

L'art mangrove caribéen DLO*PIE BWA*EN-VILLE

Cécile BERTIN-ELISABETH

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

DOI : 10.25965/ebooks.331

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). 2- Transcrire l'ar(T/bre)/chipélisation caribéenne. Dans L'art mangrove caribéen. Université de Limoges.

<https://doi.org/10.25965/ebooks.331>



PULIM, 2023

5, rue Félix Eboué - 87031 Limoges cedex 1 - France

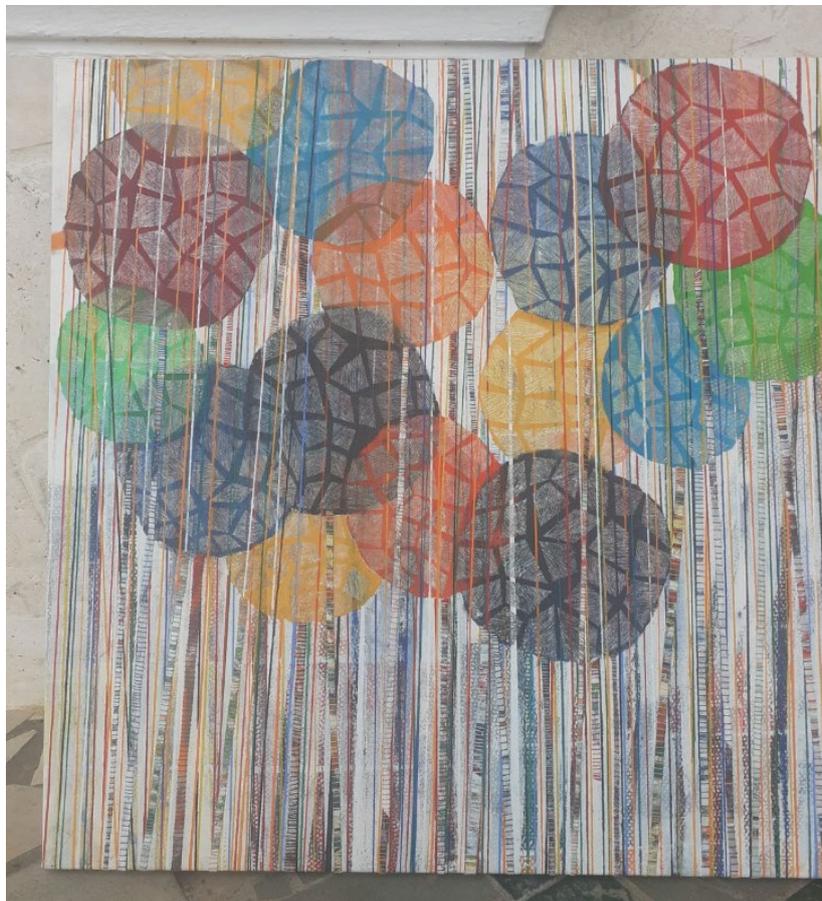
Tél : 05.55.14.92.26

Mail : pulim@unilim.fr - [http : pulim.unilim.fr](http://pulim.unilim.fr)

2- Transcrire l'ar(T/bre)/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/bre)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.

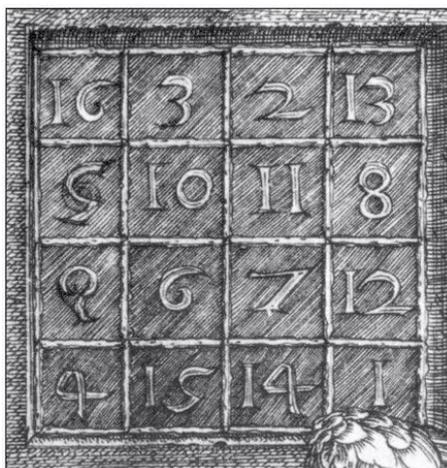
³ Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du Divers*, Paris, Gallimard, 1996, p. 23.

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)



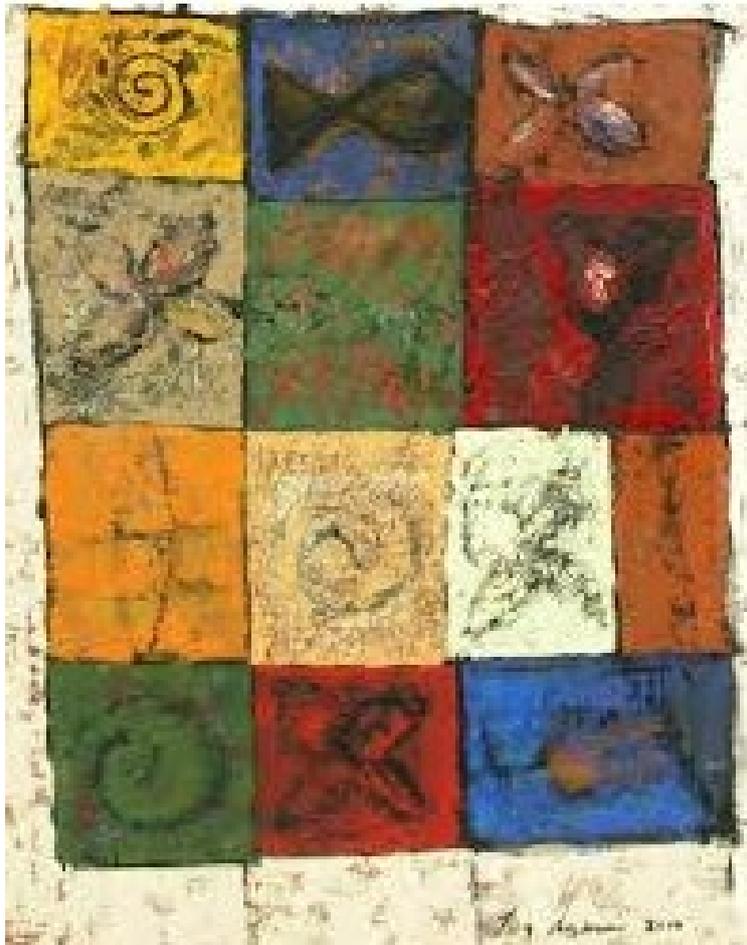
Détail de *Melencolia I* (1514).

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.

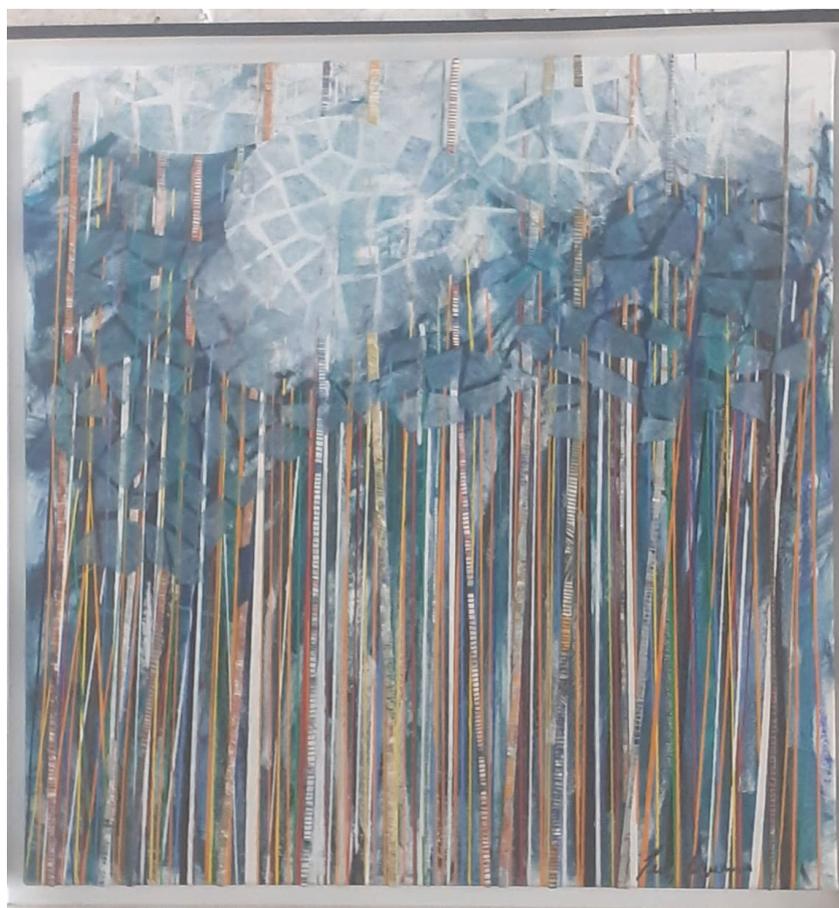
L'inachèvement et/ou l'incomplétude de ces formes qui tendent vers le carré et le cercle convoque(nt) par conséquent notre quotidienne réalité humaine face à ses efforts de transcendance dont rend compte la marque/présence ichthyenne, renforcée par un fond bleu (ou vert). Le choix de certains titres 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.