

**Mark Brown,
Transformation 2 (2007).
Éléments pour une analyse.**

Renaud Bouchet



Mark Brown (1975-), *Transformation 2*, 2007, huile/toile, 134,62 x 121,92 cm, coll. part., Prague-Toronto

Enseignant en art et design à l'Antigua State College (ASC), le peintre figuratif Antiguais Mark Brown (St John's, 1975) - à ne pas confondre avec plusieurs homonymes œuvrant dans le champ de l'abstraction structurée, de l'art naïf ou encore du Lowbrow art - apparaît depuis une décennie comme l'une des principales figures artistiques caribéennes. Son œuvre, présentée notamment au sein de plusieurs galeries antiguaises (Art Gallery Woods, Harmony Hall, Heavenly Hill), intègre plusieurs collections publiques et privées, dont celle du Premier ministre d'Antigua-et-Barbuda Gaston Browne, de l'ex-ambassadrice de l'archipel en Amérique du sud Joan H. Underwood, de la romancière Claudia E. Ruth Francis et de la chanteuse Diana Ross.

L'obtention en 2000 du Certificate in Education lui permet d'acquérir une première expérience d'enseignement artistique, qu'il mène parallèlement à une pratique personnelle multiforme abordant la photographie, la céramique, la peinture, l'assemblage et le Design événementiel. Un dernier domaine qui lui assure un début de notoriété pour ses décors de locaux commerciaux, ses mises en scènes de cérémonies de mariage et encore d'importants événements insulaires tels des visites d'État ou le Carnival Queen Pageants.

En 2004, il quitte l'île d'Antigua pour préparer un Bachelor of Fine Arts au Art Studio of Barbados Community College, diplôme qu'il obtient avec la plus haute mention. Son répertoire s'enrichit alors de pratiques tournées vers le cinéma et la gravure. Au cours de sa formation, une confrontation à l'environnement artistique new-yorkais structuré autour de lieux tels que le Moma, le Whitney Museum of American Art, le Chelsea Art Museum, le Brooklyn Museum, le Musée Guggenheim, El Museo del Barrio, la Frick Collection et la Galerie One, joue un rôle déclencheur. « *Cela a changé ma vie artistique* », rapporte Brown, qui évoque une connaissance désormais accrue des aspects techniques - « *l'ampleur du travail, les différents coups de pinceau* »¹ et la perspective -, et au-delà une plus grande liberté dans la façon même d'aborder la notion artistique. L'artiste nous apporte ces précisions : « *J'ai été particulièrement intrigué par le travail du Caravage, Rubens, Rembrandt, Kehinde Wiley entre autres. J'avais vu ces œuvres dans des livres d'Histoire de l'art et sur Internet, mais j'étais effrayé par leur échelle et leurs qualités techniques de composition et de touche. Cette rencontre m'a aidé à tenir compte de ces éléments dans mon propre travail, à avoir une approche plus organique de mes peintures* »².

Suivant une tendance générationnelle³, sa production picturale commence alors à se démarquer des représentations de scènes de genre insulaires pittoresques et colorées propres à une tradition picturale des Caraïbes - suivie entre autres par les peintres Sally Davis, Kaylee Meyer, Jan Farara ou encore Jill Fuller -, pour aborder, surtout à partir de 2006, un répertoire iconographique se livrant moins facilement. Une évolution dont témoigne l'œuvre de 2007 *Transformation 2* issue de la série *Angel in Crisis*, qui a valu à son auteur le Prix de la Critique attribué lors de la cinquième édition du Prix Carmichael, tenue en décembre 2009 à la Zemicon Gallery de Bridgetown (La Barbade).

Transformation 2 et les « anges en crise »

L'huile sur toile de 134,62 x 121,92 cm figure au premier plan un homme en buste aux yeux masqués par l'ombre portée du bras et à la peau noire rehaussée de bleu de Prusse, se dépouillant d'une peau claire aux nuances beige-orange. La verticalité de l'écorché révélant son nouvel épiderme unifie classiquement les deux plans horizontaux occupés, dans le registre inférieur, par une terre brune évoquant un désert et, dans le registre supérieur, par un ciel matérialisé par un camaïeu bleu de Prusse s'éclaircissant jusqu'au blanc sur la ligne d'horizon. Au second plan de cette scène apparaît un buste de couturier blanc soclé sur le support métallique d'une ancienne machine à coudre à pédalier, pourvu de deux ailes dorsales blanche en position relevée.

Bien qu'admirateur du Surréalisme en général et de Dali en particulier⁴, Mark Brown ne se conforme pas ici à la doctrine de Breton affirmant le « jeu désintéressé de la pensée » guidée par le seul inconscient. Si l'on se réfère à la biographie

laconique présentée sur le site officiel de l'artiste, ce dernier entend en effet élaborer, à partir d'une association d'éléments organiques et matériels, des « peintures et des images qui remettent en question la condition humaine », « interrogeant aussi bien le regardeur Caribéen, Européen que Nord-Américain »⁵. Selon la critique Nadja Thomas, les œuvres de la série *Angel in Crisis* « juxtaposent la sexualité, la religion et les questions morales à travers un certain nombre de toiles provocatrices »⁶, convoquant la figure de l'ange⁷, selon un contrepied iconographique assumé. Citons leur auteur : « J'ai toujours adopté une approche très étrange de choses. Je pensais que je ne pouvais vraiment pas peindre les anges secourant les hommes parce que c'est tout simplement l'image attendue de l'ange classique. Je me suis demandé ce qu'il était possible de faire pour changer les choses »⁸.



Jean-Michel Basquiat, *Six Crimee*, 1982, acrylique et pastel gras sur panneau Isorel, 182,9 x 365,8 cm, MOCA, Los Angeles

Le changement appelé par Brown s'incarne ailleurs que dans le parti d'une coloration généralement brune ou noire de la peau de



Andres Serrano, *The Interpretation of Dreams (The Other Christ)*, 2001, cibachrome, silicone, plexiglas, bois, 152,4 x 125,7 cm, édition de 3 ex., coll. part.

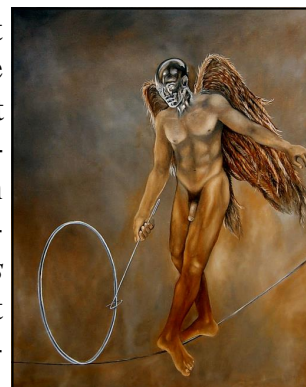
ses sujets⁹, qui renvoie à une pratique de transposition bien établie dont relève par exemple *Six Crimee* de Jean-Michel Basquiat (1982) ou encore *The interpretation of Dreams (The Other Christ)* d'Andrés Serrano (2001). Il passe, d'après ses dires recueillis par Nadja Thomas, par

la mise en scène d'une figure angélique envieuse de la capacité humaine à déterminer des choix, « *suffisamment pour penser que l'herbe est plus verte sur la terre* ». Une figure angélique qui, en concrétisant son aspiration à se faire homme - créé à l'image de Dieu - en son Eden, renonce de fait à incarner « *la perfection inaccessible à l'homme* »¹⁰, sans pour autant chercher à corrompre ce dernier conformément à la démonstration du Père de l'Église Irénée de Lyon tirée du Chapitre II verset 24 du *Livre de la Sagesse* : « *[L'homme] désobéit à Dieu, ayant été égaré par l'ange qui, à cause de la jalousie et de l'envie qu'il éprouvait à l'égard de l'homme pour les nombreux dons que Dieu lui avait accordés, tout ensemble provoqua sa propre ruine et fit de l'homme un pécheur en le persuadant de désobéir au commandement de Dieu. L'ange étant devenu par un mensonge chef et guide du péché, et lui-même fut chassé pour s'être heurté à Dieu et il fit que l'homme fut précipité en dehors du Jardin* »¹¹.

Pour reprendre l'analyse de Nadja Thomas s'appuyant ici encore sur la propre pensée de l'artiste, « *les anges de Brown se retrouvent sur terre tels de véritables humains, seulement pour succomber à ses tentations. Chaque tableau raconte une histoire de la disgrâce. Nous le voyons dans les regards creux de l'ange et leur langage corporel. Nous voyons un ange prenant son déguisement, décollant sa peau pour révéler quelque chose de tout à fait différent. Nous en voyons un autre tenant une paire de ciseaux employé à faire des ajustements sur son corps. Les anges de Brown nous disent que nul n'est à l'abri des tentations de cette terre* »¹². Pour l'artiste toutefois, la capacité d'exercice du choix oblige à reconsidérer la notion de disgrâce pour la réinvestir positivement. Évoquant un rapport dialogique

entre les œuvres *Transformation 1* de 2006 - figurant un homme à la peau bleue aux ailes déposées s'aspergeant du sang recueilli à un robinet - et *Transformation 2*, il explique en effet : « *L'un est un lavage/purification de l'âme et l'autre enlèvement des façades. Ils travaillent ensemble dans le but de trouver la lumière dans les défis de la négociation des questions existentielles. Dualités : Noir/Blanc, Péché/Pureté, Mortalité/Immortalité, Choix !* ». Une ambition qui fait semble-t-il écho au propre parcours de vie de l'artiste au miroir de sa culture religieuse : « *J'ai grandi comme chrétien et cela m'a amené à me confronter à ma propre existence. Comme conséquence, mon travail avec les anges puise dans la complexité des défis rencontrés en essayant d'être 'Purø'* »¹³.

A Antigua-et-Barbuda, la série *Angel in Crisis* n'est pas reçue sans résistance. La dimension apparemment iconoclaste de cet *angelus perditionis* prenant la forme d'un homme ailé au sexe pré-



Mark Brown, *Balance*, 2006, huile/toile, 121,92 cm x 101,6 cm, coll. part.

éminent jouant au cerceau en équilibre instable sur un fil (*Balance*, 2006), suspendu par des hameçons transperçant sa peau (*Pain*, 2006), sanglé dans une camisole de force (*Inhibition*, 2007) ou mirant son reflet dans le miroir (*Preminition*, 2008), et encore d'une femme ailée enceinte (*Crisis*, 2008) ou bien enserrée dans un corset métallique (*Persona*, 2008), peut en effet heurter



Mark Brown, *Inhibition*, 2007, huile/toile, 111,76 cm x 81,28 cm, coll. part.



Mark Brown, *Crisis*, 2008, huile/toile, 182,88 cm x 121,92 cm, coll. part.

la conviction religieuse. Nadja Thomas, qui parle d'une transgression des « tabous religieux et dogmatiques d'une société des Caraïbes », fait état de « plaintes et de cris de dégoût », voire d'une assimilation du travail de Brown à une « entreprise démoniaque ». La critique, relayant le

témoignage de l'artiste, mentionne toutefois une autre réception en signalant le cas d'une nonne louant « la recherche de l'âme » opérée par le peintre, avant de former cette hypothèse : « *Peut-être que ceux qui sont plus conscients du monde spirituel sont sensibles au fait que cette dernière imprègne la vie en dehors de l'église* »¹⁴.

Chez Brown, le renversement symbolique de la figure de l'ange ne semble donc pas résulter d'une volonté autosuffisante de s'affranchir d'une norme culturelle de présentation et de représentation. Le peintre, là encore selon Nadja Thomas, « *oblige son public à penser, à regarder et à exprimer une opinion, que ce soit l'indignation ou l'admiration. Il veut qu'on rumine ses pensées comme il l'a fait lui-même* »¹⁵. Car Brown dit rechercher des réponses aux questions que peut faire naître cette vie terrestre, tout comme les sujets de ses tableaux faisant volontairement l'expérience de la condition humaine et de ses états critiques. La présence d'une huile sur toile de 2008 titrée *Self-Portrait* au sein de l'ensemble *Angel in Crisis*, figurant le profil du peintre piqué par 7 plumes blanches peut, à cet égard, apparaître significative.

La vocation universaliste des œuvres de Brown, affirmée notamment à travers la pigmentation bleutée des figures de

Transformation 1 et *Magnum Opus Diptych* (2008), « *conçue pour être inclusive de tous les êtres humains, indépendamment de la couleur race/peau* »¹⁶, repose sur l'expression d'un tout personnel que fondent chez l'artiste « *son héritage, sa religion, les questions soulevées par son mode et ses choix d'existence ainsi que par ses voyages* »¹⁷. Plusieurs des 18 pièces de la série *Angel in Crisis*¹⁸, toutes liées en ce sens qu'elles documentent la recherche brownienne « de la vérité et de sens »¹⁹, se prêtent alors à une autre lecture, investissant la thématique de la tension relationnelle. C'est le cas en particulier de *Identity* (2007), figurant au premier plan un personnage à la pigmentation noire rehaussée de bleu de Prusse, se détachant devant ce que l'on interprétera comme une « peau-vêtement » rappelant celle de *Transformation 2*. Et c'est encore le cas de cette dernière œuvre, à propos de laquelle Brown nous apprend : « *Les écrits de Frantz Fanon ont eu une influence dans cette pièce. Celle-ci reflète ce démasquage de soi et des considérations de*



Mark Brown, *Transformation 1*, 2006, huile/toile, 104,14 cm x 81,28 cm, coll. part.

dualité conflictuelle. Mais plus encore, les défis d'être Noir dans la société contemporaine »²⁰.

Transformation 2 semble ainsi pouvoir être lue, ou lue également, comme une traduction plastique littérale du titre de l'ouvrage de Fanon *Peau noire, masques blancs*, initialement paru au Seuil en 1952. Un ouvrage destiné à « aider le Noir à se libérer de l'arsenal complexe qui a germé au sein de la situation coloniale »²¹ (entendu : de la situation engendrée par les colonisations « blanches »). Une « libération » dans laquelle Brown voit peut-être l'un des « défis » contemporains évoqués précédemment. Mais l'absence de toute autre précision de l'artiste quant à l'influence de Fanon sur sa production empêche d'aller plus avant dans l'examen de cette question spécifique. Celle, en revanche, du rapport de son œuvre à l'esclavage et la Traite, double donnée que le peintre Antiguais ne dissocie pas de ce qu'il appelle son « héritage », peut ici être documentée.

Mark Brown, la Traite et l'esclavage : l'expérience louisianaise

Huit ans après la création de *Transformation 2*, Mark Brown est convié par l'African Slavery Memorial Society of Antigua (ASMS) à participer à une résidence au NuNu Arts and Culture Collective d'Arnaudville, en Louisiane, dans le cadre du projet TOSTEM (TOurisme autour des Sites de la Traite, de l'Esclavage et de leurs Mémoires), initié par l'organisation Les Anneaux de la mémoire en collaboration avec trois partenaires outre l'ASMS : l'Association Touristique d'Haïti, la Route des Chefferies au Cameroun et la Fédération Nationale des Offices de Tourisme et Syndicats d'Initiatives du Sénégal.

L'objectif de ce projet sur trois ans bénéficiant du soutien du programme ACP Culture + mis en œuvre par le Secrétariat des États ACP (Afrique, Caraïbes, Pacifique) et financé par l'Union Européenne à hauteur de 55 %, est de « renforcer l'industrie du tourisme culturel, en travaillant à la professionnalisation des acteurs, en appuyant la création des biens et services culturels et en les intégrant dans des circuits de diffusion nationaux et internationaux »²². Cette visée multiple implique une action pédagogique militante portée notamment par l'exposition *Mémoires libérées*, présentée à Nantes du 7 mai au 30 juin 2016 avant de circuler dans cinq pays à travers l'Europe, l'Amérique du Nord et l'Afrique. Accompagné d'un ensemble de dispositifs éducatifs, l'évènement, qui doit également montrer les œuvres de trois autres créateurs réalisées en novembre 2015 à l'occasion d'une résidence à Saint-Louis au Sénégal (Mballo Kebe, Jean Marc Hunt et Hervé Youmbi), devrait toucher « au moins 50 000 visiteurs, de différentes générations »²³, avec pour ambition globale de « réconcilier le devoir de mémoire et la vérité historique, tout en mettant en lumière les conséquences [des traites et esclavages] sur nos sociétés actuelles »²⁴.

Dans un vaste atelier mis à sa disposition par le centre NuNu Arts and Culture Collective du 8 au 28 septembre 2015, Brown réalise une toile de grand format à laquelle il n'attribue pas d'intitulé spécifique afin, dit-il, « qu'elle résonne au niveau personnel, au travers d'une image pure dont la lecture ne serait pas imposée par le titre »²⁵. Pourtant, les aspects iconographiques de l'œuvre restreignent significativement les possibilités interprétatives, tout particulièrement lorsque l'on est informé de son contexte de création. Elle représente en vue rapprochée la tête couleur bronze d'une femme au cou enserré dans un collier constitué d'ailer de

merles noirs (*blackbirds*) prenant leur envol, au front ceint de feuilles de canne vertes et aux cheveux entremêlés dans des branches de grands chênes. Le visage soutenu par ses mains et tourné vers le spectateur qu'elle fixe, elle se détache sur un fond jaune-vert parcouru des mêmes oiseaux en vol - « *synonymes de mort dans cette œuvre* »²⁶ - et de silhouettes humaines ballantes évoquant des enfants, des femmes et des hommes sans vie. Sur ce fond se laissent déchiffrer des fragments textuels tirés du témoignage autobiographique de Mary Prince initialement publié à Londres en 1831, retraçant le parcours d'une esclave native des Bermudes qui séjourne à Antigua avant de suivre son



Mark Brown à l'œuvre dans le cadre du projet TOS-TEM (Photographie de *The Advocate*, sept. 2015)

maître en Angleterre, où elle demande puis obtient son affranchissement avec le soutien de l'avocat abolitionniste Thomas Pringle²⁷.

Pour mener à bien l'exécution de cette œuvre devant permettre d'abord localement « *d'ouvrir un dialogue en Louisiane sur la race et l'histoire douloureuse de l'esclavage* »²⁸, Mark Brown, qui partage l'expérience résidentielle avec le peintre haïtien Alex Bien-Aimé, le photographe nantais Philippe Monges et le peintre d'Arnaudville George Marks, rencontre notamment des universitaires travaillant la question et des descendants d'esclaves et d'affranchis (soit une centaine de personnes), consulte des fonds d'ar-

chives et visite des sites louisianais liés à l'exploitation esclavagiste tels l'African American Museum de St. Martinville et le musée Whitney Plantation de Wallace en Louisiane, premier et unique lieu entièrement dédié à la mémoire de l'esclavage. Jusqu'à son ouverture, le 7 décembre 2014, l'évocation des conditions de vie et de travail des esclaves des anciennes plantations ouvertes aux visites ne faisait pas l'objet d'un travail de valorisation spécifique, contrairement au mode d'existence de leurs propriétaires. Comme le souligne l'historien Jonathan Holloway : « *Traditionnellement, les visites de plantation étaient des occasions de célébrer la vie raffinée des propriétaires et la culture du Sud. Et puis les gens ont commencé à demander : mais au fait, qui a construit tout ça ?* »²⁹.

Cette triple source d'inspiration prescrite marque profondément Brown, lequel avait jusque-là « *évit[é] des discussions inconfortables au sujet de l'esclavage, refusant même de regarder des films sur le sujet* »³⁰, et lui donne l'opportunité de se « *dépasser* »³¹. A cet égard, la visite du musée-mémorial de Whitney Plantation constitue pour lui une acmé dramatique, avec ses cabanes et sa prison d'esclaves, ses grandes plaques de granit énumérant les prénoms de 107 000 esclaves ayant vécu en Louisiane antérieurement à 1820, et encore les multiples témoignages écrits d'anciens esclaves balisant le site³². Ainsi qu'il l'explique : « *Ce fut une expérience émotionnelle. [É] Pour la première fois, j'abordais ce problème de l'esclavage en tant que participant et non comme observateur. Tout était si réel, brut et honnête que cela m'a frappé au point de changer ma vie* »³³. Cette expérience, donne un relief tout particulier à un événement immédiatement consécutif qui sort l'artiste du constat premier et lénifiant d'une similitude entre la Louisiane et son île sur les plans de l'architecture et de

la mentalité accueillante. Il se souvient : « *[Au cours d'un déjeuner] Nous avons une discussion [sur le projet TOSTEM], et quelqu'un a dit que l'esclavage n'était pas une si grande affaire, et fait le parallèle avec le bon traitement des animaux afin qu'ils soient en mesure de travailler pour vous. [í] J'ai été choqué. [í] Cela m'a renseigné sur la façon dont des gens rationalisaient la question en disant : Les esclaves n'étaient pas mal traités. Pour la première fois, je me suis senti noir - pas seulement noir mais esclave noir* »³⁴. « *Je ressentais la douleur d'être noir* »³⁵, confie-t-il. L'artiste, qui s'attendait à « *plus de sensibilité* » sur cette question abordée qui plus est dans le contexte d'une démarche mémorielle bien connue de son interlocuteur « rationnel » - aux intentions ouvertement provocatrices selon Brown³⁶ -, précise dans le même temps, s'affranchissant de la pensée de Fanon : « *Ce n'est pas un problème de noir et de blanc. Le problème est que quelqu'un a été réduit en esclavage et que quelqu'un l'a asservi* »³⁷.

A partir de ce moment, l'auteur de *Transformation 2* se sent poussé « *à s'exprimer plus fortement et plus franchement* »³⁸ sur la question de l'esclavage, tout en indiquant qu'il s'agit toujours pour lui d'une tâche difficile. « *Cela continue d'être un énorme défi pour moi, avoue-t-il, parce que je peux obtenir de véritables émotions* »³⁹. Cela d'autant plus que le peintre s'attache principalement à la représentation de la figure humaine. « *C'est ma façon, explique-t-il, d'engager réellement mon voyage dans la vie, et d'apprendre beaucoup sur ce que je suis* »⁴⁰ et aussi « *d'où je viens* »⁴¹. Il est à signaler que l'African Slavery Memorial Society via Angela Black, historienne spécialiste de la Traite et de l'esclavage, et Edith Oladele, coordinatrices du programme TOSTEM à Antigua, a fourni à Brown un document recensant les noms des esclaves qui vécurent et travaillèrent à Antigua,

ainsi qu'une étude d'ensemble sur l'esclavage dans les Caraïbes, phénomène connu *a minima* par l'artiste - « *Nous avons étudié cela à l'école, indique-t-il, mais je n'avais pas creusé la question* »⁴². Cette transmission documentaire va initier ou en tout cas encourager chez lui une appropriation intime de la mémoire de l'esclavage antiguais interférant avec la pratique créatrice. Ainsi qu'il le rapporte : « *J'ai grandi en voyant les champs de canne à sucre et de coton. Comme un enfant je n'avais jamais vraiment considéré mon rôle et l'histoire en tant que descendant d'esclaves, mais j'en prends de plus en plus conscience grâce à la recherche. L'histoire dont je m'enrichis est encore troublante mais elle m'aide à créer des œuvres qui nourriront des conversations qui surviennent rarement* »⁴³. Une ambition nettement moins revendicative que celle affichée entre autres par l'artiste Portoricain Juan Marcano Garcia : « *Il faut [í] réaffirmer la beauté de la négritude. [í] je me sens porteur d'une responsabilité politique. La canne à sucre, le platano, nous avons construit une identité à travers notre paysage, que nos ancêtres nous ont donné. Tout cela, on ne peut pas le nier, on doit en être fier* »⁴⁴.

Cette implication à une échelle plus locale a sans doute renforcé le désir de Brown de partager l'expérience de sa résidence louisianaise avec ses élèves de l'Antigua State College - anticipant l'action pédagogique du futur musée de l'esclavage d'Antigua-et-Barbuda -, avec pour objectif de leur apporter une « *plus grande connaissance du passé et avec cela, une plus grande confiance en soi* ». « *Mes élèves, signale-t-il encore, sont de jeunes artistes et il est important qu'ils aient une large base de connaissances qui dirigera leur approche quel que soit le but poursuivi. Lorsque vous savez, vous avez la possibilité d'un choix* »⁴⁵. Une possibilité peut-être enviée, d'après Brown, par ses « anges en crise ».

Conclusion

« *Quel est le lien entre le passé et le présent ?* », s'interrogeait Philippe Monges en octobre 2015. Il serait bien sûr tentant de chercher à expliquer les « anges en crise » de Mark Brown et en particulier l'œuvre *Transformation 2* dissociant l'extrinsèque de l'intrinsèque à travers deux traitements chromatiques de la peau, à partir des constats et prises de conscience faits par son auteur huit ans après sa création, tant la convocation quasi-systématique du facteur atavique dans le champ de la « mémoire traumatique » a fini par marginaliser le débat sur sa pertinence ou légitimité. L'ensemble *Angel in Crisis*, alors, pourrait s'appréhender comme un dispositif panoramique nourri notamment de « l'effet de réel » barthien⁴⁶, tel que défini par le promoteur anonyme du projet de *Panorama de la guerre* soumis en avril 1916 au ministère des Affaires étrangères par un collectif d'artistes mené par Émile Othon Friesz et Noël Dorville : « *Son rôle durable, que les impressions fugaces et floues du Cinématographe ne sauraient remplacer, est de fixer [í] une multitude d'images se rapportant à une scène, à un fait dont l'imagination populaire a été frappée, au sujet desquels vingt illustrés périodiques et cinquante journaux quotidiens lui ont donné, pendant des semaines et des mois, des versions photographiées, dessinées, écrites, í etc. À travers le tempérament d'un artiste, cette synthèse se cristallise en une forme définitive, se pare de l'expression et de la couleur, s'accentue de premiers plans, qui conduisent l'œil et le cerveau du spectateur jusqu'à la limite inquiétante du Réel !* »⁴⁷. Mais ici l'on écartera cette possibilité de lecture téléologique en principe récusée par la recherche en histoire de l'art.

Par ailleurs, le cas Mark Brown doit sans doute être examiné avec le recul

commandé par l'approche scientifique faisant cas de cette possibilité insuffisamment envisagée : le discours ou positionnement militant primant le discours ou positionnement esthétique ou stylistique peut participer de la gestion stratégique d'une carrière dans un temps marqué par d'importants questionnements identitaires au prisme du « devoir de mémoire ». Un devoir dont l'une des justifications communément évoquées a été exprimée par George Marks dans le contexte du programme TOSTEM : « *[La compréhension de l'esclavage] permet à tous d'aller de l'avant. Sans reconnaître pleinement ce qui est arrivé, nous sommes destinés à rester au même stade* »⁴⁸.

Ce temps, on le comprend ici, est aussi marqué par la vision bien installée d'un artiste dont le statut ne doit pas - ou pas « seulement » - être celui de producteur d'images à dimension « décorative » ou « divertissante », mais bien plutôt celui de guide, de messenger sociologue, philosophe ou psychologue révélateur de l'humain au travers de l'émotion et de la réflexion, conformément au métarécit d'une création contemporaine fondamentalement vouée à « faire sens », et plus précisément à « bousculer ». Parmi une infinité d'ajonctions plus ou moins explicites exprimées sur le sujet, rappelons et complétons tout d'abord ce qu'écrit Nadja Thomas dans son propos sur « anges en crise » : « *[í] en analysant les sujets considérés comme tabous, Brown fait ce que font tous les grands artistes. Il oblige son public à penser, à regarder et à exprimer une opinion [í]* »⁴⁹. Poursuivons avec une intervention du peintre Antoni Tàpies : « *L'art est une source de connaissance, tout comme la science ou la philosophie. [í] Quand les formes ne sont pas capables d'agresser la société [í], de la déranger, de l'inciter à la réflexion, de lui dévoiler son propre retard, quand elles ne sont pas en rupture, il n'y a pas d'art au-*

thentique. Devant une véritable œuvre d'art, le spectateur doit ressentir la nécessité d'un examen de conscience, d'une révision de son domaine conceptuel. L'artiste doit lui faire toucher du doigt les limites de son univers, et lui ouvrir des perspectives nouvelles. Il s'agit là d'une entreprise [í] humaniste. Lorsque le grand public se trouve en parfait accord avec certaines formes artistiques, c'est que ces formes, trop satisfaisantes, ont perdu toute virulence. Sans choc, il ne peut y avoir d'art. Si une forme esthétique n'est pas capable de dérouter le spectateur, et ne bouleverse pas sa façon de penser, ce n'est pas une forme artistique pour aujourd'hui »⁵⁰. Allons plus loin avec cette proposition faussement interrogative du critique Jean-Luc Chalumeau prolongeant une affirmation autobiographique d'Annette Messager (« Etre artiste [í], c'est à chaque instant guérir ses blessures et les rouvrir, dans un même mouvement »⁵¹) : « Etre artiste, ne serait-ce pas aussi être capable d'ouvrir des blessures secrètes chez le regardeur de l'œuvre, et les guérir du même mouvement ? »⁵².

Dans la mise en balance de la question de la sincérité posée tout au moins pour la réflexion de Brown sur les anges humanisés, il conviendra sans doute de tenir compte du témoignage livré par Andy E. Williams en novembre 2009, relatant sa rencontre avec le peintre pour les besoins de son ouvrage *Amongst Artists in Antigua and Barbuda* (après avoir bien identifié le rapport amical liant apparemment l'auteur et son interlocuteur et les enjeux autopromotionnels attachés à un tel témoignage laudatif) : « Durant mon interview avec lui, Mark Brown a été désarmant de candeur dans le partage de ses luttes avec sa foi et dans le partage de ses luttes pour libérer sa créativité des contraintes que la société antiguaise conservatrice avait placée dans son es-

prit. J'ai compris et constaté combien dire la vérité peut laisser à chaque artiste le sentiment d'être exposé et vulnérable face à l'opinion publique. Mais réfléchissant à l'importance pour un artiste de partager à travers son travail les vérités personnelles qui ont été révélées à lui, j'en suis venu à reconnaître combien il est important de laisser cette vérité comme héritage personnel propre. Parce que si vous ne laissez pas la vérité... vous ne laissez aucune trace de votre passage ici »⁵³. Et s'agissant cette fois de l'œuvre exécutée en résidence par Brown, on fera cas de cette déclaration de l'artiste : « Au départ, je ne savais pas ce que j'allais faire. [í] Il y avait tant de choses que je voyais, que je ressentais, que je vivais. En fin de compte je me suis senti réellement confus. [í] En me fondant sur mes expériences, mes émotions et en essayant de rester fidèle à mes sentiments : c'est comme cela que j'ai su comment j'allais créer mon œuvre. [í] Une fois que j'ai réalisé cela, j'étais prêt à commencer »⁵⁴.

Notes

1. Joanne C. Hillhouse, « ASC art teacher set to broaden students' horizons », *antiguaobserver.com*, 11 mars 2001, <http://antiguaobserver.com/asc-art-teacher-set-to-broaden-students%E2%80%99-horizons/>. Consulté le 19 mars 2016. Nous traduisons.
2. Mark Brown, propos recueillis par Renaud Bouchet et Vincent Vilmain, avril 2016. N. t.
3. « La peinture à Antigua, comme partout ailleurs, est variée. Les approches artistiques se font sur différents modes et abordent différents sujets. De nombreux artistes émergents remplacent leurs prédécesseurs établis et leurs approches sont plus globales par rapport aux scènes traditionnelles de village et de paysage des Caraïbes. » (M. Brown, propos recueillis par R. Bouchet et V. Vilmain, avril 2016). N. t.
4. D'après les propos de M. Brown recueillis par R. Bouchet et V. Vilmain, avril 2016. N. t.
5. Mark Brown, « Mark Brown : the artist », *markbrownart.com*, [http://](http://markbrownart.com)

www.markbrownart.com/about.htm. Consulté le 19 mars 2016. N. t.

6. Nadja Thomas, « Angels and Demons Painter Mark Brown In Crisis », *theculturetrip.com*, <http://theculturetrip.com/caribbean/antigua-barbuda/articles/angels-and-demons-painter-mark-brown-in-crisis/>. Consulté le 19 mars 2016. N. t. Prem. mise en ligne : 24 juin 2013.

7. La désignation explicite de la figure de l'ange par Brown lui-même rend sans objet la référence à l'écorchement de Saint-Barthélémy. Une référence pourtant tentante au regard de la proximité géographique des îles de Saint-Barthélémy et d'Antigua, et surtout des résonances formelles dans la représentation épidermique entre l'œuvre *Transformation 2* et, par exemple, la statue monumentale du saint sculpté par Pierre le Gros le Jeune (1666-1719) pour la basilique Saint-Jean de Latran à Rome.

8. Mark Brown, cité dans N. Thomas, « Mark Brown In Crisis », *arcthemagazine.com*, 24 juin 2013, <http://arcthemagazine.com/arc/2013/06/mark-brown-in-crisis/>. Consulté le 19 mars 2016. N. t.

9. Interrogé sur le choix de ses modèles, Brown indique : « *Il est difficile de trouver des modèles, spécialement nus, du fait des usages culturels et de la population réduite. Dans la mesure du possible, j'emploie des modèles ou alors je me base sur des livres d'anatomie, sur mon propre corps et parfois sur différentes sources Internet.* » (M. Brown, propos recueillis par R. Bouchet et V. Vilmain, avril 2016. N. t.)

10. N. Thomas, « Mark Browní », *op. cit.* N. t.

11. Irénée de Lyon, *Démonstration de la prédication apostolique, paragraphe 65*, dans L. M. Froidevaux, *Démonstration de la prédication apostolique. Nouvelle traduction de l'arménien avec introduction et notes*, « Sources chrétiennes », n° 62, Paris, Les Editions du Cerf, 1971, p. 55-56. Voir également Jean-Marc Vercruyse, « Les Pères de l'Église et Lucifer (Lucifer d'après Is 14 et Ez 28) », *Revue des sciences religieuses*, vol. 75, n° 2, 2001, p. 147-174.

12. N. Thomas, « Mark Browní », *op. cit.* N. t.

13. M. Brown, propos recueillis par R. Bouchet et V. Vilmain, avril 2016. N. t.

14. *Ibid.* N. t.

15. *Ibid.* N. t.

16. M. Brown, propos recueillis par R. Bouchet et V. Vilmain, avril 2016. N. t. Le peintre ajoute : « *Les questions traitées sont pour la plupart universelles et, espérons-le, peuvent être comprises à travers la culture.* » N. t.

17. M. Brown, « Mark Brown : the artist », *op. cit.* N. t.

18. Voir <http://www.markbrownart.com/angelincrisis/index.htm>. Les seules œuvres mises en ligne sur le site (au 22 mars 2016) sont celles de la série *Angel in Crisis*, signe que l'artiste voit peut-être en elles une vitrine autosuffisante de sa production.

19. D'après les propos de M. Brown recueillis par R. Bouchet et V. Vilmain, avril 2016. N. t.

20. M. Brown, propos recueillis par R. Bouchet et V. Vilmain, avril 2016. N. t.

21. Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs. Préface (1952) et Postface (1965) de Francis Jeanson*, Paris, Seuil, 1965, p. 48. Prem. éd. 1954.

22. Mathilde Bouclé-Bossard, Lancement du programme TOSTEM », *anneauxdelamemoire.org*, 10 janvier 2014, <http://www.anneauxdelamemoire.org/en/news/our-international-network-news/item/820-lancement-du-programme-tostem.html>. Consulté le 19 mars 2016.

23. Anonyme, « Exposition internationale & itinérante », *memoiresliberees.org*, non daté, <http://www.memoiresliberees.org/programme-tostem/lexposition/>. Consulté le 19 mars 2016.

24. Anonyme, « TOSTEM : Tourisme autour des sites de la Traite, de l'esclavage et de leurs mémoires », *memoiresliberees.org*, non daté, <http://www.memoiresliberees.org/programme-tostem/>. Consulté le 19 mars 2016. Concrètement, il s'agit d'après le texte en ligne de « *présenter les contextes et les enjeux historiques des différents pays* », « *remettre l'humain au centre de cette histoire* », « *mettre en valeur le patrimoine matériel et immatériel (arts, danse, littérature) liés à cette période* », « *valoriser la résistance continue des esclaves pour leur liberté* »,

« faire le lien entre histoire et héritages contemporains ».

25. M. Brown, propos recueillis par R. Bouchet et V. Vilmain, avril 2016.

26. *Ibid.*

27. Voir notamment Mary Prince, Daniel Maragnès, *La véritable histoire de Mary Prince, esclave antillaise. Récit commenté par Daniel Maragnès*, Paris, Albin Michel, coll. « Histoire à deux voix », 2000. Prem. éd. 1831.

28. Marsha Sills, « Shackles of Memory exhibit in Arnaudville gives expression to the pain of slavery, racism », *theAdvocate.com*, 24 septembre 2015, <http://theadvocate.com/news/acadiana/acadiananews/13508778-123/shackles-of-memory-exhibit-in>. Consulté le 16 mars 2016. N. t.

29. Jonathan Holloway, cité dans Claire Levenson, « Le sud des États-Unis commence enfin à affronter son passé esclavagiste », *slate.fr*, 22 juin 2015, <http://www.slate.fr/story/104213/etats-unis-esclavagisme-premier-musee-memorial>. Consulté le 20 mars 2016). Le projet a initié un changement dans l'intention scénographique, comme le souligne Ibrahima Seck, directeur de recherche de la plantation Whitney, également cité dans l'article de Levenson : « Notre projet a contribué à faire évoluer les choses [i]. Dans la plantation d'Oak Alley, par exemple, il n'était question que de l'histoire des maîtres. Mais récemment, ils ont construit des cabanes à esclaves que les gens peuvent visiter. Plusieurs propriétaires sont venus voir la plantation Whitney et cela les a encouragés à mettre l'esclavage au cœur de leurs visites. Ils osent enfin le faire, mais c'est assez récent. »

30. M. Sills, *op. cit.* N. t.

31. M. Brown, cité dans Anonyme (Art, Culture, Education [ACE]), « Artist Mark Brown and the TOSTEMS Shackles of Slavery project », *artcultureantigua.com*, 30 septembre 2015, <http://artcultureantigua.com/2015/09/30/mark-brown-reveals-shackles-of-slavery/>. Consulté le 19 mars 2016. N. t.

32. Parmi ces déclarations recueillies dans les années 1930, on peut lire : « Nous ne pouvions pas apprendre à lire et à écrire, et le maître disait que, s'il découvrait qu'un de ses

esclaves essayait d'apprendre, il l'écorcherait vif. » (Anonyme, cité dans C. Levenson, *op. cit.*)

33. M. Brown, cité dans Jordan Arceneaux, « Artists show work at open house in Arnaudville », *dailyworld.com*, 26 septembre 2015, <http://www.dailyworld.com/story/news/local/2015/09/26/artists-show-work-open-house-arnaudville/72880760/>. Consulté le 19 mars 2016. N. t. « Quand vous rentrez dans cet espace, vous ne pouvez pas nier ce qui est arrivé à ces gens. Vous pouvez le ressentir, le toucher, le sentir », rapporte Mitch Andrieu, maire de la Nouvelle Orléans, comparant l'expérience à la visite d'Auschwitz (Mitch Landrieu, cité dans Ron Stodghill, « Driving Back Into Louisiana's History », *nytimes.com*, 25 mai 2008, <http://www.nytimes.com/2008/05/25/travel/25trail.html?pagewanted=all&r=0>). Consulté le 20 mars 2016.

C. Levenson, *op. cit.*)

34. M. Brown, cité dans M. Sills, *op. cit.* Un sentiment à rapprocher de celui conçu par Alex Bien-Aimé au terme de sa visite de l'African American Museum de St. Martinville, cité également dans l'article en ligne : « La douleur de l'esclavage, à la fois physique et mentale, demeure. La douleur reste. Les gens peuvent sentir la douleur, et elle est comme une cicatrice - mentale et physique. [i] C'était comme si ma famille était encore esclave ».

35. M. Brown, cité dans Jacqueline Cochran, « Antiguan artist continues to make headway in U.S. », *antiguachronicle.net*, 23 septembre 2015, http://www.antiguachronicle.net/index.php/2015/09/23/td_d_slug_40/. Consulté le 19 mars 2016. N. t.

36. Voir J. Cochran, *op. cit.*

37. M. Brown, cité dans M. Sills, *op. cit.* N. t.

38. *Ibid.*

39. M. Brown, cité dans Anonyme (ACE), *op. cit.* N. t.

40. M. Brown, cité dans J. Arceneaux, *op. cit.*

41. M. Brown, cité dans Anonyme (ACE), *op. cit.* N. t.

42. M. Brown, cité dans J. Arceneaux, *op. cit.* N. t.

43. M. Brown, propos recueillis par R. Bouchet et V. Vilmain, avril 2016. N. t.

44. Majolaine Girard, « Revendiquer la négritude en peignant l'homme noir, les exemples de Pablo Marcano Garcia et Arnaldo Roche-Rabel », [Entretien avec Pablo Marcano Garcia du 13 novembre 2010], Observatoire Politique de l'Amérique latine et des Caraïbes, *sciencespo.fr*, <http://www.sciencespo.fr/opalc/content/revendiquer-la-negritude-en-peignant-l-homme-noir-les-exemples-de-pablo-marcano-garcia-et-ar>. Consulté le 24 avril 2016.

45. *Ibid.*

46. Voir Roland Barthes, « L'effet de réel », *Communications*, « Recherches sémiologiques. Le vraisemblable », Paris, vol. 11, n° 1, 1968, p. 84-89.

47. [Anonyme], « Un panorama des crimes allemands », MNESYS 10PAAP/2, Philippe Berthelot, papiers d'agents, « Propagande, août 1916-1917 », f° 174, La Courneuve, Archives diplomatiques. Cité par Anne-Sophie Aguilar dans « De la représentation à la re-création : l'expérience immersive du *Panorama de la guerre* (1916) », à paraître dans Stéphane Tison, Renaud Bouchet, « L'artiste et la Grande Guerre : le conflit comme inspiration », *Annales de Bretagne et des Pays de Loire*, Presses Universitaires de Rennes, 2016.

48. George Marks, cité dans J. Arceneaux, *op. cit.* N. t.

49. N. Thomas, « Mark Browní », *op. cit.* N.t.

50. Antoni Tàpies, « Art-Idee », *La Pratique de l'art*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1994, p. 52. Texte de mars 1970.

51. Annette Messenger, citée dans Jean-Luc Chalumeau, « A chaque instant, guérir ses blessures », *Eighty*, Paris, n° 32, avril 1990, p. 5.

52. J.-L. Chalumeau, *op. cit.*, p. 5.

53. Andy E. Williams, « Recalling My Interview with Antiguan Artist Mark Brown », *andyewilliams.com*, 10 septembre 2009, <http://andyewilliams.com/blog/?p=2365>. Consulté le 18 mars 2016. N. t.

54. M. Brown, cité dans J. Cochran, *op. cit.* N. t.

L'auteur



Renaud Bouchet est Maître de conférences en Histoire de l'art contemporain à l'Université du Maine. Ses recherches menées au sein du Centre de Recherches Historiques de l'Ouest (CERHIO-CNRS UMR 6258) portent principalement sur le Nouveau Réalisme et ses connexions artistiques, et plus particulièrement sur les figures d'Arman et de César. Il leur a consacré notamment deux ouvrages : *Les féminins d'Arman, des Cachets aux Interactifs, 1957-2005* (Genève, Fondation A.R.M.A.N., 2016) et *Les Fers de César, 1949-1966. Le matériau et sa présence* (Rennes, Presses Universitaires de Rennes, à paraître en 2016).