

## Art et acceptabilité : modernisme et difficultés de représentation de l'esclavage dans les Caraïbes

Leon Wainwright

### Introduction

En 1763, deux esclaves, Cuffy<sup>1</sup> et Accara, menèrent une révolte contre les propriétaires hollandais de la plantation de Magdalenberg, sur la rivière Conje, à Berbice. Cette colonie hollandaise, autonome à l'époque, est devenue aujourd'hui l'un des comtés du Guyana. Après avoir tué le maître de la plantation et incendié sa maison, ils résistèrent pendant près d'un an. Il s'agissait du cinquième soulèvement signalé dans la colonie en trente ans, et de la plus grande rébellion d'esclaves dans les Caraïbes à ce jour. Une unité militaire dirigée par Cuffy s'empara d'un grand nombre de plantations, ainsi que du Fort Nassau tout en essayant, par l'entremise de plusieurs dépêches écrites, de conclure un accord de paix avec le général Van Hoogenheim. Mais l'intransigeance des planteurs, l'arrivée de troupes européennes et les divisions dans les rangs des rebelles conduisirent à l'échec, entraînant la mort de Cuffy et le châtimement brutal de ceux qui l'avaient soutenu.<sup>2</sup>

Dans les années juste avant et après l'indépendance du Guyana vis-à-vis du régime britannique en 1966, plusieurs artistes du pays prirent le souvenir de ce soulèvement comme point de départ pour des œuvres d'art tout aussi marquantes que controversées. En 1960, le peintre Aubrey Williams (1926-1990), né au Guyana, voit dans l'histoire des rebelles une allégorie de la décolonisation en marche à l'époque dans les Caraïbes et réalise le tableau *Révolte* (1960) [ill. 1]. Son intérêt pour la rébellion de 1763 contribua à soulever des questionnements qui se poursuivirent au Guyana dans les années 1970. En 1976, le peintre et sculpteur guyanien Philip Moore (1921-2012) réalisa sa grande sculpture publique, le *1763 Monument*, plus connu sous le nom de « Monument Cuffy » [ills. 2, 3]. Œuvre emblématique de l'ensemble de son travail pictural et sculptural, Moore y aborde le même thème historique de la rébellion de Berbice, représentant une figure colossale aux membres tubulaires, à la surface frénétiquement modelée et aux motifs quelque peu obscurs.



Ill. 1: Aubrey Williams, *Revolt*, 1960. Huile sur toile, 134 x 165 cm. National Gallery of Guyana. © Estate of Aubrey Williams. Tous droits réservés, DACS 2014.

1 L'orthographe de ce nom a été anglicisée depuis cette période, comme dans cet article. Dans la notice expliquant le contexte, il est donné comme Coffij.

2 Voir Cornelis Christiaan Goslinga, dans le livre édité par Maria J.L. van Yperen en 1985, et Klars 2020.



Ills. 2 and 3: Philip Moore, *The 1763 Monument* (ou le Monument Cuffy), 1976. Georgetown, Guyana. © The Guyana National Trust.

D'une certaine manière, les diverses tentatives de ces artistes pour représenter et se remémorer les événements de 1763 sont aussi ratées que la rébellion elle-même. Elles ne furent pas bien accueillies et n'ont conservé aucun attrait durable. Or, paradoxalement, c'est peut-être grâce à cela que ces deux œuvres d'art sont révélatrices de situations sociales particulièrement complexes. Tout au moins, elles s'inscrivent dans les relations entre des artistes ayant travaillé dans le Guyana de la décolonisation et de l'après-indépendance; plus significativement, elles ont mobilisé un mélange instable d'intérêts politiques, religieux et nationalistes, tous voulant s'approprier la rébellion de 1763. En fait, la question des « succès » respectifs de Williams et de Moore avec leurs deux œuvres concerne, au fond, la manière de percevoir l'art moderne dans les Caraïbes. Somme toute, il s'agit de savoir comment cet art a été reçu par son public et ses artistes. Le rapprochement de ces œuvres peut alimenter un débat sur ce qui a émergé lorsque les artistes des Caraïbes se sont intéressés au passé de l'esclavage dans les plantations de la région et à la résistance.<sup>3</sup> L'attention portée par Williams et Moore à l'esclavage montre en effet comment le Guyana a abordé son passé à partir de différents points de vue. Les épisodes de rétrospection, tant dans la création que dans l'accueil d'œuvres d'art, montrent que la représentation d'un tel passé peut, dans le même temps, soulever des questions plus générales sur la créativité et l'imagination : la force et les objectifs portés par l'art, et les raisons pour lesquelles l'art de la mémoire semble souvent décevoir le public.

Lorsque l'art est vu comme un moyen de bouleverser le présent en s'intéressant au passé, il se trouve pris dans un jeu de forces particulièrement complexe. Il y a bien plus en jeu qu'une commémoration lorsque les œuvres d'art sont chargées de revisiter l'esclavage. Or, faire jouer à l'art le rôle du porteur de la commémoration publique a ses limites. Les raisons pour lesquelles les tensions surgissent suite à ces tentatives d'utiliser des œuvres d'art sont à chercher probablement dans les aspects formels de la créativité matérielle elle-même. Alors que les œuvres d'art individuelles

<sup>3</sup> Cet article s'appuie sur mes précédentes tentatives d'examen de ce domaine, notamment l'attention que j'ai portée aux mêmes travaux clés de Williams et Moore. Voir Wainwright 2006; 2009; 2011; 2016 et 2018.

se trouvent souvent confrontées à des attentes quant à leur utilité politique, dans le Guyana des années 1960 et 1970 il y avait des artistes qui cherchaient à représenter le passé tout en essayant de s'en éloigner. Ce faisant, ils mirent en évidence une difficulté spécifique pour l'art moderne lorsqu'il assume le fardeau de la commémoration. Si les résultats de la visualisation et matérialisation du passé sont en déphasage par rapport au contexte (voire totalement inacceptables), il semble judicieux d'évaluer les demandes adressées à aux œuvres d'art modernes et comment elles s'en sortent.

La recherche tant curatoriale qu'en histoire de l'art sur la « représentation de l'esclavage » a étudié la création artistique dans plusieurs contextes au sein de la diaspora africaine, principalement aux États-Unis, afin de montrer comment les artistes modernes et contemporains approchent ces histoires tout en étant profondément tributaires de leur présent (Bernier et Durkin, 2016 ; Copeland, 2013 ; Barson et Gorschlüter, 2010). Sur ce sujet, la recherche consacrée aux Caraïbes a bénéficié de l'analyse fondamentale de Marcus Wood (1997) sur les phénomènes visuels qui ont encadré les processus d'abolition de l'esclavage dans les plantations. Wood a montré que l'historiographie de l'esclavage et de l'héroïsme en particulier a souffert d'une « mémoire aveugle » (en ce sens que le courant dominant de la pensée abolitionniste s'appuyait sur des images de passivité noire et de fétichisation du corps). Après tout, on peut se demander s'il n'existe pas également une « foi aveugle » dans l'art pour faire le travail de mémoire. On a placé beaucoup de confiance dans l'efficacité des œuvres d'art modernes pour se souvenir du passé, même si, dans la pratique, elles risquent plus souvent de contrarier, voire de subvertir, une telle instrumentalisation. Bien que ces approches de l'art ne soient probablement guère propres aux processus de visualisation de l'esclavage, elles revêtent un rôle certain dans l'arène commémorative. Cette question n'a pas encore été soulevée dans les études sur l'art moderne des Caraïbes et doit être abordée en vue d'une étude comparée du modernisme dans les contextes de la globalisation.

Mettre l'accent sur la matérialité des œuvres d'art (Wainwright 2017 ; Fuglerud et Wainwright, 2015) peut permettre une telle analyse en révélant comment les différents médias artistiques répondent aux attentes des artistes et du public en fonction de leur contexte historique. Dans le processus de commémoration visuelle, il s'avère que chaque support opère selon ses moyens. Un examen plus approfondi des Caraïbes peut aider à comprendre ces moments historiques lorsque le potentiel ostensiblement commémoratif de l'art devient opératoire dans la production et la réception de pratiques visuelles collectives. Les imaginaires picturaux et sculpturaux se différencient, tout comme ils divergent de l'imagination historique, échappant alors aux objectifs implicites de la commémoration. Connaître ces processus peut s'avérer salutaire pour les spécialistes de l'histoire de l'esclavage, dont l'intérêt pour les formes d'art s'est récemment accru, et pour la recherche plus générale sur les pratiques de commémoration au cours du XX<sup>e</sup> siècle.

## Questionner l'efficacité commémorative de l'art

Les œuvres de Williams et de Moore, bien que portant indubitablement sur le même thème - l'année 1763 - furent conçues pour remplir des fonctions commémoratives

fort différentes. Selon l'importance accordée à la rébellion des esclaves avant et après l'indépendance du Guyana, les conditions de production et de réception des œuvres ont évolué. Il est frappant de constater qu'en 1960, la visibilité de la peinture de Williams fut temporairement suspendue, frustrant ainsi son ambition de la voir exposée pendant les dernières années de la colonisation et que par contraste, en 1976, le monument de Moore sur le même thème fut ostensiblement inauguré. Cette différence tient à des attentes politiques, sociales et religieuses spécifiques ; il suffit pour s'en rendre compte d'accorder une attention particulière au support visuel de chaque œuvre d'art en fonction de l'objectif qu'elle était censée atteindre.

Le tableau *Révolte*, exécuté en Grande-Bretagne où l'artiste était alors domicilié et offert au peuple guyanien par la suite, se trouve aujourd'hui à la Guyana National Gallery de Georgetown. *Révolte* s'articule autour d'une silhouette, celle d'un rebelle esclavisé brandissant une arme qui se dresse victorieux au-dessus d'un homme blanc mutilé, une femme blanche dénudée et un homme blanc sans défense. Le contenu provocateur de l'œuvre eut pour conséquence une dénonciation dans la presse locale soutenue par l'intellectuel Jan Carew (1960) et une exposition longtemps retardée - pour être exact, il fallait attendre l'indépendance en 1970, lorsqu'elle fut choisie par un sous-comité dirigé par Williams pour une rétrospective au Musée national.

Je limiterai pour l'instant mes réflexions à l'approche du sujet et à l'accueil du tableau dans les années 1960 ainsi qu'à deux aspects interconnectés. Le premier est l'auto-identification de l'artiste avec l'homme esclavisé de l'image. Le profil physique de Cuffy est rendu pour ressembler à celui de Williams, qui pose comme l'artiste a pu le faire pour un autoportrait, en se regardant dans un miroir. Sa main levée aurait tenu un pinceau, qui est ici substitué par l'arme. Le second aspect est la composition du tableau, une disposition chorégraphique plaçant le spectateur dans le dos du rebelle, de sorte que la « révolte » en question raconte à la fois 1763 et 1960. Dans tous les cas, l'œuvre affirme à la fois la légitimité du rebelle du XVIII<sup>e</sup> siècle et celle de l'artiste-activiste anticolonial d'aujourd'hui, en supposant, voire en exigeant, que son public soutienne le principe politique de la lutte transhistorique contre la domination européenne. *Révolte* présente la promesse de liberté politique en Guyane britannique comme le fruit d'un long programme de lutte nationale, remontant au moins jusqu'à la rébellion de Berbice. Or, en s'éloignant considérablement de l'objectif didactique de commémorer l'année 1763, l'œuvre allait également à l'encontre des diverses attentes en matière d'art moderne qui prédominaient dans les Caraïbes comme en Grande-Bretagne autour de 1960. L'efficacité de l'œuvre repose sur le support choisi, la peinture, et sur l'intérêt principal de l'artiste pour la figuration. Williams choisit la peinture pour son intervention de 1960 au Guyana parce qu'elle faisait référence à l'ancien ordre colonial et offrait une approche qui dépendait d'une modalité d'exposition connue et accessible à une élite coloniale. Dans les années 1960, la peinture et les représentations de la figure humaine ne pouvaient plus être considérées comme la condition sine qua non de l'art moderne. La supériorité de la peinture dans les Caraïbes avait été supplantée par la sculpture et d'autres formes artistiques fondées sur le temps comme la danse, le théâtre, le carnaval, les steel drums ou encore le calypso (autant de performances liées à la production littéraire).<sup>4</sup>

4 Pour quelques exemples guyanais, voir Creighton (1995) et Maes-Jelinek (1989).

Les artistes britanniques qui persistaient dans la figuration la pratiquaient malgré l'assaut mené par New York contre la représentation elle-même, face à la domination de l'abstraction et l'arrivée d'une nouvelle pratique tridimensionnelle. Pour avoir une idée plus précise des forces critiques qui s'opposaient à la peinture dans les années 1960 dans le Nord métropolitain, on peut noter que dès 1958, Allan Kaprow considère « l'héritage » de Jackson Pollock comme une incitation à user tous nos sens, suggérant l'extension de la méthode de l'artiste au-delà des frontières de la peinture dans un « nouvel art concret » : « Ici, l'application directe de l'automatisme [de l'acte de peindre] montre clairement que non seulement il ne s'agit plus de l'ancien métier de peintre, mais on frôle peut-être la limite d'un véritable rituel qui utiliserait la peinture comme l'un de ses matériaux [...] Suggérer nos autres sens à travers la peinture ne nous satisfait plus, nous utiliserons les substances spécifiques de la vue, de l'ouïe, des mouvements, des personnes, des odeurs et du toucher ». Au Japon, un autre requiem pour la peinture sera *Le Manifeste Gutai* (1956) de Jiro Yoshihara ; lorsqu'en 1963, une féministe comme Carolee Schneemann utilisait son corps peint comme matériau sculptural Gunter Brus avait depuis longtemps abandonné la peinture au profit de la performance. On peut établir des comparaisons avec le *Manifeste du Chelsea Hotel* d'Yves Klein de 1961 (« L'artiste du futur ne serait-il pas celui qui exprimerait par un silence éternel une immense peinture sans dimension ? »), Guy Debord et son Internationale Situationniste (1957), le manifeste « Untitled Guidelines for Happening » de Kaprow (c. 1965) ou encore les « Notes sur la Sculpture » publiées par Robert Morris en 1966 (parties I et II), un ensemble de repères théoriques différents mais non moins cohérent.

Dans les Caraïbes après la Seconde Guerre mondiale, la pression sur la peinture, bien que tout aussi forte, se révéla d'un tout autre ordre. Ici, un aplatissement du champ de la créativité fit place au spectacle public - mascarade du carnaval (appelé simplement « mas » à Trinidad), orchestres de steelpan, etc. Le Guyana produisit maintes variations sur ce thème dans les années 1970, avec ses peintures de foules-assemblées, découpées en carrés et présentées lors de la semaine de la culture nouvellement inaugurée.<sup>5</sup> Dans les Caraïbes d'aujourd'hui, ces divisions sont systématiquement remises en cause, de concert avec un intérêt toujours grandissant à niveau mondial pour les pratiques artistiques « participatives », qui mettent l'accent sur la « performativité » et nécessitent l'implication du public. Des artistes visuels travaillant avec des costumiers de carnaval présentent leur travail dans les espaces internationaux ouverts aux pratiques artistiques contemporaines, comme l'artiste en partie guyanien Hew Locke et le Trinidadien Marlon Griffith, avec des œuvres telles que *Up Hill Down Hall: An Indoor Carnival* (Tate Modern 2014) et *The Procession* (Tate Britain 2022). À noter l'éventail des contributeurs à *En Mas' : Carnival and Performance Art of the Caribbean* (Contemporary Arts Center, New Orleans 2015, et en tournée), tant à l'exposition qu'aux activités annexes.

5 Il convient également de rappeler, à titre de comparaison, qu'au cours des premières années d'indépendance politique dans les Caraïbes anglophones, il existait un conservatisme persistant à cet égard. En particulier dans le domaine de la politique d'éducation artistique, le rapprochement de la peinture et du carnaval dans un contexte institutionnel quelconque était rejeté. Par exemple, le grand projet de M. P. Alladin, son livre *Man is a Creator* (1967), prescrivait une division ferme entre ces formes d'art, car son auteur, en sa qualité de premier ministre de la Culture de Trinité-et-Tobago, supervisait l'affectation de fonds officiels à la standardisation des arts visuels par le biais d'un enseignement en atelier.

Étant donné que Williams exerçait son métier d'artiste sur les deux continents au cours des années 1960, il faut garder à l'esprit qu'il s'efforçait de résister au mouvement général d'abandon de la peinture dans les Caraïbes en voie de décolonisation, tout en subvertissant le haut modernisme du milieu du siècle (centré sur l'abstraction) qui régnait alors dans les métropoles de l'Atlantique Nord. Le cadre dans lequel il le faisait est non seulement complexe mais spécifique à la géographie culturelle des Caraïbes et aux intellectuels de la diaspora. Williams le résume parfaitement dans son essai « *The Predicament of the Artist in the Caribbean* » (1968), une méditation sur l'évolution de la peinture et la poussée vers l'abstraction. Il commence par affirmer que « l'art est toujours au premier plan ; c'est la véritable avant-garde. Les arts visuels, étant les plus simples et les plus directs, devraient devancer la littérature, car chez les peuples émergents, vous avez le problème de l'analphabétisme, et le contact direct est le niveau naturel de communication dans cette société ». Pour les Caraïbes, l'art devrait être « la technologie, la philosophie, la politique et la vie même du peuple ». En tant que défenseur de la peinture jugeant le terme « abstrait » lui-même quelque peu inutile, Williams soulignait en même temps que « les arts de (notre plus grande) civilisation dans le passé étaient majoritairement non figuratifs », confessant que « ... je suis inquiet de la conception répandue selon laquelle un bon art, un art qui fonctionne, doit parler, il doit être narratif. Je ne vois pas la nécessité pour l'art d'être narratif, dans la mesure où, en pensant au passé et à l'homme, l'art n'a jamais été « narratif », dans une large mesure ». Il résume sa position de la manière suivante :

Je n'essaie pas de demander aux intellectuels caribéens de considérer l'abstraction comme du « grand art », « l'art du futur » ou quoi que ce soit. En fait, je ne considère même pas mes peintures comme étant abstraites. Je ne peux vraiment pas voir l'abstraction. Pour moi, l'abstraction serait deux couleurs sur une surface, sans forme ni trace de la main de l'homme. Je ne pense pas que les peintres font de l'abstraction, ni que les sculpteurs la pratiquent. Je ne suis pas très sûr de comprendre le sens de ce mot. <sup>6</sup>

La politisation de *Révolte* d'Aubrey Williams au cours des années 1960 mérite qu'on lance un projet de recherche plus large sur le modernisme artistique qui cartographierait les mouvements de l'art et des artistes caribéens et leurs choix par rapport au modernisme, en tenant compte de leurs diverses résidences autour de l'Atlantique (Wainwright 2011 ; Hucke 2013). Ce que l'on peut observer ici c'est que la pratique de la peinture de Williams était pour l'essentiel un entrelacs de naturalisme et d'abstraction. À l'époque, les modernistes de l'Atlantique Nord et leurs partisans y auraient vu une forme de conservatisme, mais son approche a beaucoup plus de sens maintenant que l'on sait comment l'art s'est développé à la fin du XX<sup>e</sup> siècle. En effet, Williams fut impliqué dans un processus d'ouverture de la communauté artistique vers une appréciation d'œuvres qui tiendrait compte davantage des conditions de production locales. On a

<sup>6</sup> Williams, Aubrey (1968: 60-61). Je suis reconnaissant à Claudia Hucke d'avoir partagé avec moi cette idée dans le cadre de ses recherches sur les visites de Williams en Jamaïque. Aux États-Unis, une réponse importante à ces questions au cours de la première période des années 1930 montre une complexité comparable dans l'exemple de la série de Jacob Lawrence, *The Life of Toussaint L'Ouverture*, composée de quarante et une compositions individuelles à la détrempe sur papier exécutées entre 1936 et 1938. Si cette série est aujourd'hui largement célébrée, on a tendance à oublier qu'elle s'inscrivait à l'origine dans une tentative de créer des formes figuratives abstraites sur fond d'hostilité au réalisme social et au modernisme, une démarche qui a valu à Lawrence des critiques virulentes, voir Ellen Harkins Wheat 1986.

assisté à un changement radical d'attitude à l'égard de l'art produit hors des centres historiques du modernisme et qui est venu occuper le devant de la scène en façonnant une géographie culturelle davantage transnationale. À deux égards, avec *Révolte* Williams a réussi à renverser l'anachronisme associé à la peinture et à la figuration.

Le contexte de production du *Monument de 1763* de Philip Moore a été marqué tant par l'influence de Williams en tant qu'artiste que par la pratique artistique plus large de Moore, sa recherche délibérée de nouvelles approches, définitions et matières en vue de ce qu'il considérait comme une expression artistique authentique, culturellement et même spirituellement adaptée aux Caraïbes. Comme Moore l'a confié à l'écrivain Andrew Salkey en 1970, à propos de son propre développement en tant qu'artiste, « j'ai abandonné la rigidité des préceptes d'anatomie pour la représentation de mes figures et j'ai commencé à m'exprimer librement, encouragé par un artiste guyanais qui était parti à Londres et en était revenu. Je veux parler d'Aubrey Williams» (Salkey 1972 : 87).<sup>7</sup> En fait, Aubrey Williams initia et coordonna le *Monument de 1763*, à la suite d'un concours remporté par Karl Broodhagen (né en 1909 à Georgetown, Guyana, mort en 2002).<sup>8</sup> Lorsque Broodhagen refusa d'apporter certaines modifications à son projet puis le retira, Philip Moore, qui n'avait pas participé au concours, fut contacté par Aubrey Williams pour le remplacer. Cette solution fut proposée par Denis Williams (aucun lien de parenté), artiste, fondateur de diverses institutions et archéologue, qui supervisa le processus d'exécution du premier –et dernier– monument public de grande envergure de Guyana. Eve Williams (fille de Denis) raconte que

L'artiste Philip Moore fut rapatrié des États-Unis pour faire ce travail. Sa statue de bronze de quinze pieds, pesant deux tonnes et demie, fut coulée pour le Guyana dans la célèbre fonderie britannique Morris Singer à Basingstoke, où le travail fut supervisé par Williams en sa qualité de directeur artistique du Conseil de l'Histoire et des Arts du Guyana. La maquette originale que Moore avait sculptée en bois fut également coulée dans le bronze et constitua ensuite une pièce centrale de l'exposition du Guyana à l'Institut de la Jamaïque pendant la Carifesta 1976. (Williams 2012 : 118)

Cette apparition en Jamaïque dix ans après l'indépendance a permis de rattacher le *Monument de 1763* à une « école nationale » d'art guyanien. Cette étiquette est certes quelque peu réductrice pour ce qui est de la géographie transnationale associée au déplacement du monument et des artistes qui y ont collaboré, reliant les États-Unis, le Guyana, la Jamaïque et la Grande-Bretagne. Mais le monument fut mis avant tout au service de la nation, pendant une décennie d'optimisme initial concernant la République coopérative du Guyana. Situé sur la place de la Révolution (« Aux héros de la révolution de 1763 contre le travail forcé et le système des plantations », lit-on sur la plaque), il fut inauguré trois jours avant les 10 ans de l'indépendance et l'anniversaire du soulèvement de 1763, le 23 février ayant été choisi comme le Jour de la République. Voici donc la commémoration d'une

7 L'entretien est transcrit dans Salkey 1972.

8 Broodhagen a ensuite obtenu du gouvernement de la Barbade la commande du monument de l'émancipation, plus connu sous le nom de « statue de Bussa », inauguré le 28 mars 1985. Le sculpteur a appelé la statue *Slave in Revolt*, en référence à la plus grande révolte contre l'esclavage sur l'île de la Barbade en 1816.

lutte, de la résistance et de l'émancipation des esclaves qui en résulta témoignant des origines incontestablement anticoloniales du Guyana.

Ma propre rencontre avec le monument eut lieu en 2005. Je le vis au niveau du sol et constatai qu'un autel temporaire y avait été installé, caché derrière la structure, chargé d'œufs bleus et de bougies et entretenu rituellement par un adepte vêtu du blanc des « Spiritistes » (du Baptisme spirituel afro-synchrétique des Caraïbes). C'était en août, le mois le plus intense pour les cérémonies de libation car il est censé rappeler une visite de Cuffy et de ses disciples dans cette région, lorsqu'ils espéraient encore négocier avec les colonisateurs.<sup>9</sup> De telles offrandes et libations au pied du *Monument de 1763* ne sont pas rares et elles signalent sa double importance pour la communauté nationale et religieuse.<sup>10</sup> L'intérêt que les communautés religieuses afro-synchrétiques portent au monument est en accord avec la philosophie personnelle de Philip Moore sur la « divinité humaine ». Elle venait de son appartenance aux Jordanites et du panafricanisme qu'il promouvait en tentant de « représenter l'homme africain dans toutes ses sphères ; j'entends par là les Africains vivant en Afrique, et ceux qui sont les descendants d'esclaves dans les Caraïbes, en Amérique, en Amérique latine, au Canada et en Grande-Bretagne, partout où ils ont voyagé et se sont installés » (Salkey 1972, 88-89).

Si *Révolte* de Williams est une œuvre d'auto-identification, c'est bien cette même démarche qui est à l'œuvre dans le monument de Philip Moore, si bien ici elle ne renvoie pas à l'image d'un individu, mais plutôt à ce que l'on pourrait appeler un moi « élémentaire » - une forme spirituelle de l'être humain à laquelle tous les Guyaniens peuvent s'identifier. Cela constituait un véritable défi pour l'artiste et son public. Comme il l'a dit à l'écrivain Andrew Salkey en 1970, « Vous savez, nous avons un petit débat sur l'image de Cuffy, qui n'est pas très juste ». <sup>11</sup> Cela faisait allusion à la quête de ce qui pourrait servir de « symbole » national pour le Guyana, ce qui amena Moore à déclarer : « Aucun vrai nationaliste ne vénérerait moins Cuffy s'il était représenté, comme je crois qu'il devrait l'être, comme un homme rude, brutal, négligé, les cheveux en brousaille [...]. Si nous devons le rendre plus beau, c'est que nous avons honte de lui, honte de nous-mêmes, honte de notre passé » (Salkey 1972, 98-99). Salkey rapporte qu'en 1970, Moore sortit de la poche de sa chemise-veste un « camée » de Cuffy qu'il avait sculpté. Il pourrait bien s'agir d'un prototype de la même image répétée en boue peinte, que Moore a léguée à la Burrowes School of Art du Guyana, exécutée grâce aux techniques de moulage qu'il a lui-même enseignées lorsqu'il travaillait comme tuteur à Princeton [ill. 4]. En parlant de « petit débat », Moore faisait allusion à la divergence entre les goûts de l'élite et ceux du peuple du Guyana en matière de figuration. Cela devint encore plus clair lorsque le *Monument de 1763* fut réalisé six ans plus tard : l'opinion publique, relayée par la presse, était hostile, tandis que les Spiritistes, qui ne participaient pas au débat, se mirent aussitôt à l'adopter, comme c'est encore le cas aujourd'hui.

9 Cette combinaison d'éléments a été explorée pour son iconographie dans les peintures de Stanley Greaves, avec ses références aux monuments voilés de personnages publics et aux signes de l'Obeah.

10 Voir également Williams 1990.

11 Salkey a noté un éditorial de Carl Blackman intitulé «Is that you, Cuffy?», qui demandait «Quelle sorte d'homme était Cuffy, chef de la rébellion sanglante de Berbice et maintenant le premier héros de Guyana?» (Salkey 1972 : 98).





Ill. 4 : Philip Moore, model house (détail), (nd). Collection Burrowes School of Art.

Les commentateurs eurent du mal à saisir la signification de l'œuvre de Moore et commencèrent à tergiverser sur sa valeur. Stanley Greaves, par exemple, écrit :

Le Monument était une œuvre visionnaire, caractéristique de l'artiste et choisie pour symboliser l'esprit révolutionnaire que le gouvernement encourageait. Une controverse nationale éclata toutefois, car la population estimait que l'image aurait dû être plus réaliste. Une autre opinion était que son caractère atavique « africain » ne permettait pas aux autres groupes raciaux de l'accepter comme un véritable symbole national. La figure centrale symbolisait l'esprit de Cuffy (Kofi), qui avait mené un vaste soulèvement d'esclaves contre les Hollandais en 1763. Cette révolte était le présage d'un événement similaire, identique à bien des égards, mais de plus grande ampleur, organisé en 1791 par Toussaint Louverture en Haïti contre les Français. (Greaves 2010 : 180)

L'avocat et polymathe guyanien Rupert Roopnaraine écrit sur cette question du « réalisme » :

Il est vrai que le rejet populaire de «Cuffy» est également lié au sort de l'art public non représentatif dans l'ensemble de la région. Pas de Henry Moore ni de Barbara Hepworth pour nous. Nous aimons nos monuments réalistes, aussi reconnaissables que nos voisins de palier. (2012 : np)

Ce que Greaves et Roopnaraine entendent par « réaliste » est moins clair que ce qu'ils considèrent comme le public « populaire » de l'art dans les Caraïbes. Qui est ce « nous » qui veut que « nos monuments soient réalistes » ? Dans les Caraïbes, les frontières sont floues entre les monuments et les autres formes de mémoire histo-

rique, y compris le carnaval ou la musique entendues comme incarnations rituelles du passé. La sculpture de Moore, malgré ses efforts pour abandonner le naturalisme ou le « réalisme » en faveur d'une figuration plus ambiguë, était généralement considérée comme africaine. Cela semble avoir contribué à former deux publics ethniciés - les Indo- et les Afro-Guyaniens – aux réponses opposées face au monument. En 1976, les Indo-Guyaniens furent mécontents que l'argent de l'État fût détourné de leur communauté. La frustration liée à l'arrêt du chantier d'un monument (conçu par Denis Williams) consacré aux Martyrs d'Enmore - les cinq manifestants ouvriers indo-guyaniens tués par la police en 1948 - dévoilé par Burnham à l'occasion de l'anniversaire du 16 juin 1977, fut alimentée par la rumeur selon laquelle les fonds mis de côté pour le monument d'Enmore avaient été dépensés pour celui de Cuffy. En fait, tout en essayant de défendre le monument de Moore, Roopnaraine affirme dans son article que le produit final n'était pas conforme aux intentions de Moore. Il évoque la réalisation d'une autre maquette pour un monument qui n'a jamais été réalisé. Il devait se composer d'une « roue de la révolution éternelle » (et de la réconciliation) avec la coupe, le cocotier et le soleil, symboles des principaux partis politiques au moment de l'indépendance du Guyana. Il rapporte également qu'aux « nombreuses déceptions » de Moore s'est ajoutée l'élévation du *Monument de 1763* sur un socle,<sup>12</sup> une mesure prise pour le protéger des projectiles en réponse aux tensions du moment.<sup>13</sup> Roopnaraine poursuit : « Philip Moore ne voulait pas envoyer Cuffy au ciel [...] Amenez-le sur terre pour que nous puissions partager son pouvoir » (2012 : np).

Le pouvoir, voici le mot clé. La vision du monde de Moore s'opposait largement aux conditions sociales entourant la commande de l'œuvre, tout comme son désir d'avoir le dernier mot sur la façon dont la sculpture serait présentée. Mais les innovations qu'apportaient le schéma esthétique de sa figure et le programme iconographique proposé sur les plaques du monument n'ont pas été totalement boudées. En effet, le monument a conservé son statut particulier au sein du spiritisme guyanien. Cette œuvre d'art moderne, répondant aux objectifs conceptuels du modernisme, n'a pas satisfait les goûts de la « population générale », mais a trouvé une place et un pouvoir d'agir au sein d'une communauté religieuse, joignant les goûts et croyances en marge de la nation. Ce qui est fascinant, ce n'est pas seulement la conjonction entre valeurs esthétiques et religieuses (ce qui n'en ferait qu'une bizarrerie de la construction nationale dans les Caraïbes ou postcoloniale en général), mais aussi le fait qu'elle soit une déclaration sur les variétés du modernisme artistique. C'est une œuvre d'art qui jouissait d'un détachement relatif et ajoutait une force disjonctive aux courants qui tourbillonnaient autour d'elle.

Nous pouvons mettre cela en parallèle avec une lecture supplémentaire, qui ne fait pas qu'ajouter au mélange d'interprétations. Les spectateurs d'aujourd'hui (généralement sur un ton d'amusement affectueux, et avec une explication discrète quant aux angles de vue obliques requis), attribuent à la figure de Cuffy un impérieux désir de masturber. Son corps tendu se penche vers l'arrière sur des jambes légèrement fléchies, il saisit un objet phallique ambigu mais suggestif, disons d'un point de vue décontracté. La bouche est ouverte, les lèvres extrudées en un cercle précis. L'apparente excitation et la puissance sexuelle de la figure trouvent une métonymie

12 Le socle de dix-huit pieds de haut a été conçu par Albert Rodrigues, et comprend cinq plaques en laiton.

13 Voir également Stanley Greaves, «Meeting Denis - A Mind Engaged», dans Williams et Williams 2010: 180.

dans l'eau qui coule à ses pieds et tombe en cascade dans une série de bassins. La vue depuis le bureau du directeur de la National Gallery of Guyana, à Castellani House, autrefois la résidence officielle du président Forbes Burnham, donne une idée particulièrement évocatrice du monument en tant qu'affirmation de procréation et d'autosatisfaction irrévérencieuse. Autrefois ce bureau était peut-être la chambre à coucher du président. Le fait qu'un tel bâtiment soit ensuite réaffecté à la conservation de la collection d'art de la nation semble placer la représentation iconique au centre de la vie politique nationale. Mais c'est depuis l'angle de vue dont bénéficiait Burnham que la figure sculptée dévoilée en 1976 semblait masturber de la manière la plus ostentatoire. Sans pouvoir affirmer qu'il s'agissait là d'un fait exprès, cette lecture illustre bien le refus de l'art de se plier entièrement à la propagande d'un leader politique. Ce serait exagéré de verser dans l'historicisme avec majuscule comme le suggère Greaves lorsqu'il fait le parallèle avec le succès tant vanté de la révolution noire en Haïti. Il n'y a pas de point de vue qui vaille plus que les autres, ce qui explique certainement pourquoi la sculpture, à la croisée d'innombrables angles de vue, a évité l'accusation d'indécence publique.

## Conflit et représentation

À cette approche de la mémoire de l'esclavage en Guyane s'ajoutent, outre les conflits et traumatismes du passé colonial, les frictions et les désaccords nés d'une pratique de visualisation. L'approche de Moore à la question de la « ressemblance » de Cuffy et au langage de son comportement corporel, a permis à l'artiste d'adopter une position dirigée simultanément contre l'oppression coloniale (l'esclavage dans les plantations), contre le pouvoir bureaucratique et politique postcolonial, et contre le goût esthétique de l'élite. Le fait que le Cuffy de Moore soit tridimensionnel lui permet de faire coïncider différents points de vue, dans un contexte où il y a désaccord sur la question de voir ou non, le passé dans le présent. Il en profita pour expérimenter le modernisme dans des circonstances particulières qu'il n'avait eu guère l'occasion de rencontrer dans la métropole du Nord.

Le discours sur la commémoration de l'esclavage et de la résistance au Guyana s'est concentré à maintes reprises sur le soulèvement de 1763, sollicitant divers processus de représentation. Lorsque le tableau *Révolte* a finalement été montré en public en 1970, Cheddi Jagan, le leader de l'opposition du People's Progressive Party, y voyait une opportunité politique. Un article paru dans *The Sunday Chronicle* (dimanche 15 février 1970) raconte que « le Dr [Cheddi] Jagan déclara que c'était le gouvernement PPP en place (mais pas au pouvoir) qui avait insisté pour que le tableau d'Aubrey Williams, 'Révolte', soit exposé et qu'on lui trouve finalement une place dans la Public Free Library ; tout comme c'était le PPP qui, au cours des premières années de la Semaine annuelle de l'histoire et de la culture, sortait Cuffy de l'anonymat pour le faire entrer dans les fières pages de l'histoire guyanienne... » (dans Salkey 1972 : 95).<sup>14</sup> Vu l'importance politique persistante accordée à la figure de Cuffy et le rôle de l'art dans la stimulation du débat public, il devient plus facile de comprendre ce qui a conduit à la commande de la sculpture de Moore. La question de l'art sculptural dans l'espace urbain de Georgetown dans les années

14 L'article est cité en détail dans Salkey 1972.

1970 devint une question d'actualité. Jagan affirmait que le retrait de la statue de la reine Victoria des pelouses du Palais de Justice « avait une valeur thérapeutique pour la nation et l'individu » (Salkey 1972 : 95).

Mais si la motivation ou la volonté politique était suffisamment claire – il s'agissait de faire entrer la rébellion de 1763 dans les « fières pages de l'histoire guyanienne » - aucune des deux œuvres d'art ne semblait capable d'y répondre. La sculpture de Moore offensait l'idée que l'opinion se faisait du physique de Cuffy, tout comme *Révolte* indignait une élite qui avait des attentes précises quant à l'art au Guyana. À cette situation s'ajoutait la concurrence entre la peinture et la sculpture. La recherche de modes appropriés de figuration tridimensionnelle susceptibles de supplanter la statuaire des colonisateurs était déjà bien entamée, puisque la peinture elle-même était stigmatisée, parce que connotée conforme au goût hégémonique européen. L'artiste et éducateur guyanien Stanley Greaves s'est récemment souvenu d'une époque où avec un petit groupe de contemporains (Emerson Samuels et Michael Leila), il avait obtenu la permission de voir *Révolte* :

Il s'agissait plus d'une étude que d'un tableau achevé, pour les raisons suivantes : la partie gauche du tableau était occupée par une grande silhouette d'esclave avec des chaînes brisées aux poignets ; il tenait une lame ensanglantée d'une manière totalement improbable. La silhouette elle-même *contredisait* le modèle du pantalon, détruisant l'unité visuelle. Les imprécisions du dessin de la figure étaient évidentes dans le rendu du petit groupe de blessés et de morts, à droite sous le bras de l'esclave qui brandissait la lame. Les *problèmes* d'échelle dans la relation entre le groupe et la figure dominante sautaient aux yeux. Ces problèmes étaient aggravés par un aplatissement de l'espace pictural et une perspective déformée qui ne correspondent pas à la peinture figurative dans un genre naturaliste. (C'est moi qui souligne)<sup>15</sup>

Un tel dépeçage du langage formel de cette œuvre aurait sûrement facilité le refus bureaucratique de l'exposer publiquement, ce qui eût encouragé la Royal Agricultural and Commercial Society, devenue la gardienne de l'œuvre en 1960. De toute évidence, l'esprit de rébellion qui avait galvanisé Cuffy et ses partisans - dans leur violence désespérée et leur mobilisation de la lutte armée – s'était entièrement dissous dans l'évaluation esthétique normative effectuée par les Guyaniens éduqués qui pouvaient voir le tableau. Greaves souhaite que les compositions figuratives possèdent une « unité visuelle », évitant les contradictions et respectant l'exactitude de l'échelle et de la perspective, etc. Par-dessus tout, il dénonce le caractère « inachevé » de *Révolte*. Cette approche suggère que le refus s'est fondé sur la valeur esthétique, faisant ainsi le silence sur l'opposition idéologique de la Société au vibrant message anticolonial véhiculé par le tableau. Greaves ouvre une fenêtre sur cet épisode historique, en invoquant les standards artistiques et ses réserves persistantes à l'égard du tableau ; c'était un retour aux valeurs esthétiques dominantes qui privilégiaient l'illusionnisme et le naturalisme.

Les écrits sur l'art dans les Caraïbes, dont ceux de Greaves, ont eu tendance à donner la priorité à la production esthétique réalisée au sein des institutions artistiques.

15 Communication de Stanley Greaves, lue à haute voix en son absence lors de «Aubrey Williams : Now and Coming Time», une conférence organisée à l'université de Cambridge en hommage à la vie et l'œuvre de l'artiste (26 avril 2014).

Soucieux de suivre les biographies et les réalisations des personnalités artistiques et la manière « appropriée » de restituer le passé, ils déplorent fréquemment la faible infrastructure artistique dans les Caraïbes. Bien que je voie poindre ici un débat passionnant sur la question de savoir si l'œuvre de Williams peut être ou non qualifiée d'œuvre d'art - s'il a su témoigner ou non d'une scène historique - il nous détournerait de notre objectif : comprendre l'esclavage et la résistance au travers de leur visualisation et des pratiques de matérialisation au sens large. Il faut aller plus loin, en fait, que d'essayer de juger dans quelle mesure un objet peut être considéré comme de l'«art» (si tant est qu'il le soit). Il est impératif de mettre en perspective la commémoration visuelle moderne de l'esclavage, devenue principalement une affaire institutionnelle et monumentale, mais pas exclusivement. Ce que l'on néglige souvent, ce sont les processus quotidiens de médiation matérielle : une sphère entière de la culture incluant les pratiques de représentation et de signification à travers la manipulation de la forme physique.

Comment Cuffy et ses disciples ont-ils matériellement exprimé leurs objectifs et leurs expériences ? Comment pouvons-nous retrouver les émotions qu'ils traduisaient via de moyens esthétiques ou performatifs ? Comment dévoiler le sens de leurs actions éphémères par le biais de la perception visuelle ? Le fait est que les archives matérielles qui pourraient faciliter une telle enquête ne sont pas très nombreuses. Mais poser de nouvelles questions sur les moyens esthétiques employés par les esclaves eux-mêmes pourrait aider à y voir plus clair dans les archives historiques disponibles sur les rébellions, comme celle de 1763. Il semble qu'il n'y ait pas d'images associées ou d'artefacts attribuables à cette époque ; aussi, pour contrer l'autorité de ces archives absentes, il faut essayer d'aborder leur absence même - qu'elle soit textuelle, visuelle ou matérielle - tout en se débattant avec le manque important de vestiges. Un bon point de départ serait d'admettre que le pouvoir colonial reste peut-être en place si l'on se tourne à l'étude des seules œuvres d'art, sans prendre en compte le champ matériel bien plus vaste. Le discours sur les beaux-arts, ses traditions et ses institutions de production, ses domaines de réflexion et de réception sont tous imbriqués dans les relations aux pratiques visuelles et matérielles au sens large. Le traitement actuel des controverses qui entourent les œuvres d'art commémorant la résistance à l'esclavage n'en tient pas compte, ce qui est regrettable.

La destruction des plantations peut être considérée comme un exemple de cette pratique de représentation primaire issue de la main même des esclaves. En plus d'être un moyen efficace d'arrêter ou de retarder la production de sucre, s'assurer que « la colline de feu rougeois »<sup>16</sup> - comme c'est le cas dans *Révolte* - prouvait le sérieux de leur détermination et leur degré d'organisation. L'année 1763 fut synonyme d'incendies (comme celui qui s'était produit l'année précédente sur la plantation Goed Fortuyn de Laurens Kunckler, dans la partie haute de la colonie de Berbice), lorsque le 28 février, tous les bâtiments des cinq plantations le long de la rivière Berbice brûlèrent, à l'exception de ceux dans lesquels les rebelles avaient établi leur quartier général. Il y a également le titre autoproclamé de « Coffy, gouverneur des Nègres de Berbice, et du capitaine Accara », pour citer les premiers mots d'une lettre invitant les Hollandais à la négociation que l'analphabète Cuffy dicta à un jeune mulâtre. C'est un titre qui pourrait suggérer que lui comme les autres chefs rebelles arboraient leur rang par un style vestimentaire spécial, si bien

16 Référence au poème de Martin Carter, *The Hill of Fire Glows Red* [1951], voir Carter 1997 et Robinson 2004.

la communauté esclavisée ne possédait que des vêtements les plus frustes, tout comme elle était privée d'armes, à l'exception d'épées rouillées, de fragments de fer, d'outils agricoles et de quelques fusils et pistolets.

Qu'ils aient revêtu une tenue militaire ou de cérémonie, voire qu'ils aient approprié l'uniforme des colonisateurs, ce qu'on sait c'est que Cuffy fit valoir son rang aussi clairement que son ethnie, l'un des deux principaux groupes parmi les rebelles, et que son origine se distinguait de celle de ses officiers, Accara, Atta, Fortuyn et Prins. Il est possible que ces différences ethniques parmi les rebelles aient pu se transformer en une tragique fracture quand les officiers de Cuffy se retournèrent contre lui - dernier défi à son autorité qui le conduira au suicide. Ce suicide a cependant le statut d'une déclaration uniquement dans la mémoire populaire guyanienne de la révolte, qui l'a bien vite jugée irrecevable (et une fabrication cruelle à ajouter au triste bilan colonial). Il est certain qu'une fin honteuse par le sacrifice de soi serait contraire à la moralité (chrétienne) du XXI<sup>e</sup> siècle dans les Caraïbes. Ce que l'on peut supposer, cependant, c'est que les différences ethniques entre les rebelles pouvaient être mises en évidence par une présentation obligatoirement visuelle et matérielle - cheveux, décoration ou marquage du corps - ou encore par des biens personnels, tout autant que par la langue, la parenté et l'affiliation religieuse.

Quelles que soient ces différences, la fin amère du combat de Cuffy se heurte encore aujourd'hui à l'incrédulité au Guyana, où la moindre allusion à l'échec du soulèvement est contrée par une commémoration patriotique et triomphaliste du rebelle. Il existe un autre point dans ce récit qui ne colle pas dans ce contexte. La mémoire coloniale de 1763, qui met en avant les corps blancs blessés et mutilés, se situe au-delà des limites acceptables de la mémoire nationale guyanienne. Elle a d'ailleurs été enterrée, peu remarquée en dehors des archives,<sup>17</sup> sauf dans l'iconographie de *Révolte* de Williams. Selon un observateur néerlandais, les palissades du premier bastion de Cuffy étaient ornées des têtes de victimes blanches d'un massacre à Peereboom. Cet étalage présentait des avantages tactiques, il servait la cause des rebelles en renforçant l'humeur fataliste de Van Hoogenheim qui convoqua une réunion spéciale du Raad colonial le 6 mars afin de discuter de la conduite que les colonisateurs devaient suivre. Dans le même temps, arrivèrent deux requêtes de Cuffy suppliant les Néerlandais de quitter Fort Nassau. Les Blancs préparèrent non sans réticence leur retraite ; ils durent accélérer le mouvement lorsque Cuffy leur envoya la seconde lettre, le 8 mars, qui avertissait simplement : « Quittez la colonie ». Finalement, ce deuxième message était accompagné d'un autre indice visuel effrayant qui en disait long sur le pouvoir rebelle : la couleur de peau de la porteuse du message et son état physique - la « maîtresse » blanche de Cuffy, violée, ébouriffée et en haillons.

## L'art, un médium peu fiable

Les contributions artistiques de Williams et de Moore témoignent de deux controverses connexes sur les tentatives des artistes d'établir des parallèles entre la résistance au système de l'esclavage du XVIII<sup>e</sup> siècle et les conditions de vie du passé

17 Voir aussi Kars 2020.

plus récent. Le plus important, c'est qu'ils montrent comment les représentations des années 1960 se distinguent de celles de la décennie suivante. *Révolte* est né dans l'esprit d'un peintre basé à Londres qui se tourna vers l'histoire de l'esclavage afin de galvaniser le sentiment anticolonial en Guyane britannique, et réussit à provoquer une réponse partisane chez les autorités coloniales qui décidèrent quel type d'art était approprié pour une exposition publique. Le *Monument de 1763* de Moore appartenait en revanche à un contexte de célébration politique d'un Guyana post-colonial qui investissait sans compter dans des gestes publics de construction de la nation.

Dans cette dernière œuvre, le rebelle armé n'affronte plus les esclavagistes et les planteurs, et le rendu de son sujet ne répète pas le geste de Williams consistant à interpeller la culture des élites et la peinture d'histoire européenne. En effet, Moore se place entièrement en dehors du dilemme consistant à montrer des entraves ou des manacles brisés ou détachés, et il rengaine soigneusement l'arme de la lutte armée. Les codes formels de ce soulèvement sont plus obscurs : un système élaboré de marques corporelles qui ressemblent à une armure futuriste ; les animaux sont tenus avec assurance dans les mains ; une bouche silencieuse, pourtant façonnée pour suggérer la parole. Telle est la tentative de Moore de normaliser un mode de figuration fondé sur un langage privé de motifs et de proportions figuratives sans rapport aucun avec le naturalisme ou l'académisme. Le refus de la domination coloniale et l'appel didactique à l'indépendance qui émanait du tableau *Révolte* ont disparu, de même que toute information complémentaire tels que les tiges de canne à sucre ou les colons.

L'impact visuel du *Monument de 1763* dépendait en grande partie de l'adhésion de l'artiste à la spécificité de la sculpture elle-même, qui ne présuppose pas le point de vue unique de la peinture - contrairement à l'œuvre de Williams - faisant ainsi ressortir ce que l'historien de l'art Alex Potts a appelé les « instabilités » de notre rencontre visuelle avec les œuvres de sculpture moderne (Potts 2000: 8). Pour en revenir à la question du feu, si l'illusionnisme de la peinture, comme dans *Révolte*, peut facilement transmettre l'immatérialité du feu, il est loin d'être une qualité évidente pour la sculpture. Aussi est-il absent de la composition sculpturale de Moore, où les éléments de l'iconographie standard des soulèvements et de la destruction - maisons et champs de canne à sucre en feu - ne sont pas représentés. D'un point de vue pratique, il était plus facile pour Moore d'ajouter un bassin et un vrai canal d'eau que de modeler des flammes ou même de maintenir un feu allumé. Sur ce dernier point, d'une importance cruciale, les deux œuvres d'art se séparent, suggérant la nécessité de situer chacune dans un débat sur l'esthétique de l'historicisation de l'esclavage.

La récalcitrance des œuvres d'art, ici évidente dans leur incapacité à jouer un rôle fiable dans la mémoire historique, est assez difficile à gérer pour quiconque est concerné - intellectuellement, émotionnellement, politiquement. Dans la représentation de l'esclavage il faut toujours s'attendre à des conséquences inattendues et des significations erratiques, même si celles-ci peuvent être considérées comme des attributs positifs une fois regardées à travers l'objectif du modernisme. Au sein du modernisme, les œuvres d'art affirment un certain degré de souveraineté conférée par leurs matériaux, palpable dans les œuvres de Williams et de Moore où, fonda-

mentalement, les divers médias à la disposition de ces artistes pour transmettre un message historique commun ont produit des résultats différents. En acceptant cette perspective, il devrait être possible d'admettre que les interactions des œuvres d'art avec les souvenirs du passé peuvent avoir lieu à la fois dans un espace de controverse et dans un champ esthétique dynamique, qui mérite une attention sérieuse puisqu'il survit aux circonstances contingentes de production de l'œuvre d'art et à sa réception historique initiale.

En devenant attentif à cette complexité qui entoure le statut des œuvres d'art, on percevra aussi avec plus d'acuité la façon dont l'art peut positionner activement les personnes dans la vie desquelles il est impliqué. Aubrey Williams s'est consacré à la peinture alors que des formes de créativité plus publiques et aussi plus éphémères étaient en plein essor, telles que la sculpture d'une part, la performance théâtrale d'autre part. Sa tentative de réhabilitation de la peinture - alors que celle-ci s'apprêtait à devenir un moyen d'expression artistique démodé au Guyana - eut lieu parallèlement à la dégradation du statut de la peinture dans la métropole de l'Atlantique Nord. (Pour reprendre les termes de Michael Fried (1967), la peinture entraînait en « guerre » avec le théâtre et la théâtralité dans sa recherche d'un modernisme plus authentique.) Alors que Williams peignait à Londres, l'envoi de *Révolte* au Guyana était la preuve que le front de cette guerre s'étendait jusqu'aux Caraïbes. Le résultat fut manifestement mitigé pour Williams. Moore, de son côté, chercha à trouver sa propre mesure d'authenticité artistique, en dehors même de celles qui étaient normatives au Guyana (le figuratif européen qu'il fuyait). Et c'est ce désir qui le livrera, lui et son monument, à des imputations publiques d'échec.

## Conclusion

Dans le domaine de la représentation de l'esclavage, les négociations des artistes avec le sujet sensible d'un passé traumatique émergeaient simultanément avec l'expérimentation et l'exploration plus large de la matérialité de l'art. Les œuvres d'art du Guyana, qui étaient des contributions clés à la politique de l'anticolonialisme (en particulier ses utilisations du passé à travers la commémoration d'un soulèvement pendant l'esclavage), aident à comprendre pourquoi l'art visuel au XX<sup>e</sup> siècle subit des pressions et fut modifié à travers une telle pratique de commémoration. Les événements de 1763 à Berbice, rappelés au XX<sup>e</sup> siècle, étaient en grande partie un prétexte pour essayer de comprendre les possibilités créatives ainsi que les limites de l'art et de la figuration. Le résultat eut un impact inquiétant sur la relation entre la mémoire, la peinture et la sculpture, dans un climat politique qui professait une foi inébranlable dans l'art comme moyen d'intervenir de manière décisive dans l'histoire. La question de savoir ce qui est considéré comme un art « acceptable » pour répondre à un passé inacceptable est évidemment une préoccupation sensible dans les Caraïbes modernes. Ainsi, la décision de ce qui constitue un « succès » ou un « échec » dans ce domaine doit être radicalement remise en cause. Nous devons prendre en compte les œuvres d'art qui commémorent des épisodes de résistance à l'esclavage, tout autant que la manière dont les épisodes historiques de résistance sont eux-mêmes évalués. Il est à noter que le point de vue qui considère le soulèvement de 1763 comme un triomphe s'est vérifié par la condamnation d'exemples de commémoration artistique de cet épisode historique.



La relecture des histoires de l'esclavage et de la résistance est d'autant plus impé-  
rative dans ces cas où les artistes s'engagent à relever l'ensemble des défis  
que la représentation peut apporter, de l'idéologique au matériel. Le fait de se  
confronter à l'esclavage en tant que thème émotionnel mis entre les mains des  
artistes et présenté à leur public, peut être pris dans un maelström de contro-  
verses sur la valeur esthétique et les modes de représentation appropriés. En  
bref, cela révèle les limites du pouvoir artistique. J'ai montré comment ce pou-  
voir tient aux différences matérielles aiguës qui existent entre un type d'art et  
un autre - entre la peinture et la sculpture - lorsqu'ils sont utilisés pour révéler et  
élaborer une mémoire historique. Par-dessus tout, ces contestations matérielles  
du passé prennent une forme et une substance inachevées, dans ce qui est  
néanmoins un champ discursif et émotionnel permanent.

## Références

- Alladin, Mohammed P., *Man is a Creator*. Port of Spain: Trinidad, CSO, 1967.
- Barson, Tanya et Peter Gorschlüter (éds.), *Afro Modern: Journeys through the Black Atlantic*.  
Liverpool and London: Tate Publications, 2010.
- Bernier, Marie-Celeste and Hannah Durkin (éds.), *Visualising Slavery: Art Across the African  
Diaspora*. Liverpool: Liverpool University Press, 2016.
- Carew, Jan, « Revolt », *Tropica*, (December 1960): 4.
- Carter, Martin, *Selected Poems*. Georgetown, Guyana: Red Thread Women's Press, 1997.
- Copeland, Huey, *Bound to Appear: Art, Slavery, and the Site of Blackness in Multicultural  
America*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 2013.
- Creighton, Al, « The Metaphor of the Theater in *The Four Banks of the River of Space* », *Calla-  
loo*, 18: 1 (1995): 71-82.
- Fried, Michael, « Art and Objecthood », [1967], in Gregory Battcock (éd.), *Minimal Art: A Cri-  
tical Anthology*. New York: Dutton, 1968: 139-142.
- Fuglerud, Øivind and Leon Wainwright (éds.), *Objects and Imagination: Perspectives on Ma-  
terialization and Meaning*. New York and Oxford: Berghahn, 2015.
- Greaves, Stanley, Discours à la conférence sur 'Aubrey Williams: Now and Coming Time',  
University of Cambridge, 26 Avril 26, 2014.
- Harkins Wheat, Ellen, *Jacob Lawrence, American Painter*, Seattle: Univ. of Washington  
Press, 1986.
- Hucke, Claudia, *Picturing the Postcolonial Nation: (Inter)Nationalism in the Art of Jamaica*.  
Kingston and Miami: Ian Randle Publishers, 2013.
- Maes-Jelinek Hena, « Carnival and creativity in Wilson Harris's fiction », in Michael Gilkes (éd.),  
*The Literate Imagination: Essays on the Novels of Wilson Harris*, London: Macmillan Carib-  
bean, 1989: 45-62.
- Kaprow, Allan, « The Legacy of Jackson Pollock », *Art News*, 57: 6 (October 1958): 24-26  
and 55-57.

- Kaprow, Allan, *Assemblages, Environments and Happenings*. New York: Harry N. Abrams, c. 1965: 188-198.
- Kars, Marjoleine, *Blood on the River: A Chronicle of Mutiny and Freedom on the Wild Coast*. New York and London: The New Press, 2020.
- Morris, Robert, « Notes on Sculpture, Part I », *Artforum*, 4: 6 (February 1966a): 42-4.
- Morris, Robert, « Notes on Sculpture, Part II », *Artforum*, 5: 2 (October 1966b): 20-3.
- Potts, Alex, *The Sculptural Imagination: Figurative, Modernist, Minimalist*. New Haven: Yale University Press, 2000.
- Robinson, Gemma, « If Freedom Writes no Happier Alphabet: Martin Carter and Poetic Silence », *Small Axe*, 8: 1 (2004): 43-62.
- Rohlehr, Gordon, « The Calypsonian as Artist: Freedom and Responsibility. ' *Small Axe*, 9: 5 (2001): 1-26.
- Roopnaraine, Rupert, « Philip Moore of Guyana and the Universe », 2012. <http://www.stabroeknews.com/2012/features/05/20/philip-moore-of-guyana-and-the-universe/> Consulté septembre 1<sup>er</sup> 2015.
- Salkey, Andrew, *Georgetown Journal*, London: New Beacon, 1972.
- Yperen, Maria J.L. van (éd.), *The Dutch in the Caribbean and in the Guianas, 1680-1791*. Assen, Netherlands; Dover, NH: Van Gorcum, 1985.
- Wainwright, Leon, « Art and Caribbean Slavery: Modern Visions of the 1763 Guyana Rebellion », in Celeste-Marie Bernier and Hannah Durkin, (éds.), *Visualising Slavery: Art across the African Diaspora*. Liverpool: Liverpool University Press, 2016: 168-183.
- Wainwright, Leon, « Visualising Figures of Caribbean Slavery through Modernism », in Pam Meecham (éd.), *A Companion to Modern Art*. Chichester, Wiley-Blackwell, 2018: 411-424.
- Wainwright, Leon, *Phenomenal Difference: A Philosophy of Black British Art*. Liverpool: Liverpool University Press, 2017.
- Wainwright, Leon, *Timed Out: Art and the Transnational Caribbean*. Manchester: Manchester University Press, 2011.
- Wainwright, Leon, « Aubrey Williams: A Painter in the Aftermath of Painting », *Wasafiri*, 24: 3 (2009): 65-79.
- Wainwright, Leon, « Francis Newton Souza and Aubrey Williams: Entwined Art Histories at the End of Empire », in Simon Faulkner et Anandi Ramamurthy (éds.), *Visual Culture and Decolonisation in Britain*. London: Ashgate, 2006: 101-127.
- Williams, Aubrey, « The Predicament of the Artist in the Caribbean », *Caribbean Quarterly*, 14:1/2 (Mar./June 1968): 60-62.
- Williams, Evelyn, *The Art of Denis Williams*. Leeds: Peepal Tree Press, 2012.
- Williams, Charlotte and Evelyn Williams (éds.), *Denis Williams: A Life in Works. New and Collected Essays*. Amsterdam and New York: Rodopi, 2010.
- Williams, Brackette F., « Dutchman Ghosts and the History Mystery: Ritual, Colonizer, and Colonized Interpretations of the 1763 Berbice Slave Rebellion », *Journal of Historical Sociology* 3: 2 (1990): 133-165.
- Wood, Marcus, *Blind Memory: Visual Representations of Slavery in England and America, 1780-1865*. Manchester: Manchester University Press, 1999.