Gradhiva

Revue d'anthropologie et d'histoire des arts

21 | 2015

Création plastique d'Haïti

« La magie de l'authenticité » : Deux décennies d'exposition et d'étude de l'art haïtien aux États-Unis et en Grande-Bretagne

Edward J. Sullivan

Traducteur : Lise Garond

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/2992>

DOI : 10.4000/gradhiva.2992

ISSN : 1760-849X

Éditeur

Musée du quai Branly Jacques Chirac

Édition imprimée

Date de publication : 1 février 2015

Pagination : 206-221

ISBN : 978-2-35744-075-3

ISSN : 0764-8928

Référence électronique

Edward J. Sullivan, « « La magie de l'authenticité » : Deux décennies d'exposition et d'étude de l'art haïtien aux États-Unis et en Grande-Bretagne », *Gradhiva* [En ligne], 21 | 2015, mis en ligne le 01 février 2015, consulté le 22 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/2992> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/gradhiva.2992>

«La magie de l'authenticité»: Deux décennies d'exposition et d'étude de l'art haïtien aux États-Unis et en Grande-Bretagne

par Edward J. Sullivan

Le titre de cet article est tiré d'un texte de l'intellectuel martiniquais Édouard Glissant dans lequel celui-ci décrit la peinture haïtienne comme profondément enracinée dans la «tradition orale¹». Si la remarque peut apparaître d'abord judicieuse, elle s'avère en fin de compte des plus problématiques. Elle part en effet du présupposé selon lequel l'histoire de la peinture haïtienne serait de nature «intuitive», et semble privilégier l'aspect «expressif» et «spontané» de l'art haïtien. Si Glissant offre ailleurs des observations nuancées sur l'originalité artistique caribéenne, le stéréotype d'un art haïtien instinctif, fondé sur des récits et légendes transmises de génération en génération, a contribué à fausser l'image d'une histoire assurément plus complexe. L'art haïtien trouve ses sources non seulement en diverses formes de traditions, mais de façon tout aussi importante dans une longue histoire de contacts, d'absorptions et d'appropriations, par les artistes haïtiens, des langages visuels en provenance d'autres régions des Caraïbes, ainsi que d'Amérique latine, d'Europe et d'Amérique du Nord. Dans cet aperçu de certains des textes et expositions sur l'art haïtien récemment produits aux États-Unis et en Grande-Bretagne, je souhaite mettre l'accent sur ces dilemmes et examiner la nature problématique d'une partie de la critique de l'art haïtien qui tend à reproduire un ensemble déjà ancien de clichés.

Annie Paul, critique d'art résidant en Jamaïque, évoque les mots de Glissant dans un texte sur l'art moderne et contemporain des Caraïbes publié dans le catalogue d'une exposition d'envergure, *Infinite Island. Contemporary Caribbean Art*, organisée en 2007 par le musée d'art de Brooklyn, à New York. L'exposition, qui présentait des installations, des photographies, des peintures, des vidéos et autres formes d'expression visuelle pan-caribéennes, mettait en valeur l'idée selon laquelle Haïti est une sorte d'exception en regard de l'art caribéen dans son ensemble. Paul écrit ainsi: «L'art haïtien évoque aussitôt, comme une quasi-estampille, des toiles aux couleurs chatoyantes dépeignant une faune et une flore luxuriantes, un exotisme folklorique, un décor tropical. Mais l'art haïtien a plus en commun avec ce que l'on nomme l'art naïf, créé ailleurs dans le monde par des paysans et des ouvriers – des gens traditionnellement privés du savoir-faire technique de la peinture et de l'art²». Malgré les accents essentialistes de cette perspective, l'exposition pour laquelle ce texte avait été écrit comprenait un petit échantillon d'œuvres d'artistes haïtiens contemporains qui démentait l'image trop souvent stéréotypée de l'art haïtien. Dans *Infinite Island...*, Mario Benjamin, Maxence Denis et Jean-Ulrick Désert représentaient ainsi certains aspects d'un art aux tendances transnationales, ayant des points communs avec les courants contemporains traversant les œuvres d'artistes qui, à travers le monde, exposent leur travail (comme

1. Édouard Glissant, *Le Discours antillais*. Paris, Gallimard («Folio essais»), 1997 [1981]: 464; cité dans sa traduction anglaise par Annie Paul, «Visualizing art in the Caribbean», in Tumelo Mosaka (éd.), *Infinite Island. Contemporary Caribbean Art*. New York, The Brooklyn Museum & Philip Wilson Publishers, 2007: 26.

2. Annie Paul, *op. cit.*: 24.

**page précédente
et ci-dessus**

fig. 1

Mario Benjamin, Sans
titre, Fire Serie, s.d.,
© Mario Benjamin.
Collection Gaël Monnin.
Photo Marc L. Steed.

le font les trois artistes haïtiens) dans des biennales, des foires d'art contemporain ou lors de rétrospectives individuelles.

Je reviendrai au terme de ce texte sur cette exposition, qui présente certains des efforts les plus remarquables, au cours des deux dernières décennies, pour faire comprendre les arts haïtiens à un public étranger (aux États-Unis et en Grande-Bretagne). Mais il faut souligner que les clichés circulant de longue date sur la nation haïtienne et son art, et qui continuent de mettre en exergue l'altérité ou l'exotisme de l'art haïtien traditionnel comme contemporain, sont très difficiles à dissiper et que beaucoup des initiatives discutées ici peuvent en réalité contribuer à les renforcer.

La connaissance de l'art haïtien aux États-Unis a plusieurs origines, à commencer par les voyages entrepris par un certain nombre d'artistes américains en Haïti lorsque l'invasion du pays par l'armée américaine (1915-1934) touchait à son terme. Le peintre le plus notable d'entre eux, William Edouard Scott, arrive à Port-au-Prince en 1931. Ses nombreuses scènes de la campagne haïtienne et de ses habitants le rapprochent étroitement de ses contemporains haïtiens, tels Pétion Savain et les autres artistes et écrivains engagés dans le mouvement indigéniste qui mettait à l'honneur les valeurs traditionnelles et l'évocation des régions rurales du pays³. Les œuvres de Scott bénéficiaient d'une grande notoriété aux États-Unis, en particulier auprès du public afro-américain. La venue de visiteurs américains à Haïti à partir des années 1930 se mua en un boom touristique qui fluctua pendant plusieurs décennies. Or ces touristes étaient aussi les

plus nombreux spectateurs des œuvres haïtiennes, qui, entre autres lieux, étaient exposées au Centre d'art, fondé à Port-au-Prince par le peintre américain DeWitt Peters en 1944.

Le Centre d'art devint le principal lieu de valorisation et d'exposition des artistes autodidactes qui formèrent la première génération de ce qui a été nommé la Renaissance haïtienne, dont Hector Hyppolite, entre autres figures célèbres du mouvement, même si le centre était ouvert aux travaux d'artistes d'une tendance plus internationale et les exposait. Les acheteurs s'y pressaient pour acquérir des œuvres qui dans bien des cas font à présent partie des plus importantes collections d'art haïtien des musées américains (au musée d'Art de Milwaukee, au musée Figge de Davenport, dans l'Iowa, et au musée d'Art de Huntington, en Virginie-Occidentale, avec la collection Winslow Anderson d'art haïtien).

Tandis que l'art haïtien « naïf » ou « intuitif » connaissait une popularité croissante aux États-Unis, une demande de littérature sur le sujet émergea. Selden Rodman fut celui qui se plia à l'exercice avec le plus d'empressement, publiant dès les années 1940 et jusque dans les années 1980 un certain nombre de textes. Rodman, à la fois poète, promoteur et collectionneur d'art, ainsi qu'auteur de textes sur diverses traditions artistiques populaires à travers le monde, officia comme codirecteur du Centre d'art de Port-au-Prince de 1949 à 1951, avant de quitter Haïti pour fonder le Centre d'art haïtien de New York. Celui-ci mettait à l'honneur les œuvres de la première génération de peintres haïtiens, autant appréciés des Américains que des Européens (l'exemple le plus notable étant celui d'André Breton, qui se rendit en Haïti plusieurs fois dans les années 1940 et acheta douze œuvres d'Hyppolite). Les textes de Rodman, en particulier dans son dernier grand ouvrage sur l'art haïtien, *Where Art is Joy* (1988), dressent le portrait animé d'un milieu artistique candide dont les peintres créent des scènes luxuriantes qui, selon l'auteur, sont le fruit de leur proximité intuitive avec le monde de la nature et des esprits (*lwa*) du vodou⁴. Ses écrits constituent à ce titre, me semble-t-il, l'un des principaux véhicules de cette représentation pour ainsi dire monolithique de l'art haïtien comme imbu d'une propension aux couleurs débridées et d'une quête du plaisir tant physique que spirituel. Ainsi la littérature sur l'art haïtien, à commencer par les premiers textes de Rodman sur le sujet, dont son livre de 1948, *Renaissance in Haiti: Popular Painters in the Black Republic*⁵, n'a pas simplement mis au jour un mouvement artistique, mais également façonné, autour d'une esthétique nationale, un cliché qui s'est amplement diffusé.

Les perspectives portées par Rodman furent appuyées par ceux des surréalistes, en particulier Breton, qui décrivent les œuvres d'Hyppolite dans un essai figurant dans l'anthologie *Le Surréalisme et la peinture* (dans sa dernière édition de 1965 publiée par Gallimard). Des mouvements artistiques entiers, et toute une génération d'artistes haïtiens internationalistes du milieu du xx^e siècle dont Lucien Price, Luce Turnier, Georges Remponneau et de nombreux autres, furent tout simplement ignorés par les critiques et les historiens de l'art étrangers, bien plus attirés par la richesse fascinante des artistes populaires que par les subtilités variées de ceux qui étaient liés aux mouvements du cubisme, de l'expressionnisme ou du

3. Sur William Edouard Scott et ses contemporains en Haïti, voir Krista A. Thompson, « Preoccupied with Haiti: The dream of diaspora in African American art, 1915-1942 », *American Art* XXI (3), 2007 : 74-97, et Gérald Alexis, « The Caribbean in the hour of Haiti », in Deborah Cullen et Elvis Fuentes (éd.), *Caribbean: Art at the Crossroads of the World*. New York et New Haven, El Museo del Barrio-Yale University Press, 2012 : 114.

4. Selden Rodman, *Where Art is Joy. Haitian Art: The First Forty Years*. New York, Ruggles de Latour, 1988.

5. Id., *Renaissance in Haiti: Popular Painters in the Black Republic*. New York, Pellegrini & Cudahy, 1948.

double page suivante

fig. 2

Projection de la vidéo d'*Arcade Fire*, *Ghetto* Biennale 2013, Port-au-Prince. © Leah Gordon.

6. Voir Michel-Philippe Lerebours, *Haïti et ses Peintres de 1804 à 1980. Souffrances et espoirs d'un Peuple*. Port-au-Prince, Imprimeur II, 1989 ; Gérard Alexis, *Peintres haïtiens*, Paris, Éditions Cercle d'Art, 2000 ; Carlo A. Célius, *Langage plastique et énonciation identitaire. L'Invention de l'art haïtien*. Québec, Les Presses de l'université Laval, 2007.

7. Donald J. Cosentino (éd.), *Sacred Arts of Haitian Vodou*. Los Angeles, UCLA Fowler Museum of Cultural History, 1995. L'exposition se déplaça à travers les États-Unis pendant plusieurs années.

réalisme social. Néanmoins, plusieurs écrivains haïtiens de renom, Michel-Philippe Lerebours, Gérard Alexis et Carlo Célius en particulier, ont heureusement décrit et commenté de manière éloquente les œuvres de ces artistes et de ceux des générations suivantes qui, au cours du xx^e siècle, allèrent à l'encontre des stéréotypes sur les peintres autodidactes⁶.

Si la critique de l'art haïtien, jusque dans les années 1980, reste centrée sur les contributions des artistes de la première et de la seconde génération de la Renaissance haïtienne (Hyppolite, Philomé Obin, Sènèque Obin, Castera Bazile, Wilson Bigaud, le sculpteur Georges Liautaud et de nombreux autres), les études et expositions plus récentes ont été surtout consacrées aux relations entre les arts visuels et les manifestations du vodou. Cette nouvelle tendance se manifeste aux États-Unis en 1995, avec la mise en place par le musée Fowler d'histoire culturelle de l'université de Californie, à Los Angeles, d'un projet extraordinairement ambitieux, donnant lieu à un livre et une exposition titrés *Sacred Arts of Haitian Vodou*, le tout porté par Donald J. Cosentino, professeur émérite à l'université de Californie⁷. À l'origine de nombreuses autres initiatives d'expositions et d'études depuis lors, Cosentino, spécialiste d'histoire culturelle avec une sensibilité anthropologique, exerce une influence unique aux États-Unis dans le domaine de la culture visuelle et des arts haïtiens. Grâce à son intérêt et sa connaissance détaillée des différents aspects de la spiritualité haïtienne, il a joué un rôle déterminant dans la formation de nombreux chercheurs (dont Katherine Smith) et plus généralement dans la direction qu'ont prise les recherches sur la culture haïtienne.

Pour l'ouvrage *Sacred Arts of Haitian Vodou*, Cosentino prit la direction d'un véritable bataillon de chercheurs, dont l'africaniste Suzanne Preston Blier, Robert Farris Thompson, Marilyn Houlberg et Patrick Polk, entre autres, qui produisirent des articles sur leurs propres recherches. L'exposition eut un impact retentissant sur le public américain ; certains furent impressionnés (et d'autres choqués) par la nature érotisante des œuvres présentées, et par le fait qu'un certain nombre d'entre elles avaient été réalisées spécifiquement pour l'occasion (n'étant pas de ce fait, aux yeux de certains, habitées d'un contenu authentiquement spirituel). Malgré les commentaires peu surprenants suscités par l'exposition, il demeure de cet événement un ouvrage d'une grande utilité pour les chercheurs et le grand public intéressé par Haïti. L'une de ses particularités les plus notables est peut-être le style informel, caractéristique de Cosentino, qui tend à mêler des références au vodou et à des cultures populaires du monde entier, et à déplacer le propos de la sphère académique à une sphère qui, ainsi qu'il pourrait le formuler lui-même, reflète l'intervention du *pèp la* ou « peuple » haïtien. Cette expression engagée et aux références idiomatiques (qui a ses avantages et ses limites) sera également employée dans les projets ultérieurs initiés par Cosentino.

ci-contre

fig. 3
Photogrammes de *L'art en Haïti* sur le Centre d'art, 1950, Fonds USIS, Ministère de l'Agriculture et de la Pêche, D.R.

Plus récemment, l'historien a joué le rôle d'organisateur principal et de directeur d'ouvrage pour une autre entreprise ambitieuse, qui d'une certaine manière représente une mise à jour de celle de *Sacred Arts*. D'abord présentée au musée Fowler puis au musée de la Civilisation de Québec en 2013-2014, *In Extremis: Death and Life in 21st Century Haitian Art*,

8. Donald J. Cosentino (éd.), *In Extremis : Death and Life in 21st Century Haitian Art*. Los Angeles, Fowler Museum, UCLA, 2012.

fut une exposition marquante. Se présentant comme un guide sur la vie urbaine haïtienne (dans tous ses aspects, aussi bien douloureux que souvent sombres et éthérés) au cours de la période suivant le tremblement de terre dévastateur du 10 janvier 2010, le catalogue⁸ qui accompagnait l'exposition constitue une référence importante qui sert plusieurs ambitions. Il dresse le portrait vivant d'une grande variété de manifestations culturelles et permet de comprendre comment une nouvelle génération d'artistes, en particulier le collectif des Atis Rezistans ou « artistes de la Grand Rue » (d'après la rue de la capitale où se trouvent beaucoup de leurs ateliers), produisent leurs œuvres et ont réagi au cataclysme du séisme.

Baron Samedi, *Iwa* qui opère comme gardien des cimetières, essence de la mort et de sa présence au cœur de la vie, tient le rôle de personnage principal dans les différents articles du livre, suivi des *gede*, divinités mutantes qui infléchissent et souvent déterminent le cours d'un grand nombre d'éléments du présent et du futur. La majeure partie des textes contenus dans ce volume sont écrits dans le style si particulier mais enthousiasmant typique de Cosentino, un *gede* semblant presque par moment tenir la plume. Cosentino a créé une manière singulière de rendre compte des conséquences quotidiennes de la mort et de la catastrophe, et de décrire les forces spirituelles à la façon d'une confrontation intime, influençant les autres contributeurs au volume qui eux aussi tendent à adopter une forme de discours reflétant une profonde empathie pour le *pep ayisian* (le peuple haïtien – terme que Cosentino affectionne tout particulièrement).

Au-delà de cette forme d'écriture « de l'intérieur » (qui, il faut l'admettre, peut parfois devenir quelque peu lassante), l'ouvrage renferme amplement de quoi satisfaire la curiosité du lecteur passionné d'art haïtien et d'histoire sociale. Katherine Smith considère les racines historiques, au *xix*^e siècle, de l'importance prise par les *gede*. Polk examine minutieusement le thème complexe des drapeaux vodou (*drapo*), un genre artistique qui, comme de nombreuses autres formes d'expression visuelle haïtiennes connectées soit au vodou, soit à l'imaginaire populaire, a parfois été coopté pour finalement devenir un produit kitsch pour touristes. Stephen C. Wehmeyer analyse les liens qui se sont inévitablement créés entre Haïti et La Nouvelle-Orléans, une ville dont la population a rapidement augmenté au *xix*^e siècle lorsque des milliers d'Haïtiens opposés à la Révolution arrivèrent en Louisiane avec leurs esclaves, finissant par former une part inextricable de la fabrique urbaine et rurale de cet État.

L'aspect le plus positif de ce volume est peut-être sa présentation de l'œuvre audacieuse et particulièrement inventive (composée surtout de ce que l'on nomme conventionnellement des installations et de sculptures réalisées à partir d'objets récupérés) du jeune groupe Atis Resistanz, qui a fondé ces dernières années la « Ghetto biennale » à Port-au-Prince. Si le travail de ces artistes est inséparable de ses références au vodou, il doit aussi être considéré dans un contexte plus large. Les artistes de la Grand Rue peuvent sans crainte se mesurer aux plus inventifs des créateurs qui partout dans le monde émergent d'une culture du recyclage qui se présente comme une nouvelle version du langage visuel de l'assemblage du milieu du *xx*^e siècle.

L'approche intéressante mais parfois tendancieuse qui mêle le thème de l'art à celui de la spiritualité à Haïti est contrebalancée par une autre publication et une exposition produite par le musée Nottingham Contemporary en Grande-Bretagne, *Kafou: Haiti Art and Vodou* (*kafou* étant le terme créole haïtien pour « carrefour »), qui prolongent la représentation presque obsessionnelle de la religion comme base de la production visuelle haïtienne moderne⁹. Néanmoins, cela est ici fait d'une manière plus nuancée, avec même une perspective historicisante. Le public britannique n'a pas la même relation que le public américain avec l'art haïtien et ce projet, initié par une institution remarquée pour ses publications et les œuvres contemporaines qu'elle présente, me semble proposer une approche plus mesurée du sujet. Alex Farquharson, le principal auteur de l'ouvrage (et commissaire de l'exposition avec Leah Gordon) emprunte, de façon similaire à Cosentino, une voie influencée par l'histoire culturelle et l'anthropologie. L'ouvrage comporte aussi un texte conséquent de Smith et accorde une place importante aux matériaux empiriques (des chronologies, par exemple, mettent en relation les œuvres et les artistes avec d'autres phénomènes sociaux contemporains). Le volume comporte en outre, ce qui est particulièrement intéressant, des biographies d'artistes, brèves mais informatives, et de nombreux extraits de textes déjà publiés mais n'ayant jamais figuré dans une anthologie et traitant de questions liées à l'œuvre de certains des principaux acteurs du développement de la Renaissance haïtienne des années 1940 et 1950. L'ensemble forme un outil des plus utiles pour aider le lecteur à se familiariser avec une grande variété de points de vue sur l'art haïtien tels qu'ont pu les exprimer des voix aussi diverses que celles de Breton, du romancier américain Truman Capote, de l'historienne de l'art Dawn Ades ou de la réalisatrice Maya Deren.

Comme je l'ai souligné, les études sur l'art haïtien ont souvent eu tendance à fétichiser les artistes autodidactes de la Renaissance haïtienne comme les productions visuelles se rattachant au vodou. Malgré tout, un certain nombre d'initiatives récentes, sous la forme de livres et d'expositions, se sont départies de ce modèle, permettant une prise en considération plus satisfaisante de l'art haïtien moderne et contemporain. Édouard Duval-Carrié est sans doute l'artiste haïtien le plus connu sur la scène internationale. Originaire de Port-au-Prince, sa formation et ses résidences d'artiste l'ont amené d'Haïti au Canada, et de Paris au Bénin et enfin à Miami où il travaille aujourd'hui. Actif ambassadeur des arts et créateur prolifique de peintures, d'installations et autres formes artistiques¹⁰, il s'est approprié un grand nombre d'éléments iconographiques du vodou haïtien pour créer un ensemble unique d'œuvres faisant usage d'un langage visuel complexe et varié. Il a attiré l'attention de nombreux chercheurs et conservateurs de musée, et en 2006 le musée Figge, en Iowa, présentait une rétrospective de son œuvre, avec un catalogue conséquent¹¹. En 2007 fut publiée une anthologie de textes sur son travail (ouvrage pour lequel j'ai moi-même joué le rôle de coordinateur et auteur) présentant une grande variété de points de vue sur son œuvre et la reliant à des courants contemporains de sculpture et de peinture caribéens, européens et nord-américains¹².

Dernièrement, en 2014, une importante publication a permis de faire progresser les recherches sur l'œuvre de Duval-Carrié, et plus largement

9. Alex Farquharson et Leah Gordon (éd.), *Kafou: Haiti, Art and Vodou*. Nottingham, Nottingham Contemporary, 2012.

10. Édouard Duval-Carrié dirige l'Alliance des arts haïtiens à Miami. Ses nombreuses activités de valorisation des arts haïtiens ont beaucoup contribué à les faire connaître dans les communautés du sud de la Floride.

11. Michelle Robinson (éd.), *Édouard Duval-Carrié: Migration of the Spirit*. Davenport (Iowa), Figge Art Museum, 2006.

12. Edward J. Sullivan (éd.), *Continental Shifts: The Art of Edouard Duval-Carrié*. Miami, American Art Corporation, 2007.

fig. 4

Vue de l'exposition
Kafou: Haiti, Art and
Vodou, 19 octobre
2012 - 6 janvier 2013,
Nottingham Contemporary,
commissaires Leah
Gordon et Alex Faquharson.
© Leah Gordon.

sur l'art haïtien. *From Revolution in the Tropics to Imagined Landscapes: The Art of Edouard Duval-Carrié* fut publié par le musée d'art Pérez de Miami en parallèle à une exposition des derniers travaux de l'artiste¹³, mais l'ouvrage va bien au-delà des domaines traditionnels du catalogue d'exposition. C'est en fait une reconsidération, sous forme d'une série d'articles succincts, de la trajectoire de la culture visuelle haïtienne depuis le XIX^e siècle jusqu'à nos jours. Si les textes du volume font usage de l'œuvre de Duval-Carrié comme point de référence, ils dépassent la portée de l'exposition qui occasionnait leur publication.

Mais il faut d'abord évoquer l'exposition elle-même, dans la mesure où elle représente une étape très significative dans l'œuvre de Duval-Carrié et une réévaluation de la longue tradition de la peinture de paysage caribéenne qui s'est développée à partir du XVIII^e siècle. L'artiste s'est inspiré d'une série de tableaux réalisés par des membres de l'école de l'Hudson River au milieu du XIX^e siècle. Ces peintres, ayant vécu pour la plupart sur la côte est des États-Unis (et plus spécifiquement dans la vallée du fleuve Hudson, dans l'État de New York), créèrent des vues aux accents très romantiques des paysages naturels américains. Des artistes comme Frederic Edwin Church, Albert Bierstadt et Martin Johnson Heade, entre autres, étaient immergés dans la tradition du sublime romantique qui avait vu le jour dans la peinture de paysage britannique au XVIII^e siècle. Ils créaient littéralement, pour un public américain désireux de visualiser l'expansion des frontières étasuniennes à partir des années 1850, des images de la nation qui devinrent parfois des icônes du nationalisme expansionniste caractéristique de l'attitude politique des États-Unis vis-à-vis de leurs voisins hémisphériques. Au cours de leur carrière, ils visitèrent les Caraïbes et l'Amérique du Sud, et élargirent leur production d'images grandioses à la création de vastes vues panoramiques des paysages de Cuba, de la Jamaïque, de Colombie ou d'Équateur. Duval-Carrié s'est intéressé à la manière dont ces maîtres du XIX^e siècle avaient représenté les sites caribéens, fasciné par le caractère « fabriqué » de ces paysages qui tendaient à donner une vision idéalisée de la région prête à être exploitée et commercialisée. Il a pris conscience de l'intérêt qu'il pourrait y avoir à s'approprier certains de ces paysages caribéens et, en 2013-2014, a exécuté une série d'interprétations de quelques œuvres majeures de Church, Heade et Bierstadt. Il les a peuplées de *Iwa* du vodou, ainsi que de figures issues de la culture populaire (comme Batman ou Mickey Mouse) et de l'histoire occidentale (Christophe Colomb, Marie-Antoinette), se réappropriant ainsi à ses fins propres les peintures de paysage des artistes romantiques. Ces œuvres, reconfigurant des images iconiques du passé avec des formes symboliques issues de l'imagination fertile de Duval-Carrié, semblent porter la revendication, de la part de l'artiste caribéen, de son lieu d'origine.

L'ouvrage quant à lui contient un texte fort intéressant de Tobias Ostrander, conservateur en chef du musée Pérez de Miami, expliquant la complexité de l'appropriation par Duval-Carrié des œuvres des artistes de l'école de l'Hudson River. Il est dirigé par l'historien jamaïcain Anthony Bogues, de l'université Brown (à Providence, Rhode Island), où il dirige le Centre pour l'étude de l'esclavage et de la justice. Dans son texte titré « Réinventer la Caraïbe », ainsi que dans son long entretien avec Duval-

13. Anthony Bogues (éd.), *From Revolution in the Tropics to Imagined Landscapes. The Art of Edouard Duval-Carrié*. Miami, Pérez Art Museum Miami, 2014.

14. Deborah Cullen et Elvis Fuentes (éd.), *Caribbean. Art at the Crossroads of the World*, op. cit.

15. Edward J. Sullivan, « Displaying the Caribbean: Thirty years of exhibitions and collecting in the United States », in *ibid.* : 343-365.

16. Gérald Alexis, « The Caribbean in the hour of Haiti », op. cit.

Carrié, il parvient à évoquer nombre des questions les plus complexes sur la place d'Haïti et de l'art haïtien dans le monde en cours de modernisation du xx^e siècle.

Célius a écrit pour cette anthologie un texte bref mais extrêmement bien pensé, « Les traditions artistiques d'Haïti », situant l'œuvre de Duval-Carrié au sein d'un monde caribéen appréhendé dans sa complexité sous l'angle de l'histoire de l'art mais aussi sous un angle socio-politique. *From Revolution in the Tropics to Imagined Landscapes...* constitue, me semble-t-il, une avancée décisive dans l'ensemble bibliographique des travaux anglophones sur l'art et la société d'Haïti. S'il aborde des questions liées à l'imagerie vodou, qui tient une place centrale dans l'imagination artistique de Duval-Carrié, il ne privilégie pas ce thème par rapport à d'autres, tout aussi complexes et inhérents à toute discussion sur la culture visuelle et les arts haïtiens.

Avant de clore cet aperçu, il importe de mentionner encore quelques publications. J'ai débuté ce texte par une référence au livre et à l'exposition *Infinite Island* : cette initiative peut être considérée, il me semble, comme un modèle à suivre dans la présentation de l'art haïtien sous un angle de vue pan-caribéen. Le commissaire d'exposition, Tumelo Mosaka, parvint à relever le défi consistant à donner une vision d'ensemble des dernières tendances artistiques au sein des foyers de création que sont la Jamaïque, Cuba, Porto Rico, Curaçao et d'autres îles, ainsi qu'Haïti. Avec les contraintes attachées au format de l'exposition de synthèse, son choix de Benjamin, Denis et Désert a permis de mettre en lumière un art haïtien différent de celui qui, centré sur le vodou, a jusqu'à présent captivé l'imagination de la majorité des commentateurs. De même, l'ambitieuse exposition *Caribbean. Art at the Crossroads of the World*, présentée dans trois lieux new-yorkais au cours de l'été et de l'automne 2012, comprenait des œuvres d'artistes haïtiens de tendances artistiques variées. En accompagnement de l'événement, les éditions de l'université Yale ont publié un recueil fort utile du même titre et composé d'une vingtaine d'articles originaux, avec des extraits de textes allant du xvi^e siècle à nos jours traitant de la culture visuelle et de l'art dans les Caraïbes¹⁴. Ma propre contribution s'intéressait à la collecte et aux expositions d'art caribéen au cours du xx^e siècle aux États-Unis, avec une attention particulière pour Haïti¹⁵. La synthèse succincte mais fort importante d'Alexis permettait en outre de donner une vision d'ensemble de l'histoire de l'art haïtien, du xviii^e siècle à nos jours¹⁶. Ce texte, en complément des écrits prolifiques d'Alexis en français, aide le lecteur anglophone à acquérir une vision plus juste de la manière complexe dont les artistes haïtiens ont contribué au développement de la culture visuelle dans l'hémisphère occidental.

En conclusion, soulignons que s'il est possible de trouver, au sein des très nombreux ouvrages et catalogues d'exposition conçus par les chercheurs américains et britanniques, une prise en compte nuancée des complexités de l'art haïtien, beaucoup reste néanmoins à faire. Ainsi que je l'ai brièvement mentionné ci-dessus, très peu d'études fouillées ont été menées sur la génération « moderne » des artistes ayant émergé dans les années 1940 et 1950. La liste comprend, parmi beaucoup d'autres, la figure

fig. 5

Accrochage de
l'exposition *Infinite Island: Contemporary Caribbean Art* avec l'œuvre de Jean-
Ulrik Désert *Le projet burqua: aux limites de mes rêves j'ai rencontré le spectre de mon double*.
Brooklyn Museum, du 31 août 2007 au 27 janvier 2008. Brooklyn Museum
Digital Collections and Services. Records of the Department of Digital
Collections and Services. (DIG_E_2007_Island) /
Courtesy of the artist /
Courtesy of the artist and
Hales Gallery, London.

fig. 6

Vue de l'exposition *Haïti. Deux siècles de création artistique*. Du 19 novembre 2014 au 15 février 2015, Grand Palais, Paris. Scénographie Sylvain Roca et Nicolas Groult. © Didier Plowy / Rmn-Grand Palais, Paris 2014.

fascinante de Turnier (1924-1994), l'une des artistes haïtiennes les plus importantes de la seconde moitié du xx^e siècle. Son cas est typique du cosmopolitisme d'une grande partie des artistes haïtiens des années 1950. Elle exposa ses œuvres au Centre d'art de Port-au-Prince à partir de 1945, puis se rendit à New York pour étudier à l'Art Students League, et enfin à Paris. Les chercheurs ont pour la plupart négligé son œuvre, peut-être parce qu'elle ne correspondait pas au stéréotype d'un art haïtien « typique » et « vendeur ». Je cite ici Turnier comme un des nombreux exemples de personnalités artistiques qui demanderaient à être davantage étudiées pour mieux comprendre les complexités de l'art haïtien du milieu du xx^e siècle. Cette génération est heureusement le sujet d'une thèse de doctorat actuellement en cours de réalisation par la chercheuse américaine Marta Danise à l'université de New York.

Une nouvelle monographie sur les premières phases de la culture visuelle, performative et littéraire haïtienne au xx^e siècle a aussi été récemment publiée. *Visualizing Haiti in U.S. Culture, 1910-1950*, de Lindsay J. Twa, s'intéresse non seulement aux plasticiens mais aussi aux écrivains, aux chorégraphes et aux musiciens de la première moitié du xx^e siècle¹⁷. Les interactions de ces artistes avec leurs homologues nord-américains furent d'importance cruciale pour les mouvements culturels qui se développèrent alors à Haïti comme aux États-Unis. La participation des artistes et intellectuels haïtiens à la Renaissance de Harlem, par exemple (histoire qui est prise en compte dans cet ouvrage), contribua de manière fondamentale au florissement culturel de New York dans les années 1920. L'ouvrage s'intéresse aussi aux mouvements d'émulation culturelle réciproques entre Port-au-Prince, New York et d'autres foyers artistiques aux États-Unis.

La photographie est un autre chapitre de la riche histoire artistique d'Haïti qui n'a pas encore reçu l'attention qu'il mérite. Une exposition est néanmoins en ce moment même en train d'être organisée par Duval-Carrié au musée d'Art de Fort Lauderdale en Floride. *Through the Lens. Haiti from Within and Without*, qui ouvrira ses portes en 2015, permettra de faire progresser les connaissances sur les formes historiques et contemporaines de l'art photographique haïtien aux États-Unis. L'exposition *Haïti. Deux siècles de création artistique*, présentée au Grand Palais à Paris du 19 novembre 2014 au 15 février 2015, marquera sans doute une étape importante dans les recherches sur l'histoire de l'art haïtien et son exposition. De nombreux autres projets sont également en cours de préparation. Il est à espérer que des efforts de cette même envergure verront aussi prochainement le jour dans le contexte anglophone.

¹⁷ Lindsay J. Twa, *Visualizing Haiti in U.S. Culture, 1910-1950*. Londres et Burlington, Vermont, Ashgate Press, 2014.