



LA SPIRITUALITE DANS L'ART CONTEMPORAIN CARIBEEN

Patricia Donatien-Yssa

Université Antilles Guyane

Peindre sa religion, ses croyances, son intimité spirituelle est une démarche commune aux créateurs de tous les horizons et de tous les dogmes. Au fil du temps et de l'égrènement des siècles, la culture de l'image divine et de l'espace sacré a connu des fortunes diverses, de l'abandon cartésien à la réactivation frénétique. Dans la Caraïbe, la représentation spirituelle semble être sortie victorieuse de l'érosion temporelle et de la déshumanisation technologique. Cela nous interpelle dans un monde de plus en plus dominé par la consommation, la vitesse et l'individualisme.

Résistance culturelle ou enfermement traditionaliste, la permanence de la thématique, voire de l'esthétique, spirituelle interroge l'observateur. Une des interprétations les plus aisées serait d'attribuer cette présence au poids et à l'influence de la production rituelle et traditionnelle sur une expression picturale et plastique relativement récente. Cependant, à partir des années 1970, la peinture caribéenne a connu un développement remarquable tant du point de vue de la qualité que de la diversité de son expression. Un grand nombre d'artistes caribéens ont aujourd'hui récupéré et intégré l'évolution de l'art occidental et ont brûlé les étapes en adoptant les techniques et technologies les plus récentes. Ainsi, l'art contemporain caribéen a vu le jour dans les années 1980 et s'impose de plus en plus dans la dynamique mondiale. Quelles seraient alors les justifications réelles d'une telle implication spirituelle alors que l'art contemporain occidental se définit, ou, en tout cas, s'est défini clairement dans sa phase paroxysmique comme un art agnostique et iconoclaste ? Les formes que revêt cet investissement spirituel, tant d'un point de vue esthétique que thématique, constituent également un sujet d'interrogation pertinent.

La Caraïbe est peut-être la région du monde où cohabitent le plus de religions. Des cultes qui trouvent leur source dans des territoires extrêmement éloignés et divers s'y sont implantés au fil de l'histoire complexe et mouvementée de ce bassin et de ses îles. Ainsi les fois chrétienne, judaïque, musulmane y côtoient-elles le bouddhisme, l'hindouisme et les cultes syncrétiques dérivés des religions africaines et judéo-chrétiennes, aux rangs desquelles on compte principalement la santéria, le candomblé, le vaudou, le *Shango Baptism* et le rastafarisme. Les souffrances inhérentes à l'institution esclavagiste ainsi qu'au colonialisme, la violence des éléments naturels et l'enfermement insulaire sont autant de

facteurs qui ont favorisé le maintien et même l'accroissement des besoins spirituels de ces populations caribéennes.

Ainsi au fil des siècles et des nouvelles vagues d'immigration, l'éventail spirituel et religieux s'est-il élargi. La cohabitation de ces différents dogmes s'est établie sans heurt et a même donné naissance à de nouvelles hybridations complexes du type africano-hindo-catholique portant le syncrétisme à son expression la plus élaborée.

Chacune de ces religions possède un rapport particulier à l'art ; cependant celles qui sont à la base des cultes syncrétiques qui prédominent aujourd'hui dans la Caraïbe — catholicisme, hindouisme, foi *yoruba*, pour ne citer que celles-là — ont toujours pris appui sur une iconographie et une statuaire omniprésentes pour asseoir leur prépondérance et assurer leur transmission.

Les civilisations africaines mères qui ont nourri les cultures caribéennes, *yoruba*, kongo, mandé, *ejagham* — sans oublier le peuple tainos qui malgré une disparition précoce a laissé un héritage indéniable — n'ont jamais établi de frontières entre art et religion, l'art étant un moyen de démontrer sa dimension spirituelle et d'honorer son dieu. Ces civilisations ont donc favorisé l'émergence et la création d'un très large éventail d'objets rituels et sacrés — autels, tambours, masques, statuettes — que l'on retrouve dans les cultes caribéens qui découlent des croyances originelles. La population caribéenne a donc toujours eu l'habitude, même dans les périodes les plus noires de la censure culturelle, de s'entourer d'objets et d'images pour vivre sa foi, mais aussi de projeter ses croyances et son énergie vers ces objets et ces images.

Les cultes syncrétiques bénéficient encore, dans les années 2000, d'une grande popularité, et on peut même discerner, dans la multiplication des sites Internet, des lieux de cultes et des ouvrages consacrés à la question, un regain de ferveur et d'intérêt pour ces pratiques. Malgré l'influence croissante de l'Europe et des États-Unis dans la zone caribéenne, l'impact des civilisations, des cultures et des philosophies premières et plus spécifiquement d'Afrique occidentale, est encore conséquent. Une des explications premières de la dimension spirituelle de l'art caribéen serait donc ses racines africaines, indiennes et amérindiennes. Nous nous intéresserons principalement dans cette étude à l'impact africain.

De multiples singularités et spécificités de l'art *Fon* du Benin, *Ewe* du Togo, *Yoruba* du Nigeria, *Bakongo* du Zaïre ont perduré dans la Caraïbe. Ces peuples africains originels possédaient une production artistique riche et variée qui a été sauvegardée au-delà de ce qu'on serait tenté de croire, malgré la déportation, l'enfermement et la coercition. Robert Farris Thompson, éminent anthropologue américain, a brillamment démontré dans son célèbre ouvrage *L'Éclair primordial*¹ (qui fait encore autorité à ce jour) que de nombreuses civilisations africaines, notamment de l'Afrique subsaharienne, avaient une singulière avance en termes de production préindustrielle et artistique : « Depuis le Moyen Âge, voire plus tôt, les ancêtres des Yorubas, Bakongo, Fon et Mandé ont vécu dans des villes

¹ Robert Farris Thompson, 1985.

importantes, centres de richesses et de créations plastiques ». ² D'autre part, il a pu prouver que ces productions avaient non seulement survécu mais aussi qu'elles avaient connu une diversification et un épanouissement dans les Amériques :

L'essor, le développement et les réalisations de l'art et de la philosophie des Yorubas, des Kongo, des Fon, des Mandé, des Ejagham se mêlèrent outre-mer à de nouveaux éléments, façonnant et définissant la tradition plastique noire du monde atlantique. ³

La présence africaine se fait donc nettement sentir dans un nombre relativement conséquent de productions qui touchent à la fois au monde spirituel et au monde artistique. Ainsi les autels et les objets divers dont ils sont constitués (statuettes, *ex-voto*, récipients), les costumes, les drapeaux, les bijoux, les accessoires des officiants (éventails, tabliers), les bâtons, les arbres à bouteilles, les *patchworks*, les arts funéraires, sont-ils autant d'artéfacts qui ont gardé la marque incontestable de cet héritage.

De nombreux artistes caribéens s'expriment aujourd'hui sur des supports et dans des techniques européanisés et même d'avant-garde et sont par ailleurs, comme nous l'avons préétabli, très influencés par l'art contemporain. Toutefois, l'héritage culturel, l'habitude de l'objet culturel et la vitalité des différentes églises expliquent le fait que bien des peintres, sculpteurs et installateurs gardent une forte implication spirituelle dans leur art, qui se traduit de manière très éclectique par un investissement thématique, esthétique, graphique et même par les rituels qui accompagnent la création. Il est d'ailleurs intéressant de constater que certains artistes sont venus à la création picturale ou sculpturale par le biais de la fabrication d'objets sacrés et que d'autres se sont initiés à ces arts rituels pour pouvoir capter la quintessence de pratiques spirituelles et se nourrir de l'énergie et de la vitalité qui en émanent.

Le phénomène est bien connu dans la peinture haïtienne, qui s'inspire fortement des objets et des idéogrammes sacrés vaudous. Certains artistes renommés ont d'ailleurs exercé en tant que *houngan* (prêtre vaudou). On peut citer entre autres Hector Hyppolite, Robert Saint-Brice et Lafortune Félix qui officièrent dans les *houmforts* (temple vaudous) avant de devenir peintres, dans les années 1940, et de se lancer dans une production reflet de leur foi et de leur pratique vaudou.

L'art religieux des îles anglophones est moins réputé, pourtant le développement et la qualité de cette production ont atteint un même niveau, notamment à la Jamaïque, où les religions populaires ont également beaucoup influencé les arts visuels. Quoique moins nettement marqués que le vaudou haïtien ou la *santeria* cubaine, les cultes rassemblés sous le nom générique de *Revivalism* sont aussi des religions syncrétiques mêlant les dogmes et les pratiques protestants avec ceux des foies *yoruba*, *kongo*, *mandé* et *ashanti*. Ainsi, les cultes afro-protestants, ou afro-baptistes, mêlent iconographies et rituels européens et ouest-africains pour créer des pratiques et un panthéon originaux qui trouvent leur place dans les arts

² *Ibidem*, Introduction XVI.

³ *Ibidem*.

visuels. D'autre part le rastafarisme, dérivé de l'église chrétienne orthodoxe éthiopienne, qui a connu dès les années quarante un grand succès d'abord à la Jamaïque puis dans toute la Caraïbe, et qui ne cesse depuis de s'accroître en nombre d'adeptes et en impact dans cette région du monde, tient aussi de plus en plus de place dans le monde des arts plastiques. La culture, le mode de vie et la philosophie *rastafari*, portés par le reggae, ont dépassé les frontières de la Caraïbe et influencent le monde entier. Par un retournement spectaculaire et ironique des choses, les artistes-peintres *rastafari*, après avoir été les plus ostracisés, comptent parmi les meilleurs ambassadeurs de l'art caribéen aujourd'hui et sont exposés sur tous les continents, promulguant dans leur art leur conception de l'univers, leur approche philosophique, et leur spiritualité.

Les peintres et sculpteurs rastafari sont nombreux à la Jamaïque et ont très tôt investi les galeries avec des œuvres qui illustrent leur spiritualité. On peut citer à ce titre Everaldo Brown qui, dans les années 1970, réalisa une série de tableaux représentant des scènes bibliques et les croyances rattachées à la philosophie et au mode de vie de sa communauté. Deux de ces œuvres, *Ethiopian Apple* (1970) et *Spiritualism* (1979), en sont des exemples particulièrement frappants ; ce sont respectivement des représentations du paradis terrestre et de l'arbre de la connaissance selon les *rastafari* : visions à la fois manichéennes et idylliques d'un monde divisé entre le bien et le mal.

Cependant, aujourd'hui, deux des peintres les plus remarquables par leur talent, leur inventivité et leur puissance créatrice sont barbadiens : Ras Akyem Ramsay et Ras Ishi Butcher. Ces deux artistes ont été très remarqués dans les années 1990, pour l'énergie que dégage leur travail et l'originalité dont ils font tous deux preuve, dans de célèbres biennales caribéennes comme celle de Saint-Domingue, ainsi qu'à Londres et à New York. Aucun de ces deux artistes n'est enfermé dans une représentation figurative ou symbolique de la spiritualité. Ras Ishi Butcher visite et examine dans ses œuvres la société caribéenne : les conflits raciaux, la violence inhérente à l'histoire et aux manquements économiques et politiques ainsi que le rôle de l'homme dans la société barbadienne sont parmi les sujets qui l'ont beaucoup préoccupé ces dix dernières années. Ras Akyem Ramsay, qui est également un philosophe reconnu, explore depuis de longues années et de manière presque obsessionnelle le thème de l'être humain en butte à l'hostilité de son environnement. Cependant, tous deux consacrent une part importante de leur œuvre à leur foi et à sa représentation. Leur travail est éclectique et présente aussi bien un aspect figuratif qu'un aspect abstrait et symbolique. Ras Ishi Butcher a ainsi représenté la vision biblique du jardin d'Eden dans un diptyque intitulé *Tender Plants* (1993) où un homme et une femme rasta sont occupés, dans un jardin idyllique, à soigner leurs plantes à l'ombre d'un arbre de la connaissance hérissé d'épines sanglantes.

D'un abord et d'une lecture apparemment faciles, ces deux tableaux se révèlent être chargés d'un symbolisme puissant qui nous ramène aux croyances fondamentales de la création de l'humanité et à une philosophie spirituelle fondée sur le lien entre la vie, la mort et l'indivisibilité du visible et de l'invisible. Ainsi, l'arbre de la connaissance qui se dresse au milieu de

cette œuvre tel un *poto mitan*,⁴ passerelle entre le monde des dieux, celui des hommes et le royaume de la mort, porte des symboles sexuels — qui parlent de la vie — mais également des spirales — signes de l'éternel recommencement — ainsi que des épines rouges qui annoncent le danger spirituel. Ras Ishi Butcher a progressivement évolué dans ses créations récentes vers un style plus dépouillé, plus symbolique et contemporain. Il s'est également conforté dans l'affirmation de ses racines culturelles et ses œuvres laissent apparaître à l'heure actuelle un graphisme proche des idéogrammes que nous trouvons notamment chez Jean-Michel Basquiat, et qui sont directement hérités des écritures sacrées ouest-africaines.

C'est le constat qui peut être fait au vu de la série des *Untitled* de la fin des années 1990, et notamment d'une œuvre de 1996 où des personnages proches dans leurs formes des statuettes *fon* et *yoruba* se détachent sur un fond contrastant. Constitué d'aplats noir, blanc et ocre jaune, ce fond est parsemé de signes personnels qui rattachent l'œuvre au quotidien et à ses contingences, mais aussi d'idéogrammes et symboles facilement identifiables (hache de Shango,⁵ flèche de l'adieu,⁶ quatre moments du soleil⁷). La démarche de Ras Akyem Ramsay a, elle aussi, subi une grande évolution. Dans les années 1980, le peintre a exprimé sa spiritualité par la représentation de scènes bibliques telles que celle que l'on peut admirer dans une toile de 1985 intitulée *House of King David*. Cette grande œuvre aux tons extrêmement chauds représente le peintre dans un moment de communication avec l'au-delà, plongé dans un livre qui est probablement la bible. En arrière plan, on peut voir le portrait du roi David. Tout le tableau est structuré dans un mouvement ascendant qui montre la mise en relation de l'homme avec un ailleurs culminant. Dans les années 1990, l'œuvre de Ras Akyem a considérablement évolué et s'est détachée du figuratif et du structuralisme post-cubiste qui l'influençaient encore beaucoup dans la décennie précédente. Depuis quelques années, libéré de toute contingence, le peintre crée sur ses toiles un monde éclaté où tout devient possible ; il se débride dans la mise en scène d'un tout esthétique prenant racine sans retenue dans tout ce qui constitue le monde d'hier et celui d'aujourd'hui, le palpable et l'impalpable. L'œuvre intitulée *Peligroso* (1996) est un bon exemple de cette nouvelle approche où l'on sent que l'artiste se détache de la représentation d'une spiritualité pour donner directement vie au spirituel en création. Les couleurs s'y entrecroisent en aplats contrastants, et les graphismes complexes cèdent la place à des esquisses volontairement simplifiées et brutales. L'exploration et l'improvisation sont à l'œuvre et nous entraînent vers l'ouverture de toutes les portes du possible et parfois même vers un retour à l'essence de l'être. La démarche de Ras Akyem Ramsay nous mène à un autre peintre caribéen, trinitadien celui-là, qui a poussé très loin une exploration esthétique novatrice combinée à l'expérience du rituel porteur de création : Leroy Clarke.

⁴ Le *poto mitan* est le poteau central qui soutient la structure du *houmfort*, c'est-à-dire du temple vaudou ; cet axe n'a pas seulement une utilité architecturale mais aussi une fonction rituelle et sacrée puisqu'il permet aux divinités de descendre dans la dimension humaine.

⁵ La hache est l'attribut de Shango qui est l'*orisha* du tonnerre.

⁶ La flèche de l'adieu ou *Erikua* est un signe de mort tracé sur le sol au cours des cérémonies funèbres par les prêtres *Abakua* au Nigeria.

⁷ Symbole composé d'une croix à l'intérieur d'un disque solaire qui entre dans le tracé de nombreux cosmogrammes *kongo* et qui représente l'univers dans ses multiples dimensions.

Leroy Clarke est né en 1938 à Port of Spain (Trinidad et Tobago) et est aujourd'hui un artiste accompli et en pleine possession de son art. Il a émigré aux États-Unis en 1966 et y a demeuré jusqu'en 1975, notamment en tant qu'artiste résidant à Soho. Il vit de sa peinture depuis 1969 et expose régulièrement, en particulier aux États-Unis, en Amérique du Sud et dans la Caraïbe. Il est reconnu comme étant l'un des ténors de la peinture caribéenne au même titre que Wifredo Lam (Cuba). C'est d'ailleurs dans la mouvance de ce dernier ainsi que du Chilien Roberto Sebastian Matta qu'il a longtemps été classé parmi les surréalistes. On sait aujourd'hui, grâce aux approches proposées par des chercheurs et historiens de l'art caribéen, que ce « surréalisme » est en fait l'expression de la culture et de la spiritualité caribéennes. Leroy Clarke est donc un contemporain caribéen qui, au même titre que Mendive (Cuba), puise son énergie picturale et son symbolisme dans sa culture et sa spiritualité. Clarke est de surcroît poète et adepte des *Shango* baptistes. Ses écrits, notamment les recueils de poèmes intitulés *Douens*, *El Tucuche* et *Aripo* lui ont permis d'accéder à une pleine conscience de sa dynamique identitaire afro-centrique, mais aussi de son positionnement environnementaliste et de son énergie spirituelle. La pratique culturelle, la philosophie, l'expression poétique et picturale ont toujours été pour Leroy Clarke des instruments de lutte anti-colonialiste ainsi que des outils lui permettant d'aider ses concitoyens caribéens à échapper à l'attrait du matérialisme et de l'individualisme. Il définit lui-même son esthétique comme *Obeah aesthetics*, pratique fusionnelle où la peinture est le résultat d'influences et de messages reçus du monde invisible. Leroy Clarke est reconnu comme *Shango child* et cité comme l'un des plus prestigieux d'entre eux, ce qui n'est pas peu dire car la communauté *yoruba* compte aujourd'hui de par le monde des dizaines de millions de personnes.⁸ Et c'est tout naturellement qu'il a été l'un des seize artistes de niveau international choisis en 1999 pour créer une œuvre collective majestueuse inspirée par la divinité Ifa de la foi *yoruba*. Ce peintre est en effet l'un de ceux qui pratiquent le sacrifice immédiat qui consiste à faire une offrande aux *Orishas* (divinités *yoruba*) avant tout acte de création, pour accéder à un état de transe créative. Leroy Clarke est un « prêtre » *Shango* baptiste et connaît bien à ce titre les rituels permettant d'atteindre un niveau de conscience éveillée où la surstimulation sensorielle déclenche l'hyperactivité artistique. Il affirme pouvoir dans cet état créer à partir du chaos et transformer la matière brute en miroir de son imagination, de son message, de son énergie et de son hypersensibilité. Selon Gilbert Rouget, qui a écrit un ouvrage sur le rapport entre la musique et la transe,

⁸ Déportés de l'Afrique occidentale (Nigeria, Bénin, Dahomey), vers le continent américain et la Caraïbe les *yoruba*, peuple politiquement et socialement très structuré et dont la philosophie et la spiritualité ont toujours été un ciment, ont essaimé de par le monde. En dehors de la population nigériane, béninoise et togolaise, on les compte par millions en Amérique du Sud et notamment au Brésil, dans la Caraïbe et plus spécifiquement à Cuba et à Trinidad, aux États-Unis (notamment dans certaines capitales comme Miami et La Nouvelle Orleans), au Canada, dans le Royaume Uni, et même en Australie. La religion *yoruba* fait de plus en plus d'adeptes dans les populations occidentales.

La transe apparaît [...] comme un dépassement de soi-même, comme une libération résultant de l'intensification d'une disposition mentale ou physique, bref comme une exaltation [...] du moi.⁹

C'est ainsi que Leroy Clarke vit cette expérience. Le phénomène de la transe appartient aux sociétés premières mais on le retrouve comme une forme de mise en énergie et de mise en communication chez certains artistes contemporains. Pour certains qui conçoivent la transe et la relation aux cultes sous un angle purement intellectuel et culturel, le rituel qui entoure la mise en œuvre d'une peinture ou de tout autre objet artistique est symbolique et permet une forme de recueillement ou d'introspection propice à la création. Pour les artistes adeptes, comme Leroy Clarke, des cultes *yoruba* de la Caraïbe comme la *Shango Faith*, le vaudou haïtien, ou la *santería* cubaine, la transe peut être une forme de régénération spirituelle et de déclenchement expressif. Elle constitue alors un formidable vecteur d'improvisation et d'inspiration. L'artiste se trouve dans un état de facultés accrues qui lui permet de se mettre en relation avec l'invisible, le monde des morts et des dieux et de dégager une énergie surnaturelle. Si Leroy Clarke ne décrit pas son rituel par le détail, on sait que le sacrifice immédiat débute lorsqu'il déverse aux quatre coins de la pièce un liquide, généralement du rhum, et procède à une série d'incantations qui peuvent être accompagnées de musique ou de chants.

Ses peintures, (on peut ici en citer quelques unes réalisées dans les années 1990: *Labyrinth of Yet in Wait*, *Eye Bum and Bum*, *Bitter Sweet Bounty*, *Arranger*) qui sont toujours extrêmement impressionnantes par leur surface, la complexité de leur graphisme, leur densité chromatique et l'énergie qu'elles dégagent, semblent avaler l'espace. Elles montrent un monde fusionnel où la vie dans une course furieuse se bat pour se régénérer. Les œuvres de Leroy Clarke donnent une telle sensation de plénitude, qu'il est difficile de parler d'un thème car tout semble y être dit. Rien n'appartient dans ces tableaux au vide, à l'absence, à l'inerte. Les silhouettes humaines, toujours érigées dans des postures dignes et ascensionnelles, jouxtent des créatures qui échappent visiblement aux contingences matérielles et dont la seule vue vous coupe le souffle. La nature est là, pleine des couleurs exaltées des *Orishas*, des déchaînements des créatures mythiques, du fourmillement de l'éclosion perpétuelle. Elle est bouleversée par un œil qui ne la regarde pas pour ce qu'elle est, mais pour ce qu'elle génère et ce qu'elle porte, pour ses mystères et pour ses dons. L'extase est sans doute un mot qui convient bien à la peinture de Leroy Clarke car c'est ce qu'elle provoque. Ce peintre ne cherche pas à décrypter ou à retracer un langage codé, il est dans l'indicible et dans le sublime. Il est, par le biais de son art, le miroir qui nous permet d'apercevoir l'infini et l'essence de nous-mêmes.

L'art contemporain est défini en relation avec un certain nombre de principes esthétiques et conceptuels au rang desquels on compte la mise en relief de l'écrit, la répétition ou reproduction de motifs ou de représentations, et enfin la mise en espace ou en contexte *in situ* que l'on nomme plus couramment « installation ». Ces approches qui pourraient sembler être un frein à l'interpénétration de l'art et de la spiritualité sont

⁹ Gilbert Rouget, 57-58.

bien au contraire des éléments qui ont favorisé cette fusion. En effet dans les pratiques ancestrales, qui perdurent de nos jours, l'usage de l'écriture, de signes est courant, et la répétition de gestes, de mots, de traces, d'objets fait partie des rituels ; on constate par ailleurs que l'installation, c'est-à-dire la mise en relation et l'organisation d'objets et d'artéfacts dans ou autour d'un lieu, est aussi une pratique habituelle.

La reproduction [...] n'anéantit pas l'aura ; elle semble au contraire pouvoir la restaurer, la convoquer d'une nouvelle manière. Les formes des images contemporaines sont davantage des formes empruntées, qui ont déjà servi. Il s'agit de récupération peut-être, mais aussi de retrouvailles avec des formes toujours actives que l'acte de répétition restaure et renouvelle.¹⁰

Cette approche du rapport existant entre les formes actuelles d'expression artistique et les manifestations rituelles que Véronique Mauron nous donne dans l'ouvrage qu'elle consacre à l'utilisation du signe dans l'art contemporain s'applique parfaitement aux écritures et aux symboles sacrés tels qu'ils sont utilisés et mis en espace dans la peinture contemporaine caribéenne et afro-américaine. En effet toute une série de graphismes pré-existants et porteurs de sens sont « récupérés » et réinvestis dans les peintures ou les installations. C'est le cas de *l'ashe*¹¹ qui est sans doute le symbole *yoruba* le plus connu et qui est reproduit dans un nombre singulièrement important de peintures et de productions plastiques. Les mots « convoquer » et « réactiver » employés par Véronique Mauron à plusieurs reprises sont intéressants à plus d'un titre. En effet les artistes contemporains qui font usage de la spiritualité et de graphismes sacrés se situent par cette utilisation dans la lignée d'autres « marqueurs de signes », c'est-à-dire d'hommes et de femmes pour qui ces signes avaient avant tout une valeur sacrée et non pas une valeur plastique. En « convoquant », c'est-à-dire en faisant appel aux sens mais aussi à l'histoire portés par ces signes, l'artiste met en synergie son propre vécu, son propre rapport à ses croyances, sa dynamique, avec une énergie et un vécu collectif. Il « réactive » ainsi une spiritualité ancestrale qui complète ou vient bousculer sa propre spiritualité ; et c'est cette rencontre qui fera de l'objet d'art un objet puissant dans l'impact produit sur celui qui le contemple.

Les images et objets contemporains qui intègrent et portent la spiritualité non seulement par les signes et les formes sacrés qui y sont inscrits, répétés et mis en scène, mais aussi par un rituel de mise en œuvre, possèdent ce que l'on peut qualifier de beauté intense, mais aussi une vitalité et une qualité émotionnelle singulières. Ce ne sont pas des images froides et statiques. Ce à quoi elles font appel et ce qu'elles transmettent touche à la part la plus sacrée et la plus intime de l'homme. Ce qui est visible dans l'œuvre spirituelle déclenche et met en relation avec un invisible, comme entrevu, comme suggéré et l'œuvre prend alors la forme d'un lien avec cet autre monde. L'œuvre d'art elle-même peut donc faire partie d'un rituel, tel qu'on l'entend dans le monde de l'anthropologie religieuse :

¹⁰ Véronique Mauron, 29-30.

¹¹ *L'ashe*, qui se présente sous forme d'éclair, est la maîtrise spirituelle, le pouvoir de faire arriver les choses, la source de tous les possibles. (Voir Robert Farris Thompson, *L'Éclair primordial*)

Tout système de communication avec le monde imaginaire, le monde fantomatique ou mythique, système sémiologique autonome utilisant essentiellement des gestes, mais aussi le langage.¹²

Ainsi, même quand l'objet et le rituel sont profanes ou désacralisés (qu'ils ne sont pas présentés, ni admis comme objet ou pratique culturels mais comme objets d'art exhibés dans un contexte très différent), ils gardent néanmoins cette capacité à capter l'attention de chacun et de promettre, même si cela ne tient que de l'imaginaire et du fantasme, une ouverture vers un autre monde. Le rituel est *praxis*, il agit sur le monde et sur les êtres. L'œuvre d'art a essentiellement ce but, et dans un art contemporain où l'art a besoin du soutien d'un discours pour exister, l'œuvre d'art spirituelle génère son propre discours et agit sur les hommes et sur le monde sans aide explicative. Par le biais de toute l'énergie catalysée en elle par les rituels et par les signes, elle crée sa propre dynamique et interpelle chacun en fonction de son vécu et de sa capacité de perception. Ainsi elle offre une polysémie d'interprétations et de ressentis aux spectateurs.

Pour structurer et marquer leurs œuvres dans une dynamique contemporaine d'écriture, de répétition, de libération du geste initial fondateur, les artistes caribéens et afro-américains n'ont pas été en peine. Ils ont trouvé à leur disposition tout un arsenal de symboles, de graphismes et d'objets sacrés très intéressants dans leur dimension esthétique, qu'ils ont pu « réactiver » avec ou sans le support de rituels. Tous les peuples premiers présents dans la Caraïbe et en Amérique du Nord ont conservé ou apporté des langages écrits codés. En plus de la riche symbolique *taino* qui est fortement rattachée à la mythologie complexe et à la spiritualité profonde de ce peuple amérindien originel, on trouve plusieurs types d'écritures, de graphismes hérités de civilisations africaines. Les *yoruba* possèdent une symbolique forte et diversifiée où chaque couleur, objet, signe renvoie à un *orisha* ou à un principe philosophique. On peut citer par exemple le bleu qui est le symbole de l'équilibre (*iwontunwonsi*), la plume qui est signe de sagesse, l'éventail rond qui est l'emblème des *orisha* féminins des eaux. Dans la Caraïbe et dans certaines communautés afro-américaines, les cosmogrammes *kongo* (originaires du Bas-Congo) sont également fortement présents aussi bien dans les rituels religieux que dans l'art. On les retrouve dans les *vévés* haïtiens, les *puntos riscados*¹³ cubains. Ces symboles spirituels de puissance et de médiation sont présents aussi bien dans les rituels de deuil que dans les rituels d'évocation :

Les maîtres noirs du rituel des Shouters à Trinidad ont eux aussi élaboré un type de médiation spirituelle employant des symboles dessinés sur le sol : des motifs géométriques remplis de myriades de chiffres et de notations mystiques.¹⁴

Ces dessins sont le résultat d'une illumination spirituelle, de « glossolalies visuelles »¹⁵ que l'on retrouve chez un certain nombre

¹² Luc de Heusch, n.s.

¹³ Dessins sacrés réalisés sur le sol ou sur les accessoires rituels pour invoquer les divinités.

¹⁴ Robert Farris Thompson, 112.

¹⁵ *Ibidem*, 113.

d'artistes caribéens et afro-américains notamment Leroy Clarke et Jean-Michel Basquiat.

Les paquets Kongo (ou *nkisi-congo*), petits objets attachés et noués ou « points d'attache », sont des intermédiaires entre les vivants et les morts pour obtenir une grâce protectrice. Ce symbole, ou encore plus simplement le symbole de la corde, est très récurrent dans de nombreuses peintures ou installations. Enfin, l'écriture *ejagham* développée par les sociétés secrètes du Nord-Est du Cameroun est également très prisée dans l'art contemporain caribéen : les symboles *nsibidi* du nom des sociétés secrètes qui les utilisaient, étaient originellement gravés ou peints sur lesalebasses, les tabourets, les murs, sont aujourd'hui démultipliés, revisités, agencés, dans les œuvres contemporaines. La fréquence et la qualité de l'utilisation de tels symboles nous montre une implication spirituelle des artistes caribéens et afro-américains, qui ne date pas d'aujourd'hui. Le peintre jamaïcain John Dunkley (1891-1947), classé parmi les intuitifs, faisait une large utilisation de ces symboles dans sa peinture. Sous une apparence classique de représentation idyllique de la nature, nous voyons apparaître par le biais d'une lecture plus attentive un certain nombre de signes bien connus et identifiables qui donnent au tableau une orientation toute différente. Lorsque l'on retrace à l'aide d'un calque les contours du dessin de la toile, on reconnaît sans difficulté aucune l'*ashe*, le symbole de laalebasse (pouvoir), du serpent Damballah (unité et ordre), celui du carrefour (transmission du pouvoir entre les mondes), de la flèche (voyage), de la plume (spiritualité), pour ne citer que ceux-là. Son graphisme l'associe tout naturellement au peintre cubain Wifredo Lam, bien connu pour son usage abondant de la symbolique *yoruba*.

Chez les peintres contemporains, cette utilisation s'est nettement accentuée et un des meilleurs exemples de cette esthétique du spirituel est Jean-Michel Basquiat. Son existence fulgurante a pour toujours marqué l'univers de la peinture américaine et caribéenne et son œuvre est véritablement stupéfiante en matière d'incorporation de graphismes et de cosmogrammes.

Jean-Michel Basquiat est né d'une mère portoricaine et d'un père haïtien à Brooklyn en 1960 et est mort à 27 ans en 1988 à New York, où il a vécu la majeure partie de son existence. Il est considéré comme l'un des peintres — sinon le peintre — les plus remarquables de sa génération dans l'art contemporain mondial. Sa vie a été le reflet du vent de folie qui a soufflé sur les années 1980, du moins dans le monde de l'art, et sa spiritualité a été une réponse à la folie urbaine dans laquelle il était immergé. Sa fascination pour les signes, le dessin, les mots a fait de l'œuvre de Basquiat un message fort écrit dans une esthétique originale contre l'exploitation du peuple et notamment des communautés noires par une société capitaliste égoïste ; mais aussi une véritable trouvaille, un tournant dans l'histoire de l'art. Cette œuvre littéralement scarifiée est née de la création d'une écriture sacrée personnelle. Basquiat s'est inscrit par ce travail dans le rappel, la réactivation d'une spiritualité oubliée dans le monde moderne, pour faire face à l'urgence d'une société et d'un peuple qui sombrent dans la violence, dans le non-sens et dans le vide. Basquiat a ainsi

créé un réseau de « pictogrammes » et de « mythogrammes »¹⁶ pour faire entendre sa nouvelle spiritualité. Comme le font les écritures des sociétés secrètes, il a exprimé par ses symboles, ses figures schématiques et ses signes archétypaux les préoccupations fondamentales et les inquiétudes de l'homme face à la vie, le pouvoir, la mort, la violence. Un questionnement ontologique qui n'a jamais cessé de le hanter :

Rarement l'œuvre d'un artiste ne s'est autant identifiée à son époque et n'a autant été le reflet d'une génération sacrifiée sur l'autel du profit : la drogue, le sida, le racisme, la violence, la pollution, la misère sociale, le choc des cultures. De tous ces maux de notre fin de millénaire, l'œuvre de Basquiat s'est fait admirablement l'écho et le héraut avec une force, une virtuosité, une authenticité exemplaires.¹⁷

L'originalité de l'écriture créée par Jean-Michel Basquiat réside dans la multiplicité de ses sources d'inspiration. Ainsi au milieu de dessins figuratifs — voitures, personnages, immeubles emblèmes de la vie urbaine — d'une écriture répétitive et obsédante renvoyant souvent aux réalités des communautés noires, apparaît un foisonnement de signes qui présentent tous un lien évident avec différentes écritures sacrées ou ésotériques.

Dans les créations des années 1980 notamment, Jean-Michel Basquiat a développé une écriture originale, faite d'un mélange très hétéroclite de symboles maçonniques, égyptiens et amérindiens, mais aussi et surtout des idéogrammes et des signes personnels nettement identifiables et que l'on peut facilement apparenter à des cosmogrammes vaudous, *ejagham* ou *yoruba*. Quand on compare les symboles relevés dans une vingtaine de toiles avec les pictogrammes des écritures citées plus haut, on reconnaît aisément la flèche de l'adieu, l'*ashe*, le serpent Damballah (parfois enroulé autour de son bâton dans un mimétisme singulier avec le symbole du dollar, ce qui n'est sans doute pas innocent connaissant l'humour de Basquiat) et les quatre moments du soleil, qui sont des symboles de base très récurrents dans ces écritures sacrées. Le peintre a beaucoup improvisé à partir de ces signes, y ajoutant sa propre touche ; mais même cette créativité n'est pas un facteur excluant car, notamment dans la Caraïbe, l'improvisation est une preuve de pouvoir et de capacité spirituelle. Par exemple, les *Shouters* de Trinidad et de Saint-Vincent sont particulièrement connus pour les immenses idéogrammes qu'ils dessinent sur le sol dans les cérémonies funéraires où chaque officiant doit faire preuve d'originalité. De culture caribéenne (portoricaine et haïtienne), Jean-Michel Basquiat avait une connaissance avérée de ces écritures et sa boulimie de savoir ainsi que son éducation ouverte (ses parents l'ont initié très tôt à toutes les formes d'art et l'emmenaient fréquemment au musée et au spectacle) l'ont amené à s'enrichir de multiples civilisations, de l'actualité, de son environnement, de cultures antiques aussi bien que du *pop art* qui dominait le monde artistique à la fin du vingtième siècle. Toute l'œuvre de Basquiat est habitée par un foisonnement de symboles. Il est difficile de croire qu'une telle accumulation soit fortuite et que Basquiat n'ait pas voulu donner à son œuvre un

¹⁶ Michel Enrici.

¹⁷ Michel Rodriguez, « Jean-Michel Basquiat une passion », in Michel Enrici, *Jean-Michel Basquiat* (Paris : Éditions La différence, 1989) 23.

caractère sinon sacré du moins spirituel. Chaque maître de rituel possède sa propre signature et, tout comme eux, Basquiat a développé la sienne.

Entre Porto-Rico et Haïti, le New-Yorkais Basquiat se trouvait à la confluence de deux religions syncrétiques, le vaudou et la *santeria*, mais aussi d'autres systèmes culturels, philosophiques et artistiques. Il s'est trouvé ainsi projeté dans une interface entre plusieurs conceptions du monde et de la vie, entre ruralité et urbanité, entre contemporanéité et tradition. Le jeune peintre a dû alors mettre en œuvre de formidables processus d'adaptation qui ont débouché sur une multiplicité de mises en œuvre de la pensée et de la création. Toute la violence et l'injustice reçues et ressenties de plein fouet par ce jeune homme issu des minorités immigrées se sont par ce biais transformées en une énergie positive, même si sa propre existence a été détruite au passage.

L'esthétique de Basquiat est une esthétique de la re-possession, de la re-création et de l'agglomération, de la fusion créatrice, une esthétique complexe dont la donnée fondamentale est la spiritualité. Malgré l'acharnement des critiques d'art à ne voir chez Basquiat que l'influence de la peinture américaine des années 1970 et 1980, une peinture de la négation et de la dérision, on ne peut nier que son originalité résidait dans son enracinement dans les cultures transafricaines et dans la réactivation de sa spiritualité syncrétique.

La dernière forme d'art que nous évoquerons ici est l'installation, qui est sans doute la forme la plus significative et la plus représentative des démarches initiées dans l'art contemporain. C'est dans cette forme d'expression que les artistes ont véritablement pu se libérer de toute contrainte et de l'aspect formel de l'art : support, matériaux, occupation de l'espace. L'installation a permis une codification innovante ainsi qu'un rapport à la vie, à la réalité, à soi, autrement plus dynamique. Grâce à l'installation, l'artiste a pu « mettre en scène » toute sorte de situations, et s'exprimer sur une échelle de variations esthétiques allant du minimalisme le plus épuré et le plus intimiste à l'extériorisation la plus démonstrative. L'installation, en tant que manifestation artistique mais aussi sociale, permet, et cela quelle que soit la culture dans laquelle elle s'inscrit, de renouer avec la ritualisation qui trouve ses racines dans le passé et la tradition. L'objet qui participe de l'installation récupère, au travers du geste et de la mise en situation, une charge symbolique voire spirituelle. Le rituel contemporain à partir duquel l'installation se met en place s'inscrit dans l'actualité et s'empare de la technologie la plus récente. Cependant l'objet, malgré sa modernité, n'exclut pas la valeur symbolique ou spirituelle.

Dans la Caraïbe, l'installation s'inscrit très clairement dans cette logique de la réactivation de la spiritualité originelle héritée des anciens. Les artistes qui s'expriment par ce biais sont relativement nombreux et passent souvent sans problème de la représentation figurative sur support classique (toile, papier) aux installations les plus téméraires. Albert Chong, Petrona Morrison, Margaret Chen et David Boxer de la Jamaïque ainsi que Jocelyn Gardner de la Barbade sont très représentatifs de cette tendance. L'installation telle qu'elle est conçue dans la Caraïbe trouve sa source dans

la tradition des autels que l'on peut voir dans toute cette région ainsi qu'en Amérique du Nord et en Amérique latine, sous ses formes les plus brutes (tissus suspendus à un arbre) jusque dans ses formes les plus élaborées (autels *yoruba* structurés avec statuettes et autres artefacts consacrés aux *orishas*). Les véritables manifestations artistiques que sont les autels dans la Caraïbe descendent en droite ligne de ceux que l'on retrouve un peu partout en Afrique occidentale. Toutes les civilisations que nous avons déjà citées à plusieurs reprises : *Mandé*, *Yoruba*, *Fon*, *Ejagham*, et *Kongo* consacrent à leurs divinités mais aussi à leurs ancêtres des autels extrêmement élaborés où les objets choisis, mais aussi les couleurs, les matériaux, la structure et l'emplacement comptent pour beaucoup, à la fois dans la pertinence esthétique de ce montage mais aussi dans sa portée spirituelle et sa capacité à satisfaire celui ou celle à qui il est dédié.

Les installations des artistes caribéens contemporains prennent aussi en compte ces mêmes critères et le choix des matières et objets utilisés ainsi que des lieux occupés n'est jamais fortuit. En dehors de l'utilisation d'objets manufacturés, qui appartiennent aujourd'hui aux dispositifs des installations — pneus dans *A Cultural Object* de Dawn Scott (1985), violons, table en Plexiglas dans *Violon d'Ingres* de David Boxer (1987) — on remarque que les plasticiens se servent généralement dans leurs créations des mêmes types de matériaux de base qui composent les autels et qui sont, soit les éléments naturels, terre, eau, feu, soit des matières qui répondent aux besoins essentiels de l'être humain, nourriture, tissus. Ainsi, dans les œuvres que nous avons étudiées, on retrouve la terre comme dans *Cross Section of Passage* de Margaret Chen (1984), la ferraille comme dans *The Happy Smilers* de Nani Ward (1996), le bois et le métal comme dans *Sentinel* de Petrona Morrison (1992), le tissu, la nourriture ainsi que le feu dans *Dinner for the Ancestors* d'Albert Chong (1991). Les lieux, quoique souvent orientés car devant correspondre à une monstration publique, échappent quelquefois à cette contrainte pour s'inscrire dans des espaces naturels propices à leur dimension spirituelle. C'est le cas chez Petrona Morrison, qui n'hésite pas à installer sa sentinelle au bord de la mer (*Sentinel*, 1992). Les artistes jouent également beaucoup de l'intimité de petites pièces pour recréer l'atmosphère votive des temples domestiques. De plus, les titres de ces œuvres sont de toute évidence des évocations de la spiritualité et des autels dédiés aux ancêtres, placés dans les carrefours, censés protéger ou apporter le bonheur à ceux qui les construisent.

Les représentations et les codifications spirituelles tiennent une véritable place dans l'art contemporain caribéen et afro-américain. Maintenues ou réactivées, elles se manifestent dans une variété de styles, de supports et d'expressions qui permet de penser qu'il existe au-delà de l'investissement thématique une vraie esthétique de la spiritualité.

Que l'on interprète ces œuvres comme des *ex-voto* contemporains ou comme des représentations extatiques du dogme religieux, ou qu'elles soient perçues comme des approches personnelles et très libres du fait spirituel, on ne peut nier l'impact de ce choix de sujet. Peut-on alors parler de tendance ou d'école spiritualiste ? Cela serait sans doute exagéré, vu la diversité des approches esthétiques, des convictions spirituelles et la grande disparité dans la distance que l'artiste établit entre le fait spirituel et le fait artistique.

Cependant, si les tendances les plus récentes montrent que l'artiste adopte une attitude de plus en plus indépendante en créant ses propres dogmes et ses propres réseaux symboliques, on peut se risquer à affirmer que les artistes caribéens et afro-américains semblent vouloir encore réserver à cette relation art et spiritualité de surprenants développements.

BIBLIOGRAPHIE

- BASQUIAT, Jean-Michel. *Peintures, dessin, écriture*. Paris : Musée-Galerie de la Seita, 1994.
- BOCQUET, Pierre (et al.). *1492/1992 Un Nouveau Regard sur les Caraïbes*. Paris : Créolarts Diffusion, 1992.
- BOXER, David and Poupeye VEERLE. *Modern Jamaican Art*. Kingston, Jamaica : Ian Randle Publishers, 1998.
- CHALUMEAU, Jean-Luc. *Où va l'art contemporain*. Paris : Vuibert, 2002.
- CUMMONS, Alissandra (et al.). *Art in Barbados*. Kingston, Jamaica : Ian Randle Publishers, 1999.
- DALLAS MUSEUM OF ART. *Black Ancestral Legacy*. Dallas : Library of Congress cataloging, 1990.
- DE HEUTSCH, Luc. « Introduction à une ritologie générale ». I et II. « L'unité de l'homme ». III. E. MORIN et M. PIATELLI-PALMARINI dir. In *Pour Une Anthropologie fondamentale*. Paris : Seuil, 1979.
- ENRICI, Michel. *Jean-Michel Basquiat*. Paris : Éditions de la Différence, 1989.
- FARRIS THOMPSON, Robert. *L'Éclair primordial*. Paris : Éditions caribéennes, 1985.
- MAURON, Véronique. *Le Signe incarné : Ombres et reflets dans l'art contemporain*. Paris : Éditions Hazan, 2001.
- MILLET, Catherine. *L'Art contemporain en France*. Paris : Flammarion, 1994.
- POUPEYE, Veerle. *Caribbean Art*. London: Thames and Hudson, 1998.
- ROUGET, Gilbert. *La Musique et la transe*. Paris : Gallimard, 1990.
- WILLET, Franck. *African Art*. London : Thames & Hudson, 1991.