Institutions artistiques caribéennes, critique et sphère publique

Carlos Garrido Castellano

Traducteur : Phoebe Clarke

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/critiquedart/53861>

DOI : 10.4000/critiquedart.53861

ISBN : 2265-9404

ISSN : 2265-9404

Éditeur

Groupe d'intérêt scientifique (GIS) Archives de la critique d'art

Édition imprimée

Date de publication : 26 novembre 2019

Pagination : 105-114

ISBN : 1246-8258

ISSN : 1246-8258

Référence électronique

Carlos Garrido Castellano, « *Institutions artistiques caribéennes, critique et sphère publique* », *Critique d'art* [En ligne], 53 | Automne/hiver, mis en ligne le 26 novembre 2020, consulté le 04 février 2022. URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/53861> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/critiquedart.53861>

Ce document a été généré automatiquement le 4 février 2022.

EN

Institutions artistiques caribéennes, critique et sphère publique

Carlos Garrido Castellano

Traduction : Phoebe Clarke

NOTE DE L'ÉDITEUR

Texte original extrait de : Garrido Castellano, Carlos. « Caribbean Art Institutions, Critique, and the Public Sphere », *Beyond Representation in Contemporary Caribbean Art: Space, Politics, and the Public Sphere*, New Brunswick : Rutgers University Press, 2019, p. 55-62. Copyright © 2019 by Carlos Garrido Castellano. Reprinted by permission of Rutgers University Press.

Dans ce numéro de la revue *Critique d'art*, toujours aussi attentive à l'actualité éditoriale sur le Maghreb, l'Afrique sub-saharienne et l'Afrique du Sud, il était important de ne pas évincer les territoires caribéens. Les configurations géopolitiques des Caraïbes et les stratégies de productions artistiques que Carlos Garrido Castellano, chercheur en études hispaniques, portugaises et latino-américaines, a analysées pendant plus de cinq ans ont fait l'objet d'un livre publié cette année en anglais chez Rutgers University Press : *Beyond Representation in Contemporary Caribbean Art: Space, Politics, and the Public Sphere*. Nous avons choisi d'en faire connaître un extrait aux lecteurs francophones. L'art dans le contexte insulaire spécifique des Caraïbes et dans la lignée des stigmates d'une histoire coloniale et postcoloniale à laquelle les artistes se confrontent est l'objet d'études de cet auteur dont les recherches et les écrits prennent appui sur de longs séjours effectués à la Jamaïque, à Trinidad, Tobago, la Martinique, la Guadeloupe, Cuba, Puerto Rico ou encore en République dominicaine. Il ressort de cet ouvrage un portrait de la création contemporaine caribéenne et de ses modes d'existence à l'ère de la globalisation. L'art y démontre une réelle capacité de réponses aux transformations sociopolitiques. Avec l'objectif de cerner l'art contemporain caribéen, mais aussi les sphères critiques et institutionnelles, l'auteur prend soin de décrire les territoires en jeu – politiques, sociaux, culturels. L'extrait qui suit décrit les pratiques individuelles

d'artistes locaux qui ont choisi, diversement selon les périodes et selon les lieux, de travailler avec les institutions caribéennes. Sans relation immédiate les unes avec les autres, ces pratiques manifestent un engagement social et politique à visée publique, un travail sur la mémoire et les identités, la volonté d'interroger l'accessibilité institutionnelle pour leurs créations parfois compliquées à mettre en œuvre.

Sylvie Mokhtari

/

Original text taken from : Garrido Castellano, Carlos. « Caribbean Art Institutions, Critique, and the Public Sphere », *Beyond Representation in Contemporary Caribbean Art: Space, Politics, and the Public Sphere*, New Brunswick : Rutgers University Press, 2019, p. 55-62. Copyright © 2019 by Carlos Garrido Castellano. Reprinted by permission of Rutgers University Press.

In this issue of *Critique d'art*, as attentive as ever to new publications on North-, Sub-Saharan- and South Africa, it seemed important not to overlook Caribbean territories. Carlos Garrido Castellano, a researcher in Hispanic, Portuguese and Latin-American studies has analysed Caribbean geopolitical configurations and artistic production strategies for over five years and has written a book on the subject, published by Rutgers University Press: *Beyond Representation in Contemporary Caribbean Art: Space, Politics and the Public Sphere*. We decided to offer our French-speaking readers an excerpt. The author's research subject, based on long stays in Jamaica, Trinidad, Tobago, Martinique, Guadeloupe, Cuba, Puerto Rico and the Dominican Republic, is art in the insular context specific to the Caribbean, including the stigma of colonial and postcolonial history artists are faced with. The book depicts contemporary Caribbean creation and its states of existence in the age of globalisation, as art displays a genuine ability to respond to socio-political transformations. Aiming to circumscribe Caribbean contemporary art, as well as critical and institutional spheres, the author carefully describes the political, social and cultural territories he discusses. The following excerpt discusses the individual practices of local artists who have chosen to work with Caribbean institutions in different ways, depending on the period and location. With no direct relation to each other, these various practices display a public-oriented social and political commitment, an exploration of memory and identities, the will to question institutional accessibility for creations that are sometimes difficult to implement.

Sylvie Mokhtari

- 1 [...] Dans *Cour d'air* (1997), l'artiste [Audry Liseron-Monfils] s'immisce dans une structure invisible d'où seule émerge la partie supérieure de son crâne rasé. Sa tête n'est plus alors qu'une mystérieuse demi-sphère située aux pieds des visiteurs. Depuis sa cabine, l'artiste interagit avec le public en répondant aux questions qu'il reçoit sous forme de messages écrits. *Cour d'air* manifeste la matérialité de l'artiste, tout en reliant cette interprétation à des expérimentations phénoménologiques directes. L'œuvre introduit (physiquement) sa critique dans l'environnement, créant une filiation avec le minimalisme et la tendance de la critique institutionnelle à dénoncer l'apparente neutralité du *white cube*. Dans le cas présent, l'œuvre mais aussi le corps racisé, de l'artiste se retrouvent imbriqués et piégés par l'objectivité de l'espace d'exposition.
- 2 Liseron-Monfils associe matérialité et présence (voire manque de présence) dans *Cour d'air*. J'aborderai à présent plusieurs installations qui questionnent la condition permanente de l'objet d'art, en soumettant sa matérialité à une existence transitoire et

mouvante¹. Ces dernières années, nous assistons à l'émergence, dans plusieurs disciplines, d'une étude des cultures matérielles en association avec une plus grande acceptation des sens comme sources de connaissance². Comme l'ont souligné plusieurs auteurs, les objets ne sont pas isolés. Ils forment nos vies et notre monde, tout comme nous façonnons leur aspect. Ils sont « la substance même de nos sociétés » (Latour). Cependant, comme le montre Hodder³, nous avons tendance à en extraire ce dont nous avons besoin, au lieu de considérer que les choses ont leur propre vie, leur lot de valeurs et de relations. Les artefacts et les objets naturels – la limite entre les deux a d'ailleurs tendance à se brouiller – se présentent selon lui au sein d'écosystèmes. Or nous sommes tellement habitués à certains objets, que nous considérons qu'ils font partie du paysage. Cela nous permet d'établir des liens non discursifs avec eux⁴.

- 3 Au contraire, cette perspective leur confère une voix active ; chaque chose obtient ainsi une biographie. Cette dernière est changeante et perturbée (Edwards, Gosden et Phillips). Si l'on s'accorde à attribuer aux objets une vie propre, comment pouvons-nous les approcher ? Il convient de considérer les implications de la propriété, de l'accessibilité, de la consommation et de l'échange. Concernant la propriété, l'acte de collectionner semble indissociable de notre lien aux choses. Chris Gosden⁵, à la suite de W.J.T. Mitchell, s'est demandé ce que veulent les objets, soulignant l'existence d'un domaine inter-artefactuel qui dialogue avec les communautés humaines. Certains gestes du quotidien, pourtant simples, comme boire ou manger, impliquent une structure complexe de relations de pouvoir régulant notre position par rapport aux autres êtres humains. L'agentivité [agency] ⁶entre alors en ligne de compte, nous permettant de considérer les contacts entre les cultures comme des manœuvres subtiles se déployant sur le long terme, et impliquant interdépendance et échanges « tactiles ». En ce sens, et bien qu'ils se constituent à partir de situations d'accessibilité, d'inégalités et de privilèges, les objets et les matériaux bruts peuvent aussi être abordés en tant qu'espaces de divergence, de différence et de lutte (Dudley *et alii*⁷, Thomas⁸, Webster⁹).
- 4 L'artiste trinidadien Nikolai Noel en offre un bon exemple. Dans l'une de ses premières et de ses plus puissantes compositions, *Night and Sugar*, exposée pour la première fois en 2011, une ampoule électrique est recouverte de sucre roux qui en colore et modifie sa lumière et au bout d'un moment, la fait griller. Deux éléments principaux viennent conditionner les perceptions sensorielles des spectateurs : l'absence d'éclairage, étant donné que l'ampoule est la seule source lumineuse, et l'odeur particulière du sucre en train de la chauffer puis de la détruire. Dans une autre installation sans titre, montrée la même année, Noel dessina avec du sucre des silhouettes sur un mur¹⁰. La surface était censée se brouiller au fur et à mesure que l'espace se réchauffait du fait de l'arrivée et de la respiration des spectateurs, laissant une empreinte sur le mur, et, là encore, une trace olfactive. Les perceptions sensorielles étaient à la fois essentielles à l'installation et impossibles à ignorer. L'artiste utilisa également du sucre pour façonner des machettes vouées à se détériorer au cours de l'installation¹¹. A travers l'acte métonymique que représentait la construction de la lame avec le matériau même qu'elle était censée couper, l'objet productif devenait le matériau brut et inversement, évoquant le caractère interconnecté et accessible des histoires caribéennes. Dans des installations plus récentes, créées en 2012 (*Some Kind of Vessel, The Sweet of My Brown* ainsi que d'autres œuvres sans titre), Noel plaça des doigts et des mâchoires humaines, fabriqués en sucre, sur des piédestaux de terre. Elevés au rang de reliques, ces

fragments étaient « condamnés » à une existence limitée, que le public pouvait contempler¹².

- 5 L'artiste bahamien Blue Curry met également en scène des atmosphères écoeurantes proches de celles que crée Noel. Pour la sixième Biennale de Liverpool en 2010, Curry exposa une bétonnière, peinte en un bleu chatoyant et remplie de litres de crème solaire, qui resta en fonctionnement pendant toute la durée de l'exposition. Au rythme des rotations de la bétonnière, l'odeur douceuse de la crème solaire emplissait tout l'espace d'exposition de Greenland Street. Contribuant à un autre projet, Curry sérigraphia un motif à la crème solaire sur la couverture du catalogue d'exposition, lui donnant une texture collante et le même caractère olfactif. Plus récemment, il a peint directement à la crème solaire les murs des espaces d'exposition dans le cadre d'installations. Ces œuvres de Curry, et d'autres encore, présentent un attrait sensoriel qui rend difficile leur compréhension directe. Aucune de ses œuvres ne porte de titre, en revanche l'artiste liste les matériaux qui les composent, révélant des interprétations possibles. L'absence d'une approche descriptive qu'adopte consciemment l'artiste ouvre son œuvre à la sensorialité, comme le note Krista A. Thompson¹³. Deux éléments de son essai sur Curry sont particulièrement significatifs pour cette étude. En effet, dans son analyse de l'installation, elle souligne le fait que la crème solaire sollicite plusieurs sens, car « elle annonce, en un seul effluve, tous les plaisirs estivaux que l'on peut consommer sensuellement, visuellement, oralement ou sexuellement ». De plus, elle met en évidence la manière dont la crème solaire laisse une empreinte persistante bien qu'incontrôlable sur les corps. A ces deux éléments sensoriels, il faut ajouter le bruit incessant de la bétonnière industrielle, qui confère à l'installation l'apparence d'un chantier. La crème solaire est ici utilisée dans un contexte de transformation, diffusant son odeur dans toute la pièce. Cette sensation est le premier facteur que le visiteur perçoit. Tout comme le sucre dans le cas de Noel, elle impose sa matérialité à tout processus signifiant possible, créant une présence évasive et ironique qui imprègne l'installation. Comme l'a déclaré Erica James¹⁴, « la culture reste présente et essentielle dans l'œuvre, mais elle ne domine pas la forme comme cela était le cas auparavant ». Le bruit produit par la bétonnière industrielle est également un élément significatif. Alors que son odeur envahit l'espace, la crème solaire incarne une temporalité spécifique¹⁵.
- 6 Mises à part ces questions, il nous faut à présent considérer un autre point, celui de l'intentionnalité. Les artistes interviennent en choisissant les objets compris dans l'installation, en les positionnant et en établissant un contexte temporel. Ils déterminent la manière dont nous abordons chaque œuvre, orchestrant des conditions non sans conséquence. Pour en revenir aux installations de Noel, on constate que la présence humaine est objectivée, puisque la multitude des spectateurs chauffe la pièce, précipitant la réaction chimique de la fonte du sucre. Qu'ils le veuillent ou non, ces derniers « détruisent » l'œuvre, révélant ainsi sa véritable signification. Ce geste peut être compris comme une inquiétude vis-à-vis de la pratique artistique elle-même. Quelque chose de similaire est à l'œuvre dans l'installation à la crème solaire de Curry, où seule la décision de mettre en marche la bétonnière révèle la nature du projet.
- 7 Noel et Curry mettent tous deux au défi les catégories impliquées dans la dynamique habituelle des espaces artistiques où ils opèrent. L'interprétation directe du sens est remise en cause, tout comme le sont les généalogies de la mémoire du passé et leur continuité dans le présent, ainsi que les politiques de monstration dans les pratiques

institutionnelles. Dans les deux cas, si l'on contemple la documentation visuelle des installations, on sera confronté à un sentiment de perte, tant toutes trois ont une forte vocation multisensorielle. [...]

Présences fantomatiques

- 8 La matérialité n'est pas le seul recours des artistes caribéens pour convoquer les continuités cachées qui alimentent ces processus¹⁶. Ailleurs, ils évoquent des présences fantomatiques pour révéler les contradictions des pouvoirs et des espaces institutionnels¹⁷. La critique Annie Paul, basée à la Jamaïque, étend cette condition fantomatique à toutes les Caraïbes, en soutenant que « les Caraïbes elles-mêmes peuvent être considérées comme une série d'espaces *dubbed* [post-synchronisés] ou de mélanges de pays européens dont elles étaient autrefois les colonies ou les avant-postes. Se déplacer d'île en île revient à visiter un ensemble de villes fantômes, où les architectures caractéristiques d'Angleterre, des Pays-Bas, de France ou d'Espagne sont désormais repeuplées, recomposées et remixées dans des versions créoles des cultures européennes »¹⁸.
- 9 Cependant, Annie Paul ne s'intéresse pas tant au passé qu'à la fertile « hantologie » transnationale qu'a permis (selon elle) l'ouverture représentée par les réseaux sociaux et la mobilité régionale. Ces deux éléments auraient conduit à une « hantologie régionale, une série de *dubs* poignants réalisées par des artistes visuels afin de composer avec les spectres, les esprits ou les *duppies*¹⁹ qui errent encore dans le présent traumatique et perturbé des Caraïbes » (p. 39). Il est indéniable que des spectres peuplent la contemporanéité caribéenne, permettant des transit(ion)s entre différents espaces-temps (on se souviendra à cet égard de la place centrale occupée par le *fukú*²⁰ dans le roman primé de Junot Diaz, *La Brève et merveilleuse vie d'Oscar Wao*). A la suite de la brillante affirmation de Derek Walcott – « la mer, c'est de l'histoire » – Martin Munro²¹ nous rappelle le « caractère hanté » de la créativité caribéenne, montrant comment « les fantômes sont partout. »
- 10 A ce stade, différentes questions émergent : comment se confronter à ces fantômes ? Comment rendre productive l'hantologie ? Comment les artistes caribéens donnent-ils du sens à ces revenants ? Le champ de ces questions va bien au-delà des Caraïbes. Au début des années 1990, des fantômes émergèrent des décombres supposés des idéologies. L'ouvrage de Jacques Derrida publié en 1993, *Spectres de Marx*²², a en grande partie façonné ce débat. Derrida y demande s'il est possible de découpler la désintégration du bloc communiste de la promesse d'émancipation marxiste. La première étape qu'il entreprend consiste en la « multiplication » des fantômes de Marx et du Marxisme, affirmant que la capacité de certains d'entre eux à hanter les temps censément post-idéologiques des années 1990 était encore belle et bien vivante²³. Ils tentaient ainsi de définir un « nouvel internationalisme », un compromis universel qui fonderait un futur alternatif sous forme d'une promesse éternelle de changement social, un futur lié (mais pas limité) aux échecs contingents et « historiques » de certaines de ses anciennes matérialisations politiques²⁴.
- 11 Dans son exploration du concept d'hantologie, Joaquín Barriandos²⁵ souligne comment la discursivité constitue un écueil dans la théorisation du philosophe français par la manière dont Derrida transforme les corps noirs des esclaves émancipés pour en faire quelque chose appartenant à « l'asservissement de l'esprit ». Selon Barriandos, « la

dimension matérialiste de l'esclavage – la manière dont Marx parle des révoltes noires aux Caraïbes comme d'un acte corporel libérateur d'une part, et celle dont il cherche à donner de la matière historique à la dialectique du maître et de l'esclave de l'autre – est mise de côté dans *Spectres de Marx* ». Rappelant les perspectives de Susan Buck-Morss (2009) et de Sybille Fischer (2004) sur la révolution haïtienne, Barriendos conclut que « se limitant au geste libérateur de la relecture de Marx comme mythe fondateur de l'hantologie, Derrida revient vers l'obscurité de l'esprit plutôt que vers le côté obscur de la modernité. »

- 12 Il y a quelques années, alors que je visitais la Jamaïque, je découvris un cas très particulier de présences fantomatiques²⁶. *A Cultural Object* est une installation réalisée par Dawn Scott en 1985²⁷. Cette œuvre peut être décrite comme une spirale labyrinthique et enveloppante qui contient en son centre un secret. À l'entrée de la spirale de zinc, on lit le message suivant : « Zone culturelle. Entrez à vos risques et périls », faisant écho aux politiques de *garrison*²⁸ ayant cours à cette époque-là. Malgré l'avertissement, l'entrée est en réalité la partie la plus « enjouée » et la plus « attrayante » de l'installation. Elle est décorée d'affiches annonçant des événements musicaux ou renvoyant à des *dancings* ou à la culture populaire. L'entrée fait place à un scénario « plus sombre », dès que l'on s'avance dans un corridor étroit et sale où les publicités pour des produits du quotidien côtoient des allusions à la religion, la politique, la sexualité et l'éducation. Cette partie est envahie de messages, devenant de plus en plus explicites et adoptant un ton de plus en plus menaçant, avec des références au Parti travailliste jamaïcain (Jamaica Labour Party, JLP), à Edward Seaga²⁹, aux attitudes sexistes envers le corps des femmes, etc. La masse de débris augmente au fur et à mesure que l'on approche du centre de la spirale, où le corps d'un homme sans-abri mourant git, affalé sur le sol. Avant d'atteindre ce point culminant, deux messages situés l'un à côté de l'autre réclament notre attention : l'un indique « Devon House³⁰ », l'autre déclare « *Jimmy Leave in Space* ». « Jimmy » est le nom de la figure en argile représentant l'homme sans-abri, sculpté par Scott. Réalisé dans son atelier à partir d'un modèle, l'irruption de la figure sculptée tente d'être aussi réaliste que possible. Ce réalisme, essentiel au choc que l'installation cherche à provoquer, est le résultat de la documentation méticuleuse des ghettos de Kingston³¹.
- 13 *A Cultural Object* demeure l'une des attractions principales de la National Gallery of Jamaica, qui reste séduisante pour les publics locaux et internationaux³². Les souvenirs laissés par *A Cultural Object*, rassemblés sur le *blog* de la National Gallery of Jamaica (NGJ), sont assez éloquentes à cet égard. Dans son analyse de l'installation, Veerle Poupeye³³ qualifie l'œuvre de Scott de « faille instructive dans l'armure institutionnelle de la NGJ. » Plus haut dans la même entrée [du *blog*], elle dépeint le succès que recueillit l'installation auprès du public jamaïcain, tout en reconnaissant certains effets « non-désirés » : « Bien que *A Cultural Object* entre manifestement en résonance avec le public jamaïcain, les réactions de celui-ci ont toujours eu un côté sensationnaliste et anarchique. Les visiteurs commencèrent presque immédiatement à ajouter leurs propres graffitis sur les murs, et bien que l'artiste ait d'abord accepté cette interactivité de fait, les résultats en étaient inattendus et parfois dérangeants. La plupart des graffitis étaient puérils – du genre « Kilroy était ici » – mais bon nombre d'entre eux étaient obscènes ou prenaient parti politiquement, illustrant ainsi exactement les attitudes culturelles que Scott cherchait à critiquer. Même la sculpture de l'homme sans-abri fut vandalisée – l'une de ses jambes fut brisée, reproduisant tristement les violences que les personnes sans-abri subissent parfois réellement en Jamaïque ; enfin,

l'odeur parfois désagréable prouvait que certains urinaient même à l'intérieur de l'installation. »³⁴

- 14 L'évaluation que propose Poupeye souligne l'aspect interactif du projet, en mentionnant les réponses spontanées ainsi que l'attitude tolérante et accueillante de l'institution. L'installation est comprise comme un dispositif pédagogique cherchant à remettre en cause la perception du musée en tant que *white cube* immaculé. Cependant, les effets et les affects provoqués par l'installation ne sont pas ceux recherchés : dans le texte de Poupeye, ils apparaissent comme un supplément obscène, une présence « dérangeante » qui trahit le geste critique « effectif » de Scott. Dans ce cadre, *A Cultural Object* est à considérer comme une forme de patrimoine (national), et la réponse qui lui est faite comme des actes excessifs et incompressibles. Bien que son texte soit fortement émotionnel – Poupeye y situe les réponses à l'installation sur une courbe allant de « sensationnalistes » à « anarchiques » et « dérangeantes » –, sa conclusion est une condamnation rationnelle du vandalisme. Il en va comme si cette condamnation avait d'une certaine manière relégué les sentiments provoqués par l'expérience artistique à une position secondaire, impliquant la fermeture de la « faille instructive » dans l'institution, suscitée par le projet de Scott. Quoiqu'il en soit, Poupeye reconnaît le potentiel émotionnel de l'installation : bien que « moralement condamnables », les attaques perpétrées contre la sculpture, l'acte d'uriner à même les murs et les graffitis, sont des réactions spontanées, « anarchistes », validées par l'artiste – et, nous faut-il ajouter, tolérées par l'institution – seulement *a posteriori*.
- 15 Vient spontanément à l'esprit le fait que ces actes ne prennent place nulle part ailleurs dans la National Gallery. L'installation de Scott est donc mystérieusement douée d'un dynamisme plus intense que le reste de l'espace muséal. Ce dynamisme implique de constamment ré-explore et réitérer l'expérience du projet, selon des approches qui se matérialisent de manière turbulente et indésirable. S'y opposent deux forces : l'une qui maintient l'installation en place (physiquement, épistémologiquement et institutionnellement), telle qu'elle est, comme une présence figée ; et l'autre, dynamique, qui la met à jour, la transforme, l'anime, la rajeunit. La pérennité de *A Cultural Object* se situe dans l'espace où ces deux forces co-existent.
- 16 *A Cultural Object* n'introduit pas uniquement un sujet « populaire » dans le musée. L'installation fait prendre conscience à son public de ce qu'il peut ou ne peut pas faire, de ce que les musées et les espaces artistiques autorisent ou non³⁵. En faisant l'expérience de l'itinéraire multi-sensoriel du labyrinthe, notre relation à l'espace découle principalement du sentiment d'être piégés. Ce sentiment est double : nous sommes enfermés dans le labyrinthe de Scott tout autant que le labyrinthe est encerclé par les murs du musée. Les limites muséales (aussi bien physiques qu'idéologiques) s'avèrent explicites : une présence totalisante, affamée qui colonise même ce qui reste en dehors de ses murs. Quelque chose vient contredire cette sensation : l'impression que *l'installation elle-même* veuille fuir cet espace. Comme nous l'avons vu, l'installation « illustre » le pouvoir de l'institution à consolider un canon et à imposer un corpus sensible. Elle réclame aussi activement des occupations alternatives de l'institution.

NOTES

1. Cette partie résume une étude plus longue consacrée aux artistes caribéens pratiquant l'installation, parue dans *Third Text* en 2014. Voir Garrido Castellano, Carlos. « Conceptual Materialism : Installation Art and the Dismantling of Caribbean Historicism », *Third Text*, 28, n°2, 2014, p. 149-162.
2. On retrouvera les contributions majeures à ce débat dans Arjun Appadurai (*The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge : Cambridge University Press, 1986), David Howes (*Sensual Relations: Engaging the Senses in Culture and Social Theory*, Ann Arbor : University of Michigan Press, 2003), Bruno Latour (*We Have Never Been Modern*, Cambridge Mass. : Harvard University Press, 1993), Susan Pearce (*Interpreting Objects and Collections*, Londres : Routledge, 1994) et Chris Tilley (*Handbook of Material Culture*, Londres : Sage, 2006). Cette perspective appliquée à l'espace muséal est développée dans *Collecting across Cultures : Material Exchanges in the Early Modern Atlantic World* (Philadelphie : University of Pennsylvania Press, 2011. Sous la dir. de Daniela Bleichmar, Peter C. Mancall), « The Museum as Sensescape: Western Sensibilities and Indigenous Artifacts » (Constance Classen, David Howes, in *Sensible Objects: Colonialism, Museums and Material Culture*, Oxford : Berg, 2006, p. 199-223. Sous la dir. d'Elizabeth Edwards, Chris Gosden, Ruth Phillips), Sarah Dudley (*Museum Materialities. Objects, Engagements, Interpretations*, Londres : Routledge, 2010), « The Cultural Biography of Objects » (Chris Gosden, Yvonne Marshall, in *World Archaeology* 31, n°2, 1999, p. 169-178) et Ann Brower Stahl (« Colonial Entanglements and the Practice of Taste: An Alternative to Logocentric Approaches », *American Anthropologist*, 104, n°3, 2002, p. 827-845).
3. Hodder, Ian. *Entangled: An Archaeology of the Relations between Humans and Things*, Hoboken, N.J. : Wiley-Blackwell, 2012
4. Aux Caraïbes, il existe un précédent significatif à ce propos dans les travaux de Sidney Mintz (*Sweetness and Power: The Place of Sugar in Modern History*, New York : Viking, 1985 ; *Tasting Freedom into Eating, Culture, and the Past*, Boston : Beacon Books, 1996).
5. Gosden, Chris. « What Do Objects Want ? », *Journal of Archaeology Method and Theory*, 12, n°3, 2005, p. 193-211
6. Gell, Alfred. *Art and Agency : An Anthropological Theory*, Oxford : Clarendon, 1998
7. *Narrative Objects, Collecting Stories*, Londres : Routledge, 2012. Sous la dir. de Sandra Dudley, Amy Jane Barnes, Jennifer Binnie, Julia Petrov, Jennifer Walklate
8. Thomas, Nicholas. *Entangled Objects : Exchange, Material Culture and Colonialism in the Pacific*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1991
9. Webster, Jane. « The Unredeemed Object: Displaying Abolitionist Artefacts in 2007 », *Slavery & Abolition: A Journal of Slave and Post-Slave Studies*, 30, n°2, 2009, p. 311-325
10. Voir <http://nikolanoelprojects.blogspot.co.uk/>
11. *Ibid.*
12. *Ibid.*
13. Thompson, Krista A. « Beyond the Tropical Veneer : Sun Cream and the Aesthetics of Leisure », http://www.bluecurry.com/nn_text.html
14. James, Erica. « Blue Curry : Art, Image and Objecthood », *Arc magazine*, n°6, 2012, p. 28-35
15. La temporalité est au centre de la pratique de l'installation, tout comme l'espace et la notion d'*in-situ*. Voir Claire Bishop (*Installation Art : A Critical History*, Londres : Routledge, 2005), Harriet Hawkins (« The Argument of the Eye? The Cultural Geographies of Installation Art », *Cultural Geographies*, 17, n°3, 2010, p. 321-340) et Erika Suderburg (*Space, Site, Intervention: Situating Installation Art*, Minneapolis: University of Minneapolis Press, 2000).

16. A propos de matérialité, voir : Edwards, Elizabeth. Hart, Janice. *Photographs, Objects, Histories: On the Materiality of Images*, Londres : Routledge, 2004.
17. Différents artistes auraient pu être choisis pour illustrer ce point. Joscelyn Gardner et Ewan Atkinson à la Barbade, Jorge Pineda et Marcos Lora Read en République dominicaine, et enfin Carlos Garaicoa à Cuba – pour ne citer que quelques-uns des cas les plus célèbres – ont tous travaillé de manière approfondie autour de présences fantasmagoriques ou leur disparition, en lien avec différents espaces institutionnels.
18. Paul, Annie. « Carribean Art Dub : A Hauntology », *Papeles de cultura contemporánea*, n°16, 2012, p. 31
19. Les *duppies* sont des créatures fantomatiques propres à la culture anglo-caribéenne. (NDLT)
20. Dans le roman de Junot Diaz, le *fuku* est une malédiction qui hante les Caraïbes suite à l'arrivée des colons européens. (NDLT)
21. Munro, Martin. *The Haunted Tropics: Carribean Ghost Stories*, Mona, Jm.: University of the West Indies Press
22. Derrida, Jacques. *Spectres de Marx*, Paris : Galilée, 1993, (La Philosophie en effet)
23. Sur ce point, Derrida serait d'accord avec la critique de l'idéologie de Žižek (au summum de son expression en 2012) ; cependant, pour ce dernier, l'idéologie ne peut pas être isolée à partir d'un « troisième continent » (l'identification habermassienne de la fausseté au sein de l'idéologie serait le premier, le second inclut l'althussérianisme « de haut en bas » et l'approche foucauldienne des micro-pouvoirs fragmentés) constitué par l'omniprésence de l'idéologie dans les luttes économiques et de classe. Voir aussi : Jameson, Fredric. « Culture and Finance Capital », *Critical Inquiry*, 24, n°1, 1997, p. 246-265.
24. J'ai écrit à ce sujet à propos des œuvres de l'artiste portoricaine Beatriz Santiago dans « Imperial Spatio-Temporal Disarrangements: Beatriz Santiago Muñoz's Performative Documentary and the Emancipative Unseen », *Centro Journal*, 39, n°1, 2016, p. 152-183.
25. Barriendos, Joaquín. « Spectres of L'Ouverture : A Ghost is Haunting Your Museum – The Ghost of the Black Copenhagen », *Emisférica*, 12, n°1, 2015
26. L'analyse qui suit est une version raccourcie d'un article publié en 2016 : « Caribbean Curatorial Agencies : A Cultural Object's Unruliness and Its Affective Aftermaths », *Cultural Dynamics*, 28, n°3, 2016, p. 249-265.
27. Il s'agit d'ailleurs de la seule installation réalisée par l'artiste. Elle fut exposée à l'occasion de *Six Options: Gallery Space Revisited*, qui cherchait à souligner la potentialité d'installations critiques au sein des espaces de la National Gallery. Voir Douglas, Andrea. « Art History and Art Criticism in the Jamaican Context », *Small Axe*, 8, n°2, 2004, p. 49-60.
28. Les *garrisons* sont les quartiers pauvres de Kingston gouvernés par des gangs, où les votes sont obtenus par la force et/ou l'intimidation : on parle alors de *garrison politics*. (NDLT)
29. Premier ministre travailliste de la Jamaïque de 1980 à 1989. (NDLT)
30. Devon House est un manoir historique dans lequel se situait le premier siège de la National Gallery of Jamaica.
31. Poupeye, Veerle. « Six Options: Gallery Space Transformed », *Arts Jamaica*, 4, n°1-2, p. 7
32. L'un des échos de ce succès est la citation et la reproduction de l'installation dans la contribution d'Ebony Patterson à l'exposition *Young Talents V*, en 2010. *Cultural Soliloquy (Cultural Object Revisited)* faisait partie d'un projet plus large lors duquel Patterson aborda plusieurs œuvres notables de la collection de la National Gallery of Jamaica.
33. Poupeye, Veerle. « Dawn Scott's A Cultural Object », 2009
<https://nationalgalleryofjamaica.wordpress.com/2009/12/07/dawn-scotts-acultural-object/>
34. Poupeye, Veerle. « Dawn Scott's A Cultural Object », *op. cit.*
35. Cette question était au centre du débat sur l'art et les pratiques vernaculaires en Jamaïque dans les années 1990 et 2000. Voir Andrea Douglas (« Art History and Art Criticism in the Jamaican Context », *op. cit.*), Annie Paul (« Un-Stalling the Nation: The Dilemma of Contemporary

Jamaican Art », *Small Axe*, n°6, p. 57-78, 1999 et « The Turn of the Native: Vernacular Creativity in the Caribbean », *Cultural Expression, Creativity and Innovation*, Londres : SAGE, p. 124-130, 2010), David Boxer et Veerle Poupeye (*Modern Jamaican Art*, Kingston, Jm. : Ian Randle Publishers, 1998).