

Victor Anicet : Le pays-Martinique; ou, Le bleu de la *Restitution*

Naïma Hachad et Valérie Loichot

Et moi, un adorno à la main, je voudrais reconnaître—connaître et appréhender. Avoir la clé mais ma quête est vaine et dérisoire. Moi, l'artiste, le producteur d'images, je suis au seuil des mondes et je voudrais être le témoin du passage, un passeur. Restituer, non pas reconstituer. Restituer au plus grand nombre de Martiniquais les traces que j'ai cru avoir décelées.

—Victor Anicet

Si l'apport théorique et philosophique des écrivains martiniquais à la pensée de la créolisation et à celle de la créolité n'est plus à établir, l'attention critique prêtée à la contribution des artistes plasticiens de l'île reste rare. Cet essai démontre comment le céramiste et peintre Victor Anicet¹, à travers son utilisation du bleu, enrichit et complète les théories de créolisation, de relation et d'opacité développées par son compatriote et ami Edouard Glissant. En outre, par son travail de la matière et son lien à la matérialité des objets, Anicet met à l'œuvre une pratique et une théorie originales qu'il nomme *Restitution*. C'est en *restituant* des fragments d'objets de cosmogonies aussi variées que l'amérindienne, la dogon, la berbère, la tamoul, la chrétienne, la musulmane et la créole ; la sacrée et la profane; la caribéenne et la planétaire, qu'Anicet reconstruit dans son œuvre la Caraïbe dans son entier, matériellement, éthiquement.

¹ Le documentaire réalisé par Ann Armstrong Scarboro offre une bonne introduction à l'œuvre et à la biographie d'Anicet. *Victor Anicet : Céramiste et artiste martiniquais*, mise en scène Ann Armstrong Scarboro, Full Duck Productions et Mosaic Media, 2008. Pour l'exergue, voir Victor Anicet, « Les Amérindiens et l'art contemporain : Restitution », www-peda.ac-martinique.fr/culture/theme/ap-ani.htm (consulté le 28 juillet 2012).

Né en 1938 dans la commune du Marigot et fondateur du groupe de recherche sur l'esthétique caribéenne « Fwomajé »², Anicet est d'abord un chimiste qui joue avec les éléments et les matières³. Il transpose son art scientifique dans l'art de la céramique, de la poterie, et puis de la peinture. Son œuvre, d'une variété exceptionnelle, comprend des céramiques utilisant des techniques et des matériaux inspirés de traditions amérindiennes, des fresques peintes sur des lieux publics de la Martinique ou encore des vitraux comme ceux de la cathédrale de Notre-Dame du Bon Port à Saint-Pierre⁴. Dans ses créations, Anicet utilise également des médias mixtes mélangeant peinture, tissage et poterie. Son œuvre de plasticien est en dialogue constant avec ses aînés ou contemporains martiniquais poètes et théoriciens. Sa série de tableaux intitulée « Ferrements », abstraits rouges, blancs et noirs construits autour d'instruments de torture comme le carcan, évoquent les poèmes d'Aimé Césaire du même titre⁵. Sa poétique de l'archipel fait écho à celle de Glissant, qui lui-même le décrit comme un praticien de la « dévalade du Tout-Monde » dont l'art est à « progression créolissante »⁶. Son œuvre est également en dialogue constant avec celle de son contemporain le poète et dissident martiniquais Monchoachi, qui décrit Anicet comme un « Black Karib qui se sait tel "passeur" de créolisation et d'Antillanité »⁷. En cela, la pratique artistique d'Anicet est le produit d'un lieu et d'un contexte historique et social particulier. Nous évoquons également le poète barbadien Kamau Brathwaite pour sa définition du créole comme « born in, native to, committed to the area of living »⁸. Dans notre analyse de l'œuvre d'Anicet, nous interprétons « committed » à la fois dans le sens d'une œuvre qui répond à un milieu et à un vécu particuliers, mais aussi dans le sens d'une œuvre engagée qui établit un réseau de dialogues avec les contemporains de l'artiste. Les gestes artistiques d'Anicet sont autant de gestes critiques qui nous permettent de parfaire notre compréhension de la créolisation non seulement en tant que phénomène culturel, mais aussi en tant qu'ensemble d'outils théoriques. En effet, l'assemblage de matériaux faisant référence à l'héritage culturel des Antilles, mais aussi à d'autres lieux et cultures de l'expérience personnelle de l'artiste, peut être lu comme l'imbrication de concepts et d'outils analytiques qu'évoquent Françoise Lionnet et Shu-mei Shih dans leur discussion de la créolisation de la théorie⁹. Par exemple, c'est par sa mise en

2 Au sujet du groupe Fwomajé et du rôle d'Anicet dans sa création, voir Patricia Donatien-Yssa, « Fwomajé and Totem : The Beginnings and Consolidation of an Artistic Language in Martinique », *Small Axe*, n° 30 (novembre 2009) : 115-27.

3 Anicet a obtenu « une attestation de physique Chimie appliquée à la céramique aux Arts et Métiers de Paris », www.ceramiques-contemporaines-sevres.fr/outils/page_outils_bio.php (consulté le 15 avril 2011).

4 Voir le dossier de presse expliquant la genèse et sens du projet : « Vitraux contemporains de Victor Anicet pour la Cathédrale de Notre-Dame du Bon Port », *Dossier de presse*, www.culture.gouv.fr/culture/dap/dap/pdf/dp-vitraux.pdf (consulté le 15 avril 2011).

5 Aimé Césaire, *Ferrements et autres poèmes* (Paris : Points, 2008).

6 Edouard Glissant, *Sartorius* (Paris : Gallimard, 1999), 324-25. Anicet retourne l'hommage à son ami disparu en lui offrant une céramique tombale. Voir l'extrait de l'émission pour un hommage d'Anicet à Glissant : www.edouardglissant.fr/anicet.html (consulté le 13 avril 2012).

7 Monchoachi, « Victor Anicet, ou Une venue en présence dans l'accordance », correspondance personnelle entre Monchoachi et Anicet, 2006, archive personnelle de Victor Anicet, Schœlcher, Martinique, 1-6, 1.

8 Kamau Brathwaite, *Contradictory Omens*, cité dans Nicole King, C. L. R. James and Creolization : *Circles of Influence* (Jackson : University Press of Mississippi, 2001), 11.

9 Voir « Introduction : The Creolization of Theory », in Françoise Lionnet et Shu-mei Shih, eds., *The Creolization of Theory* (Durham, NC : Duke University Press, 2011), 1-33.

avant de l'héritage amérindien ou taino comme l'une des composantes centrales de l'identité créole martiniquaise qu'Anicet détonne du reste des penseurs martiniquais. En effet, alors que pour Glissant, l'apport amérindien habite l'Antillais sous la forme de traces¹⁰, c'est leur entièreté qu'Anicet souligne et restitue.

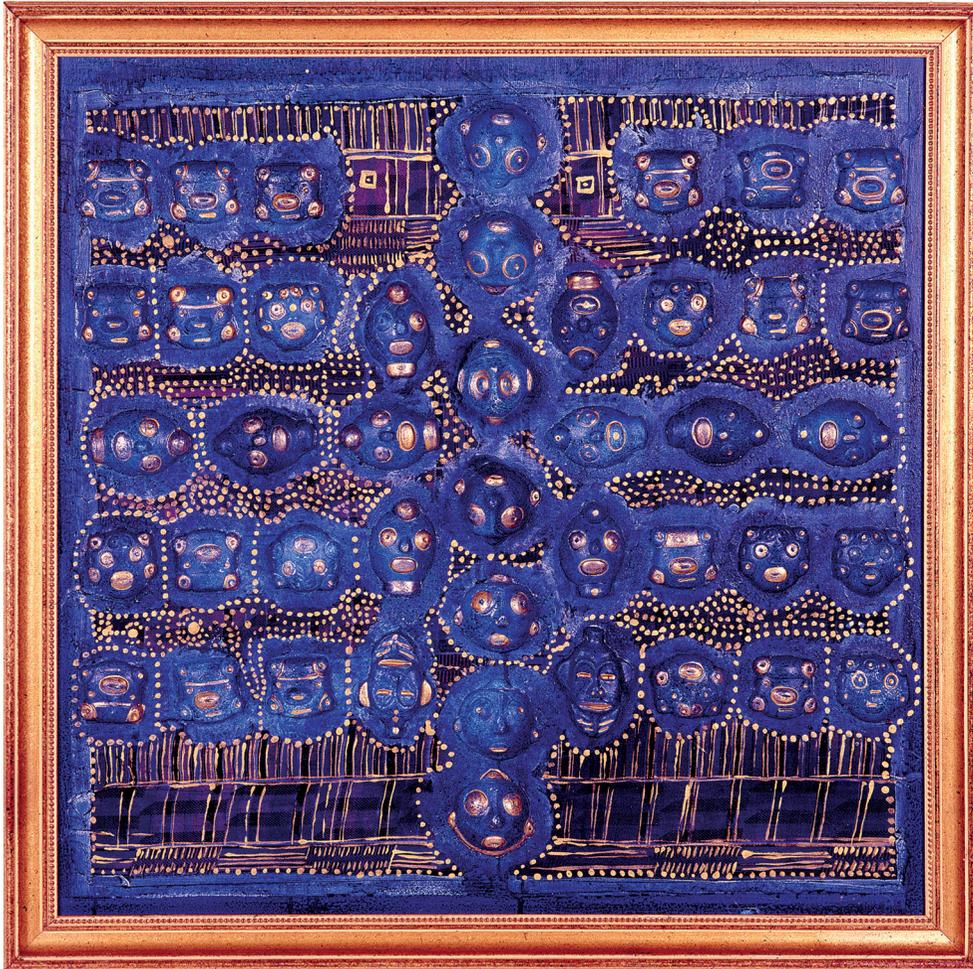
Ainsi, le « grand œuvre » d'Anicet, dans son sens à la fois artistique et alchimique, ne constitue pas seulement une transposition des théories glissantiennes ou autres, mais bien une création d'un monde, d'une cosmogonie, d'une technologie et d'un art à examiner en communication avec ces théories. C'est justement par la technique et la relation à la matière d'une façon très littérale, à cette terre informe qui, en ses mains, redevient objet, qu'Anicet met en marche sa pratique et sa théorie de la restitution.

Notre réflexion s'orientera autour de deux pôles constituants de l'art d'Anicet et de la théorie qui en découle: celui de la restitution et celui du bleu, qui, comme nous le verrons, fonctionnent main dans la main. A travers une interprétation du tableau composé de média mixtes nommé *Restitution* (fig. 1)¹¹, et nous aidant de notre conversation avec Victor Anicet dans son atelier¹², nous verrons comment cette notion de restitution — toujours accompagnée du bleu — propose une compréhension de l'identité martiniquaise fondée à la fois sur le manque et sur l'entier. Dans cette poétique de la restitution, nous mettrons en évidence une certaine politique de la réparation, en affinité avec les notions de créolisation ou de relation développées par Glissant, ainsi qu'avec le cannibalisme littéraire tel que l'a proposé l'essayiste Suzanne Roussi Césaire. Toutefois, nous ne soulignerons ces affinités que dans la mesure où elles nous aident à exposer toute l'ampleur et l'originalité du travail d'Anicet, notamment telles qu'elles s'expriment dans son rapport à la matière, glaise, terre bois ou fer, qu'il restitue à son peuple et à nous. En effet, comme nous le verrons dans le cheminement de notre analyse, la *Restitution* est inséparable de l'idée de don que l'artiste met en avant dans le mot *passer*. L'artiste se décrit comme celui qui cherche, accueille les « traces » pour les ressusciter et les « restituer au plus grand nombre de Martiniquais ». « Passer », l'artiste est aussi témoin qui atteste du passé et du futur.

10 Voir Edouard Glissant, *Discours antillais* (Paris : Gallimard, 1997), 26–27.

11 *Restitution* fait partie d'une série de seize tableaux du même nom qui sont dans des collections particulières en France métropolitaine et à la Martinique ; à la Mairie du Lamentin, au Conseil Général, à « l'hôtel Diamant Rock », à la Caisse des Dépôts et Consignations et à la Fondation Clément, pour la Martinique; et au Fond d'Art Contemporain de Cuba. L'une des œuvres sur laquelle nous basons notre analyse (*Restitution*, 1998, 120 cm × 120 cm), a notamment été exposé à l'Habitation Clément du 5 au 16 janvier 2007. Pour consulter la brochure de l'exposition, voir www.fondation-clement.org/files/documents/81_case%20a%20leo%20saison%202006%202007.pdf (consulté le 22 février 2011).

12 Le 13 mars 2010, Victor Anicet nous a accordé un entretien de trois heures dans son atelier durant lequel il nous a parlé de ses recherches et techniques et nous a montré ses *adornos* amérindiens, tissus africains, motifs berbères et reproductions de chevaux dogon. Il a évoqué son enfance et son père adoptif, le béké François de Reynal, responsable de l'Habitation du Haumont qui a accueilli Victor après la mort de son père alors que le garçon n'avait que huit ans. Anicet nous a également conté l'enfance de son pays et les mouvements identitaires et politiques qui ont façonné son identité. Les motifs berbères de certaines de ses amulettes lui ont fait remémorer sa participation à la guerre d'Algérie comme appelé et dissident. Il nous a aussi fait visiter son jardin créole, symbole du désir d'une nouvelle économie prenant en compte les réalités géographiques et culturelles de l'île. Cette générosité de la parole-fléuve de l'artiste constitue une extension essentielle de son travail. Ce don et cette parole ont influencé la structure de notre texte dans une tentative de rendre compte de la fluidité de sa création. Nous l'en remercions, infiniment, ainsi que son épouse, Manou Anicet, qui nous a aussi chaleureusement accueillies.



Victor Anicet, *Restitution N° 7*, 1986. Technique mixte: bois, tissu, terre cuite, teinture naturelle, or et vernis; 80 x 80 cm. Collection privée, Fort-de-France. Photographie par Jean Popincourt.

La mémoire des signes

Restitution, plutôt qu'un tableau, est un objet sédimenté où une peinture géométrique, tissus africains des deux Congos et du Mali, figurines amérindiennes, et différentes couches de bleu reposent dans un *tray*, ou plateau. La diversité des éléments qui composent le tableau témoigne d'un travail d'excavation et d'assemblage critique. A y regarder de près, il s'agit d'une redéfinition de la relation à l'espace et à la mémoire. A ce propos, en évoquant des toiles d'Anicet, Pascal Glissant décrit des « signaux qui semblent accrocher, prendre possession de leur propre espace et le proclamer. Esthétique de la puissance de l'affirmation, qui donne le

sentiment d'un accord parfait entre les formes et l'espace qui les crée »¹³. Cet investissement de l'espace symbolique, introduisant harmonie et continuité entre objets à priori hétéroclites, est forcément porteur d'un message sur un travail de mémoire, ce qui confirme le rôle de l'artiste comme « passeur » ou révélateur, comme le suggère Pascal Glissant, qui poursuit : « la peinture d'Anicet tire peut-être sa force de convictions des certitudes qu'elle nous révèle »¹⁴. La configuration de l'espace s'accompagne d'une configuration narrative qui se laisse deviner en profondeur, telle la toile bleu-nuit texturisée et accentuée de filigranes et de symboles dorés qui forme la base du *tray*. Dans le fond il y a donc cette nuit ou bien cette mer sombre dont la matière et la technique nous rattachent à la côte africaine. Le bleu de toutes les traversées, le bleu de la mémoire est celui de la mémoire en abîme du Passage du milieu, de « la barque ouverte » de Glissant¹⁵, mais aussi celui d'une mémoire embrouillée d'objets qui empêchent de voir son fond. Cette mémoire fondée sur l'abîme est tissée en surface de fils d'or formant un réseau. En y regardant de plus près, nous découvrons dans les filigranes, apparaissant à la surface du bleu et du noir du tissu et de la première couche de peinture, des symboles précis dont certains ressemblent à des flèches amérindiennes arrangées en formes de croix, rappelant également les vèvè vaudous, dessinés sur le sol pour permettre à la divinité de faire son entrée¹⁶. D'autres ressemblent aux carcans portés par les esclaves qui avaient peuplé la série des œuvres d'Anicet portant le nom de « ferments ». D'autres filigranes, encore, entraînent le regard vers l'abîme dans un enchevêtrement de spirales. D'autres restent silencieux, leur signification oubliée, illisibles et indéchiffrables.

Les figures abritées par le *tray*, bien qu'elles représentent des signes de cosmogonies africaines, taino ou vaudou, ont perdu leur fonction originelle puisqu'elles ne peuvent plus être « lues » ou « entendues » dans cette zone de diaspora où les signes demeurent silencieux, jusqu'à ce qu'on leur redonne un nouveau sens, ou, comme le précise Anicet, jusqu'à ce que l'artiste les cannibalise en réactualisant leur équivocité. « Je cannibalise les signes. Je cannibalise les signes africains par des signes américains », Anicet nous a-t-il expliqué durant notre conversation. La cannibalisation ne fait pas référence à n'importe quelle forme d'ingestion ou d'emprunt. Depuis Montaigne jusqu'à l'essayiste martiniquaise Suzanne Roussi Césaire, le terme fait référence à une pratique codifiée et chargée historiquement. Dans son célèbre essai, Montaigne contraste clairement le cannibalisme de survie, pratique poussée par l'absence de nourriture et rattachant l'humain cannibale à la sauvagerie, au cannibalisme rituel, codifié, souvent un cannibalisme de guerre, et rattachant le cannibale à une forme de société civilisée à travers la religiosité de l'acte. En effet, ce cannibalisme rituel est la pratique sociale

13 Pascal Glissant, « Victor Anicet », in *Aimé Césaire : Pour regarder le siècle en face*, dir. Annick Thébia-Melsan et Gérard Lamoureux (Paris : Maisonneuve et Larose, 2000), 82–83, 82.

14 Ibid.

15 « Ainsi le deuxième gouffre est-il de l'abîme marin ». Edouard Glissant, *Poétique de la Relation* (Paris : Gallimard, 1990), 18.

16 « Les vèvè, tracés à terre avec de la farine ou du marc de café, appellent la présence des esprits ». Laënnec Hurbon, *Les mystères du vaudou* (Paris : Gallimard, 1993), 65. Dans *Restitution*, le signe en forme de flèche installée sur une base triangulaire est inmanquablement le vèvè d'Ogou Feray, le lwa des forgerons, du feu et de la guerre. Pour une illustration de ce vèvè, voir *ibid.*, 72.

codifiée répondant à un désir ou un besoin de vengeance. « Ce n'est pas pour s'en nourrir, ainsi que faisoient anciennement les Scythes », écrit Montaigne, mais c'est « pour représenter une extrême vengeance »¹⁷ que les Indiens tupinamba se font cannibales. A travers ce geste, le cannibale pratique une forme discriminatoire ou rationnelle d'ingestion, dans laquelle le corps de l'autre n'est pas consommé d'une façon sauvage et dérégulée, mais selon des règles bien précises fondées sur la valeur symbolique de certains organes ou membres. Ainsi, on consomme le cœur d'un brave guerrier et le jarret d'un bon coureur. De la même façon, l'œuvre d'Anicet en général, et plus particulièrement la toile *Restitution*, consomme ce qu'il y a d'utile dans les objets trouvés, remodelés ou reconstruits contenus dans le *tray*. Il en est de même pour la technique employée, qui est elle aussi une incorporation du corps de l'artiste à l'œuvre par l'insertion de gestes de teinture ou de poterie de civilisations disparues ou éloignées. Ce cannibalisme éduqué prend ce qu'il y a de mieux dans l'autre, et dans le cas d'Anicet, dans les autres — Amérindiens, Indiens, Africains, Créoles — pour recomposer un corps renforcé par l'ingestion mais aussi différent de l'objet original. Ce *tray* d'Anicet, que Glissant nomme un « cannibalisme esthétique », forme « un même corps » dont les parties ingérées ou dévorantes « sont désormais les organes innommés » d'où découlent « des amorces, des efflorescences de styles inédits que volontiers nous disons métis »¹⁸.

C'est un corps ou une cosmogonie bien différente de celle des Africains ou Tainos qui habitent le *tray*. Les symboles amérindiens ingérés par le *tray*, dans leur cosmogonie originale, étaient toujours tournés vers le ciel à la verticale pour marquer le lien à la divinité. Dans le *tray* d'Anicet, ces symboles sont placés à l'horizontale. Au lieu de regarder le ciel ils nous regardent. Anicet nous explique cette cosmogonie horizontale inéluctable : « Quand un peuple n'a que des religions importées, il faut restituer la religion par un regard vers soi-même. Nous n'avons pas de relation avec le cosmos »¹⁹. Cette religion, comme relation horizontale échappant à l'appel du vertical ou du transcendantal, représente la matérialisation même de l'« étendue » telle qu'elle est exprimée dans la *Poétique de la Relation* de Glissant²⁰. Dans sa pratique du cannibalisme donc, Anicet ne fait pas qu'ingérer des objets désordonnés pour créer un monde chaotique ; il détourne sciemment ces symboles en les recomposant dans un corps ou une cosmogonie, créateur et créatrice de sens, dans le fait même de cette réorganisation ou de ce détour.

Anicet parle aussi de « cannibalisme de détour ». Dans l'idée de détour nous reconnaissons bien sûr le détour qu'Edouard Glissant oppose à la pulsion d'un retour²¹ qui pour Glissant — comme pour Anicet — serait stérile. Anicet ajoute cependant que l'inventrice de ce cannibalisme du détour est bien Suzanne Roussi Césaire. Rappelons-nous que cette théoricienne de la créolisation avant la lettre termina l'un de ses essais par l'appel ou le cri de guerre « la

17 Michel de Montaigne, *Œuvres complètes* (Paris : Gallimard, 1962), 207.

18 Glissant, *Sartorius*, 325.

19 Victor Anicet, en entretien avec les deux auteurs, dans le studio de l'artiste à Schœlcher, Martinique, le 13 mars 2010.

20 Voir Glissant, *Poétique de la Relation*, 70.

21 Voir Glissant, « Le retour et le détour », in *Discours*, 40–57.

poésie martiniquaise sera cannibale ou ne sera pas »²². L'appel théorique de Roussi Césaire est également une *performance*, dans le sens anglais du terme, une actualisation et une mise en pratique. Son incitation au cannibalisme littéraire est évidemment une ingestion textuelle du « To be or not to be » shakespearien ainsi que de la formule décrivant la beauté surréaliste d'André Breton, « La beauté sera convulsive ou ne sera pas »²³. En outre, au-delà du simple emprunt littéraire, le cannibalisme de Roussi Césaire (ainsi que celui de Montaigne), est chargé du lourd héritage de l'emmêlement lexicologique et historique des termes *cariba* et *canibal*²⁴. Quand Roussi Césaire ou Anicet évoquent le cannibalisme, ils se rattachent donc à l'Amérindien. Ainsi, Roussi Césaire aurait tout aussi bien pu proclamer : « La poésie martiniquaise sera karib ou ne sera pas ». L'appel au cannibale est donc aussi une invocation proprement caribéenne. Si Anicet cite, parmi ses « influences cannibales » majeures, Montaigne et Roussi Césaire, sa pratique est en relation avec une longue tradition de revendications cannibales dans les Amériques, inaugurée par le manifeste fondateur du moderniste brésilien Oswald de Andrade, lui aussi définissant la figure du cannibale par un attachement culturel spécifique à la région dans sa célèbre déclaration « Tupi or not Tupi : that is the question »²⁵. La critique littéraire de ces dernières décennies a mis en valeur cette revendication du cannibale non pas comme figure absolue et abjecte de l'altérité, mais bien comme un lieu de résistance et de construction culturelle. Roberto Fernández Retamar insiste sur la fiction de la division entre Caraïbes guerriers et cannibales et arawak pacifiques comme un geste de diviser pour mieux régner²⁶. Luís Madureira insiste que le terme *Carib (caraíba)* « designates not only the “warlike” tribes of Amazonia and the Antilles, but a shaman or “prophet” endowed with supernatural powers »²⁷. C'est à ce dernier sens que le geste cannibale d'Anicet semble s'associer. Il relève plus d'un geste chamanique assurant la médiation entre êtres humains et esprits de la nature ou de la surnature que d'une ingestion violente²⁸.

La cosmogonie cannibale recomposée d'Anicet forme un corps ordonné selon des règles propres. A la surface du tissu africain sont peints des carrés placés géométriquement à l'intérieur du *tray*. Ces carrés sont disposés à quelques millimètres l'un de l'autre sans se

22 Voir Suzanne Roussi Césaire, *Le grand camouflage : Ecrits de dissidence (1941–1945)* (Paris : Seuil, 2009), 66 ; et l'essai de Maryse Condé sur Roussi Césaire : Maryse Condé, « Unheard Voice: Suzanne Césaire and the Construction of a Caribbean Identity », in Adele S. Newson et Linda Strong-Leek, eds., *Winds of Change: The Transforming Voices of Caribbean Women Writers and Scholars* (New York : P. Lang, 1998), 61–66.

23 André Breton, *Nadja* (Paris : Gallimard, 1964), 190.

24 « Le nom des Cannibales a pour origine l'arawak *caniba*, qui serait l'altération de *cariba* [. . .] C'est par cet intermédiaire que Christophe Colomb [. . .] recueillit le mot ». Frank Lestringant, *Le cannibale : Grandeur et décadence* (Paris : Perrin, 1994), 6.

25 Oswald de Andrade, « Cannibal Manifesto (1928) », trans. Leslie Bary, *Latin American Literary Review* 19, no 38 (1991) : 38–47.

26 Roberto Fernández Retamar, *Caliban and Other Essays* (Minneapolis : University of Minnesota Press, 2000), 7.

27 Luís Madureira, *Cannibal Modernities : Postcoloniality and the Avant-Garde in Caribbean and Brazilian Literature* (Charlottesville : University of Virginia Press, 2005), 41.

28 Pour une discussion du cannibalisme culturel et littéraire, voir aussi l'ouvrage de Zita Nunes et celui de Valérie Loichot, qui analysent le cannibalisme culturel comme geste central de la construction nationale ou culturelle, respectivement au Brésil et dans le Sud des États-Unis, et dans la zone caraïbe : Zita Nunes, *Cannibal Democracy : Race and Representation in the Literature of the Americas* (Minneapolis : University of Minnesota Press, 2008) ; Valérie Loichot, *The Tropics Bite Back : Culinary Coups in Caribbean Literature* (Minneapolis : University of Minnesota Press, forthcoming [2013]).

toucher. Parfois, cependant, une coulure ou une bavure ressemblant à de la lave volcanique semble les relier ou les rafistoler. Ces carrés superposés forment une continuité discontinue qui nous rappelle forcément l'archipel des Antilles, ainsi que la pensée archipélagique fondée sur l'interruption et la continuité simultanée, que l'écrivain cubain Antonio Benítez-Rojo décrit comme une « conjonction discontinue »²⁹. La richesse des bleus qui composent le tableau, variant du bleu-nuit très foncé au bleu-aqua aux scintillements blancs, évoque tout à la fois l'opacité des profondeurs marines, que Glissant appellerait l'abîme du Passage du milieu, où « reposent autant de morts que de vivants en sursis », et la surface scintillante de la mer, où se pratiquent courses marines de yoles et de gommiers³⁰. Le lien entre le bleu et la mer se voit aussi dans les céramiques bleues d'Anicet, qui ont comme base une forme proche de celle de la yole.

Le bleu, cependant, ne se limite pas pour Anicet à la mer, mais ouvre sur toute une série d'interprétations sédimentées, allant du très littéral au métaphorique et au symbolique, mettant ainsi le travail d'Anicet en relation directe avec l'héritage antillais et avec d'autres pratiques culturelles qui insufflent du sens, renouvelant et réaffirmant cet héritage. Une peinture plus foncée au sein de ce cadre géométrique habité par des carrés forme une croix clairement discernable. Cette croix peut évidemment se lire comme un signe chrétien, mais aussi comme un signe vaudou. La croix y signifie le lieu de rencontre et de passage, la croisée des chemins associée avec Legba, le maître des carrefours, le Iwa qui permet l'accès à l'au-delà et à la mémoire. Encore une fois, le signe appelle une lecture plurielle et indécidable. Au sein de ces carrés sont placées des *adornos* ou amulettes amérindiennes à têtes d'humains ou à têtes de chien ou d'agoutis³¹. Certains ont la bouche ouverte dans l'hébétude, ou fermée d'interdit ; d'autres, les yeux écarquillés de la stupéfaction de ceux qui voient l'innommable sans pouvoir y croire. D'autres ont la bouche scellée. Les visages, plaqués horizontalement sur la toile, sont orientés dans tous les sens : certains ont la tête en bas, certains nous fixent droit dans les yeux, d'autres encore sont méconnaissables car placés dans une position qui trompe l'œil, ou bien ils sont coupés en deux. Ces visages sont donc des signes juxtaposés de façon cacophonique : certains arrivent à parler, d'autres non, certains nous regardent, d'autres sont aveuglés. Cette cacophonie de signes interdit l'interprétation facile et singulière. L'humain et l'animal, le mort et le vivant y cohabitent pour former un portrait composite comme si tous ces visages étaient tombés là par le hasard des choses ou de l'histoire. Ces visages ont ceci en commun cependant : ils sont tous des reproductions intactes et fidèles de figurines en poterie ou d'*adornos*³² tainos remodelés par Anicet par la même technique des Amérindiens disparus.

29 Antonio Benítez-Rojo, *The Repeating Island : The Caribbean and the Postmodern Perspective*, trans. James Maraniss (Charlottesville : University of Virginia Press, 1996), 2.

30 Glissant, *Poétique de la Relation*, 18

31 L'agouti, une espèce de rongeur amérindienne désormais éteinte en Martinique, ressemblait au cochon.

32 Ce mot espagnol, utilisé par Anicet et par des céramistes, signifie « ornement ». Dans la citation en exergue, l'artiste qui se décrit « un adorno à la main » fait donc référence à l'objet amérindien (même si la coïncidence du terme avec le nom du critique d'art allemand est un hasard bienvenu).

Ce qui ressort donc du tableau, c'est à la fois le chaos ou la cacophonie de la violence de l'histoire qui a fait échouer ces visages dans le même cadre et l'intégrité, l'intégralité, la totalité de ces objets rendus au présent de la Martinique. Ce geste de rendre un objet dans son entier est bien sûr central à la poétique de la restitution d'Anicet sur laquelle nous reviendrons. Il s'agit non seulement de la restitution d'objets perdus, mais aussi de la réinsertion du corps même de l'Amérindien par sa réinscription dans le geste et le travail du corps de l'artiste.

Le *tray* : Entre labeur et offrande

Le travail dans toutes ses définitions habite l'objet d'Anicet, à la fois dans ses sens étymologiques vieillissés et dans son acception contemporaine. Le tableau, en effet, invoque le travail comme « souffrance », comme « tourment » religieux et sacré des peuples amérindiens disparus et des peuples africains transbordés. L'objet artistique constitue également un geste de travail dans le sens vieilli d'« enfantement » et d'« accouchement ». *Restitution* est donc un accouchement, une venue au jour d'un objet jusque-là caché. Le sens moderne de *travail*, dans son acception générale d'« activité humaine visant à la production », est également présent dans la matérialité de l'objet d'art. *Restitution* est donc tout à la fois une souffrance, un accouchement et un geste de production. Ce dernier sens de *travail* est évident dans la matérialité de l'objet qui lui sert de support. La base du tableau d'Anicet, à savoir le *tray*, détermine l'orientation esthétique et symbolique de l'œuvre artistique de son auteur. Le *tray*, mot anglais qui veut dire « plateau », sert de mot et d'objet d'accueil à la pratique de la restitution. D'abord plateau où les Indiens d'Inde, en majorité tamouls, plaçaient leurs offrandes aux dieux, le *tray*, associé au labeur de la plantation, devient le plateau où les esclaves, ainsi que leurs descendants, posent leurs marchandises, en particulier la canne, afin de les transporter en général sur la tête. D'objet rituel et d'offrande, le *tray* devient donc un objet de travail, de souffrance et de survie. Chez Anicet, le *tray* se désacralise pour devenir un objet d'art qui accueille et conte. Ici, l'incorporation de gestes lointains contenus dans les céramiques et le tissu africain insuffle au tableau une forme de parole qui émerge des « traces » reconnues et appréhendées. Cette reconnaissance est inséparable d'un travail de deuil, mais aussi de mémoire. Le *tray* accueille donc en son sein des bribes d'un passé lointain pour les sauver de l'oubli, comme en témoignent les amulettes amérindiennes qui s'y logent, mais aussi pour indiquer les deuils et les pertes qui font partie du processus de créolisation qui a formé l'identité martiniquaise. En reproduisant ces figurines, Anicet ressuscite d'autres formes d'art et d'autres manières d'imaginer le monde. Ces amulettes sont disposées sur le tissu africain comme sur une sorte de linceul qui situe *Restitution* comme sépulture. Le tout est couvert de bleu, trait d'union qui symbolise une certaine continuité dans la fragmentation. La proximité entre les différentes composantes du tableau est rendue palpable, sans toutefois les amalgamer au point d'effacer leurs particularités et de les confondre. Ainsi, le *tray* est une tombe transformée par la sueur de l'artiste en berceau.

L'écriture bleue d'Anicet : Transmission et enfantement

Le *tray* devient donc une matrice à partir de laquelle s'érige une écriture complexe de l'identité martiniquaise et antillaise. Ses différentes composantes s'y mêlent en une recomposition subjective et se présentent tel un conte des relations souterraines qui travaillent cette identité. Le bleu qui couvre les différents éléments qui constituent le tableau (*tray*, tissu et amulettes) se manifeste comme une écriture sous forme de palimpseste qui reconstitue, témoigne et affirme. Anicet décrit le support de l'écriture, le *tray*, comme « un plateau en bois assez solide et assez grand pour transporter les pierres pour l'édification des maisons, assez large pour être posé sur la tête »³³. Le *tray* est ainsi un objet de travail basique qui ne renvoie nullement à une origine singulière comme pourrait le suggérer le terme *berceau*. Il s'agit plutôt d'un témoin qui constitue le symbole matériel d'une société créole et des épreuves et échanges qui lui permettent de se penser comme telle. En effet, Anicet nous explique que, objet « d'abord indien », le *tray* est transmis au « nègre qui gravit, les pieds nus, le morne », puis aux « lavandières au bord de la rivière » et aux « marchandes de pistaches devant le cinéma »³⁴. Le *tray* est ainsi imprégné de la « sueur » de tous ceux qui l'ont frôlé. Dans cette lecture, la couleur bleue prend un sens double : elle est la sueur devenue encre pour inscrire l'effort du corps, ainsi que l'artifice artistique qui met en valeur cette forme de transmission au-delà des hiérarchies sociales et chronologiques (inscrivant ainsi les mouvements qui échappent aux calculs politiques dans la formation d'une culture), sans toutefois les effacer complètement (puisque la culture martiniquaise a aussi été dessinée par les calculs politiques et économiques). La fonction utilitaire du *tray* est conservée par l'artiste qui laisse les bords de l'objet en bois brut dans certaines versions de la série de tableaux *Restitution*. Ce choix souligne l'inachèvement qui caractérise l'œuvre d'art ainsi que les histoires qu'elle conte, inachèvement visible dans la multiplication des seize tableaux de la série.

La fonction utilitaire fait donc office de trait d'union entre le symbolique et le matériel. En effet, le *tray* fonctionne aussi, littéralement, comme berceau. C'est dans le *tray* que les travailleuses des champs de canne déposaient leurs nourrissons à l'abri d'un arbre pendant leur journée de labeur. Les enfants étaient alors placés sous la surveillance d'un chien contre les dangers environnants. Le *tray* est alors ce qui abrite mais ce qui abrite d'une façon imparfaite. Le bois dur et carré se substitue à la chaleur et à la rondeur du corps maternel. Il agit comme substitut aux bras de la mère coupés de leur fonction maternelle et dévoués au labeur des champs du maître ou du patron, du lever au coucher du soleil.

Le *tray* comme objet de labeur est « restitué », d'une façon ironique et surtout fortement symbolique, à l'espace de la plantation d'où Anicet l'avait sorti. En effet, le tableau qui fait l'objet de notre propos est exposé dans la « case à Leo » de l'Habitation Clément³⁵, une ancienne

33 Entretien.

34 Ibid.

35 L'Habitation, anciennement le Domaine d'Acajou, fut achetée par Homère Clément en 1887, un médecin et homme politique mulâtre, né en 1852 d'un père maître-tailleur. Selon le site de l'Habitation, Clément « incarne la figure du grand

plantation esclavagiste classée monument historique près de la commune du François. La plantation est actuellement un site plurifonctionnel de travail, de tourisme et d'art. On y cultive toujours la canne, on y fabrique et on y vend du rhum et on y expose dans un musée introduisant les visiteurs au « monde créole », au « monde végétal », au « monde industriel » et au « monde du rhum ». Plusieurs bus y déversent des touristes quotidiennement. Par le choix de son lieu d'exposition, l'objet de labeur désormais transformé en objet esthétique, revient sur le site de souffrance comme geste de réappropriation poétique de l'espace de la plantation. En effet, un regard hâtif pourrait se perdre dans la beauté des arbres séculaires procurant fraîcheur et calme au lieu. Il en est de même au sein de « la maison créole » qui surplombe le domaine. Le fait que les mots *esclave* ou *maître* ne sont à aucun moment mentionnés demande un réel effort de mémoire et d'imagination de la part du visiteur afin de donner du sens à cet espace³⁶. Par cet effort de mémoire, la grande maison, remarquable par le nombre de ses fenêtres, se transforme en poste de surveillance puisque l'on se rend soudain compte qu'il suffit de lever la tête vers l'horizon pour voir de bout en bout les champs de cannes où se déployaient les esclaves, devenus plus tard des « travailleurs ». Désormais, il n'y reste plus que des objets étalés çà et là, dénués de l'énergie de ceux et celles qui les manipulaient et, du même coup, dénués de sens. Dans l'écriture de l'histoire de la plantation, le tableau d'Anicet au titre évocateur, par sa seule présence dans la pièce réservée aux expositions de la Fondation Clément, restitue à ce site une partie de son histoire oblitérée.

Le bleu peut ainsi être lu aussi comme le symbole de l'absence ou du silence d'autres abîmes qui font écho à celui de la mer, symbole de la Traversée. De par son association à l'obscurité de la profondeur de la mer et du silence, la couleur bleue devient la couleur noire du deuil. Dans l'ensemble de la symbolique créée par Anicet, l'association du bleu au deuil ne consiste nullement en une reconnaissance passive. Le tableau et sa présence à la Fondation Clément peuvent se lire comme un rituel qui fait partie du travail d'excavation et de mémoire que nous avons mentionné précédemment. En effet, comme l'indique Paul Ricœur, la « soumission à l'épreuve de réalité, constitutive du véritable travail de deuil, fait aussi partie intégrante du travail du souvenir »³⁷. Le travail qu'évoquent les matériaux et les techniques utilisées par Anicet dans *Restitution* soumet l'Habitation Clément, et, par extension, l'ensemble

mulâtre qui accède aux responsabilités politique, économique et sociale dans la Martinique de la fin du 19^{ème} siècle ». L'habitation et la distillerie sont passées en 1986 des mains de la famille Clément à celles de la famille Hayot, de grands propriétaires terriens « békés » (blancs créoles).

36 En suivant l'articulation du domaine en quatre mondes, il est possible de découvrir la « maison créole » dont l'« architecture », l'« aménagement intérieur » et les « meubles anciens témoignent de l'art de vivre créole et de sa parfaite adaptation aux conditions de vie sous les tropiques ». Le touriste est également invité à parcourir seize hectares contenant « plus de 300 espèces de plantes tropicales inventoriées ». « Le monde industriel » nous instruit sur « l'histoire et la fabrication du rhum, le fonctionnement d'une distillerie et le témoignage des anciens travailleurs accompagnés du mouvement régulier de la machine à vapeur et des moulins ». Mise à part cette mention des « travailleurs » qui les relie aux outils mécaniques de la plantation, le statut des hommes et des femmes qui ont fait l'histoire de la plantation est tu. A aucun moment n'est-il fait mention des esclaves, même dans la section « Un peu d'histoire ». Dans le « Dossier de Presse » le mot *esclaves* n'est utilisé qu'une seule fois : « 1848 : Abolition de l'esclavage. Françoise Maillet s'associe à ses anciens esclaves afin de poursuivre l'exploitation agricole de l'habitation ». Site officiel de l'Habitation, www.habitation-clement.fr/fr/accueil.html (consulté le 22 février 2011).

37 Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (Paris : Seuil, 2003), 96–97.

de l'économie de l'île, à l'épreuve d'une réalité omise ou couverte par l'opacité de l'oubli pour initier le travail du souvenir.

Le processus de création du tableau et la manière dont l'artiste l'offre au spectateur donnent un sens particulier au travail du souvenir chez Anicet. En proposant le *tray* comme matrice à ces créations (au lieu de la mer, matrice par excellence chez Glissant, par exemple³⁸), Anicet, tout en incorporant la mer et son opacité à travers le bleu, met en avant la manipulation, la création, la reconstitution et la restitution. A un moment où des défenseurs de la théorie de la créolisation ont négocié avec succès les écueils que représente l'exportation des apports analytiques et théoriques de la créolisation hors de son contexte d'émergence historique et géographique³⁹, Anicet laisse apparaître un mouvement similaire en incorporant dans son travail les notions de voyage (à la fois horizontal vers d'autres lieux géographiques et vertical dans son exploration du passé), d'emprunt, d'échange et de sélection. Ces notions permettent à Anicet d'inscrire dans son œuvre l'histoire sociale et intellectuelle de la Martinique ainsi que son histoire personnelle, qui inclut aussi une expérience hors du pays et de l'archipel. En outre, le tableau *Restitution* et son lieu d'exposition, en mobilisant la plantation, autre matrice de la culture antillaise, réaffirment les notions d'opacité et de singularité, faisant ainsi écho à l'appel d'autres théoriciens contre le danger de simplification de la créolisation lorsque celle-ci est déplacée hors de son contexte d'émergence⁴⁰. Anicet, par le biais de son histoire personnelle et de son incorporation dans son œuvre, intègre une dimension globale qui fait allusion à l'étendue de la créolisation sans effacer les spécificités propres à chaque contexte historique et socioculturel.

Ainsi, lorsque l'artiste nous a expliqué la genèse de *Restitution*, il a souligné l'importance du travail du souvenir. En effet, le travail renvoie aussi indirectement à l'enfance, autre source centrale dans le travail d'Anicet. Le *tray*, objet sacré, utilitaire et hautement symbolique, est aussi lieu ludique. En effet, quand il était enfant, c'est là qu'Anicet jouait avec ses camarades. L'enfance et le ludisme apportent un volet supplémentaire au réseau de signification pluriel qu'offre le tableau sans toutefois constituer une rupture avec la notion de travail. En effet, le travail de restitution qui se déploie dans la structure et la symbolique du tableau prend source dans l'enfance que l'artiste lie également à l'instruction. Dans ce cas-là, le bleu devient la couleur de l'encre que l'enfant fabriquait à partir de baies violettes chauffées au bain-marie. L'inscription du bleu de l'instruction dans son œuvre artistique indique, encore une fois, la

38 Glissant, *Poétique de la Relation*, 18.

39 Françoise Lionnet et Shu-mei Shih appellent créolisation l'intrication des disciplines (*The Creolization of Theory*, 12) et le renouvellement de la théorie dans le monde académique depuis l'influence des mouvements de décolonisation et des batailles pour les droits civiques des minorités aux Etats-Unis : « If minor formations become method and theory, then new analytics will be brought to the foreground to creolize the universalisms we live with today [...] It is this process of becoming theory of the minor that we are also calling creolization » (21). Pour Lionnet et Shih, cette créolisation de la théorie n'est ni un appauvrissement de la créolisation ni une omission de la violence qui détermine son émergence dans le contexte antillais : « Creolization as we understand it registers both the violence of past and present colonialisms and the epistemological transformations wrought by new encounters » (30).

40 Voir Stephan Palmié, « Creolization and Its Discontents », *Annual Review of Anthropology* 35 (2006) : 433-56; et Aisha Khan, « Journey to the Center of the Earth : The Caribbean as Master Symbol », *Cultural Anthropology* 16, no 3 (2001) : 271-302.

transformation que subissent les objets assemblés dans le *tray*. Le bleu est ainsi l’empreinte individuelle du travail de l’artiste qu’il offre à la communauté et qui constitue la base de son imaginaire.

La référence à l’instruction, particulièrement liée au lieu de l’exposition, ainsi que la symbolique générale du *tray* font que le tableau d’Anicet se présente au spectateur comme une offrande, une invitation au partage et à la communication. L’artiste réinvestit ainsi la fonction du *tray* comme lieu de nourriture, de rituel et de partage. L’idée d’invitation qui se dégage du tableau fonctionne comme une demande de participation aux processus de mémoire et d’écriture qui y sont suggérés. En cela, l’exploration du tableau ne peut se faire sans accepter l’invitation et ses implications quant au travail de *Restitution* effectué par l’auteur. Il y a une forme de transmission organique et imprévisible, telle celle évoquée par l’auteur dans l’un de ses souvenirs d’enfance associé à la couleur bleue. Lors de notre entretien, Anicet nous a révélé que, pour lui, le bleu évoque aussi la rivière et la notion de voyage. Cette association fait référence à la mémoire personnelle de l’artiste et du bleu de la lessive que sa sœur utilisait pour nettoyer les vêtements de son père et qu’elle déversait ensuite dans la rivière. Anicet, enfant, suivait du regard le bleu jusqu’à sa disparition, imaginant des voyages au-delà des deux horizons de son enfance : la pêche, métier du père et de la campagne⁴¹.

Ainsi, l’idée de contemplation passive est immédiatement interrompue par l’inscription du voyage, de l’instruction et donc de l’échange et de la métamorphose. L’exploration participative est également mise en valeur par l’emplacement du *tray* dans le cadre de l’exposition. Le tableau, placé en hauteur par rapport au spectateur, situe le *tray* comme objet inquisiteur plutôt qu’objet passif à scruter. Cette position ainsi que la couleur bleue transforment le tableau en « miroir », mais un miroir qui n’est pas le reflet du même : « Le *tray* n’est pas un cadre fermé. Il entoure un monde atemporel. Le *tray* figure la création de notre monde. On y entre par la porte. On se retrouve de l’autre côté du miroir. Le miroir ne reflète pas seulement l’image de celui qui le regarde. Il regarde et transforme celui qui le regarde »⁴². Ainsi, au sein du *tray*, l’artiste recrée un monde qui témoigne des souffrances, du « travail », des histoires et des fondements pluriels de la culture antillaise. Ces différentes références et fonctions du *tray* en font un objet qui « voyage telle une barque » en quête de « passages » et de sens qu’aucune lecture ne saurait délimiter.

Le *tray* est donc le stable et le fluide, le continu, dans la survivance de l’objet, et le discontinu, dans sa forme et sa fonction marquée par le déplacement et la mutation. Objet passé de mains en mains, des mains des Tamouls d’Inde à celles des esclaves antillais, à celles de l’artiste Anicet, le *tray* représente le mouvement et la quête. D’objet rituel, il devient matériel, pour devenir maternel, pour devenir ludique, pour devenir lieu d’une mémoire furtive du père, pour devenir berceau de création pour l’artiste. Passant de main en main, il constitue le relais

41 Entretien.

42 Victor Anicet et Dominique Aurélia, « Ilets : Pays ébréchés, pays rapiécés », in *L’imaginaire de l’Archipel*, dir. Georges Voisset (Paris : Karthala, 2003), 219–22, 219.

et la relation de toutes les parties séparées de l'identité martiniquaise. Il est le vaisseau de ce qu'Anicet n'appelle justement pas créolité, mais plutôt restitution, soulignant ainsi le particulier dans la relation de l'artiste au peuple martiniquais. Cette restitution qui résiste à une érection en concept fixe, se manifeste dans la fluidité du bleu.

Le bleu : Abîme et trait d'union

Le *tray*, répétons-le, est inéluctablement lié au bleu. Dans cette juxtaposition du fini du cadre et de l'infini de la couleur océanique, Anicet matérialise l'idée d'un infini contenu. Le cadre, qui restreint en périphérie, ne limite ni en profondeur ni en polysémie. Comme nous l'avons remarqué, les couches de bleus se superposent l'une à l'autre dans un abîme dont le fond ne peut être vu. La définition du bleu ne peut être fixée. Elle désigne à la fois la surface belle, gaie et scintillante de l'océan ainsi que ses profondeurs bleu-nuit travaillées par la mémoire du passage transatlantique et du deuil. Elle marque l'interruption (entre les carrés) et la continuité (en reliant ces mêmes carrés). Le bleu est à la fois l'encre qui écrit et la tache qui recouvre. Anicet utilise la couleur bleue comme une métaphore des cheminements et processus qui caractérisent la formation de cette identité éclatée, c'est-à-dire aux sources multiples. Dans notre conversation, l'artiste nous a livré ce qu'on pourrait appeler une litanie de bleus, qui a pour point de départ la réalité et la mémoire de la Martinique, mais excède aussi ce cadre historique et géographique, notamment en inscrivant dans son œuvre le bleu comme lien transatlantique à la mémoire de la diaspora africaine. Evidemment, le bleu de l'océan parvient à relier les morceaux fragmentés de la diaspora antillaise de cette Amérique et de l'Amérique du Nord voisine. Le bleu du blues américain est comme une extension musicale du bleu de l'océan établissant une continuité entre la souffrance des Antillais et celle des descendants des déportés africains des Etats-Unis. Le bleu d'Anicet est ainsi de voyage et d'ancrage ; tout en servant de lien transatlantique, il est rattaché à un vécu particulièrement martiniquais. Si le bleu évoque forcément le blues, la Traversée et toutes les souffrances innommables de la diaspora africaine, la « misère bleue », nous précise Anicet, fait référence à la période de famine qu'on nomme en Martinique *an tan wobè* (le temps de l'amiral Robert), période de blocus et d'occupation du pays pendant le régime de Vichy. Dans l'imaginaire martiniquais, la « misère bleue » fait référence à la faim des habitants de l'île, qui était telle qu'ils ne pouvaient attendre que le fruit-à-pain soit mûr avant de le manger. Ainsi, le bleu du fruit mangé bleu, avant sa maturité, signifie aussi la dépendance et la précarité économique dans l'expérience de l'artiste proprement martiniquaise.

Dans son travail et dans le récit qu'il nous a livré, Anicet transforme le bleu, comme le *tray*, en une source inépuisable de symboles qui mêlent souvenir d'enfance, travail d'excavation anthropologique et historique, mémoires collectives de la Martinique et de la diaspora. Le bleu, ajoute Anicet, est aussi lié au mot créole et à la notion martiniquaise de la *blès*. La *blès* est une tache sur la peau qui représente de façon symptomatique un corps malade. Quand

la peau a des taches, c'est tout le corps qui semble malade. Ce signe métonymique du corps humain malade s'étend au corps martiniquais tout entier, qui est malade de l'esclavage et qu'on doit soigner. L'expression du bleu, selon Anicet, est l'extériorisation de la blessure qu'il faut évacuer pour guérir ce corps malade. C'est « quand cette blessure sera évacuée que nous ferons peuple, ou pas », déclare Anicet sur un mode exclamatif et radical. Dans ce contexte de la *blès*, Anicet prend le rôle du quimboiseur, celui qui, en révélant, c'est-à-dire en connaissant et en reconnaissant la blessure, propose au peuple martiniquais les modalités d'une cure qui se fait par un travail de mémoire accru. Pour l'artiste, « reconnaître » la blessure, comme dans la citation placée en exergue, c'est interpréter le symptôme et réinscrire la cause de la maladie dans la mémoire collective de la Martinique. Nous utilisons le verbe *réinscrire* sciemment puisque la tache elle-même est une inscription, ou plutôt une manifestation, ou encore une irruption de la blessure. Dans ce rôle que s'attribue Anicet, à savoir celui de l'artiste-guérisseur, interprète du symptôme, nous pouvons évidemment lire un modèle de la cure psychanalytique⁴³. Cependant, dans notre interprétation de ce geste martiniquais, nous préférons nous tourner vers une autre figure qui s'amalgame souvent avec celle du quimboiseur : le conteur. En effet, il est impossible de ne pas faire le lien entre la *blès*, le corps ou le silence, et la littéralité de la violence faite aux esclaves et à celle de gestes d'automutilation : langues coupées aux rebelles, ou langues avalées des esclaves qui s'imposaient le silence faute de pouvoir délivrer une parole ou pour échapper à la souffrance et aux humiliations. La *blès* est donc aussi la marque du corps de l'esclave mutilé et de sa parole tue. Anicet, en inscrivant son corps et sa sueur dans son travail à travers les techniques et les matériaux mobilisés dans *Restitution*, investit également la figure du conteur-guérisseur qui, avant d'être une parole dans le sens d'histoire, est d'abord une voix liée à un corps⁴⁴. Dans ce parallèle entre l'artiste et la figure du conteur, nous insistons encore une fois sur la notion de restitution qui affirme le rôle de l'artiste comme « passeur ». Il guérit en passant à son peuple son histoire, en la réactivant de manière créative et en l'offrant comme remède à la blessure.

Dans les mains de l'artiste conteur-quimboiseur, le bleu, marque du mal ou de la maladie, agit ainsi à la fois comme symptôme du mal et son antidote. La couleur bleue est une sorte de couverture protectrice. Anicet nous explique que les marrons, esclaves fugitifs, peignaient leur maison en bleu pour se protéger des mauvais esprits. Cette idée de bleu comme protection nous renvoie à d'autres lieux et d'autres symboles. On pense bien sûr à l'*ain* ou « œil protecteur » des Africains du Nord et au-delà, dans les cultures arabo-musulmanes ou judaïques. Dans son évocation du bleu comme protection, Anicet apporte un élément de relation surprenant qui ne fait directement allusion ni à la diaspora, ni au lieu d'origine des esclaves

43 Jean Laplanche, *Vie et mort en psychanalyse* (Paris : Flammarion, 1970), 45–76.

44 L'idée du « conteur-corps » ou « conteur-voix » est clairement exprimée par Patrick Chamoiseau, qui parle de « vibration » qui se transmet de corps en corps. Chamoiseau, *Solibo Magnifique* (Paris : Gallimard, 1988), 76. Nous évoquons Chamoiseau pour illustrer l'aptitude du conteur à pénétrer d'autres corps et à transmettre un sens qui ne se situe pas seulement dans les mots. Nous faisons aussi appel à lui car, à travers l'expression « égorgette de la parole », cause de la mort du héros Solibo, Chamoiseau inscrit aussi le corps mutilé et la voix tue de l'esclave que nous repérons dans le lien entre le bleu et la *blès* chez Anicet.

de la côte ouest de l’Afrique, mais au Maghreb, où « le bleu était également une protection efficace contre le mauvais œil et les mauvais esprits (*jinun*), surtout pour les nouveau-nés, les enfants en bas âge, les garçons devant subir la circoncision, les jeunes-mariés, les femmes en couches, etc. »⁴⁵ Anicet a une façon de créer des liens significatifs collectifs qui reflètent son expérience singulière. Le passage du bleu de la guérison à celui de la protection peut donc être lu comme l’inscription de son expérience en tant que jeune adulte en Algérie. L’importance de cette expérience dans la construction de sa cosmogonie, sa façon de voir et d’interpréter le monde, s’explique par le fait qu’elle représente une autre période de formation. C’est en effet en Algérie que, si l’on peut dire ainsi, Anicet a utilisé son art au service de la dissidence lorsque, dessinateur de l’armée française, il truquait les cartes militaires pour protéger les groupes de libération nationale. C’est donc cette expérience formatrice qui fait que le bleu qui couvre les tableaux peut aussi se lire comme une réactivation des pratiques du Maghreb, où « on peignait des figurations de la Main en bleu, ocre, goudron ou henné sur les murs et les portes des maisons » pour les protéger des menaces extérieures⁴⁶. Il s’agit aussi d’une réactivation des gestes de marrons qui, selon Anicet, entouraient leur maison de bleu dans le même but de se protéger. Qu’elle soit fortuite ou qu’elle soit le résultat d’une recherche de la part de l’artiste, cette association de sources symboliques dont est porteuse la couleur bleue est emblématique de la poésie d’Anicet, et de sa pensée nomade et singulière.

Dans le contexte du nomadisme d’Anicet, l’inscription du bleu comme symbole de protection peut aussi être lue comme une affirmation menaçante, renvoyant à la dissidence politique qui marque l’expérience algérienne de l’artiste. En effet, Shinar, expliquant les différentes significations associées à la couleur bleue au Maghreb, écrit également que « les “vertus” magiques attribuées au bleu sont ambivalentes. Les yeux bleus (ou clairs) inspirent beaucoup de crainte là où ils sont rares. L’effet de leur regard est réputé nocif, voire mortel »⁴⁷. L’écriture bleue d’Anicet peut aussi être lue comme une menace pour toute écriture qui cherche à s’imposer comme unique ou qui cherche à taire. Le tableau devient cet œil bleu, à la fois protecteur et menaçant. Le caractère équivoque de l’inscription de la couleur bleue dans *Restitution* se manifeste donc comme une forme de résistance qui résonne avec le titre du tableau. Cette écriture qui déjoue les frontières s’impose ainsi comme un rempart à toute idéologie qui cherche à limiter les horizons ou les réseaux d’appartenance qui travaillent la société martiniquaise. Ainsi, la référence à l’Afrique ne saurait être interprétée comme un retour à une quelconque matrice culturelle. Comme nous l’avons vu, les différents signes qui peuplent le *tray* d’Anicet ne sauraient être rattachés à une origine ou une cosmogonie africaine, amérindienne, ou même à celle du vaudou caribéen. Il s’agit donc, au contraire, d’une façon d’imaginer une pluralité au présent, travaillant les gestes au quotidien. C’est ce qui fait

45 Pessah Shinar, « Quelques observations sur le rôle de la couleur bleue dans le Maghreb traditionnel », *Modern Islam in the Maghrib* (Jerusalem : Printiv, 2004), 140–94.

46 Ibid., 140.

47 Ibid., 177.

du travail d'Anicet un geste et une « esthétique de la puissance de l'affirmation, qui donne le sentiment d'un accord parfait entre les formes et l'espace qui les crée »⁴⁸.

Poétique de la Restitution

La pensée nomade de l'artiste se manifeste aussi formellement dans son œuvre. Elle reflète la genèse de l'œuvre d'Anicet, à la fois d'un point de vue intellectuel et d'un point de vue pragmatique, fondé sur l'expérience et le vécu de l'artiste. L'écrivain martiniquais Monchoachi relate ce qu'on pourrait considérer comme la scène primaire de l'artiste. Anicet, écrit-il, « raconte souvent [. . .] le “hasard” qui l'a mené [. . .] à gratter le sol du site de “l'Adoration” au Marigot et découvrir, émerveillé, des fragments de poterie amérindienne éveillant ainsi sa passion et sa vocation pour la céramique »⁴⁹. La pensée du passé antillais comme faite de fragments à recoller n'est pas unique à Anicet. On entend dans cette scène de prise de conscience des échos du discours du prix Nobel de 1992 du poète de Sainte-Lucie Derek Walcott : « 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 [. . .] It is such a love that reassembles our African and Asiatic fragments, the cracked heirlooms whose restoration shows its white scars »⁵⁰. Cette poétique du fragment est aussi centrale à l'œuvre d'Anicet. C'est en effet par la découverte casuistique de fragments amérindiens sur un site religieux catholique (celui de l'Adoration) qu'Anicet découvre à la fois la fragmentation (les morceaux de poteries) et la sédimentation (la mémoire amérindienne sous le lieu de recueillement chrétien de la mémoire antillaise). Ainsi, la mémoire d'Anicet est inclusive de la poétique du fragment d'un Walcott qui voit dans les brèches du passé l'inscription même de la mémoire antillaise. Comme nous l'avons vu plus haut dans la description du tableau *Restitution*, la distance ou la coupure entre les carrés géométriques, comme les sutures apparentes du vase de Walcott, fait effet d'écriture. Cependant, contrairement au poète saint-lucien, Anicet ne se contente pas de recoller des morceaux de poteries mais se fait potier. Le titre qu'Anicet donne à son tableau, *Restitution*, ne pourrait mieux décrire ce double geste de redonner à la fois le fragmentaire et l'entier, qui, juxtaposés l'un à l'autre, forment à leur tour un nouvel objet entier (le tableau *Restitution*) et fragmentaire (dans sa relation aux autres tableaux également appelés *Restitution*). La simultanéité de l'entier et du fragment est également présente dans la définition du mot. En effet, *restituer*, selon le *Robert*, peut vouloir dire « rendre à quelqu'un ce qu'on a pris illégalement ou injustement », mais aussi « reconstituer à l'aide de fragments subsistant [. . .] un texte altéré, une inscription mutilée ». Ainsi, par sa deuxième acception, le mot ressemble à celui de *réparation*, geste consistant à recoller ou à guérir un objet ou une identité blessés. Aux Etats-Unis comme dans d'autres lieux frappés par l'esclavage,

48 Pascal Glissant, « Victor Anicet », 82.

49 Monchoachi, « Victor Anicet, ou Une venue en présence dans l'accordance », 4-5.

50 Derek Walcott, *What the Twilight Says: Essays* (New York : Farrar, Straus, and Giroux, 1998), 69.

l'apartheid ou le colonialisme, la Réparation comme geste politique et financier a été le sujet de débats sociaux⁵¹. Bien que les idées de réparation et de restitution soient très proches, la réparation implique une forme de compensation qui repaie les descendants des victimes par une valeur qui ne peut être équivalente à la valeur perdue : l'argent pour la vie. La restitution, et en particulier la restitution d'Anicet, implique la recréation, la re-fabrique, le re-don à des descendants d'un peuple ou d'un espace (en effet, les descendants d'Africains, d'Indiens et d'Européens martiniquais ne sont pas les descendants du peuple taino mais plutôt les héritiers de son espace) de l'objet perdu. Les techniques utilisées par l'artiste, qui ne se contente pas de réparer mais qui reproduit par son corps et son travail, lui permettent de restituer, dans le sens de rendre l'objet entier, certaines choses que des écrivains comme Walcott et Glissant ne peuvent répéter par leur écriture de poète. C'est en effet grâce à la technique dans le sens étymologique de *techné* comme action efficace, comme savoir-faire de l'artisanat et de l'art, qu'Anicet le potier, le céramiste et le peintre parvient à restituer et, de ce même fait, à proposer un rapport au passé qui incorpore la perte sans s'y limiter. C'est justement ce geste de potier que Monchoachi évoque comme élément central à la restitution : « avec constance et sans partage, [Anicet] en appelle à une tradition plus enfouie, moins discernable, tradition victime d'une mise-en-noir et qu'il a dû traquer dans sa nuit bleue et extraire, comme cette argile céramique, du fond de la terre, qui tout à l'heure viendra frémir entre les doigts du potier [. . .] Cette chose-là, à ses yeux, est évidence sans nuance, comme bloc de glaise, qu'il convient, avant tout, de restituer »⁵².

La *techné* d'Anicet nous permet de repenser la présence de l'Amérindien comme composante centrale et intègre du pays-Martinique. Nous pourrions cependant demander si en mettant au centre de son art l'Amérindien, Anicet ne choisit-il pas ce que Glissant appelle l'atavique au dépens de la créolisation ou d'une identité antillaise plurielle. Le tableau de *Restitution* nous conte tout autrement. Tout en contenant l'entier, il le replace dans l'espace on ne peut plus composite du *tray* où cohabitent amulettes taino entières, signes africains coupés de leur écriture, croix chrétienne ou vaudou, et bleu polysémique. Monchoachi ajoute que cette mise en valeur du Taino n'est pas une trahison de la pensée de l'Antillanité, mais bien plutôt un geste fort d'appartenance créole : « [Anicet] est donc *créole*, au sens fort, puisque la parole créole, et tous les langages qui se déploient à partir d'elle, procèdent de l'initiation caraïbe au lieu et au monde caraïbes (qu'on ne peut s'approprier qu'à condition de se laisser *prendre* (*sur-prendre*) par lui, comme on dit d'un saisissement) »⁵³.

51 Pour une histoire de la notion de « réparation » dans la communauté africaine-américaine ainsi que l'évaluation de son application légale, voir Alfred L. Brophy, *Reparations: Pro and Con* (New York: Oxford University Press, 2006). Au sujet du débat sur la question des réparations économiques ou politiques aux descendants des esclaves aux Etats-Unis, voir Ronald P. Salzberger et Mary C. Turck, *Reparations for Slavery : A Reader* (Lanham, MD : Rowman and Littlefield, 2004). Pour une réflexion sur la question des réparations dans le contexte intellectuel français, consulter Antoine Garapon, *Peut-on réparer l'histoire ? Colonisation, esclavage, Shoah* (Paris: Odile Jacob, 2008).

52 Monchoachi, « Victor Anicet, ou Une venue en présence dans l'accordance », 2.

53 Ibid., 1.

Monchoachi ajoute au geste esthétique d'Anicet une dimension écologique cruciale. Il s'agit de se laisser « sur-prendre » par le lieu caraïbe et non pas de le prendre. A ce propos, Anicet déclare qu'avant de concevoir les vitraux de la cathédrale Saint-Pierre, sa « démarche [avait] consisté tout d'abord à [s]'imprégner du lieu »⁵⁴. Dans cette posture, Anicet est aussi l'héritier de la penseuse de l'Antillanité avant la lettre qu'il admire, Suzanne Roussi Césaire, qui décrivait le Martiniquais comme un « homme-plante », celui qui se laisse prendre, se laisse porter sans cependant tomber dans l'impuissance⁵⁵. Dans son attitude de *sur-prise*, telle celle dont il fait l'expérience dans le hasard de l'apparition des poteries amérindiennes sur le site de l'adoration, Anicet est donc cet homme-plante martiniquais par excellence. C'est dans cet état de réceptivité, donnant lieu à un relai, qu'Anicet devient le passeur de la mémoire. En effet, dans le geste de se laisser *sur-prendre*, il y a aussi l'idée d'abandon et de don de soi. Ce don de soi, Anicet l'est dans son art, dans ses conversations généreuses, et dans le don très pratique de lui-même et de son œuvre à la communauté de façon à la fois monumentale et quotidienne. En effet, ses œuvres font acte de restitution : depuis son tableau restitué à la mémoire de l'Habitation Clément, jusqu'à la fresque peinte sur les murs de la ville de Schœlcher, jusqu'aux vitraux de la cathédrale de Saint-Pierre de la Martinique, répondant au thème de la « résurrection »⁵⁶, jusqu'à son engagement quotidien dans la communauté, l'artiste dévoue son temps à initier à l'art les enfants de quartiers défavorisés. Par tous ces gestes, Anicet restitue.

54 Victor Anicet, *Épopée au cœur de la lumière : Discours de Victor Anicet*, brochure de la cathédrale de Saint-Pierre, 8 décembre 2006, 8–9.

55 Roussi Césaire, *Grand camouflage*, 67–75.

56 La « Résurrection » a été choisie comme thème des vitraux de la cathédrale de Saint-Pierre par son évêché (brochure de la cathédrale de Saint-Pierre, 4). Thème chrétien, la résurrection fait aussi acte de référence historique dans le lieu de la ville de Saint-Pierre détruite par les coulées de l'éruption de la Montagne Pelée en 1902.



small axe

TRANSLATING THE CARIBBEAN:

A Small Axe Project

As a Caribbean enterprise, the Small Axe Project is increasingly attentive to the importance of expanding beyond the Anglo-Creole Caribbean. Over the last several years, *Small Axe* has published a number of issues that focus on the French-speaking Caribbean, and we are now initiating a fuller integration of sustained critical reflections on the literary, political, historical, and visual cultures of the wide range of linguistic communities in the region. Our project “Translating the Caribbean” aims to further the goal of pan-Caribbean linguistic and critical integration in a series of activities over the next three or so years. The first of these will be a special issue of the journal, themed around the question of “translation” within the context of a changing Caribbean modernity—or perhaps better, a changing awareness of what modernity means in the Caribbean. Foregrounding at once the historical and the contemporary geopolitical concerns embedded in issues of translation, we aim to look at the points of tension between elite opportunities for translation—understood as extra-insular/regional circulation on very literal and very literary levels—and the class and language boundedness of non-elite Caribbean citizens. Ultimately, the project brings to light one of the fundamental concerns of the broader *Small Axe* project, embedded in the etymology of the word *translation*—to “carry across” ideas between the languages and cultures of the region.

For more information see
www.smallaxe.net