



OUVERTURE

Lie-moi de tes vastes bras à l'argile lumineuse
Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*

Le tray est doublement batout, par la fixité aérienne de sa structure et par la diversité de ses usages.

E. Glissant, *Sartorius, Adornos*

Les *tré* polyphoniques de Victor Anicet *Un objet vernaculaire incantatoire*

Et moi, un Adorno à la main, je voudrais reconnaître,
connaître et appréhender

Et 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.

Restituer

Victor Anicet

Le mot tray, d'origine anglaise, désigne un plateau en bois, en métal ou en matériau de synthèse, et quelque fois, un espace de rangement, et se retrouve souvent parmi les vocables qui évoquent des formes de l'usage de la réception, du classement, du don. C'est un contenant qui dans de nombreuses civilisations traduit directement la fonction d'un plateau d'offrande. En Caraïbes le tray, en créole *tré*, apparaît comme un objet de transport, rectangulaire, en bois avec les bords relevés et évasés, polyfonctionnel puisqu'il servait non seulement de moyen de transport de légumes ou de fruits, mais aussi de présentoir de marchandises, de contenant de boutures de cannes à sucre, de berceau, de table de jeu dans les fêtes patronales et de nos jours de meuble de salon. On peut considérer qu'il a été, dans la société créole des petites Antilles, un objet social transversal et qu'il fut, comme le petit banc qui souvent l'accompagnait, à un moment donné, le symbole de l'activité commerciale des petits métiers. On peut le découvrir sur les cartes postales des Antilles Françaises, du début du XX^e siècle, comme étal de marchandes de fruits, de friandises, comme moyen de transport du linge des lavandières où il apparaît comme le signifiant commun à tout un ensemble d'usages sociaux. Et l'on peut découvrir sa présence, toujours féminine, dans les admirables toiles de Paul Gauguin, *Bord de mer*¹, ou j'entends, en langue créole, *Bod lan mè*, où l'on devine la Baie de la ville de Saint Pierre, en fond d'espace. Et il est aussi très nettement identifiable dans *Conversations de négresses*², *Le grand arbre, les arbres bleus*³. En un sens il peut être considéré comme une

1P. Gauguin, *Bord de mer*, 1887.

2P. Gauguin, 1887, Huile sur toile.

3P. Gauguin, 1888. Huile sur toile..

icône culturelle martiniquaise dans cette période de Paul Gauguin. Il était ainsi porté, comme le montrent ces toiles, ainsi que les paniers de boissons, de fruits ou d'autres menus objets créoles, juché, tenu et posé à l'aide d'une « torche » sur la tête des vendeuses. Il était un objet à l'entrecroisement de techniques de corps et de techniques d'échange de cette région du monde, comme un signifiant où valeur d'usage et valeur d'échange demeuraient indéterminées, indéterminables. Par ses vertus corporelles et par sa présence dans les formes d'échanges élémentaires le *tré* était ainsi un objet qui pouvait être considéré comme une matrice d'identification sociale, comme un objet – valeur, un lieu d'élection du précaire lien social aux Antilles. Je parle du *tré* à l'imparfait parce qu'il n'a plus de nos jours, ou loin s'en faut, ces mêmes fonctions, en dépit du fait que l'on peut encore le découvrir sur les marchés des îles, et le plus souvent, sous une forme plus esthétique dans les lieux privés de réception où l'on peut encore entendre sa fonction sociale primordiale d'accueil et d'échange.

Mais le *tré* n'est pas seulement un objet social transversal il est aussi un objet cosmopolite singulier où se rejoignent les cultures africaine, amérindienne, indienne et occidentale de la société antillaise. Selon Victor Anicet il est devenu en ce lieu un objet multiculturel, hybride et, ce faisant, un objet vernaculaire et véhiculaire. On comprend que les antillais lui vouent une tendresse particulière parce qu'ils y trouvent une métaphore d'eux-mêmes, une entrée dans leur monde, c'est-à-dire dans la configuration contrastée et différentielle de leur mémoire collective. En un sens le *tré* dévoile, en sa forme et en ses usages, la modalité de la présence sociale des objets et des usages créoles. Un objet culturel où l'on peut découvrir à travers la relation de contenant à contenu, qui le définit, comme une matrice instauratrice de lieux, c'est-à-dire, de lieux de vie et d'échanges. Et en un sens un objet vernaculaire en lequel les paradoxales frontières, imaginaires, des fragments⁴ des civilisations et des cultures, qui s'affrontèrent en ces nouveaux paysages, se défirent. Paradoxales limites puisque s'il est vrai que les cultures comme les langues n'en ont pas puisqu'elles vivent dans l'entièreté de leur relation au monde (elles n'ont pas d'extérieur⁵), elles se les créent, cependant, en prenant conscience d'elles-mêmes par l'expérience du voisinage d'une autre. Ce qui fait qu'en la présence du *tré* on découvre, dans les termes de la formule lacanienne du sujet et du signifiant : qu'une culture est ce qui représente un sujet pour une autre culture. Où la culture constitue ainsi dans ces ères postcoloniales l'entrée du sujet dans la dimension des signifiants dans la mouvance de la diaspora, du voyage et de la migration comme une errance métonymique d'espaces culturels en espaces culturels, du mouvement de la *drive*, de l'expérience du voyage contraint, du voyage des paysages. Expérience de voyage qui se transforme ainsi en une épreuve de voisinage où le *tré* acquiert cette dimension d'un symbole de l'art de la proximité, du voisinage des cultures. Ainsi le *tré*, par la pluralité de ses usages et par sa dimension cosmopolitique contenait, et vivait de, l'expérience caribéenne corporelle et pragmatique des limites et des frontières. Or cette expérience eut ceci de singulier aux Antilles, qu'elle se confronta à la dissipation, en archipel, des limites des cultures et par là même à la difficulté de les comprendre dans leur insularité. Ce qui eut pour effet de radicaliser l'incertitude de leur ancrage au monde. Cette pluralisation en voisinage des cultures caribéennes leur donnait l'allure de ces électrons de Heisenberg dont les images liquides évanescents, qu'on pouvait en avoir, n'étaient que les formes visibles d'une configuration sous jacente, instable et aléatoire, de positions et de mouvements. C'est

4D. Walcott, *Fragments d'une mémoire épique...*

5

en cet objet vernaculaire cosmopolite que Victor Anicet découvre et met en sens la dramatique épreuve du passage d'un monde à un autre d'un registre à un autre de la mémoire incertaine et différenciée des peuples émergents de la Caraïbe. Il décrit ce passage comme une *Restitution* en laquelle la création artistique se présente comme une restitution du « passage » d'une culture à une autre, d'un monde à un autre. Mieux il s'agit pour lui de renouveler la « transe du passage » au sens où Aimé Césaire écrit « de tout paysage garder intense la transe du passage ». « Transe » qui n'est autre que le ressenti de cette mouvance signifiante généralisée, et de cette coupure infraculturelle, si je peux ainsi dire, où se constitue le sujet caribéen. Une coupure de culture en culture, à peine différenciable et identifiable où se constitue l'économie signifiante du discours du sujet caribéen. En celle-ci, c'est-à-dire en cette « économie signifiante » se configure la présence et le retrait de quelque chose qui demeure dans la relation au paysage de l'expérience culturelle passée et que l'on peut désigner par le terme de Trace. Et l'on peut convenir que cette « Transe » du passage qu'éprouve Anicet trouve une parenté en « l'amour » que ressent Derek Walcott dans le travail des traces de la mémoire épique des îles parce que le poète et le potier vivent ce passage d'une culture à une autre, d'une culture aux autres cultures, et dont ils voudraient nous faire partager le désir de restitution. Dans la proximité si éloquente de Derek Walcott,

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 blanchies. Recueillir les morceaux cassés, c'est la peine et le souci des Antilles, (...) L'art antillais c'est la restauration de nos histoires fracassées, de nos esquilles de vocabulaire, et l'archipel devient la métaphore de ces morceaux épars⁶.

Ainsi avec le *tré* Victor Anicet nous apprend, ce faisant, les vertus insoupçonnées des cultures à travers la première d'entre elles: l'invention d'objets – valeur cosmopolites où s'éprouve leur présence. Mais que peut être une Présence culturelle différenciée et différentielle ? Et c'est cela que se mesure son ambition: restituer ce qui se donne comme Présence au sein même des objets usuels. Mais de quelle Présence s'agit-il ? Et comment en faire l'expérience ?

Le Paysage de la Signifiante

Qu'en est-il de cette présence tant recherchée ? L'« économie signifiante » que j'évoquais précédemment nous invite à la penser comme modalité de l'échange, comme présence sociale, comme une forme paradoxale de la présence éthique. Mais si l'on peut considérer que toute présence s'éprouve, et ouvre la voie à l'épreuve esthétique, comment une telle présence peut-elle s'éprouver dans cette migration continue des langues et du sensible ? Car à n'en pas douter il ne s'agit pas simplement de voisinage entre deux cultures ou deux langues, mais bien d'un pluri voisinage multilingue et multiculturel. Et les choses ne se compliquent pas moins de penser la structure de ce lieu comme un habitat de langues, et de performances corporelles. Qu'en est-il donc de la présence langagière et corporelle du *tré* ? C'est que le *tré* créole chantait, et à l'évidence c'est en ce chant que nous devons trouver la portée de sa vocation éthique et esthétique. Parce que les femmes qui en avaient la plus habituelle pratique conversaient ou chantaient, il était devenu pour moi un objet féminin,

⁶Derek Walcott, *Café Martinique, Les Antilles : Fragments d'une mémoire épique*, Monaco, Editions du Rocher, 2004, p. 94/95.

sonore, une manière de boîte à musique, de support à une *pulsion musicale*, comme le prolongement musical du corps féminin en une découpe sonore. Il était d'essence musicale et je suis toujours étonné, en le retrouvant, de ne plus entendre ce chant, ces paroles et ces voix qui semblaient s'attacher à sa présence. Le *tré* a cessé de chanter et de parler, il s'est tu. Et le souhait de Victor Anicet est de réanimer ce discours, de redonner vie au chant des femmes. En cet éloge du *tré* s'entend l'éloge d'une expressivité commune, mais aussi, et peut être avant tout, celle de l'expressivité féminine. Une puissance de l'expression en laquelle il nous invite à entendre comme une musique première, la fondation musicale des mythes de peuples nouveaux, par le médium de la vision créole enfouie, dans « l'argile lumineuse », dans la Terre que porte le *tré*. Une expressivité singulière, ou, si l'on préfère, se supportant de la singularité irréductible d'une existence en laquelle une pratique corporelle, ici, le chant, porte, ou mieux donne naissance à, la symbolisation d'un monde. C'est parce que le *tré* comporte, contient, cette puissante valeur d'invocation symbolique, que Victor Anicet lui consacra toute une série d'objets magnétiques de restitution.

Mais les objets – restitution, ces objets à vocation artistique, que présente Anicet, ne sont plus, à vrai dire, des *tré*, puisqu'ils sont arrachés de cette vision générale, argileuse et lumineuse et découpés en objet d'art, en artifice. Alors en quelle relation se tiennent ces objets d'art vis à vis de ces objets usuels dont ils partagent cependant la forme, la texture et en un sens la fonction ? En quoi ces objets à la seconde puissance, objet d'art, représentent-ils les premiers ? Et l'on peut se demander si ce terme convient ici. Car ils, l'objet d'art (II) et l'objet social et vernaculaire (I), sont tous deux des réalités matérielles dont il est bien difficile de trancher le sens de la relation d'imitation. Ce qui fait qu'il est bien difficile de dire lequel est une représentation de l'autre. On glisse en quelque sorte, d'un objet à un autre par métalepse, ce trope qui peut être considéré comme une forme de la métonymie, dans la mesure où l'objet d'art (II) est la figuration de la cause de la production de l'objet d'usage (I) et non la conséquence de son imitation. Et l'intuition gagne de penser qu'il ne s'agit plus de représentation mais bien d'une opération qui s'apparente à une présentation parce que ce que ces objets d'art présentent ne saurait à vrai dire, être illustré ou représenté. Pourquoi ? C'est qu'ils se présentent comme des objets gravides, qui attendent de notre regard leur délivrance, et pour comprendre cela il faut déconstruire l'hybridité manifeste de leur présentation, et aller, si l'on peut dire, en deçà de l'hybride, ou mieux renouveler leur lecture, pour y découvrir cette expérience de la coupure du regard, qui entraîne à distinguer celui qui regarde et l'objet de son regard. A diviser donc ce qui était composé dans l'objet usuel (I), une division en laquelle se fonde une économie signifiante c'est-à-dire la structure d'un discours, d'un regard, et celle d'une configuration sémiologique culturelle relevant d'un art et d'un savoir du voisinage. En effet si l'objet se donne bien comme un cadre représentationnel occidental à vocation artistique, dans lequel se tiennent des objets de décoration amérindien et des tissus pour les vêtements africains, on ressent bien qu'ils sont la face visible d'une parturition à venir. Un objet métis composé de signes à vocation de paraître. Un objet manifestement hybride dont nous ne comprendrons ce qui fait tenir ensemble les fragments qui le composent que lorsque nous les ramènerons à cette dimension de sémiologie de la Présence. En effet des objets d'art, de *Restitution*, à l'objet *tré* de la petite économie sociale, ne s'organise aucune représentation mais bien une forme de présentation, à travers une écriture dont nous devons comprendre la topologie⁷.

Celui que nous avons sous les yeux en première de couverture de ce livre, s'appelle *Restitution III*, il s'agit d'un objet en bois, tissus et terres cuites collés, auquel le *tré* apporte le cadre et la texture de ce que l'on pourrait considérer comme un objet d'art. L'espace de

⁷Le terme de topologie est tiré du TG de Nicolas Bourbaki, *Éléments de mathématiques*, où l'on peut trouver les définitions générales de structures topologiques, de limites, de voisinage. Autant de termes que j'utiliserai ici dans une perspective heuristique.

l'œuvre picturale est l'espace du *trè*, à la différence près, qu'à l'instar des icônes quelque chose se modifie sous le regard. Le *trè - restitution* s'impose à nous, comme s'il comportait non seulement une visibilité ou mieux une luminosité diffuse qui se propage vers nous du fond de son plateau, mais aussi une résonance d'appel, lorsque l'on peut encore entendre les Voix communes et féminines qui le soutiennent. En effet *Restitution III* se présente comme une tapisserie africaine de couleur rouge et noire, en Terre cuite – Bois – Tissus, un tableau – céramique, en lequel des Traces de culture amérindienne et africaine font tenir ensemble des fragments en terres cuites, de section d' « agoutis », des adornos. Comme on le sait l'adorno est une petite représentation ornementale en terre cuite représentant le corps, la tête, le facies des animaux du monde amérindien et sa répétition suscite l'effet d'une dense continuité, une intense rumeur. Ces adornos deviennent, ici, des signes, plus précisément des signifiants au sens de Saussure et leur répétition leur confère une allure aérienne et erratique. Le *trè* de *Restitution III* contient ainsi des « adornos » et du tissu africain, il les porte, les contient comme des choses, sinon à vendre, mais certainement offertes. Et l'idée arrive : ce que ce *trè* présente, consiste, est, en quelque sorte, sa propre vocation. Plateau, Tissu et Adorno étant, faut-il insister, des signes dont la vocation sociale d'échange est primordiale. Le *trè - restitution* apparaît, alors, comme une tapisserie qui déploie une double trame : l'une amérindienne en la série répétitive d'adornos, et l'autre africaine par le tissu africain, structurées toutes deux par un renversement de la trame du tissu africain en une chaîne de soutien de cette série continue d'adornos. Si le haut de l'objet se donne trame sous trame, le bas, en revanche, donne à l'ensemble une consistance nouvelle comme si à la stridence du chevauchement de cette double trame, comme une souffrante rumeur, succédait une forme de choralisation, une discontinuité musicale nouvelle, par la relation de la chaîne à la trame. Comme si ces trames qui se développaient parallèlement indépendamment l'une de l'autre en venaient à se nouer, inversant l'une des trames en chaîne. Ce qui fait de *Restitution III*, selon « l'économie signifiante », indiquée précédemment, le récit de la constitution d'un nouveau sujet social. Ce qui fait de *Restitution III*, non seulement une manière de Discours sur lui-même, un objet réflexif (en miroir), mais aussi un tissu phonique, continu/discontinu, une chorale et un chant incantatoire en lequel Victor ANICET souhaite nous faire entendre celui de la naissance tellurique de ces mondes nouveaux des Antilles. Mieux le *trè* écrit, en quelque sorte, la structure de l'identification originaire des peuples antillais, la structure du mythe originaire inséparablement mythe des origines en lequel ils se supportent.

Et il est vrai que l'œuvre se présente comme une écriture, une partition musicale. Les portées sont clairement identifiables dans les bandes horizontales et verticales du tissu africain, la trame africaine, et les notes dans la répétition lancinante des adorno - agoutis. Quelque chose se joue dans la confrontation de ce tissu africain et des signes amérindiens car, progressivement, la chaîne sonore africaine, venant renforcer la trame des céramiques des musiques amérindiennes, libère comme un nouvel espace signifiant duquel on peut entendre les nouvelles sonorités du monde Caribéen. Une écriture musicale où les signes amérindiens se transforment en lettres – notes qui viennent s'inscrire, tout en oblitérant la trace de leur provenance, sur la partition du tissu africain. Et c'est de cette transformation de signes reconnaissables et identifiables en des signifiants d'un genre nouveau, des « étants » sonores et visibles, c'est de cette conversion sémiologique, que viendra l'émancipation de la musicalité du *trè*. Tout tient dans la présence de signifiants à la fois visible, tangible et audible qui peuvent être désignés par le terme de « lettres » dans cette « écriture » sonore, mais qui ne s'en réduisent pas. Quelle Présence, demandions – nous ? On peut comprendre que la « restitution » concerne, avant tout, la vibration sonore et visuelle de cette luminosité qui sourd du plus profond de la matière, de l'argile, de la terre. Une vibration en laquelle nous pouvons entendre et continuer d'entendre, comme en trace, la pluralité des rythmes africains, amérindiens, occidentaux qui hantèrent ces nouveaux espaces de vie. En traces, difficilement

décelables, nous avoue Victor Anicet, dans la mesure où elles ne trouvent expression dans l'œuvre plastique et musicale, elles qui ne peuvent se laisser dire et montrer, que dans l'intervalle du *Dire* et du *Montrer* où ces traces travaillent. L'œuvre d'art les met en scène, dans l'espace qu'elle délimite, lorsqu'elle célèbre la configuration de voix communes. Comme si elles devenaient audibles dans les traces des actions humaines, dans leur gestualité, dans le corps de son activité, dans l'instauration des lieux d'existence commune. Comme si *Restitution III* en décrivant sa propre fonction d'offrande décrivait la naissance de Peuples nouveaux dans une dimension inusitée, celle de la conversion des bruits en sons, des sons en musique. Le *tré* devenant ainsi le *trait* dominant des cultures en gestation, la configuration de leur identité, l'économie de leur identification.

En admirant ces *trè musicaux* j'entendais *Le chant de Salomon* de Toni Morrison, et le chœur des femmes dans l'exorcisme de la mémoire, de la hantise de sa propre hantise que l'on découvre dans *Beloved*. J'entendais dans la musicalité, la choralité, de ce travail une recherche commune de sens, la présence des Peuples invisibles. Une présence qui ne tient que de leur commerce avec les rythmes et les sons et les langues. Une présence de Peuples qui surgissent, en quelque sorte, du miracle du travail des intervalles musicaux. A l'une de mes visites à son atelier, Victor Anicet me décrivit longuement son itinéraire d'artiste découvrant progressivement le métier de céramiste à travers une méditation patiente de la naissance musicale de l'univers telle qu'on la trouve dans les théories de la musique chez Pythagore (la légende de la rencontre du forgeron) et chez le Père Mersenne. Une musique inséparable de la représentation du monde que se forment les cultures. Aussi l'œuvre m'apparut alors comme une méditation musicale et plastique sur la structure de l'univers telle qu'elle était perçue par les Amérindiens et ce qui en résulta lors de l'arrivée des Africains. Le petit carré qui poinçonne les intervalles sur le tissu africain est emprunté à la représentation cosmique des Amérindiens traduisant ce faisant comme un protocole d'identité et donnant à l'ensemble l'aspect d'une écriture musicale à l'orée des nouveaux mythes des cultures nouvelles. Si l'on ressent bien cette mise en fréquences, cette incessante vibration, que l'on retrouvera dans toute la série des *tré*, au cœur de la naissance des mythes des origines, on comprend mieux comment les peuples, qui émergent là, furent, en premier lieu, des peuples phoniques, musicaux et littéraires, on perçoit leur « choralité » comme la relève du défi de la conquête, de l'esclavagisme et de la colonisation. Ces peuples habitent des lieux volumineux de sons, apportant à la définition, et à la perception des lieux un ancrage corporel sonore. Les lieux ne sont plus des illuminations du monde mais deviennent des cartographies sonores d'univers corporels communs.

Dans la longue série des *Restitutions*, *Restitution III* occupe une place à part. Car si l'objet n'est ni amérindien, ni africain, ni indien, comme tel, il deviendra vite une symbolique de la relation sociale, comme si l'œuvre d'Anicet était en quelque sorte une version plastique, une écriture caribéenne, de l'« Essai sur le don » de Marcel Mauss. L'« adorno » est une représentation symbolique, sa coupure fait de lui comme une image en terre cuite qui s'échange. Mieux il devient une étrange valeur, une singulière monnaie, grâce à laquelle le *tré* devient un espace de communication possible, mais comme une communication musicale et phonique. Un espace où les relations humaines s'inscrivent, par ces petites céramiques, dans la Terre, comme autant de sillons d'être et où se dessinent les lignes de résistance des puissances d'être de chacun et où peuvent se lire les relations sociales. Ce que cette œuvre nous montre, ce qu'elle nous fait voir et entendre c'est le travail d'une forme d'inscription terrestre comme un travail de la « Trace » lorsqu'elle semble s'inscrire dans ces formes et ce langage terreux ; c'est sa renaissance musicale dans le concert d'une chorale nouvelle, lorsqu'elle semble se dénouer en pluralité de formes. Ainsi cette « Trace », comme une éco-écriture, se renouvelle, dans l'énigme de son effacement, en conférant à l'artiste la vocation

de la restituer non tant dans ce qu'elle fut, mais dans ce qu'elle aspire à être : une exigence configuratrice de monde, configuratrice de sens, par la configuration de lieu.

Mais le *tré* n'est pas seulement symbole, il est aussi présence corporelle, rythme et gestuelle, car ces « adornos » ne font que répéter ce geste d'enfouissement de la coupeuse et planteuse de canne à sucre lorsque dans un mouvement cadencé elle met en terre les boutures. Un mouvement, une gestuelle, un rapport à la terre qu'enfant Victor Anicet découvrait lorsqu'il accompagnait sa mère dans les travaux agricoles du jour. Un mouvement que l'on retrouve dans *Restitution III* dans la succession des sections d'agoutis sur la trame du tissu africain transformant, alors, celui-ci en un sillon, celui du labour paysan, du travail de la terre. Une écriture de terre qui décidera de sa vocation de céramiste. La « Trace » ou l'éloge du travail humain comme ce par quoi le ciel et la terre, les dieux et les hommes enroulent leurs exigences pour donner à l'homme cette figure du lieu, son habitat. Cette effectivité humaine est conquise par lui à travers l'endurance du labour d'être. C'est en ce labour que la productivité humaine s'enracine à l'instar du travail du céramiste. Laquelle création, par la terre et le feu, se laisse penser comme le symbole de la création du lieu et l'on devine comment une poétique du feu et de l'argile traduit la dimension démiurgique de donation de forme du céramiste. Comment dire ? Pour Victor Anicet il existe comme une haute noblesse de l'argile qui réclame toujours comme un rituel : de la prise de terre, à travers sa patiente préparation, à la prise de forme dans les mains du potier, et dans la prise de feu de la cuisson comme un miracle s'accomplit. Une parturition de la forme qui ne s'accomplit, cependant, pleinement que dans le retour à la Terre, dans l'enfouissement en son sein où la céramique diffuse ses vibrations, son quantum d'énergie, comme une restitution première et où elle reçoit, à nouveau en retour, de cette même terre son identité et sa splendeur.

La topologie des écritures du Réel

Ainsi *Restitution III* devient une chose transitionnelle entre la Terre et les Cieux, entre les céramiques et les vitraux, entre les hommes et les divinités, entre les arbres, les fougères et la lumière. Entre l'écriture et le Réel, il occupe un site non spécularisable, non représentationnel. N'est-ce pas le site même des cultures ? L'éloge de la Lumière dans les vitraux de la Cathédrale de Saint Pierre, telle que Victor Anicet l'inscrit, retrouve le sens de la « Trace » sinuant dans la forêt tropicale humide comme en une cathédrale de la nature, des arbres et de la musique du ruissellement des sources. Il s'agit bien d'une restitution de « peuples invisibles », au sens où E. Glissant le conte dans *Sartorius*, y découvrant la présence des « batoutos », des peuples aux hommes sans nom.

Et chez ces peuples invisibles en défaut d'entrelacement, en défaut de mise en cordée, parce que devant eux-mêmes se constituer, et qui appellent, à cette fin, les écritures, et les créations artistiques, celles-ci deviennent des opérateurs, des fabriques du Réel. C'est cela qui fait question chez ces nouveaux peuples : ils ne sont que pour autant où ils sont des lieux où l'énigme se met en scène, se met en écriture. Des peuples invisibles, ou si l'on préfère, des peuples non-dits, des peuples d'entre les lignes comme Jacques Lacan peut dire « En quoi consiste l'énigme ? L'énigme est un art que j'appellerai d'entre les lignes, pour faire allusion à la corde. On ne voit pas pourquoi les lignes de ce qui est écrit, ça ne serait pas noué par une seconde corde. » J'ajouterai que l'on peut comprendre en quoi et comment ce qui se devine entre les formes visuelles et que cependant l'on ne peut voir, ne serait pas simplement ce que l'on entend par la « Trace ».

Ainsi les *tré* configurent un art du voisinage, de formes en formes, un usage des seuils des mondes, pour reprendre ses mots, une configuration du passage, comme une topologie nouvelle, une topologie des cultures et des arts où quelque chose se donne, se délivre à travers un don, comme un appel au lien. Car il s'agit bien, à mes yeux, de topologie, de constitution

de lieu comme l'indique le « Quadriparti » en lequel se tiennent les vitraux de la cathédrale de la ville de Saint Pierre, à savoir cette structure topologique relationnelle de la Terre et du Ciel, des Hommes et des Dieux. Le « Quadriparti⁸ » de la Terre et du Ciel et des Hommes et des Dieux, à travers les œuvres du céramiste - potier, faisant de celles-ci et des *tré* comme des appels à la « Chose », à l'image de la cruche, ou des « ponts » au sens où Martin Heidegger, peut dire « Pensé en toute rigueur le pont ne se montre jamais comme une expression. Le pont est une chose et *seulement cela*. « Seulement » ? En tant qu'il est cette chose, il rassemble le Quadriparti ». Il s'agit bien d'un entrelacement de nœuds constituants de couleur que ces œuvres parcourent afin d'en délivrer la lumière, et comme dirait son ami E. Glissant, « dont nous apprécions sa progression créolisante ». On peut ainsi pressentir que les questions de passage, de limites, de voisinages de mondes ne sont que la formulation de ce qui se joue plus profondément comme exigence de légitimité, exigence d'une forme de filiation constituante, en laquelle il n'y a plus de dedans et de dehors. Ainsi les *tré*, comme figure du lieu et toponymie des mondes, retrouvent l'art *Tembé* des esclaves marrons de la Guyane, à travers les créations desquels se donnent à voir la Présence, c'est-à-dire le Beau, le Juste et le Vrai, réalisations visuelles de proverbes et d'énigmes, à travers les nœuds, les entrelacs de lignes colorées. Une peinture nodale avec ses règles et ses finalités qui se veut fondatrice d'un peuple invisible et une esthétique de l'émancipation. Ce qui se trouve au fondement de ce que l'on appelle le « multiculturel » ou, dans une perspective autre et plus précise, « l'interculturel », ne relève d'aucun substrat ou d'aucune substance, mais, faut-il ajouter, d'aucune théorie de la rencontre ou de la relation. Car l'enseignement de l'écriture postcoloniale aux Antilles n'accrédite ni la thèse du réalisme merveilleux, ni celle du métissage ou de l'hybridité, mais plutôt quelque chose comme une théorie de l'intersection des espaces culturels au sens de l'intersection d'ensemble ouverts (de la théorie des ensembles), de la section, de la coupure et achemine vers une nouvelle conception de la conflictualité. Et s'il est vrai qu'il y a bien de l'Un celui-ci se donne, non en confrontant une hypothétique « diversité », mais dans l'épreuve de l'intersection des cultures. Autrement dit contre la diversité l'affirmation de la différence culturelle où je m'accorde avec Homi Bhabha. Et c'est cela le plus difficile à comprendre, à savoir que ce que nous avons sous les yeux, avec les *tré*, sont des tranches d'infini (de l'infinitude des cultures). Et c'est cela le plus déroutant : que l'écriture littéraire et la pratique des lieux de vision, sont des manières d'assumer ces tranches d'infini que sont ces intersections stridentes et, de ce fait, rompent avec toute possibilité de théorisation. Parce qu'elles ne cessent de mettre en évidence des formes répétitives de présentation où les perspectives d'accroches théoriques sont récusées par principe. Ce que les *tré* nous montrent à l'envie comme intersection phonique, intersection musicale, là où se coupent les différentes aires musicales et les différents champs de sens. Autrement dit s'il fallait garder les termes d'hybridité et de tiers espace, il s'avèrerait nécessaire de leur ajouter cette dimension d'infinitude. Ne serait-ce pas l'enseignement des vitraux de la cathédrale de la ville de Saint Pierre ? La spiritualité comme tranche d'infini, contre l'Un de *la monarchie*⁹ de Dante, déjà ouvert, sous l'égide d'Aristote, à la diversité culturelle et au souci de la relation du Pouvoir temporel et Spirituel, les uns des sections de lumière, des sections d'infini, des tranches de spiritualité. Ce que nous pouvons découvrir dans les entrelacements de formes et de couleur qui restituent ces différences dans des nœuds progressifs et verticaux de lumière des vitraux comme en une cathédrale de traces monumentales. Aussi nous pouvons comprendre ce que Victor Anicet annonce lorsqu'il écrit qu'il est au seuil des mondes, et qu'en dernière instance il est un « passeur ». Il se tient à l'intersection des mondes, au lieu de la différence culturelle et de la coupure, comme autant d'ensembles ouverts ayant leur propre consistance et en l'occurrence à l'intersection des

8M. Heidegger, *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, 1958, p. 182.

9Dante, *La monarchie*, Paris, Éditions Belin, 1993.

traces amérindiennes, africaines, indiennes, occidentales comme un arpenteur de tranches d'infini. Ainsi l'adorno, qu'il a en mains, comme la lettre, ou la note de musique de l'écriture plastique, s'inscrit sur la page – tissu de la portée musicale et confère au *tré* une dimension vernaculaire, polyphonique, lui donnant l'allure d'une pratique des limites, de frontières des mondes. Ce qui transforme le *tré – Restitution* en une écriture des limites, en une tranche d'infini.

Mais en cette tranche d'infini, en cette écriture du *tré*, en ce « tranchant de la lettre », selon Jacques Lacan, dominant et c'est peu dire : la présence amérindienne et la présence africaine, dans leur effacement même, à travers la conversion en « lettres » de l'adorno amérindien et du tissu africain comme écriture musicale. Sur la chaîne africaine, où vient s'inscrire, la trame monocorde de la répétition des lettres - adornos, se laisse entendre la stridence du génocide amérindien. Et Victor Anicet nous montrera, dans d'autres *Restitution*, le retour presque insoutenable de ce monde amérindien, sa hantise. Comme il insistera, il ne s'agit pas de « reconstituer mais de restituer » non simplement un monde, comment le pourrait-il ? Mais les « traces que j'ai cru avoir décelées » nous dit-il. C'est dire que ce dont nous pressentons la venue sont les « traces » c'est-à-dire les flux éperdus des significances de ces mondes africains et amérindiens. Entre le savoir en échec, comme il nous le laisse entendre, et l'impossibilité de la reconstitution, les « traces » peuvent se trouver. Et Victor Anicet se découvre « passeur », c'est-à-dire en sa fonction de producteur d'images et d'objets réflexifs, on peut le désigner comme, ce que j'appellerais dans la géographie de l'archipel, *un travailleur du littoral*. Puisqu'entre ces peuples migrants, amérindiens et africains il existe une commune condition, celle non pas tant des gens du voyage ou de la migration, mais plutôt celle des gens du littoral. L'intersection, que j'évoquais précédemment, de ces mondes peut être mieux comprise comme littoral, comme limite qualitative entre la mer et la terre.

L'infinitude du Réel

Il s'agit, donc, dans ces *tré – Restitution* d'un dispositif culturel d'écriture commandé par l'échec du Savoir, comme il nous l'avoue dès le début de ce manifeste de création, et par l'impossibilité du Retour ou d'une reconstitution, un dispositif topologique où les « traces », qu'il croit avoir décelées, se dénouent des « lettres » et s'écrivent cependant à travers elles. Ainsi le *tré- Restitution* dévoile dans le *tré* objet cosmopolite d'usage et d'échange, en une allure de métalepse narrative sa dimension de recueil et d'accueil des cultures en mettant en jouissance, en son sein, sa vocation d'opérateur de traces. Mais il n'est pas qu'une topique de transmission et de passage, il est aussi un lieu incantatoire, une matrice d'appel d'où seule demeure, seule peut s'entendre encore la vertu d'appel du *tré*, l'écho de cette profonde musicalité originaire des cultures.

Et l'énigme, ce qui est le plus difficile à penser, c'est que le temps de la restitution des traces est aussi celui de leur recouvrement. Et c'est bien cela qui rattache le discours postcolonial au discours philosophique contemporain, ainsi advenu, qu'il faille élucider cette configuration du langage, des traces, et des « lettres » dans le temps de l'écriture des discours et dans le temps de leur effacement tout court. Or n'est-ce pas ce à quoi nous invite le discours postcolonial ? Ce détour par les *tré Restitution* de Victor Anicet me semble l'une des meilleures voies d'accès à la perception de l'originalité de la pensée philosophique contemporaine dans sa dimension postcoloniale, c'est-à-dire, dans une des formes de son historicité. Elle inaugure en ce mouvement même une pensée de la topologie de la culture, c'est-à-dire, des limites, des contextes, des voisinages, des déformations continues, à partir de laquelle, dans le recès de laquelle, s'exercent les arts de l'écriture et de la pensée. Dans son exigeante recherche de la spiritualité du Divers, au sens de Victor Segalen, à travers les vitraux de la Cathédrale de la ville de Saint Pierre Victor Anicet laisse deviner le sens de la

différence culturelle à l'opposé de la diversité culturelle, comme une haute poésie des arts de la migration. La finalité de sa création est inséparable de sa dimension historique, je veux dire qu'elle s'écrit comme la réponse à une détresse, la réponse à un appel issu des frontières, qu'elle s'adresse explicitement aux Martiniquais auxquels elle restitue comme une expérience première, inscrivant ses *tré – Restitution* dans le discours éthique de la migration.