

Assemblage du paradigme proto-esthétique aux Amériques

Frédéric Lefrançois

L'acte de naissance du paradigme proto-esthétique aux Amériques coïncide avec la rencontre, le 12 octobre 1492, entre l'équipage de trois navires espagnols et les communautés Tainos des Lucayes. Cet évènement historique pose en effet les bases de ce qui deviendra par la suite une « déterritorialisation de l'esthétique » – science officiellement née en 1750 sous la plume de Baumgarten –, vers ce qu'Éric Alliez appelle dans sa lecture de *Chaosmose*¹ « un radical en deçà/au-delà de l'art qui va permettre de reformuler et d'affronter sur un mode ontologico-politique renouvelé »² la question de la « pensée comme hétérogène »³. Aussi proposons-nous de revenir sur les premiers pas de cet épistème qui se constitue à tâtons, dans sa recherche et son encodage du Beau, pour appréhender la généalogie de la rencontre inaugurale à San Salvador, sur cette plage au sable blanc des Bahamas, avec en toile de fond le spectacle d'une végétation luxuriante.

Entré en contre-plongée dans l'altérité, subjugué par la prégnance du lieu, le regard explorateur s'incline devant la magnificence d'une forêt indomptée. L'espace d'un instant, la « contemplation esthétique de la nature garde encore, même pour les lettrés les plus sophistiqués, un prestige religieux »⁴. S'ensuit alors la phase alchimique, mélange effervescent de fantasmes incivils, détonante émulsion d'attractions et répulsions : les conquistadors cherchent de l'or. Magie de la rencontre, choc du « régime éthique des images » et du « régime esthétique »⁵ de l'art natif.

L'année 1492 en porte le stigmate indélébile, tel un traumatisme fondateur imprégnant la mémoire collective des peuples du Nouveau Monde et transmis de génération en génération. La subséquente division du monde opérée par l'Occident selon des critères éthiques, esthétiques et civilisationnels place d'un côté les barbares, natifs du Nouveau Monde et d'ailleurs ; et de l'autre, les civilisés européens, mus par le désir d'une rencontre accélérée avec toute source de profit. Si, en se dirigeant vers l'Ouest, l'Amérique se dévoile, comment cette partition historico-politique influence-t-elle la conscience esthétique et la mémoire collective des régions découvertes ?

F. Pradilla, *La Rendición de Granada* (La Prise de Grenade), huile sur toile, 550 x 330 cm, 1881, Palais du Sénat, Madrid. [Œuvre dans le domaine public. Réutilisation autorisée dans le cadre de la licence Creative Commons 3.0, page web https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_rendici%C3%B3n_de_Granada.jpg (consultée le 11/05/19)].



Cette « nouvelle région du monde », qu'Édouard Glissant décortique dans son *Esthétique I*, est un nouveau domaine pour l'esthétique, car née du choc, du brassage de cultures et de peuples jusqu'alors inconnus les uns pour les autres. Son hybridité résulte de l'assemblage kaléidoscopique de consciences esthétiques s'harmonisant au fil des générations en un tout-monde de fragments et de passerelles, de tissages et d'assemblages, de métiers à métisser. Comment cet assemblage s'est-il formé pour parvenir jusqu'à nous ?

Genèse d'un paradigme proto-esthétique composite

Il est significatif que l'un des chocs esthétiques et civilisationnels les plus marquants de l'histoire du monde se soit produit dans la Caraïbe. Cet espace « autre » et définitoire d'une nouvelle modernité semblait destiné à attirer la curiosité de l'élite intellectuelle et bourgeoise de la Haute-Renaissance. À la fin du XV^e siècle, la soif de connaissances nouvelles était à l'origine d'expéditions vers des *terrae incognitae*. Si les États florentins se sont illustrés par leur dynamisme dans ce domaine, l'Espagne musulmane a renforcé sa présence sur le continent africain et ses provinces ibériques⁶ ? À l'issue des guerres de Grenade, elle exorcise le souvenir de sa propre colonisation en se tournant vers l'Ouest pour s'affirmer en tant qu'entité géopolitique et prendre ainsi son essor.



Stradanus, *America*⁹, 1589, encre et craie sur papier, 22 x 28 cm. [Source : Wikimedia Commons, licence Creative Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Theodor_Galle_after_Johannes_Stradanus.PNG (consulté le 3/6/19)].

de Johannes Stradanus immortalisant le moment de la rencontre, nous en sommes venus à l'idée d'une esthétique composite et tectonique née du choc d'esthétiques multiples⁸, idoines à chaque composante ethnoculturelle de l'art diasporique transaméricain.

Dans le creuset de l'hybridité : l'assemblage d'une esthétique tectonique

À l'image de la tectonique des plaques, la formation de l'esthétique transaméricaine s'apparente à l'assemblage continu d'un grand puzzle. Composé de pièces issues d'Afrique, d'Europe et d'Asie, cet agglomérat s'est agrégé, au fil des siècles, en un substrat hybride d'une grande densité¹⁰. Ses paradigmes intègrent divers héritages philosophiques, anthropologiques, historiques, artistiques, linguistiques et ethnoculturels. Il s'agit d'une esthétique composite et multifocale qui intègre d'emblée une pluralité de points de vue. Sa modernité est absolue et radicale. La cohérence de cet assemblage hybride et hétérogène s'apprécie en fonction du point de vue de l'observateur. Un premier enjeu consiste à identifier les principes unificateurs de l'esthétique transaméricaine. Ensuite, il conviendra, sur cette base nouvellement acquise, de s'interroger sur son devenir.

Aux Amériques, heuristique, esthétique et tectonique ont partie liée. Elles se fécondent en une sémiotique sibylline, un charmant hermétisme, où le « tout » est « partie », et la partie, tout. Comme les trois divinités sylvestres de Wifredo Lam, elles génèrent une savante et généreuse *ekphrasis* sur le perspectivisme de l'expérience sensible.

C'est là un paradoxe : l'esthétique du Nouveau Monde se cherche, se trouve et se développe, à travers un choc continu. De fait, elle résulte d'un assemblage hybride, discontinu, fragmentaire et kaléidoscopique. Il faut donc se garder des jugements hâtifs à son endroit, comme le rappelle Marc Jimenez, au sujet de toute esthétique prenant le fragment comme cellule d'accueil : « [...] le fragment est un défi à la pensée systématique, à l'impérialisme de la raison déductive et organisatrice. Le fragment est effectivement comme un grain de pollen chargé de semer la vérité. On pourrait dire, paradoxalement, que le fragment n'est pas fragmentaire : c'est un microcosme en soi »¹¹.

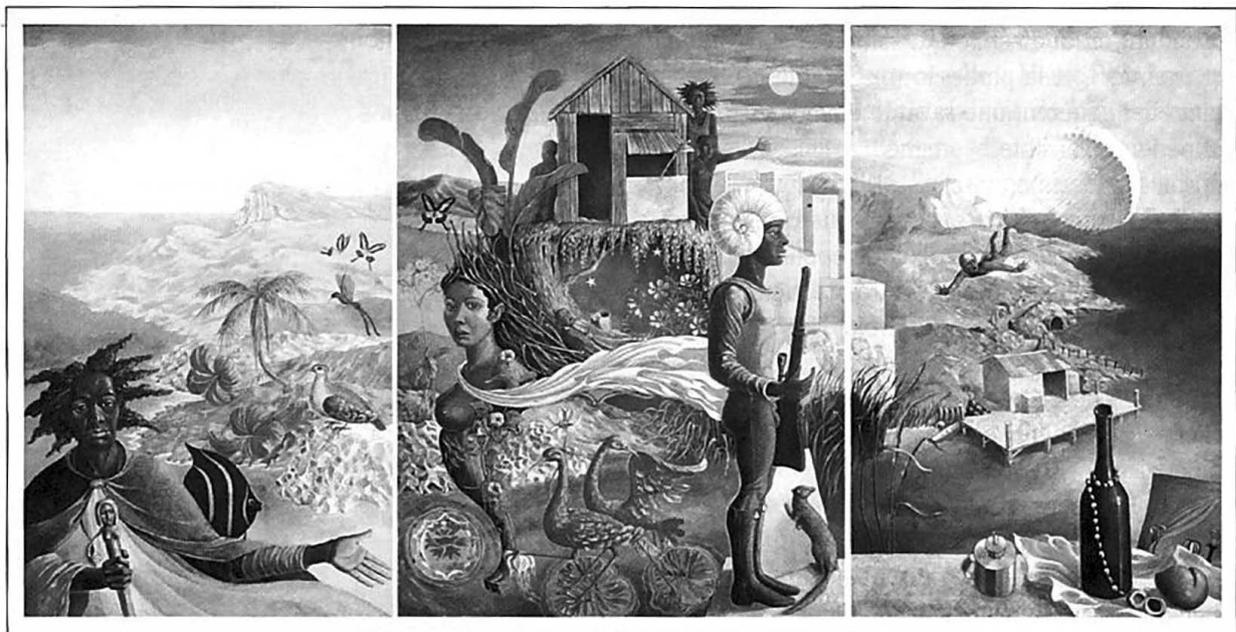
Son analyse complète requiert une approche globale. La géologie offre des clés pertinentes pour se repérer dans ce complexe de sensations et de représentations. L'image se précise ainsi : le sous-sol de plusieurs îles étant constitué de couches volcaniques, certaines portent encore la marque des failles sismiques qui parcourent la région. Le risque est grand, à tout instant, que le sol se dérobe sous nos pieds. Par analogie, on acceptera l'éventualité que s'y engouffrent toutes nos certitudes, puisque l'idée même de stabilité dans le champ de l'esthétique est



Ph. J.-P. Dalbéra, Exposition Wifredo Lam, Centre Pompidou, Paris, 9/11/15, [https://www.flickr.com/photos/dalbera/22918613326/in/album-7215762961238744 (consultée le 15/11/2018)]. Reproduction autorisée sous licence Creative Commons 2.0.

sujette à caution. L'expérience du sensible artistique peut ainsi prendre le relais d'une expérience sismique et post-traumatique, comme cela s'est souvent produit dans la Caraïbe. L'illusion d'une cohérente monotonie, fondée sur la successivité de jours apparemment paisibles, peut faire oublier que le visage des réalités pan-caribéennes est également celui de chocs imprévisibles remodelant en profondeur le visage et la perception d'environnements familiers. On ne sort jamais indemne, ni inchangé d'une collision qui, comme l'observe Dominique Berthet, « brise ou féconde, détruit ou donne naissance, anéantit ou réenchante »¹². Le choc esthétique transaméricain est tout, sauf élastique.

Si 1492 est le séisme fondateur et prototypique d'une esthétique du choc qui naîtra plus tard de la rencontre entre les thèses de Baumgarten et Hegel et celles des esthéticiens décoloniaux, 1655 et 1804 sont des « répliques » bouleversant l'histoire de la transmodernité aux Amériques insulaires. Qui se doutait, au milieu



Colin Garland, *In the Beautiful Caribbean*, 1974, huile sur toile, Kingston, National Gallery of Jamaica. © NGJ

du XVII^e siècle, que la Jamaïque alors espagnole passerait aux mains des Anglais ? Ce choc, imprimé dans l'inconscient collectif jamaïcain réapparaît souvent dans les triptyques de Colin Garland, sous la forme d'un assemblage transhistorique au symbolisme hybride marqué.

Et que dire de Saint-Domingue, rebaptisée par les anciens esclaves africains en l'honneur de ses premiers occupants tainos, à l'issue de la guerre d'indépendance haïtienne ? Dans les deux cas, on passe brutalement d'un baromètre à un autre, et l'immédiateté du changement exige de mobiliser sur-le-champ des capacités extraordinaires d'adaptation, comme l'ont fait les survivants de chaque territoire impacté par un tremblement de terre.



Pascale Monnin, *Eustache ou l'éloge de la complexité*, installation/assemblage, 2006. exposition « Haïti : deux siècles de création artistique », Grand Palais, Paris, 2013-2014. Photo M. Menu [sous licence CC, <https://www.flickr.com/photos/onews/16119322308> (consultée le 14/04/19)].



Valérie John, *Entrechocs*, assemblage-installation, 2004, [<https://www.facebook.com/141705779326981/photos/a.141722185992007/>. Permission de l'artiste].

Nous posons donc comme premier principe définitoire du paradigme proto-esthétique transaméricain qu'il fonctionne à la manière d'une tectonique des sensibilités. Il ne s'agit pas de nier, ni d'occulter l'apport de chaque composante de cette esthétique poly-focale et polycentrique. À l'image des séismes qui modifient en permanence les diverses strates du réel, les sens mis en relation par l'histoire et la complémentarité des frontières, réceptionnent les secousses d'un choc continu qui transforme la perception et la conception de l'art dans ses soubassements existentiels. L'esthétique aux Amériques, ne se désolidarise pas de la réalité culturelle et sociopolitique dont elle émane, quand bien même celle-ci ne serait faite de chocs.

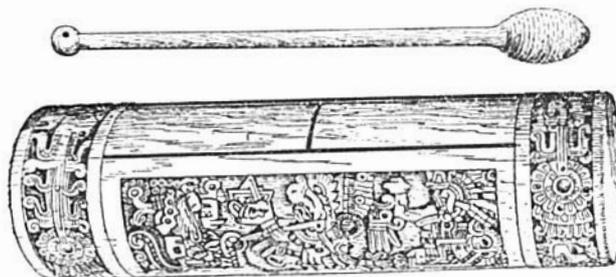
Cette contingence conditionne le changement du regard esthétique, tout comme le *kou-tchok*, marque dans l'imaginaire créole, la violence nécessaire pour transformer des comportements déviants. Cette esthétique du choc est un assemblage performatif, conçu à travers le prisme de la nouveauté comme un impératif de survie.

Un deuxième principe réside dans la profondeur transhistorique du regard esthétique. Celui-ci se manifeste par une capacité à traverser et embrasser simultanément plusieurs strates d'expérience sensitive. Selon Valérie John, l'œuvre d'art devient alors « le résultat de couches successives de choses différentes pour donner du nouveau »¹³. La pertinence de ce propos se confirme à travers sa série *Entrechocs*, un univers subtil et sibyllin d'assemblage, de superpositions, censures et dévoilements qui s'opèrent dans le champ de la conscience esthétique depuis le temps de la conquête jusqu'à notre ère transmoderne¹⁴.

Éthique versus esthétique

Le XVI^e siècle est témoin de l'affrontement entre l'éthique religieuse occidentale et l'esthétique endogène aux Amériques. Ce choc résulte de l'assemblage brutal des dogmes religieux occidentaux avec le système de valeurs animistes et mythologiques qui codifient le mode de vie amérindien. Fortement influencée par l'idéologie et l'iconographie dérivées du *Malleus Maleficarum* publié en 1486, la caste ecclésiastique accompagnant les navigateurs aux Indes occidentales entend appliquer les méthodes du bréviaire de l'Inquisition pour éradiquer l'hérésie chez les « sauvages » des Amériques. Aussi l'évêque franciscain Diego Landa Calderón, originaire du Couvent de Tolède, ambitionne-t-il d'effacer l'art et les religions naturels du Mexique¹⁵ en faisant disparaître tout assemblage syncrétique de croyances au profit d'une pureté de culte.

Son attitude ambivalente vis-à-vis des Amérindiens reflète l'antagonisme entre l'éthique et l'esthétique coloniales qui se mettent en place depuis les premières exactions de l'*encomienda*. Tirillé entre le désir d'être autre et libre, comme les « sauvages » qu'il observe et juge en secret, et celui de la sainteté. Landa, qui est à la fois chroniqueur, ethnographe et anthropologue, examine avec intérêt l'art chorégraphique et sculptural des objets employés lors des danses guerrières mayas : « L'un des deux se tient [...] debout tenant une poignée de roseaux, tandis que l'autre reste accroupi. Ensemble, et en rythme, ils tournent autour du cercle. Le premier projette les roseaux de toute sa force vers l'autre danseur qui, avec une grande dextérité, les attrape avec un bâton court puis les renvoie vers les autres membres du cercle [...] »¹⁶.



Tambour et percuteur employés lors de cérémonies divinatoires. Image reproduite in Lynn V. Foster, *Handbook to Life in the Ancient Maya World*, New York, Facts On File, 2002, p. 65.

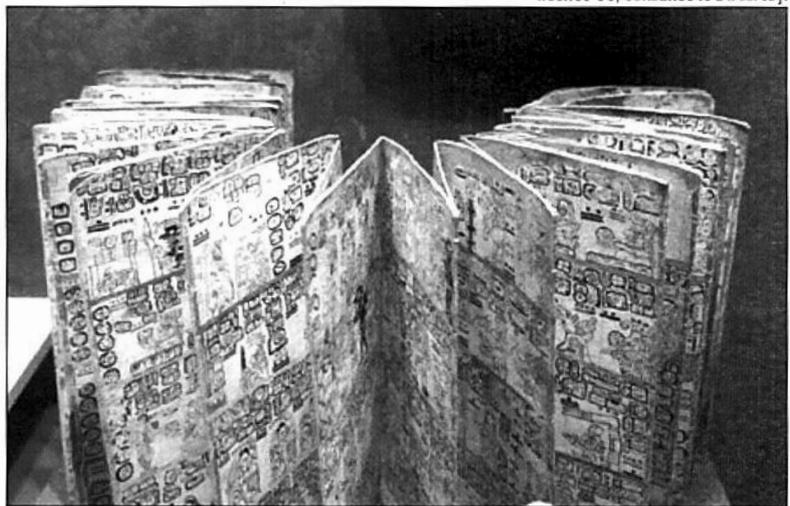
Son attitude esthétique est un mélange d'admiration et d'aversion pour ces danses martiales d'origine olmèque. Emporté par la liesse populaire, il en retient le caractère festif et ne perçoit pas leur dimension sacrée. Il s'agit, en réalité, d'une danse en l'honneur du dieu de la guerre, aux traits négroïdes, que les anthropologues ont nommé « Dieu L » dans l'attente d'un décryptage complet du codex de Dresde. À titre informatif, les images suivantes montrent un instrument employé lors de cette danse rituelle, et sa description sur une fresque de la chapelle de Bonampak.



Fresque de la chapelle de Bonampak montrant une danse guerrière et religieuse avec des bâtons. Les origines olmèques de cette chorégraphie rituelle se trouvent encore dans le plateau du Yucatan. De rares inscriptions hiéroglyphiques sculptées sur les parois du temple maya de la Crique Bleue, dans la forêt de Belize, attestent de sa survivance chez les Mayas.

Il n'y a pas que la corporéité brute de cette attitude esthétique qui fait l'objet d'une hainamoration, car Landa ne « connaît point d'amour sans haine »¹⁷ envers la sauvagerie des peuples découverts dans les méandres de l'Amazonie. Paradoxalement, la langue polytonale *yucateca*, éminemment complexe et porteuse d'une religion érudite, a nécessité de sa part des années d'apprentissage avant qu'il puisse s'en servir comme instrument d'évangélisation. En étudiant la culture des indigènes, Landa a fourni aux anthropologues un outil essentiel pour comprendre leur civilisation. Puis il s'est appliqué à l'effacer pour parfaire son œuvre d'assimilation et de conversion. C'est sur une terre vierge, purifiée de toute culture ancestrale, qu'il entendait bâtir des églises, un nouvel empire pour la catholicité. Sa soif de pureté est motivée par l'éthique religieuse de la conquête qui condamnera l'esthétique native au bûcher, et les Indiens à la torture.

Quand il réalise que les Mayas ont déjà codifié dans leur écriture hiéroglyphique une véritable esthétique, endogène, basée sur une conception circulaire du temps, et que cette dernière n'a qu'une place marginale pour le Dieu unique des chrétiens, l'évêque franciscain décide d'en faire un autodafé¹⁸. La négation de la beauté que l'on ne peut posséder, ni apprivoiser est un signe caractéristique de l'éthique coloniale qui conduit à l'élimination des cultures hôtes. Tous ces livres brûlés étaient des codex mayas, des œuvres d'art d'une beauté et d'une richesse inestimables rivalisant de sophistication avec les enluminures. Alternant des glyphes



Réplique du Codex de Dresde. Image libre de droit. [Source : Wikimedia Commons, licence CC, consultée le 24/05/19].

dessinés à l'encre végétale, et des illustrations peintes à l'aide de pigments, ces manuscrits de grande taille étaient assemblés en une suite de polyptyques bifaces s'ouvrant et se refermant comme un accordéon. Ils servaient principalement à codifier les rites de divination et fixer les canons esthétiques et religieux régissant l'usage du corps et de la parole lors des cérémonies rituelles. Sur chaque face se trouvent précisées les conditions pour parvenir à un bon ou mauvais augure selon la divinité évoquée. Les membres de l'élite religieuse, politique et intellectuelle maya étaient profondément pénétrés d'une esthétique du quotidien. Conscients de leur impact sur les générations à venir, ils prirent la décision de transmettre à la postérité le *Popol Vuh*, un traité poétique dont le symbolisme suggère les fondations d'une esthétique décoloniale. Confectionné avec du papier à base d'écorce d'un ficus endémique à la région, ce dernier testament spirituel a été préservé grâce à l'aide de copistes dominicains. Seuls quelques manuscrits originaux ont survécu à la rage destructrice de l'inquisition coloniale qui s'est soldée par un génocide culturel. Ainsi, le souvenir des Anciens n'a pas totalement disparu.

Leur legs proto-esthétique survit à travers les œuvres de nombreux artistes caribéens et latino-américains. Leur art porte la marque d'assemblages emblématiques d'une créolité diasporique en quête de devenir. En tout état de cause, elles exemplifient cette esthétique multifocale, kaléidoscopique, qui se révèle pleinement à ceux qui veulent bien diversifier leurs angles d'approche et points de vue, quitte à opérer une synthèse des contraires.

Le perspectivisme de l'esthétique transaméricaine

La découverte de 1492 a engendré une modernité ethnocentrique, à la mesure du choc de civilisations affectant encore l'histoire culturelle et événementielle du monde. Ses répercussions ont eu, sur le plan esthétique comme sur le plan politique, une portée considérable, même s'il n'existait pas encore, à l'époque, de « transmission calculable entre choc artistique sensible, phase de conscience intellectuelle et mobilisation politique »¹⁹. En ouvrant une brèche dans l'univers de la perception sensible, la découverte du « Nouveau Monde » par l'expédition espagnole marque le temps d'une confrontation avec l'altérité radicale, et signe le début d'une longue série de striations spatiales²⁰ et d'hainamorations symboliques qui donnent un cadre à l'esthétique de cette « nouvelle région du monde »²¹. Et voici qu'elle s'organise, petit à petit, en un tout parfaitement cohérent.

Ordo ab chao : l'ordre surgit désormais de la profusion du sens, des sens, en ces terres où la décence interdit jadis d'adorer librement la beauté. Depuis que les caravelles ont ouvert une passerelle à l'Ancien Monde, le Nouveau Monde est certes enchevêtré dans un fatras de représentations allogènes, pis : il s'est enseveli sous des strates de désirs cannibales et antagonistes. Mais ce n'est pas parce que sa composition est inchoative qu'elle est incohérente, bien au contraire : l'esthétique transaméricaine s'élabore de façon harmonieuse par l'assemblage méticuleux de catégories fragmentaires propres aux aires dont elle s'origine. De fait, elle pose le défi du continuum de l'appropriation de l'*ars caribensis* à travers les âges en vertu

du principe d'hybridité éruptive. De quel point de vue doit-on l'aborder ? Quel filtre, quel modèle faut-il lui appliquer ?

Face à tant de défis, la pensée du Tout-Monde glissantien offre des paradigmes proto-esthétiques opérants : sa métaphore conceptuelle du rhizome, ses liaisons magnétiques, s'avèrent toujours aussi fécondes et pertinentes pour aborder les réalités fluctuantes d'un univers esthétique en perpétuelle recomposition. En outre, les propositions du philosophe péruvien Alejandro Deustua s'articulent avec l'immanence du politique qui s'invite dans tout surgissement de la conscience esthétique aux Amériques. Auteur d'un ouvrage intitulé *Las ideas de orden y libertad en la historia del pensamiento humano*, Deustua s'associe au positivisme bergsonien de Mariano Ibérico pour formuler la thèse selon laquelle « la liberté esthétique se transmue en solidarité concrète, dans l'ordre organique de la vie, en tant que réalisation métaphysique des valeurs »²². Autant de « tracées » qui entrent en résonance avec l'impératif de « démontage » prôné par René Ménéil : « défaire la syntaxe coloniale [...] et la sorcellerie s'envole »²³.

Aussi pensons-nous, à la suite d'Enrique Dussel, que l'esthétique transaméricaine décoloniale « doit être un projet "trans-moderne" [...] grâce à l'incorporation réelle du caractère émancipateur rationnel de la Modernité et de son Altérité niée, grâce à la négation de son caractère mythique – lequel justifiait l'innocence de la Modernité par rapport à ses victimes était irrationnel »²⁴.

Inutile donc, de chercher sous ces latitudes l'essence du Beau, du Sublime, ou de l'Atroce, en reproduisant fidèlement des thèses encore empreintes de rationalité coloniale. À l'image des codex mayas de l'ère préhispanique, l'esthétique décoloniale, légataire de la proto-esthétique transaméricaine, a su échapper à la quête effrénée et inhumaine de profit. Il faudrait donc ressusciter l'hermétisme rituel et désintéressé légué par les ancêtres pour que cette quête intérieure habitant le sujet caribéen puisse devenir sa raison d'être : la libération et l'affirmation de la pensée esthétique transaméricaine.

Sa complexité est à la mesure des enjeux qu'elle entend embrasser. Prise entre le besoin d'autonomisation vis-à-vis des catégories esthétiques de l'Occident et l'attrait du retour vers ses origines, cette esthétique est inévitablement questionnée sur sa légitimité. Et pourtant, bien qu'elle ne soit pas constituée en un corpus théorique doctrinal, il importe aujourd'hui de lui donner les moyens d'asseoir sa légitimité.

Ce à quoi il conviendra de répondre que l'épistémologie est bien le lieu où se situe le problème. D'abord, parce qu'avant d'en venir à cerner le domaine définitoire de l'esthétique transaméricaine, on s'éternise à vouloir se faire une idée fiable et immuable de la réalité, ou plutôt *des* réalités auxquelles renvoie le toponyme « Caraïbe ». Erreur, mirage ou fuite ? Dorénavant, la phénoménologie husserlienne a de quoi séduire les plus aventureux, dans la mesure où elle préconise de prendre pour point de départ l'intuition sensible des phénomènes afin d'essayer d'en extraire les dispositions essentielles, ainsi que l'essence de ce dont on fait l'expérience. Ensuite, au regard de l'éparpillement fractal des cartographies du bassin caribéen, on se résoudra au constat que la géographie ne simplifie guère

les choses en matière d'esthétique. Il serait sans doute plus commode d'en rester à l'idée d'une topologie – une science du lieu, *largo sensu* – conférant la capacité à tenir un discours sur le rapport entre l'espace et l'identité du sujet²⁵.

À l'image des plaques atlantique, caraïbe et sud-américaine qui s'entrechoquent, se superposent et parfois fusionnent sous l'effet de la chaleur magmatique, les domaines de l'esthétique transaméricaine actuelle englobent une pluralité de genres et de pratiques apparentés, mais non moins distincts. De fait, elle soulève une interrogation centrale : la quête d'une unité structurelle ou, à défaut, de principes unificateurs, dans le domaine de l'esthétique, peut-elle se dissocier de la recherche d'universaux ?

Dans la mesure où sa complexité procède de la multiplicité des points de vue et des niveaux d'expérience sensible, l'esthétique transaméricaine contemporaine ne saurait s'appréhender d'un point de vue unique et ethnocentrique, qu'il soit eurocentrique, afrocentrique ou autre. Cela est d'autant plus vrai qu'elle est héritière d'une tradition diasporique dans laquelle *aesthesis* et *poesis* procèdent d'une triple logique : rupture, synthèse et hybridité.

En poursuivant le cheminement de cette pensée, on en arrive à concevoir les ruptures épistémiques dont l'histoire des paradigmes esthétiques aux Amériques est émaillée, comme autant d'assemblages d'une dynamique subductive. Aussi le discours sur l'esthétique aux Amériques a-t-il vu se succéder une multitude de propositions harmonieuses et dissonantes, élogieuses ou péjoratives, depuis les premiers écrits des chroniqueurs de l'époque coloniale, riches en jugements et attitudes esthétiques, mais non assimilables, en tant que tels, à de l'esthétique *stricto sensu*, jusqu'aux développements les plus récents de la critique décoloniale. En son sein se sont formés des agrégats et des sédiments, des éruptions et des failles, comme on dit des pans de croûte terrestre se heurtant mutuellement, ou glissant les unes au-dessus ou en dessous des autres, au gré des mouvements magmatiques. En un mot, l'esthétique du Nouveau Monde est un chantier perpétuel. ■

NOTES

¹ Félix Guattari, *Chaosmose*, Paris, Gallilée, 1992.

² Éric Alliez, « Du chaos à la chaosmose : re-présentation du paradigme proto-esthétique », *Chimères*, n° 77, 2012, p. 125.

³ *Ibid.*

⁴ Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, trad. non mentionnée, [ndlr : l'ouvrage a été écrit en français par Eliade lui-même, 8 ans après la parution de l'original *Das Heilige und Das Profane* ; l'édition italienne, par contre, est une traduction], Paris, Gallimard, 1965, p. 131.

⁵ Ces deux concepts sont tirés de Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée 2004.

⁶ Pour se faire une idée plus précise des relations interculturelles entre le monde musulman et le monde catholique dans la péninsule ibérique, voir André Clot, *L'Espagne musulmane (VIII^e-XV^e siècles)*, Paris, Perrin, 1999.

⁷ Adela B. Bozeman, « Civilizations Under Stress », *Virginia Quarterly Review*, vol. 51, hiver, 1975, p. 1.

⁸ Surekha Davies, « Representations of Amerindians on European Maps and the Construction of Ethnographic Knowledge, 1506-1624 », *Imago Mundi*, vol. 61, n° 1, 2009, p. 126-127.

⁹ Cette estampe au burin, d'après un tableau de Jan Van Der Straet, a été imprimée en 1589 dans les ateliers de Théodore Galle, dans un carnet d'illustrations au format de 22 x 28 cm, intitulé *Nova Reperta (Les nouvelles découvertes)*. Le succès de l'ouvrage marque l'intérêt croissant pour les Amériques au XVII^e siècle, et le progrès de la modernité en Europe.

¹⁰ Frédéric Budon, « La plaque caraïbe », page du site web *Géologie des Antilles* : <https://www.geologiesantilles.com/plaque-cara%C3%AFbe/> consultée le 14/05/2019.

¹¹ Marc Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, Paris, Gallimard, 1997, p. 179.

¹² Dominique Berthet, *André Breton, l'éloge de la rencontre. Antilles, Amérique, Océanie*, Paris, HC Éditions, 2008, p. 11.

¹³ Valérie John, « Dévoiler les coutures de l'œuvre », entretien avec Dominique Berthet, *Recherches en Esthétique*, n°5, 1999, p. 148.

¹⁴ L'idée de transmodernité apparaît à travers les travaux récents de philosophes de la libération latino-américains comme Enrique Dussel. L'idée principale de ce courant est de découpler modernité et colonialité.

¹⁵ Frédéric Lefrançois, « Remettre en scène la colonialité aux Amériques », *Minorit'Art. Revue de recherches décoloniales*, n° 2, juillet 2018, p. 73.

¹⁶ Diego Landa Calderón, in Inga Clendinnen, *Ambivalent Conquests: Maya and Spaniard in Yucatan, 1517-1570*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, p. 68. Nous traduisons.

¹⁷ J. Lacan, séminaire *Encore*, 20 mars 1973. L'hainamoration est, selon lui, bien plus qu'une simple ambivalence de sentiments antagonistes, la haine et l'amour. Selon Lacan, ces deux passions sont parfaitement compatibles au sein d'une même vie psychique : « [...] s'il y a connaissance de quelque chose, si cette connaissance nous déçoit qui a été fomentée au cours des siècles et qui fait qu'il nous faut rénover la fonction du savoir, c'est bien peut-être que la haine n'y a point été mise à sa place ».

¹⁸ *Ibid.* : « Nous avons trouvé un grand nombre de livres chez ces gens. Comme ils ne contenaient rien qui ne puisse être considéré autrement que comme de la superstition ou des mensonges du démon, nous les avons tous brûlés, ce qui, au-delà de tout entendement, fut déploré par eux (les Mayas), et leur infligea une grande tristesse ».

¹⁹ Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 74.

²⁰ Nous faisons ici allusion à la dichotomie espaces lisses/espaces striés établie par Michel Foucault.

²¹ L'expression est empruntée au titre de l'ouvrage du philosophe Édouard Glissant, *Une nouvelle région du monde*, qui a d'ailleurs pour sous-titre *Esthétique I*.

²² Enrique Dussel, « Philosophy in Latin America in the Twentieth Century: Problems and Currents », in E. Mendieta, dir., *Latin American Philosophy: Currents, Issues, Debates*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 2003, p. 14.

²³ René Ménéil, « Une quête de courants souterrains », *CARÉ, Éditions Caribéennes*, n° 10, avril 1983, p. 30.

²⁴ Enrique Dussel, 1492. *L'occultation de l'autre*, Paris, Les Éditions Ouvrières, 1992, p. 166-167.

²⁵ Voir Frédéric Lefrançois, « Cartographies et topologies identitaires », journée d'étude internationale du 1^{er} mars 2018, Université des Antilles, vidéogramme consulté le 30 mai 2019 sur www.manioc.org.