trace, pour montrer comment l'Histoire (qu'on la conçoive comme énoncé ou comme vécu) et la Littérature³⁹ rejoignent une même problématique : le relevé, ou le repère, d'un rapport collectif des hommes à leur entour, dans un lieu qui change en lui-même et dans un temps qui se continue en s'altérant⁴⁰.

³⁹ On y ajoutera les arts.

⁴⁰ *Le discours antillais, op. cit.*, p. 235.

6- À propos de l'exposition *Route de la folie*



Route de la folie ordinaire, 2016, peinture acrylique et bombes aérosols
sur panneau métallique (de récupération), 105 cm x 38 cm

ROUTE ET DEROUTES DE LA FOLIE. POUR UNE *GEO-TOPO-GRAPHIE* de l'*EN-VILLE* FOYALAIS¹

« *La langue créole ne dit pas « la ville », elle dit « l'En-ville » [...]. L'En-ville désigne ainsi non pas une géographie urbaine bien repérable, mais essentiellement un contenu, donc une sorte de projet. Et ce projet, ici, était d'exister* »² explique Patrick Chamoiseau dans son fameux roman qui fait l'éloge non pas d'une rue, mais de tout un quartier foyalais : *Texaco*.

Fabienne Cabord nous propose son projet. Et ce projet, ici, est d'urgente ré-humanisation. À partir d'un graphisme particulier, marque de fabrique d'un style dont les symboles géométrisés/*géo-maîtrisés* s'entremêlent, l'exposition *Route de la Folie* invite à découvrir et redécouvrir la *géo-graphie* (du grec *graphein* qui signifie « écrire ») foyalaise à partir d'une rue, située à la fois au cœur de la capitale martiniquaise et qui permet dans le même temps de s'en éloigner pour rejoindre les hauteurs de Gerbault/*J'erre-beau*, entre « rue de la Piété » et « passage Atoumo ». Autant de noms qui placent cette « Route de la Folie » dans le domaine de la drive des maux et du questionnement du beau, lequel relève de la transmission et construction de modèles identitaires comme le souligne le drapeau revisité de *BLACK Ô*³, motif d'ailleurs repris sur l'un des bancs réalisés par Fabienne Cabord. Ce thème des drapeaux nationaux est traité à nouveau en 2021 alors qu'il y a débat pour que la Martinique soit dotée de son propre drapeau.

¹ Ce texte, quelque peu revisité ici, a été publié dans la revue *AICA Caraïbe du sud* le 14 décembre 2016, <https://aica-sc.net/2016/12/14/route-et-deroutes-de-la-folie/>, consulté le 19 novembre 2019.

² *Texaco*, *op. cit.*, p. 422.

³ Le recours aux majuscules rouges indique qu'il s'agit de titres d'œuvres de l'exposition « Route de la Folie ».



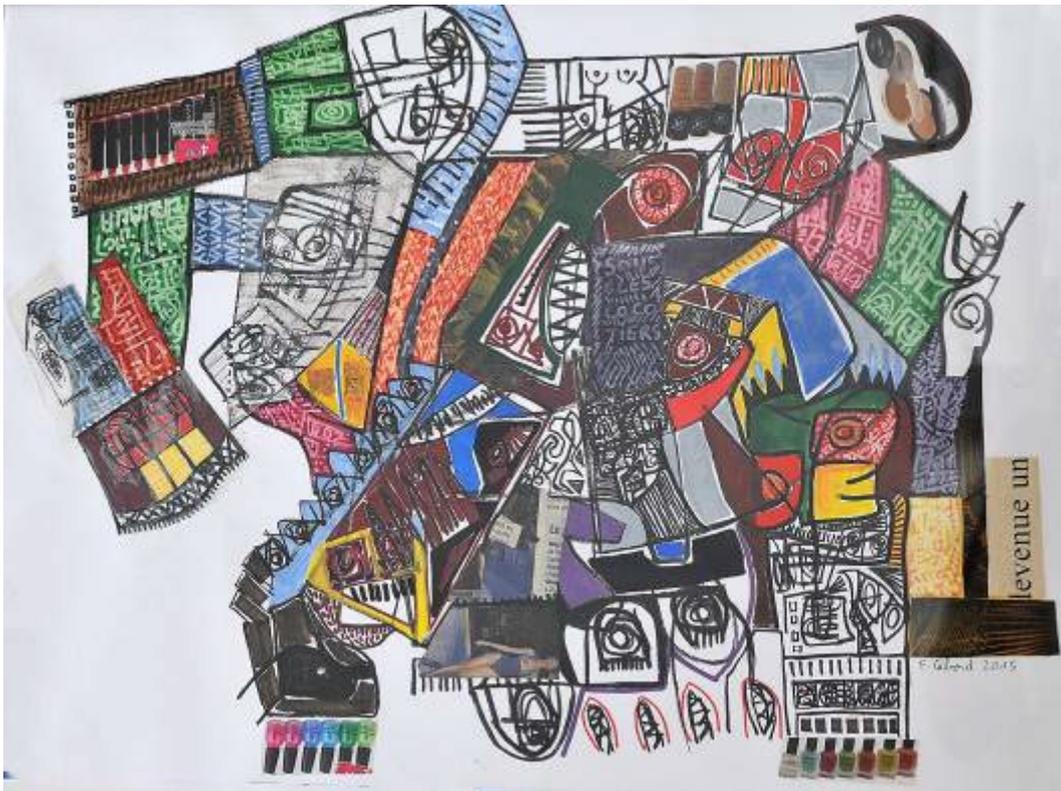
Série *Le retour des drapeaux*, 2021, technique mixte, 29 cm x 21 cm

Widad Amra a crié sa foyallitude dans son recueil poétique *Regards d'errance (Drive poétique)*⁴, Fabienne Cabord crie sa *fo(ya)l*-attitude et *fo(ya)l*-inquiétude dans son exposition *Route de la Folie*. De « *La ville qui flotte au-dessus de la mer, ma ville* » de Widad Amra de 2008 à celle de Fabienne Cabord de 2016, *t-huit* ans et délitements... Il reste de la mer : le bleu, et de la ville : d'autres couleurs, vives et agressives pour une réflexion sur *CADUCUS*, la caducité, la fragilité périssable et les rejets attendants... Soit en quelque sorte une date de péremption dépassée pour ceux que rejette la société et qui s'engluent dans le fol *en-ville*. *Fo(ya)l*-attitude ; *fo(ya)l*-inquiétude...

WELCOME ! pour ce **BANANAS TOUR** qui remet en cause les exotismes primaires. Bienvenue dans cette *topo-géo-graphie* d'un lieu ô combien vivant. Nous sommes invité.e.s, à partir de dessins sur divers supports, à partager un discours – et donc un *topo...* – iconographique désireux de transcrire la déshumanisation qui frappe, chosifiée **BABY DOL(L)** et réduit en **PETIT CON DE PARADIS**.

La *Route de la Folie* comme métonymie d'une société troublée, à la lisière entre folie individuelle et collective, entre tous ces **GVQ/J'ai vécu**, déneuvés de tout futur, de plus en plus nombreux qui errent en dérive et cette autre partie de la société qui s'étourdit dans une drive consumériste factice de **POPPÉE(S)** et poupées modernes à la recherche d'une beauté extérieure tout aussi déshumanisée ; maux qui rongent nos sociétés et que celles-ci cherchent à masquer sous l'apparat et les *make-up* divers.

⁴ Cf. Cécile Bertin-Elisabeth, présentation de *Regards d'errance (Drive poétique)*, 2008, <http://www.editions-harmattan.fr/index.asp?navig=catalogue&obj=complement&no=1104>, consulté le 20 novembre 2019.



Poppée, 2015, acrylique, encre et collage sur papier, 53 cm x 68 cm

L'ironie de la plupart des titres de cette exposition qui appelle à questionner nos valeurs actuelles : *THE SKY IS BLUE*, *HAUTE POINTURE*, *LANGOUSTE AU BEURRE DE MARACUJA*, *LE CASQUE DU SIECLE...* insiste sur la nécessaire prise de conscience des errements d'une société antillaise qui a échappé aux ferrements de l'esclavage et lutté contre le colonialisme, mais qui semble connaître une autre forme d'esclavage et de colonialité de par la déshumanisation de ses rapports, de par ses clivages renforcés comme ces familles décomposées à recomposer qui se voient questionnées dans *FAMILY 3* ; de par également une absence de volonté critique, d'où le titre *UNE BONNE PRESSE ÇA URGE* et du fait de blocages socio-idéologiques dont rend compte l'œuvre *DIPLOMACHISME*. Les hommes et les femmes de *PICK UP, HARLEM* et *GVQ*, désarticulés par une mise à la marge imposée aux *borderlines* et *boderlands* de la *Route de la Folie* en particulier et de la société martiniquaise et antillaise en général, investissent la toile, le fer, le bois, le plastique ou le papier avec divers ajouts d'idéogrammes caraïbo-cabordiens et toujours des éléments de l'*en-ville* : routes au nom parfois transcrit, carrefours, nœuds de réseaux en souffrance, segmentations, séparations colorées ou géométrisées qui crient les clivages de notre société.

Ces ajouts peuvent même scarifier le support retenu comme autant de tatouages marquant corps et visages. Dans *LANGOUSTE AU BEURRE DE MARACUJA* se détachent deux yeux, un nez et une bouche – fumant plusieurs cigarettes/barrettes de *shit* à la fois – qui occupent une page qui pourrait symboliser un écran représentant un *power point* avec, à gauche, des vignettes qui invitent à faire défiler le projet *cabordien* du rejet de la posture anti *borderlines*. Les douleurs criantes et étouffées à la fois de *LANGOUSTE AU BEURRE DE MARACUJA* dont le titre mêle faune et flore convoque de concert exotisme des saveurs et déchets puants, jaillissant d'une poubelle verdâtre – située à droite de l'œuvre – ou sorte de *doggy bag* prêt à emporter les restes d'un repas qui n'est dans l'*en-ville* souvent fait que des rebus alimentaires en cours de décomposition des plus nantis...

Avec *BAD BED* et son sac de papier recyclé en œuvre d'art, on découvre un nouvel arrêt sur image du quotidien des oublié.e.s d'une société à la fois riche et inégalitaire, une nouvelle *géo-topo-graphie* de ceux.celles qui sont repoussé.e.s au ban de la société. D'où peut-être le choix de proposer dans cette exposition des bancs de bois dont la partie supérieure légèrement octogonale introduit des angles brisés ; ruptures confirmées dans les motifs

ajoutés de certains des pieds de ces petits meubles, lesquels manquent justement à ces marginaux.ales. tombé.e.s... jusqu'à rester couché.e.s à même le sol.

En somme, *Route de la Folie* est une exposition qui met en scène à la façon de ces bancs dessinés une bande dessinée didactique comme autant de mangas anti-exotiques pour dire la part de toxicité de cités où n'ont justement pas droit de cité tant de défavorisé.e.s en déroute, représenté.e.s par des entrelacs de personnages-lieux géométrisés aux couleurs contrastées dont la désarticulation articulée crie la douleur inarticulée de multiples rejets entre « *connaissance, reconnaissance, méconnaissance* » comme l'indique une indication insérée dans l'une des œuvres de cette exposition.

Dans cet imaginaire du lieu *cabordien* où FdF⁵ rime avec SdF ; où FdF renvoie à Faim, *drogue, Folie*, pas de ville enchantée, mais un *en-ville* aux fractures encastrées, à l'image de ces diverses formes géométriques qui permettent de concevoir la multiplicité des enfermements et montrent... en miroir... les solidarités oubliées... d'une société « débiélée »⁶, d'une société diffractée, issue de ces cultures créoles « agrégées » convoquées dans *Éloge de la Créolité*⁷.

Édouard Glissant évoquait déjà parmi les problèmes de l'humanité actuelle, entre les désertifications et les tragédies des flux d'immigrations, « les affres des pourrissements des villes »⁸ et leurs « richesses rapinées »⁹ pour des « peuples rendus à dégénérescence ». Fabienne Cabord nous force quant à elle à voir ceux que l'on évite de regarder du fait de leurs corps emmurés, « bouclés », quasi indissociés du ciment de l'*en-ville*, des roues de ses voitures, de ses trottoirs et de ses passages, entre continu et discontinu, comme un patchwork urbain de type *crazy urban style*. *Route de la Folie* nous déroute alors de notre égoïste quotidien pour éviter que n'ait lieu la déroute de toute une société.

Retenons à cet égard les mosaïques de chiffres et de lettres, vitraux de triangles, de carrés et de rectangles de sociétés mondialisées, « plombées » par le poids des grands ensembles et forces politiques : « UE, ONU, EU... ». On y lit également : « *help* »... Mais que répond-on ? La langue bégaye, hésite entre « ON/ILS », oscille entre diverses *ROUTE(S) DE LA FOLIE*... Reste en conséquence un vrai-faux collectif ou des individualités contrariées comme ce chiffre « 1 », central dans l'œuvre *CADUCUS*, présenté inversé, comme une invitation à réfléchir en tenant compte d'un jeu de miroir. Ce 1 est peint en vert et surmonté d'un R – comme route ? – hérissé de clous ou serait-ce les poils hérissés d'une humanité qui a la chair de poule de ses propres déliquescences sans avoir toujours pleinement conscience d'être sens dessous-dessus ? Miroir de « 1 » faussement symétriques... Le tout dans une dynamique tracée, à l'instar d'une route aux abords irréguliers, tourmentés comme l'identité de ceux qui l'habitent, l'investissent. Un « F », celui sans nul doute de Folie, est d'ailleurs mis en exergue de par sa position centrale sous le chiffre « 1 ». « Et l'œil de Caïn regardait dans la tombe » nous disait Victor Hugo ; et l'œil de cette *Route de la Folie* regarde comme ébloui dans un halo (sur la gauche de l'œuvre) dont l'opacité questionne les fausses apparences et assurances de la conscience antillaise. Soit le recours à des tags pour un « muralisme » métatextuel qui pense une méta-ville en graffiti *géo-topo-graphiques* et évoque ses dangers : danger de la route avec son casque *MOTODIDACTE* ou autre *COUVRE-CHEFFE* pour nous éviter d'être des accidenté.e.s de la vie, voire d'être perçu.e.s comme des résidus, des *GVQ* au corps abîmé jusqu'à la « matrice », au périnée périmé et au pied-bot qui n'est pas jugé beau selon les critères d'une société à qui Dame Fabienne répond par un pied de nez : « *Et si on/ils étai(en)t fou ? s* » à lire à l'endroit et à l'envers ; à voir en tous les cas au miroir de nos déraisons...

Cette *Route de la Folie* comme un bras à la fois articulé et désarticulé, avec ses nœuds, ses passages, entrecoupés, entre-hachés, ces îlots mal rabotés de vies escamotées, Fabienne Cabord a besoin de la dire, de la transcrire pour mieux y échapper (elle-même... et nous aussi !...), pour échapper au mal-être qui lui donne sa coloration particulière de contrastes

⁵ Abréviation courante pour « Fort-de-France ».

⁶ En créole, signifie fou/folle.

⁷ *Éloge de la Créolité*, op. cit.

⁸ Édouard Glissant, *Philosophie de la relation*, op. cit., p. 85.

⁹ Op. cit., p. 33.

bruts. Faut-il y voir la transcription du « destin du névrosé » comme dirait Frantz Fanon ? En tous les cas, toujours pour reprendre le vocabulaire biologique employé par Fanon, nous considérons que Fabienne Cabord exemplarise dans cette exposition la « scissiparité »¹⁰ – du latin *scindo*, soit scinder, diviser –, que nous qualifierons pour notre part de scissiparité dissymétrique, avec ces êtres calibanisés par l'*en-ville* et ses phobies, comme de nouveaux esclaves, pour mieux nous inviter à une architomie, soit la régénération des parties manquantes d'un individu une fois qu'il a été scindé. Cette alchimie ou métamorphose possible dans l'art, notamment dans un art de l'imbrication comme celui de Fabienne Cabord, est assurément sous-tendue par une utopie de ré-humanisation qui s'inscrit dans une dynamique de questionnement identitaire et éthique pour être fol-à-l'aise dans la belle cité foyalaise.

Répondons donc à cette invitation à un « topo » sur la situation actuelle de l'*en-ville*, topos à partir duquel ces œuvres redessinent via les contours *topo-géo-graphiques* de la *Route de la Folie* ceux de nos cheminements de vie, en divers exposés iconographiques qui condensent le ressenti actuel. En somme, ces croquis visent à tous nous alerter face à une réalité foyalaise qui a bien changé... Il importe de résister devant ces dérives, déroutés, détériorations et obsolescences de toutes sortes, en recourant par exemple comme le fait Fabienne Cabord à un art de l'hybridité mangroviennne – tant dans la forme que les supports multiples retenus : étagères, caisses, casques de chantier ou encore bancs – pour transcrire le vertige inhérent à cette route qui du point de vue étymologique (du latin *rupta, rumpere*) signifie « briser ». Le terme Folie introduit une seconde rupture, entre errance *géo-topo-graphique* et errance psychique. Les œuvres de cette exposition présentent dès lors des carrefours de vie et de cultures. Si dans son poème *Carrefour*¹¹, la Martiniquaise Nicole Cage-Florentiny pose la question de la folie – laquelle la taraude d'ailleurs dans nombre de ses écrits¹² – en affirmant : « *Rouge est son sang rouge aussi l'enfer de la folie* » et s'inquiète de ces « *mondes déchirés croisée des chemins* », il importe de souligner que Fabienne Cabord ne s'en tient pas pour sa part au cadre contextuel de l'esclavage et de la colonisation passée, mais aux déroutés et bifurcations, bien actuelles et ô combien sournoises. Il n'empêche que les vers cagiens rejoignent certaines facettes de l'art *cabordien* :

« *Il n'y a que l'amour /pour laver tant de haine/ Feu, strangulation, fouets en érection et coutelas dressés cannes incendiées et folie des hommes/ Après le feu ma terre à reconstruire, mon histoire étranglée/ Voici les deux faces de ma folie* »¹³.

Voici donc les diverses facettes de la *Route de la Folie* et de l'*en-ville* environnant selon la *géo-topo-graphie* mangroviennne de Fabienne Cabord. *L'éloge de la folie* (1511) d'Érasme avait bénéficié des illustrations d'Hans Holbein le jeune ; la *Route de la Folie* a désormais quant à elle les œuvres criantes de recherche de ré-humanisation de Fabienne Cabord avec cette dérangeante et extravagante Folie qui affirme d'emblée :

« *Quoi que dise de moi le commun des mortels (car je n'ignore pas tout le mal qu'on entend dire de la Folie, même auprès des plus fous), c'est pourtant moi, et moi seule, qui, grâce à mon pouvoir surnaturel, répands la joie sur les dieux et les hommes* »¹⁴.

¹⁰ Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, *op. cit.*, p. 15.

¹¹ Nicole Cage-Florentiny, *D'îles je suis*, Le chasseur abstrait éditeur (Lettres Terres), 2012, « Carrefour ».

¹² Cf. la thèse de doctorat de Patricia Conflon-Gros-Désir : *L'œuvre de Nicole Cage-Florentiny : de l'Antillanité à la Caribéanité via l'Hispanité : une poétique de la Relation*, *op. cit.*

¹³ *Op. cit.*

¹⁴ Érasme, début de *L'éloge de la Folie*,

[https://fr.wikisource.org/wiki/%C3%89loge_de_la_folie_\(Lejeal\)/Texte_entier](https://fr.wikisource.org/wiki/%C3%89loge_de_la_folie_(Lejeal)/Texte_entier).



Route de la folie, 2015, acrylique sur papier, 81 cm x 26 cm

7- Cheminements passés, présents et à venir : entretien avec la poétesse et documentariste Véronique Kanor

20 avril 2020

***Cécile Bertin-Elisabeth :**

Édouard Glissant a proposé l'aphorisme suivant : « Agis dans ton lieu, pense avec le monde ». Pourriez-vous vous présenter à partir de ces lieux, particulièrement les villes, qui ont accompagné vos tracées de vie ? Parmi les éléments que sont l'eau, le végétal (les arbres) et le béton des villes, où vous sentez-vous le mieux ? Et pourquoi ?

***Véronique Kanor :**

Je suis née dans une ville qui n'est qu'une surface, à Orléans. Ma profondeur, c'est dans la Caraïbe que je la trouve. Je me sens enracinée aux flots, à ce mouvement qui m'a portée d'Afrique jusqu'en Martinique. Être née en France est une naissance administrative. Mon territoire n'est pas là. Mon cœur n'est pas là. Mes sentiments ne sont pas là. Mon impulsion créative non plus. Et pourtant, c'est toujours là que je vis. Avec de plus en plus de difficulté cependant, de plus en plus serrée. Je m'y reconnais de moins en moins. J'ai honte de me savoir là, sur cette terre d'arrogance. Mais les habitudes sont tenaces. Prendre mon vélo, parcourir le monde en quelques heures, voir un film algérien à 16h, traverser le quartier indien, boire un chaï à 18h, puis hésiter entre un resto éthiopien ou un japonais et finir la soirée dans un club de jazz... J'avoue, j'aime ça. L'abondance de la grande ville. Et ses illusions aussi. Après 20 ans de Paris, je suis allée vivre à Bordeaux. Où je suis actuellement. Je dois être maso : je déteste cette ville, propre et belle, riche et vieille, lourde de pierres qui ont vu passer mes ombres ancêtres. Dans le panier de mon vélo, j'accumule tous les pavés branlants en me disant que peut-être... Et puis, puisque cette ville a des trous de mémoire, autant qu'elle en ait pour de bon. Je n'y ferai pas de longs os. Quitter la France. Retourner dans cette Martinique où j'ai vécu 6 ans ? Essayer ce Saint-Laurent-du-Maroni dont je suis tombée amoureuse ?

La première fois que je suis allée en Guyane, c'était en 2005, c'était à contre cœur. J'avais les idées-colons dans ma tête : bêtes, touffeur de l'air, inintéressant. J'étais invitée à un festival de cinéma. J'y suis allée en pestant. Le lendemain, en traversant le marché de Cayenne, la bouche longue, pas concernée, voire même agacée par ses faciès que je ne comprenais pas, par ces langues que je ne reconnaissais pas, je ne sais pas ce qui s'est passé, mais j'ai senti une lumière puissante sortir du sol et se poser sous mes semelles. J'avais perdu contact avec le réel. J'étais portée par cette lumière et mon cœur était exalté. Je n'ai plus voulu repartir de Guyane. Mais j'avais négocié pour ne rester que 72 heures et le billet n'était pas modifiable. Depuis, j'ai la Guyane accrochée aux basques et j'aime. J'ai appris que j'avais une aïeule enterrée là. C'est peut-être elle qui m'appelle. Ou une possible origine amérindienne que je n'avais jamais explorée. La Guyane est si large... Elle me rend orpailleuse de moi-même. Elle me rend forêt, vierge à nouveau. Elle m'amazonique. Il y a quelque chose dans l'air... quelque chose dans ce fleuve immense... quelque chose dans cette mer marronne, quelque chose qui se passe en moi quand je roule des heures et vois surgir d'une étendue qui semble déserte, une femme avec un oiseau dans une cage. En Guyane, derrière ce que l'on voit, il y a ce que l'on ne sait pas. À Saint-Laurent-du-Maroni, j'aime écouter le sranan tongo, une langue qui se balance et qui me renvoie à moi, des années en arrière. J'entends dans le balancement de la langue des Bushinengue, le même balancement que j'entendais quand, étudiante, j'écoutais, acharnée et passionnément, la dub poetry jamaïcaine, celle qui a fait de moi une poétesse engagée. Oku Onuera, LKJ, Michael Smith, Jean Binta Breeze, Mutabaruka... ces dub poets caribéens, parfois immigrés comme moi sur la terre du maître, m'ont appris à lier l'histoire de l'esclavage à la condition sociale actuelle des Afro-descendants.

Je cherche encore la ville où je poserai mes rêves, mes nuits, mes désirs, mes routes. Cette ville sera verte et eau. Verte de ses arbres qui seront nos guides, nos panneaux de circulation, nos abris en cas de grosses pluies de soleil. On tendrait les mains pour cueillir un mango, un moubin, une prune cythère. Nos bars seraient installés tout autour, les routes feraient un détour mais pour ne pas les embêter. Les zones commerciales seraient noyées sous la végétation, avec des bancs tout autour des bâtiments pour prendre le soleil ou la blague avec quelqu'un. Cette ville serait eau, aussi. Toutes les villes sont traversées ou bordées par l'eau. C'est vital. Un temps, pour la circulation des marchandises. Un autre temps, pour la circulation des énergies. L'eau rend les villes *fluides*. Elle engloutit l'agitation, les tensions. Elle invite à la méditation. Et je déteste les urbanistes qui ont bétonné les rivières des villes, qui les ont docilisées et puis fossilisées. C'est le cas de la Rivière Madame à Volga. C'est un crime ce qu'ils lui ont fait ! À Bordeaux, ils ont bétonné la rive droite. La Garonne n'est plus à hauteur d'hommes. Elle est surplombée par un boulevard piéton bordées de boutiques. A Orléans, en revanche, la Loire est magnifique, sauvage. Dedans poussent des arbres, des lumières et des roches.

**CBE : Si je vous dis « ville », que me répondez-vous notamment pour la Martinique, la République Dominicaine et la Dominique ? En quoi l'en-ville foyalais (et peut-être sa Route de la Folie) a-t-il compté dans votre travail de réalisatrice ?*

VK : La définition de ce qu'est une ville est subjective. Elle dépend des pratiques, des habitudes, mais aussi des fantasmes et des idées reçues qu'on nous refourgue dès notre plus jeune âge, et dont il est difficile, ensuite, de se défaire. Ainsi pour moi, la frénésie, la démerdance, la bouillonnance de Santo Domingo en font une ville telle que j'en ai l'habitude. Pour la Martinique, c'est l'En-ville le jour et les bodlanmè de l'île, la nuit. C'est là, sur les bords de mer que les communes ont réhabilités en promenades, que la ville passe la nuit. Pour ce qui est de la ville, à la Dominique, je donne ma langue au chat. Roseau reste une campagne et c'est précisément pour cela que j'ai un lien tendre avec cette ville-des-champs.

Déambuler dans Paris que je connais bien, c'est longer des siècles d'histoire, toucher des pierres, des statues, des églises qui sont plus vieilles que le plus vieux de mes ancêtres connus. A Paris, la ville accumule son passé et l'exhibe. La ville existe avant les hommes. Même vide, même désertée, elle est là, dominatrice, surplombant les désirs, les assujettissant à l'idée qu'elle a d'elle-même. Elle est l'héroïne de l'histoire. C'est elle qui gagne toujours, même mise à sac, à sang. Même défiée, même brûlée, c'est elle qui gagne. Fluctuat sed¹mergitur.

Fort-de-France n'existe pas. Il y a Texaco, Citron, Volga, Debriand... des quartiers qui jouent à touche-touche, qui érigent chacun leur légende à partir d'un fait, d'un personnage dont on va cultiver le récit pour faire exister le quartier, le souder. Je les connais mal, ces quartiers populaires de Fort-de-France. J'aperçois les vies agglutinées, bruyante, tempestives, les lumières et soudain le silence.

Et puis, à Fort-de-France, il y a cette chose urbaine flanquée au bord de Fort-de-France. *Bord de Canal* d'Alfred Alexandre propose un En-ville dont subsistent les traces de l'En-ville du *Cahier* d'Aimé Césaire. Ces deux textes et ces deux auteurs restituent le plus justement l'urbain, l'En-ville dans ce qu'il a de monstrueux et d'inerte, de wè-pa-wey, de furtif, d'impermanent, de à-la-va-comme-jte-pousse avec son lot de misère humaine et politique, sa détresse palpable dans le délabrement de ses façades. Une continuité existe entre les deux œuvres, entre le Foyal du début du XX^e siècle et le Foyal du début du XXI^e. Au bout de ce petit matin, comme l'écrit Aimé Césaire « cette ville plate – étalée, trébuchée de son bon sens, inerte, essoufflée sous son fardeau géométrique de croix éternellement recommençante », tombe la nuit agitée, jompie, de *Bord de Canal*. Les corps aux yeux crevés décrits par le poète ont laissé la place aux corps tout bonnement crevés d'Alfred Alexandre. L'En-ville n'absorbe pas les gens. Le jour, il les attire avec ses petites boutiques, ses marchandes... Tout le monde

¹ La devise parisienne officielle est : « fluctuat nec mergitur ». Cette note et la suivante sont de l'auteur de *L'art-mangrove caribéen*.

s'affaire, tout le monde s'active à faire vivre ce cœur de Fort-de-France, mais personne ne l'habite... parce que l'En-ville, c'est les gens.

J'ai filmé cet En-ville quand la grève de 2009 s'est imposée à l'île. Ce sont les gens que j'ai filmés. Leurs cris, leurs pieds, leurs jambes, leurs regards. Tout ça faisait l'En-ville. Et quand les corps exultaient dans les bars, croyant sincèrement à la victoire prochaine, l'En-ville était grand, ouvert comme une carte dépliée. Et quand la routine a saisi les corps en en faisant à nouveau des porteurs de caddies ou d'errance, l'En-ville est redevenu ce lieu étroit, encombré, saturé, ce lieu où l'on passe tout de go du désespoir décrépi à l'illusion capitale. Personne n'est dupe. À part ceux qui, en chemise à bras longs, en pantalon pété-ko, sur le parvis de la Tour Lumina, oublient dans des bars lounge que le pays est sans culotte. Je n'arrive pas à filmer ceux-là. Je n'arrive qu'à pointer ma caméra vers ceux qui appellent encore la ville Fodfwans, et pas Fordeuf ou Fort-de-France, en pinçant les lèvres sur le Fr. Les anciens et les marges disent ce que la ville voudrait taire. Ils dénoncent, par leur présence les impuissances, les incompétences et les arrogances de la ville. Les marges sont le résidu de la folie et des contradictions urbaines. Les Anciens nous ancrent dans tout ce qui disparaîtra. Et j'aime les entendre dire : avant, ici, il y avait une t'ite dame qui vendait du manioc. Avant, on passait chez Untel prendre un décollage pour chauffer le corps avant d'aller au travail. Il habitait par là, je crois... » Ils ne sont plus tout à fait sûrs : l'En-ville a écrasé les lolos² et embrouille les mémoires.

J'ai dû mal à vagabonder dans l'En-ville. Je ne trouve pas les espaces de poésie, de rêverie, les endroits libres, informels et inutiles au capitalisme. La Savane est devenue une grande pelouse de rectangle entourée par une promenade à angle droit dramatiquement rectiligne. J'ai la nostalgie des promesses portées par le nom Savane. Ça aurait pu être un endroit plus imagé... Au demeurant, la poésie est peut-être dans les noms des rues. Route des religieuses. Je ferme les yeux et j'imagine une armée de bonnes sœurs envahissant les rues jadis. Rue Ti-Doudou. Je ferme les yeux et je souris. Route de la Folie... Longtemps je me suis demandée ce qui avait pu se passer dans cette rue pour qu'on l'appelle Folie. Une femme y a peut-être mangé ses enfants avant de sortir dans la rue, à moitié nue en hurlant « Mes enfants m'ont mangée ! »... Ou bien un nombre suspect de fous y avait été recensés... À moins que ce ne soit la tête de la rue qui lui ait donné son nom. Elle a une tête toute tordue, cette route. Ça ne m'étonne pas qu'elle ait inspirée des artistes. Je crois qu'une des œuvres de Fabienne Cabord porte le nom de la Route de la Folie.

(...)

En ce moment, ma tête est déjà remplie de projets, mais le titre de son œuvre : *Un petit con de paradis*, je pense que ça pourrait m'inspirer une idée de scénario.

² Petite échoppe populaire.



Un petit coin de paradis (Installation, détail), 2018, technique mixte

En guise de viatique

« Al cabo de algún tiempo de navegación en aquel caño secreto, se producía un fenómeno parecido al que conocen los montañeses extraviados en las nieves : se perdía la noción de la verticalidad, dentro de una suerte de desorientación, de mareo de los ojos. No se sabía ya lo que era del árbol y lo que era del reflejo. No se sabía ya si la claridad venía de abajo o de arriba, si el techo era de agua, o el agua suelo ; si las troneras abiertas en la hojarasca no eran pozos luminosos conseguidos en lo anegado. Como los maderos, los palos, las lianas, se reflejaban en ángulos abiertos o cerrados, se acababa por creer en pasos ilusorios, en salidas, corredores, orillas, inexistentes. Con el trastorno de las apariencias, en esa sucesión de pequeños espejismos al alcance de la mano, crecía en mí una sensación de desconcierto, de extravío total, que resultaba indeciblemente angustiada. Era como si me hicieran dar vueltas sobre mí mismo, para atolondrarme, antes de situarme en los umbrales de una morada secreta »

Alejo Carpentier¹

« Le pan de végétation, la montée inextricable des racines et des palmes, revient infiniment dans nos songes. Nos profonds se révèlent en branches et lianes et fougères surgies d'un seul élan. Si je dessine un arbre, je dessine une brousse. Le tronc solitaire fait tout de suite jungle et refuge, et fait mangrove »

Édouard Glissant²

« Secouer le joug de la dépendance et de l'assistanat qui nous rendent stériles, explorer le fond de nous-mêmes, prendre en compte notre sensibilité, notre intelligence, en un mot, recréer l'homme caribéen nous permettra d'accéder à 'l'esprit libre' nécessaire à tout projet créatif »

Serge Hélénon³

« Je dois quêter ma propre identité. J'essaie de créer un travail plastique qui soit le reflet de cette recherche. Mais la situation me contraint à la débrouillardise. J'utilise des objets, j'ajoute, je détourne. Je me sers de tout ce qui est mémoire, parole, langage »

Christian Bertin⁴

¹ Alejo Carpentier, *Los pasos perdidos*, cap. IV, XIX.

² Édouard Glissant, *La Cohée du Lamentin*, *op. cit.*, p. 186.

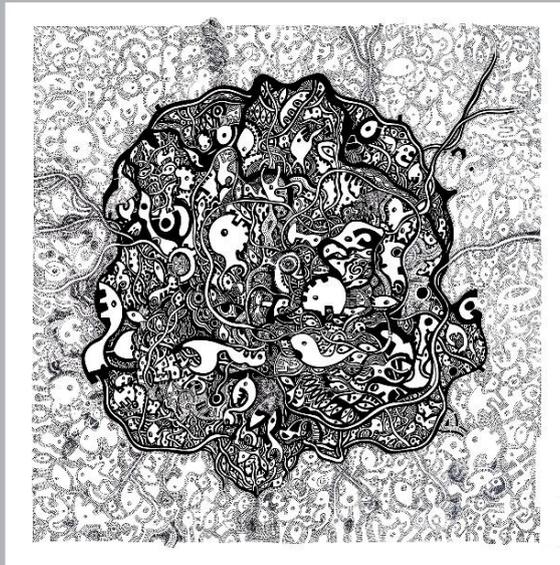
³ Propos de Serge Hélénon, cités par Dominique Berthet dans *Pratiques artistiques contemporaines en Martinique*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 16.

⁴ Christian Bertin, « La mémoire en attente », entretien avec Dominique Berthet et Jean Marie-Louise, in Dominique Berthet (dir.) *40 entretiens d'artistes, Martinique, Guadeloupe, Tome 2*, Paris, L'Harmattan, 2014, p. 32.

3^{ème} Conférence du CEREAP
en lien avec le CRILLASH



Rencontre avec un artiste



Ricardo Ozier-Lafontaine, série *Les Villes - Topographie de l'en-dedans*, 2015,
acrylique sur toile, 190 x 184 cm. Photo : J.-B. Barret

**Dominique Berthet s'entretiendra avec
Ricardo Ozier-Lafontaine**

Mardi 28 mars 2023 à 18h00

Salle polyvalente de l'INSPÉ, Route du Phare à Fort-de-France

Entrée gratuite



Infos : 06 56 55 46 46

Table des matières

RACINES EN PARTAGE.....	3
FEUILLE DE ROUTE.....	7
<i>DLO – EAU</i>	9
1- Bi-o/ <i>eau</i> entre deux ILS/îles ou l'archipel(ELLE) fabien	10
2- « L'œuvre cachée dans les taches ».....	25
3- Eaux troublées de particules d'identité(s) (et de spiritualité)	37
4- Corps : <i>mater-i-eaux</i> de l'imaginaire caribéen	42
5- Hydriques œuvres hybrides : quelle reliance ?.....	48
* Métamorph- <i>eau</i> -ses <i>in process</i>	55
* Du bouillonnement du « bouyon » et de divers échos/ <i>eaux</i>	61
6- Alphabet et syntaxe symb- <i>eau</i> -liques	65
7- L'avis de Marvin Fabien	74
<i>PIE BWA - ARBRE</i>	75
1- Une artiste dominicaine à pied d'œuvre qui grave sur le mAR(T)BRE des matières.....	76
2- Transcrire l'ar(T/bre)/chipélisation caribéenne	86
3- Rêves de jungles et d'origines.....	92
4- De la verticalité comme recherche de vérité identitaire.....	97
5- Ar/ART/bres de vie et liberté	101
6- Dialogue avec Luz Severino	111
7- Entretien avec le photographe Toño Arias Peláez.....	118
<i>EN-VILLE – CENTRE-VILLE</i>	129
1- Foyal, mangrove urbaine.....	130
2- Sur les murs de la route de la folie.....	138
3- Voie(s) d'interprétation.....	139
4- Arrêts en cours de route.....	158
5- <i>Cabord</i> et le traitement du bord et des mondes <i>BORDeRline</i>	161
6- À propos de l'exposition <i>Route de la folie</i>	176
7- Cheminements passés, présents et à venir : entretien avec la documentariste Véronique Kanor	182
En guise de viatique.....	186

Comment définir la créativité artistique dans une Caraïbe plurielle, à la fois riche et lourde de tant de paysages et de rencontres marqués au sceau des violences de l'Histoire et de l'imprévisible des créolisations, entre déterritorialisation(s) et reterritorialisation(s), entre transparence(s) et opacité(s) dirait Édouard Glissant ? En évoquant un **art-mangrove** !

Cet ouvrage, conçu comme un carnet de détour(s) en forme de triptyque, sonde les espaces liquides et les *bouyons*, suit les systèmes racinaires et les ramifications sylvestres, emprunte des routes comme celle de la Folie et des trottoirs foyalais bétonnés, en accompagnant les choix plastiques de trois artistes caribéens contemporains : Marvin Fabien, issu de la Dominique ; Luz Severino, de la République Dominicaine et Fabienne Cabord, de la Martinique. Les dynamiques racinaires aquatico-végétales et urbaines qui emplissent, relie et fécondent les recherches esthétiques de ces plasticien.ne.s, entre *Dlo/eau*, *Pie bwa/arbre* et *En-ville-centre-ville*, convoquent assurément un paradigmatique art-mangrove rhizomatique.

Agrégée d'espagnol et professeure des universités à Limoges (EHIC) où elle a co-créé la revue *FLAMME*, Cécile BERTIN-ELISABETH a œuvré pendant plus d'une vingtaine d'années au sein de l'université des Antilles(-Guyane) au développement de la recherche entre mondes américano-caraïbes et Europe, à la reconnaissance de l'apport de la pensée d'Édouard Glissant et à son inscription dans les enseignements universitaires ainsi qu'au développement de nouvelles formations comme le Master Arts caribéens, la licence d'Art et le Master Études culturelles.

Spécialiste de la représentation des Noir.e.s et des picaro.a.s et des questions de marginalisation et de transferts culturels, elle a écrit et dirigé différents ouvrages sur le patrimoine artistique, historique et littéraire de la Martinique et de la Caraïbe comme *Le grand livre de ma commune mon histoire*, vol. I : Le sud de la Martinique, Orphie-Canopé Éditions, 2017, avec Léo ELISABETH ; *Histoire et mémoires de la traite négrière, de l'esclavage et de leurs abolitions en Normandie – Livres de couleur*, n°8, Hommage à Léo ELISABETH, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, février 2019, avec Érick NOËL ; *Zobel' ami – Lettres de Joseph Zobel*, Éditions Ibis Rouge, 2020 ; *L'Atlantique, machine à rêves ou cauchemar sans trêve ?*, La Crèche, Presses Universitaires de Nouvelle Aquitaine, La Geste, 2021, avec Érick Noël ; *Méditerranée-Caraïbe. Deux archipélités de pensées ?* Garnier, 2022, avec Franck COLLIN et *L'œuvre de Raphaël Confiant avant et après L'Éloge de la créolité*, Scitep Éditions, 2023, avec Patricia CONFLON et Corinne MENCÉ-CASTER.

En couverture : *Le retour des drapeaux*, photomontage Fabienne CABORD, 2023



9 782842 878696
ISBN : 978-2-84287-869-6