

L'Atlantique Noir gagne l'espace de réflexion entre les lignes : 3 livres d'artistes de Bundith Phunsombatlert, Atta Kwami et Gilles Elie dit Cosaque

Philippa Sissis

Le choix d'un artiste de présenter son œuvre sous forme d'un livre la place d'emblée dans un format qui accueille implicitement et explicitement toute une série de niveaux de signification et de rencontres. Le livre ne renvoie pas seulement aux fonctions et aux caractéristiques de la culture européenne du livre.¹ Il suppose également que le spectateur est activement impliqué dans la réception de l'œuvre d'une façon ou d'une autre - par exemple en feuilletant et en lisant. La réception en tournant les pages l'une après l'autre, en raison de la forme du livre, se produit pendant, avant et après l'observation des pages individuelles et de leur message graphique. La composition d'un livre est une procédure composite, additive, qui joue avec les impressions de l'écriture, du texte et des images, avec l'ordre des informations et l'implication du spectateur/lecteur qui choisit comment voyager à travers celui-ci. Mais le livre comme surface artistique implique davantage encore: En tant qu'objet culturel présentant une multitude d'utilisations, de fonctions, d'effets et d'éléments haptiques et visuels, le livre est une œuvre d'art aux multiples facettes.

En analysant trois livres d'artistes, nous montrerons leur engagement avec la culture de la mémoire et la construction de l'histoire. Les exemples en question montreront des manières très différentes d'utiliser les dimensions du livre. *Sunny Gardens in Blue* de l'artiste multi-média Bundith Phunsombatlert documente et archive des expériences migratoires de personnes âgées nées dans les Caraïbes et vivant à Brooklyn, tout en faisant référence au premier livre photo historique publié par Anna Atkins en 1834. Dans *La sculpture* Grace Kwami, titre qui place ce livre quelque part entre un livre et une sculpture, l'artiste ghanéen Atta Kwami explore l'œuvre de sa mère Grace Kwami. En la commémorant, par son format, il l'inscrit également dans un canon façonné par l'autorité du livre. À l'instar du moment d'archivage pratiqué par Phunsombatlert avec sa collection de récits biographiques, l'œuvre de Kwami s'inscrit dans une historiographie sous forme de livre, mettant en lumière différentes dimensions du souvenir et de la préservation de la mémoire. *Lambeaux* de Gilles Elie dit Cosaque est un journal intime sans fin, où chaque nouvelle page s'inscrit dans le prolongement et la continuité de celles déjà réalisées et de celles à venir. Les feuilles de papier que l'artiste prépare pour chaque nouveau collage – gardant toujours la même dimension et la combinaison entre l'écriture et le collage de photo-

¹ Cette référence à la culture européenne du livre est due au choix de ces trois exemples. Le livre d'artiste reflète les diverses cultures et traditions du livre centrées ou non sur l'écrit. Voir pour quelques exemples: Waserman 2007 ; Hubert/Hubert 1999 ; Pinther/Wolf 2020 ; <https://library.si.edu/exhibition/artists-books-and-africa/unique-visions> (dernier accès : 29 septembre 2022). Pour la signification inscrite dans le livre selon la culture européenne, voir, parmi d'autres, Kiening 2008.

graphiques, coupures de magazines et d'autres éléments graphiques et visuels - composent un livre ou un carnet imaginaire qui n'a jamais existé en tant que tel mais qui se présente comme un tout (infiniment inachevé) par l'effet des pages individuelles. Ici, le format des pages et le titre de journal intime indiquent clairement la relation entre elles ; le fait de tourner la page suggère l'idée d'aller au-delà de l'œuvre qu'on a devant soi.

Aussi variées que sont les cultures du livre dans le temps et la géographie, autant peuvent varier les interactions entre les supports d'écriture et les lecteurs dans l'espace de pensée que constitue le livre. Cet article reprendra certains de ces éléments pour donner une première impression des interactions entre la culture du livre, l'art et la mémoire et l'écriture de l'histoire dans l'Atlantique Noir.

En dialogue avec les modèles historiques

Créer un livre ne signifie pas seulement relier des pages ensemble. L'objet livre est un conteneur d'idées, d'argumentations scientifiques, de notes, de souvenirs personnels et d'imagination. Les livres contiennent généralement une multitude d'histoires dans un espace textuel connecté par des allusions et des références intertextuelles ou simplement par le voisinage de nombreux livres dans une collection ou une bibliothèque.² Chaque nouveau livre est connecté à cet espace livresque en constante expansion ; il est enrichi des relations stylistiques ou textuelles avec d'autres livres et peut utiliser ces références à l'égard du lecteur ou spectateur, lequel réagit à celles-ci en fonction de ses propres connaissances.

Dans *Sunny Garden in Blue* (ill. 1), Bundith Phunsombatler, d'origine thaïlandaise, revendique explicitement le dialogue avec une publication historique. En reprenant les caractéristiques visuelles d'Anna Atkins *Photographs of British Algae : Cyanotype Impressions* (ill. 2),³ il associe « les récits des immigrants à des images de plantes significatives de leur histoire personnelle [en ajoutant] l'immigration humaine qui était absente de l'œuvre originale d'Atkins ». ⁴ En établissant cette relation entre son travail et *British Algae*, il rappelle son rôle de modèle en tant que premier livre de l'histoire à incorporer des photographies. Non seulement les images de ce livre botanique étaient extraordinaires – il s'agissait également du travail d'une femme dans une pratique principalement masculine (Sagal 2022 : 17-18 ; Schaaf 2018 : 44-57). Même si Phunsombatler déclare que ses ajouts au modèle historique sont le résultat principalement de ses entretiens, un examen plus approfondi du contexte des deux œuvres révèle d'autres niveaux discursifs de ce dialogue.

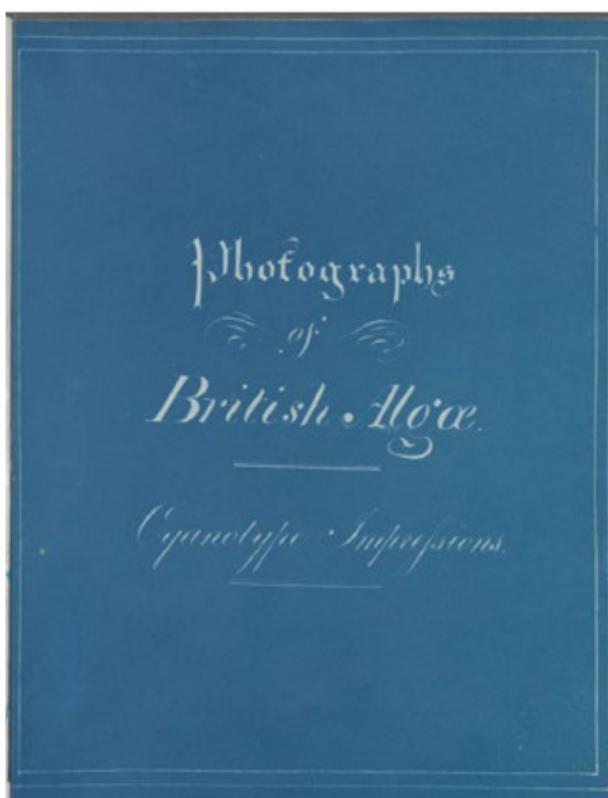
2 La bibliothèque ou la collection de livres en tant qu'espace artistique, mais aussi espace de mémoire, constituent le sujet de *Library of Exile* d'Edmund de Waal. Cette collection de livres d'auteurs qui ont été contraints à l'exil - de l'antiquité à nos jours - crée un espace littéraire (« une bibliothèque de travail ») à partir des expériences communes, bien que diverses, des auteurs. Les visiteurs sont invités à s'asseoir, à lire et à laisser leurs traces dans l'exlibris des livres, et participent ainsi à la formation d'un espace à temps multiples - ou hors du temps. La collection est complétée par l'inscription des bibliothèques détruites sur la surface en porcelaine des murs extérieurs de cette bibliothèque (Voir de Waal 2020).

3 L'un des treize exemplaires cités par Schaaf se trouve au Musée d'histoire naturelle de Londres. Voir https://nhm.primo.exlibrisgroup.com/view/BookReaderViewer/44NHM_INST/12190875980002081# (dernière consultation le 5 mars 2022).

4 <https://bundithphunsombatler.com/work/sunny-garden-in-blue> (dernière consultation 1^{er} Mars 2022).



Ill. 1 Bundith Phunsombatlert, *Sunny Garden in Blue: Stories from the Caribbean to Brooklyn*, Projet en cours, photographies numérique et cyanotype ; version livre: 14 1/4 x 20 pouces / page. Copyright: Bundith Phunsombatlert, courtesy Wave Hill, photo de Stefan Hagen



Ill. 2 Couverture du livre d' Atkins. The New York Public Library⁵

Un parallèle entre le travail d'Atkins et le livre d'artiste est leur positionnement «à la limite»: En tant que femme dans un monde patriarcal, elle interroge le problème scientifique de la « classification positiviste » (Armstrong 1998: 187) depuis les marges à travers ses illustrations et son adaptation du cyanotype. Phunsombatlert utilise la même technique pour inscrire dans la mémoire culturelle un sujet tout aussi en marge de l'historiographie officielle par le biais de la documentation archivistique.

Anna Atkins, *British Algae*

L'œuvre d'Anna Atkins est à replacer dans le contexte de l'engouement pour l'Histoire naturelle en Grande-Bretagne au XIX^e siècle (Schaaf 2018). John George Children, le père d'Anna Atkin, était un scientifique reconnu et membre actif de la Royal Society (Schaaf 2018: 41). Sa fille connaissait bien

5 <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47d9-4b43-a3d9-e040-e00a18064a99> (dernière consultation le 19.09.2022).

les collègues scientifiques de son père et participait - autant qu'il était possible à cette époque - à une partie de la culture scientifique, dont l'expérimentation chimique (Schaaf 2018 : 44). Avec la botanique, Atkins entre dans un domaine qui, à son époque, n'est pas exclusivement considéré comme de la haute science, mais dans une certaine mesure comme « un passe-temps du sexe le plus doux de la haute société », un peu plus qu'un « joli amusement féminin » (Armstrong 1998: 187). Comme ce fut le cas d'autres femmes qui s'intéressaient aux sciences naturelles (Sagal 2022: 135), ses premières contributions tangibles furent ses dessins : Anna Atkins aidait son père à illustrer sa traduction de *l'Histoire des mollusques* de Jean-Baptiste Lamarck en 1833 (Schaaf 2018: 49). Dans le domaine de l'illustration scientifique, la préoccupation pour la photographie constitue un tournant non seulement technique, mais aussi conceptuel. Comprenant la nature comme un champ de connaissances à collecter et à organiser dans une structure intelligible, les illustrations des publications méthodologiques rendaient visible l'ordre naturel. L'interprétation par l'artiste, inhérente à l'acte de dessiner, était un acte de transformation subjective. L'idée d'obtenir des illustrations qui excluent ce facteur humain est cruciale pour l'idée scientifique. Anna Atkins utilisa la technique des cyanotypes à un stade très précoce de son développement : quelques jours seulement après que John Herschel, un ami de la famille, eut communiqué à son père le processus de fonctionnement, elle commença sa reproduction systématique de *British algae* (ill. 3).



Ill. 3 Anna Atkins, *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions, Part I, Polysiphonia violacea*, 1843. Cyanotype on paper, ca. 27 x 21 cm. From The New York Public Library⁶

Elle visait à produire des « impressions des plantes elles-mêmes » (Armstrong 1998: 187) authentiques par leur empreinte en tant que telle. Dans le livre, la succession des illustrations, des négatifs monochromes sur lesquels les plantes apparaissent en blanc car elles ont été moins exposées au soleil (Sachsse 2021 : 23), produit une archive systématique et ordonnée.

Les représentations des plantes montrent en même temps l'individualité et la généralité. L'empreinte étant individuelle, chaque plaque

représentant le spécimen et l'espèce botanique en tant qu'élément d'une collection méthodique. Dans un contexte historique tout à fait différent, *Sunny Garden* de Phunsombatlert utilise exactement ce jeu entre individualité et représentation générale.

6 <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47d9-4b43-a3d9-e040-e00a18064a99> (consulté le 19.09.2022).

Absences dans l'archive - présences dans le processus artistique

Projet en cours, *Sunny Garden in Blue: Stories From The Caribbean To Brooklyn* faisait et fait toujours partie d'une exploration en trois parties des moments d'immigration et de migration, que l'artiste appelle également « History in Blue ».⁷ Dans les assemblages de porcelaine intitulés *Returning Dialogue: Fragments of Blue and White Porcelain*, il explore les passés coloniaux et les connexions interculturelles entre la production artistique, en particulier la porcelaine, et les routes commerciales coloniales sous forme d'assiettes composées de tessons de différentes origines et présentant une décoration localisable et datable. Dans la vaste installation *Crossing the Border : Beneath the Blue Sky*, Phunsombatlert négocie la nation en tant que quantité abstraite en traduisant les drapeaux du monde suspendus en nuances de bleu, remettant en question la reconnaissabilité et les rôles de substitution par une intervention minimale : Alors que leur origine demeure reconnaissable dans certains cas, les couleurs de nombreux drapeaux qui renvoient à une nation particulière, disparaissent.

Uniquement *Sunny Garden in Blue* sera abordé ici, car c'est la seule œuvre pour laquelle l'artiste a choisi la forme du livre. Le projet est réalisé sous la forme d'un travail d'archivage participatif, recueillant et illustrant les histoires d'immigration des résidents retraités de Brownsville, dans le sud de Brooklyn, à New York.⁸ L'artiste a recueilli des histoires personnelles, documentant les souvenirs et les racontant de sa propre voix dans le texte du livre d'art. Les différents participants sont représentés par des dessins et des textes de Phunsombatlert, leurs histoires sont retracées avec sa voix, comme ils l'ont racontée, en commençant par leurs expériences dans les Caraïbes et leurs chemins vers les États-Unis (ill. 4).



Ill. 4 *Sunny Garden in Blue: Stories from the Caribbean to Brooklyn, Jose A Felix Story* (page 1), Projet en cours, versions numérique et livre: 14 1/4 x 20 pouces (chaque page). Copy-right: Bundith Phunsombatlert

7 Voir <https://bundithphunsombatlert.com/> (consulté le 2 octobre 2022).

8 Le projet comportait différentes activités. L'artiste dessinait les portraits des personnes interrogées, lesquelles à leur tour produisaient des images cyanotype de fleurs et de plantes, et imprimaient des motifs de style cyanotype sur du tissu. Les résultats de leurs travaux furent présentés dans au moins deux expositions en 2018 (*Sunny Garden in Blue. Œuvres d'art du centre pour personnes âgées du quartier Rosetta Gaston*, 14 mai 2018, réception de l'artiste le 15 juin 2018. Artistes participants : Rebecca Abrams, Kenneth Beckles, José A. Felix, Julia Fraser, Vere Gibbs, Kitty Greene, Magdalen Jobity, Carmen Mendez, Aida Ramos, Lorna Thomas, Norma Tudor, Francis Bates).

Tous les portraits commencent au verso par le nom sur une page blanche. Au recto suit le texte principal, souvent accompagné d'un portrait dessiné par l'artiste au trait bleu sur fond blanc. L'origine antillaise de l'interviewé est illustrée par un dessin représentant le contour de l'île, marquant les lieux nommés dans le texte. Les plantes et les fruits sont représentés sous forme de reproductions photographiques en blanc sur bleu, reproduisant ainsi l'effet de couleur des cyanotypes. Dans les récits de Phunsombatlert, ils sont liés à la vie des interviewés par des souvenirs personnels:

Ses souvenirs [Jose A. Felix] de Porto Rico sont tous liés à la nature - les cocotiers et les montagnes rocheuses, le grand large qui rencontre le ciel, et les nuits éclairées par la lune et les étoiles en nombre infini.⁹

L'effet visuel de cette mise en page est créé par la couleur principale, le bleu, et la représentation de plantes faisant référence au livre d'Atkin.¹⁰ Contrairement à Atkins, Phunsombatlert se concentre sur les êtres humains et leurs histoires. En les collectant, l'artiste donne une forme matérielle aux récits de vie fragiles parce que souvent uniquement oraux. Ce processus élargit « la portée temporelle et spatiale de la communication humaine » (Foote 1990 : 379), surtout dans les cultures occidentales. Le choix de la forme des « Vies » pour raconter les différentes histoires associe également son livre à de nombreuses *Vitae* ou *Vies de personnes illustres*, un genre littéraire connu depuis l'antiquité et très important pour une connaissance plus large des personnalités historiques, par exemple en histoire de l'art.¹¹ De cette façon, il ne transcende pas seulement le caractère éphémère de la parole - il entre aussi en relation avec d'autres mémoires écrites, archives officielles, livres d'histoire, romans, etc. qui constituent la base écrite de la culture européenne. Pourtant, l'intégration de ces témoignages dans l'archive écrite contient un autre aspect : comme l'archive nourrit la mémoire collective d'une société, l'intégration de nouveaux matériaux d'archives modifie également cette mémoire. Dans l'appropriation artistique de l'acte archivistique, « l'archive, bien qu'historiquement ancrée, ne concerne pas le passé mais l'avenir du passé et constitue une source vitale d'enquête ainsi qu'un sujet d'enquête qui peut inspirer de nouvelles façons d'envisager et de vivre dans le monde » (Carbone 2020 : 258).

En tirant parti de la nature flexible de l'archive, de sa mutabilité et du processus continu de formation de la mémoire culturelle, l'artiste perpétue l'histoire par la production d'une documentation artistique. Dans son acte artistique, il transfère la mémoire fugace et uniquement transmise oralement dans la forme matérielle d'un livre. De cette façon, il ne fait pas seulement de ces voix une partie de l'histoire écrite, mais par la portée artistique de son activité, qui par son exposition et sa résonance en tant qu'œuvre d'art a un autre effet qu'une publication historique. En même temps, il met en évidence une faille dans l'historiographie établie, car Carbone écrit à propos des artistes travaillant dans le domaine de l'art archivistique que « [les artistes] remettent en question les absences, exposent les voix manquantes ou réduites au silence, [et] comblent les lacunes des archives institutionnelles et de l'histoire collective - attirant l'attention sur la nature

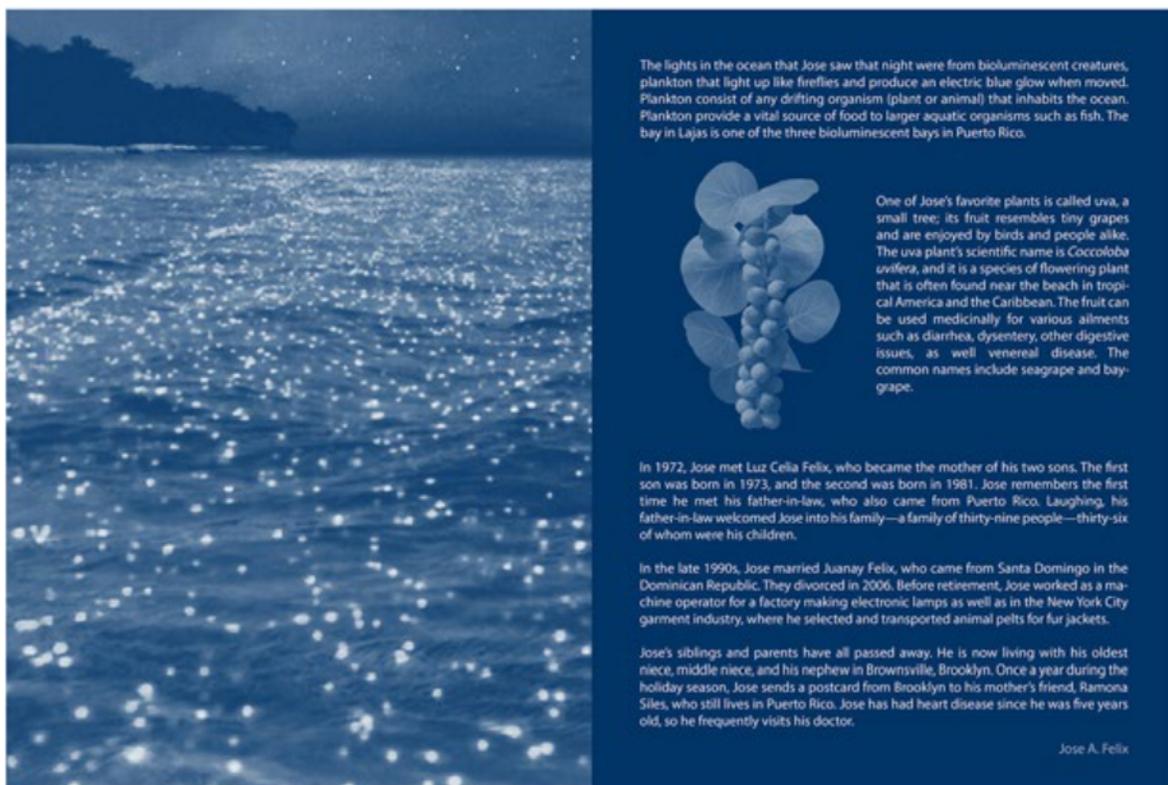
9 Biographie de Jose A. Felix.

10 La reconstitution technique du cyanotype faisait bien partie du projet artistique, mais n'est pas intégrée directement dans le livre.

11 Des exemples importants de ce genre sont Vasari, Boccaccio, Vespasiano da Bisticci et bien d'autres encore, prenant exemple sur les *vitae* des empereurs de l'Antiquité. Les traditions de récits de vie recueillis oralement n'ont pas pu être étudiées ici, mais cela pourrait être une question importante pour s'interroger sur le rôle des traditions du livre européen dans l'œuvre de Phunsombatlert.

fragmentaire et incomplète des archives » (Carbone 2020 : 260). Alors que d'autres artistes rendent visibles ces angles morts de l'historiographie par le biais d'archives fictives (Carbone 2020 : 260), Phunsombatlert se fait le témoin de récits individuels et les documente sous forme de livre. En enregistrant les souvenirs des immigrants caribéens, sous-représentés dans les autres archives historiques, Phunsombatlert les intègre dans la forme canonique de la documentation historique et culturelle.

Un autre aspect important de ce dialogue entre livres est le lien entre le livre d'Atkin et l'histoire de la botanique : l'échange de Phunsombatlert avec les seniors de Brooklyn se développe dans le cadre d'un atelier pratique, centré sur la manipulation de fleurs et de plantes pour créer des « jardins personnels en cyanotype », comme l'écrit l'artiste dans sa description du projet.¹² Les participants combinent et installent les plantes de leur choix et créent leurs propres cyanotypes. Ils ne se contentent pas de reconstituer la performance scientifique initiale d'Anna Atkins, mais la manipulation créative des plantes, les images cyanotypes et les tissus des plans connectent la nature des plantes - leur toucher, leur odeur, leur souvenir visuel et leur effet sur la mémoire des individus - à la documentation du livre. La procédure permettant d'obtenir un cyanotype suppose, en outre, que l'objet photographié ait été mis en contact direct avec la surface d'impression. L'image n'est donc pas vue par l'œil mécanique de l'appareil photo, elle est le résultat d'une empreinte directe. D'autre part, elle est soumise à la lumière du soleil; le soleil, significatif pour les histoires des Caraïbes, joue le rôle de créateur d'images. En citant cette technique spéciale pour produire un effet similaire l'artiste suggère la présence des plantes pendant la création du livre (ill. 5).¹³



Ill. 5 Bundith Phunsombatlert, *Sunny Garden in Blue: Stories from the Caribbean to Brooklyn, Jose A Felix Story (page 2)*, Projet en cours, versions numérique et cyanotype, version livre: 14 1/4 x 20 pouces/page. Copyright: Bundith Phunsombatlert

¹² Dernière consultation 1^{er} mars 2022.

¹³ Le livre n'est pas exécuté en cyanotype, bien que Phunsombatlert réalisa des cyanotypes avec les participants du workshop.

L'atelier créa de nouveaux souvenirs qui enrichissent le livre avec les souvenirs des odeurs et de sensations haptiques. La juxtaposition de l'histoire, des portraits et des représentations de plantes amplifie l'effet, car la personne qui raconte l'histoire devient également présente dans son portrait. Les plantes font appel aux autres sens du lecteur/spectateur par leur parfum, leur toucher, leur utilisation. Elles conduisent au rôle que les plantes et les jardins ont joué dans la culture des Caraïbes. Alors que le livre d'Atkins s'inscrivait dans le projet scientifique européen de documenter et de structurer les connaissances naturelles, cette même expertise était d'un intérêt majeur pour l'expansion coloniale dans les Caraïbes. Phunsombatlert ouvre ainsi un champ de tension enchevêtrant à travers les histoires personnelles et la flore caribéenne les productions de connaissances pré-moderne et moderne.

Histoires naturelles des Caraïbes

Les histoires naturelles illustrées représentant la flore des îles des Caraïbes font partie de la culture visuelle que les colonisateurs ont développée dans les Caraïbes depuis les premiers jours.¹⁴ La description des découvertes n'était pas seulement un récit d'aventure héroïque. Les ressources naturelles rendues accessibles par l'expansion coloniale faisaient partie des espoirs économiques des Européens dès les premiers jours des expéditions de « découverte ». Dans le même temps, la flore des Caraïbes est devenue l'objet des mêmes mouvements triangulaires que les colonisateurs et les populations africaines asservies. Alors que ces derniers emportaient avec eux des plantes d'Afrique, les colons importaient des plantes comme la canne à sucre et l'indigo, entre autres. Chakrabarti écrit que pour les Européens, « les plantes étaient une ressource, tandis que pour les esclaves, elles étaient imbriquées dans leur vie quotidienne de manière complexe » (2010 : 144). La collecte de connaissances dans les illustrations florales fait partie de la conquête coloniale des Caraïbes d'une part, et de l'autonomisation d'une identité culturelle caribéenne d'autre part :

Le système de plantation avait ainsi façonné les réalités sociales de la pratique de la médecine en Jamaïque. Il avait deux orientations: tandis que les Britanniques étaient impliqués dans l'exploration et l'exploitation des potentiels botaniques de l'île, les esclaves, dans leur vie quotidienne et suivant leurs propres traditions intellectuelles, créaient de nouvelles significations de la nature de l'île et trouvaient de nouveaux modes de survie et de guérison ; ce faisant, ils organisaient leur nouvelle vie dans ces îles (Chakrabarti 2010: 149).

Cet empouvoirement des esclaves est le résultat de leurs connaissances botaniques : les *jardins de case*, petits jardins pour la plantation de fruits, de légumes, et les jardins vivriers pour les patates douces, les ignames et autres produits de base pour l'usage personnel des esclaves, faisaient partie de l'organisation de la plantation depuis le début. Benoît montre que, même avant le début de la colonisation, il existait une culture des jardins potagers chez les populations autochtones Taino et Caribes lesquels, plus tard, rapprochaient les esclaves de leur nouvel environnement (Benoît 2000 : 95-128), fournissant un point d'ancrage pour la culture des plantes, des langues et des rituels (Chakrabarti 2010 : 149). Dans son récit sur la vie des esclaves (1842),

¹⁴ Le livre n'est pas exécuté en cyanotype, bien que Phunsombatlert réalisa des cyanotypes avec les participants du workshop.

Victor Schoelcher documente leur relation avec diverses plantes et avec le jardin en tant qu'espace d'identité culturelle et de liberté (Benoît 2000: chap. X, § 15). Pour fournir de la nourriture aux personnes asservies, l'autosuffisance basée sur les jardins créa un « début de liberté auquel ils se sont habitués ».¹⁵ Les plantes individuelles ne servaient pas seulement à assurer la subsistance. Au contraire, dans les jardins de case, on cultivait différentes plantes thérapeutiques et « magiques », des plantes qui pouvaient être *bénéfiques* ou *maléfiques* (Benoît 2000: chap. IV, § 14).

Dans les échanges avec les populations autochtones, la botanique devenait un domaine de créolisation. Les connaissances et les traditions d'utilisation qui en résultaient relèvent d'une culture largement créolisée. Les plantes introduites et endémiques, leur application aux maladies locales ou introduites ainsi que les traditions alimentaires répondaient à la complexité culturelle, fruit de la colonisation, des déplacements, de la plantation et de son système d'esclavage (Chakrabarti 2010 : 150). Schoelcher indique que le jardin comme espace d'empouvoirement en intitulant son 9^{ème} chapitre « Le poison est pour l'esclave ce que le fouet est pour le maître, une force morale » (Schoelcher 1842).

L'idée d'objectivité implicite dans les cyanotypes d'Anna Atkins, à la recherche de connaissances scientifiques, se retrouve chez Phunsombatler dans les biographies et les souvenirs personnels. L'utilisation de la flore des Caraïbes comme point d'ancrage de ces souvenirs met en évidence le côté sombre de la collecte de connaissances botaniques dans le contexte colonial. En même temps, cela amorce une réflexion sur la flore caribéenne et son rôle en tant qu'espace de création d'identité.

Dans son adaptation du thème botanique des *British Algae* dans ses *Sunny Gardens*, l'artiste ne se contente pas d'élargir la collection d'Atkins par le motif de l'immigration - en reliant la microhistoire des Caraïbes et la botanique (ou une mémoire inspirée par les plantes), il crée également un espace de réflexion dans lequel la production de connaissances européennes et la culture de la mémoire postcoloniale se font écho. Le dialogue avec un modèle historique transforme le livre d'artiste en un objet qui est à la fois archive et moment présent, documentation et réécriture, un objet qui parle autant du soleil et de la mer que du toucher et sentir des plantes - dans la mémoire et la pratique artistique.

De la sensation au toucher, du récit au spectacle

La sculpture *Grace Kwami* (ill. 6), un livre d'artiste réalisé en 1993 par Atta Kwami, peut également être lu comme une archive, utilisée pour intégrer de nouvelles histoires - l'histoire du travail artistique de Grace Salome Kwami (1923-2006), une sculptrice plasticienne ghanéenne de la première génération issue de la formation en arts plastiques au Ghana - dans l'historiographie de l'art. Grace Kwami obtint son diplôme en 1953 au Kumasi College of Arts (plus tard Kumasi College of Technology), où la poterie et la terre cuite faisait partie de la formation des artistes et des enseignants, tout comme le tissage et les arts textiles (Kwami 2013 : 73). Atta Kwami raconte à partir de ses souvenirs d'enfance, où le travail artistique et la vie de sa mère sont étroitement liés (Kwami 2013 : 27-28). Elle travaillait principalement la terre cuite, mais faisait aussi des dessins et des peintures.

15 Lavollée 1841, in Benoît 2000 : chap. III, § 21).



Ill. 6 Atta Kwami, *Grace Kwami Sculpture*, London / Ghana, 1993, Edition: 6/32, photo-lithographie, eau-forte, sérigraphie, couleur Xerox sur papier Somerset Satin, 300 g/m², 7.5 x 27 x 37.5 cm. Copyright Smithsonian Libraries, National Museum of African Art

Le livre contient 48 pages non numérotées et pliées. Il est généralement présenté en position debout, les pages dépliées comme un leporello formant une araignée à huit pattes. L'œuvre établit une relation ludique entre le format de livre et sa conception sculpturale, cherchant à entrer dans le monde haptique du spectateur/lecteur.¹⁶

Artiste et historien de l'art

Grace Kwami Sculpture vise à contribuer à notre appréciation et connaissance de l'art ghanéen. Atta Kwami, Grace Kwami sculpture, Préface

Kwami joue ici un double rôle. En plus de ses activités artistiques, il est également historien de l'art. Dans la préface à *Grace Kwami sculpture*, il déclare son intention d'accroître la connaissance de l'art ghanéen; il revendique donc pour cette œuvre une place dans l'historiographie de l'art.

Alors que Phunsombatlert documente des récits oraux et travaille avec des dessins et des photographies, Atta Kwami utilise le jeu entre texte et image d'une manière différente: il s'appuie sur des archives produites pendant une décennie, des photographies de sa mère au travail, mais aussi des dessins de sa propre main. Même si l'artiste avait l'idée d'un tel ouvrage en tête depuis longtemps et qu'il avait collecté les photographies dans ce but, celles-ci avaient une existence indépendante et documentaire avant d'entrer dans la composition du livre. Par ce transfert, elles sont re-contextualisées et leur message se précise en fonction du propos du livre. Si elles étaient à peine des instantanés de la vie de Grace Kwami, elles deviennent maintenant des fenêtres sur un récit structuré par

¹⁶ Atta Kwami mit en place ce projet de longue date lorsqu'il était fellow du Royal College of Art in London in 1992-93. 32 exemplaires furent imprimés (plus 4 exemplaires pour l'artiste). Il fut montré une première fois à la Artist's Book Fair in London en Mai 1993. Six exemplaires sont conservés à l'Institut Smithsonian: Record <|>Grace Kwami Sculpture</|> | Collections Search Center, Smithsonian Institution (si.edu).

le cadre du livre.¹⁷ Elles ne font plus partie d'une collection d'images en vrac, elles ne parlent plus d'elles-mêmes non plus. Disposées dans l'espace du livre elles sont dotées de titres et accompagnées de textes en fonction d'une intention artistique. Kwami insère les portraits et les vues de l'œuvre dans une séquence qui fonctionne simultanément comme une exposition miniature et une source historique sur le travail de l'artiste.¹⁸

La création du livre, la production de l'art et de la connaissance

Parallèlement à ce transfert, Atta Kwami met l'accent sur la fabrication et le processus artistique. Dans sa préface il souligne les différentes techniques utilisées dans la fabrication du livre.¹⁹ Le livre lui-même en témoigne: les quatre grandes feuilles de papier sont pliées et non découpées en haut, ce qui permet au leporello de mieux tenir debout. Les bords sont laissés irréguliers, la matérialité de la surface n'est pas reléguée derrière l'objet fini et rappelle ainsi le processus de production.²⁰ La fabrication du livre est également tangible dans la reliure: une ficelle grossière a été tirée à travers deux trous renforcés par des bords métalliques, elle est visible sur le dos du livre. Une fois fermé, le livre est transporté dans une boîte recouverte de papier artisanal, conçue en forme de soleil ou d'araignée.



Ill. 7 *Grace Kwami sculpture*, détail. Copyright: Photo Niklas Wolf/ Livre: Smithsonian Libraries, National Museum of African Art

17 Voir <https://www.prm.ox.ac.uk/event/andrea-stultiens-the-kaddu-wasswa-archive> (last accessed: July 18, 2022) and also: http://africultures.com/the-kaddu-wasswa-archive-entre-recit-personnel-et-memoire-collective-11421/?utm_source=newsletter&utm_medium=email&utm_campaign=520 (dernière consultation 18 juillet 2022).

18 Dans son étude de *The Kaddu Wasswa Archive* (2010), des photographes Andrea Stultiens, Arthur C. Kisitu et Kaddu Wasswa, Érika Nimis souligne l'importance des mains visibles qui tiennent et éventuellement font défiler les archives sous forme de livre. Elles ne sont pas tant la trace de la manipulation et donc une manière de lire l'archive qu'une manière de représenter le spectateur - en l'occurrence la photographe elle-même. Voir Nimis 2014 : 560.

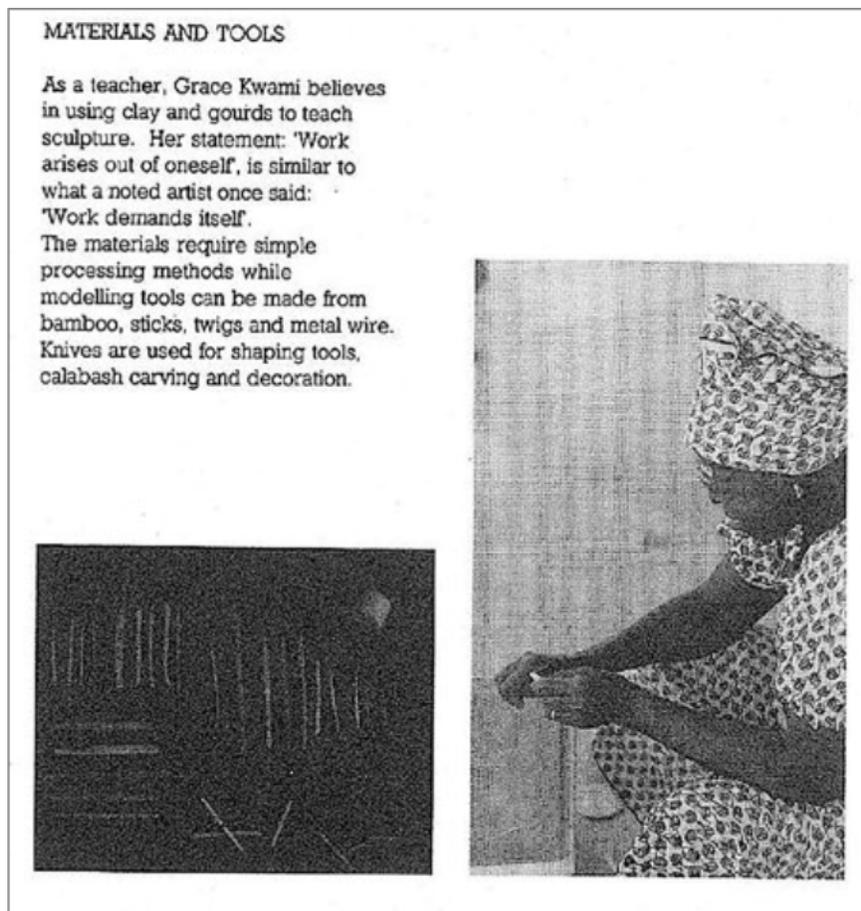
19 « Les images présentées ici forment un éventail de différents procédés d'impression : eau-forte, sérigraphie, lithographie, impression par ordinateur et xerox en couleur » (Kwami: Préface).

20 Avec sa femme, l'artiste Pamela Clarkson, il ouvrit un atelier de production de papier à Ayeduase au Ghana. Kwami choisit Somerset Satin 300 g/m² pour la fabrication du livre à Londres (<https://library.si.edu/exhibition/artists-books-and-africa/grace-kwami-sculpture-full>; dernière consultation le 2 octobre 2022). La production de papier de Kwami au Ghana montre son intérêt pour cet aspect matériel de son travail. Voir Hark 2020.

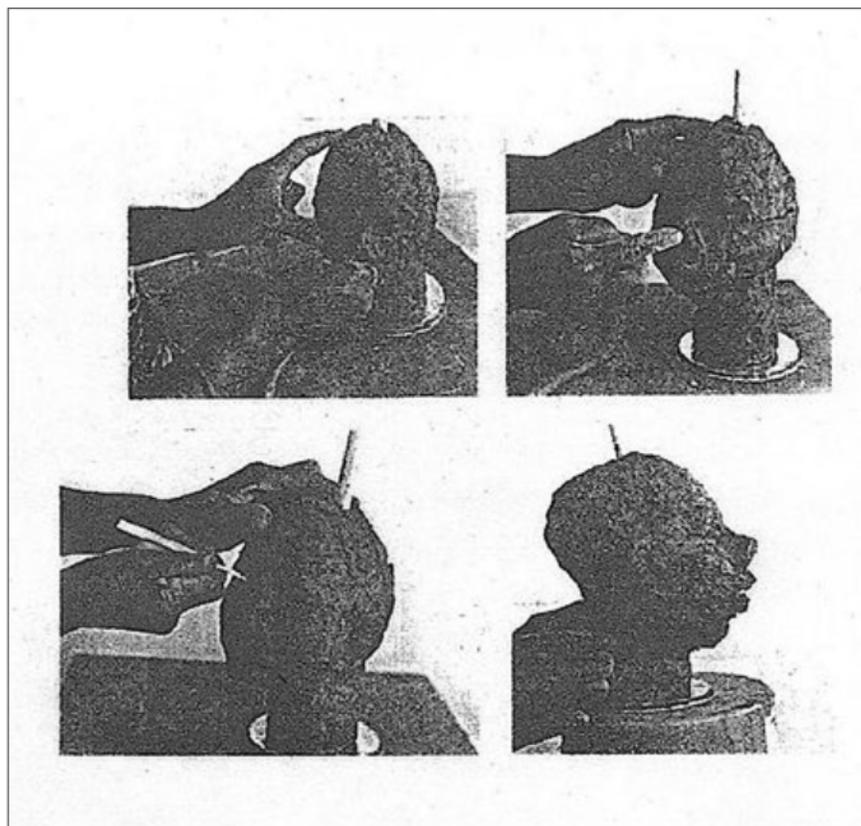
La fabrication donne également un aperçu de l'œuvre de sa mère. Kwami utilise l'imagerie photographique en combinaison avec l'ordre des pages pour créer une proximité croissante (ill. 8, gauche). La première page montre Grace Kwami au travail, le spectateur la voit de côté, ses mains dans un mouvement précis, son regard concentré sur ce qu'elle fait. Sur les pages suivantes quatre photos font un zoom sur une scène de travail (ill. 8, milieu). Ici, ses mains sont montrées dans la manipulation de la terre cuite, documentant non seulement ses gestes artistiques, mais aussi sa manipulation du matériau. La dernière image de cette séquence montre la petite tête et le visage en terre cuite. L'objets joue le rôle principal et renvoie le regard du spectateur (ill. 8, droite). Les instruments de modelage au premier plan, le bâton stabilisateur enfoncé dans la tête et les mains sur le côté gauche indiquent le processus inachevé.



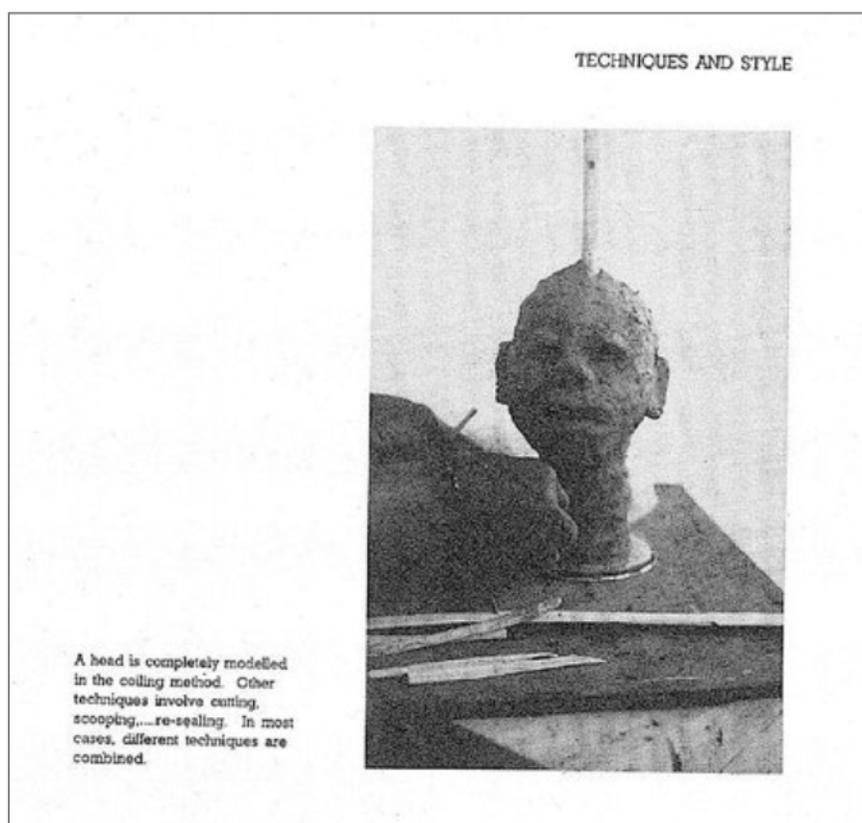
Ill. 8 Atta Kwami, *Grace Kwami Sculpture*, 1993, page du livre. Copyright: Smithsonian Libraries, National Museum of African Art



Ill. 8a Atta Kwami, *Grace Kwami Sculpture*, 1993. Copyright: Smithsonian



Ill. 8b Atta Kwami, *Grace Kwami Sculpture*, 1993. Copyright: Smithsonian



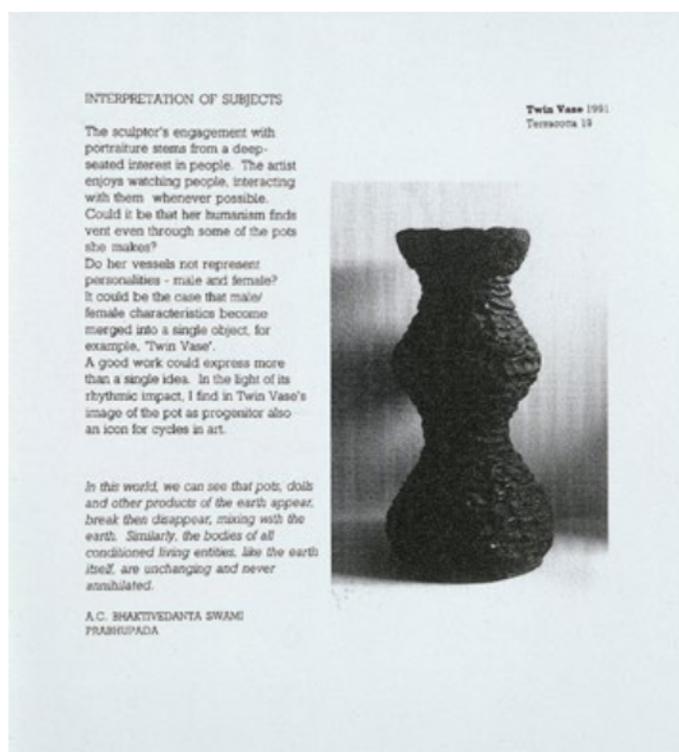
Ill. 8c Atta Kwami, *Grace Kwami Sculpture*, 1993. Copyright: Smithsonian Libraries, National Museum of African Art

Même sur les pages montrant des images dans une disposition de galerie (ill. 9), Kwami réintroduit la matérialité de l'œuvre sous forme textuelle, en citant sa mère: « L'argile est le matériau d'art le plus courant. G.S.K ».

Ill. 9 Atta Kwami, *Grace Kwami Sculpture*, 1993, détail. Copyright: Smithsonian Libraries, National Museum of African Art



Kwami utilise de manière concise la juxtaposition de la vue et de la lecture en attirant l'attention sur certains détails: « Une tête est entièrement modelée selon la méthode de l'enroulement. D'autres techniques impliquent le découpage, l'écopage ... la refermeture. Dans la plupart des cas, différentes techniques sont combinées ». Le spectateur est ainsi impliqué dans la pratique du travail artistique tant par l'image que par le texte. Complétant l'impression optique, la description ne se focalise pas sur la matière ou l'interprétation, mais précise le moment capté, et insiste sur le travail de la matière. L'image photographique est ici destinée à faire voir, l'image fonctionne « comme une mise en scène du voir » (Dobbe 2010 : 160). L'utilisation du leporello crée un espace complexe qui fait découvrir au spectateur différentes couches de la narration à la fois, au-delà de la narration linéaire conforme à la séquence des pages. La présentation du texte et de l'image en dialogue est particulièrement tangible sur la page montrant un vase sculpté (ill. 10): « Ses vases ne représentent-ils pas des personnalités? » Une fois encore, l'observateur est invité à entrer en dialogue avec l'objet, censé posséder une personnalité.



Ill. 10 Atta Kwami, *Grace Kwami Sculpture*, 1993, détail. Copyright: Smithsonian Libraries, National Museum of African Art

La disposition sous forme de leporello, se déployant en bras d'araignée, fait référence à la forme symbolique d'Ananse, une araignée « à mi-chemin entre la terre et le ciel [qui a] le pouvoir de restructurer à la fois le monde du divin et celui des humains » (Zobel

Marshall 2007: 31-32). En tant que trickster, Ananse «contrôle les fondements de la civilisation, la sagesse (la connaissance) et les histoires (l'histoire) » dans les contes Asante

(Zobel Marshall 2007: 32). Kwami utilise ici la forme du livre d'art comme une figuration de l'art de raconter et de la créativité en tant que telle (Pinther/Wolf 2020 : 3), mais aussi comme une personnification de l'écriture de l'histoire. La forme arachnéenne fait osciller l'objet entre différents formats, une sculpture dans l'espace et un livre en même temps. Sous la forme d'un objet posé à la verticale, elle contredit de manière ludique son format de livre, dans la mesure où on ne peut plus faire défiler les pages. C'est le spectateur qui doit désormais se déplacer autour du livre.

L'accent étant mis sur la fabrication et donc sur le caractère artisanal de cette œuvre, le créateur est présent dans l'œuvre, dialoguant avec Grace Kwami et témoignant de sa vie. Le livre crée différents niveaux de communication : il raconte (en texte) et montre (en image), mais il pousse aussi le spectateur à une contemplation active, en le faisant tourner autour de l'objet. Atta Kwami utilise les possibilités de narration implicites dans la forme du livre et, en même temps, contredit sa manière naturelle d'interagir avec le lecteur, généralement assis pour parcourir les pages du livre. Il crée un ordre par la succession des pages - et le contredit à nouveau à travers la forme de leporello ouvrant différentes combinaisons de pages à voir les unes à côté des autres. Cette utilisation créative des caractéristiques du livre distingue également la dernière œuvre présentée ici, le journal intime *Lambeaux*.

Journal sans fin - histoires sans fin

Dans sa série de travaux *Lambeaux*, le vidéaste et graphiste martiniquais Gilles Elie dit Cosaque (*1968) réalise depuis 2009 des collages multimédia toujours en double page. Les différentes règles, le format constant (33 x 22 cm) et les traces visibles de reliure agrafée leur donnent l'apparence de pages de cahiers ou livres scolaires, que l'artiste prépare cependant à la main. Une fois que cette référence est comprise, il rompt avec elle en contrastant les doubles pages dans des cadres. Il réunit généralement environ 16 pages pour une exposition (ill. 11), les rendant, comme il le dit lui-même, lisibles comme un seul récit cohérent.²¹

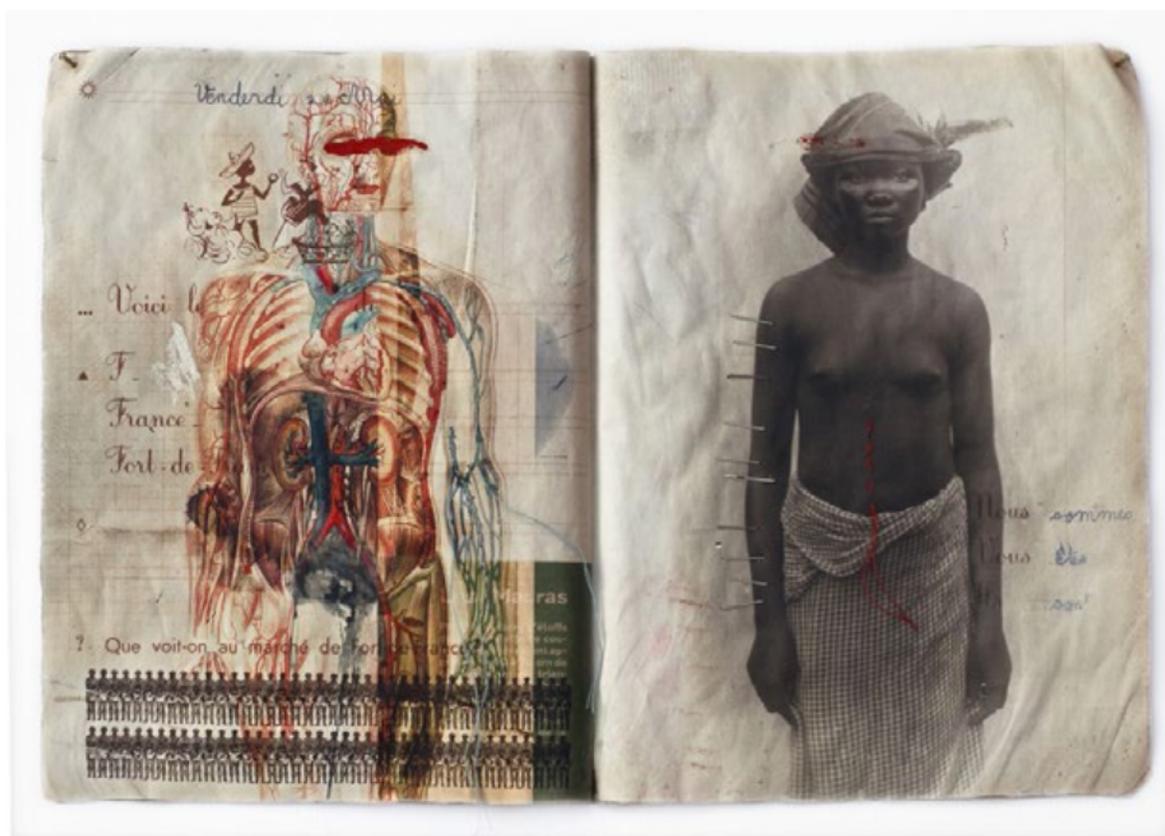


Ill. 11 Gilles Elie dit Cosaque, *Lambeaux*, projet en cours depuis 2009, 12 pages d'une exposition, différentes matières sur papier, 33 x 22 cm/page. Copyright: Gilles Elie dit Cosaque

21 <https://www.ouest-france.fr/bretagne/groix-56590/gilles-elie-dit-cosaque-s-expose-sous-un-autre-jour-5207838> (dernière consultation 15 janvier 2022).

Cette narration, n'étant pas linéaire *per se*, se poursuit dans chaque collage et dans l'interaction entre différents cadres. L'histoire racontée devient ainsi indéfiniment ouverte aussi pour le lecteur/observateur. En utilisant divers matériaux, Cosaque crée une impression de spontanéité. Ses collages rappellent des notes pour des collections ethnographiques, des compilations de spécimens ou bien des prises de notes à la va-vite. Parallèlement, différents niveaux temporels émergent, qui se manifestent dans les gestes de dessin et de peinture de l'artiste, ainsi que dans l'âge et la nature des différents objets collés : l'écriture, l'impression et les photographies rassemblent les moments les plus divers. Cosaque va plus loin qu'Atta Kwami dans sa re-contextualisation de photos, d'images imprimées, d'articles de journaux et d'autres matériaux : il écrase, interroge et doute.

Dans *Conjugaison* (ill. 12), une vue anatomique, le corps humain a été rendu méconnaissable en tant que personne par une ligne rouge sur les yeux - une désindividualisation du modèle déjà aliéné dans le dessin anatomique. En revanche, la femme qui lui fait face, vêtue seulement d'une jupe et d'un foulard, reste visible dans toute son individualité. Son image fonctionne comme un miroir - ou est-ce la vue intérieure qui est le miroir?



Ill. 12 Gilles Elie dit Cosaque, *Lambeaux*, projet en cours depuis 2009, différentes matières sur papier, 33x22 cm/page. Copyright: Gilles Elie dit Cosaque

Un exercice de conjugaison recouvre son image : « Nous sommes / Vous êtes / Ils sont ». L'écriture scolaire pré-imprimée - rappelant l'éducation centralisée par l'État français - est opposée à une écriture aux traits enfantins, la voix de l'élève qui se plie tout en faisant une déclaration, individuelle ou/et collective :

« Nous sommes/ Vous êtes/ Ils sont ». La jeune femme sur l'image photographique, captée dans la pure tradition ethnographique européenne postulant l'objectivité scientifique (seules les mains semblant tenir les plis de tissu de la jupe échappent à cette mise en scène), est doublement fixée et par l'appareil photo et par les agrafes métalliques qui tiennent violemment le bras du modèle. Du fil rouge est utilisé pour broder le reflet de l'artère pelvienne dans la page, rendant l'intérieur visible. Cela renforce l'impression de miroir et de torsion qui se produit entre la vue anatomique et la photographie. La personne devient l'objet du regard, tandis que le schéma anatomique à l'intérieur duquel nous regardons devient l'individu protégé par des yeux couverts. Les différents niveaux du récit sont connectés par d'autres détails : La date, écrite à la main par un enfant avec une faute d'orthographe (« Venderdi 29 mai »), situe la page dans le temps ; elle enregistre non pas une abstraction mais comme un moment concret. La petite caricature montre une scène de marché, un personnage noir avec un pantalon court, une chemise rayée sans bras et un large chapeau de paille offre un fruit à une dame à la peau claire dans une longue robe échancree avec surplis et coiffe sur la tête. Là encore, la juxtaposition d'écritures signalant différents thèmes, sources et contextes, et d'images jouent un rôle important.

A côté de la représentation anatomique, on lit « ... Voici le .../ F.../ France.../ Fort-de-France ». D'autres lignes sont laissées en blanc, probablement pour laisser la place à des exercices d'écriture. Un point d'interrogation indique une autre question : « Que voit-on au marché de Fort-de-France ? ». La réponse est donnée à travers un détail du tableau iconique *Description d'un navire négrier* de 1789 (Finley 2018).²² Le passage de l'écrit à l'image laisse cependant cette réponse en suspens - une figure de pensée se substituant à un exercice scolaire à rendre par écrit.

La superposition et la juxtaposition du dessin anatomique et d'une image icônique de la traite d'esclaves, le va-et-vient entre des images et une écriture d'enfant crée un espace de réflexion complexe. Les allusions et les références, combinées à un journal intime, donnent naissance à une œuvre à la fois intime et partagée par les populations francophones des Caraïbes. Le rappel des pratiques scolaires coloniales partagées par des générations de jeunes Antillais et les allusions picturales à un passé commun préparent le terrain pour comprendre ce qui pourrait être au cœur de la créolisation.

Ce concept évolue en permanence avec ses habitants et leurs vies. L'inachèvement de l'œuvre de Cosaque renvoie aux fondements de la créolisation. Elle est à la fois individuelle et représentative de plusieurs expériences et mémoires, somme toute de la mémoire culturelle de la Caraïbe française (voire plus globalement). Le spectateur devient partie prenante du processus artistique en complétant la lecture de ces « images de réflexion ». L'immédiateté visuelle fait de la surface de la page un « champ de pensée » (Caraës/Marchand-Zanartu : 7)

²² Je n'ai pas de réponse définitive à la question de savoir s'il existait un marché spécialisé pour les personnes esclavisées à Fort de France. Dans un article récent Jessica Pierre-Louis suit les traces d'un marché à St. Pierre, l'ancienne capitale de la Martinique. Ses recherches semblent indiquer que les emplacements concrets des marchés spécialisés sont rares. Voir « Le « marché aux esclaves » du Mouillage à Saint-Pierre de la Martinique. Article publié sur *Tan Listwa* le 19 juillet 2022.

et un exemple saisissant du croisement entre créolisation et créolité - entre le processus toujours changeant du devenir culturel et la création de l'identité caribéenne.²³ Les collages de Cosaque figurent un trait fondamental du concept de Glissant: « la créolisation c'est l'imprédictible » (Glissant 1996: 89; Febel 2013: 164).

Lambeaux va cependant bien au-delà d'un journal intime créolisé : il matérialise la « nouvelle forme d'historiographie décrite par Glissant pour l'histoire irréprésentable de l'expérience coloniale », qui devrait être une « historiographie polyphonique » (Febel 2013 : 176). La référence à la signification culturelle du livre et du carnet et la juxtaposition de l'image et de l'écriture, de la matière historique et des supports de mémoire en apparence individuels tels que des photographies ou des extraits de carnets créent une telle polyphonie. Grâce à l'utilisation de ces médias, la reconstruction ou la réorganisation de la mémoire est effectuée à travers l'image. L'« inachèvement » fait écho au processus de créolisation,²⁴ où les images et les souvenirs relient les gens sans pour autant écrire une histoire commune linéaire qui se ferme sur elle-même. En assumant le rôle du conteur, Cosaque devient à la fois un « Guerrier de l'imaginaire »²⁵ et un historien artistique. Il partage ces caractéristiques avec d'autres personnalités créatives importantes de la Martinique : d'Aimé Césaire à Édouard Glissant, en passant par Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, dont les œuvres combinent de manière récurrente l'historiographie et la littérature, l'imagination et la réflexion, la pensée philosophique, politique et culturelle, et qui ont en commun un intérêt pour la documentation de la mémoire.²⁶

Cosaque matérialise des souvenirs et en même temps raconte des histoires sans fin tout en utilisant les traces du passé. En raturant des documents institutionnels, il revisite l'historiographie canonique parce qu'imprimée et de ce fait visible et diffusée. Dans ses collages, il la rature, la dévie, l'élargit, la contredit et place dans de nouveaux contextes. Le texte et l'image sont côte à côte à l'œuvre. Précisément en partageant la définition de l'histoire et de la mémoire qui distingue entre l'écrit de l'oral, entre la mémoire canonique et la mémoire individuelle, l'artiste montre des processus de mémoire et de mise en image en dehors du champ de l'écriture canonique de l'histoire. Or, ses collages ne représentent pas non plus une narration complètement détachée. Ils utilisent des éléments et des fragments qui font partie de l'historiographie et de sa construction sous influence française.

23 « La créolisation est donc aujourd'hui plutôt généralement comprise comme un concept de contact culturel, de rencontre, d'amalgame ou de transformation mutuelle de cultures différentes, qui présente une proximité étroite avec le concept plus identitaire de créolité (cf. Bernabé/ Confiant/ Chamoiseau 1993) » (Febel 2013 : 163).

24 « Pour les Caraïbes, l'enjeu d'assurer l'existence d'une mémoire collective touche aux questions centrales de l'auto-positionnement : écrire l'histoire caribéenne, c'est avant tout imaginer cette histoire, ou plutôt des histoires au pluriel » (Ueckmann/ Febel 2017 : 13).

25 « Je songe que Patrick Chamoiseau est lui-même un 'Guerrier de l'imaginaire' et que sa pratique d'écriture est en continuité avec des performances salvatrices des anciens conteurs de son pays. Il se branche sur une magie, opère une transmutation » (Chantal Thomas, « Préface », in : Chamoiseau 2016 : II).

26 Concernant Chamoiseau, Ledent écrit : « Pourtant, sa vision de l'écrivain caribéen comme un conteur qui utilise la diversité et la créativité comme des armes paradoxalement pacifiques contre la destructivité de la mondialisation et de la standardisation s'applique à la région dans son ensemble, indépendamment des frontières linguistiques » (Ledent 2008 : 454).

Conclusion

Façonner l'histoire - réécrire l'avenir

Façonner l'histoire : « Façonner » inclut le moment créatif et artistique de ce qui est créé ici. Il indique également la flexibilité du matériau et du résultat - on peut le façonner. L'histoire est malléable, car il s'agit d'une construction qui s'appuie sur des faits historiques. Or ces faits sont innombrables. L'écriture de l'histoire ne se réfère qu'à une partie d'entre eux ; rien d'autre qu'une ombre, un écho de la réalité historique. Les faits sur lesquels s'appuie l'écriture de l'histoire sont - surtout dans les cultures occidentales - des sources écrites. Sachant que ces sources laissent de larges zones d'ombre et documentent souvent le point de vue des « conquérants », c'est ce point de vue qui façonne le récit historique canonisé - c'est-à-dire écrit, imprimé, publié, enseigné, etc. La remise en question de ces récits n'est pas nouvelle, et la recherche ne se contente pas de mettre en évidence les angles morts, mais a également besoin de nouvelles perspectives.²⁷

Les œuvres d'art participent au dépassement des récits historiques en donnant aux histoires oubliées depuis longtemps une visibilité particulière. Dans le domaine de l'art et de l'archive (Enwezor ; Callahan), le livre d'artiste est une forme très particulière de présenter la réécriture historique au public, notamment dans le cadre de l'Atlantique Noir. L'analyse montre un large éventail de ses possibilités d'intervention en tant que « zone d'activité » (Drucker 1995 : 2). Les livres étudiés ici complexifient les attentes à l'égard de l'écriture - et à la réécriture - de l'histoire canonisée, en questionnant l'habitus général inscrit dans le livre et son mode d'utilisation. Ils re-contextualisent les images et textes historiques ou les références visuelles aux modèles historiques en découpant ces matériaux et sujets pour créer quelque chose de nouveau qui reste néanmoins un reflet du passé. Dans « Le rôle de l'écrivain dans une nouvelle nation », Chinua Achebe note qu'il devait aider sa société à « retrouver la confiance en soi et à se débarrasser des complexes des années de dénigrement et d'auto-humiliation » (Achebe 1964). Pour Achebe, l'une des façons de restaurer la dignité perdue était de se pencher sur l'histoire de sa communauté, car, comme écrit Aimé Césaire, « le raccourci vers l'avenir passe par le passé ».²⁸ Dans ce contexte, la forme du livre devient plus qu'un genre créatif : son rôle dans la préservation et l'établissement officiel de l'historiographie fournit aux artistes un moyen de fixer des souvenirs méconnus, invisibles, menacés par l'oubli et de les inscrire dans la mémoire culturelle en tant que culture écrite (selon les traditions intellectuelles européennes).²⁹ Si les œuvres présentées ici sont des œuvres individuelles, elles ont un impact sur la mémoire collective. La question se pose donc de savoir comment les différentes techniques informent la mémoire culturelle, comment elles révèlent et rendent visibles les positions individuelles ou collectives et servent ainsi d'interface transformationnelle entre l'individu et le collectif.

27 Pour ne citer qu'un exemple, voir Zinnenburg Carroll 2014.

28 Cité par Ledent 2008: 453.

29 L'importance attribuée à l'écriture dans ce domaine est une idée occidentale. Si les artistes présentés dans cet essai inscrivent un savoir alternatif, jusqu'alors moins visible, dans un support de la culture occidentale, d'autres préfèrent des stratégies qui montrent la pertinence de l'histoire orale ou artistique. Voir Zinnenburg Carroll, 2014.

Maurice Halbwachs supposait (sur la base d'études eurocentriques) que la mémoire collective nécessite « stabilité et durée » ; elle doit donc être fixée, c'est-à-dire écrite (Ueckmann/ Febel 2017: 9). Marc Bloch remarquait qu'une bonne partie de cette mémoire collective est faite de la mémoire communicative, un ensemble d'histoires, de traditions orales, d'additions, de souvenirs partagés par des individus témoins au sein de groupes sociaux comme les villages, les ethnies, les classes sociales, les religieux et les familles (Coueille 2015 : 1-2). Seuls quelques éléments de cette mémoire entrent dans l'historiographie, l'histoire que l'on retrouve dans les manuels scolaires. Par sa reproduction et sa diffusion, elle construit une conscience historique, où la voix de l'individu s'efface derrière une histoire partagée. Cela conduit à la sous-représentation des mémoires non écrites. C'est précisément à ce moment que le livre d'artiste peut être pertinent en tant qu'interface, si tant est qu'il assume ses fonctions d'archive. L'artiste lutte contre les automatismes du « souvenir et de l'oubli », fréquemment dominés par d'autres forces (Ueckmann/ Febel 2017: 13). Il ne s'agit pas tant de remettre en question ces mécanismes, mais de s'en servir à d'autres fins. Le livre d'artiste ne peut pas concurrencer les autres sources imprimées en raison de sa diffusion très réduite (dans les cas étudiés ici). Il les cite néanmoins et, en outre, compense cette carence par son agencement spécifique en tant qu'œuvre d'art. Ses effets ne reposent pas sur la reproduction en masse, mais sur chaque objet qui exige une concentration toujours plus grande, un regard toujours plus profond.

En fait, même fermé, un livre est un réceptacle de la mémoire. Ce n'est pas que dans la documentation où le livre et la mémoire se rejoignent. Leur lien dépend aussi d'une autre façon de regarder, incluant l'intimité du toucher, qui favorise une mémoire individuelle. Les livres présentés ici sont des supports aux multiples directions de lecture, enfermant déjà dans son format plusieurs niveaux de traditions de lecture et de références culturelles. Ils réécrivent l'histoire, documentent et réorganisent les souvenirs. Ce format est le cadre esthétique, culturel, historique et matériel dans lequel les artistes inscrivent ce qui était invisible ou intangible. En même temps, ils relativisent, déconstruisent et élargissent ces cadres. En présentant un « journal » continu page par page, Gilles Elie dit Cosaque superpose et intercale des cadres, tant matériels que conceptuels: le carnet, la totalité des collages terminés et à venir, et enfin le cadre des images. Phunsombatlert se réfère à un modèle historique dans son travail d'archives sur les mémoires caribéennes, et montre en même temps les couches cachées de la production de connaissances historiques. Le livre d'artiste d'Atta Kwami est un livre d'histoire de l'art, un hommage en texte et en image à sa mère - et en même temps une sculpture.

Ces observations ne peuvent être qu'un premier coup d'œil - les possibilités de façonner l'histoire sont aussi multiples que les formes que prennent les livres d'artiste, qui enrichissent le livre dans sa narration polyphonique et toujours changeante.

Note : La recherche pour ce travail a été financée par la Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG, Fondation allemande pour la recherche allemande de la recherche) dans le cadre de l'action d'excellence - EXC 2176 "Understanding Written Artefacts" : Matériel, Interaction and Transmission in Handwritten Cultures", projet #390893796, piloté par le Centre d'études des cultures manuscrites (CSMC) de l'Université de Hambourg. Je remercie Christoph Singler du fond du coeur pour la version française de ce texte et pour la coopération tout au long du processus éditorial.

Bibliography

- Achebe, Chinua, «The Role of the Writer in a New Nation», *Nigeria Magazine*, n° 81, June 1964.
- Armstrong, Carol, *Scenes in a Library. Reading the Photograph in the Book, 1843-1875*. Cambridge, Mass. : MIT Press, 1998.
- Benoît, Catherine, *Corps, jardins, mémoires : Anthropologie du corps et de l'espace à la Guadeloupe*. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2000. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.editionsmsmsh.7406> (consulté le 6 mars 2022).
- Caraës, Marie-Haude, Nicole Marchand-Zanartu, *Images de pensée*. Paris : Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2019.
- Carbone, Kathy, «Archival Art: Memory Practices, Interventions, and Productions», *Curator, The Museum Journal*, Vol. 63, n° 2 (April 2020): 257-263.
- Chakrabarti, Pratik, «Sloane's Travels: a Colonial History of Gentlemanly Science», in: Alison Walker, Arthur MacGregor, Michael Hunter (ed.), *From Books to Bezoars. Sir Hans Sloane and his Collections*. London: The British Library, 2012: 71-79.
- Chamoiseau, Patrick, *La matière de l'absence*. Paris : Éditions du Seuil 2016.
- Corbett, Mary Jean, Victor Luftig, Review: Larry J. Schaaf, « Sun Gardens: Victorian Photograms by Anna Atkins », in: *Women's Studies International Forum*, 1987: 220.
- Court, Elsbeth; Joyce, Da Grace « Salome Abra Kwami 1923-2006 », *African Arts*, vol. 41, n° 2 (Summer 2008): 10-11.
- Couille, Clotilde, « La mémoire communicative », *Témoigner. Entre histoire et mémoire*, n° 120 (2015): 1-2.
- Delbourgo, James, *Collecting the World. The Life and Curiosity of Hans Sloane*. London: Penguin Books, 2017.
- Drucker, Johanna, *The Century of Artists' Books*. New York: Granary Books, 1995
- Febel, Gisela, «Poesie und Denken. Lyrische Form, kreolisierte Erinnerung und Erkenntnis bei Édouard Glissant», in Gesine Müller, Natascha Ueckmann (ed.), *Kreolisierung revisited. Debatten um ein weltweites Kulturkonzept*. Bielefeld: transcript, 2013: 163-179.
- Foote, Kenneth E., « To Remember and Forget: Archives, Memory, and Culture », *The American Archivist*, Vol. 53, n° 3 (Summer 1990): 378-392.
- Glissant, Édouard, *Introduction à une poétique du divers*. Paris: Gallimard, 1996.
- Hark, Mary, «Printing and Painting on Handmade Paper in Ghana: The Ayeduase Studio of Atta Kwami and Pamela Clarkson», in *Hand Papermaking*, vol. 35, n° 2 (Winter 2020): 32-35.
- Iversen, Margaret, «The Diaristic Mode in Contemporary Art after Barthes», *Art History*, vol. 44/4 (Sept. 2021): 798-822.
- Kiening, Christian, «Die erhabene Schrift. Vom Mittelalter zur Moderne», in Kiening, Martina Stercken (eds.), *SchriftRäume. Dimensionen von Schrift zwischen Mittelalter und Moderne*. Zürich: Chronos-Verlag 2008: 8-128.
- Kwami, Atta, *Kumasi Realism, 1951 – 2007, An African Modernism*. London: C Hurst & Co Publishers Ltd, 2013.

- Ledent, Bénédicte, «Waging the War from Outside. The writers of the West Indian Diaspora and their Role in the Future of The Caribbean», in Kathleen Gysels, Bénédicte Ledent (ed.), *The Caribbean Writer as Warrior of the Imaginary/ L'Écrivain caribéen, Guerrier de l'imaginaire*. Amsterdam/ New York: Editions Rodopi 2008: 453-466.
- Nimis, Érika, « In Search of African History: The Re-appropriation of Photographic Archives by Contemporary Artists », *Social Dynamics*, 40:3 (2014): 556-566.
- Nimis, Érika ; Marian Nur Goni, « S'inscrire dans une histoire partagée », *Africultures*, n° 88 (2012/2) : 8-11.
- Pinther, Kerstin, Niklas Wolf (eds.), *Photobook Africa. Tracing Stories and Imagery*. Munich: Institut für Kunstgeschichte, 2020 (<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:255-dtl-0000003788>, (consulté le 24.02.2022).
- Reinhardt, Catherine A., *Claims to Memory: Beyond Slavery and Emancipation in the French Caribbean*. New York: Berghahn Books 2006.
- Sachsse, Rolf, *Anna Atkins: Blue Prints*. Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 2021.
- Schaaf, Larry, Joshua Chuang (ed.), *Sun Gardens. Cyanotypes by Anna Atkins*. New York: The New York Library 2018.
- Schoelcher, Victor, *Des colonies françaises. Abolition immédiate de l'esclavage*. Paris : Pagnerre éditeur, 1842.
- Treml, Martin, Sabine Flach, Pablo Schneider (ed.), *Warburgs Denkraum. Formen, Motive, Materialien*. Munich : Wilhelm Fink 2014.
- Ueckmann, Natascha, Gisela Febel (ed.), *Mémoires transmédiales. Geschichte und Gedächtnis in der Karibik und ihrer Diaspora*. Berlin: Frank & Timme 2017.
- Waal, Edmund de, *Library of Exile*, installation at the British Museum 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=NZhPbWBho5U> (consulté 16 août 2022).
- Wasserman, Krystyna, Johanna Drucker, Audrey Niffenegger (éds.), *The Book as Art: Artists' Books from the National Museum of Women in the Arts*. Princeton: Princeton Architectural Press, 2006.
- Zinnenburg Carroll, Khadija von, *Art in the Time of Colony*. New York: Routledge, 2014.
- Zobel Marshall, Emily, «Liminal Anansi: Symbol of Order and Chaos An Exploration of Anansi's Roots Amongst the Asante of Ghana», *Caribbean Quarterly*, vol. 53, n° 3 (September 2007): 30-40.