

Regards d'Édouard Glissant sur la peinture : vibrations, explosions, Relation

Renée Clémentine Lucien

Resumen: El poeta, novelista y pensador Édouard Glissant mira la obra de pintores de las Américas, Wifredo Lam, Roberto Matta, Pancho Quilici, Antonio Seguí, Herman Braun Vega, Serge Hélénon, Victor Anicet y Patricia Praxo, entre muchos otros, desde la perspectiva de su teoría y poética de la Relación, del temblor y de lo diverso. Para Glissant, la pintura, igual que la literatura, “ayuda a tratar con el mundo”, distanciándose de los pensamientos sistemáticos y del monadismo. Por eso él busca y homenaja, en las obras a las que se acerca, las especificidades verticales y magnéticas del paisaje americano, las estéticas del fragmento, pero ajenas a la violencia y las digénesis inseparables de la criollización del Todo-Mundo.

Palabras clave: pintura, Américas, criollización, digénesis, Relación

Résumé : Le poète, romancier et penseur Édouard Glissant regarde l'œuvre de nombre de peintres des Amériques, Wifredo Lam, Roberto Matta, Pancho Quilici, Antonio Seguí, Herman Braun-Vega, Serge Hélénon, Victor Anicet et Patricia Praxo, entre autres, depuis la perspective de sa théorie et de sa poétique de la Relation, du tremblement et de la diversité. Pour Glissant, la peinture, comme la littérature, « aide à fréquenter le monde », loin des pensées de système et du monadisme. Aussi traque-t-il et salue-t-il, dans les œuvres qu'il scrute, les spécificités verticales et magnétiques du paysage américain, des esthétiques du fragment mais étrangères à toute violence et des digénèses indissociables de la créolisation du Tout-Monde.

Mots clefs : peinture, Amériques, créolisation, digénèse, Relation

Dans un colloque organisé récemment, les 19, 20, et 21 septembre, à l'UNESCO, à la Bibliothèque nationale de France (BNF) et à la Maison de l'Amérique latine à Paris, sur « Les regards croisés sur l'œuvre de trois poètes des Antilles, Saint John Perse, Aimé Césaire et Édouard Glissant », l'on a beaucoup insisté sur une construction conceptuelle par Glissant, articulée autour de la répudiation du fixisme vertical et du monadisme et mis l'accent sur la revendication de la multi-dimensionnalité, du tremblement et de l'errance, ce que Jacques Leenhardt, spécialiste d'une lecture anthropologique des arts des Amériques et en particulier de l'œuvre du Cubain Wifredo Lam¹, a commenté comme un contre dispositif donnant naissance à une nouvelle catégorie anthropologique² pensée par « un homme des carrefours ». C'est cette définition que donnait de lui-même le Martiniquais Édouard Glissant, semblable à celle d'Elegguá, l'orisha de la Santería cubaine, dieu des carrefours qui peuple certains tableaux de Wifredo Lam.

Je crois, par ailleurs, que pour s'interroger sur le regard jeté par Édouard Glissant sur la peinture et sa réception des œuvres, sur ses rapports avec les nombreux peintres et artistes qui aiguisèrent plus puissamment que les autres son intérêt, il n'est pas inutile de jeter un regard rétrospectif sur ses origines

1. LEENHARDT, Jacques, *Lam*, Paris, HC Editions, 2009.

2. LEENHARDT, Jacques, « La métaphore du carrefour comme générateur poétique », *Saint John Perse, Aimé Césaire, Édouard Glissant : Regards croisés*, Colloque international organisé par l'Institut du Tout-Monde, Paris, 19-20-21 septembre 2012.

dans un espace géographique qui fut toujours le point de départ d'une attitude épistémologique, horizon au-delà duquel il a concentré son attention, et à partir duquel il a ressenti ce qu'il a appelé « des relations magnétiques ». Edouard Glissant est né en septembre 1928, dans un village de la commune de Sainte-Marie, au nord de l'île, appelé Pérou, et dont le paysage a façonné son regard et sa sensibilité au monde. « Je n'ai pas quitté mon Pérou de provenance, mon morne de naissance, mais je suis hanté par la hauteur de ces terres, par leur capacité à enfanter des transparences ».³ Ce n'est pas la peinture produite pendant les années allant de 1943 à 1959, telle qu'elle ressort de la périodisation établie par René Louise dans l'ouvrage somme publié en 2007, *La peinture en Martinique*, sous la direction de Gerry l'Etang, par l'Atelier 45 et le Groupement des artistes martiniquais qui s'étaient constitué malgré le contexte difficile de l'après-guerre; au vocabulaire caractérisé par sa facture réaliste, son académisme, un goût marqué pour le paysage et l'absence totale d'allusions aux cultures amérindiennes et africaines, axée sur les problèmes sociaux des ouvriers agricoles, qui laisse présager les ferments de l'esthétique du divers et de la Relation dont Glissant fit plus tard la pièce maîtresse de sa poétique et qu'il n'eut de cesse de reconnaître dans l'œuvre des artistes qui éveillèrent puis nourrirent son intérêt.

L'un des maîtres à penser de Glissant, c'est Gilles Deleuze, justement un philosophe à la fois du concept et de l'esthétique, car pour lui, comme le souligne Aliocha Wald Lasowski⁴, qui a étudié les affinités profondes entre les deux, ce qui prime n'est pas l'élan nietzschéen mais une pensée rhizomatique du multiple et du divers. Glissant, évidemment marqué par l'empreinte deleuzienne disait que : « la répétition, c'est le nous, le collectif », et en vérité, il faisait allusion à la variation deleuzienne qui n'est pas répétition mais le même avec une modulation du tempo et du rythme, répétition-variation qu'il sut repérer dans les arts des Amériques baroques.

Quand on sait l'importance de cette philosophie dans la pensée du Tout-Monde, dans la répudiation de la pensée de système qui a présidé au façonnement de son contre dispositif d'une pensée de la Relation, on comprend que Glissant ait pu concevoir la peinture comme un art qui « apprend à fréquenter le monde », ainsi qu'il l'écrit dans ce texte magnifiquement hybride, à l'esthétique fragmentaire, qu'est *La cohée du Lamentin*, publié en 2005, une « philo-poétique » sur le monde globalisé et créolisé, où il réinvente l'ekphrasis, détournant le genre pour lui imprimer sa pensée du tremblement et son refus de l'unidimensionnalité. C'est donc l'idée de la Relation qui oriente la réception des œuvres de nombreux artistes, peintres et sculpteurs des Amériques baroques, avec lesquels il a entretenu un rapport passionné, noué des relations d'amitié fidèles et sensibles, sur lesquels il a profusément écrit, au nombre desquels figurent le Chilien Roberto Matta, les Cubains Wifredo Lam, Ramón Alejandro et Jorge Camacho, le sculpteur et peintre cubain Agustín Cárdenas, l'Uruguayen José Gamarra, le Péruvien Herman Braun Vega, les Argentins Antonio Seguí, Gerardo Chávez, le Vénézuélien Pancho Quilici, les Martiniquais Serge Hélénon, Victor Anicet, Ernest Breleur, et des artistes plus jeunes dont la Guadeloupéenne Patricia Praxo, sans oublier l'Italien Valerio Adami et Sylvie Sema, sa femme-peintre, qui a partagé sa vie jusqu'à sa mort.

Les paysages des Amériques

Commençons par les paysages. Quand il observe le paysage des Amériques, du Pérou à Sainte-Marie en Martinique, à Chavín au Pérou, en Amérique du sud, il est pareillement sensible à la verticalité du paysage, une verticalité qui façonne sa perception de l'art d'Amérique latine où le présent et le passé

3. GLISSANT, Edouard, *La cohée du Lamentin*, Paris, Gallimard, 2005, p. 60.

4. WALD LASOWSKI, Aliocha, « L'esthétique du divers : la relation aux artistes chez Saint-John Perse, Aimé Césaire et Edouard Glissant », Colloque international, *op. cit.*

coïncident pour donner à l'à-plat généralisé une place fondamentale dans la poétique de soi et du monde produite par les artistes, là où la perspective des arts européens dont la Toscane est un berceau, n'a pas de raison d'être. Donc, sur le plan stylistique, les peintures auxquelles s'attache son regard refusent le point unidimensionnel de la perspective pour se concentrer sur la frontalité qui est un trait du paysage américain, à commencer par celle des arts premiers américains, des bas-reliefs amérindiens qui lui donnent très tôt le sens d'un mode de l'à-plat et non de la perspective. « Cet à-plat de la représentation est généralisé dans les arts des Amériques, et même aux endroits où, comme à l'entour des pampas argentines, la verticalité n'est pas la plus évidente des structures du réel⁵. C'est l'intuition qui donne d'emblée accès à la totalité du bas vers le haut, la disposition au plein et à l'à-plat. Glissant est plus attentif, dans le tableau, au plein de la matière et à l'à-plat, au jeu entre la transparence et l'obscur de la matière terreuse qu'au chromatisme coloré et à une symbolique de la couleur. Il est moins prolix sur le chromatisme coloré, sans doute moins signifiant à son sens. Par exemple, le champ de canne de *La jungla* que représente le Cubain Wifredo Lam, en 1942, est un à-plat, sans ligne de fuite, où les lourds profonds du champ de canne ne sont pas la profondeur de la perspective de la Renaissance, c'est, de préférence, une esthétique de l'élancement des tiges anthropomorphiques, des coupeurs et des amarreuses de canne que perçoit le Caribéen Glissant face à ce tableau. Le hiératisme, la verticalité, la frontalité repérée par Glissant dans le paysage américain se retrouvent dans les cannes anthropomorphisées dressées dans le tableau dont le Catalan José Prats a fait, par le titre du tableau, l'impossible jungle. Le surréalisme, la statuaire ibérique et les totems africains, la composition influencée par le maniérisme du Greco incontestablement transcendés par la rencontre martiniquaise avec le poète Aimé Césaire à Fort-de-France l'année précédente se sont réunis pour qu'enfin prenne naissance ce qui, aux yeux de Glissant, donne son sens au tableau, la Relation au plan de l'art répondant à la Relation de ce qui est constitutif de l'antillanité. À son sens, l'homme, Wifredo Lam, est ressenti comme un emblème du laboratoire de la créolisation qu'a été et continue d'être la Caraïbe, depuis le choc de la colonisation, le plus haut degré de ce que peut être la Relation, par ses origines et ce qui a résulté de son ascendance multiple. Fils d'un Chinois de Canton, émigré à Cuba, et d'une Mulâtresse charriant probablement dans ses veines du sang de Taïno, peuple amérindien des Antilles, il a réalisé la surprenante et bouleversante synthèse que constitue la *Jungla*, que d'aucuns considèrent comme le premier manifeste esthétique du Tiers-Monde, tant sont symboliques sa force polysémique et son inclassabilité, par la nouveauté formelle de ce qui est considéré comme « *les Demoiselles d'Avignon* de la peinture latino-américaine ». Si les lignes du tableau témoignent de cette frontalité et verticalité que souligne Glissant, c'est en même temps par l'horizontalité centrifuge, de la recherche de l'Autre par les différents apports de l'art occidental, asiatique, et africain que Lam opère sa synthèse, personnelle et géniale. Glissant est magnétisé par *La jungla*, un tableau peint avec les moyens du bord, en 1942, après le retour de son auteur à Cuba faisant suite à de longues années de vie en Espagne et en France, et de la peinture pour bâtiment sur un support de papier d'emballage, parce qu'il refuse « l'unicité », idée qui sous-tend toute sa réflexion sur l'homme caribéen. Alors que, considérant l'importance de la peinture de Lam pour le monde latino-américain, l'anthropologue et ethnologue cubain, Fernando Ortiz, y voyait une palingénèse, pour Glissant, c'est le concept de digenèse qu'il applique à cette Caraïbe qui doit se refonder sur de nouvelles bases culturelles et anthropologiques qui lui semble le plus approprié pour rendre compte de l'esthétique de ce peintre au vocabulaire inattendu. Dans la peinture de ce Cubain qui croise Picasso en 1938, et Césaire, en Martinique, en 1941, celui qui deviendra son frère, créant en poésie ce que lui créera en peinture, « c'est comme si le sacré des croyances africaines se continuait dans la force des créolisations », ces croyances africaines yorubas que sa marraine Mantonica Wilson lui avait transmises. Et voici lâché le paradigme de la créolisation, qui donne une clé de lecture pour comprendre la prodigieuse et imparable évolution

5. GLISSANT, Edouard, *La cohée .., op. cit.*, p. 53

du Tout-Monde, que Glissant applique à la globalisation telle qu'elle est en train de se faire, et dont la plantation caribéenne avait proposé en son temps un modèle solide et valable. Les personnages qui peuplent les peintures de Lam sont « des synthèses de toutes les foules du monde⁶ », et ce qui réunit en lui l'influence de Césaire, de Picasso et des surréalistes, c'est la descente vers un monde des forces primordiales, de la démesure et du lointain intérieur. C'est ce que Lam retient des *loas* haïtiens, et des formes africaines qui sont captées dans leur essence même et de la Santería cubaine où les orishas se marient avec les saints du catholicisme romain. Glissant y a décelé le défi des dominés aux dominants, en cette année 1942 où le Cubain vient de regagner son île après la débâcle de la deuxième Guerre et sa rencontre, dans une autre île sous le joug du gouvernement de Vichy, avec le Martiniquais Césaire. Mais ce défi de la peinture récuse la déflagration de l'irréconciliable, il est au contraire manifestation de la Relation entre tous les modèles que l'art avait reconnus jusque-là, un métissage éblouissant, imprévisible dans son aboutissement, pour un Glissant à l'écoute de la « diversalité » du monde et capable de capter dans l'art de Lam ce qu'il avait d'emblématique du monde créolisé. Pas de monadisme excluant ni de fixisme, mais du nomadisme faisant éclater les catégories d'identité. Comme le rappelait Jacques Leenhart : « Le même requiert l'Être, le Divers requiert la Relation⁷ ».

Les peintres de la Ville

Lorsque Glissant considère le thème de la Ville comme paysage dans l'œuvre du Vénézuélien François ou Pancho Quilici né en 1954, architecte et peintre, un homme de l'entre-deux né à Caracas et résidant en France, ce qu'il retient de l'œuvre, c'est la virtuosité d'un peintre de la digénèse. Dans l'ekphrasis glissantienne est mise en évidence la rencontre entre la transparence de la hauteur des terres d'où vient Quilici et la verticalité du paysage qu'il retrouve partout dans les Amériques baroques, de son Pérou de la Martinique à Chavín, pour signifier le vertige qu'elles procurent. Au plan formel, on connaît l'intérêt de Quilici pour les architectes utopiques tels que le Français Etienne Louis-Boulé dont le vocabulaire est assimilé et retravaillé dans sa série picturale « Trascaracas ». Glissant perçoit dans ces architectures un dynamisme centrifuge, où rien n'est figé mais où tout est en « pur devenir », mû par des forces magnétiques, des cercles concentriques d'une énergie qui rayonne, antinomique du fixisme, comme dans une création du monde hors du temps, sans cesse recommencée car les architectures translucides de Pancho Quilici ne sont pas autre chose que « labour des terres primordiales » en devenir.

Dans un autre style pour signifier le Chaos-Monde, dépourvu d'ordonnement unidirectionnel, l'Argentin Antonio Seguí, un autre peintre de la Ville suggère à Glissant que : « Antonio Seguí est certainement le peintre le plus urbain de ces Amériques latines. Il a rassemblé les toits qui font rhizome, il explore un nouveau baroque ...⁸ ».

Explosions, vibrations et Relation

D'entrée de jeu, le penseur Glissant s'est posé la question de savoir s'il y a un sens dans le travail des peintres, derrière les formes et l'esthétique des œuvres. Sa sensibilité réfractaire aux poétiques et à l'esthétique naturaliste l'a sommé d'aller chercher dans l'œuvre du Chilien Roberto Matta (1911-2002) dont il fut l'ami, ce qui est en-dessous, ce qui ne se donne pas à voir du premier coup d'œil. Si l'œuvre

6. *Ibid.*, p. 180.

7. LEENHART, Jacques, Colloque international, *op.cit.*

8. GLISSANT, Edouard, *La cohée...*, *op.cit.*, p. 58.

de Matta est en apparence éclat de fragments, une géométrie poétique et étrange, la vérité du tableau est donnée par la Relation qu'entretiennent des fragments d'être. Pour Glissant, le réel, ce sont « les vibrations » que cette relation produit dans notre cerveau. L'art de la fragmentation, des explosions, en apparence de la désunion, dissimule, sous les éclats, la Relation. Les espaces interstellaires, la géométrie anarchique qui explose en éclats et éclaboussures rouges, jaunes, composent ou décomposent des architectures inextricables qui parviennent à signifier l'absolu désordre du monde, du chaos-monde sans cesse en relation. Dans *La Cohée du Lamentin*, ce livre dont l'échafaudage est lui-même bâti d'éclats poétiques, de la réflexion philosophique sur les humanités globalisées et créolisées, sur la nature d'un monde archipélique, ce n'est pas seulement le peintre Matta qui reçoit un hommage appuyé, mais celui en qui il détecte de la lucidité sur le monde tel qu'il va, « un veilleur aigu et lucide⁹ ». Bien que Matta ait déclaré qu'il ne peint pas de tableaux, Glissant dégage la dialectique qu'il perçoit dans la peinture de Matta, puisque c'est la question qu'il pose en regardant l'œuvre : « Nous croyons avoir deviné ou pressenti, de ces éclats qui décomposent le tableau et de ces éclaboussures qui recomposent la parole, le sens précisément, c'est-à-dire la Relation qui s'exaspère entre eux¹⁰ ». Roberto Matta prétendait avoir rompu tout lien avec son pays d'origine, le Chili, et que c'est de l'exil, depuis son identité de l'entre-deux, chilienne et française, qu'il avait conçu un langage, une esthétique, par son passage du connu à l'imprévisibilité de l'inconnu. N'est-ce pas la définition que propose Glissant de la créolisation à l'œuvre dans le Tout-Monde et de l'errance qu'il applique à la conception du monde qui sous-tend le travail de l'artiste ? « Il vagabonde dans un incessant arrachement de racines, dans ce champ bouleversé qui est à l'image des humanités d'aujourd'hui¹¹ » : arrachement à l'identité racine pour devenir le peintre de l'identité rhizome. Matta est un peintre qui fait vibrer le monde contre le fixisme, le faisant bondir « comme un tremblement », autre concept clé de Glissant qui s'articule à l'errance, un appétit de regarder les opacités du monde. Ce tremblement se distingue ontologiquement de la violence immédiate qui travaille le monde et il ne s'agit pas de sa fureur immédiate. Sa relation à la peinture lui permet d'en détecter les vibrations et les explosions qui président à sa conception du Tout-Monde comme Relation. Sur la couverture d'une revue, Glissant choisit comme emblème *Les doutes des trois mondes* de Matta, titre philosophique sans doute, et derrière la fixité de la ligne, il voit le tremblement du chaos, qui n'est pas désordre mais l'expression du divers, où il n'y a pas de linéarité du temps mais multiplicité du réel.

Les vibrations auxquelles est sensible Glissant lorsqu'il regarde la peinture, ce sont les digenèses qui n'ont pas de fin, ces créations incessantes du monde par la Relation, telles que celles du peintre péruvien Hermann Braun Vega, où il voit des créolisations où les niveaux temporels se télescopent, qui donnent le jour à des mondes où avoisinent les *Ménines* du peintre espagnol Diego Velázquez, l'un des maîtres du baroque, de 1650, les papayes du nouveau monde, fruit hautement symbolique du monde amérindien et de l'Amérique ouverte aux Conquistadors dont Christophe Colomb avait salué la délicatesse, et les enfants noirs d'aujourd'hui et nécessiteux des villes colombiennes comme Cartagena de Indias. Peinture où œuvre visuellement une utopie du vivre ensemble, comme le dirait Glissant, et une esthétique sous-tendue par une « réflexion idéologique et éthique », pour reprendre les termes de Milagros Ezquerro, dans son article *El mestizaje cultural en la obra de Herman Braun-Vega*, où elle rappelait ce que disait Paul Valéry, à savoir que « Une œuvre est faite par une multitude d'esprits et d'événements – ancêtres, états, hasards, écrivains antérieurs (ici, peintres antérieurs)¹² », dont l'artiste révèle la mise en relation, comme l'exprimerait Glissant.

9. *Ibid.*, p. 47

10. *Id.*

11. *Id.*

12. EZQUERRO, Milagros, « El mestizaje cultural en la obra de Braun-Vega », *La représentation de l'Indien dans les arts et la littérature d'Amérique latine*, textes réunis par Alejandro Canseco Jérez, Metz, Université Paul Verlaine, Centre de Recherches Ecritures, Collection Littérature des Mondes Contemporains, Série Amériques, 2008, p.63-74.

Mémoire de la Relation, Relation de la Mémoire

Considérant le dialogue entre les œuvres et un héritage, Glissant l'éclaire toujours d'un regard nouveau qui obéit à sa pensée d'un monde régi par la Relation. Les noms de deux artistes, Serge Hélénon et Victor Anicet, apparaissent déjà lors des premiers frémissements d'un art caribéen à La Martinique qui donnera sa pleine mesure quelques années plus tard dans des mouvements comme *Fwomajé*, « la ceiba », au nom emprunté à un arbre hautement symbolique dans le monde amérindien, où l'on verra se cristalliser des tendances et s'exprimer la nécessité intérieure de mettre en œuvre par les arts plastiques une esthétique et une vision d'un monde métis, en phase de « créolisation » permanente, pour parler comme Glissant.

Dans sa réception du travail du Martiniquais Serge Hélénon, il met l'accent dans la préface qu'il écrit pour *Hélénon, lieux de peinture*¹³, sur ce que cette œuvre comporte de rassemblements de fragments du monde. Par exemple, les *Expressions-bidonville* sont réalisées avec divers mediums, peinture, matériaux, morceaux de bois. Le travail d'Hélénon, qui a quitté la Martinique dans les années 1950 pour aller à Nice aux Arts décoratifs, puis en pays Dogon au Mali, est une approche de la mémoire qui attire Edouard Glissant, une traversée et un cheminement de l'artiste par le bois rassemblé et la peinture. Glissant en considère l'un des éléments structurants, les morceaux de bois que s'approprie l'artiste, qui constitue, à son sens, l'essence en morceaux du bidonville, de vieilles caisses, des planches usagées, disjointes qui sont des débris de vie, qui conforment une poétique de l'assemblage que Glissant refuse de rapprocher de celle de Schwitters ou de l'Américain Robert Rauschenberg. Même si l'on pourrait être tenté de le faire, Glissant préfère en dégager une esthétique de la Relation où le chromatisme sert à rassembler un monde qui arrive à survivre. Ce qui pourrait aussi apparenter l'œuvre de Serge Hélénon à *l'arte povera* de l'Italien Pistoletto lui semble plutôt relever de ce qu'il appelle « un ébranlement du monde » et « une mémoire du monde traversé » par ces morceaux de bois. Les couleurs qui se mêlent aux métaux rouillés, aux vieux clous, font tenir un monde qui se déferait par l'effet de l'usure, une esthétique des histoires mouvementées et tragiques des Amériques. « L'art antillais, c'est la restauration de nos histoires fracassées », déclarait le poète caribéen Derek Walcott, prix Nobel de littérature en 1992. Glissant voit également derrière ces débris encore une fois la mer, que ne peint pas Hélénon, mais qui est saisie en creux comme paysage dans cette œuvre, miroir de la terre, parce que la mer entraîne et accumule les débris de la vie et les met en relation. Comme l'a remarqué Dominique Berthet, les clous relient, ils sont une métaphore du rassemblement après la fracture, un lieu de la Relation. Pour Glissant, les œuvres de Serge Hélénon sont ces « lieux de peinture », au sens qu'il confère à ce mot de lieu, comme lieu de rencontre et de partage. Hélénon cherche aussi à cristalliser cette synthèse qu'est le monde créolisé des Antilles, des Amériques baroques.

La Relation, c'est relater, c'est aussi relier. En 1970, l'exposition de Victor Anicet « L'Histoire de la Martinique », rassemble des œuvres en noir et blanc, sur un support en bois, et a pour thème l'histoire mêlée des Caraïbes, l'un des peuples premiers des Antilles, qui ont imprégné de façon beaucoup plus profonde l'identité des Antilles françaises que ne le reconnaît l'histoire officielle, et des esclaves noirs. La représentation de cette identité métisse par l'artiste peintre et céramiste Victor Anicet est saluée par Glissant qui lui demande d'exposer ses tableaux bleus, une œuvre habitée par des représentations d'*adornos*, ces poteries amérindiennes dont Anicet avait découvert l'existence grâce aux fouilles du révérend père Pinchon, correspondant du Museum d'Histoire Naturelle, pendant son adolescence au nord de l'île, dans la commune du Marigot.

Au cours d'un échange au Salon du Livre de l'Outre-Mer entre les écrivains martiniquais Patrick Chamoiseau et Edouard Glissant, ce dernier avait manifesté le souhait de l'avènement d'une peinture

13. BERTHET, Dominique, *Hélénon, lieux de peinture*, préface Edouard Glissant, Paris, HC Editions, 2006.

« réaliste » pour représenter le gouffre, celui des esclaves gisant dans les cales des bateaux négriers. Alors que Glissant avait toujours manifesté son désintérêt pour l'art naturaliste, que voulait dire plastiquement « réalisme » dans cette peinture de Patricia Flora-Praxo, jeune artiste d'origine guadeloupéenne, née en 1966 aux Abymes, tourmentée par ce passé tragique, et accueillant Edouard Glissant, visiteur ému, éclairé et impatient dans la galerie parisienne où elle exposait ses tableaux en février 2008 ? Ses toiles sont intitulées *Traces*, mot qui dénote la mémoire de l'esclavage, un mot qu'elle emprunte à Glissant lui-même extrait de la préface du catalogue. Une fois encore, écartant la perspective, ces *Traces* sont verticalité de silhouettes dressées, côte à côte, blanches, noires et fantomatiques, sur fond d'abysses et obscurité des profondeurs de la cale, et du rouge de l'horreur tragique, qu'elle dit avoir peint avec sa mémoire ancestrale, cale où était advenu l'inédit de la Relation entre deux cultures, fondant les prémices d'une digenèse, d'un nouveau monde, dans la violence des coups et dans la barbarie des viols.

Au fond, c'est le mouvement, le dynamisme de la vie et le refus du fixisme emblématique du Tout-Monde que recherche Glissant dans les œuvres devant lesquelles il s'incline. Dans sa compréhension du monde, les pensées philosophiques de système sont restées inopérantes, il a quêté une pensée du tremblement qui a été mise en image par le film *Les attracteurs étranges*¹⁴ de Federica Bertelli où la peinture de son épouse, Sylvie Glissant Sema, sert de toile de fond à sa réflexion sur la mondialité et la complexité des identités relations.

Ce même Glissant a nourri l'espoir de créer à la Martinique un Musée des Amériques pour y réunir toutes les esthétiques-relation, du Nord au Sud, d'artistes qu'il a ou non côtoyés, afin d'y trouver ce qu'il a appelé « les liaisons magnétiques », des « séquences énergétiques » comme l'a rappelé, lors du colloque, son complice, l'essayiste et romancier Patrick Chamoiseau.

14. BERTELLI, Federica, avec Edouard Glissant, *Les attracteurs étranges*, documentaire, durée 70', France, 2007, distribution format DVD.

Références bibliographiques

- BERTELLI, Federica, avec Edouard Glissant, *Les attracteurs étranges*, documentaire, durée 70', France, 2007, distribution format DVD.
- BERTHET, Dominique, *Hélénon, lieux de peinture*, préface Edouard Glissant, Paris, HC Editions, 2006.
- EZQUERRO, Milagros, « El mestizaje cultural en la obra de Braun-Vega », *La représentation de l'Indien dans les arts et la littérature d'Amérique latine*, textes réunis par Alejandro Canseco Jérez, Metz, Université Paul Verlaine, Centre de Recherches Ecritures, Collection Littérature des Mondes Contemporains, Série Amériques, 2008, p.63-74.
- GLISSANT, Edouard, *La cohée du Lamentin*, Paris, Gallimard, 2005, p. 60.
- LEENHARDT, Jacques, *Lam*, Paris, HC Editions, 2009.
- LEENHARDT, Jacques, « La métaphore du carrefour comme générateur poétique », *Saint John Perse, Aimé Césaire, Edouard Glissant : Regards croisés*, Colloque international organisé par l'Institut du Tout-Monde, Paris, 19-20-21 septembre 2012, Maison de l'Amérique latine, Bibliothèque Nationale de France, l'UNESCO.
- WALD LASOWSKI, Aliocha, « L'esthétique du divers : la relation aux artistes chez Saint-John Perse, Aimé Césaire et Edouard Glissant », Colloque international organisé par l'Institut du Tout-Monde, Paris, 19-20-21 septembre 2012, Maison de l'Amérique latine, Bibliothèque Nationale de France, l'UNESCO.