

« Montage et assemblage », *Recherches en Esthétique* n°25, janvier 2020

compte-rendu par Catherine DUFOUR

Recherches en Esthétique est la revue du Centre d'Études et de Recherches en Esthétique et Arts Plastiques (CEREAP), dirigée par le professeur Dominique Berthet¹. Publiée en Martinique depuis 1995, elle rassemble autour d'un même thème de nombreux articles produits par des artistes ou théoriciens du domaine des arts plastiques, de l'esthétique, de la littérature, des arts du spectacle, de la photographie, du cinéma, etc. Chaque numéro consacre une place importante aux artistes contemporains, de la Caraïbe notamment, ce qui lui confère un intérêt particulier. Ce numéro 25, paru en janvier 2020, au format A4, compte 272 pages richement illustrées en noir et blanc et un cahier de reproductions en couleur. Les 37 pages de notes de lectures substantielles qui complètent les articles portent sur des ouvrages récents en relation avec les questions traitées, sur le cinéma notamment.

La revue comprend six sections. La première est un tour d'horizon théorique des pratiques de collage, montage et assemblage. La seconde envisage le cas spécifique du montage dans le cinéma soviétique et chez Hitchcock. La troisième aborde des domaines aussi inattendus que la pâtisserie, la « sape » congolaise, le sampling, les luttes et danses du Sénégal et du Brésil. La quatrième et la cinquième approfondissent les univers de quelques artistes, du Sénégal, de France et du Québec (IV), puis de Martinique, Guadeloupe et Cuba (V). La dernière enfin est un panorama de la XIII^e biennale de La Havane (2019), assorti d'une étude approfondie de deux artistes exposants.

COLLAGE, MONTAGE, ASSEMBLAGE

Après son éditorial de présentation, Dominique Berthet s'entretient avec Marc Jimenez² (« Hiéroglyphes du futur »), qui juge nécessaire de questionner le montage et l'assemblage dans le contexte de la création contemporaine et de la mondialisation. Cet entretien témoigne

1 Dominique Berthet est directeur du Centre d'Études et de Recherches en Esthétique et Arts Plastiques, critique d'art, professeur à l'Université des Antilles et de la Guyane et chercheur associé au Laboratoire d'Esthétique Théorique et Appliquée de l'Université Paris 1.

2 Marc Jimenez, très ancien collaborateur de la revue, est auteur de plusieurs ouvrages sur l'art contemporain, professeur d'esthétique à l'Université Paris 1 et directeur du Centre de Recherche en Esthétique.

d'une volonté de décentrage de pratiques artistiques longtemps considérées comme exclusives de la modernité européenne. Accordant une place de premier plan aux Caraïbes d'aujourd'hui et à une approche politique « décoloniale » de la création, la revue, tout en s'inscrivant dans le sillage des idéaux avant-gardistes européens, a vocation à les réinterpréter ou les contester.

Cet entretien pose plusieurs questions, de définition d'abord : en quoi montage et assemblage se distinguent-ils ? qu'ont-ils en commun avec le collage ? Le « montage » est un terme ordinaire dans le domaine du cinéma qui, par découpage et recomposition, produit toujours une forme achevée, fût-elle placée sous le signe de l'hétérogénéité. L'« assemblage » désigne le processus de mise en œuvre du montage et suppose une remise en cause du réel et de l'harmonie classique.

Berthet et Jimenez sont amenés inévitablement à aborder les grandes polémiques de philosophie esthétique suscitées par la pratique du montage, culminantes dans la sphère marxiste de la fin des années 30. Le titre de l'entretien, « Hiéroglyphes du futur », est un hommage à Ernst Bloch, génial précurseur d'une contemporanéité artistique qui ne pouvait se penser qu'en termes de fragments et de dislocations. Mais Bloch a été vivement contesté par Lukács, chantre d'un « réalisme » étayé par l'idée hégélienne de totalité et hostile aux « montages » des avant-gardes, jugées « décadentes ». Pour Walter Benjamin au contraire, l'œuvre d'avant-garde, issue d'une modernité en crise, ne pouvait être que divisée. En cela il était proche d'Adorno, qui souscrivait, comme Bloch, au principe d'une œuvre envisagée comme « reconfiguration de fragments épars ». Mais ni Benjamin ni Adorno ne partageaient l'idéalisme de Bloch et sa croyance en une fonction utopique du montage, procédé qu'ils rattachaient plutôt à une conception de l'histoire comme catastrophe...

Berthet et Jimenez rappellent que l'assemblage se développe surtout dans la seconde moitié du XX^e siècle, ce dont témoigne l'exposition *The Art of Assemblage* (MoMA, 1961) que Marc Jimenez n'hésite pas à qualifier d'origine de l'art « contemporain ». Le fragment, le discontinu, le chaos s'imposent, dans le sillage des dada-surréalistes (Ernst, Hausmann, Hannah Höch, Man Ray), relayés par les murs de Mai 68, les détournements des situationnistes, puis des designers, plasticiens, publicitaires et artistes du numérique. Collages et assemblages sont encore très vivants aujourd'hui : voir les greffes de peaux d'Orlan, le terrifiant Ruan de Xiao Yu (un assemblage transgénétique dans le formol), les collages photographiques de JR contre les politiques migratoires, la fresque de Pascal Boyart, *La Liberté guidant le peuple 2019*, solidaire des « gilets jaunes ».

Jean-Marc Lachaud (« Collages, montages, assemblages... Vers une esthétique de la non-cohérence ! ») rappelle que les cubistes, futuristes, dadaïstes, ont tous pratiqué le collage dès les années 1910, et commente à son tour l'exposition décisive de 1961. Le mot « assemblage » à cette époque prend le pas sur le mot collage, pour faire surgir la diversité des procédés et des matériaux utilisés. La démarche est souvent démiurgique : il s'agit d'arracher au monde des morceaux de réalité, de tailler dans l'existant, de fouiller les entrailles du réel pour imaginer un monde différent, onirique, surréaliste, fantasmatique, inscrit dans une volonté délibérée de ne pas dissocier art et vie grâce aux nombreux matériaux (y compris le vivant) et corps de métiers sollicités. L'assemblage devient la nouvelle façon de créer, qui remplace la peinture et la sculpture. Très concret, il contredit la pureté abstraite prônée par Clement Greenberg. De nouveaux objets sont inventés pour « passionner le monde », comme jadis les objets surréalistes, mais, issus de la société de consommation, ils ne peuvent en omettre une composante essentielle : le déchet, utilisé déjà par Schwitters. La non-cohérence n'est pas l'incohérence, c'est une nouvelle cohérence entre équilibre et déséquilibre, dans laquelle le regardeur a un rôle à jouer.

Pour approfondir les procédés de montage et d'assemblage, qui nient la mimésis et l'esthétique classique de la représentation, Dominique Berthet (« Montage et assemblage : une esthétique du choc ») accorde une place de choix aux cinéastes de l'avant-garde soviétiques, grâce auxquels le montage a mérité le statut de « concept » (cf. Dominique Chateau, Contribution à l'histoire du concept de montage. Kouléchov, Poudovkine, Vertov et Eisenstein, 2019). Refusant de copier le monde pour pouvoir le recréer, le montage disjoint ce qui est joint et inversement, produit des écarts et des rythmes inattendus entre des fragments, ce qui caractérise l'œuvre d'avant-garde. Différent du collage aléatoire, le montage est révolutionnaire car il produit des « réalités augmentées » à la hauteur des grandes secousses politiques de son temps.

Berthet revient sur les querelles entre penseurs de la sphère marxiste. Pour Lukács, le montage est inapte à remettre en cause le capitalisme et à rendre compte dialectiquement des rapports de forces sociaux et de la réalité objective. Pour Brecht au contraire, l'ébranlement de la fonction sociale de l'art par le montage et sa faculté de « nettoyage » du réalisme préparent la Révolution. Pour Adorno il n'y a pas d'esthétique révolutionnaire sans rejet d'un sens illusoire – qui résulterait du rapport fond/forme – au profit d'un sens restauré par une forme disloquée, résistant à un réel aliéné.

Berthet envisage les différentes facettes du fragment. Synonyme de manque, d'inachèvement, il est doté cependant d'une énergie propre. La force transgressive du montage, révélée au XX^e siècle, atteint au XXI^e une extension inédite grâce à la génétique, la robotique ou l'informatique...

Pour Christian Ruby (« Montage de part et d'autre ») c'est la notion même de « public » qui, de façon assez inattendue, est le résultat d'un « processus de montage », dont l'auteur s'attache à observer « les splendeurs et les misères » au fil de l'Histoire, en fonction des représentations dominantes ou des besoins de légitimation des institutions. Le public n'est ni une essence ni une forme unifiée.

En même temps que l'art cherche à s'exposer, le public devient au XVII^e siècle le baromètre de la réception de l'œuvre, en des lieux dédiés (théâtre, opéra), réservés à des communautés spécifiques.

Les élites parfois se sentent autosuffisantes en matière d'esthétique, parfois au contraire elles se définissent par rapport à un public jugé, selon les cas, actif et éduicable, ou méprisable et passif. Les utopies de Schiller ou Kant ont tenté une troisième voie, celle d'un public capable de réguler ses contradictions internes.

Les approches sociologiques récentes rétablissent malheureusement des critères essentialistes : le public est bon ou mauvais (le « grand public »). Mais on ne peut souscrire à une telle négation d'un « public-montage » attesté, plus près de nous, par les provocations des avant-gardes (la « gifle au goût du public » de Maïakovski). La reconnaissance du « non-public » (la masse qui n'a pas accès à la culture) dans le manifeste de Villeurbanne (1968) a été une étape importante du processus. La « querelle de l'art contemporain », les arts de la rue, le spectacle vivant en immersion confirment l'existence de forces hétérogènes qui traversent un « public » en tension avec l'Art, à l'opposé de l'idéal kantien d'universalité du goût.

Artiste ayant vécu entre la France et la Martinique, Sentier (« Le tragique dans l'assemblage ») définit l'assemblage à partir du concept d'apeiron par lequel Anaximandre désignait l'informe, le principe originel de toute chose, l'indéfini, l'illimité, étroitement lié à l'Un, hantise de l'Antiquité et axe souterrain de l'assemblage, stable en apparence mais instable par essence. Son indétermination spatio-temporelle ouvre à tous les possibles d'un Réel sans cesse menacé. Il s'oppose à l'art traditionnel qui prétendait figer les forces antagonistes inhérentes à la création (Gilbert Simondon), les contenir grâce au cadre du

tableau, à la sculpture en ronde-bosse, à la précision du socle ou au dessin sous vitre. L'assemblage peut s'effondrer à tout moment, par retrait d'un de ses fragments reliés au hasard chaotique de l'univers. Il n'est pas étonnant que les dadaïstes et surréalistes l'aient pratiqué, à une époque où les valeurs et certitudes scientifiques et philosophiques, corrélées aux monstruosité de l'Histoire, vacillaient. Le « bricolage » de Lévi-Strauss dans *La Pensée sauvage* en est également une incarnation.

Sentier remarque que les assemblages de nombreux artistes (Beuys, Louise Bourgeois, Ana Mendieta, Tomas Hirschhorn, etc.) sont engagés politiquement et témoignent d'une sensibilité anticoloniale. Antonio Negri et Michael Hardt valorisent le collectif et la multitude, en adéquation avec la pratique de l'assemblage. L'assemblage refuse d'achever, c'est-à-dire de tuer. Il condamne la supériorité du tout sur la partie. Le manque, le lacunaire y sont valorisés. Il parle de l'intolérable et de la « logique du pire » (Clément Rosset) contre toutes les harmonies mensongères.

MONTAGE ET ASSEMBLAGE DANS LE CINÉMA

Si la pratique du montage par les cinéastes de l'avant-garde russe est d'une richesse incomparable, c'est qu'elle a tenté de se nourrir de théorie. L'article de Dominique Chateau (« Montage : un concept léniniste ») est un va-et-vient entre les écrits de Lénine, lecteur de Hegel, Marx et Engels, et les prises de positions des cinéastes soviétiques. Le montage quasi « gestaltiste » d'Eisenstein doit beaucoup à la dialectique hégéliano-marxiste, prônant le heurt entre des fragments qui prennent sens par leur emplacement dans une suite. Le *Kinoglaz* (Ciné-Œil) de Dziga Vertov propose une relecture du monde grâce aux « intervalles », ces écarts entre deux images successives dans un même plan, obligeant le spectateur à des « sauts dialectiques » révélateurs du décalage entre réalité et représentation.

Malgré leurs désaccords, Eisenstein et Vertov accordent tous deux une importance primordiale au dynamisme des images et au mouvement, par fidélité à un hégélianisme qui considérait le devenir et la transformation comme les processus essentiels du Réel. Leur conception du « mouvement » ne se réduisait pas au « rythme » de l'image mouvante du cinéma américain des débuts du XX^e siècle (Edwin S. Porter), mais recherchait un « dépassement dialectique » par le montage.

Aspirant à un cinéma révolutionnaire, les cinéastes russes n'ont pas fait allégeance au réalisme socialiste. Eisenstein était partisan d'une « auteurité » singulière – *La Grève* c'était de l'art – et Vertov était hostile à toute vulgate stérilisante. Tous deux ont trouvé dans les

écrits léninistes un soubassement théorique à leur pratique, et les arguments dialectiques d'une résistance à une idéologie qui devenait totalitaire.

L'article de Bruno Péquignot (« Montage / assemblage : dialectique vs mécanique ») prolonge le précédent en approfondissant les théories de Dominique Chateau. La distinction entre « montage » et « assemblage » se calque parfaitement sur celle que fait Marx entre matérialisme classique et matérialisme dialectique. Transposées dans l'univers du cinéma, les oppositions binaires et mécaniques du matérialisme classique seraient du côté d'un « assemblage » réduit à un simple collage dans une continuité narrative. Or le « montage » d'Eisenstein recherche un « saut qualitatif », analogue de la transformation hégéliano-marxiste de la quantité en qualité et apte à désorganiser la logique ordinaire, à la dialectiser par la puissance du choc, en une sorte de distanciation brechtienne. Le montage n'est pas une « somme » mais un « dépassement ». Le tout « rétroagit » sur les parties, en vertu du « principe d'organicité » énoncé par Kouléchov.

Le montage est donc aux antipodes de la « théorie du reflet » du réalisme socialiste, niant l'être en perpétuel devenir (Héraclite) et « le processus éternel du mouvement, de la naissance des contradictions et de leur résolution » (Lénine).

Analysant les processus de « déconstruction » du célèbre *Psycho* (1960), Sébastien Rongier (« It's all in your imagination », Alfred Hitchcock, « Sublime Psycho ») montre comment Alfred Hitchcock a su tirer parti des leçons de montage des avant-gardistes russes pour assouvir ses propres objectifs (*La Mort aux trousses*). Hitchcock excellait dans l'art de mettre en abyme les relations spectateur / auteurs comme Dziga Vertov qui, dans *L'Homme à la caméra* (1929), avait révélé les ficelles du montage. Hitchcock maniait à merveille les techniques de distanciation pour tromper l'attente du spectateur. Rien de tel que le procédé de « démontage publicitaire » de la bande-annonce, dans laquelle le cinéaste nous propose une visite des lieux du crime...

Le moment crucial est la célèbre scène du meurtre sous la douche. Choc et sidération, fascination et terreur, horreur et jouissance sont au rendez-vous de ce moment digne du « sublime » kantien et de son « surgissement » inouï. Mais si chez Kant il s'agit de phénomènes de la Nature, chez Hitchcock l'horreur surgit au cœur de la banalité. Le sublime selon Kant produit un « plaisir négatif » qui induit un jugement. Cela s'applique à la scène de la douche : ce qui n'aurait pas dû advenir, ce qui ne devrait susciter que dégoût est perçu

inéluclablement comme un « montage », dont le spectateur ressent le vertige et dont il décompose intellectuellement les procédés, en une indéniable jouissance esthétique.

Hitchcock a contourné la censure hollywoodienne en faisant « voir » ce qu'il ne fallait pas voir. Au point que la « mise en désastre » ne concerne pas seulement le crime sous la douche mais représente la première anticipation, visuelle et populaire, d'une violente crise de société en gestation.

MONTAGE, ASSEMBLAGE ET DIVERSITÉ

Hélène Sirven (« Esthétique des pièces montées d'Antonin Carême, assemblages délicieux ») nous régale de l'univers fabuleux d'Antonin Carême (1783-1833), fondateur de la haute gastronomie et véritable architecte de la pièce montée de luxe, très prisée des cours de toute l'Europe. Ses « montages » culinaires insensés et ses installations de tables s'inspiraient de ses voyages et de son immense culture, du classicisme antique et de la décoration égyptienne jusqu'aux jardins anglais ou exotiques...

L'art contemporain s'est souvenu de cet art du montage éphémère, comparable à un spectacle onirique tout en étant un memento mori transformé en performance participante. Par son esthétique de l'instabilité, Carême n'ignorait pas la fragilité des mondes. Ses pièces montées représentaient une élévation avant « la digestion puis la disparition des délices et des vanités ».

D'autres artistes se sont exercés à la création culinaire, d'Arcimboldo au contemporain Saverio Lucariello. Daniel Spoerri a été l'un des plus talentueux artistes monteurs et assembleurs du gastronomique.

L'article de Laurette Célestine (« L'univers de la sape : art de l'assemblage vestimentaire ou art de vivre ? ») nous entraîne sans transition dans l'univers de la sape. Tout y est bon pour se fabriquer les assemblages les plus audacieux de grandes marques et d'accessoires de luxe, par la débrouille s'il le faut (échanges, marché noir, recyclage). La sape a sa langue spécifique, ses jeux de mots, ses surnoms pittoresques, ses joutes verbales, toute une mythologie parodique.

Est-elle née avec la friperie européenne d'Afrique de l'Ouest ? Descend-elle des dandys français du XIX^e siècle ou des « teddy boys » endimanchés des milieux populaires anglais (Manuel Charpy) ? Est-elle apparue avec le retour des combattants congolais de la première guerre mondiale ? Ou dans les années 50, quand des Congolais ayant étudié à Paris ouvraient

des boutiques « existentialistes » avec des habits griffés ? Ou encore dans le quartier de Bacongo à Brazaville lors des folkloriques années 70 ?

La sapologie témoigne de la violence coloniale et des désirs d'émancipation identitaires. Les sapeurs se sont opposés à Mobutu. La dissidence de ces exclus a produit « une créolisation de la mode occidentale » (Alain Mabanckou).

La sape perdure en tant que révolte, malgré les critiques qu'elle subit. A Paris les sapeurs sont à Château Rouge, à Barbès, dans les boîtes de nuit, mais aussi de plus en plus dans les banlieues. Les églises évangéliques les accueillent un peu partout. Au Congo ils essaient dans les villages. Ils sortent des frontières, du fait des migrations, et intègrent les femmes. La sape devient planétaire. C'est une culture qui réactualise les mythes, un art de vivre politique et non violent étendu à d'autres arts.

Steve Gadet (« Le Sampling ou l'art de l'échantillonnage dans la culture hip-hop : assemblage ou vol ? ») est enseignant-chercheur en civilisation américaine à l'Université des Antilles et rappeur immergé dans la culture hip-hop, qui concerne la danse, la musique, les arts visuels (graffitis), le DJing (techniques des [DJ](#)) et le rap.

Le sampling (l'échantillonnage) est un assemblage de fragments sonores hétéroclites insérés par les beatmakers dans des œuvres existantes. Il est né dans le Bronx des années 70, où les artistes, condamnés à la débrouille, se passionnaient pour l'emprunt, la transgression, le détournement. Enlever ses lacets, mettre sa casquette ou son jean à l'envers, exhiber des griffes de luxe malgré sa pauvreté, détourner le sens des mots : toutes ces idées ont été réinvesties dans la mode et la haute couture.

Cet art a été souvent mal jugé à cause de sa supposée facilité, de ses profits extravagants dans les années 80, de ses guerres de propriété intellectuelle et de ses procès (Copyright Criminals de Benjamin Franzen, 2009).

En fait, le sampling malmène la culture dominante en réduisant l'écart entre créateurs et consommateurs – tout le monde peut créer à partir de la boîte à rythme – et exacerbe de façon menaçante l'intérêt pour une culture noire américaine méconnue.

La presse musicale populaire, la grande industrie culturelle, bon nombre de musiciens et de critiques n'ont pas bien compris les subtilités de cet art pris pour du plagiat... alors qu'il descend d'Andy Warhol et d'une esthétique maîtrisée du collage.

Edu Monteiro (« Parangolaamb ») nous décrit la lutte sénégalaise (« laamb » en wolof), ce rituel magique de la tradition africaine, devenu un véritable sport national. Les lutteurs sont recouverts de vêtements (manteaux, housses) et accessoires (colliers, cornes, serpents, têtes de chèvres, cuir) qui forment des « assemblages » extravagants dotés de pouvoirs surnaturels. Aujourd'hui hautement médiatisée et urbanisée, la laamb, pratiquée dans les plus grands stades, se perpétue dans les villages les plus reculés. La ladja de Martinique et la capoeira du Brésil sont des réminiscences diasporiques de ces luttes qui ont pour fonction, grâce à la transe, de capter l'invisible.

Edu Monteiro tisse des rapprochements entre la laamb et les Parangolés de l'artiste brésilien Hélio Oiticica, ces couches de vêtements aux matériaux, couleurs et textures variés, souvent pauvres, semblables aux accoutrements des sorciers, danseurs et combattants africains, ce qui valut à Oiticica d'être désavoué par l'anti-africanisme de la dictature militaire (1964). Ces assemblages s'accordaient tout à fait avec la favela et la samba, née à de Rio de Janeiro au XIX^e siècle et héritière des percussions des esclaves africains.

Inspiré par Rauschenberg, Jasper Johns et Dubuffet, Oiticica ne s'est pas contenté de repenser des formes : ses Parangolés convoquaient l'ensemble de la culture et incitaient à la fusion du spectateur-acteur avec « le potentiel primitif de la vie ». Cet « anti-art » allait plus loin que les tentatives des avant-gardes occidentales de réintroduire du mythe (Breton) dans l'étroitesse du monde intellectuel et bourgeois.

PRATIQUES MONTAGISTES ET ASSEMBLAGISTES (SÉNÉGAL, FRANCE, QUÉBEC)

Babacar Mbaye Diop (« Daouda Ndiaye, un artiste dans la transversalité des formes d'expression ») rend hommage à un artiste très célèbre du Sénégal. Formé à l'art-thérapie, Daouda Ndiaye crée dans un esprit de développement personnel. Il coordonne de grands projets environnementaux, utilisant le recyclage et la récupération dont il est un adepte fervent. Habitué aux collectes de papiers, bouteilles, tissus, goudron, filets, plastiques, objets usagés, il les métamorphose par le dessin, le collage, la photo ou les installations. Les objets et matériaux les plus incongrus figurent dans ses assemblages : grigris ou vieilles chaussures, fragments de moteurs ou de télévision rouillés, disques grattés, cartons d'emballage, roseaux, et ainsi de suite... L'expérience jubilatoire de l'assemblage prime sur la réalisation d'une forme.

L'auteur distingue deux tendances dans l'assemblage contemporain : celui qui agence des objets ou des matières choisies pour leur histoire, leurs significations diverses, sans préjuger

du résultat ; et celui qui part d'une idée précise de création et choisit des objets en rapport avec cette idée. Daouda Ndiaye pratique les deux méthodes.

Dans le premier cas il fait surgir les potentialités, l'instable et le provisoire, le gâchis de la société de consommation (la série des Consommables). Mais il transforme et sculpte aussi le papier récupéré pour concevoir le projet « 100 papiers » et la gigantesque Muraille des sans-papiers (2000), ou des flèches de chasseurs massai en hommage au passé de l'Afrique...

Heiner Wittmann (« Du montage-livre aux assemblages mobiles de Michel Sicard, poète et plasticien ») nous fait pénétrer dans les livres d'artistes de Michel Sicard. Berlin palimpseste (1994) fait apparaître la ville comme « espace de stratification » dans un univers d'effacement et d'oubli.

Sicard est passé des concepts de dispositifs empruntés à Deleuze et Lyotard à la création sur matériaux vivants, tissus ou déchets. À partir de 2004 il produit en duo avec Mojgan Moslehi. L'exposition « Signes et Flux » (2008) joue sur l'érosion, la fluctuation, l'impossibilité de l'image à se fixer. Le thème du corps absent domine dans la série Corps spectral, compositions de peinture et vêtements découpés et vides, mus par une sorte de tornade. C'est le monde de l'aléatoire, du hasard et de la catastrophe (Paul Virilio), un « univers dystopique ». La langue des astres (2004) est un livre non feuilletable dont la déconstructivité inspirera d'autres installations « écartelées » comme Notes de brouillard (2017).

Ensuite viennent des assemblages mobiles, « sculptures de papiers flottants » qui jouent « des chevauchements, des superpositions, des coulures » (24 heures de pluie), des tableaux noirs qui « font bouger l'écriture » (Darkroom, 2016), des œuvres nourries de « dark energy », à la frontière de la peinture et de la physique, ou d'impermanence (Remanence). Le « montage/collage recto-verso » est censé rendre sensible une réalité obscure du passé, (The Hidden Face of the Moon).

On renvoie aux explications quelque peu hermétiques qui accompagnent la « non-œuvre » du duo d'artistes présentée dans une « non-exposition » (« Enfermement », Saint-Denis, 2019) pour parler de « disséminations, tremblements, ruptures », de « tourbillon de possibilités, virtuelles ou vivantes », lisibles en termes sartriens de « rien, sinon un « pullulement de ceci » !

L'artiste plasticien Bernard Paquet (« Monter la peinture à la recherche d'un milieu ») nous introduit beaucoup plus concrètement dans les secrets de fabrication d'une série d'œuvres

réalisées entre 1987 et 1995. Le dispositif initial se compose d'une toile peinte tendue au mur et d'une série de documents personnels, tous de forme rectangulaire, librement disposés sur une table. Les documents viennent s'intégrer à la toile peinte, formant une grille aux démarcations régulières, éloignée de l'unité illusoire de la peinture traditionnelle comme de l'assemblage chaotique.

L'artiste s'intéresse plus au montage, sans principe préétabli, qu'au projet lui-même. Il raconte comment chaque document vient se placer sur la toile, géométriquement, mais aussi selon le principe des associations libres du « séparer pour mieux joindre, réunir pour mieux dissocier ».

La grille de l'artiste n'est pas celle de Dürer, qui sert de trame à une œuvre qui, une fois finie, fait disparaître les sutures, contrairement à la sienne. Elle se différencie aussi de la grille de Rosalind Krauss, cette structure régulière emblématique du modernisme. Sa grille joue sur des liaisons tâtonnantes sans cesse différées, dans une jubilation qui anticipe celle du regardeur. L'harmonie de la peinture hollandaise fait place aux sauts expérimentiels, aux échanges de transparences et d'opacités, aux visions multiples.

Une dynamique centrifuge/centripète s'opère entre le fragment et le tout selon les priorités du regard. Cohésion et morcellement, ouverture et fermeture, dedans et dehors, vide et plein ne s'opposent plus. Comme Merleau-Ponty, Paquet constate que « si les choses empiètent les unes sur les autres, c'est parce qu'elles sont l'une hors de l'autre ». La toile est un « mi-lieu » qui « adoucit les déchirures inhérentes à la diversité », un plan visuel « pré-linguistique » et « transcatégoriel », un « entre-deux » d'émotions indicibles qui permettent à l'artiste de « s'assembler ».

MONTAGE ET ASSEMBLAGE EN CARAÏBE

Pour Frédéric Lefrançois (« Assemblage du paradigme proto-esthétique aux Amériques »), le paradigme proto-esthétique des Amériques est né avec le « traumatisme fondateur » de 1492, qui a posé les bases d'une « déterritorialisation de l'esthétique », d'une « chaosmose » (Guattari), d'une « pensée comme hétérogénèse » (Éric Alliez). Du choc des mondes, analysé ici de façon très documentée et érudite, devait naître cette sensibilité « composite et tectonique » qui caractérise l'esthétique du Nouveau Monde : puzzle, mosaïque, kaléidoscope, « hybridité éruptive » toujours remaniée à partir de fragments, dont l'existence même trouble la pensée de la « raison organisatrice » et de l'unité, chaque fragment étant en lui-même un microcosme. Édouard Glissant, à l'aide des métaphores du Tout-Monde et du rhizome, a

réfléchi inlassablement aux passerelles, métissages, tissages et assemblages rendus possibles par les chocs incroyables, tremblements de terre naturels et séismes historiques à l'origine d'une modernité singulière. Entre esthétique occidentale (Baumgarten, Hegel) et sensibilité décoloniale, « légataire » de la proto-esthétique transaméricaine », cette nouvelle modernité s'incarne par exemple dans les étranges « assemblages transhistoriques » hybrides du Jamaïcain Colin Garland ou les installations en apparence chaotiques de la série Entrechocs de Valérie John.

Pour Scarlett Jésus (« Réflexions sur les notions de montage et d'assemblage à propos de quelques œuvres de trois artistes : Sébastien Jean, Eddy Firmin et Florence Poirier-Nkpa ») le montage artistique est une recomposition libre qui n'a rien à voir avec la « chaîne de montage » qui ajuste des pièces détachées pour réaliser un produit fini. Le montage digne de ce nom est « susceptible à son tour d'engendrer de nouveaux assemblages » et de rendre de la grandeur à des éléments méprisés.

Scarlett Jésus décrit une œuvre sans titre (2012) du Haïtien Sébastien Jean, faite d'éléments collectés au hasard mais triés à dessein : sommier à ressorts, tôle endommagée, volant de voiture, fil de fer, planches, aluminium. Du savant assemblage de ces fragments émerge une silhouette sombre engagée ou crucifiée. Le vaudou rôde. La pensée mythique de Lévi-Strauss revit dans les étranges compositions (les bris-collage) de l'artiste.

Scarlett Jésus s'intéresse ensuite aux Egoportraits d'Eddy Firmin, des assemblages parodiques qui mettent en scène la « ruse de l'intelligence » des descendants d'esclaves, « bidouillant » avec les moyens du bord. Ses moulages de tête déclinés à l'infini sont des chefs-d'œuvre d'errance imaginative, d'humour décapant anti-occidental, sans crainte du trivial ni du mauvais goût.

Florence Poirier-Nkpa à Saint-Martin réalise des « avatars », images de synthèse obtenues à partir d'éléments de son propre visage greffés sur les portraits numériques d'autres individus. Ses chimères transgenres, qui se métamorphosent inévitablement, sont souvent inquiétantes, comme son NoName#21 (2018) avec ses trois têtes emboîtées inidentifiables.

L'« esthétique du brouillage » questionne l'identité, l'altérité et le genre, au nom d'une « créolisation » en devenir.

Christian Bracy (« Articulations, désarticulations, reformulations ») s'approprié les mots « culture » (Lévi-Strauss), « crise du sens », « désajustement » pour défendre une conception

politique de l'art. Les œuvres doivent rendre compte des chocs subis par l'artiste dans l'après-Auschwitz (Adorno), confronté au seul matériau brut et à une toile qui « n'est plus fenêtre » (Alberti, XV^e siècle) « mais surface » (Françoise Monnin).

L'auteur applique ses observations à cinq artistes guadeloupéens contemporains. Antonio Roscetti crée à partir de dessins spontanés réélaborés indéfiniment à l'aide du numérique et de matières hétérogènes. Michel Rovelas travaille « aux frontières du chaos », à la recherche d'une unité perdue. Daniel Dabriou, « photographe-auteur », produit des assemblages légendés de phrases détournées. Les dessins et les images de « corps-monuments » de Béliza Troupé mêlent la terre, l'eau, les textiles, les médecines traditionnelles, pour célébrer les autochtones amérindiens et leurs « afro-descendants ». Stanislas Musquer associe inspiration picturale haïtienne et emprunts à des livres d'heures du Moyen Âge chrétien ou à des planches anatomiques (Des parcelles de peaux noires sur la peau blanche, 2018).

L'art est-il métaphysique comme le prétendait Malraux ? Christian Bracy, à la suite de Nathalie Obadia (Géopolitique de l'art contemporain, 2019), réfléchit de façon plus terre à terre aux promesses de l'art mondialisé. Sa conclusion est pessimiste : les œuvres émancipées ne trouvent pas toujours d'interlocuteurs, car les pays du Sud restent tributaires des univers économiques et symboliques médiatisés des pays du Nord.

Dans son entretien avec Sophie Ravion d'Ingianni (« Hétérogénéité, discontinuité, assemblages et collages dans l'œuvre d'Hugues Henri »), Hugues Henri désavoue les assemblages « post-modernes » vides de sens. Et s'il compare ses « lambisopes » (des objectifs vissés à des coquillages du Pacifique, les lambis) aux « téléphones-homards » de Dali, ludiques et poétiques, la plupart de ses œuvres sont engagées. Son installation Balseros de *La Méduse* (2019), outre l'allusion à Géricault, n'offre aucune difficulté d'interprétation : c'est un assemblage de gilets de sauvetage, valises, mâtures de bois, couvertures de survie, l'une enveloppant un mannequin peint en acrylique terre de sienne, le regard vide et les dents blanches. Il en va de même pour Opinion publique européenne qui réunit des dessins de personnages munis de lunettes 3D, des mannequins la tête en bas et des maquettes d'immeubles ceints de ferraille et surmontés de fausses caméras vidéos. Guerre civile – Guerre si visuelle (1995) parodie le martyr de Saint-Sébastien par ses empacements de machines à écrire, d'ordinateurs éventrés par des tiges métalliques, ses composants électroniques et panneaux mimant des logiciels. Les montages vidéos d'objets médiatiques transformés en armes matérialisent le « leurre virtuel » de Paul Virilio.

L'artiste tient à se différencier de Braque et Picasso, de l'Arte Povera et du Nouveau Réalisme. Il préfère se revendiquer de Rodtchenko et El Lissitzky, ou d'Eisenstein quand il décrit ses photomontages numériques d'Amérindiens, dont les parures de plumes circulaires coïncident avec les roues d'une machine à vapeur, dénonçant ainsi la dispersion des derniers Kalinagos de Guadeloupe à l'arrivée des machines de l'industrie sucrière. Son assemblage-colonne AMERIKKK FIRST, de 2016, est un message antiraciste explicite contre l'élection de Donald Trump.

Martine Potoczny (« Assemblage, montage et métamorphoses : regards croisés sur les pratiques de Christophe Mert (Martinique) et de Kcho (Cuba) »), qui s'est entretenu avec Mert et Kcho dans leurs ateliers, reconnaît dans leurs œuvres « ouvertes » (Umberto Eco) des affinités avec Schwitters. L'artiste martiniquais Serge Hélénon ajoute que celles-ci répondent aux spécificités de l'assemblage caribéen, conditionné par une culture de la survie et une société d'économie primitive.

Christophe Mert a grandi en bord de mer dans un ancien lieu d'habitation amérindienne. Objets ramassés dans le sable, coquillages, vieux bois, rebuts rejetés sur la plage de son enfance, déchets arrachés aux « encombrants » et aux décharges sauvages le mènent nécessairement à l'assemblage. Il malmène le bois des palettes ou les bidons de fer arrivés par bateaux. Il les démantèle, les brûle, les détruit sur place avant de créer. La tôle récupérée ici et là, les restes de rails et de wagons utilisés pour transporter la canne vers les usines sucrières parlent d'épaves humaines. Mert recrée à partir de « bribes et de morceaux, témoins fossiles de l'histoire d'un individu ou d'une société » (Florence de Mèredieu).

Son atelier est un invraisemblable bric-à-brac d'objets et matériaux accumulés sur un sol qu'il nomme « assemblage chaos » ou « magma créatif », et sur lequel poussent ses totems géants, ses Guérisseurs d'âmes en ferraille et petit électroménager, semblables aux vieux guerriers de Chamoiseau. Ses Atoumo (2013) sont des panneaux en bois brut et tôle imbriqués, écaillés, blessés, scarifiées et rouillés. Un système d'éclairage y dévoile des paroles, des visages et des présences...

Né dans une île au large de Cuba, Kcho appartient à la génération des artistes de 1990 hantée par l'isolement, la migration, la navigation et l'exil. Lui aussi pratique la collecte et l'appropriation : branches sèches, feuilles de palmier, filets, terre noire et rouge de Cuba, morceaux de quais, de pontons, de barques trouées, de cordes, rames, hélices, bouées et autres rebuts de la mer. Ses « embarcations loufoques », « surréalistes », à la fois bateaux, voitures

ou maisons, sont démembrées et recomposées. El David est une gigantesque sculpture flottante. Le monumental El Pensador, interprétation cubaine sans cesse remaniée de Rodin, assemble des matériaux et objets de la terre et de la mer. Selon Emmanuel Guignon, l'œuvre de Kcho équivaut à « un naufrage ».

DOSSIER 13^e BIENNALE DE CUBA

L'article de Lise Brossard (« Sept jours à la 13^e Biennale de La Havane ») propose une déambulation illustrée dans les différents lieux d'exposition de la 13^e Biennale d'art contemporain de La Havane d'avril-mai 2019, « La Construcción de lo Posible », dont la diversité et l'inventivité des œuvres émerveille. Utopie, engagement, participation des habitants, mondialisation, croisement des cultures du passé et d'aujourd'hui, mémoire des tragédies en sont les maîtres-mots.

Lors de cette biennale, deux artistes ont particulièrement impressionné Anne-Catherine Berry (« Montage et assemblage chez Richard-Viktor Sainsily Cayol (Guadeloupe) et Juan Roberto Diago Durruthy (Cuba) : un acte de résistance et de déconstruction ») qui tous deux ont recours à des fragments « collés, cloués, agrafés, cousus, emboîtés, attachés », symboliques d'une perte de totalité,

Grands Crus 2.0, de Richard-Viktor Sainsily Cayol, est une installation lumineuse de fûts de rhum, tiges métalliques et lampes à LED. Les défauts du bois, volontairement visibles, évoquent le vieillissement du rhum, la culture de la canne, l'esclavage de l'homme noir et le commerce « triangulaire » (comme le socle de l'installation). Les piques de métal, symboles de l'ordre occidental, donnent aux barils un air de poissons armés ou de poupées vaudou. Le fût métaphorise les tortures du corps noir et l'enrichissement des colons.

Les peintures, sculptures ou installations de Juan Roberto Diago Durruthy expriment les blessures de l'espace cubain, passées (la traite) et contemporaines (la crise économique des années 90, le réaménagement du socialisme, l'émigration de masse, l'afflux des touristes). Resistiendo en el tiempo (Résister dans le temps) est une sorte de conteneur, un montage d'éléments rouillés, une imbrication de pièces de structures différentes, une mosaïque colorée laissant apparaître des vides. Autant de variations que d'« identités brisées, recomposées et plurielles ». Le métal représente Ogún, dieu de la guerre et du renouveau dans la mythologie yoruba. C'est une peau qui garde les cicatrices laissées par le feu de la forge, symbole de souffrance et de régénération. Les points de soudure ou de couture et le bois calciné renvoient

aux blessures de l'esclavage et à l'art africain des scarifications. Ciudad quemada (Ville brûlée) est un agencement de boîtes en bois brûlé semblables aux habitats précaires de l'île et de tous les migrants du monde...

Paraphrasant Césaire l'auteur conclut que l'art est une arme non-violente contre la violence de l'Histoire.

CONCLUSION

De la lecture de cette revue ressortent des définitions claires des concepts de montage et assemblage, et relativement homogènes, avec quelques nuances précieuses selon les auteurs. Les présentations d'œuvres des sections III à VI sont riches en rêveries, utopie et poésie, et fortes d'une quête d'identité à restaurer. La dimension métaphorique immédiate des assemblages décrits relaie l'abstraction théorique des parties I et II, mais tous les articles sont émaillés de références historiques, philosophiques ou esthétiques, souvent très récentes.

Le cosmopolitisme revendiqué fait écho aux aspirations des premières avant-gardes, même si « l'art global » (contesté vivement par un des auteurs au moins) n'est plus l'internationalisme des débuts du XX^e siècle... On ne peut s'empêcher de penser que la biennale de La Havane ressemble beaucoup à celles d'autres grandes capitales...

Mais preuve est faite que le montage et l'assemblage sont des pratiques absolument contemporaines, illustrées par la richesse exceptionnelle de la production caribéenne, qui ne se prive pas, tout en puisant aux sources européennes, de les « créoliser » ou de les tourner en dérision au nom d'une révolte « décoloniale ».

Le plus émouvant est sans doute l'allusion, dans plusieurs articles, à une source « primitive » du montage, puisqu'à Zurich en 1918 Dada se voulait « nègre » avant tout, entre danses et tambours furieux de Huelsenbeck et masques de Marcel Janco, ces assemblages de matières pauvres, porteurs, comme les œuvres décrites ici, d'un potentiel de contestation de l'ordre dominant.

Février 2021