

HUO : La première question que je voulais vous poser concerne les commencements, l'idée du musée en Martinique. Comment et quand cette idée est-elle née?

EG : L'idée du musée en Martinique est née d'une conjoncture, de plusieurs facteurs. D'abord du fait que pendant mon enfance en Martinique, en 1941 en particulier, je fréquentais au lycée des amis qui avaient cinq ou six ans de plus que moi et qui étaient des élèves de Césaire. Et en 1941 beaucoup d'artistes et d'intellectuels qui fuyaient le nazisme se sont arrêtés en Martinique en allant vers les Etats-Unis : Breton, Lévi-Strauss, Masson, Wifredo Lam. Et à partir de ce moment, il y a eu une espèce d'ouverture sur l'univers américain et en particulier sur l'univers latino-américain.

Deuxièmement, quand j'étais en France, j'ai travaillé avec tous ces artistes, avec Matta, avec Lam, avec Cárdenas, avec tous les artistes, disons, de ces générations-là. A ce moment, vers les années 50-60, la plupart des artistes latino-américains venaient en Europe. Aujourd'hui, ils vont plutôt à Miami, à Los Angeles ou à New York.

HUO : Mais maintenant, ça change à nouveau.

EG : Oui, ça va peut-être encore changer. Mais à ce moment là, Soto, Cruz-Diez, tout le monde était en Europe. Comme j'ai beaucoup travaillé avec eux, tous ces artistes, qui sont très importants en Amérique Latine, ont pu donner des œuvres pour la constitution de ce musée. La troisième opportunité, c'est que ça se passe justement en Martinique, c'est-à-dire un petit pays, mais au centre de l'arc caraïbe, disons, qu'il y a sûrement une sorte de magie géographique de la situation qui fait que tous les mouvements, toute l'attention de l'Amérique du Sud et de l'Amérique du Nord peuvent converger vers ce point. Donc on a conçu l'idée de ce Musée Martiniquais des Arts des Amériques. Mais on est parti surtout de l'Amérique Latine, des Arts d'Amérique Latine. Au fond, si je dois

dire vraiment les choses, l'idée fondamentale du musée, c'est que j'ai toujours voulu réaliser une encyclopédie historique et comparée des arts des Amériques. Et je pense que c'est cela qui est derrière l'idée du musée, c'est-à-dire que les collections que nous allons constituer vont servir, vont être mues par ce projet-là, c'est-à-dire quelque chose qui n'existe pas. Je crois qu'il y a des études extraordinaires sur tout ce qu'on peut imaginer en matière d'art. Il y a des études sur les arts Mayas, Aztèques, Incas, etc. qui sont sensationnelles. Il y a des études sur les muralistes mexicains, les constructivistes du cône sud, les cinétiques vénézuéliens, l'art graffiti, tout ce qu'on veut. Mais il n'y a pas un travail, non de synthèse, mais de coordination sur ce qui s'est passé dans les Amériques en matière d'art. Par exemple dans une ville comme La Nouvelle Orléans, dans une ville comme Saint Pierre de la Martinique ou dans une ville comme Montevideo, qu'est-ce qu'il y avait en 1850 comme art ? Est-ce qu'il y avait quelque chose, ou est-ce qu'il n'y avait rien ? S'il n'y avait rien : pourquoi ? S'il y avait quelque chose, est-ce que c'était en liaison directe avec des arts autochtones, des arts premiers de ces endroits ? Est-ce que c'était une imitation de l'art occidental ou sous influence de l'art occidental ou européen ? Dans cette imitation, la production d'art était-elle passive ou bien est-ce qu'elle réagissait, ou est-ce qu'il y avait des créations nouvelles ? Il me semble que réfléchir à tout cela de manière historique et comparée peut permettre de voir ce qui se fait de plus actuel et de plus nouveau en art sur le continent. Il ne s'agit pas de faire une sorte de machine bien huilée avec laquelle on puisse tout expliquer. Mais il s'agit d'avoir des perspectives, la perspective du grand canyon comme la perspective d'une petite rizière, la perspective des grands fleuves et la perspective d'une petite source, voir tout cela selon des perspectives. Je pense que c'est ce travail qui nous passionne dans le fonctionnement de ce musée.

HUO : Je voulais vous poser une question sur le temps, mais vous venez partiellement d'y

répondre. On peut quand même peut-être y revenir, car à propos du temps, il y a dans les musées une nouvelle mode, une nouvelle tendance, qui est d'abandonner l'aspect chronologique et temporel et d'aller vers des accrochages qui sont purement, je dirais, intuitifs, qui cassent totalement la chronologie. Mais si votre musée reste attaché à cette idée de temporalité, de possibles temporalités, il me semble en même temps que ce n'est pas seulement une perspective temporelle, mais une ouverture à des perspectives multiples. J'aurais aimé savoir si vous pouviez parler un peu de ça maintenant.

EG : C'est très intéressant parce que si l'on prend toutes les Amériques et pas seulement les Etats-Unis et le Canada, et en particulier, si l'on prend les pays américains qui ont un peuplement africain comme le Brésil ou la Caraïbe, on s'aperçoit que l'action de la colonisation, en particulier sur les populations amérindiennes des Etats-Unis, l'action de la colonisation a tendu à effacer de la mémoire des peuples leur temps historique. En particulier, je donne un exemple très simple et très petit : pendant longtemps l'histoire de la Martinique se résumait à la liste des gouverneurs de la Martinique. Comme s'il n'y avait rien d'autre que cela. Et en quelque sorte nous avons eu une perte de la mémoire historique. Mais pour lutter contre ça, nous avons été obligé, en particulier dans mon cas, dans mon œuvre littéraire, nous avons été obligé selon la formule que j'emploie de « sauter de roche en roche dans ce temps incertain ». Et par conséquent, nous n'avons pas une vision linéaire du temps, nous n'avons pas une vision d'un temps qui s'écoule. C'est pourquoi je dis souvent que nous n'aurions pas pu faire *A la recherche du temps perdu* de Proust, cette espèce d'énorme architecture, bien construite, bien pyramidale, qui part comme ça et qui aboutit au présent. Je dis que notre temps nous ne l'avons pas perdu, parce que nous ne l'avons jamais eu. Les peuples du Brésil, de la Caraïbe, des îles, et même les peuples latino-américains, on leur a volé leur temps. Et par

INTERVIEW WITH EDOUARD GLISSANT

HANS ULRICH OBRIST

edited by Thomas Boutoux

conséquent, nous sommes obligés de le reconstituer de manière chaotique, en allant d'ici à là, en « sautant » de cette manière. C'est un temps qui n'est plus linéaire, et notre conception du temps combat la conception chrétienne de la ligne avant Jésus Christ / après Jésus Christ. Et par exemple pour le souvenir des civilisations Mayas, Aztèques, Incas, etc., c'est très difficile quand on nous dit « 600 avant J-C ou 1000 après J-C », ça ne veut rien dire dans la perspective de l'espace-temps américain. Et par conséquent nous avons d'ores et déjà une conception circulaire ou spiralée, mais surtout chaotique de la reconquête d'un temps possible. Et toute œuvre artistique et par conséquent toute œuvre qui tourne autour des questions artistiques ne peut pas consentir à cette linéarité du temps. Si nous voulons faire une encyclopédie historique et comparée des arts des Amériques, c'est justement parce que le temps n'est pas le même dans une petite île de la Caraïbe ou en Terre de Feu, au Nord du Canada ou à l'est de Santiago du Chili. Nous voulons faire, non pas des équivalences, mais des mises en rapports de tous ces temps différents pour essayer de voir ce qui palpite et ce qui bouillonne dans l'environnement américain.

HUO : J'ai eu un échange d'e-mails très intéressant avec James Clifford la semaine dernière, et Clifford m'a envoyé cet e-mail où il me disait que pour lui le musée à penser est le musée qui permettrait la coexistence de différents temps.

EG : (Rires) C'est ce que je viens de dire, c'est ce qui est au fondement de ce musée que nous voulons faire.

HUO : Donc vous imaginez le musée comme des îles connectées.

EG : J'imagine le musée comme un archipel. Ce n'est pas un continent, c'est un archipel.

HUO : C'est très beau ça. Et donc de cette façon

là, le défi de l'architecte, car la dernière fois vous m'aviez dit que vous lanciez un concours d'architecture, serait d'inventer une spatialisation de cette « archipelisation ». Ce serait donc l'opposé de quelque chose de monumental.

EG : Ce serait l'opposé, un espace non pas diffus, mais diffusé.

HUO : De quelle façon, par rapport à ces définitions, décririez-vous le musée comme un outil de mémoire, comme un outil pour résister à l'amnésie?

EG : D'une part ce musée va être installé dans la plus grande usine à sucre et à rhum de la Martinique, construite en 1850 et dont l'exploitation a été arrêtée en 1975. C'est un bâtiment merveilleux d'ailleurs. Pourquoi est-ce important ? D'abord parce qu'à la Martinique, qui était une économie coloniale entièrement agricole, cette usine était le centre de la vie du pays. J'ai été élevé dans mon enfance à trois ou quatre kilomètres de cette usine et c'était le centre des luttes ouvrières, des luttes des ouvriers agricoles, de grèves qui ont été réprimées toutes ces années par des fusillades, des morts.

HUO : C'est pour vous un souvenir d'enfance?

EG : Oui et c'est un souvenir collectif aussi en Martinique. Et ce qui est intéressant, c'est que ce souvenir collectif, qui en même temps n'en est pas un non plus, car c'est plutôt une espèce de torsion vers le souvenir, car, cela aussi, on a essayé de l'effacer de la mémoire collective. Ce qui est intéressant, c'est que ce souvenir collectif, c'est le souvenir de la plantation, c'est le souvenir de la Louisiane ou du Mississippi, c'est le souvenir du bas des plantations cubaines ou du Sud-est brésilien, c'est le même. Et par conséquent, ce n'est pas tant un souvenir particulier, propre à cette petite île qu'est la Martinique, c'est le souvenir de toute la région, de la Caraïbe, du Brésil, du Sud des Etats-Unis, de la côte du Venezuela et de la

Colombie. C'est le souvenir d'un système économique bien caractérisé, c'est le souvenir de la même aliénation et de la même souffrance. Et c'est pourquoi il était important qu'un tel musée soit installé dans un tel lieu.

HUO : Concernant cette notion de mémoire dynamique, par rapport au musée en général et à la question de la mémoire, j'ai parlé de cela récemment avec plusieurs neurobiologistes qui disent que d'un point de vue scientifique la mémoire est quelque chose de dynamique, la mémoire est toujours dans le présent, et par rapport à la notion de musée, ils disent que la mémoire a souvent trop été appréhendée de manière statique.

EG : Pourquoi ? Parce que dans les cultures européennes, le musée récapitule ce qui a été existant comme manifestation évidente par exemple de l'art, ou de la vie, ou de l'économie, etc. Le musée récapitule. Tandis que chez nous, dans les Amériques, le musée n'en est pas encore à récapituler, le musée cherche, ce qui n'est pas la même chose. De là découlent deux choses. Si nous faisons cette encyclopédie, nous ne savons pas encore ce que nous allons trouver. Ce n'est pas une récapitulation de quelque chose qui a existé de manière évidente. C'est une recherche de quelque chose que nous ne savons pas encore. Et par conséquent, cette recherche de mémoire, ce n'est pas une table des matières, c'est une recherche. C'est le premier point. Le deuxième, c'est que, s'agissant de la mémoire, un tel musée est amené à se raccrocher à toutes les traces encore vivantes et encore possibles du passé. Non pas seulement les traces de manière ethnographique, mais de manière vivante. Par exemple le musée qui va s'installer dans l'usine commencera avec les interviews vidéos de tous les anciens ouvriers de l'usine qui vivent encore même s'ils sont très vieux. Parce que cette usine, en fait, c'était un enfer. Les ouvriers travaillaient dans une chaleur épouvantable, dans un bruit épouvantable. C'était tout sauf un lieu idyllique. C'est d'une beauté extraordinaire, mais ce n'est pas une

beauté figée, ce n'est pas une beauté convenue. Et la première chose que nous avons essayé de faire, c'est de surprendre toutes les traces qui ont habité ce lieu. Les traces qui ont habité ce lieu, ce sont les traces qui ont habité toute la région des Amériques. Et par conséquent, ce ne sont pas des traces convenues. Et avoir une collection d'art autour de cela nécessite deux choses : premièrement recueillir la trace vivante des passés historiques, mais, deuxièmement, que cette trace vivante ne soit pas folklorisée, qu'elle ne soit pas figée à nouveau dans le folklore.

HUO : Elle est plutôt montrée comme modèle?

EG : Non pas comme modèle.

HUO : Ou comme une boîte à outils?

EG : Pas comme modèle en tous cas, car les modèles sont toujours un peu constipés, un peu figés. Boîte à outils, ça oui. Mais nous savons très bien que ce qu'il y a de mieux chez un jeune artiste aujourd'hui, c'est la sensibilité par laquelle il comprend ce qui se passe dans le monde entier. Et pas seulement ce qui s'est passé dans sa région particulière. Donc, en ce qui concerne la mémoire, l'intérêt d'un tel musée, c'est qu'il peut faire se rejoindre en un point beaucoup de mémoires différentes. Et ça, c'est la chose importante : non pas seulement beaucoup de mémoires individuelles en un même lieu, mais aussi beaucoup de lieux différents qui vont converger et presque comparer entre eux leur densité et leur objet.

HUO : En somme une contraction d'une multitude de mémoires?

EG : Exactement, et ça c'est la chose la plus intéressante.

HUO : Tout à l'heure vous me disiez « le musée n'a pas encore trouvé, le musée cherche ». De quelle façon pourrait-on utiliser alors la notion de laboratoire en musée? Est-ce que ce musée

sera un laboratoire?

EG : Ce sera un laboratoire, un laboratoire de mises en parallèle, de mises en évidence d'expériences différentes. Mais peut-être que l'on va trouver des lieux communs à toutes ces exigences différentes. Je pense que l'une des caractéristiques, un des lieux communs, de toutes les formes d'art dans les Amériques, c'est que ces formes d'art n'ont pas fait l'expérience spirituelle et technique de la perspective, de l'invention de la perspective. La perspective est une invention de l'art occidental, et en particulier du Quattrocento italien, mais dans les Amériques il faut voir que les expressions d'art, quelles qu'elles soient, de l'art Inca à Pollock, ne sont pas passés par l'invention de la perspective. Qu'est-ce que cela veut dire du point de vue du temps et de l'espace au temps ? Parce que ça, c'est une des grandes inventions de l'art occidental. Et même quand un artiste américain emploie les techniques de la perspective, ce n'est pas ça qui rend compte de la pulsion de la création dans les Amériques. Ça ne passe pas par ça. Et ça c'est intéressant à fouiller.

HUO : Il y a des notions plus fluides, moins figées aussi.

EG : Je ne sais pas, nous cherchons et nous n'avons pas encore trouvé. Mais le fait est que les arts dans les Amériques ne conçoivent pas souvent le vide comme un décor naturel. Les toiles sont toujours pleines, il n'y a pas de fuites dans une espèce d'infini. Qu'est-ce que cela veut dire? Est-ce que cela a un rapport avec une communauté de perception? Autrement dit, on peut se tromper en formulant des théories a priori, nous allons essayer d'échapper à ça. Mais on peut aussi essayer de trouver des choses qui ne sont pas encore évidentes pour tout le monde.

HUO : Et faire un musée inattendu. Cela m'amène à vous poser la question du rapport au public. Vous m'avez parlé des îles et de la

multitude des temporalités et j'ai trouvé ça très beau, mais je me suis demandé, sur un plan très pratique, comment vous alliez concevoir dans l'espace du musée ces différentes formes de traductions, spatiales, temporelles, culturelles, est-ce que cela passera par une autre forme de labels, de cartels?

EG : Nous allons procéder de manière très humble et très modeste. D'abord nous allons concevoir le musée comme un point focal. Si l'on regarde bien la carte, on voit bien que la Martinique est là, que toutes les Amériques sont là et que l'on peut tirer des traits. C'est ce qui a passionné les gens en Amérique Latine, la Martinique est un point focal vers lequel des peintres ou des artistes argentins, brésiliens, nord-américains, vénézuéliens peuvent tendre. Et par conséquent, l'une des principales activités du musée sera d'avoir un échange perpétuel (nous avons une douzaine d'ateliers de résidence) avec des artistes venus de tout le continent. Et cet échange perpétuel ne sera pas perdu, car nous serons dès le départ vigilants à ce qu'il y ait de toutes ces expériences non seulement des traces, mais aussi des conclusions possibles. C'est quelque chose de très important, car ce qui manque le plus dans les Amériques, c'est le rapport entre ces diverses îles, entre ces diverses mémoires. C'est une des choses qui manque le plus. Il y a très peu d'artistes nord-américains qui sont allés vers ou dans le sud. Ça s'est fait beaucoup en musique... il y a eu beaucoup de connexions entre les musiques d'Amérique Latine, de la Caraïbe, du Brésil, des Etats-Unis. On peut parler de jazz salsa par exemple. Il n'y a pas eu de telles connexions sur le plan des arts plastiques. Bien sûr un artiste de Montevideo connaît l'œuvre de Pollock, il a lu des catalogues, il a lu des ouvrages, il a vu des vidéos, mais il n'y a pas une connexion réelle. Et nous allons essayer, modestement, à notre niveau, d'établir ces connexions-là. D'autre part, nous allons tenter de voir si, à l'intérieur de ces multi-mémoires, il y a des mémoires correspondantes, si par exemple la mémoire à

Cuba est la même que celle à la Jamaïque ou à la Martinique. Ou si, pour prendre un autre exemple, le système des plantations dans l'univers Caraïbe, dans l'univers brésilien ou du sud des Etats-Unis intervient sur la sensibilité, la mentalité ou l'expression artistique de la même manière que le système des latifundia en Argentine ou si au contraire il y a des différences. Autrement dit, c'est un champ immense, qu'il est passionnant d'explorer. Je ne sais pas si l'on va réussir, mais je crois que ça vaut la peine de commencer.

HUO : De cette manière on expérimente.

EG : C'est une expérimentation et une création. Une connexion au sens véritable : colliger, mettre ensemble, rapprocher.

HUO : Je relisais hier soir le livre de Celia M. Britton sur vos textes (Edouard Glissant and Postcolonial Theory, University Press of Virginia : 1999) où elle consacre un chapitre à l'analyse du langage comme stratégie de résistance. Et je me demandais dans quelle mesure considèreriez-vous que le musée relève, lui aussi, d'une stratégie de résistance. Pouvez-vous me parler de la résistance?

EG : C'est d'abord une résistance contre l'effacement de la mémoire individuelle et collective. Si nous avons conçu le musée à l'occidentale, à mon avis, ça n'aurait servi à rien. Deuxièmement, ce sera une résistance au sens où nous allons essayer de montrer que pour certains courants artistiques, pour certains artistes, prenons Wifredo Lam, ce qui est intéressant dans la peinture de Wifredo Lam, c'est qu'elle est très politique, mais pas au sens où elle est politisée, elle est politique au sens où elle donne une sorte de permanence à des formes nouvelles de l'expression artistique. Ces formes nouvelles, du fait qu'elles sont liées à des formes notamment africaines, sont de la résistance, de la résistance contre la statue grecque qui s'impose comme modèle universel. A partir du moment où ce travail se fait, il y a

résistance. Si l'on prend par exemple les formes de l'art Inca ou de l'art Maya, une fois qu'elles sont sorties du musée traditionnel, de la convention, une fois qu'elles sont prises en compte par des artistes qui réfléchissent à partir d'elles, qui en prennent le contre-pied ou qui les adaptent, ces formes sont de la résistance, de la résistance contre un modèle occidental qui s'impose. Je pense donc qu'un musée conçu de la sorte est un musée politique. Mais ce n'est pas un musée politicien, c'est un musée qui exalte les processus de création artistique et de formes nouvelles.

HUO : C'est peut-être le moment, puisque vous mentionnez Lam, de parler de quelques autres artistes dont vous étiez proche. Vous m'aviez parlé la dernière fois de Matta et Brauner et de cette mouvance qui s'articulait dans les années 50 autour de la Galerie du Dragon.

EG : C'était tout de suite après la guerre, dans les années 50. Une des particularités de la Galerie du Dragon était que les gens qui avaient fondé cette galerie étaient des poètes, parmi eux on trouvait notamment Max Clarac Sérou qui est décédé récemment. Ils refusaient le commerce de l'art, ce qui était complètement utopique. C'était bizarre, car c'était des marchands dont le principe premier n'était pas de faire de l'argent. D'ailleurs c'est pour ça qu'après dix ou douze ans la galerie s'est effondrée. Mais pendant ces dix ou douze années la galerie a été un lieu de rayonnement intense de l'art de cette époque. C'est une galerie qui a commencé avec des expositions collectives de Max Ernst, de Lam, de Masson, de Picabia, de Dali, etc., mais qui a aussi découvert et lancé de jeunes artistes comme Segui en Argentine, Cárdenas à Cuba. C'était un lieu d'intense innovation en même temps qu'il y avait aussi un certain souci de préserver une sorte d'esprit de qualité d'expression de l'art, ce n'était pas comme aujourd'hui. Aujourd'hui, un jeune artiste peut casser la baraque, tout casser, parce qu'aujourd'hui il est peut-être nécessaire qu'un jeune artiste casse tout, parce qu'aujourd'hui l'art

se fait dans le tout-monde et le tout-monde est chaotique. Mais à l'époque il y avait un souci d'aménager des sortes d'héritages. Il y avait un héritage de Arp et de Brancusi chez Cárdenas. Il y avait un héritage de Matta chez de jeunes maîtres latino-américains de l'époque comme Ferrer ou Chávez au Pérou. Tous ces gens-là sont passés et sont presque nés à la galerie du Dragon.

HUO : C'était un lieu d'exposition, mais aussi beaucoup plus que ça.

EG : Oui bien sûr, c'était un lieu où l'on trouvait la plupart des poètes, des jeunes poètes de cette époque.

HUO : Ce dialogue entre art et littérature a disparu aujourd'hui en grandes parties. Pourtant il est essentiel à tout projet d'interdisciplinarité des formes. On peut espérer qu'il trouvera une place dans votre musée, que ce musée permettra ce dialogue.

EG : Absolument. A l'inauguration du musée, il y aura autant de poètes et d'écrivains que d'artistes, de sculpteurs et de peintres. Parce qu'il faut recréer cette espèce de dialogue et de solidarité qu'il y avait à la galerie du Dragon à l'époque. Ce qui est désolant maintenant dans les galeries d'art, c'est qu'il n'y a plus aucun poète.

HUO : C'est un grand problème, le dialogue s'est brisé et il faut le reconstituer.

EG : Oui, il faut le refaire.

HUO : Vous parliez à l'instant de Matta. Son œuvre relève pour le coup d'une résistance.

EG : Pour moi, Matta est un personnage fabuleux, non seulement c'est un grand peintre, mais c'est aussi un grand poète. L'objet même de la peinture de Matta au départ était bizarre. Il disait : « je veux montrer sur le tableau les bouleversements, les conflits, qui sont dans la

tête et dans le corps de l'homme ou de la femme moderne ». C'était quelque chose absolument fantastique. Il ne voulait pas le faire de manière intimiste, comme une espèce d'étude psychologique, ç'aurait été stupide. Je dis dans un texte, j'ai beaucoup écrit sur Matta, qu'il voulait faire l'équivalence entre les conflits de la psyché humaine et les bouleversements de la matière. C'était quelque chose, autrement dit, qui préfigurait déjà le monde actuel. D'ailleurs il avait un mot, il parlait du « chaosmos » et moi je parlais du « tout-monde » comme d'un « chaos-monde ». Donc on s'est rencontré fondamentalement sur le ce plan là et nous avons alors beaucoup travaillé ensemble.

HUO : Comment vous est venue cette conception du chaos-monde? Est-elle née de votre intérêt pour la science?

EG : Oui en fait (rires), cela vient de mon incapacité originelle à comprendre ce qui se passe en science. En fait, les textes accessibles des théoriciens de la science du chaos m'ont été suprêmement bénéfiques, par exemple, l'idée que la connaissance ne se produit pas sur une ligne continue, qu'elle n'est pas une progression sur cette ligne, mais que la connaissance scientifique se produit de manière chaotique, dans des conditions différentes et même parfois contradictoires. Ou l'idée que l'objet même du monde n'est pas connaissable de manière uniforme et progressive. Ou encore l'idée que la science pouvait avoir des approches et des descriptions poétiques du monde. Ça, c'est quelque chose qui m'a beaucoup frappé. Depuis très longtemps, je pensais que l'identité des hommes n'est pas uniforme, elle ne va pas sur une ligne. Elle peut être contradictoire, mais sans que cela mène nécessairement à des conflits. J'ai eu très tôt l'idée d'une « identité-rhizome » ou « identité-relation », idée que j'ai eu beaucoup de mal à faire comprendre pendant des années. Et sur tout ce plan, je rejoignais et continue de rejoindre la pensée et le travail de Matta.

HUO : Et de Deleuze.

EG : Et de Deleuze sur le plan philosophique, c'est évident. Deleuze et Guattari, la différence qu'ils font entre la racine unique et le rhizome m'a été d'un profit extraordinaire, la racine unique qui tue tout autour d'elle et le rhizome qui au contraire s'étend vers d'autres racines sans les tuer. Si cette idée avait reçu une publicité réelle dans le monde, elle aurait combattu bien des enfermements, des sectarismes, et je continue à croire que les holocaustes, les massacres ne seront pas vaincus par la force militaire ou par l'imposition politique. Ils ne seront vaincus qu'à partir du moment où les mentalités, où les spiritualités des hommes et des humanités d'aujourd'hui auront consenti à ce genre d'idée. Et en particulier à celle-ci, que je répète inlassablement depuis de nombreuses années : l'idée selon laquelle « je peux changer en échangeant avec l'autre, sans me perdre pourtant ni me dénaturer ». L'une des trames d'aujourd'hui est que chacun a peur de changer, c'est la peur qu'en prenant quelque chose à l'autre, on disparaisse, on doive s'évanouir, se diluer. Mais non! Et il faut que nous opérions cette révolution fondamentale dans l'histoire des humanités pour qu'on puisse dire « je peux changer, je ne suis pas obligé de demeurer le même, je peux prendre à l'autre ». Ça ne signifie pas que je vais me perdre.

HUO : C'est une forme d'utopie.

EG : Oui, c'est une utopie. Mais il y a une urgence, il faut se battre pour cette utopie. C'est une utopie non pas parce que ce n'est pas vrai, c'est vrai. C'est une utopie parce que ce n'est pas encore possible de le faire admettre à la majorité des humanités. Si je dis à un catholique ou à un protestant, qui sont en train de se tuer en Irlande, à un juif ou à un Palestinien, qui sont en train de se tuer au Moyen Orient, ou à un Hutu et à un Tutsi : « je peux être Tutsi et prendre quelque chose de l'Hutu et ça ne va pas me tuer, ça ne va pas me faire disparaître, ça va au contraire m'enrichir ». Si l'on commence à

concevoir ça, on lutte vraiment contre les holocaustes et les massacres d'aujourd'hui. Je ne crois pas qu'on trouvera une solution politique ou militaire à ce genre de problème, s'il faut changer dans la tête même des gens, dans l'imaginaire des gens, l'idée selon laquelle on n'existe qu'à travers une identité unique. Ça paraît bizarre de dire cela en ce moment, quand il y a de plus en plus de massacres.

HUO : Mais d'autant plus urgent.

EG : Oui, d'autant plus urgent.

HUO : Cela m'amène à une question, c'est la seule question que je pose systématiquement dans les interviews, le seul fil rouge, c'est sur les projets non réalisés, et c'est en relation avec l'utopie. Quels sont vos projets non réalisés ou pas encore réalisés?

EG : Nous avons beaucoup de projets non réalisés. Mais je ne sais pas si les projets non réalisés, je ne sais pas s'il faut en faire le compte, s'il faut les accumuler. Je pense que les projets non réalisés laissent une trace dans la conscience ou dans l'inconscient de chacun et que cette trace-là définit ce que nous allons faire bientôt. Mais ce n'est pas la peine d'en faire le compte ou la statistique, parce que si on fait cela, ils perdent leur forme de trace. Or je crois beaucoup à la notion de trace, pour moi c'est une notion fondamentale. Ce n'est plus à l'état de trace que le projet non réalisé fonctionne en moi, mais c'est à l'état d'obstacle, de mur et la trace disparaît au profit d'un mur, un mur qui est celui du non faisable. Je ne pense pas que ce soit une bonne chose. Ceci dit, c'est vrai que nous avons beaucoup de projets que nous n'avons pas réalisés, chacun de nous et moi aussi. Mais je crois que ce sont les projets non réalisés qui nous motivent pour ceux que nous avons à réaliser. Mais il ne faut pas en faire un décompte précis. Un petit aspect d'un projet non réalisé, sous forme de trace, vit encore en moi et entre dans un autre projet à réaliser, encore différent mais dans lequel il y a encore une

petite trace.

HUO : Comme on a encore cinq minutes, j'aimerais revenir à quelques questions que j'aurais voulu vous poser avant. La première concerne à nouveau le musée. Quel est votre musée préféré? Avez vous été vraiment impressionné par un musée?

EG : Je n'ai pas un musée préféré. Je pourrais dire comme Malraux que j'ai un « musée imaginaire ». Mais c'est vrai qu'il y a des musées dans lesquels on est excité. Par exemple quand je vais au Metropolitan à New York, quand je rentre, je vais directement à une toile que je veux voir, c'est toujours là même.

HUO : Laquelle?

EG : C'est la vue de Tolède signée le Greco. Je crois que c'est la vue de Tolède, c'est bien ça, je

ne me souviens plus bien du titre (Vue de Tolède 1597). C'est une toile un peu sombre avec des traits blancs qui définissent les contours. Chaque fois que je vais au Metropolitan, je refais le circuit et j'entre dans une excitation extraordinaire à l'approche du tableau. Si vous me demandez pourquoi, je peux essayer, mais difficilement, de l'expliquer. Mais ça a cet effet là. Il y a des musées où il y a un pôle qui vous attire, et à partir de là, vous diffusez dans le reste du lieu. Il y a des musées qui, au contraire, vous impressionnent par la masse. Ce n'est pas une chose que vous allez voir, mais la totalité du musée.

HUO : Vous avez aussi cité le Musée de l'Ermitage à Saint-Petersbourg.

EG : Oui, exactement. Dans le cas du Musée de l'Ermitage, c'est la totalité du musée qui m'a complètement bouleversé. C'est un musée, c'est

une sorte de miracle. On se demande comment, par exemple, comment pour les salles Rubens, les salles Rembrandt, les salles des impressionnistes, surtout les salles des impressionnistes, on se demande comment tant d'œuvres ont pu être rassemblées avec si peu de déchet. On se dit que ce n'est pas possible, dans ce cas c'est la masse du musée qui impressionne. Un autre exemple, c'est le musée d'archéologie de Mexico. Là aussi, c'est la masse, l'ensemble, la relation des œuvres entre elles qui est impressionnante, qui vous fixe. Sinon, je n'aime pas beaucoup les musées spécialisés, comme les musées consacrés à la peinture du XVIIème ou à telle ou telle chose, car dans ces cas-là, le musée est vraiment un musée récapitulatif. Ce genre de musée m'ennuie.

HUO : Merci beaucoup.

REFERENCES

- Edouard Glissant, *L'intention poétique*, Paris, Editions du Seuil, 1969
Le discours antillais, Paris, Seuil, 1981
Poétique de la relation, Paris, Gallimard, 1990
Tout-monde, Paris, Gallimard, 1995