

Projet de Master en Architecture 2020/2021

Enoncé Théorique

Ecole Polytechnique Fédérale de Lausanne

Peinture haïtienne

Une étude anthropologique en Haïti



2021 Alexis Corre. Ce document est mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution(CC BY<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>).

Vous pouvez utiliser, distribuer et reproduire le matériel par tous moyens et sous tous formats, à condition de créditer l'auteur de l'oeuvre. Les contenus provenant de sources externes ne sont pas soumis à la Licence CC BY et leur utilisation nécessite l'autorisation de leurs auteurs.

La présente étude a été réalisée dans le cadre académique du diplôme de Master en Architecture à L'École Polytechnique Fédérale de Lausanne, sous la supervision de Yves Pedrazzini, maître d'enseignement et de recherche dans le laboratoire de sociologie urbaine.

Je remercie mon professeur Yves Pedrazzini pour le soutien et les conseils qu'il m'a promulgué tout au long du semestre, ainsi que Dieter Dietz et son équipe assistante.

Je tiens à remercier tout particulièrement Xavier Dalencour, Tessa Mars, Edouard Duval-Carrié ainsi que Fred Thomas de m'avoir accordé les entretiens nécessaires, et pour leurs précieuses informations indispensables à l'élaboration de cette étude.

Table des matières

I. Introduction	7
II. Bref historique de la peinture en Haïti	9
II.1. Colonialisme et esclavagisme	9
II.1.A. Castes et gens de couleur libres	9
II.1.B. Le spirituel et la révolution	11
II.2. XIXe, recherche d'une reconnaissance	14
II.2.A. Conservation des repères coloniaux	14
II.2.B. Le cas de Jaymé Guilliod	17
II.2.C. Notion de Double Conscience	17
II.3. Âge d'Or de la peinture haïtienne	19
II.3.A. Emergence de l'Indigénisme	19
• Jean Price Mars et la « Revue Indigène »	19
• Populaire, primitif ou naïf ?	20
II.3.B. Le Centre d'Art	23
II.3.C. À la recherche d'une identité	25
III. Peinture révélatrice d'une identité	29
III.1. Notions de l'anthropologie de l'Art	29
III.1.A. L'enseignement de l'anthropologie	29
III.1.B. Intentionnalités et valeurs	30
III.2. Valeurs culturelles	32
III.2.A. La Résistance	33
III.2.B. L'Appropriation	34
IV. État des lieux : spatialisation de la pratique aujourd'hui	37
IV.1. L'impasse du commerce institutionnel	37
IV.1.A. Les infrastructures dans Port-au-Prince	37
• Le rôle des galeries	37
• Fondations et promotion des artistes	38

• Le manque d'éducation	40
IV.1.B. Les artistes Haïtiens à Miami	43
• La Diaspora haïtienne	43
• L'exemple de Little Haïti	43
• Le label Haïtien à l'étranger	47
IV.2. L'importance de l'informel	52
IV.2.A. Phénomènes socio-urbains	52
• Les quartiers d'artistes, <i>Atis Rezistans</i> et Noailles	52
• Stratégies spatiales de la rue, <i>Nou pran lari a</i>	53
• Manque et détournement d'espaces, le <i>Kolektif509</i>	56
• <i>Street art</i> et <i>tap-tap</i>	58
IV.2.B. Ancrage traditionnel et culturel	62
• L'informel, catalyseur de l'identité	62
• Une activité peu mercantile	64
• Commerce du Vaudou et Folklore	65
• Volatilité et dilution	66
• Quelques conséquences de catastrophes	67
V. Conclusion	71
VI. Annexes	73

Introduction

En 1947 André Malraux, dans son ouvrage *Le Musée Imaginaire*, introduit l'art des fétiches, les arts « sauvages », l'art des fous et l'art des enfants. Il y consacre également une large partie à l'art naïf haïtien. Subjugué par ce «peuple d'artistes» qui habite Haïti, il en écrira les éloges après plusieurs séjours à Port-au-Prince, tout comme son homologue André Breton. Les années 40 et les suivantes sont marquées par un engouement international autour des peintres autodidactes haïtiens. Les peintures prennent comme inspiration des thèmes populaires, représentatifs de la vie haïtienne, tels que des scènes de labeur, de marchés, de vie quotidienne, de cérémonies vaudou ou chrétienne. L'affranchissement de toutes proportions, de perspectives, ainsi que son caractère «enfantin» vaudront à cette peinture d'être qualifié de «naïve». Cet intérêt soudain pour cette pratique donnera naissance à la première génération de peintres naïfs, dont Philomé Obin ou Hector Hyppolite, grands maîtres et pionniers incontestés. La peinture est devenue un marqueur de l'identité haïtienne. Mais cet art est bien antérieur à cette époque, et son évolution est le fruit d'une histoire tourmentée par le colonialisme et les nombreux troubles politiques qui ont ponctué, et ponctuent toujours la situation haïtienne.

La présente étude cherche à comprendre en quoi et comment la pratique de la peinture en Haïti s'est imposée comme une expression de la culture locale. Plus loin, elle en étudie les manifestations concrètes et la façon dont elle témoigne, de manière intrinsèque, de l'identité haïtienne. Elle est nourrie par des sources bibliographiques bien sûr, mais aussi par des entretiens que j'ai eu la chance de réaliser avec quatre peintres haïtiens. L'approche se veut anthropologique et sociologique, afin de comprendre les rouages de cette production artistique.

Pour ce faire, nous expliquerons en premier lieu l'émergence de cet art à travers un bref historique d'Haïti. Sur cette base, et en nous appuyant sur les notions de l'anthropologie de l'art, nous identifions deux valeurs inhérentes à la culture haïtienne, illustrant notre propos. Nous spatialiserons ensuite la pratique de la peinture dans l'urbain, en distinguant d'abord l'activité institutionnelle. Un détour à Miami nous permettra de comparer les institutions du quartier de *Little Haiti* aux institutions présentes à Port-au-Prince. L'activité informelle, elle, révèlera l'existence de phénomènes socio-urbains. Enfin, nous mettrons en lien ces phénomènes avec les valeurs précédemment mentionnées.

L'énoncé est synthétisé par un MindMap en fin de livre, réalisé et visitable sur *Miro*, et dans lequel on retrouve toutes les notions phares abordées.

Bref historique de la peinture en Haïti

Colonialisme et esclavagisme

Castes et gens de couleur libres

Il est difficile de dater précisément les débuts de l'activité de la peinture en Haïti. Elle est cependant d'ores et déjà présente pendant la période coloniale, bien avant la révolution haïtienne. Cette période est marquée par la traite des noirs réduits en esclaves, et donc par le système discriminatoire racial instauré par les colons blancs européens, espagnol puis français en l'occurrence, que l'on connaît. En vérité, le gouffre qui sépare les blancs des noirs à cette époque est plus complexe, car le métissage va progressivement provoquer l'apparition d'un véritable système de castes qui laisse encore aujourd'hui des stigmates dans toutes les Antilles. Une réelle hiérarchisation de couleur se met en place, avec les dénominations qui l'accompagnent. Cela a notamment été développé sur papier par Moreau de Saint-Méry, colon créole en Martinique avec une théorie de classification des nuances de la négritude¹. «Griffe», «mulâtre», «quarteron», «métis», pour ne citer qu'elles, sont autant de nominations courantes à l'époque pour désigner les nuances de noir (Fig. 1). Ce fût un moyen pour les esclavagistes d'évaluer plus facilement la valeur de l'esclave, mais aussi d'affranchir ou d'accorder des privilèges à certains. Plus la peau était claire, plus l'esclave était considéré par ses propriétaires, et était susceptible d'être affranchi, ou privilé-

1 Dominique Rogers, « De l'origine du préjugé de couleur en Haïti », *Outre-Mers* tome 90, N. 340-341 (Paris, revue d'histoire, 2003) p.84

FRANÇAISE DE SAINT-DOMINGUE. 83

G R I F F E .

	Blanches.	Noirs.
Venu du Marabou avec la Sacara	32	96
Griffe avec la Griffonne	32	96
Nigre avec la Multireffe	32	96
Marabou	24	104
Griffe avec la Sacara	24	104

I I I .

Le Marabou a dans ses cinq combinaisons depuis 40 jusqu'à 48 parties du blanc & depuis 80 jusqu'à 88 du noir.

M A R A B O U .

Venu du Marabou avec la Marabou	48	80
Quarteron avec la Nègreffe	48	80
Mulâtre avec la Griffonne	48	80
Sacara	40	88
Marabou avec la Griffonne	40	88

I V .

Le Mulâtre dans ses douze combinaisons, va de 56 à 70 parties blanches & en garde depuis 58 jusqu'à 72 noirs. Ainsi il y a tel mulâtre plus rapproché du Blanc qu'un autre, de 14 parties.

M U L Â T R E .

Provenu du Quarteroné & de la Sacara	70	58
Mameloué & de la	68	60
Blanc & de la Nègreffe	64	64
Méïf & de la Sacara	64	64
Quarteron avec la Griffonne	64	64
Mulâtre avec la Multireffe	64	64

L 2

84 DESCRIPTION DE LA PARTIE

	Blanches.	Noirs.
Sang-Mêlé avec la Nègreffe	63	66
Quarteroné	62	66
Mameloué	60	68
Méïf	56	72
Quarteron avec la Sacara	56	72
Mulâtre avec la Marabou	56	72

V .

Les 20 combinaisons du Quarteron offrent depuis 71 jusqu'à 96 parties blanches & depuis 32 jusqu'à 57 parties noirs.

Q U A R T E R O N .

Venu du Blanc & de la Multireffe	96	32
Quarteron avec la Quarteronne	96	32
Sang-Mêlé avec la Multireffe	95	33
Quarteroné	94	34
Mameloué	92	36
Blanc avec la Marabou	88	40
Méïf avec la Multireffe	88	40
Sang-Mêlé avec la Marabou	87	41
Quarteroné	86	42
Mameloué	84	44
Blanc avec la Griffonne	80	48
Méïf avec la Marabou	80	48
Quarteron avec la Multireffe	80	48
Sang-Mêlé avec la Griffonne	79	49
Quarteroné	78	50
Mameloué	76	52
Blanc avec la Sacara	72	56
Méïf avec la Griffonne	72	56
Quarteron avec la Marabou	72	56
Sang-Mêlé avec la Sacara	71	57

Fig. 1: Médéric Louis Elie Moreau de Saint-Méry, Extrait de «Description topographique, physique, civile, politique et historique de la partie française de l'isle Saint-Domingue», fin 18e siècle.
<https://archive.org/stream/descriptiontopog00more#page/84/mode/2up>



Fig. 2: Agostino Brunias, *Mullatoes and a child promenading*, 18e siècle.
<https://fr.wahooart.com/@/9CWb33-Agostino-Brunias-Mul%C3%A2tres-et-un-promenading-enfant--Dominique>

gié par rapport aux peaux plus sombres. Une nouvelle classe naît, issu du métissage, et constitue une «caste stampon» entre les noirs et les blancs (Fig. 2). Ainsi, à la veille de la révolution de 1804, ces «hommes de couleur» possèdent plus de 2'000 plantations². L'instruction était également un des précieux privilèges qui leur étaient accordés, notamment l'éducation artistique. Ainsi certains étaient envoyés en Europe pour y étudier les arts, dont la peinture. On leur enseignait une manière occidentale de peindre qui se limitait à la peinture réaliste de paysage ou d'église.

Le spirituel et la Révolution

Le spirituel occupe d'autre part une place conséquente dans l'histoire des populations esclavagisées. Le christianisme, religion des colons, est imposé, et les autres pratiques spirituelles prohibées. Pouvoir et christianisme sont donc intrinsèquement liés pour les esclaves. Pratiqué au coeur des plantations, le vaudou, religion originaire d'Afrique, ainsi que le créole, sont deux importants moyens pour les esclaves de s'évader de leur condition. Les cultes vaudou sont un moyen de se rassembler et pour eux de retrouver leurs origines culturelles africaines. Cette religion a été farouchement, obstinément conservée et était pratiquée à l'abri des regards, souvent clandestinement pendant la nuit. Ces pratiques quotidiennes populaires *«offrent au possible un lieu imprenable, car c'est un non-lieu, une utopie. Ils créent un espace autre, qui coexiste avec celui d'une expérience sans illusion. (...) Les «croyants» ruraux déjouent ainsi la fatalité de l'ordre établi. Et ils le font en utilisant un cadre de référence qui, lui aussi, vient d'un pouvoir externe (la religion imposée par les missions)»*³. Elles sont donc aujourd'hui considérées par les historiens et anthropologues comme

2 Maurice Bitter, *Haïti* (Paris, Éditions du Seuil, 1970) p.30

3 Michel de Certeau, *Invention du Quotidien* tome 1 : *Arts de faire* (Paris, Éditions Gallimard, 1990) p.34-35

des moyens de résistance⁴.

Les hommes de couleurs affranchis, classe sociale plus considérée, voulant être les égaux des colons blancs dans tous les domaines, se rapprochent quant à eux des pratiques européennes, et dénigrent à leur tour les pratiques des noirs⁵. Il est nécessaire de reconnaître «(...) *la fascination-répulsion qu'exercent sur le vaincu les valeurs culturelles du vainqueur*»⁶. Les mulâtres parlent alors notamment le bon français de l'époque plutôt que le créole, et deviennent des chrétiens exemplaires rejetant le vaudou. Même si certains deviennent effectivement à leur tour esclavagistes, cela peut être compris comme une autre forme de lutte, car «*une pratique de l'ordre bâti par d'autres en redistribue l'espace ; elle y crée au moins du jeu, pour des manœuvres entre force inégales et pour des repères utopiques*»⁷. Ainsi la plupart d'entre eux joueront un rôle décisif dans la révolution, à l'image de Toussaint Louverture, noir affranchi.

Suite à la Révolution Française de 1789, une résistance haïtienne naît à son tour en 1791, et son émergence est marquée par la cérémonie de Bois Caïman à Morne Rouge (Fig. 3). Cette réunion mêlant vaudou et politique va permettre aux *nègres marrons*⁸ d'organiser des troupes, auxquelles s'ajouteront les esclaves encore sous tutelle. Le vaudou a été le catalyseur de l'insurrection et a insufflé aux noirs le courage de lutter⁹. Les affranchis sont d'abord solidaires des colons (eux-mêmes divisés), puis ne tarderont pas à les renier, se joignant alors aux forces révolutionnaires. Celles-ci, dirigées par Toussaint Louverture, viendront petit à petit à bout de celles de Napoléon. Sous le triple signe du vaudou, du courage et des insoutenables tensions, Haïti devient en 1804 la première république noire du monde.

4 Maurice Bitter, *Haïti* (Paris, Éditions du Seuil, 1970) p.139

5 Catherine Eve di Chiara, *Le Dossier Haïti, un pays en péril* (Paris, Éditions Tallandier, 1988) p.137

6 Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, *Lettres créoles* (Paris, Éditions Gallimard, 1999) p. 46

7 Michel de Certeau, *Invention du Quotidien* tome 1 : *Arts de faire* (Paris, Éditions Gallimard, 1990) p. 35

8 Désignation pour les esclaves fugitifs de la propriété de leurs maîtres.

9 Catherine Eve di Chiara, *Le Dossier Haïti, un pays en péril* (Paris, Éditions Tallandier, 1988) p. 199



Fig. 3: Nicole Jean Louis, *Bwa Kayiman Haïti 1791*, 2011.

<https://l-express.ca/hommage-au-bois-caiman-source-de-lindependance-haitienne/>

XIXe, recherche d'une reconnaissance

Conservation des repères coloniaux

Nous pourrions aisément spéculer que, suite à l'oppression française, les haïtiens veulent se libérer de toutes traces du colonialisme et de son système mis en place. Pourtant, pendant les décennies qui suivent, et malgré la révolution, la culture occidentale reste bel et bien ancrée en Haïti. Les anciens esclaves se retrouvent à devoir cohabiter seuls avec les mulâtres, ayant quant à eux adoptés la culture des oppresseurs: «avec la langue et la culture créoles on ne peut plus que survivre. Elles n'offrent que la perspective de demeurer dans les champs de canne. Une autre langue devient alors pertinente: la langue française. Une autre culture devient alors opératoire: la culture française»¹⁰. Ainsi on observe à de nombreux égards que les gouvernements ont maintenu les composantes du système occidental, tout en se les réappropriant. Les généraux et dirigeants haïtiens conservent par exemple la même manière de se vêtir, avec les uniformes français, afin de symboliser leur pouvoir (Fig. 4). Les cases, symbole de la domesticité et de la condition d'esclave sont conservées, mais dorénavant modifiés librement par l'utilisateur¹¹. Autre exemple, le drapeau national haïtien résulte d'une modification du drapeau français. Retirant la partie blanche, symbole de la monarchie, les haïtiens affirment leur indépendance et y ajoute l'armoirie haïtien dans laquelle on peut lire «L'union fait la force». Plus significatif encore, les formes coloniales d'exploitation du sol ne disparaissent pas tout de suite.¹² Il

10 Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, *Lettres créoles* (Paris, Éditions Gallimard, 1999) p. 87

11 Durant le colonialisme, les esclaves n'étaient que très rarement autorisés à s'approprier leurs cases.

12 Paul Moral, « La maison rurale en Haïti », *Les Cahiers d'Outre-Mer* N. 38 (Paris, revue scientifique, 1957) p.117



Fig. 4: Nicolas Eustache Maurin, Portrait de Toussaint Louverture, début 19e siècle.
https://www.brown.edu/Facilities/John_Carter_Brown_Library/exhibitions/toussaint/images/large/figure8.html

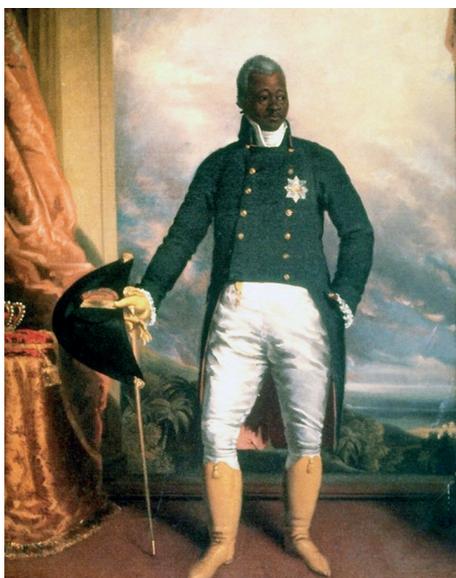


Fig. 5: Richard Evans, Portrait du roi Henri Christophe, 1816.
https://fr.wikipedia.org/wiki/Henri_Christophe

en va de même pour le christianisme, pourtant jadis imposé à cette population. Christianisme et pouvoir étant intimement liés pour cette génération d'anciens esclaves, cette religion est même proclamée officielle par les dirigeants¹³. Le christianisme a fourni un code culturel et des références iconographiques qui se sont perpétuées au-delà de la rupture politique de 1804. Ainsi, la production de peinture chrétienne est également restée et le Christ peint dans la chapelle de Milot, construite au lendemain de l'indépendance, est représenté avec la peau noire¹⁴. Autant d'indices donc, qui laissent à penser que les haïtiens, dorénavant libres et maîtres de leur vie après des siècles de soumission, maintiennent et parfois détournent les codes afin de mieux s'approprier les repères culturels laissés par les colons, et de maintenir le lien avec le christianisme perçu comme affirmation du pouvoir¹⁵.

Henri Christophe, roi autoproclamé du royaume du Nord à partir de 1811 et auparavant personnage important de la révolution, s'entoure de huit peintres nationaux¹⁶. De passage en 1814, le peintre anglais Richard Evans, dessine une série de portraits du roi (Fig. 5), et instaure la première «Ecole de dessin et de peinture» à Sans-Souci. Le rival du roi Christophe, Alexandre Pétion, président de la république du Sud, confie à Barinco, peintre français, l'exécution de portraits des généraux qui avaient participé à la guerre de l'indépendance. Ces portraits ornaient les salons du Palais National, et ceux de la résidence de Pétion à Thor-le-Volant. De manière générale au XIXe siècle, on veut instaurer un art conforme aux canons occidentaux en Haïti, plutôt qu'un art local haïtien.

13 Danielle Bégot, « La peinture naïve haïtienne d'inspiration chrétienne. Discours, héritages, représentations », *Gradhiva*, Revue d'anthropologie et d'histoire des arts. (En ligne 2015), p.26-27 URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/2924>

14 Il ne reste aujourd'hui aucune trace de cette peinture, néanmoins elle a inspiré les peintures futures.

15 Danielle Bégot, « La peinture naïve haïtienne d'inspiration chrétienne. Discours, héritages, représentations », *Gradhiva*, Revue d'anthropologie et d'histoire des arts. (En ligne 2015), p.31 URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/2924>

16 Michel Philippe Lerebours, *Bref regard sur deux siècles de peinture haïtienne (1804-2004)* (Port-au-Prince, Éditions de l'Université d'Etat d'Haïti, 2018)

Le cas de Jaymé Guilliod

La démarche de Jaymé Guilliod, sculpteur et dessinateur actif vers le milieu du XIXe siècle, montre bien cette volonté, dans une logique de faire reconnaître aux yeux des occidentaux les aptitudes des haïtiens. *L'illustration*, revue périodique en France à cette époque, présente l'artiste haïtien comme étant son correspondant dans la République noire¹⁷. Celui-ci envoie au total une vingtaine de dessins, restituant les visages d'hommes et de femmes politiques de son pays, accompagnés de cinq lettres qui seront publiés par le journal parisien (Fig. 6). Ce fait est à lui seul remarquable, car ce fut le seul exemple d'images venant d'Haïti livrées à un public ayant une toute autre perspective. Son combat est triple: la défense du gouvernement de Faustin Soulouque ridiculisé à l'étranger dans diverses publications, la défense de son pays dénigré, et la défense de sa «race» infériorisée¹⁸. Ces combats explicitement menés au nom du progrès de la «civilisation» en Haïti, finissent au fur et à mesure par obtenir une résonance en France. Guilliod a non seulement réussi à faire publier ses dessins, mais aussi à se faire soutenir par la rédaction. La réussite du combat engagé doit beaucoup à la reconnaissance de son talent par la France, à sa maîtrise technique, et au fait que ses œuvres aient pu être comparés à celles d'artistes européens reconnus.

La notion de « Double Conscience »

Ces faits sont explicables par la notion de «Double Conscience», développée par William Edward Burghardt Du Bois en 1903, dans son essai *The Souls*

17 Philippe Zacaïr, « Représentations d'Haïti dans la presse française du dix-neuvième siècle », *French Colonial History* Vol.6 (Michigan State University Press, En ligne 2005), p.105. URL : <https://www.jstor.org/stable/41935181>

18 Carlo Avierl Célius, « La création plastique et le tournant ethnologique en Haïti », *Gradhiva*, Revue d'anthropologie et d'histoire des arts. (En ligne 2005), p.3 URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/301>

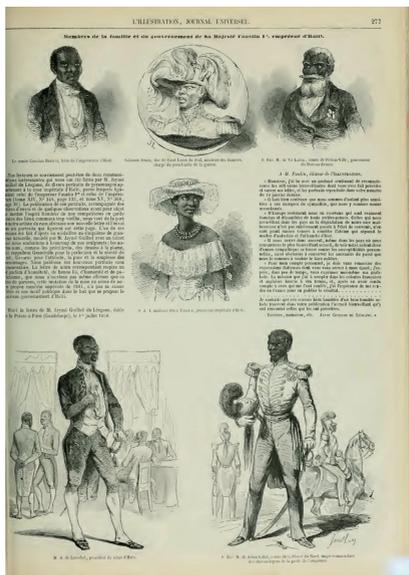


Fig. 6: Jaymé Guilliod, Extrait de *l'illustration*, 1850.
<https://issuu.com/aaleme/docs/lillustration1850jd/283>

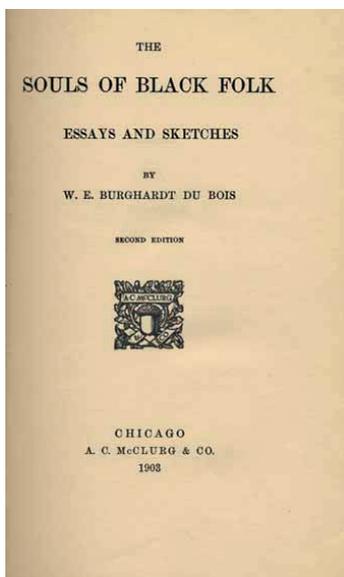


Fig. 7: W. E. Burghardt Du Bois, «Souls of Black Folk», 1903.
https://en.wikipedia.org/wiki/Double_consciousness

of *Black Folks* (Fig. 7). Sociologue américain, il explique le conflit interne que les populations anciennement colonisées et opprimées subissent. La «Double Conscience» serait le fait que ces populations se jugent et se regardent au travers des yeux de leurs anciens oppresseurs. L'attitude d'appropriation et de détournement des codes culturels occidentaux serait alors un moyen pour les haïtiens de prouver au reste du monde, mais surtout à la France, qu'ils sont aussi capables, civilisés et humains qu'eux. Ils cherchent la reconnaissance de l'autre, au travers de productions sur le même terrain culturel. Même si à certains égards le combat de Guillod suscitera l'éveil de certains français, les productions haïtiennes ne sont globalement pas prises au sérieux, et nombreux sont les écrits qui continueront à les dénigrer.

Âge d'Or de la peinture haïtienne

Emergence de l'Indigénisme

- Jean-Price Mars et la *Revue indigène*

Une révolution culturelle se met en place en Haïti au début du XXe siècle. Elle relèverait d'au moins deux démarches distinctes mais convergentes : celle littéraire de jeunes intellectuels, fondateurs de la *Revue Indigène* (Fig. 8), et celle, ethnographique de Jean-Price Mars¹⁹ (Fig. 9). Ecrivain politique, il affirme que les haïtiens ne sont pas des «français colorés», mais des hommes nés dans des conditions historiques déterminées et ayant un double héritage, français et africain. Il participe activement au mouvement de la *Négritude* aux côtés d'autres

19 Carlo Avierl Célius, « La création plastique et le tournant ethnologique en Haïti », *Gradhiva*, Revue d'anthropologie et d'histoire des arts. (En ligne 2005), p.1 URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/301>

intellectuels comme Aimé Césaire et Léopold Sédar Senghor. Mouvement politique et littéraire, l'*Indigénisme* représente une prise de conscience de la spécificité des peuples amérindiens et de leurs passés. Il cherche à prendre la défense de ces peuples et à valoriser leurs cultures. Plus précisément, il demande une reconnaissance des composantes propres à la culture des populations anciennement colonisées.

Il y a en réalité différentes visions de l'histoire de l'*Indigénisme*, et de la relation qu'il a eu avec l'avènement de l'art naïf. Elles divisent plusieurs anthropologues. Ainsi, Michel-Rolph Trouillot, Claude Souffrant, Philippe Thoby-Marcelin et Michel-Philippe Lerebours lient alors les faits historiques de manières différentes pour expliquer l'émergence du naïf. L'art naïf en tant que genre bénéficierait effectivement des nouvelles relations nouées entre art et réappropriation d'une nouvelle démarche anthropologique au XXe siècle (objet du chapitre suivant). En revanche son avènement en Haïti «*ne procède pas pourtant de l'indigénisme ; il le déborde, le subvertit et en signale ainsi les limites, observables jusque dans la difficulté éprouvée par «l'école haïtienne d'ethnologie» à l'accompagner, à le penser ou, tout simplement, à l'approcher*». ²⁰

- Populaire, primitif ou naïf ?

Je voudrais ici éclaircir un point, qui peut être sujet à controverse, du qualificatif que j'emploie pour désigner ce genre artistique. La question du vocable le plus approprié a animé, et anime encore, les débats entre les anthropologues ou intellectuels. Le politiquement correct occidental voudrait que l'on évacue les termes de naïf et primitif, supposément chargés de connotations négatives. Je crois cependant que ces mots possèdent des significations nuancées qui va-

20 Carlo Avierl Célius, « La création plastique et le tournant ethnologique en Haïti », *Gradhiva*, Revue d'anthropologie et d'histoire des arts. (En ligne 2005), p.2 URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/301>

1 ^{re} ANNÉE. N ^o 1.		JUILLET 1927.	
LA REVUE INDIGÈNE			
— LES ARTS ET LA VIE —			
Directeur : E. ROCHER			
Fondateurs : E. ROCHER			
N. SYLVAIN			
J. ROCHAIN			
A. VIEUX			
PHILIPPE-THODY-MARCELIN			
DANIEL HEURTELUC			
CARL BROUARD			
Administration : 511 Avenue Christophe			
— 2 —			
SOMMAIRE			
Classique — Programme	NORMIL G. SYLVAIN		
Quelques définitions de la Poésie...	RAISER MACHA BILAE		
Poèmes	de NORMIL G. SYLVAIN,		
	EMILE ROCHER, JACQUES		
	ROCHAIN — G. BROUARD —		
	PH. THODY-MARCELIN,		
	SANT-BONNET		
Paysages des Antilles	PASCAL FLAMMEUR		
Mémoires	PRICE MARS,		
Ainsi parla l'Onclé...			
			
IMPRIMERIE MODÈLE			
1940, Angle des Rues Courbe & Macajoux			
2018 Street.			
PORT-AU-PRINCE. (HAÏTI).			

Fig. 8: Auteurs divers, *La Revue Indigène*, 1927.
<https://ufdc.ufl.edu/uf00095935/00001>

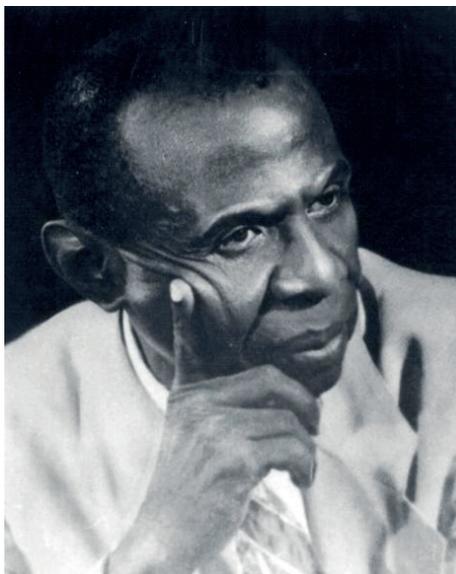


Fig. 9: Jean Price Mars (1876-1969).
<https://www.babelio.com/auteur/Jean-Price-Mars/350666>

rien selon leurs utilisations. Je m’inscris donc à contre courant de cette bien pensance.

D’une part, le terme «naïf» découle incontestablement d’une conception occidentale: «(...) *il intervient dans une situation bien particulière, après la visite d’André Malraux, qui a observé les artistes haïtiens et instauré cette idée du naïf*» explique Tessa Mars²¹, artiste peintre haïtienne vivant à Port-au-Prince. Mais il me paraît néanmoins compliqué d’en conclure de manière aussi superficielle qu’il s’agit d’une volonté de rabaisser ou discréditer cet art, notamment parce que Malraux a été le premier intellectuel français à en faire l’éloge.

D’un autre côté, parmi les anthropologues²² prônant le terme «primitif», Michel-Philippe Lerebours, principale figure haïtienne de l’histoire de l’art, s’est longuement expliqué, dans ses écrits, sur le choix de ce qualificatif. Mais il conclut qu’*«il n’est cependant pas aisé de trouver dans le vocabulaire esthétique un qualificatif qui pourrait la caractériser de façon plus adéquate; ni naïve, ni populaire, ni même instinctive, car elle est quelque chose de tout cela et quelque chose aussi en dehors de tout cela»*.²³

Je suis conscient que certaines personnes réfutent l’emploi du terme «naïf» ou «primitif». Néanmoins mon étude ne cherche pas à trouver le meilleur vocable pour cet art, car il me semble qu’elle glisserait alors vers un écrit qui serait de l’ordre de l’histoire de l’art. Je n’ai ici aucun sous-entendu, ni mauvaise intention dans le choix du qualificatif. J’emploierai donc le plus souvent le terme sous lequel cet art est le plus connu, et malgré tout toujours défendu par certains écrivains occidentaux comme haïtiens, le «naïf».

21 L’entièreté de l’entretien avec Tessa Mars est visible en ligne. Voir Annexes.

22 Nous aurions pu mentionner également Dany Laferrière, auteur haïtien, membre de l’Académie française, qui déclare, dans *J’écris comme je vis* à la page 129, adorer le terme «primitif».

23 Michel Philippe Lerebours, *Haïti et ses peintres de 1804 à 1980. Souffrances & Espoirs d’un Peuple* (Port-au-Prince, Imprimeur II, 1989), p.297

Le Centre D'Art

S'il y a pourtant une caractéristique qui nous intéresse ici, c'est l'aspect autodidacte de la pratique naïve. Souvent issus de milieux défavorisés, les peintres autodidactes existaient avant l'émergence de l'Indigénisme. Ces peintres sont généralement des personnes n'ayant pas les moyens d'accéder à une éducation²⁴, globalement inexistante. Ils peignent alors de manière instinctive, avec une certaine spontanéité nourrie par les influences d'autres peintres. L'*Indigénisme*, et autres mouvements intellectuels prônant la reconnaissance d'une Culture Noire, auront une résonance auprès des peintres qui dans ce même sillage, se tourneront vers des thèmes d'inspirations plus populaires, représentatifs d'une authenticité haïtienne.

Après la seconde Guerre Mondiale, le peintre et professeur américain Peters Dewitt, en voyage en Haïti pour y enseigner l'anglais, découvre cette pratique. Émerveillé, il s'associe avec un certain nombre d'intellectuels haïtiens, dont Maurice Borno, Albert Mangonès, Geo Remponeau, Jean Chenet ou Gerarld Bloncourt, pour faire émerger la première institution culturelle de peinture, le Centre D'Art (Fig. 10). Celui-ci est donc instauré en 1944 alors qu'il n'existe pas encore de galeries d'art en Haïti. Il est conçu comme un espace accueillant les jeunes artistes autodidactes et proposant des formations courtes pour leurs productions, et comme un espace d'exposition et de débats (Fig. 11). Il devient rapidement la référence pour la diffusion de l'art haïtien. L'objectif est de redynamiser donc la création artistique en réservant une place significative aux échanges avec l'extérieur, dans la continuité de la ligne esthétique des artistes

24 La première école instauré par Richard Evans au XIXe siècle n'ayant pas survécu aux maintes troubles politiques.



Fig. 10: Peters Dewitt en 1944.
<https://www.lecentredart.org/le-centre-dart/?lang=en>



Fig. 11: Photogrammes de *L'art en Haïti* sur le Centre d'Art, 1950.
<https://journals.openedition.org/gradhiva/2992>

haïtiens des années 30, qui autour de Pétion Savain²⁵, envisageait de fonder une «modernité indigène». C'est ainsi que va naître la première génération de grands peintres naïfs haïtiens dont Philomé Obin, Hector Hyppolite ou Rigaud Benoit. Plusieurs générations de grands maîtres se succéderont durant les 20-30 années qui suivront, et l'art haïtien rayonnera internationalement, notamment aux Etats-Unis, où de nombreux artistes exposeront leurs œuvres. Dès lors, des institutions vont peu à peu s'ancrer de manière pérenne dans l'urbain en Haïti, particulièrement à Port-au-Prince. Galeries et quartiers d'artistes vont alors naître.

A la recherche d'une identité

Comme mentionné précédemment, les artistes autodidactes haïtiens, dans le sillage des mouvements prônant une reconnaissance des cultures noires, se tournent vers des thèmes qui représentent la culture haïtienne de manière authentique. Plus loin, on promeut les thèmes considérés comme l'expression de l'*haïtianité*²⁶. Parmi eux, le christianisme, les paysages, la paysannerie, les scènes de labeur, de marché, de vie quotidienne, et le vaudou qui prendra par ailleurs une place de plus en plus significative.

Après l'instauration du Centre d'Art, plusieurs Ecoles de pensées vont apparaître, chacune se spécialisant autour de thèmes spécifiques. *L'Ecole du Nord* de Cap-Haïtien, s'est globalement focalisée sur les scènes de vie quotidienne, avec pour chef de file Philomé Obin. *L'Ecole de Saint-Soleil* de Kenscoff traite particulièrement du vaudou, et son chef de file Hector Hyppolite était par ailleurs houngan²⁷, à côté de son activité de peintre. *L'Ecole du Sud* à Jacmel quant

25 Peintre haïtien, considéré comme un des maîtres pionniers du mouvement.

26 Carlo Avierl Célius, « La création plastique et le tournant ethnologique en Haïti », *Gradhiva*, Revue d'anthropologie et d'histoire des arts. (En ligne 2005), p.4 URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/301>

27 Chef spirituel dans la religion vodou



Fig. 12: Hector Hyppolite, *The Congo Queen*, 1946.
<https://www.moma.org/artists/2790>

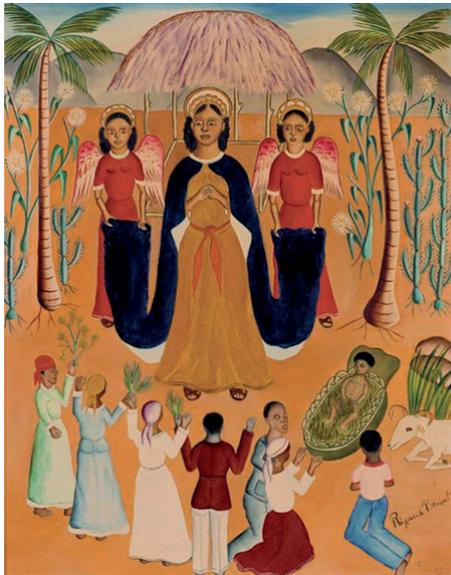


Fig. 13: Rigaud Benoit, *Nativité*, 1950.
<https://www.mutualart.com/Artwork/Nativity/04D3DEE7C0E4CA92>

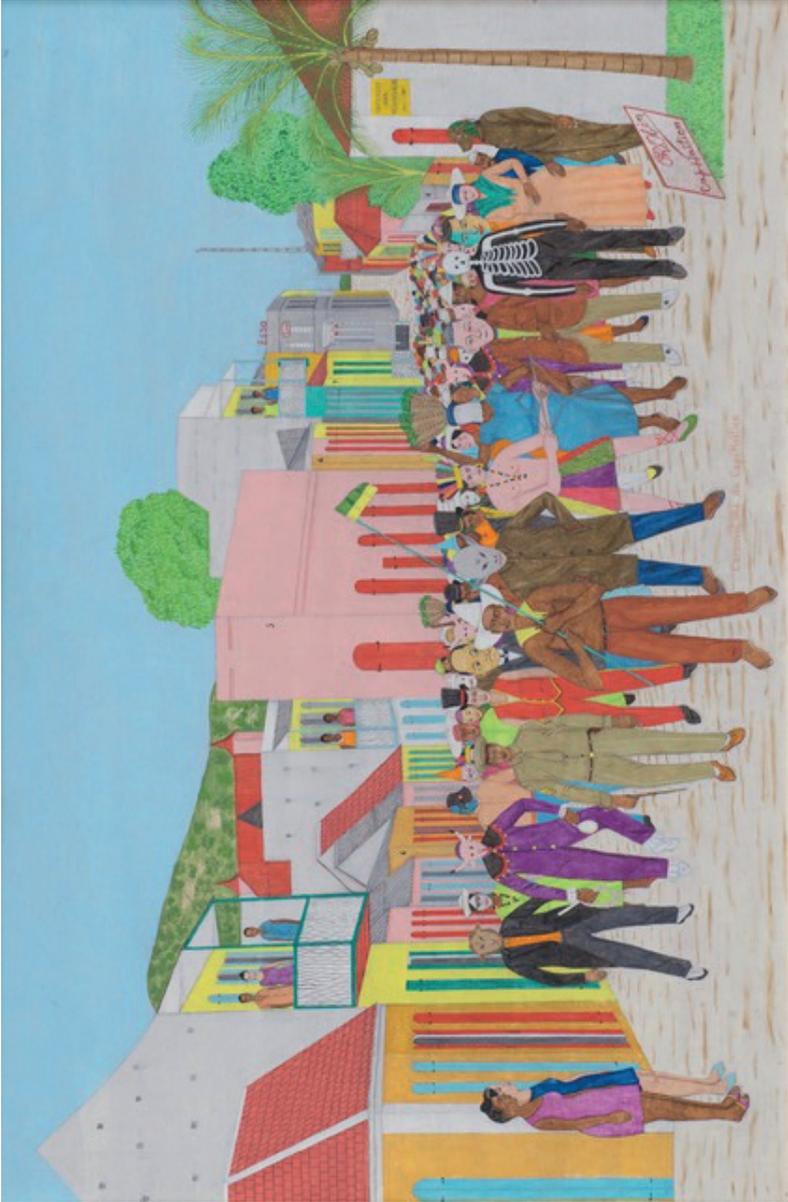


Fig. 14: Philomé Obin, Cap-Haïtien Carnaval, 1964.
<https://www.artsy.net/artwork/philome-obin-cap-haitien-carnival-1964>

à elle traite de la paysannerie et des paysages naturels. Plus récemment, l'*Ecole de la Beauté* a fait son entrée en scène, et se résume à la recherche du « beau », tout en se positionnant de manière politique, comme l'explique Fred Thomas, artiste peintre haïtien vivant à Miami : «(...) *the painters of Ecole de la Beauté, they are against the idea that haitian art is « naïve ». Because they're producing more sophisticated type of art. Ecole de la beauté is about beauty because people who can afford art, they don't want to see suffering or misery, they want to have something that make them believe that everything's fine*²⁸».

La multiplicité de ces mouvements, démontre la tendance générale de l'époque à rechercher toutes les composantes inhérentes à une identité profonde, qui est restée pendant très longtemps muette devant l'oppression du colonialisme, devant les stigmates que celui-ci a laissé derrière lui, et devant les nombreux rebondissement politiques (Fig. 12, 13, 14).

28

L'entièreté de l'entretien avec Fred Thomas est visible en ligne. Voir Annexes.

La peinture révélatrice d'une identité

Notions de l'anthropologie de l'Art

L'enseignement de l'anthropologie

Si on admet généralement que les sciences de l'anthropologie et de l'ethnologie naissent vers le XVIIIe siècle, on considère qu'elles se sont plus largement développées à partir du milieu du XIXe. Au croisement de différentes sciences humaines et sociales, l'anthropologie veut étudier l'être humain et les groupes humains sous tous les aspects, autant physique que culturel. Bien que cette science soit traitée de différentes manières par les penseurs, les notions anthropologiques ont permis l'émergence de l'Indigénisme et de la Négritude. Parmi ces penseurs, Alfred Gell, tente en 1998, dans son ouvrage *«Art and Agency»*, d'établir les bases d'une anthropologie de l'Art. Anthropologue britannique, ses travaux les plus influents concernent principalement le langage, le symbolisme, les rituels et l'art.

L'anthropologie selon Gell est avant tout une science sociale, avant d'être une science humaine. En cela il s'inscrit dans la continuité d'une autre anthropologue, Sally Price, qui au sujet des productions esthétiques dites «indigènes» ou «primitives», propose qu'elles devraient avoir le même traitement que les arts occidentaux. Pour cela Gell rejette le jugement esthétique, car trop proche du travail de l'historien de l'art, et qui selon lui *«(...) nous renseigne davantage sur notre idéologie et sur notre vénération presque religieuse des objets d'art»*²⁹.

29

Alfred Gell, *l'Art et ses Agents. Une théorie anthropologique* (Fabula, Les presses du réel, 2009) p.6

Le but de l'anthropologie est donc de permettre la bonne et juste appréciation des productions en les mettant en relation avec les intentions esthétiques propres à la culture. Ainsi «(...) *l'anthropologie de l'art doit s'intéresser au contexte social de la production artistique, à sa diffusion et à sa réception, et non évaluer des œuvres d'art en particulier (...)*»³⁰. L'anthropologie n'étudie donc pas les principes esthétiques, mais plutôt la manière dont une population fait appel à ces principes dans le cadre d'interactions sociales. Gell veut nous donner les outils pour comprendre les motivations qui se trouvent derrière la production d'objets d'art.

Intentionnalités et Valeurs

Gell conçoit l'art comme un système d'actions destiné à changer le monde plutôt qu'à être le support de propositions symboliques³¹. Au cœur de ces systèmes d'actions, Gell définit quatre composantes liées entre elles par différentes relations (Fig. 15). Tout d'abord les *indices, ou objets d'art* qui sont les entités matérielles qui suscitent des interprétations cognitives. Les *artistes* à qui on attribue la responsabilité causale de l'existence de l'indice. Les *destinataires* qui sont ceux sur lesquels les indices exercent leur «agentivité», ou ceux qui exercent leur agentivité par l'intermédiaire de l'indice. Les *prototypes*, qui sont les entités qui sont représentés par l'indice, souvent en vertu de leur ressemblance visuelle³². Gell veut nous donner les outils pour comprendre la motivation intrinsèque derrière la production d'objets d'art. Cette motivation consiste plutôt en une «intentionnalité», qui se manifeste au travers de la production artis-

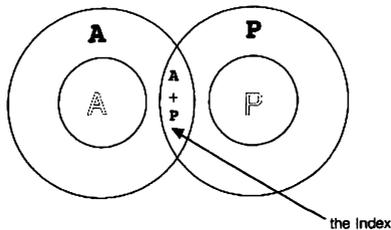
30 Alfred Gell, *l'Art et ses Agents. Une théorie anthropologique* (Fabula, Les presses du réel, 2009) p.3

31 Cette conception était déjà au cœur d'un article, « The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology », paru dans Jeremy Coote & Anthony Shelton, *Anthropology, Art and Aesthetics* (Oxford, Clarendon Press, 1992) p.40-62

32 Alfred Gell, *l'Art et ses Agents. Une théorie anthropologique* (Fabula, Les presses du réel, 2009) p.34

		AGENT			
		Artist	Index	Prototype	Recipient
P A T I E N T	Artist	Artist as source of creative act Artist as witness to act of creation	Material inherently dictates to artist the form it assumes	Prototype controls artist's action, appearance of prototype imitated by artist. Realistic art.	Recipient cause of artist's action (as patron)
	Index	Material stuff shaped by artist's agency and intention	Index as cause of itself: 'self-made' Index as a 'made thing'	Prototype dictates the form taken by index	Recipient the cause of the origination and form taken by the index
	Prototype	Appearance of prototype dictated by artist. Imaginative art	Image or actions of prototype controlled by means of index, a locus of power over prototype	Prototype as cause of index Prototype affected by index	Recipient has power over the prototype. Volt sorcery.
	Recipient	Recipient's response dictated by artist's skill, wit, magical powers, etc. Recipient captivated.	Index source of power over recipient. Recipient as 'spectator' submits to index.	Prototype has power over the recipient. Image of prototype used to control actions of recipient. Idolatry.	Recipient as patron Recipient as spectator

Fig. 15: Alfred Gell, Extrait de *Art and Agency*, 1998.
<http://www.gbv.de/dms/mpib-toc/238567141.pdf>



A = the primary agent, the artist, as an intentional being

A = the causal milieu over which the artist may exercise agency, the sphere of causal control and influence

P = the primary patient/recipient (spectator) as an intentional being

P = the causal milieu of the patient, the sphere within which the patient is vulnerable to control and influence via outside agents

A + P = the region where the sphere of agency of **A** overlaps the sphere of patency (vulnerability) of **P**. The Index is located in this region.

Fig. 16: Alfred Gell, Extrait de *Art and Agency*, 1998.
<http://www.gbv.de/dms/mpib-toc/238567141.pdf>

tique, et qui peut être inconsciente pour l'artiste. Plus loin, cette intentionnalité est en réalité une réponse cachée de l'artiste face à un environnement particulier (Fig. 16). Gell expose différentes configurations plus ou moins complexes de systèmes d'actions mettant en relation les quatre composantes, et qui permet d'en extirper des intentionnalités, ou agentivité, qu'elles soient du côté de l'artiste, de l'indice ou du destinataire.

Ce sont les intentionnalités du côté de l'artiste qui nous intéressent dans cette étude. Nous nous focalisons sur la peinture bien sûr, mais dans la mesure où ces intentionnalités pourraient être également perceptibles à d'autres égards au sein d'une population, elles témoignent plus loin de valeurs intrinsèques et propres à une culture. L'artiste naïf haïtien, fait appel à des prototypes ou des thèmes populaires qu'il diffuse par le biais des peintures ou indices et qui témoignent de la culture. Par ce simple fait, il fait donc appel à des valeurs qui lui sont intrinsèques, logées dans son inconscient. En cela, l'historique exposé plus haut nous donne les clés pour comprendre ces notions.

Valeurs culturelles

En préambule de ce chapitre, je tiens à préciser que je me risque ici dans le difficile exercice consistant à identifier deux valeurs témoignant de la culture, et plus loin de l'identité haïtienne³³. L'approche est semblable à ce qu'ont déjà fait nombre d'auteurs qui cherchaient à prouver l'*haïtianité* de cet art³⁴. Néanmoins une identité culturelle ne saurait se résumer uniquement à deux notions, il s'agi-

33 Le nombre de valeurs est de deux par choix purement arbitraire, afin de rendre l'étude concise et précise.

34 Carlo Avierl Célius, « L'avènement de l'art naïf en Haïti. La portée instauratrice d'un jugement esthétique », *revue d'art canadienne*, Vol. 29, N. 1/2 (Association des universités d'art du Canada, 2004), p. 50. URL : <https://www.jstor.org/stable/42630694>

ra donc d'une tentative modeste d'établir une liste non exhaustive, appuyée par les faits historiques et références déjà mentionnés.

La Résistance

La résistance est définie en psychologie sociale comme étant le processus de remise en question de la position subordonnée qu'un individu ou un groupe occupe dans un système social, ainsi que l'action qui en découle. Cet acte s'accompagne nécessairement de l'existence d'une opposition.

L'expérience de l'esclavagisme a profondément marqué la population haïtienne. La pratique spirituelle en Haïti s'est articulée pendant cette période sur la dualité christianisme/voudou. D'une part les colons ont voulu soumettre les esclaves au christianisme, et a été finalement adopté par les affranchis. D'autre part, la pratique du vaudou a été conservée clandestinement par les esclaves. Il y a donc une certaine opposition des deux religions, même si des allers-retours entre les deux sont apparus au cours du temps. Ainsi, il faut également noter que le vaudou a été en partie influencé par le christianisme, et que par conséquent sa pratique n'est plus la même aujourd'hui qu'originellement. Le vaudou a néanmoins réussi à être conservé pendant plusieurs siècles, résistant à la prohibition coloniale et à son dénigrement jusqu'au milieu du XXe siècle, époque où le vaudou commencera à se faire accepter. Un fait remarquable donc, appuyé par l'événement de Bois-Caïman, cérémonie vaudou initiant la révolution haïtienne, qui fait admettre aux anthropologues que le vaudou et la résistance sont deux notions fortement liées³⁵. L'artiste naïf, en faisant appel à la thématique du vaudou, fait donc inconsciemment référence à la notion de résistance, qui constitue alors une valeur culturelle.

35 Clothilde Wuthrich, « Iconographies vaudou et arts plastiques actuels » (Université de Lausanne, En ligne 2009), URL: https://wp.unil.ch/journeerecherchessp/files/2013/07/wuthrich_Clothilde_poster09.pdf

De même, l'intentionnalité derrière le recours à des scènes de vie quotidiennes est de faire reconnaître une culture haïtienne authentique; en d'autres termes c'est s'opposer à la mentalité postcoloniale dominante. Dans le sillage de nombreux mouvements intellectuels déjà mentionnés, se tourner vers ce qui définit vraiment l'identité haïtienne plutôt que lutter sur le même terrain culturel, est une manière de résister à la main mise culturelle occidentale.

L'Appropriation

L'appropriation est définie comme étant l'acte délibéré de retravailler, modifier des images, styles passés, propriétés ou codes culturels qui nous sont étrangers afin d'en prendre possession.

L'histoire a clairement montré l'aptitude des haïtiens à faire leur les systèmes sociaux ou codes culturels laissés par les colons. Le christianisme dans la peinture naïve en est une illustration criante. Citons une nouvelle fois l'exemple passé du Christ noir peint dans la Chapelle de Milot, qui a inspiré les peintres jusqu'aujourd'hui. Un exemple plus actuel est la fresque qui orne l'intérieur de la cathédrale Sainte-Trinité à Port-au-Prince³⁶, réalisée par un groupe de peintres dont Castera Bazile, Prêfète Duffaut, Wilson Bigaud, Toussaint Auguste, et Philomé Obin. Ce dernier peint *La dernière Cène*, où la représentation des personnages sacrés reflète leur appartenance à la société locale par le fait d'être noirs ou mulâtres, malgré leurs traits européens³⁷. Ces faits sont suffisamment explicites pour démontrer la volonté de détourner ces codes iconographiques, et par conséquent la volonté de se les approprier.

Résistance et Appropriation sont des valeurs qui s'entrelacent et se

36 La cathédrale a été détruite par le séisme de janvier 2010

37 Danielle Bégot, « La peinture naïve haïtienne d'inspiration chrétienne. Discours, héritages, représentations », *Gradhiva*, Revue d'anthropologie et d'histoire des arts. (En ligne 2015), p.38 URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/2924>

complètent car l'appropriation est à bien des égards un moyen de résistance. Néanmoins il n'en reste pas moins que ces notions sont sociologiquement bien distinctes (Fig. 17).

Activité de la peinture haïtienne populaire

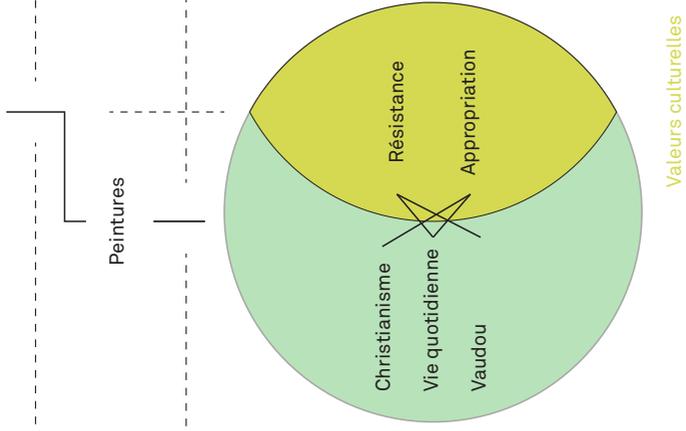


Fig. 17: Tableau des valeurs culturelles exprimées par l'activité de la peinture naïve

État des lieux : spatialisation de la pratique

L'impasse du commerce institutionnel

Les infrastructures dans Port-au-Prince

- Le rôle des galeries

Après la création du Centre d'Art, les galeries commencent à émerger, et le marché de l'art haïtien se porte bien. Malheureusement Haïti est passé par des périodes politiques troubles, notamment le duvaliérisme, et différentes catastrophes naturelles qui ont beaucoup affaibli le pays. Aujourd'hui on distingue deux catégories de galeries. La plupart des galeries ayant pignon sur rue ne font en réalité pas le travail de galeristes comme on pourrait l'entendre. Xavier Dalencour, artiste peintre haïtien vivant à Pétion-Ville, affirme *«qu'on a très peu de véritables galeristes. (...) ce sont plutôt des marchands d'art que des galeristes. Bien sûr il en faut, mais le véritable travail de galeriste, celui qui va chercher des jeunes artistes et qui va les promouvoir, il n'y en a plus vraiment»*³⁸. Ces espaces ne promeuvent donc pas l'art haïtien, ni ne soutiennent particulièrement les jeunes artistes. Ils ne proposent pas d'expositions individuelles, et cherchent plutôt à acquérir des pièces de peintres qui ont déjà une certaine renommée, afin de vendre. On le remarque aisément à leur façon d'utiliser l'espace. Dans la galerie Nader (Fig. 18) *«Il y a littéralement des tableaux du sol au plafond, on*

38

L'entièreté de l'entretien avec Xavier Dalencour est visible en ligne. Voir Annexes.

maximise l'espace pour montrer un maximum d'oeuvres. L'espace a été conçu en tant que galerie, mais elle n'est pas utilisée comme ça». Nous sommes ici loin du concept de galerie qui laisse de l'espace aux œuvres. Deux galeries se rapprochent cependant du travail de galeriste, la *Galerie Monnin*, et *Les Ateliers Jérôme*. Les galeries commerciales constituent donc la première catégorie et sont largement dominantes dans le paysage urbain. Les «vrais» galeristes sont rares car leur activité est peu rentable, et ils constituent la deuxième catégorie.

- Fondations et promotion d'artistes

La promotion d'artistes en Haïti est principalement réalisée par les Fondations, peu nombreuses elles aussi. *AfricAmérique* et *Culture Création*, sont deux Fondations importantes pour les jeunes artistes. Pourtant à leurs sujets Tessa Mars nuance : «*Ce ne sont pas des Fondations qui ont les moyens d'avoir un programme permanent, ni de soutenir comme le fait le Centre D'Art. Elles se concentrent souvent sur une activité, comme le forum qui s'organise tous les deux ans (...), ou quand il y a une opportunité particulière de réaliser un projet. Mais ce ne sont pas des espaces dans lesquels on peut rentrer facilement et découvrir. Pourtant, même sans avoir les moyens, ils continuent de fournir un réseau en rassemblant des artistes africains et haïtiens par exemple*».

Promouvoir n'est pas assez rentable et ces Fondations n'ont pas assez de moyens. On touche ici à une problématique sous-jacente et plus complexe d'ordre politique.

Le Centre d'Art, fort de son passé glorieux, est la principale institution qui a les moyens, de promouvoir encore les jeunes artistes aujourd'hui, de leur proposer des bourses d'études, d'organiser des conférences, des ateliers et des expositions individuelles. Cette institution permet le rayonnement de l'art haïtien de manière internationale, et donc de cultiver son marché. A cela s'ajoute



Fig. 18: Intérieur de la galerie Nader, Pétion-Ville.
<https://expressionsgaleriedart.com/about/>



Fig. 19: La fondation Fokal, Port-au-Prince.
<https://fokal.org/index.php/nouvel-fokal/31-nos-programmes/1506-avis-de-la-direction-de-fokal-30-avril-2020>

la Fondation Fokal (Fig. 19), *«qui n'est pas une organisation qui œuvre seulement dans l'art visuel, mais aussi dans le théâtre et la littérature. Elle existe depuis longtemps, et est en partenariat avec une grande société américaine. C'est une structure stable et rigoureuse. C'est l'une des structures les plus solides et pérennes oeuvrant dans la culture»*. Le Centre d'Art et Fokal: deux structures qui fonctionnent réellement à Port-au-Prince, la capitale. C'est là que se trouve la majeure partie de l'activité artistique. Questionné sur l'apport des deux autres villes importantes en Haïti, Xavier Dalencour répond qu' *«à Cap-Haïtien il n'y a pas grand chose. A Jacmel peut être, mais c'est un tout petit marché qui devient presque anecdotique»*. On comprend aisément alors que les infrastructures ne sont pas suffisantes, ni suffisamment soutenues pour développer l'art de manière institutionnelle.

- Le manque d'éducation

Si le Centre d'Art est l'institution la plus importante dans la promotion de la peinture haïtienne, elle n'offre cependant pas d'éducation à proprement parler. Tessa Mars explique que *«le Centre D'Art n'est pas une école, ils ont des cours temporaires sur trois mois et qui se renouvellent, mais ce n'est pas un cursus qui débouche sur un diplôme, ou qui poursuit une réflexion. Si tu suis tout ce qu'offre le Centre D'Art tu vas développer tes connaissances techniques certainement, mais tu ne suivras pas une réflexion sur l'Art. C'est important évidemment, mais ça devrait venir en complément de quelque chose beaucoup plus structuré et réfléchi»*. Et malheureusement aucune structure d'éducation établie et réfléchie n'existe. Il y a pourtant l'Ecole National des Arts, située par ailleurs non loin du Centre d'Art. *«A mon retour en Haïti, je trouvais que l'Ecole National des Arts était devenu un espace problématique. Depuis plusieurs années maintenant elle ne fonctionne pratiquement pas. Et le niveau d'éducation qui est fourni est*

questionnable. De fait il n'y a donc pas d'école d'art en Haïti». Outre la remise en question du niveau d'éducation, il faut également noter que très peu d'haïtiens ont les moyens d'accéder à cette école. Ce manque d'éducation a pour conséquences d'une part de rendre plus important la pratique autodidacte par les classes moyennes et défavorisées, et d'autre part d'encourager les haïtiens privilégiés à faire leurs études à l'étranger. «En fait, beaucoup d'artistes haïtiens contemporains vivent dans la diaspora».

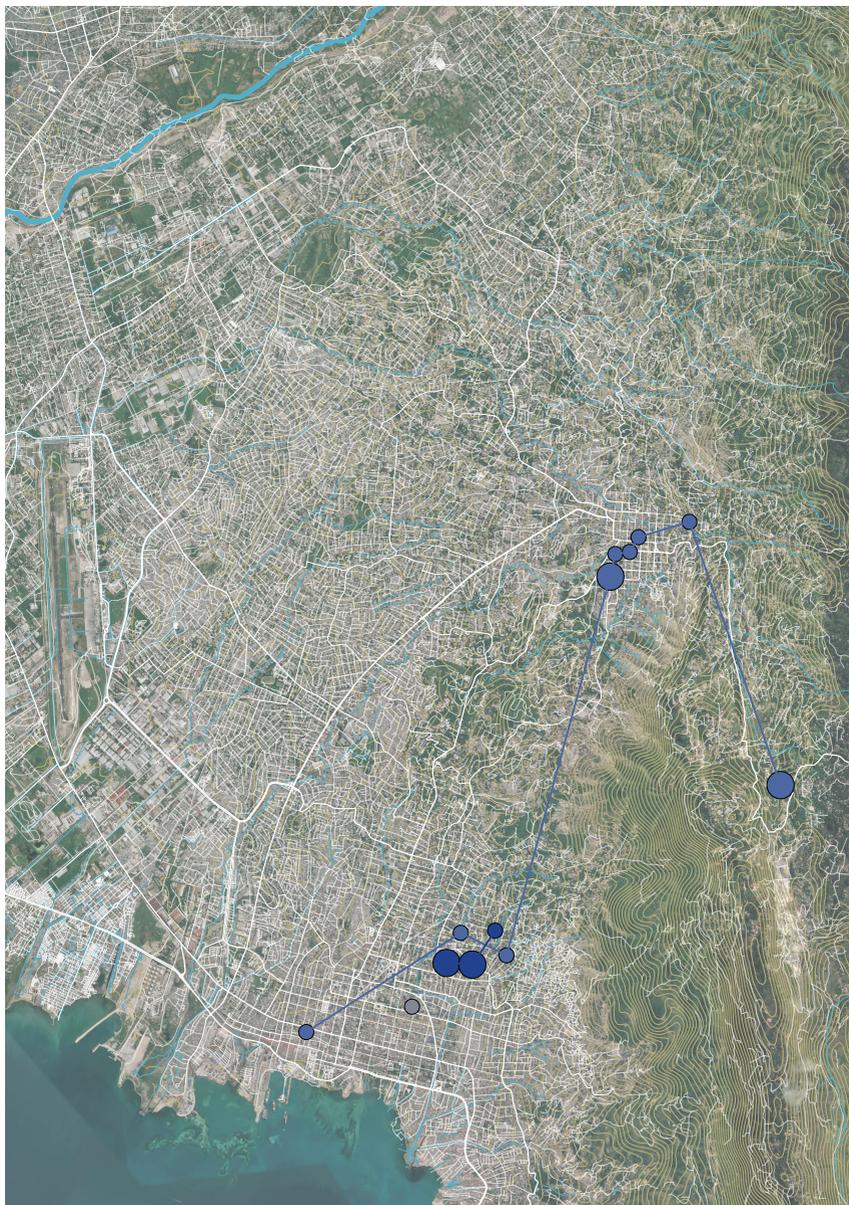


Fig. 20: Les institutions artistiques à Port-au-Prince.

Les artistes haïtiens à Miami

- La Diaspora haïtienne

En 2009 on comptait un tiers de la population haïtienne vivant hors du pays. La carte suggère deux grandes périodes migratoires au XXe siècle. La première vague s'étend de 1915 à 1935, pendant l'occupation américaine. Haïti était empreinte à des guérillas répétées, et nombreux sont les haïtiens qui ont voulu s'exiler (Fig. 21). Certains ont réussi à passer la frontière afin de s'installer en République Dominicaine, d'autres sont partis à Cuba. La deuxième vague de migration (1965-1985) est déclenchée par le régime totalitaire imposé par le dictateur François Duvalier («Papa Doc»), puis après sa mort par son fils Jean Claude («Baby Doc»). Les massacres et les tueries des opposants vont là aussi pousser les haïtiens à quitter le pays pour s'installer principalement aux Etats-Unis ou au Canada. Mais ils partent également en Amérique Latine, dans les petites Antilles ou en France. *«De manière globale, il apparaît que les pays qui, à un moment dans l'histoire d'Haïti ont joué le rôle de métropole coloniale ou néocoloniale – la France jusqu'en 1804, les Etats-Unis à partir de 1915 – sont aujourd'hui des espaces privilégiés de la polarisation migratoire haïtienne»*³⁹.

- L'exemple de *Little Haïti*

C'est donc au cours du duvaliérisme, que les haïtiens fuirent le pays et s'installèrent à Miami. Dans les années 70 et 80, le quartier de *Lemon city*, devient un lieu de résidence de la communauté haïtienne. Le quartier se francisa

39 Cédric Audebert, *La diaspora haïtienne. Territoires migratoires et réseaux transnationaux* (Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012), p.97

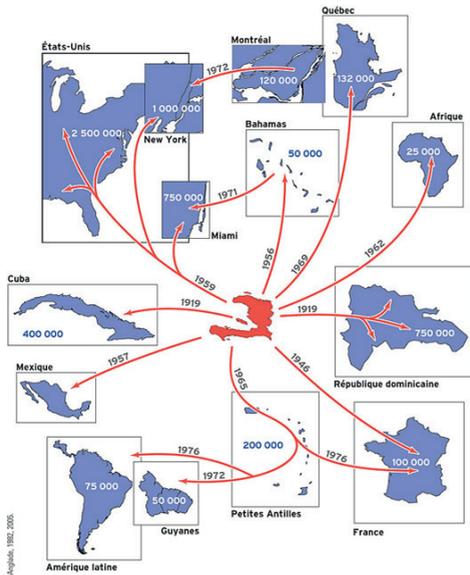


Fig. 21: Georges Anglade, Carte de la diaspora haïtienne, 1982.
<http://ile-en-ile.org/georges-anglade-les-haitiens-dans-le-monde/>



Fig. 22: Little Haiti Cultural Center, Miami.
https://www.artburstmiami.com/visual_arts/little-haiti-cultural-complex-the-center-of-artistic-life-in-historic-miami-neighborhood

peu à peu et prit le nom de *Little Haïti*. Comme Edouard Duval-Carrié, artiste peintre haïtien vivant à Miami, l'explique, ce quartier «*était un point de chute pour les réfugiés haïtiens qui arrivaient à Miami. Il y avait un noyau haïtien mais il est en train de changer peu à peu*»⁴⁰. Il explique également que ce quartier est depuis peu considéré comme un quartier d'artistes. Aujourd'hui *Little Haïti* a tout de même développé un dynamisme culturel important, est devenu un centre de la diaspora haïtienne et un pôle de rayonnement de la culture haïtienne francophone. Ce quartier est pourtant de plus en plus délaissé par les jeunes : «*Malheureusement, comme cet endroit est considéré comme un point de chute, les jeunes haïtiens essayent de quitter le quartier qui a mauvaise réputation avec les « boat-people », les émigrés etc.. Donc ils ne veulent pas y rester*». *Little Haïti* constitue néanmoins avec d'autres quartiers de la côte Est des Etats-Unis comme New Jersey ou la Caroline du Nord, un point de chute important pour les haïtiens. C'est pourquoi on leur prête le terme de «*French Style*», car ils parlent tous un peu français et créole.

Ce lien avec la francophonie leur est très bénéfique : «*Le consulat français ici nous donne un grand soutien car on est francophone, il y a tout un programme autour de la francophonie*»; ils ont ainsi suffisamment d'argent pour créer des organisations ou des Fondations, qui attirent ensuite l'attention de musées et galeries. Edouard Duval-Carrié explique que même aux Etats-Unis, l'informalité est souvent un passage obligé pour se faire connaître dans le monde de l'art. «*j'ai moi même dû rentrer dans ces espaces où on te fait travailler à très bon marché. C'est là aussi que les musées et galeries viennent nous trouver*». Un parcours que l'on peut considérer «*bottom-up*», facilité par le soutien de la France, la présence active des institutions cherchant à promouvoir les arts, et le système politique américain fondamentalement différent de celui d'Haïti. Edouard Duval-Carrié, qui a aujourd'hui une très bonne réputation internationale, a par

40

L'entièreté de l'entretien avec Edouard Duval-Carrié est visible en ligne. Voir Annexes.

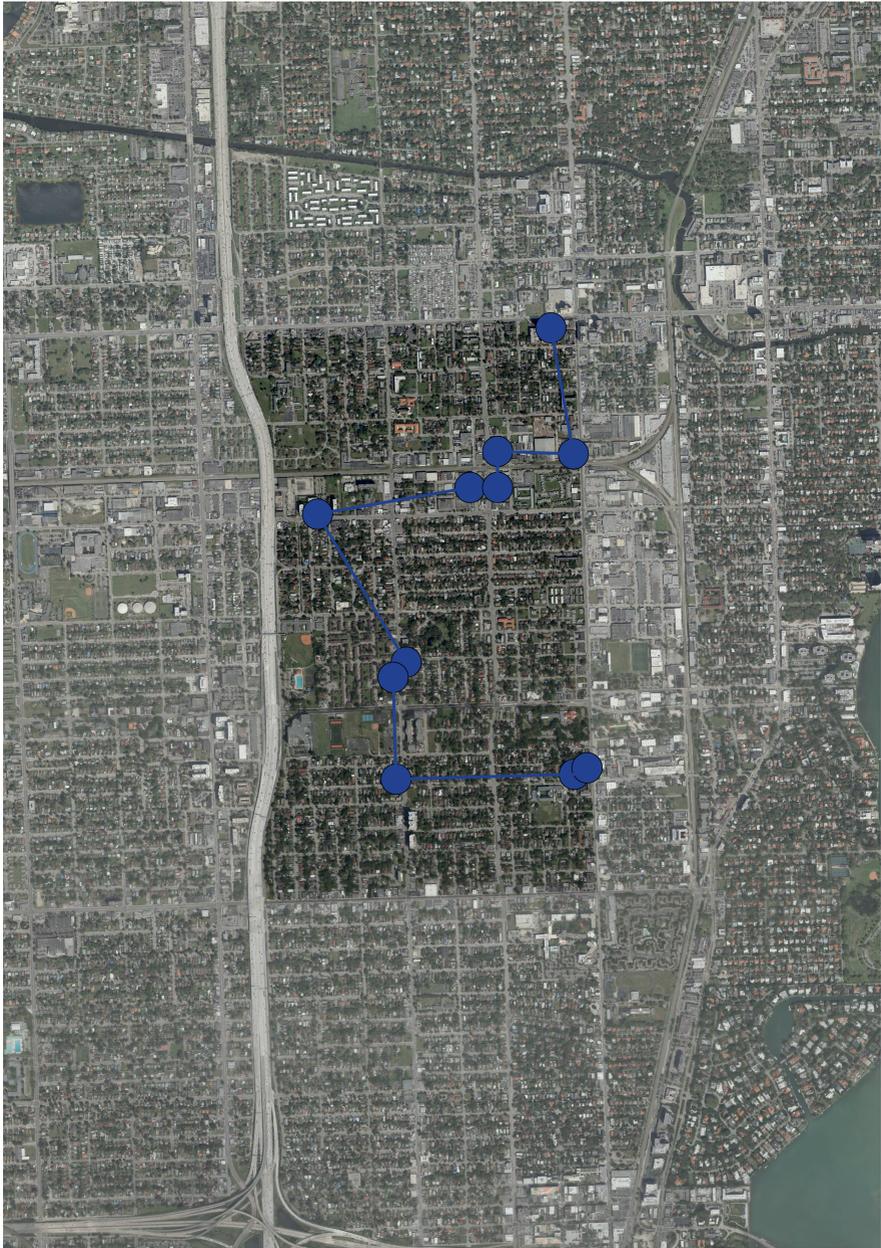


Fig. 23: Les institutions artistiques à *Little Haiti*, Miami.

exemple créé l'organisation *The Haitian Cultural Arts Alliance*, «qui est une sorte de plateforme pour supporter les arts, (...) les artistes caribéens et haïtiens qui n'avaient auparavant pas accès à ce genre de structure. On met à profit le «Little Haïti Cultural Center» (Fig. 22), qui est un bel endroit. Notre intérêt est de promouvoir les jeunes artistes, mais aussi de créer un discours, de présenter la région». Ce genre d'initiative fonctionne dans un pays où le support aux artistes est important (Fig. 23).

Les haïtiens peuvent, à l'étranger, également accéder plus facilement à une bonne éducation artistique, ouverte aux styles artistiques modernes et contemporains. C'est la raison pour laquelle, les artistes éduqués à l'étranger, sont en général plus «sophistiqués» que les peintres autodidactes en Haïti. Fred Thomas le note et déclare : «*I studied Art in USA, I read a lot about every styles, and I try to incorporate them. (...) there are also lot of artists who went to school, went abroad to study. For example the painters of Ecole de la Beauté (...) they're producing more sophisticated type of art*».

- Le label haïtien à l'étranger

Mentionnée plusieurs fois lors de mes entretiens, la façon dont est jugé l'art haïtien à l'étranger apparaît discutable. Edouard Duval-Carrié explique que «*le problème c'est que toutes les productions d'artistes haïtiens tombent sous le label de «peinture haïtienne». Et c'est problématique parce qu'il y a toutes sortes de choses en vérité. (...) je m'efforce de montrer que l'art Haïtien évolue, comme tout art, et qu'il n'est pas figé. (...) Ce n'est aujourd'hui plus du tout ce que c'était auparavant*». D'une certaine façon, les artistes haïtiens à l'étranger aujourd'hui subissent les conséquences de l'Age d'Or de la peinture en Haïti, qui a marqué le monde artistique internationalement. Par exemple, les couleurs vives ont été pour les étrangers une des caractéristiques qui définissaient l'art haïtien au mi-



Fig. 24: Xavier Dalencour, *Sans Titre*, 2020.
<https://twitter.com/xavierdalencour?lang=ga>



Fig. 25: Tessa Mars, *Rêv libète, rêv lanmò*, 2016.
<http://www.tessamars.com/p/dream-of-freedom-dream-of-death.html>



Fig. 26: Edouard Duval-Carrié, *Citter from the lagoon*, 2020.
<http://duval-carrie.com/project/citter-from-the-lagoon/>



Fig. 27: Fred Thomas, *Petro Drum*, 2010.

<https://haitianmasters.com/product/thomas-fred-painting-petro-drum/>

lieu du XXe siècle. Fred Thomas fait alors l'expérience de jugement esthétique quant à son utilisation de la couleur (Fig.27) : «*one thing that always bothered me, anytime someone sees an haitian art, or art made by haitians, they always mention something about the colors. And when you look at art in different countries, colors have always been there. So I don't know why they stigmatize haitian art like something only colourful. (...) I don't want people to see my art just because of that stigmat*».

Les étrangers attribuent donc une étiquette pour catégoriser les arts produits par des haïtiens, comme s'il s'agissait d'un seul et même courant. Cela est considéré réducteur car chaque haïtien possède une façon propre d'appréhender l'art, avec des différences d'influence, de technique, et se revendiquant, ou non, d'un mouvement particulier (Fig. 23, 24, 25, 26).

L'importance de l'informel

Phénomènes socio-urbains

- Les quartiers d'artistes, *Atis Rezistans* et Noailles

Il est en premier lieu important d'éclaircir la notion de quartier d'artistes en Haïti, car elle n'a pas la même manifestation urbaine ou même sociale que dans les pays occidentaux. A ce sujet Xavier Dalencour raconte : «*la notion de quartier d'artistes avec les boutiques, les galeries, les bars et musées etc. Nous n'avons pas ça. (...) ce n'est pas non plus un endroit visitable dans le sens occidental du terme, ou on déambulerait pour flâner. Il faut vraiment connaître les gens pour pouvoir y accéder*». Les espaces d'artistes sont donc des lieux difficiles d'accès,

car plutôt réservés aux communautés artistes, c'est le cas des *Atis Rezistans* qui occupent un espace conséquent à la Grand-Rue (Fig. 28). Ils sont spécialisés dans la production plastique et produisent essentiellement avec des matériaux de récupération. Les quartiers d'artistes sont plutôt des lieux de productions artistiques à ciel ouvert et de vente, comme le village de Noailles à Croix-des-Bouquets (Fig. 29). Tessa Mars raconte qu' *«Ils font exclusivement du fer forgé, et ça a transformé énormément la nature de cet espace. Ce sont des ateliers à ciel ouvert, et ça a donné lieu à un projet d'urbanisation autour du village. C'était un projet culturel phare afin de valoriser le village, refaire les infrastructures, embellir et rendre plus attrayant pour les visiteurs, et faciliter la vie des locaux»*.

- Stratégie spatiale de la rue, *Nou pran lari a*

L'endroit principal où l'on voit les peintres produire et exposer leurs œuvres est la rue. *«Investir la rue, c'est le mode de fonctionnement de l'activité elle même»*, explique Tessa Mars, et ce phénomène, bien qu'il ait pu aboutir à un projet urbain à l'image du village de Noailles, est ancré de manière omniprésente un peu partout (Fig. 30). Comme nous l'avons mentionné, cette activité est avant tout le résultat du manque d'éducation et de son inaccessibilité, car il est tout de même important de noter que le salaire moyen d'un haïtien vivant à Port-au-Prince s'élève à moins de 600 dollars par an. L'haïtien moyen ne pouvant économiquement pas accéder aux institutions, l'art informel est donc pratiqué par la majorité des artistes. On parle alors d'une production autodidacte et populaire, au travers de laquelle les peintres s'influencent entre eux et dont les peintures sont en général moins «sophistiquées» que les productions résultant d'une éducation institutionnelle. Xavier Dalencour raconte qu' *«autour de la place Saint-Pierre à Pétion-Ville, ou il y des rues entièrement bordées de peintures, on voit les modes, on voit les influences»*. Cette activité a donc un impact paysager consé-



Fig. 28: Atis Rezistans, Grand Rue, Port-au-Prince.

https://freshartinternational.com/2018/07/09/art-everyday/atis-rezistans-entrance_haiti_2018/

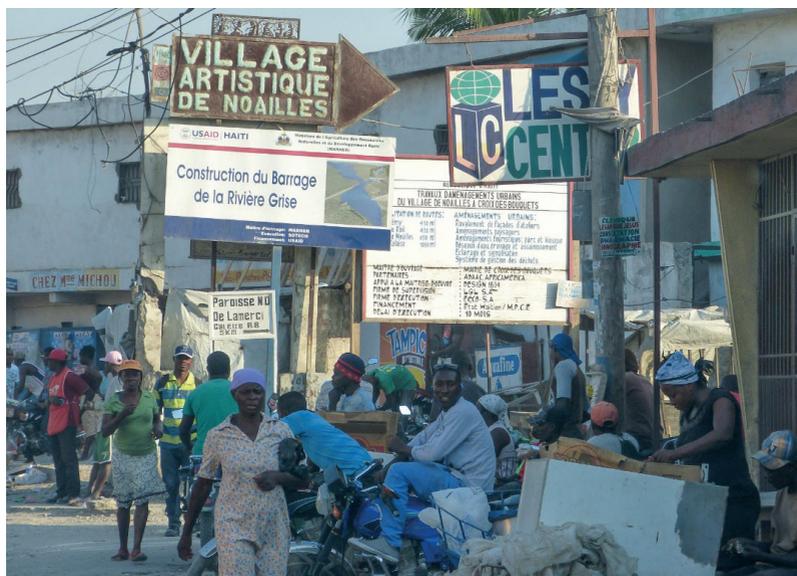


Fig. 29: Village de Noailles, Croix-des-Bouquets, Port-au-Prince.

<https://www.loophaiti.com/content/croix-des-bouquets-le-village-de-noailles-la-merci-de-gangs-armes>



Fig. 30: Peintres de rue, Port-au-Prince
<https://thirdeyemom.com/tag/art/>



Fig. 31: Nou pran lari a, Port-au-Prince
<https://www.loophaiti.com/taxonomy/term/28377>

quent et ces expositions improvisées embellissent certaines rues.

Ces artistes qui peignent et exposent dans les rues cherchent à attirer le regard, et ciblent d'abord les touristes. Seule une minorité d'haïtiens locaux achètent ces toiles. Les artistes occupent alors des endroits attrayants, comme des places ou grandes rues. Ils visent en priorité les gens de passage, à l'image de *Nou Pran Lari a* (« Nous prenons la rue »), un collectif d'artistes peintres-sculpteurs qui ont décidés d'organiser mieux leurs expositions dans la rue (Fig. 31) : *«Il y a régulièrement cette manifestation qui s'appelle «Nou Pran Lari a», au cours de laquelle certains artistes occupent l'espace public pendant 24h ou plus pour montrer leurs travaux de sculpture et de peinture»*. Ainsi des lieux comme la place Saint-Pierre à Pétion-Ville, la place Sainte-Anne, la rue Delmas 31 près de l'école Saint-Louis de Gonzague, la rue Debussy, sont des espaces où l'on trouve un grand nombre de peintres, mais cette liste n'est pas exhaustive.

- Manque et détournement d'espaces, le *Kolektif509*

Il n'y a en Haïti, comme l'explique Xavier Dalencour, que très peu de bâtiments qui aient été construits exclusivement pour des programmes artistiques. Nous avons par exemple mentionné plus haut le cas de la galerie Nader, construite en tant que galerie, mais utilisée comme espace de vente. Le manque d'espace est tel que les artistes trouvent des moyens de détourner d'autres espaces, avec l'accord des propriétaires, comme le raconte Tessa Mars : *«Il y a également l'utilisation d'espaces qui ne sont pas dédiés à ça. C'est alors donnant-donnant, car c'est une façon pour les propriétaires d'attirer un public. Il y a par exemple cet espace d'Hôtel-restaurant, La Lorraine, à Pétion-Ville (Fig. 32), qui est l'un des espaces les plus huppés qui proposent ce genre d'arrangement (...). Celui là est très huppé mais les artistes cherchent à exploiter tous les espaces disponibles, donc souvent des restaurants, parfois des boites de nuit...»*. Ainsi



Fig. 32: Hotel La Lorraine, Pétion-Ville
<https://superhotely.sk/hotel-view/la-lorraine.783406.en.html>



Fig. 33: Villa Kalewès, Pétion-Ville
<https://visithaiti.com/things-to-do/villa-kalewes/>

l'hôtel *La Lorraine*, Le *Pétion-Ville Club*, La Maison des Vins, le Centre Evergreen, le *Thaila's restaurant*, le *Yanvalou*, sont des lieux qui accueillent ponctuellement des expositions d'artistes, cette liste n'étant une fois de plus pas exhaustive.

Xavier Dalencour a créé en 2014 le *Kolektif509*, avec un certain nombre d'artistes peintres. Cherchant un espace pour organiser leurs évènements, le collectif a finalement occupé pendant longtemps la Villa Kalewès. Il raconte : *«C'était la maison de vacances du grand-oncle de mon grand-père. (...) C'est devenu ensuite un hôtel et finalement ma famille l'a reprise tout en continuant l'hôtel. (...) En 2010 j'ai demandé à ma famille la permission pour l'utiliser pour ma première exposition. Plus tard, après d'autres expositions réalisées avec des amis, on a décidé de créer le collectif, et notre espace était alors tout trouvé. La Villa Kalewès était un endroit que l'on pouvait avoir presque gratuitement. C'était un endroit qui pouvait déjà se louer pour des mariages ou des choses comme ça. C'est un espace qui a servi à beaucoup de choses»*. Située à Pétion-Ville, commune qui abrite une grande activité artistique, cette villa est donc un lieu privilégié (Fig. 33).

De manière générale, les artistes essayent d'exploiter n'importe quel espace disponible et ouvert. N'ayant pas la possibilité d'accéder aux institutions, les artistes haïtiens ont pris l'habitude *«de faire les choses sans se poser trop de questions, sans forcément avoir tous les moyens de les réaliser»*. C'est donc une manière de se débrouiller, dans un pays aux problèmes politiques et économiques et qui n'investit pas dans la promotion de la culture, particulièrement de la peinture.

- *Street Art, tap-taps*

L'émergence du *Street Art* commence après la chute des Duvalier en 1986. Les murs sont depuis le lieu de propagande politique. En période électorale, ils



Fig. 34: Street Art, Jacmel

https://www.tripadvisor.nl/Attraction_Review-g580451-d12621290-Reviews-Jacmel_Arts_Center-Jacmel_Sud_Est_Department_Haiti.html



Fig. 35: Tap-tap, Port-au-Prince

<https://www.haikudeck.com/renting-a-horse-uncategorized-presentation-3iUZzpVzuF>

sont inondés de messages et d'affiches de candidats. Dans l'euphorie populaire de l'arrivée au pouvoir de Jean Bertrand Aristide en 1991, les murs présentent des portraits du nouveau président. Celui-ci est représenté par différentes figures chrétiennes comme Moïse, ou par la réincarnation de Dessalines ou de Toussaint⁴¹. Depuis, tous les chefs d'Etat se sont vus représentés sur les murs. C'est contre ces messages politiques qui manipulent l'opinion que le *Street Art* comme on le connaît émerge, grâce à Jerry Moïse Resembert, considéré comme le pionnier du *Street Art* en Haïti. La pratique devient alors un prétexte aux revendications politiques en faisant passer des messages tabous, mais également un prétexte à l'expression artistique (Fig. 34). Elle se poursuit et se démocratise en devenant peu à peu une activité artistique acceptée. Le *Street Art* devient même demandé, comme l'explique Xavier Dalencour : «*le développement du Street Art est aussi très intéressant, car aujourd'hui on voit des particuliers qui font appel à des artistes pour peindre les murs de leurs maisons*». Il n'en reste pas moins que cette activité reste officiellement illégale dans le pays.

La peinture colonise les murs, mais aussi certains véhicules. Les *tap-taps* par exemple, taxis collectifs qui constituent le principal moyen de transport du pays, sont généralement ornés par des peintures (Fig. 35). Cette tradition date du milieu du XXe siècle. Les peintres carrossiers font en général appel à l'imaginaire religieux haïtien⁴². Ainsi les *tap-taps* arborent en général des figures divines, le plus souvent d'origine chrétienne.

41 Sterlin Ulysse, « Jerry, ou comment faire parler autrement les murs », *Les cahiers de Framespa*. (En ligne 2016), p. 6, URL : <http://journals.openedition.org/framespa/3889>

42 Danielle Bégot, « La peinture naïve haïtienne d'inspiration chrétienne. Discours, héritages, représentations », *Gradhiva*, Revue d'anthropologie et d'histoire des arts. (En ligne 2015), p.38 URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/2924>

Infrastructures institutionnelles

Phénomènes socio-urbains dû à l'activité informelle

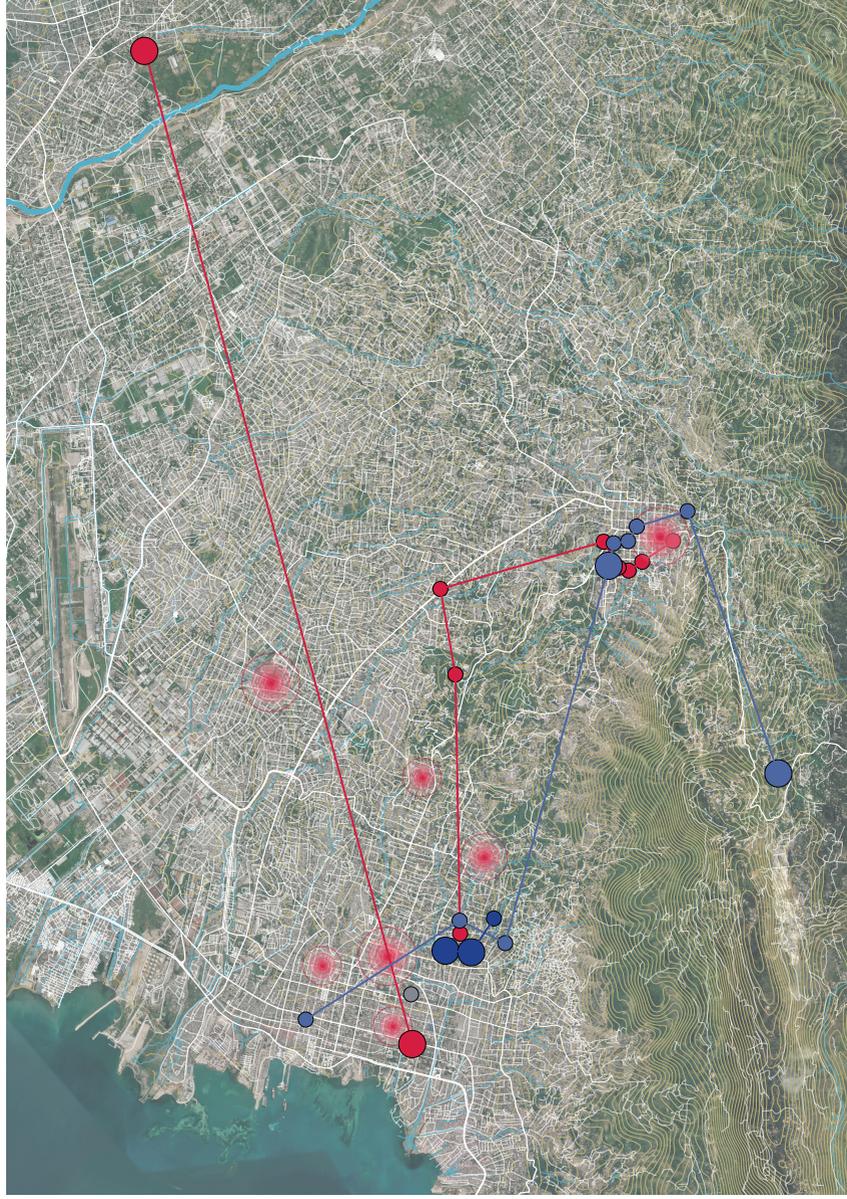


Fig. 36: Activités de la peinture à Port-au-Prince.

Ancrage traditionnel et culturel

- L'informel, catalyseur de l'identité

L'informalité se manifeste donc par trois phénomènes socio-urbains : Le détournement d'espaces, l'organisation en collectif, et l'occupation des espaces publics. Ces phénomènes sont donc spatiaux, et naissent de la spontanéité des artistes. Les comportements qui en sont à l'origine constituent une manière d'appréhender l'environnement spécifique à la population et au lieu. En d'autres termes ce sont des comportements qui sont de l'ordre du culturel. Ainsi on peut faire un rapprochement entre ces phénomènes et les valeurs culturelles inhérentes à l'identité.

Le détournement d'espaces est l'acte délibéré de prendre possession d'un lieu, de le modifier temporairement à d'autres fins que son utilisation habituelle. Par analogie c'est donc un phénomène d'Appropriation. Le phénomène de détournement nous renseigne également, tout comme l'organisation en collectifs, sur l'impasse du marché institutionnel et la difficulté de promouvoir son art individuellement. C'est donc, tout comme les collectifs, un phénomène de Résistance face au système politique, qui développe des structures «bottom-up» alternatives. Pour toutes ces mêmes raisons l'occupation des espaces publics est à la fois un acte de Résistance et d'Appropriation (Fig. 37).

Même si ces trois phénomènes sont évidemment liés, car les collectifs peuvent se manifester par l'occupation des rues (*Nou pran lari a*), ils constituent néanmoins trois démarches bien distinctes.

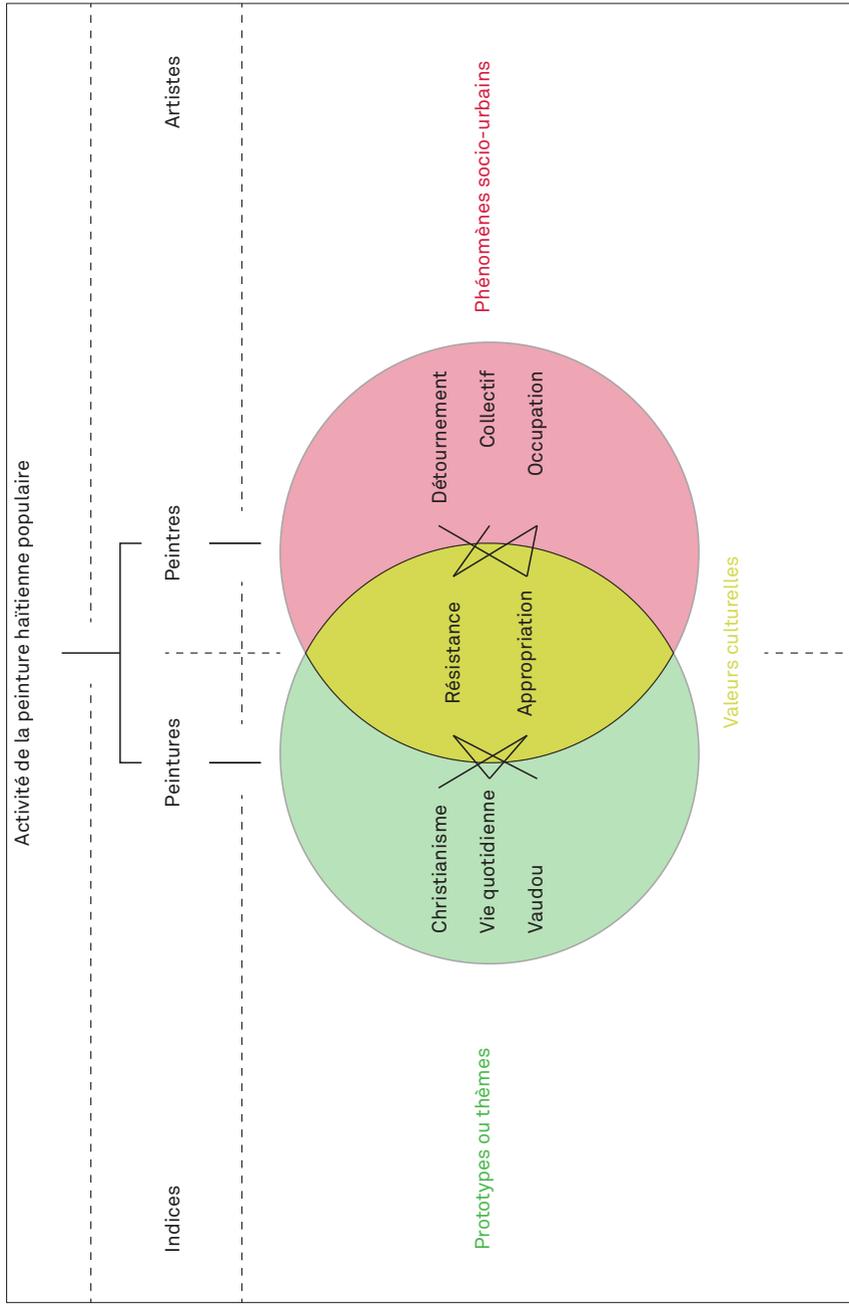


Fig.37: Tableau des valeurs culturelles exprimées par l'activité de la peinture naïve

- Une activité peu mercantile

Le manque d'infrastructures valorisant l'art a une conséquence sur la valeur de ces productions. En ce qui concerne les institutions, le marché stagne depuis les années 60, même pour les plus grands chefs-d'œuvre réalisés par des maîtres incontestés. *«The problem is, it reached a plateau, and it's still there. (...) the most you gonna spend for a piece would be like 70'000. And it doesn't go above it, it reached a plateau»*, explique Fred Thomas. *«Other countries sell their work for like 20 millions, this is a disparity that I can't understand»*. Pour cause les dirigeants haïtiens et leur système politique qui n'investit pas dans la culture. Il serait de leur responsabilité de promouvoir l'art à l'international, afin de cultiver le marché. *«The reason is haitians depend on foreigners to evaluate their work. You don't see haitians really investing in haitian art to make them reach the level that it deserves (...) Haitians do not take in charge to raise the value, the price of their own paintings. We should not let foreigners do that, we should be in charge of that.»*. Xavier Dalencour fait la comparaison avec l'art cubain : *«Les cubains envoient par exemple des agents commerciaux d'état pour faire la promotion de leurs artistes dans toutes les institutions universitaires et musées aux USA. En Haïti nous n'avons rien»*. Sans institutions muséales, on ne peut également pas former des experts en art haïtien, qui seraient capables d'authentifier des pièces. L'existence de «faux» est réelle et ils apparaissent dans la rue, produits par des peintres de rue en quête de touristes crédules. En conséquence, les tableaux de grands maîtres tel que Bernard Séjourné ne valent pas plus de 20'000 dollars.

La pratique informelle, quant à elle, est une activité qui génère de très faibles revenus pour les artistes. Comme déjà mentionné, elle est basée sur une stratégie dans les rues qui consiste à être remarquable facilement. *«Il y avait suffisamment de touristes à une époque pour faire tourner ce marché là»*, dé-

clare Tessa Mars. N'oublions pas que l'Age d'Or de la peinture haïtienne est né de cette pratique, qui au milieu du XXe siècle arrivait à nourrir le marché grâce aux touristes, nombreux à l'époque. Aujourd'hui, même si la stratégie reste la même, la rentabilité n'est pas la même car le nombre de touristes a énormément diminué. Pour ce qui est de la clientèle locale il semble que, même si elle existe, peu d'haïtiens achètent les toiles exposées dans la rue. Les artistes arrivent donc à vendre leurs toiles aux touristes à hauts prix mais ils ne peuvent évidemment pas obtenir la même marge auprès des locaux. Tessa Mars raconte : *«je ne sais pas dans quelle mesure les gens en vivent vraiment et souvent il y a du désespoir dans ce métier là. Ils vendent souvent pour pas grand chose»*.

- Commerce du vaudou et Folklore

Parmi les thèmes pris en référence pour la peinture, le vaudou occupe une place de plus en plus significative sur le marché, si petit soit-il. Le vaudou dans la peinture est devenu populaire au point de primer sur les oeuvres d'inspiration chrétienne. Le marché de l'art pousse à une fonctionnalité de moins en moins religieuse de la toile et est de plus en plus prétexte à une simple rêverie exotique, car les principaux acheteurs et collectionneurs sont occidentaux⁴³. La peinture chrétienne séduit moins l'occidental, qui préfère collectionner en masse des objets d'arts dont il ne comprend pas le prototype (tel que défini p. 30). Beaucoup de peintures d'inspiration vaudou sont produites par des haïtiens qui n'ont aucune connaissance profonde du vaudou. C'est le cas de Xavier Dalencour : *«Ma famille n'est pas vaudouïsant, et je ne le suis pas non plus. Je dirais que l'iconographie vaudou s'est imposée à moi à un moment ou sa symbolique se superposait à des symboliques personnelles, ou sentiments propres. C'est aussi venu avec la*

43 Danielle Bégot, « La peinture naïve haïtienne d'inspiration chrétienne. Discours, héritages, représentations », *Gradhiva*, Revue d'anthropologie et d'histoire des arts. (En ligne 2015), p.25, URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/2924>

recherche de nouveaux sujets. (...) C'est une forme de détournement ou d'appropriation. De même que tous les symboles religieux que j'ai pu utilisé. J'ai étudié les sens premiers de ces symboles, mais je n'ai pas la prétention de dire que je les utilise en tant que signification vaudou. D'ailleurs beaucoup de peintres haïtiens utilisent ces symboles de la même manière». Il est important de noter que certains peintres, même si non majoritaires, utilisent l'iconographie vaudou à des fins purement mercantiles. Mais on se réfère ici à des peintres qui travaillent «à la chaîne» et dont les peintures s'adressent exclusivement aux touristes. La majorité cherche à intellectualiser, sans forcément être vaudouisant. Mais Dalencour nuance : «On est tous imprégnés de cette iconographie parce qu'elle est présente partout, que ce soit de manière formelle ou informelle. Cela fait partie de notre univers visuel, elle est présente partout dans la société. On a tous vu des cérémonies vaudou et leurs objets par exemple, sans forcément en connaître le sens. (...) Ces formes nous sont donc familières, elles sont utilisées et détournées dans l'artisanat. (...) Je pense que ce n'est jamais complètement illégitime, même quand c'est utilisé à vocation purement commerciale».

- Volatilité et dilution

La peinture informelle, de par sa spontanéité, est susceptible d'évoluer très souvent. Les artistes apprennent par eux-même, s'influencent entre eux par le bouche à oreille, copient parfois des œuvres très connues ; ils sont donc très influencés par la mode. «(...) les œuvres que tu vois dans la rue aujourd'hui, tu ne les verras plus dans deux ans. Les artistes artisans changent, la mode change, et la demande des touristes et des locaux change également», explique Xavier Dalencour. Cette peinture s'inscrit donc dans une évolution bien particulière, ponctuée par énormément d'influences différentes. Et puisqu'elle est informelle, il n'y a aucun cadre qui puisse la valoriser, ni même la collecter. «(...) je trouve que

c'est quelque chose qui aurait mérité d'être étudié, analysé, et collectionné. (...) Ça raconte une autre histoire de la peinture (...) Je pense qu'il faudrait que ce soit collecté, parce qu'il y a des cycles de peintures, des choses qui apparaissent et qui sont vraiment intéressantes. (...) Il faudrait que ce soit documenté, pour moi c'est fondamental. Ce manque de documentation tue beaucoup d'autres choses aussi. Si on documentait cette peinture populaire, on pourrait avoir une autre vision de l'histoire de l'art haïtien, mais on pourrait aussi se rendre compte que la peinture n'a pas la même signification que dans les pays occidentaux». En Art, la collecte, l'archivage et la publication sont des composantes essentielles à la sauvegarde des productions. Elle permet de cultiver la diffusion, mais aussi de laisser une trace. En Haïti le manque de collection se ressent dans beaucoup d'autres domaines aussi. Seule une petite proportion d'institutions, dont le Centre d'Art et quelques galeries, réalise des archivages de manière systématique, mais cela ne s'applique naturellement qu'aux artistes les plus connus. Néanmoins, la pratique informelle aurait elle aussi besoin d'un support, car elle est spécifique au pays et est celle qui témoigne le plus de l'identité haïtienne, de par les prototypes choisies mais aussi de par les phénomènes socio-urbains omniprésents qu'elle engage.

- Quelques conséquences de catastrophes

Le pays est en proie à des catastrophes naturelles récurrentes qui détruisent les infrastructures et immobilisent les activités, y compris artisanales et artistiques. En 2018 le marché Hyppolite, un des principaux lieux de vente de l'artisanat à Port-au-Prince et grand monument, a subi un incendie de grande ampleur qui a détruit une grande partie de la structure (Fig. 38). Construite dans les années 1890, cette grande structure en métal avait déjà vécu plusieurs incendies et était depuis le dernier à l'abandon. Il est aujourd'hui en reconstruc-

tion. Le dernier tremblement de terre de 2010 a profondément affecté le pays dans sa totalité. Les artistes haïtiens en ont également pâti avec la destruction du Centre d'Art et d'une partie de leurs archives (Fig.39). L'institution est installée depuis dans une structure temporaire, en attendant son déménagement dans des locaux appropriés. Elle a entre-temps pu reconstituer la plus large partie de sa collection. Plus récemment, l'incendie de la Chapelle de Milot a eu une grande résonance. Construite sur le site du Palais Sans Souci sous Henri Christophe au début du 19^e siècle, elle fut ornée à l'intérieur, nous l'avons mentionné, d'une grande peinture d'église dans laquelle le Christ était représenté avec la peau noire qui fut détruite bien avant cette récente catastrophe. L'incendie a démoli l'imposante coupole de ce monument classé au patrimoine mondial de l'UNESCO en 1982.



Fig. 38: Marché Hyppolite après l'incendie, 2018

<https://www.hpnhaiti.com/nouvelles/index.php/economie/3379-haiti-incendie-marche-en-fer-l-incendie-se-rait-de-nature-accidentelle-ou-criminelle-3>



Fig. 39: Le Centre d'Art après le séisme, 2010, Port-au-Prince.

<https://www.smithsonianmag.com/travel/in-haiti-the-art-of-resilience-53519464/>

Conclusion

La peinture produite par les haïtiens est née de la ségrégation sociale du colonialisme. Réservée à la classe mulâtre privilégiée, l'éducation artistique européenne a favorisée le développement d'une pratique de la peinture sur l'île. Après l'indépendance, les haïtiens ont cherché faire reconnaître leurs aptitudes dans le domaine de la peinture, et dans bien d'autres, à leurs anciens oppresseurs. Le monopole culturel occidental, ainsi que les nombreux troubles politiques en Haïti, ont fait partiellement échouer ce combat idéologique.

Néanmoins vers la fin du XIXe siècle, une révolution culturelle née de nouvelles démarches anthropologiques et des différents mouvements indigénistes remettra en question l'influence de l'occident. La peinture devient alors en Haïti une composante de l'identité haïtienne. En se tournant vers des thèmes ou prototypes populaires caractéristiques à la culture, les peintures ou indices révèlent les valeurs intrinsèques à l'*Haïtianité*. Celles-ci sont également perceptibles dans l'activité elle-même qui se manifeste principalement de manière informelle car trop peu d'infrastructures sont mises en place, en l'absence d'Etat. Les comportements informels se concrétisent donc en bordant les rues, les places, occupant des espaces non dédiés à cela et ornant les murs, parfois dans une démarche «bottom-up» de collectifs.

Ainsi la Résistance et l'Appropriation sont autant de valeurs culturelles démontrées par la spontanéité des peintres, d'une part dans leurs peintures elles-mêmes, d'autre part dans leurs comportements dans l'urbain. Cette activité est aujourd'hui par ailleurs peu mercantile, et les haïtiens possèdent malgré tout cette volonté persistante de s'exprimer à travers la peinture. Néanmoins le naïf, de par son informalité, est très volatile, manque de documentations et se dilue

dans l'urbain sans laisser de traces de son histoire.

Il y aurait beaucoup à faire pour valoriser cet art, que ce soit dans l'éducation ou les institutions muséales, mais ces problèmes ne se résoudreont pas sans une remise en question globale du chaos politique qui règne en Haïti. Sans une stabilité politique, la situation économique ne pourra pas permettre un développement culturel. L'activité informelle, elle, est particulièrement laissée de côté et son archivage est inexistant. Une peinture aussi importante et populaire mériterait un cadre et un support. La conception d'un édifice, un espace ou centre d'archivage au sein d'une institution locale bien établie permettrait alors d'instaurer une documentation pérenne de la peinture naïve informelle.

Annexes

Bibliographie

- Maurice Bitter, *Haïti* (Paris, Éditions du Seuil, 1970).
- Catherine Eve di Chiara, *Le Dossier Haïti, un pays en péril* (Paris, Éditions Tallandier, 1988).
- Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, *Lettres créoles* (Paris, Éditions Gallimard, 1999).
- Alfred Gell, *l'Art et ses Agents. Une théorie anthropologique* (Fabula, Les presses du réel, 2009)
- Michel Philippe Lerebours, *Haïti et ses peintres de 1804 à 1980. Souffrances & Espoirs d'un Peuple* (Port-au-Prince, Imprimeur II, 1989)
- Michel Philippe Lerebours, *Bref regard sur deux siècles de peinture haïtienne (1804-2004)* (Port-au-Prince, Éditions de l'Université d'Etat d'Haïti, 2018)
- Michel Beniamino, Arielle Thauvin-Chapot, *Mémoires et cultures : Haïti, 1804-2004* (Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2006).
- Michel de Certeau, *Invention du Quotidien* tome 1 : *Arts de faire* (Paris, Éditions Gallimard, 1990).
- Cédric Audebert, *La diaspora haïtienne. Territoires migratoires et réseaux transnationaux* (Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012).
- Tony Volpe. « Le logement des esclaves des plantations à la Martinique au XVIIIe siècle » (Presses Universitaires de Caen, Bibliothèque de Pôle Rural, 2017), p.223-234.
- Paul Moral, « La maison rurale en Haïti », *Les Cahiers d'Outre-Mer* N. 38 (Paris, revue scientifique, 1957)
- Dominique Rogers, « De l'origine du préjugé de couleur en Haïti », *Outre-Mers* tome 90, N. 340-341 (Paris, revue d'histoire, 2003)

Articles WEB

- Carlo Avierl Célius, « La création plastique et le tournant ethnologique en Haïti », *Gradhiva*, Revue d'anthropologie et d'histoire des arts. (En ligne, 2005, consulté le 19 octobre 2020), URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/301>
- Carlo Avierl Célius, « Création plastique d'Haïti », *Gradhiva*, Revue d'anthropologie et d'histoire des arts. (En ligne 2015, consulté le 19 octobre 2020), URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/2922>
- Carlo Avierl Célius, « Quelques aspects de la nouvelle scène artistique d'Haïti », *Gradhiva*, Revue d'anthropologie et d'histoire des arts. (En ligne 2015, consulté le 20 octobre 2020), URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/2950>
- Carlo Avierl Célius, « L'avènement de l'art naïf en Haïti. La portée instauratrice d'un jugement esthétique », *revue d'art canadienne*, Vol. 29, N. ½ (Association des universités d'art du Canada, 2004, consulté le 03 janvier 2021), p. 47-64. URL : <https://www.jstor.org/stable/42630694>
- Danielle Bégot, « La peinture naïve haïtienne d'inspiration chrétienne. Discours, héritages, représentations », *Gradhiva*, Revue d'anthropologie et d'histoire des arts. (En ligne 2015, consulté le 19 octobre 2020), URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/2924>
- Laënnec Hurbon, « Le statut du vodou et l'histoire de l'anthropologie », *Gradhiva*, Revue d'anthropologie et d'histoire des arts. (En ligne 2005, consulté le 11 novembre 2020), URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/336>
- Sterlin Ulysse, « Jerry, ou comment faire parler autrement les murs », *Les cahiers de Framespa*. (En ligne 2016, consulté le 03 janvier 2021), URL : <http://journals.openedition.org/framespa/3889>
- Philippe Zacaïr, « Représentations d'Haïti dans la presse française du dix-neuvième siècle », *French Colonial History* Vol.6 (Michigan State University Press, En ligne 2005, consulté le 03 janvier 2021), p.103-117, URL : <https://www.jstor.org/stable/41935181>

- Bénédictine Paul, Hugues Séraphin, « L'Haïtianité et la responsabilité sociale de la diaspora dans le développement d'Haïti » (*Etudes Caribéennes*, En ligne 2014, consulté le 20 décembre 2020), URL: <https://journals.openedition.org/etudescaribeennes/7161>
- Clothilde Wuthrich, « Iconographies vaudou et arts plastiques actuels » (Université de Lausanne, En ligne, 2009, consulté le 11 novembre 2020), URL: https://wp.unil.ch/journee-recherchessp/files/2013/07/wuthrich_Clothilde_poster09.pdf
- Auteurs divers, « Building Identity » (En ligne 2018, consulté le 20 décembre 2020), URL: <https://www.carthamagazine.com/issue/3-2/>
- Georges Anglade, « Les Haïtiens dans le monde » (En ligne 2009, consulté le 11 novembre 2020), URL: <http://ile-en-ile.org/georges-anglade-les-haitiens-dans-le-monde/>
- Gérald Alexis, « Portrait du roi Henri - 1ère partie » (En ligne 2014, consulté le 20 décembre 2020), URL: <https://lenouvelliste.com/article/131046/portrait-du-roi-henri-1re-partie>
- Haïti Libre, « La peinture de rue redessine les espaces publics » (*Haïti Libre*, En ligne 2015, consulté le 19 octobre 2020), URL: <https://www.haitilibre.com/article-14107-haiti-culture-la-peinture-de-rue-redessine-les-espaces-publics.html>

Autres WEB

- <https://www.lecentredart.org/>
- <http://duval-carrie.com/>
- <http://ayitidanslesyeux.blogspot.com/2009/12/un-peu-dart-dans-ce-monde-de-brute.html>
- http://classiques.uqac.ca/contemporains/souffrant_claude/vodou_Jean_Price-Mars/vodou_texte.html
- <http://www.at-is-rezistans.com>
- <https://www.lapresse.ca/arts/arts-visuels/201001/23/01-942275-la-peinture-en->

[deuil.php](#)

- <https://www.madinin-art.net/les-trois-ages-du-constitutionnalisme-haitien-de-claude-moise/>
- <http://www.quartier-europeen.eu/Exposition-de-l-ecole-de-peinture>

Entretiens

- Entretien avec Xavier Dalencour : <https://aliceblogs.ch/entretien-avec-xavier-dalencour/>
- Entretien avec Tessa Mars : <https://aliceblogs.ch/entretien-avec-tessa-mars/>
- Entretien avec Edouard Duval-Carrié : <https://aliceblogs.ch/entretien-avec-edouard-duval-carrie/>
- Entretien avec Fred Thomas : <https://aliceblogs.ch/entretien-avec-fred-thomas/>

MindMap

- Pour plus de lisibilité, le MindMap peut être visité sous ce lien: https://miro.com/app/board/o9J_IdS0AGM=/

