

# CRÉOLISER UN FANTASME DE SOUMISSION

ISAAC JULIEN, UN ARTISTE POSTCOLONIAL

Ninette Succab

...à son état naissant, l'homme n'est jamais homme tout court. Il est toujours, nécessairement et essentiellement, soit Maître, soit Esclave. Si la réalité humaine ne peut s'engendrer qu'en tant que sociale, la société n'est humaine – du moins à son origine – qu'à condition d'impliquer un élément de Maîtrise et un élément de Servitude, des existences « autonomes » et des existences « dépendantes ». Et c'est pourquoi parler de l'origine de la conscience de soi, c'est nécessairement parler de l'autonomie et de la dépendance de la Conscience de soi, de la Maîtrise et de la Servitude. Alexandre Kojève<sup>1</sup>

L'inconscient est cette partie du discours concret en tant que trans-individuel, qui fait défaut à la disposition du sujet pour rétablir la continuité de son discours conscient. Jacques Lacan<sup>2</sup>

Isaac Julien, né à Londres en 1960, est un britannique issu de parents originaires de Sainte Lucie, un petit État insulaire des Caraïbes. L'île de Sainte Lucie, à quelques miles marins au sud de la Martinique et de la Guadeloupe, a changé quatorze fois de statut au cours de son histoire. Elle devient tour à tour française ou anglaise, au gré des intérêts commerciaux et politiques des métropoles coloniales. Il fait ses études à Londres jusqu'en 1984 dans la prestigieuse Saint Martin School of Art, où il étudie le cinéma et la peinture. Il fonde en 1984 *Sankofa*, du nom d'un oiseau mythique qui vole vers l'avant, la tête tournée vers l'arrière, emblème de la croyance Akan selon laquelle le passé sert de guide pour préparer le futur. *Sankofa* a été le premier collectif *brit'black* de production de vidéo et de cinéma qui explore de nouvelles façons de reconfigurer l'identité noire et revisiter l'histoire.

L'œuvre de l'artiste se situe au croisement de deux genres : cinéma documentaire et arts plastiques. Il explore les complexités de la représentation en décomposant les barrières qui séparent les disciplines artistiques : la peinture, la musique, la photographie, la danse et la chorégraphie. La stratégie postcoloniale par laquelle l'artiste redéfinit son champ d'activité est un défi esthétique, une manœuvre tactique qui propose de penser historiquement le présent. En revendiquant une forme particulière

de double conscience, européenne et caribéenne, il affirme son identité hybride.

Il compte parmi les créateurs qui, avec leur singularité, ont recours à la culture occidentale qui les imprègne pour approfondir une compréhension de l'humain et l'enrichir de nouvelles utopies moulées dans d'autres formes intellectuelles ou sensorielles. Il a une façon à la fois populiste et moderniste d'écrire l'Histoire qui défie les historiographies traditionnelles. Montrer leurs croisements en se positionnant dans un espace intermédiaire est un acte d'affirmation politique face au discours dominant. Des artistes noirs, autrefois marginalisés, spectateurs ou imitateurs de la pensée occidentale, participent aujourd'hui à l'histoire de la modernité en révélant des omissions et en faisant des inclusions nouvelles. À partir de mises en cause répétées de réalités politiques et sociales relatives à la diaspora noire et des rapports de forces qui les déterminent, ces créateurs poursuivent une réflexion sur leur statut dans le monde contemporain, et font valoir leur fonction critique touchant à la mémoire et aux savoirs constitués.

L'œuvre d'Isaac Julien réunit de façon volontairement paradoxale et complexe, un processus artistique et filmique qui interroge en même temps les politiques de représentations des identités culturelles et les processus de créolisation par la déconstruction historique. Il montre le rôle de la mémoire dans la construction des mythes identitaires à travers le destin de la diaspora africaine.

On regarde toujours mon travail en disant « ah oui, c'est de l'art noir ! ». Certains éléments de ma pratique sont liés à des questions précises de différence culturelle et raciale, de représentation, d'histoire et de mémoire. Ce sont des sujets importants, mais je ne me réinvente pas à ce point, je ne tiens pas à faire du statu quo à ce point. J'ai fait partie d'un cercle d'artistes et de critiques qui considéraient la race, cette idée d'épiderme, comme une fiction liées aux histoires, aux souvenirs, aux corps vivants et politiques... Pour certains artistes, il a été important de nous dire : « tu sais quoi ? Je suis un artiste et je ne veux pas être perçu comme un artiste noir »<sup>3</sup>.

## **INVENTER UNE VISION CRÉOLISÉE**

Telle est la perspective de travail de Julien. La mémoire se mesure d'une certaine façon au passé et par conséquent à l'histoire, soit pour y puiser de l'inspiration, soit pour le conjurer. Le passé a laissé une empreinte indélébile sur le cours du présent et par ricochet sur le possible futur. L'univers fictionnel qui en émane lui donne sa consistance. La mémoire n'est pas l'agent d'un simple rappel, d'une simple résurgence, mais plutôt une *re-mémorisation* au travers d'une nouvelle compréhens-

sion. Au-delà des mouvements des images, le mouvement de l'être même constitue un des enjeux de l'œuvre de l'artiste.

J'utilise la construction des figures d'icônes comme un moyen de séduction pour attirer le public dans un espace dans lequel je le fais témoin de quelque chose qui pourrait le surprendre<sup>4</sup>.

La façon dont je travaille n'est pas éloignée de la pratique et d'un processus de créolisation : en premier lieu, j'absorbe références, débats, textes, puis je m'éloigne de la théorie et je rassemble l'information visuelle et, enfin vient le montage au travers duquel émerge le sens. Ce que je décris comme la rencontre énigmatique, l'affect créatif. Il y a dans l'image mouvante une dimension émotionnelle que je cherche à faire émerger et aussi un rapport au son, c'est ainsi que j'orchestre la « zone de contact ». Une partie de mon travail se fait intuitivement par libres associations ; j'essaie d'être ouvert à tout ce qui est nouveau, couleur, image et son. Dans un sens, j'invente une vision créolisée<sup>5</sup>.

Il ne peut pas y avoir créolisation sans réévaluation de la notion d'origine. Ce sera la ligne de pensée que tient Isaac Julien, en particulier dans le film dont je vais parler plus loin : *The Attendant*. Le lien qui existe entre le tableau peint et les tableaux vivants qu'il recrée est l'analyse critique des stratégies de l'élaboration d'une identité noire, résultant de préjugés et d'une discrimination séculaire, socialement construite par une longue histoire du racisme qui remonte à la période l'esclavage et des colonisations. La question d'une identité noire se pose avec le regard de l'autre. C'est d'abord une expérience sociale, mais aussi une définition subjective. Être noir pour lui, c'est se reconnaître comme tel et assumer le fait d'appartenir aux cultures noires originaires d'Afrique ou d'ailleurs. Quand il juxtapose la dualité noir et blanc, il met en parallèle race noire et race blanche comme culturellement subordonnées mais aussi intriquées l'une dans l'autre. Le vocabulaire imagé des narrations et l'iconographie tiennent une place importante dans sa pratique artistique et c'est là que ses choix stylistiques sont *en contact* avec les zones étouffées ou niées, avec les coins sombres de l'imagination collective de la culture.

## **THE ATTENDANT<sup>6</sup>, UN COURT-MÉTRAGE D'ISAAC JULIEN. (1992). DURÉE 10 MN**

Ce film a été une commande pour la série *Arena*, série de documentaires télévisés réalisés et diffusés par la BBC. La caractéristique de cette série est de traiter à la fois de la culture savante et de la culture populaire. Le lieu choisi par Isaac Julien est l'espace du musée, espace privilégié de la domestication de la mémoire. Les traces de mémoire d'un monde passé vont lui offrir les bases pour une histoire visuelle destinée à nous faire découvrir les marques invisibles des impensés de l'histoire. L'espace ins-

titutionnalisé des Beaux Arts devient un théâtre du désir, un référentiel de l'histoire, une ressource pour la mémoire, mais aussi un espace ouvert à l'intervention des œuvres et des pièces qui le constituent, afin de tenter une *re-vision* du contexte même de l'Art dominant. Il prend dans l'iconographie occidentale les éléments qui le touchent et en fait ce qu'il estime devoir en faire avec sa subjectivité. Cette opération déplace toutes les références qu'on pourrait croire positionnées. Nous sommes confrontés ainsi, dans le musée, à une fiction qui relie le cinéma à l'art de la peinture, de la photographie, du dessin, de la chorégraphie.

*The Attendant*, « Le gardien », est un essai qui déconcerte nos représentations. Sa facture doit le classer comme cinéma d'avant-garde alors même qu'Isaac Julien emploie des stratégies filmiques classiques. C'est un film narratif sans paroles et, dans lequel le regard et l'oreille sont sollicités avec insistance. Une fiction qui s'offre d'elle-même à la déconstruction. Son procédé exige de garder une extrême vigilance face à la succession des plans saturés de significations défilant au rythme vertigineux d'une vision onirique. C'est dans le silence de la soumission qu'il propose une exploration du désir et de ses turbulences. On y trouve une circulation avec un contact minimal entre réel et fiction.

*The Attendant* est une mise en scène de traductions et de connexions, soigneusement « mises en corps » en la personne du gardien du musée, qui révèlent la sensibilité de ce dernier à l'égard des plaisirs psychiques des relations sadomasochistes et homosexuelles. Sa rencontre rêvée et *attendue* du visiteur en cuir induit des figures d'Éros prenant en chasse le désir. Regards, tour à tour aguicheurs, complices, complaisants, désirants, donnent sens au récit et nous entraînent dans une fantasmagorie tourbillonnante. Les seules paroles sont celles d'un extrait du texte chanté de la *Lamentation de Didon* extrait de l'opéra de Purcell<sup>7</sup>, qui appartient à l'espace du rêve. Julien utilise différents codes de représentation dont il éprouve l'efficacité sur le spectateur, menant à un certain niveau de lisibilité le discours sur l'hyper-masculinité communément véhiculé dans les mythologies noires construites. Si cette dimension apparaît clairement, en cherchant à explorer et à subvertir les représentations stéréotypées des sujets gays et noirs, rien ne vient pour autant en fixer toutes les modalités de lecture, laissant ouvert le champ de narration.

Le procédé « *camp* »<sup>8</sup> utilisé par l'artiste fonctionne vient déjouer les temporalités, casser les origines, ruiner les identités fixes, rompre avec les savoirs subjectifs, empêcher les exhaustivités et enfin, démasquer des aspects de la réalité par ses propres effets de construction. L'essence du « *camp* » est son principe de l'artifice et du jeu. Les agencements inédits produits par le montage nous font capter les choses autrement, des éléments inobservés envahissent l'image. Ces changements déplacent notre regard. Avec sa propre sensibilité, l'artiste transforme une question

grave, il lui donne une forme de frivolité, pour aborder la question de la soumission volontaire, en tant que vérité méconnue, avec le souhait de neutraliser toute indignation moralisatrice. Par sa construction de décalages, l'image touche à des éléments de réel que la réalité voilait jusque-là. Par cette construction, il cherche le point de passage avec un public, créant un espace entre la mémoire agissante et le rêve pour aller vers une nouvelle conscience par l'interprétation.

Chez Julien, les iconographies ont une vie qui leur est propre. Artistes et auteurs vont et viennent à travers le code, laissant l'empreinte individuelle de leurs investissements dans un motif particulier, créant une variation stylistique dans une tradition, une période donnée ou dans paradigme nouveau. Le film n'est pas seulement à prendre avec l'étiquette post-coloniale ou queer, mais dans une traversée diagonale par laquelle le point de vue critique d'Isaac Julien va déconstruire les mythologies noires phallogocentriques existantes. Ses procédures de connexion et d'assemblage sont en résonance avec le point de vue exprimé par Foucault :

L'homosexualité est une occasion historique de rouvrir les virtualités affectives et relationnelles, non pas tant au travers des qualités intrinsèques de l'homosexuel mais parce que, à cause la position pour ainsi dire « oblique » de ce dernier, les lignes diagonales qu'il peut agencer dans la fabrique sociale permet à ses virtualités à venir au jour<sup>9</sup>.

## **LE FILM : QUELQUES INDICES.**

Le film s'ouvre sur un tableau académique du XX<sup>e</sup> siècle, une huile sur toile de François Auguste Biard, un peintre des mœurs français, proche de l'école de Barbizon, *Slaves on the West Coast of Africa* (1833). Il est plus connu en France sous le titre *La traite des nègres*.

*Quelle est l'histoire de ce tableau ?*

Ce tableau est exposé depuis 1833 dans le musée Wilberforce House à Kingston upon Hull en Angleterre. Ce bâtiment n'est autre que la maison natale de William Wilberforce (24 août 1759-29 juillet 1833), qui fut le député le plus déterminant dans l'abolition de la traite. Il avait fait voter par le Parlement le 25 mars 1807, la loi Wilberforce, le *The Trade Slaves Act* qui déclare l'abolition de la traite négrière dans l'Empire Britannique. Le tableau a été offert à Sir Thomas Fowell Buxton, chef de la campagne abolitionniste à la Chambre des Communes qui fit adopter en 1833 la loi sur l'abolition de l'esclavage en Angleterre et qui en a fait don au Musée.

Le débat anti-esclavagiste avec « les Amis des Noirs » est vif à cette époque, mais la récente indépendance de Saint Domingue vis-à-vis de la France et l'établissement de la monarchie de juillet (1830-1848), vient embarrasser son avancée en France. La naissance de la jeune République d'Haïti en 1804 ayant créé un point de centralité pour l'idée d'un *monde noir* sans esclaves contribue à bouleverser l'économie des empires coloniaux.

Le tableau de Briard a été présenté en 1840 à la Royal Academy de Londres avec le tableau de William Turner, *Slave ship - Slavers throwing overboard the Dead and Dying - Typhoon coming on*<sup>10</sup> à l'occasion de la Convention anti-esclavagiste mondiale pour sensibiliser l'opinion. Cet événement était organisé par Sir Thomas Fowell Buxton, membre fondateur du Comité des sociétés britannique et étrangères antiesclavagistes.

Turner lui, avait fondé sa peinture sur un événement historique qui avait eu lieu plus de cinquante ans plus tôt en 1783. Un bateau négrier anglais, le Zong, en provenance de l'Afrique naviguant vers la Jamaïque avec une cargaison d'esclaves, avait perdu son chemin. Comme bon nombre des esclaves étaient malades, le capitaine, ayant la certitude que beaucoup mourraient dans le voyage et que les survivants affaiblis se négocieraient à vil prix à la Jamaïque, a ordonné que les 132 esclaves soient entravés et jetés par-dessus bord. Il pouvait ainsi réclamer une indemnisation aux assurances pour sa cargaison perdue en mer. En droit anglais, l'acte est tout à fait légal et peut être librement admis par la plus haute juridiction du pays, sans risquer de poursuites. L'affaire du Zong avait fait grand bruit et profondément ému l'Angleterre.

En peignant un sujet si sensible, Turner veut sans aucun doute aider la campagne pour la généralisation de l'abolition de l'esclavage. Cette œuvre opposait une protestation vigoureuse à l'orientation et à la tonalité de la politique anglaise. Le contexte entre l'évènement réel et la peinture diffère : dans le cas du Zong, il n'y avait pas de typhon. Turner a voulu plutôt recréer que représenter. Après avoir observé les couleurs splendides du fond du ciel, l'œil erre à l'avant du navire. L'eau au premier plan

attire l'œil, il y a clairement des choses dans l'eau mais elles ne sont pas bien définies. L'horreur naît quand on se rend compte que ce qu'on voit sont des membres humains en train d'être dévorés par une multitude de créatures marines. En changeant les circonstances de l'événement pour sa peinture, Turner infuse la crainte de la puissance de la nature et le symbolisme du Jugement dernier. Il y a une justice dans le sort du navire, mais une injustice terrible dans le destin des esclaves africains. Les deux parties éprouvent un sentiment d'abandon. Les esclaves mourants sont abandonnés, privés du soutien physique, tandis que les matelots dans le bateau au loin peuvent se sentir abandonnés par une protection surnaturelle. Dans la partie inférieure du tableau, les mains et les pieds des esclaves sont vus encore enchaînés. Un groupe de poissons s'attaquent à une jambe, d'autres créatures s'approchent et barattent la mer. Le paysage n'est pas un cadre, il est le lieu au sein duquel se déroule une histoire tragique, en écho mineur à la tragédie flamboyante des éléments, air, mer et soleil. Turner n'est pas un peintre documentaire. Un *menteur magnifique*<sup>11</sup> ne saurait se faire peintre d'une vérité prosaïque, il a une manière de combiner événement et paysage, mais aussi une manière de ne plus accorder à l'évènement la première place au sein du paysage l'arrière-plan. C'est le soleil qui dans le tableau tient le premier rôle. Chacun, humain et non humain est soumis au chaos du monde par la présence du typhon.

Le tableau du navire négrier de Turner est intéressant. Ce n'est pas uniquement en raison du pouvoir de culpabilisation qu'il dégage mais de la façon frappante dont il vise directement le sublime dans son évocation de la terreur raciale et de la traite. Nous sommes ici du côté de la suggestion et de la métonymie. John Ruskin, critique d'art et ami de Turner, qui avait acheté le tableau, éprouva un si grand malaise qu'il a dû s'en séparer. L'œuvre fut revendue à un collectionneur américain, qui en fit don au Musée des Beaux Arts de Boston pour des motifs identiques.

Revenons au tableau de Briard « *La traite des nègres* ». Il est localisé sur un navire négrier dans la baie de Freetown, en Afrique de l'Ouest. C'est donc la première image du film de Julien.

Des marchands africains et européens sont en train de mener leurs négociations pour une cargaison d'hommes et de femmes captifs, qui doivent être envoyés en esclavage, à travers Atlantique pour être utilisés sur les plantations des Caraïbes et d'Amérique du Nord. Certains sont déjà entravés, la bouche d'un esclave allongé est inspectée pour vérifier la qualité de sa denture, un autre est fouetté probablement pour un geste de rébellion. Une femme est marquée au fer par le préposé à l'estampage. Sur le bateau, en effet, on opère trois marquages, celui du bateau, du propriétaire et du Roi. Le commanditaire semble satisfait de la cargaison inscrite sur ses registres. Le tableau est une composition complexe et pleine

d'ambiguïtés, ouverte à de multiples interprétations. Quels sont les rapports en jeu entre les différents personnages dépeints dans ce tableau ? Il est à remarquer qu'aucun regard ne se porte sur la nudité des femmes esclaves. C'est une histoire d'hommes et de pouvoir, de connivences entre chefs africains et représentants des autorités européennes.

Il faudrait souligner le fait que les bateaux constituaient le moyen concret de relier des points disséminés dans le monde atlantique. Il s'agissait d'éléments mobiles qui tenaient lieu d'espace de déplacements dans l'intervalle séparant les emplacements fixes qu'ils raccordaient. Par conséquent il est nécessaire de les considérer comme des unités culturelles et politiques plutôt que comme l'incarnation abstraite du commerce triangulaire. Ils étaient davantage un moyen de transmission des opinions subversives et peut-être un mode distinct de production culturelle<sup>12</sup>.

Dans la première image d'ouverture, Isaac Julien va resserrer et décentrer le tableau original. Les commanditaires restent sur les marges. Le cinéaste va isoler deux scènes du tableau : la première où le fouet, symbole de la domination et de la soumission, est présent. Un fouet levé frappant un couple d'esclaves debouts. La seconde, un groupe autour de l'esclave allongé, objet de la négociation, tenant encore à la main les restes inertes des liens végétaux de sa première capture par le chef africain, avant que le capitaine, en attente au premier plan, ne lui mette les chaînes de fer, indifférent à la jeune mère à ses pieds protégeant son nourrisson. Nous sommes au point de passage de l'Afrique au monde moderne industrialisé.

Nous nous retrouvons ensuite dans le musée, à la National Gallery de Londres. Deux protagonistes : le couple formé par le gardien du musée, un homme noir d'âge mûr en uniforme et la conservatrice, une femme noire, rôle tenu par Cléo Sylvestre, l'actrice fétiche de Julien.

Les visiteurs déambulent dans le musée, désœuvrés en cet après-midi pluvieux, comme en écho à l'inactivité de l'espace confiné de l'habitation en saison de pluie tropicale. Parmi les spectateurs, un homme examine le tableau de Briard puis s'éloigne. Cet homme n'est autre que Stuart Hall<sup>13</sup>, témoin de cette expérience généalogique filmée, qui donne sa signature au film. Il est le chef de file des *Cultural Studies* en Angleterre. C'est un *intellectuel stratégique*, un penseur critique préoccupé par le sens de ses interventions. Du point de vue politique, il vise à maximiser l'*agency*, c'est-à-dire la puissance d'agir individuelle ou collective. Pour Stuart Hall, aucune signification n'est initialement donnée, aucun concept fixé. L'esclave a été une *chose* et une marchandise mais pas seulement, il ne cesse d'être une personne et garde sa capacité d'agir. Il considère que les théories établies doivent être utilisées, suivant les mots de Deleuze *comme boîte à outils*, pour une pratique de bricolage qui sert avant tout



l'art de l'interprétation et la production de significations nouvelles afin de permettre de penser le contemporain.

Le gardien examine le bagage des visiteurs. Échange de regard avec un jeune visiteur blanc, aux bottes de cuir noir, après avoir vu le contenu de son sac. Regard en retour de l'entreprenant visiteur. Apparaît alors, flottant autour de leurs têtes, une figure ailée d'Adonis vêtu de satin, symbole de la mort et du renouveau, muni d'une fourche, en réponse à l'assentiment du gardien pour « laisser entrer » le visiteur et son sac. Regard du gardien qui induit alors la figure d'un Cupidon avec arc et flèche. Des sentiments contradictoires d'attraction et de répulsion, d'amour et de haine. Là, l'attraction ne peut se penser que dans le rêve. Deux figures d'Éros contraires incarnent une menace et un danger où se mêle l'excitation. Elles soulignent le caractère interdit de leur relation tout comme les influences contraires de Vénus et de Junon dans les amours entre Didon et Énée. Le désir peut exister sur le fil du rasoir et peut séduire ou effrayer. Regard qui invite qui est aussi regard qui trahit, indépendamment du sexe, de la race, de l'âge. La sexualité, le danger émotionnel ou physique, est en contiguïté avec le désir.

Thy hand, Belinda, darkness shades me  
 On thy bosom let me rest.  
 More I would, but Death invades me ;  
 Death is now a welcome guest.  
 When I am laid in earth, may my wrongs create no trouble in thy breast.  
 Remember me, but ah ! forget my fate."<sup>14</sup>

Julien choisit un opéra du XVII<sup>e</sup>, hymne antique à l'amour et à la beauté pour dire l'érotologie contemporaine. Allusion aux amours de Didon, reine de Carthage et d'Énée prince de Troie réfugié à sa Cour et appelé à fonder une nouvelle cité. Son thème, le conflit entre l'amour et le devoir. Le gardien associe l'histoire ses origines et ses désirs érotiques de sa jeunesse à son actualité dans le même espace onirique. Il entonne, chez lui, devant sa femme, l'air de « *la lamentation de Didon* »<sup>15</sup> du premier opéra anglais, un des fondamentaux de la culture britannique. Sa femme représente son seul public, son public intime ayant un savoir sur ses aspirations secrètes : *Remember me...forget my fate...* Jeu de mémoire et d'oubli.

Il va être six heures, l'heure de la fermeture du musée. Le jeune homme vêtu de cuir reste dans la galerie après le départ des visiteurs. Le contenu du bagage du jeune homme a déclenché chez le gardien l'animation de ses pensées refoulées. Des anges de l'amour planent au-dessus d'eux, maintenant consentants. Le fouet fait signe et tout s'emballe. Le tableau va littéralement prendre vie. Le rêve permet une circulation dans le temps, remanie les fantasmes de désir. Le désir de rêve halluciné amène

à la conscience des désirs et indique que quelque chose est venu troubler sa vie ensommeillée et silencieuse qui n'en veut rien savoir. Il s'extériorise par la projection d'un processus interne. L'entrée en jeu du fouet ouvre un espace pour cette hantise sado-masochiste qui caractérise l'ambiance sexuelle. Le silence est brisé par les râles des ébats, hybrides de plaisir et de douleur que surprend la conservatrice du musée. Un sourire entendu aux lèvres, elle quitte la pièce pour rejoindre, à son tour, sa vie cachée à elle, indiquée par une ombre fugitive. Isaac Julien présente la conjugaison du désir et du plaisir comme une des voies possibles de résistance aux distinctions de classe et de race ; voies qui peuvent donc élargir et diversifier le champ d'application des normes sociales.

Une brève séquence dans leur maison nous révèle leur style de vie choisi, et laisse entrevoir en même temps, la difficulté que les hommes gay noirs rencontrent pour trouver une acceptation sociale, et les compromis qui s'imposent à eux dans la crainte du bannissement de leur milieu. La vie fantasmatique du gardien est une issue de l'émancipation sexuelle et raciale face à la surenchère de la masculinité et de l'hétérosexualité, alors que la réalité de sa vie est loin de là. Le couple du gardien, figé dans le silence, pris dans les rets de la société blanche et la peur d'être rejetés. Le silence marque le retrait d'une réflexion active ainsi que le suspens de leurs affects au milieu des objets qui les entourent. Ils sont gardiens et conservateurs de l'histoire officielle qui les concerne. Ils caressent et entretiennent les icônes. En outre, la position subalterne du couple dans l'espace du musée, lieu consacré à l'art dominant, met en lumière la réalité sur les rôles attendus des Noirs.

Le tableau de Briard, fournit donc le point de départ d'une *traduction* des éléments iconographiques. Le postulat central du film met en avant les relations par l'image de l'ambiguïté du monde anti-esclavagiste et de la sexualité perverse. L'univers devient un univers d'hommes, les nombreuses femmes du tableau ont complètement disparu, seule subsiste la conservatrice sexuellement déplacée qui regarde et entend, extérieure à ce qui se déroule. Le tableau est soudainement ramené dans une étrange scène sadomasochiste, dans laquelle se déplie le rapport d'amour et de haine, d'extase et de douleur.

Julien interroge donc la norme de l'hétérosexisme comme une véritable police du genre. Il est significatif, dans le film, que le traitement du tableau ne retient pas la question des libertés civiles mais met en avant les problématiques actuelles de la sexualité. Le choix de ce tableau lui fournit un point de déplacement des éléments iconographiques systématiquement laissés pour compte et perdus. Il invite ainsi à repenser les normes qui façonnent notre société en introduisant la question des catégories qui constituent nos schémas de pensée habituels et de leur fonctionnement binaire : « homme »/« femme », « féminin »/« masculin », « noir »/

« blanc ». En reconfigurant les scènes, l'artiste tente de rendre visible un aspect dont le peintre lui-même était ignorant ou inconscient, en vue de produire un vacillement de notre propre regard et provoquer en nous un ébranlement pour une interprétation nouvelle.

L'une des références affirmée et forte pour Julien est Paul Gilroy. Mais la proposition que développe Julien élargit l'affirmation essentialiste de Gilroy selon laquelle classe et genre constituent deux modalités dans lesquelles la race est vécue :

Une masculinité amplifiée et exagérée est devenue la pièce centrale d'une culture de compensation qui soulage, par une certaine arrogance, la détresse des individus faibles et subalternes. Cette masculinité et sa contrepartie féminine deviennent des symboles singuliers de la différence qu'engendre la race. Elles sont vécues et acclimatées dans les configurations spécifiques de la vie familiale sur lesquelles la reproduction des identités raciales est censée reposer. Ces identités sexuelles en viennent à illustrer les immuables différences culturelles qui surgissent apparemment du caractère absolu de la différence ethnique. Le fait de les questionner elles, et la façon dont elles constituent la subjectivité raciale, revient en même temps à se placer en dehors des distinctions sexuelles et du groupe de parenté raciale<sup>16</sup>.

## LES TABLEAUX VIVANTS

Julien dans le film va faire une opération qui va sortir le tableau de son immobilité pour le désencombrer de ce qu'il représente. Il va ainsi dégager, de ce champ clos de forces, deux ensembles qui seront les éléments par lesquels il est émotionnellement touché. En distinguant ces deux détails du tableau : la scène du fouet et celle de l'esclave étendu, le regard de la femme au centre du tableau sera le « punctum », le point de l'effet, transféré dans le regard de la conservatrice dans le film. Comme le dit Roland Barthes : « la lecture du punctum est à la fois courte et active, ramassée comme un fauve »<sup>17</sup>.

Les deux groupes du tableau initial de Briard sont recadrés pour devenir les deux tableaux vivants. Il y a un brouillage volontaire entre la réalité et le rêve, entre la narration des scènes représentées dans la peinture et les tableaux vivants composés dans le scénario.

## TABLEAU VIVANT À LA MAPPLETHORPE

Des corps masculins noirs parfaitement sculptés occupent la séquence chorégraphique onirique centrale du film. L'utilisation et la mise à l'honneur de corps masculins gays noirs rendent visible le décalage du texte Julien dans leur relation aux photos de Mapplethorpe. Le photographe

offre le corps noir comme objet de désir et exploite la mythologie de la virilité noire et de la beauté des corps, qui participe à la circulation de fantasmes coloniaux dans les communautés gay, blanches comme de couleur. La préoccupation d'Isaac Julien est la représentation de la race et de la masculinité. Cette *re-création* contient une critique politique de l'utilisation commerciale par Mapplethorpe de ces jeunes corps d'hommes, décimés par le Sida dans les années 70, sans moyens de s'offrir des traitements. Corps monnayés sur le marché de l'art et du sexe. Les figurants parés des tenues des groupements masochistes gay, à la façon de ceux dessinés par Tom of Finland, ami de Mapplethorpe pour la ligne de vêtements et accessoires « Sex » produits par la styliste Vivienne Westwood.

« Je joue avec la surface de la scène pour qu'elle forme une relation importante entre la scène gay contemporaine et l'histoire ancienne » dit Isaac Julien.

Le travail de Julien présente d'autres formes de sexualité de l'homme noir et articule dans le dialogue une tension entre les affirmations historiques ethniques et un discours qui veut dénier ces énoncés. Il nous amène à reconnaître que l'expérience coloniale a affecté la constitution sociale et psychique des deux parts. Julien introduit une révision allégorique cruciale. Il réécrit la scène en la mettant sous le regard du spectateur, laissant ces hommes s'accorder avec le corps des uns et des autres. Il permet la fabrication d'une sorte de mémoire imaginaire où l'identité gay croise sans contestation un espace intermédiaire politiquement et psychologiquement fragmenté. En cela le travail de Julien parle à la fois à la diaspora africaine et au monde occidental

### **LES SCÈNES DE FUSTIGATION – DESSINS DE TOM OF FINLAND**

Dans les scènes fantasmées, en couleur, sont insérés, dans des cadres, des monochromes. En mettant tableaux, photos et dessins en mouvement, Julien tente de déchirer la nappe mortifère de la pose pour animer le spectateur. Dans la scène de fustigation, le fouet change tour à tour de main devant des reproductions accrochées au mur, de dessins de Tom of Finland qui prônait une homosexualité triomphante et sans honte. Cet artiste sulfureux, érotiquement séduit par les vêtements de cuir, les casquettes et les bottes des soldats allemands nazis, et dont l'œuvre développe une iconographie sadomasochiste et fétichiste fut un objet de scandale. Il a créé l'image des hommes en cuir et une ligne de vêtement, devenues une attitude et un style de vie. Son œuvre a fait revivre et commercialiser toute une sub-culture S/M qui a émergé après la seconde guerre mondiale.

À la fin du film, le gardien reprend *la lamentation de Didon* à

l'adresse de sa femme, qui applaudit, avec une note de résignation, ou peut-être de désenchantement face à la réalisation rêvée de ses fantasmes. Les deux figures de Cupidon volent autour de l'auditorium.

Isaac Julien nous oblige à reconsidérer les fonctions de l'œuvre et à suivre une pensée mobile qui utilise la force active de l'imaginaire et fait jouer un rôle à l'histoire et à la narration. L'approche de l'objet est consciemment voyeuriste, tout comme les tableaux sur les murs sont des icônes stéréotypées du fétichisme queer. L'icône de San Sebastian transpercé de flèches est effleurée. Le cuir, les fouets, les engins de servitude sont présentés sous forme d'images que les visiteurs apprécient. Le regard de la caméra de Julien donne en outre au spectateur l'impression d'espionner les occupants de la galerie, qui à leur tour espionnent ces tableaux vivants. La réflexion cinématographique ne s'arrête pas à des significations uniques, mais tend plutôt à mettre en action l'instabilité de termes comme *queer*, *noir*, et *homme*, dès lors que le désir est pris en compte. Le stéréotype est étroitement intégré dans la texture de la psyché et le tourbillon de la jouissance, « c'est par ce stéréotype que nous sommes engagés dit Isaac Julien, nous dépendons de lui. Nous ne sommes pas toujours annulés par des stéréotypes. À certains égards, il nous soutient »<sup>18</sup>.

## NOTES

1. Alexandre Kojève. *Introduction à la lecture de Hegel*. Leçons sur la *Phénoménologie de l'Esprit* professées de 1933 à 1939 à l'École des Hautes Études réunies et publiées par Raymond Queneau, Tel, Gallimard. 1947, p. 15.

2. J. Lacan, « Fonction et champ de la parole et du langage », *Écrits*, Le Seuil, p. 258.

3. *Isaac Julien en entretien avec Shaheen Merali*, Londres, mai 2004-Catalogue de la Bibliothèque Nationale du Canada, p. 24.

4. Chris Darke, Kobena Mercer, *Isaac Julien*, Ellipsis. Minigraphs 3, 2001, p. 8. Traduction personnelle.

5. Christine Van Assche, *Isaac Julien*, Espace 315 Livre n°8, 2005, Centre Pompidou, p. 24. Les propos d'Isaac Julien sont extraits de conversations personnelles avec Françoise Vergès. 1996-2005.

6. En bonus avec le DVD « Looking for Langston » : une fresque onirique, en noir et blanc, de la Harlem Renaissance, une fête explosive, où des hommes noirs s'enivrent de plaisirs, un hymne visuel à la liberté des gays noirs au cœur du Harlem des années vingt, pris entre les barrières de la société blanche et la peur d'être rejetés par leur race. Réalisation Isaac Julien. Ed 2005 BQHL avec la participation du Centre National de la Photographie.

7. *Didon et Énée*, Opéra baroque en trois actes écrit au printemps 1689 par le compositeur anglais Henry Purcell .

8. Notes « on camp » : Suzan Sontag, publié en 1964. <http://www.math.utah.edu/~lars/Sontag::Notes%20on%20camp.pdf>

9. M. Foucault . *Friendship as a way of life. Ethics. : Subjectivities and Truth*. New York, New Press, 1977, p. 13. Traduction personnelle.

10. J.M.W. Turner, *The Slave Ship- Slavers throwing overboard the Dead and Dying - Typhoon coming on*. (1840). huile sur toile 90,8 x 122,6 – Musée des Beaux arts de Boston. Ce tableau figure dans *Unebeweb* numéro 28, ce qui permet de voir sa palette de couleurs.

11. Pierre Wat, *Turner, menteur magnifique*, Paris, Hazan, 2010.

12. Paul Gilroy, *Atlantique noir. Modernité et double conscience*, Paris, éditions Kargo. 2003. p. 35.

13. Stuart Hall. *Identités et cultures. Politique des cultural studies*, Paris, éditions Amsterdam, 2007.

14. Traduction : « Ta main, Belinda , l'obscurité se pose sur moi./ Sur ton sein laisse-moi me reposer./Je voudrais parler davantage mais la mort s'empare de moi /la mort est à présent la bienvenue./ Lorsque je serai portée en terre, que mes fautes ne viennent point troubler ton coeur/ garde-moi dans ton souvenir ! Mais, ah ! Oublie mon destin ».

15. Vous pouvez écouter et voir un extrait de *la lamentation de Didon (vidéo)* par Jessye Norman, dans dans *Unebeweb* 28.

16. Paul Gilroy. *L'Atlantique noir. Modernité et double conscience*, Ed. Kargo, p. 122.

17. R. Barthes, *La chambre claire...* p. 81.

18. Cité par Christine Van Assche, in *Isaac Julien, op. cit.*, p. 24.