



Université de Montréal

**CRÉATION PICTURALE EN HAÏTI ET  
CRÉOLISATION**  
**Études de cas : Jean-René Jérôme et Jacques Gabriel**

Pascale Romain

Département d'histoire de l'art et des études cinématographiques  
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté  
en vue de l'obtention du grade de maîtrise ès  
arts

© Romain

## Résumé

Au début du 20<sup>e</sup> siècle, période de gestation de l'indigénisme, naît un art pictural indigéniste en Haïti. Cette peinture est dite haïtienne. Des peintres s'attèleront à représenter la réalité locale pour fonder cette peinture. La caractéristique de cet art est d'être ethniciste, c'est à dire qu'il se réfère à l'histoire, à la géographie, au folklore d'Haïti, etc. A partir de 1950- 1960, chez Jean René Jérôme et Jacques Gabriel nous identifions l'abandon de la peinture ethniciste qui se traduit par l'introduction de nouveaux thèmes et une forte référence à la subjectivité. Nous cherchons à montrer dans ce mémoire que ces deux peintres abandonnent l'indigénisme en mettant en place la créolisation de leur langage visuel et une esthétique nouvelle, celle de la rencontre, à partir des actes d'appropriation, de citations et de bricolage.

**Mots-clés :** Haïtianité, indigénisme, peinture, créolisation, appropriation, bricolage, Haïti

## **Abstract**

At the beginning of the 20th century, gestation period of indigenism, an indigenous pictorial art emerges in Haiti. This art is said to be Haitian. Various painters will strive to depict the local reality in order to create this painting. This art's characteristics are to be ethnic, meaning that it refers to Haitian history, geography and folklore, etc. From the 1950's-1960's era it seems that Jean René Jérôme and Jacques Gabriel abandoned the ethnic base painting. That is reflected by the introduction of new themes and a strong reference to subjectivity. Our aim is to show that these two painters abandon the indigenist approach to replace it with a creolization of visual languages and a new aesthetic, one of the encounter, based on acts of appropriation, citations and redesigning ('bricolage').

**Keywords:** Haitianity, indigenism, painting, creolization, appropriation, bricolage, Haïti

## Table des matières

Introduction.....	1
A. Problématique .....	1
B. État de la question .....	3
C. Repères théoriques .....	9
<b>CHAPITRE I CONTEXTE D'ÉMERGENCE DE L' ART MODERNE EN HAÏTI.....</b>	<b>17</b>
1.1 Contexte socio-historique .....	17
1.2. Contexte culturel .....	19
1.2.1 La publication, en 1929, du livre capital de Jean Price-Mars: « <i>Ainsi parla l'Oncle</i> ».	20
1.2.2 La fondation du Centre d'art haïtien en 1944, école qui se propose, après les diverses tentatives infructueuses depuis l'indépendance du pays, de former des peintres haïtiens, et l'institutionnalisation de la peinture naïve.....	22
1.2.3 La rupture de nombreux peintres avec le Centre d'Art et la fondation du Foyer des Arts Plastiques. ....	23
1.2.4 Les visites et séjours d'écrivains et d'artistes avant-gardistes en Haïti .....	24
1.2.5 Affirmation dans le monde de la Négritude comme une nouvelle façon d'être Noir ..	25
<b>CHAPITRE II JACQUES GABRIEL ET JEAN-RENÉ JÉRÔME OU LE DÉPASSEMENT DE L'HAÏTIANITÉ .....</b>	<b>27</b>
<b>2.1 Le programme des peintres indigénistes.....</b>	<b>27</b>
2.1.1 Programme des peintres indigénistes.....	27
2.1.2 La peinture indigéniste: ouverture ou enfermement? .....	30
2.2 Jacques Gabriel et Jean-René Jérôme face à la peinture indigéniste .....	32
2.2.1 Jean-René Jérôme .....	33
2.2.2 Jacques Gabriel .....	35
2.3 Différence entre la peinture indigéniste de Savain et la peinture de Jean-René Jérôme et Jacques Gabriel .....	37

2.3.1 Jacques Gabriel et Jean-René Jérôme ou le dépassement des thèmes haïtiens et l'affirmation de la subjectivité .....	37
2.3.3 Savain ou la description et la narration. Jean-René Jérôme et Jacques Gabriel ou la figuration.....	44
2.3.4 Abandon du réalisme pour le figuratif subjectif ou imaginaire .....	49
<b>CHAPITRE III PEINDRE EN PRÉSENCE DU MONDE</b> .....	52
3.1 La créolisation comme adaptation au goût local et repli sur soi en opposition à une quête de l'universel .....	52
3.2 La créolisation comme synthèse en opposition à la peinture comme activité exploratrice	55
3.3 La créolisation comme rencontre avec le divers .....	57
3.3.1 Appropriation et bricolage chez Jacques Gabriel et Jean-René Jérôme .....	57
3.3.2 Jacques Gabriel ou le bricolage par la citation stylistique .....	59
3.3.3 Jean-René Jérôme ou le bricolage par la citation-indice .....	66
Conclusion .....	72
Bibliographie.....	75
 ANNEXE .....	

## LISTE DES FIGURES

Figure 1	Jean-René Jérôme, <i>Marchandes</i> , c1970, Collection Bernard Marcel .....	34
Figure 2	Jean-René Jérôme, <i>Nature morte à l'épi</i> , 1989, Collection Ateliers Jérôme.....	34
Figure 3	Jacques Gabriel, <i>Marchande</i> , année inconnue, Collection Lahens .....	36
Figure 4	Petion Savain, <i>Scène de marché</i> , 1967, Collection privée. ....	39
Figure 5	Raoul Dupoux, <i>Sans titre</i> , année inconnue , Collection privée .....	39
Figure 6	Petion Savain, <i>Danse congo</i> , 1975, Collection pivée.....	40
Figure 7	Jean-René Jérôme, <i>Femme à la colombe</i> , 1974, Collection succession Jean-René ....	41
Figure 8	Jacques Gabriel, <i>La Pause</i> , année inconnue, Musée d'art Nader .....	42
Figure 9	Petion Savain <i>Mère coiffant son enfant</i> , 1978, Collection privée. ....	43
Figure 10	Jean-René Jérôme, <i>Nu blanc</i> , 1986, Collection succession Jean- René jérôme ,.....	43
Figure 11	Jacques Gabriel , <i>Femmes</i> , année inconnue, Collection musée d'art Nader .....	44
Figure 12	Pétion Savain, <i>Fillette à la poupée</i> , année inconnue, Collection privée. ....	45
Figure 13	Jacques Gabriel, <i>Femme au foulard bleu</i> , année inconnue, Collection Karl Cavé. ..	47
Figure 14	Jean-René Jérôme , <i>Femme au Miroir</i> , 1979, Collection succession Jean-René Jérôme .....	48
Figure 15	Jean-René Jérôme, <i>Ambiguïté</i> , 1980, Collection succession Jean-René Jérôme.....	49
Figure 16	Jacques Gabriel, <i>Femme au Chapeau</i> , année inconnue, Collection inconnue .....	50
Figure 17	JeanRené Jérôme, <i>Célébration du corps</i> , 1983, Collection Atelier Jérôme. ....	50
Figure 18	Jacques Gabriel, <i>Sans titre</i> , année inconnue, Musée d'art Nader. ....	54
Figure 19	Jean-René Jérôme, <i>Point suprême</i> ,1980, Collection succession Jean-René Jérôme. ....	56
Figure 20	Jacques Gabriel, <i>Femme aux seins nus</i> , année inconnue, Collection inconnue. ....	61
Figure 21	Picasso , <i>Jeune fille devant le miroir</i> ,1932, Musée d'art modernes New York, USA	62
Figure 22	Masque Lalwa.....	62
Figure 23	Jacques Gabriel <i>Nu</i> , année inconnue Collection Karl Cavé .....	63
Figure 24	Jacques Gabriel, <i>Femme nue couchée</i> , année inconnue, Collection privée. ....	63
Figure 25	Hokusai, <i>La grande vague à Kanagawa</i> , 1830, Métropolitain Museum of art, New York .....	64

Figure 26	Jacques Gabriel, <i>Deux Femmes</i> , année inconnue, Collection Lahens. ....	64
Figure 27	Paul Gauguin, <i>Jour de marché</i> , 1892, Kunst museum, Bâle. ....	64
Figure 28	Jaques Gabriel, <i>Passagères</i> , vers 1960, Collection Privée. ....	65
Figure 29	André Breton, <i>Nadja</i> , 1928 , Collection inconnue .....	65
Figure 30	Jean-René Jérôme, <i>Femme au Miroir</i> , 1979, Collection succession Jean-René Jérôme..	69
Figure 31	Paul Delvaux, <i>La femme au Miroir</i> , 1948, Musée d'Ixelles .....	69
Figure 32	Jean-René Jérôme, <i>Nu blanc</i> , 1986, Collection succession Jean-René Jérôme. ....	70
Figure 33	Salvador Dali, <i>Le Rêve</i> , 1931, Collection particulière New York. ....	70
Figure 34	Jean-René Jérôme, <i>Femme chèvre annonciatrice de la mondialisation</i> , 1980 Collection Maggy Mathurin. ....	71
Figure 35	De Chirico, <i>Tête-à- tête de con</i> , année inconnue, Collection inconnue. ....	71



*À MA MÈRE*

## Remerciements

Je remercie sincèrement,

Madame Silvestra Mariniello qui m'a donné le courage de persévérer

Madame Suzanne Paquet et Monsieur Pierre Minn qui m'ont conseillée et guidée tout au long de la rédaction de ce mémoire

Monsieur Rulx Dubois qui a lu et relu ce travail

Monsieur Carlo Célius qui m'a communiqué des références me permettant de compléter la bibliographie

Ma fille Cloé Aïssa qui m'a accompagnée de ses encouragements.

# Introduction

## A. Problématique

En 1927, naissait en Haïti le dit « mouvement indigéniste ». Dans cette mouvance, la peinture indigéniste, dont l'objectif déclaré était d'haïtianiser l'art et de faire « parler à la peinture la langue du pays », voyait le jour dans les années trente. Les peintres indigénistes voulaient fonder une peinture nationale s'appuyant, quant aux thèmes, sur la réalité locale et à l'appartenance raciale à l'Afrique. Ainsi, s'est développé un art mettant en exergue les scènes de marché, les scènes populaires paysannes, des natures mortes présentant les fruits et légumes du terroir et la race noire. Sur la recommandation de Jacques Stephen Alexis qui prescrivait en 1951 que l'art fut réaliste, social et national, le courant indigéniste se renforça et l'entrée des *subalternes*<sup>1</sup> sur la scène artistique d'Haïti contribua à donner à la peinture indigéniste plus d'authenticité. Au point de vue formel, les indigénistes n'excluaient pas l'apport des techniques occidentales. Ils acceptaient donc le métissage. Ainsi, les courants de l'impressionnisme et surtout du réalisme seront exploités par de nombreux peintres. Durant tout le vingtième siècle cette peinture s'est imposée comme l'image de marque de la peinture d'Haïti, contribuant à fonder un standard de cette dite peinture.

Dans ce mémoire, nous chercherons à savoir si Jacques Gabriel (1934-1988) et Jean-René Jérôme (1952-1991), qui ont peint des scènes de la réalité locale, se démarquent du courant indigéniste. Nous nous poserons une double question : continuent-ils la tradition indigéniste et, comme les peintres indigénistes, réalisent-ils un art de contact, ou un art créolisé? Cette question revêt une grande importance dans la conjoncture caribéenne actuelle où la tendance est à la réhabilitation de l'indigénisme. Enfin, cette question a de l'importance, car il est crucial de donner plus de visibilité aux peintres qui, dans leur travail, ont insufflé une nouvelle conception de la peinture en Haïti.

---

<sup>1</sup> Subalterne est employé ici dans le sens que donne Spivak au mot dans son livre *les subalternes peuvent-elles parler?* C'est-à-dire les sans-part, les sans-voix, les exclus (e) s de la sphère de la représentation

L'hypothèse de ce mémoire est que Jacques Gabriel et Jean-René Jérôme ne sont pas des peintres indigénistes mais des peintres de la rencontre qui produisent un art créolisé.

Nous aborderons donc le phénomène de la créolisation chez ces deux peintres et, pour ce faire, nous prendrons comme assise théorique la pensée d'Édouard Glissant sur la créolisation dans le *Traité du Tout monde*.

Ainsi, nous définirons la créolisation, à la suite de Glissant, comme une rencontre avec l'autre, «un processus où on se change soi-même en changeant l'autre et en échangeant avec lui». Cette définition dévoile que notre identité n'est pas figée et fixe mais mobile et elle suppose que le mélange n'est pas une chose négative.

Notre projet n'étant pas d'analyser tout l'œuvre de ces deux peintres, nous avons donc recouru à un corpus ciblé. Nous avons également fait une recherche bibliographique et eu une conversation avec Delano Morel, un proche du peintre Jacques Gabriel, qui nous a parlé de la quête de ce peintre.

Le thème central de ce mémoire est donc la créolisation de l'art haïtien. Il pose plus particulièrement la question: comment ce phénomène se manifeste-t-il dans la peinture de Jean-René Jérôme et de Jacques Gabriel? En fait, ce mémoire vise à mettre en lumière comment ces deux peintres dépassent l'horizon national avec leurs créations et créent une esthétique nouvelle: celle de la rencontre, une poétique de la relation.

Au chapitre I, nous présenterons le contexte dans lequel leur art a pris forme. Au chapitre II nous présenterons le programme des peintres indigénistes, la peinture indigéniste et ses caractéristiques, en regard des œuvres de son principal chef de file Pétion Savain (1906-1975), tout en analysant les œuvres de Jean-René Jérôme et de Jacques Gabriel. Ce faisant, nous nous efforcerons de montrer comment ces deux peintres abandonnent la tradition indigéniste. Nous établirons la différence quant aux thèmes et aux aspects formels entre les œuvres des deux peintres et celles de Pétion Savain. Au chapitre III nous analyserons plus spécifiquement les thèses de créolisation portées par l'artiste Max Pinchinat (1925-1985) et l'auteur Michel Philippe Lerebours au regard des prises de positions et des œuvres des deux peintres pour dégager la spécificité de la créolisation de leurs œuvres, qui serait celle de peindre en présence du monde, pour s'exprimer à la manière de Glissant. L'on s'intéressera aux actes d'appropriation, de citations et de bricolage de Jacques Gabriel et de Jean-René Jérôme.

## B. État de la question

La création artistique d'Haïti a fait l'objet d'une grande exposition au Grand Palais, en France, en 2014. Un catalogue est produit couvrant les deux siècles de production artistiques. La nature de cet art a toujours été au centre des préoccupations des connaisseurs d'art et des spécialistes en la matière. Quand on parle d'art haïtien, le premier réflexe est de penser à la peinture naïve. Cette peinture est considérée généralement comme un art vodou ou vaudou<sup>2</sup> (Malraux 1974: 321-332). L'autre approche, liée à la première, est de considérer la peinture haïtienne comme un art néo-africain (Jahn 1958: 205). Enfin, de nombreux amateurs d'art, suivant en cela la pensée de Michel Philippe Lerebours (Lerebours 1989 t. I: 280-281-304), considèrent que l'art haïtien est un art onirique.

Il n'existe pratiquement pas d'études sur la créolisation de la peinture haïtienne. Toutefois, certains auteurs ont parlé de créolisation de cette peinture. Max Pinchinat, Michel Philippe Lerebours, LeGrace Benson ont tous mentionné son processus de créolisation, mais le terme a été employé indifféremment dans le sens d'adaptation au goût local, de ce qui relève du mélange et, plus particulièrement, de la synthèse et a été utilisé dans le sens de ce qui serait indigène.

Ainsi, Max Pinchinat, artiste du Foyer des arts plastiques (FDAP), affirme en 1966: «qu'il advient avec la peinture haïtienne ce qui est arrivée avec la littérature: elle prend des exemples ailleurs avant de s'enfermer dans un processus de créolisation» (Cité par Lerebours 1989, t. II: 44-46). Michel-Philippe Lerebours, historien de l'art, évoque le terme de créolisation en parlant «de l'incorporation en vue d'une synthèse des influences subies par les peintres haïtiens» (1989, t. II: 274). Selon Max Pinchinat «on peut rester un artiste haïtien et être à jour» Pour le même artiste, fonder la modernité haïtienne c'est lier l'art des primitifs, la spontanéité, la sincérité, aux données formelles techniques de l'art occidental. Pour lui, il existe un primitivisme indigène qui servirait de base à l'édification d'un classicisme haïtien.

---

<sup>2</sup> Nous emploierons dans ce texte l'orthographe étymologique vodou qui dérive du mot Fon Vodun.

D'où la nécessité de partir des primitifs haïtiens, il dit à peu près ceci :

Le primitivisme de l'Haïtien s'exprime par la rencontre immédiate des peintres avec l'absolu [...] Les primitifs, rencontrent cette pensée d'instinct. (Cité par Célius 2007: 193-194).

Selon le peintre Max Pinchinat, il est possible, en analysant la production artistique haïtienne, de parler de créolisation. Ce processus s'est fait à partir des exemples divers pris ailleurs et par le maintien de l'intégrité de cette peinture dite haïtienne. Pinchinat semble considérer la créolisation comme le fait d'adapter les œuvres au goût local. «S'enfermer dans un processus de créolisation» signifie mettre l'accent sur ce qui est endogène et coupé des influences étrangères. La créolisation semble correspondre à ce moment de retour sur soi. Elle correspond selon son avis à un moment d'enfermement.

Cette acception de la créolisation, comme adaptation au goût local, n'est pas nouvelle. On la retrouve chez Jean Fouchard (Fouchard 1955 : 193) qui, analysant la scène artistique de Saint-Domingue (ancien nom colonial d'Haïti), notait une adaptation du théâtre dominguois au goût local, adaptation qui consistait à utiliser le créole sur les scènes, à faire des comédies locales et faire monter des acteurs du terroir sur les planches.

Alors que, pour sa part, Michel Philippe Lerebours affirme:

Nous n'irons pas nier les influences multiples européennes, latino- américaines, nord-américaines et africaines; comme dans un creuset, elles ont été incorporées en vue d'une synthèse. D'autres diraient: ont été créolisées. Le terme n'est pas aussi inadéquat qu'il pourrait sembler. Ce qui s'est passé au niveau des arts plastiques, de la peinture en particulier, c'est ce qui s'est passé au niveau de la langue parlée et la religion. Exposés à des influences variées, le créole et le vodou n'ont rien perdu de leur originalité. Au contraire ils ont montré comment ils pouvaient sans se détruire, assimiler des éléments, qui en apparence leur étaient absolument étrangers. (Lerebours 1989 tome 2: 274)

Ainsi, Michel Philippe Lerebours considère la synthèse comme l'expression de la créolisation. Si on veut regarder de plus près cette conception du phénomène pour en dégager le sens, il signifie que du contact entre des éléments d'art distincts, en est sorti une créolisation. Puisqu'il est question du maintien de l'originalité de la peinture haïtienne. Il faut nous demander cette peinture haïtienne quelle est-elle? Tout laisse croire qu'il est question d'une peinture

embuée par le rêve. Car c'est ce caractère que Lerebours (Lerebours 1989, t. I: 280-281-304) considère comme spécifique à l'art haïtien, toutes tendances confondues. Il serait aussi question d'une peinture s'inspirant de la vie locale car, selon Michel Philippe Lerebours (Lerebours 1989 t. I: 207), «la peinture indigéniste n'a pas été inutile. Elle a ouvert la voie à la peinture naïve et a permis la critique des valeurs du primitivisme à partir de 1950».

La peinture indigéniste est donc considérée comme le socle sur lequel se sont édifiés tous les autres courants de la peinture haïtienne. En intégrant les influences des arts latino-américains, africains, américains, les peintres haïtiens n'auraient pas perdu leur identité de peintres haïtiens, car ils auraient conservé ces traits en les synthétisant avec les apports étrangers.

LeGrace Benson (Benson 2008: 158) de son côté, parle de la peinture naïve qu'elle rebaptise «peinture créole», c'est à dire une peinture indigène née en Haïti et ancrée dans la culture populaire. Cette conception du mot créole n'est pas non plus nouvelle, on la retrouve déjà dans la colonie de Saint Domingue où il servait à désigner, entre autre, l'esclave né dans la colonie par opposition aux esclaves de traite qui venaient directement d'Afrique, appelés bossales. Marie Josée Jolivet, anthropologue, nous indique le sens étymologique du terme «créole»:

[...] il vient du mot criollo qui, au 16e siècle, était employé par les Espagnols pour désigner leurs enfants nés aux Indes occidentales. Telle était toujours la définition du mot criollo dans le Dictionnaire de Furetière datant de 1690. Pour les Français, qui le transformèrent bientôt en créole, le terme devint ainsi largement synonyme de Blanc né aux colonies. Cependant, une distorsion commençait à apparaître entre la définition retenue en Europe (et dans les dictionnaires) et la pratique locale. Dès la fin du 16e siècle, en effet, dans son Nouveau voyage aux Isles de l'Amérique, le Père Labat parlait d'esclaves créoles par opposition aux esclaves de traite (Jolivet 1997: 816).

Les limites de la conception de Benson viennent du fait que le caractère strictement local de la peinture naïve ne fait pas l'unanimité. Carlo Célius (Célius 2007: 325) considère que les peintres naïfs ont puisé dans le fond iconique existant en Haïti, pour créer leurs œuvres.

Il importe de signaler que Laënnec Hurbon (Hurbon 2012: 53) considère que la peinture haïtienne trouve sa genèse dans les *ounfò* (temple vodou) et dans les *vèvè* (symboles des dieux) et que dans une récente étude, il considère le vodou comme une religion créolisée dans le sens d'une religion ayant connu une évolution des formes culturelles en conflit avec les standards et

les normes de la métropole, à cause du mélange entre éléments culturels provenant des mondes africain, européen, amérindien, etc.

Est-ce à dire que l'art haïtien porterait l'empreinte de la religion d'où elle aurait surgi? Ces conceptions de la créolisation de la peinture haïtienne diffèrent substantiellement de celle que nous porterons dans ce mémoire concernant la peinture de Jacques Gabriel et de Jean René Jérôme. Partant des œuvres de ces deux peintres nous considérerons que leurs productions ne mettent en relief ni un repli sur la réalité locale ni ne constituent un univers clos comme le veut la synthèse, ni une peinture créole ni des formes en conflits. Ils sont l'un et l'autre engagés dans une démarche exploratrice irriguée par une grande subjectivité. Leurs œuvres traduisent une recherche constante de nouvelles voies. Jean-René Jérôme et Jacques Gabriel peignent en présence du monde.

Par ailleurs, il serait utile de définir l'indigénisme<sup>3</sup>. L'indigénisme haïtien, dont les premiers balbutiements commencent après l'indépendance d'Haïti selon Roger Gaillard (Gaillard 1993: 9-10) prend forme en 1927 selon le même auteur, avec la parution de «La Revue Indigène» et le livre de Jean Price-Mars, *Ainsi parla l'oncle*, en 1928. Ce mouvement a été l'objet de réflexion par des intellectuels haïtiens que certains réhabilitent et d'autres excommunient. «Pris dans le contexte haïtien il est considéré comme un synonyme de l'haïtiannisme» (Judith Charles 1984: 6). Selon Roger Gaillard, en Haïti l'indigénisme est cette volonté chez les créateurs esthétiques de s'inspirer (quant aux thèmes et à la forme de leurs

---

<sup>3</sup> L'indigénisme est un courant de pensée qui prend naissance en Amérique latine notamment au Mexique, au Pérou, au Brésil et dans la Caraïbe au début du 20<sup>e</sup> siècle. Il se manifeste dans la littérature, l'art, la philosophie et les sciences sociales. C'est un courant de pensée qui place l'Indien au centre des préoccupations nationales et se charge de défendre l'Indien et le Noir et le paysan (en Haïti), contre les injustices, le rejet social dont ils sont victimes. Ce courant idéologique a donné naissance en Amérique latine à des politiques en faveur des Indiens et en Haïti au noirisme; de là son importance politique. L'indigénisme a pris concrètement des formes diverses en Amérique latine: l'indigénisme racialisiste qui entend améliorer la race indigène par la miscégénéation, l'indigénisme culturaliste qui entend apporter la modernité aux Indiens par la combinaison de leur culture avec la tradition européenne, l'indigénisme marxiste qui place le peuple donc l'Indien comme moteur de l'histoire et des transformations sociales et économiques en Amérique latine. Voir à ce propos Henry Favre (1996) *L'indigénisme*, Paris: PUF, Voir Mario Vargas Llosa (1996) *L'utopie archaïque*, Paris: Gallimard



productions) des coutumes, des valeurs (musicales, religieuses, dansées) appartenant à la vie, à la culture nationale (Gaillard 1993: 9). Pierre Buteau (Buteau 1993: 24) y voit trois moments. Un moment littéraire, un moment culturel et un moment politique et le considère comme une démarche identitaire. Michel-Rolph Trouillot (Trouillot 1993 : 30) retient également trois aspects de ce mouvement: un projet littéraire et artistique, un projet d'éthique civique et un projet socio- politique, le noirisme étant une idéologie opposant les Noirs aux Mulâtres et accordant des avantages politiques et économiques à ces premiers. Ce qui ressort de l'idée de ce dernier auteur c'est que l'indigénisme n'est pas, comme tout mouvement, homogène. En effet, en littérature, Émile Roumer, poète hédoniste, Jacques Roumain poète marxiste, et Carl Brouard poète maudit, appartiendront tous à ce mouvement qui sera à l'origine de toutes les démarches visant à rendre compte du pays et de la culture populaire. De plus, pour Trouillot, beaucoup des productions subséquentes à l'indigénisme seraient impensables sans ce courant. Il cite jusqu'à Boukman Eksperyans, un groupe de musique vodou fondé en 1986, comme enfant de l'indigénisme. Rodney Saint-Éloi (Saint-Éloi 1993: 147), de son côté, considère qu'un indigénisme conceptuel est repérable dans le travail de plusieurs artistes haïtiens jusqu'à aujourd'hui. Il cite Patrick Vilaire, Philippe Dodard, Simil etc, (des artistes contemporains haïtiens) et des artistes de la Caraïbe qui sont retournés aux sources des anciennes cultures indigènes. Selon lui, la créolité, le marronisme moderne, sont autant de nouveaux substantifs pour parler de l'indigénisme. Ici, il importe de faire la lumière sur l'esthétique indigéniste. Les littéraires haïtiens n'ont pas attendu Price-Mars pour exprimer l'esthétique indigéniste. Dans l'histoire de la littérature haïtienne on pouvait retrouver déjà des balbutiements de cette esthétique. Quand, revenus de l'Europe entre 1926 et 1927, et plus précisément de Paris, où la négrophilie commençait à apparaître, des jeunes gens de l'élite haïtienne ont chanté l'Afrique, la femme noire, la vie du peuple du milieu urbain, il ne s'agissait pas de l'Afrique réelle mais d'une Afrique rêvée comme chez les surréalistes. Ils n'avaient jamais vu l'Afrique. Ils l'avaient avant tout imaginée. Price-Mars définira plus tard, à partir de 1928, pour la littérature, la nécessité de se référer aux contes, aux devinettes, pour construire une littérature proprement nationale. Concernant l'esthétique indigéniste et la résistance qu'elle fit émerger au sein de l'élite, Léon Laleau nous la présente comme suit:

Nous affectâmes, gobinisme à rebours, une certaine fierté de nous dire nègre. L’Afrique s’engouffra dans nos proses, naguère encore, closes à ses nostalgies ; se blottit dans nos poèmes [...].Le mot "folklore" fit bruyamment irruption dans notre vocabulaire.

Deux ou trois fois, le vaudou changea d’orthographe et, d’objet de répulsion ou d’ironie, devint sujet d’études et souci d’hommes de science. Du cagibi où on l’avait relégué, le tambour conique envahit les vitrines. Les danses paysannes occupèrent scènes et salons. Et des doigts fragiles de jeunes filles, sur les pianos de luxe, tapotèrent, sans timidité, les notes de nos meringues populaires (Cité par Jhon Picard Byron 2012: 59)

Si Price-Mars a défini une esthétique pour la littérature, il se montrera discret quant aux arts plastiques comme l’affirme Carlo Célius dans son article «Création plastique et tournant ethnologique en Haïti» paru en 2005 dans la revue *Gradhiva* no 1. Dans les années trente pourtant, l’indigénisme sera formalisé en peinture. Des engagements seront pris par les peintres et des intentions déclarées de peindre la réalité haïtienne comme nous le verrons plus loin.

Si les notions de créolisation et d’indigénisme ont été étudiées, l’art des artistes qui font partie de notre corpus, Jacques Gabriel et Jean-René Jérôme, a été peu analysé. Au sujet de Jacques Gabriel, il existe très peu d’écrits. Michel Philippe Lerebours (*Haïti et ses peintres*, 1989 t.2) lui consacre une page où il présente son parcours et analyse son style pictural, les influences subies. Gérald Alexis (*Peintres haïtiens*, 2007) présente deux de ces œuvres. Gérald Bloncourt (*La peinture haïtienne*, 1986) fait état de son parcours de formation. Une rétrospective et un catalogue sont réalisés en 2002 sur son œuvre.

Sur Jean-René Jérôme, il existe une littérature peu abondante. Michel-Philippe Lerebours (*Haïti et ses peintres*, 1989, t.2) présente son travail en deux pages et conclut que l’artiste «dans sa recherche exaspérée de la beauté n’a pas su éviter l’affectation du langage, le jeu stérile des formes et les sentiments factices» (Lerebours 1989, t.2 : 245). Gérald Alexis (*Peintres haïtiens*, 2007) montre les reproductions de trois de ses œuvres et Gérald Bloncourt (*La peinture haïtienne*, 1986) présente sa biographie et montre deux de ses œuvres. Un catalogue (*Double résonance*, 1997) consacré à son œuvre et à celle de Bernard Séjourné présente quelques tableaux accompagnés de repères et d’informations sur l’évolution de sa production picturale. En ce qui concerne la critique d’art, des articles ont paru dans des quotidiens d’Haïti sur les œuvres de ces deux peintres, notamment des textes produits par Webert Lahens et Pierre

Clitandre, Gary Augustin. Des productions de Michel Philippe Lerebours il ressort que ces deux peintres sont «sophistiqués». Le mot moderne est évité pour définir leur art.

### C. Repères théoriques

L'approche postcoloniale qu'est la créolisation et dont la révolution haïtienne de 1791 constitue le premier repère, nous servira de boussole pour l'analyse des œuvres de Jean René Jérôme et Jacques Gabriel. En effet, c'est en Haïti que l'esclave, le dominé, se mit debout pour proclamer son humanité. Il devient maître en renversant le processus de domination et accède à son désir le plus cher: l'égalité. Léopold-Sédar Senghor (1964: 95) le reconnaît. Dans son poème *Prière de paix*, il chante Haïti «qui proclama l'homme à la face du tyran». Cette révolution haïtienne qui a fait naître le sens de l'altérité chez le Blanc vis-à-vis des Noirs est à la base d'une nouvelle manière d'appréhender le colonisé, dont Frantz Fanon et Aimé Césaire se feront les porte-paroles au cours de la seconde moitié du 20<sup>e</sup> siècle. La théorie postcoloniale qui nous servira d'éclairage trouve donc dans la révolution haïtienne et en Haïti ses premiers balbutiements avec les écrits d'Anténor Firmin (*De l'égalité des races humaines*, 1885) et de Jean Price- Mars (*Ainsi parla l'oncle*, 1928).

En fait, le concept de créolisation n'est pas récent. On peut attester de son utilisation dans les Sciences sociales selon Jean Benoist (Benoist 2012: 8), en 1884 par Quatrefages. En effet, à l'occasion d'un débat entre les membres de la société d'anthropologie de Paris dont un Haïtien, Louis Joseph Janvier, faisait partie, Quatrefages déclara: «Le mot créolisation, employé par M. Lévy pour désigner l'ensemble de modifications de tout genre qu'entraîne pour l'Européen sa transplantation dans une contrée éloignée nous semble heureusement imaginé et de nature à être adopté.» (Benoist 2012: 8)

Pour Louis Joseph Janvier (cité par Benoist 2012 :8), ces changements sont repérables chez le Noir haïtien:

On pourrait soutenir, nous dit-il, que, en Haïti, la race noire s'est transformée autant sous l'influence du milieu climatologique que sous celle des mélanges ethniques et du travail intellectuel. [...] Depuis que les Haïtiens sont devenus indépendants, depuis seulement quatre-vingts ans, l'instruction publique a singulièrement progressé dans ce pays et, par suite, a opéré des changements notables dans la physionomie générale de la population. [...] Enfin, la décisive influence de la

politique, de la lutte pour le pouvoir ne doit pas être oubliée. [...] C'est surtout en Haïti qu'on peut observer la créolisation de la race noire.

Dans ce passage Louis Joseph Janvier pointait déjà l'idée de créolisation culturelle. Par la suite, de nombreux autres auteurs ont tenté de comprendre le phénomène de créolisation. L'anthropologue Roger Bastide (*Les Amériques noires*, 1967), le philosophe Édouard Glissant (*Le Traité du Tout-monde*, 1997) et l'anthropologue Ulf Hannerz ont abordé la question. Pour les deux premiers auteurs, du contact des cultures en Amérique et dans la Caraïbe, il a résulté un phénomène de rencontre, d'interférences (Glissant 1997 : 194), d'adaptation et d'assimilation par les cultures afro-américaines de ce qui est européen (Bastide 1967 : 184). Pour Ulf Hannerz (*The world in Creolization*, 1987) nous expérimentons tous aujourd'hui la créolisation. En Haïti, des études concernant la créolisation ont été réalisées par Laënnec Hurbon. Ainsi, la religion populaire haïtienne, le vodou, est analysée par ce sociologue dans «Le vodou et le développement des arts haïtiens», écrit en 2012, comme une religion créolisée ayant eu une influence notable sur la production artistique en Haïti, car c'était l'unique lieu d'expression des esclaves.

Roger Bastide, anthropologue, décèle un processus de créolisation du folklore afro-américain. Dans *Les Amériques noires* (1967), il définit la créolisation du folklore afro-américain comme «un mouvement spontané, interne à la culture afro-américaine, par adaptation au milieu environnant et assimilation d'éléments européens» (Bastide 1967 : 184). Pour Bastide, la créolisation est un acte de création et serait le fait du folklore noir. On est en droit de se demander ce qu'il en est du folklore blanc qui, dit-il, intègre les éléments nègres ? À moins d'admettre une imperméabilité du folklore blanc, force est de constater qu'en entrant en relation il change, se modifie, en assimilant les éléments de l'autre ou des autres cultures avec lesquelles il est en rapport. Bastide n'applique pas le concept de créolisation pour la compréhension de l'ensemble des phénomènes sociaux des Amériques noires. Cependant, il est parmi les premiers auteurs du 20<sup>e</sup> siècle à faire usage de ce concept en anthropologie. Il apporte notamment l'idée que la créolisation est un acte créatif.

Roger Bastide a élaboré également d'autres concepts pour la compréhension du fait créole. Parmi ces concepts on peut citer ceux d'*assimilation*, *interaction*, *réappropriation*,

*détournement, syncrétisme, dérive et bricolage*, dernier concept qu'il emprunte bien sûr à Claude Lévi- Strauss.

Ulf Hannerz (1997), étudiant les rapports centre/périphérie, particulièrement entre la société nigérienne et l'Occident, y voit l'expression d'une créolisation.

*Perhaps, despite their somewhat different histories and emphases, it does not matter much which of these concepts one chooses, but that to which I have been most strongly drawn myself, primarily on the basis of my field experience in Nigeria, is "creolization" (Hannerz 1987, 1996: 65 ff.) While I believe that the others mostly denote cultural mixture as such, and although "creolization" is no doubt sometimes also so used, I think this concept can be used in a more precise, and at the same time restricted, way. The origins of the idea of "creole" people and cultural phenomena are in the particular culture-historical context of New World plantation societies, and some might feel that the notion should be left there; one could have a debate over this much like those over other concepts which have been taken out of particular areas to be used[...] I would argue that a creolist view is particularly applicable to processes of cultural confluence within a more or less open continuum of diversity, stretched out along a structure of centerperiphery relationships which may well extend transnationally, and which is characterized also by inequality in power, prestige and material resource terms. Along such lines it appears to me possible to integrate cultural with social analysis[...] The identification of creole cultures draws attention to the fact that some cultures are very conspicuously not "bounded", "pure", "homogeneous", and "timeless", as in the anthropological tradition cultures have often been made to seem; and to the extent that the celebratory stance toward hybridity recurs here as well, it is also suggested that these cultures draw some of their vitality and creativity precisely from the dynamics of mixture (although the celebration here may be somewhat tempered by the recognition that the cultures are also built around structures of inequality).<sup>4</sup> (Hannerz 1997: 7-39)*

---

<sup>4</sup> Je traduis : Peut- être, malgré leurs histoires et leurs emphases un peu différentes, peu importe lequel de ces concepts on choisit, mais celui par lequel j'ai été plus fortement attiré moi- même principalement à cause de mon expérience de terrain au Nigéria, est le concept de *créolisation*. Bien que je pense que les autres désignent surtout le mélange culturel en tant que tel, et bien que la créolisation soit sans doute utilisée dans ce sens sans doute, je pense que ce concept peut être utilisé de manière plus précise et en même temps plus restreinte. L'idée des peuples et des phénomènes culturels dits créoles viennent du contexte culturel historique particulier des sociétés de plantation du Nouveau Monde, et certains pourraient penser que la notion devrait être circonscrite à ces sociétés. On pourrait avoir un débat sur la question comme ceux qui ont eu lieu sur d'autres concepts qui ont été pris de domaines particuliers [...]

Je dirais qu'un point de vue créoliste est particulièrement applicable aux processus de confluence culturelle dans un continuum de diversité plus ou moins ouvert, étiré selon une structure de relations centre-périphérie qui peut bien s' étendre sur le plan transnational, et qui se caractérise également par l' inégalité de pouvoir de prestige et des ressources matérielles En ce sens, il me semble possible d'intégrer l'analyse culturelle à l'analyse sociale[...] L'identification des cultures créoles attire l'attention sur le fait que certaines cultures ne sont pas apparemment ou ostensiblement « bornées » « pures » « homogènes » et « intemporelles » comme on les a souvent fait paraître dans la tradition anthropologique; et dans la mesure ou la position de célébration de l'hybridité revient ici aussi, il est

Ulf Hannerz plaide pour l'introduction du concept de créolisation à un usage plus global. Ce, pour comprendre le mélange, l'hybridité, le continuum, qui a lieu aujourd'hui entre les cultures des pays du centre et ceux de la périphérie. Selon lui, un point de vue créoliste serait applicable à ce continuum qui existe entre le centre et la périphérie. Par ailleurs, il ne voit pas les pays du centre et ceux de la périphérie comme des entités stables et éternelles. Selon lui, «tel que va le monde, les pays de la périphérie d'aujourd'hui seront peut-être ceux du centre de demain» (Hannerz 1992: 313)

Le vulgarisateur du concept de créolisation qui en a fait une théorie est Édouard Glissant qui le développe en 1997, dans son livre *Traité du Tout-Monde*. La créolisation, selon lui, résulte : «d'un Processus inarrêtable, qui mêle la matière du monde, qui conjoint et change les cultures des humanités d'aujourd'hui » (Glissant: 1997 : 25) Plus loin, dans le même ouvrage, il poursuit:

J'appelle créolisation la rencontre, l'interférence, le choc, les harmonies et les disharmonies entre les cultures, dans la totalité réalisée du monde-terre.

Les caractéristiques en seraient, notamment :

l'Intervalorisation qui en provient et qui rend nécessaire que chacun réévalue pour soi les composantes mises en contact «la créolisation ne suppose pas une hiérarchie des valeurs» (Glissant 1997: 194).

Synthétiquement,

La créolisation est la mise en contact de plusieurs cultures ou au moins de plusieurs éléments de cultures distinctes, dans un endroit du monde, avec pour résultante une donnée nouvelle, totalement imprévisible par rapport à la somme ou à la simple synthèse de ces éléments [...] on prévoirait ce que donnera un métissage mais non pas une créolisation (Glissant 1997: 37-38).

Glissant parle de la créolisation du monde. Son idée de créolisation du monde est exposée de façon synthétique dans le passage suivant, extrait de *L'Introduction à une Poétique du Divers* écrit en 1996 (Glissant 1996: 15):

---

également suggéré que ces cultures tirent une partie de leur vitalité et créativité précisément de la dynamique du mélange (bien que la célébration ici peut être tempérée par la reconnaissance que les cultures sont également construites autour des structures d'inégalité ( Hannerz 1997 :7-39)

Le monde se créolise, c'est-à-dire [...] les cultures du monde mises en contact de manière foudroyante et absolument consciente aujourd'hui les unes avec les autres se changent en s'échangeant à travers des heurts irrémédiables, des guerres sans pitié mais aussi des avancées de conscience et d'espoir qui permettent de dire – sans qu'on soit utopiste, ou plutôt en acceptant de l'être - que les humanités d'aujourd'hui abandonnent difficilement quelque chose à quoi elles s'obstinaient depuis longtemps, à savoir que l'identité d'un être n'est valable et reconnaissable que si elle est exclusive de l'identité de tous les autres êtres possibles. Et c'est cette mutation douloureuse de la pensée humaine que je voudrais dépister avec vous.

Ces réflexions de Glissant sur la créolisation ne répudient pas seulement le nationalisme, qui entretient la culture impériale, mais aussi la globalisation et l'eurocentrisme qui postulent que seule l'Europe est porteuse d'une culture viable et susceptible de changer le monde en lui apportant lumière et civilisation. L'hégémonie de la culture impériale des États-Unis, depuis la fin de la guerre froide, qui pose ce pays à la fois comme l'arbitre du monde et aussi comme le modèle à suivre, la globalisation du monde qui efface les distinctions et les particularités collectives, sont fortement remises en question. Selon Alain Ménénil (Ménénil 2009 :17),

Si l'idée de créolisation est bien irréductible à tout nationalisme identitaire, elle doit alors nous interdire toute volonté d'ethniser une production culturelle – elle devrait donc permettre de refuser de céder aux pièges de l'ethnocentrisme comme du nationalisme, elle devrait permettre d'échapper aux pièges contenus tant dans les essentialismes que dans la substantialisation des marqueurs identitaires. Cela suppose que l'on ait rompu tant avec les formes irréfléchies d'une pensée dont l'héritage n'a pas été soumis à la critique, qu'avec cette vision complaisante de soi-même que sont l'indigénisme et l'exotisme.

Selon Glissant, il s'agit de sortir de l'universalisme pour s'ouvrir à la «Diversalité» du monde et à la différence car «c'est la diversité qui nous protège, et s'il se trouve, nous perpétue» (Glissant 1997: 157).

La créolisation est donc un concept servant à comprendre les cultures et les identités du monde d'aujourd'hui et d'hier. Elle s'appuie sur le contact, le mélange entre les cultures, évacue les considérations biologiques et prône la «diversalité», la différence. La créolisation n'est pas un état. C'est un processus qui crée relation. Elle n'est pas propre à l'espace insulaire des Caraïbes qui l'a vu se développer dans le système plantationnaire au milieu d'un maelström de cultures, de langues, de religions qui se sont interpénétrées. Selon Glissant, elle a été la réalité du creuset méditerranéen et elle est aujourd'hui celle du «Tout-monde» sous l'effet entre autres

du développement des technologies de communication dont Internet. La créolisation n'indique pas le fait de devenir créole. Dans une entrevue avec Mondomix en 2011, Glissant souligne bien qu'on ne connaît pas le résultat d'une créolisation. Un auteur comme Raymond Massé (Massé 2013 :137) considère que « l'usage métaphorique de la créolisation permet de l'appliquer à des contextes historiques et à des problématiques qui n'ont que peu de points communs avec des sociétés marquées par les colonialismes européens et l'esclavage. » Il pense cependant que

En tant que concept opératoire, la créolisation devrait être réservée, à la désignation du processus complexe de production de sociétés et de cultures « créoles », soit des sociétés issues du brassage racial et culturel mettant en présence obligatoirement (mais non exclusivement) des populations africaines et européennes, dans le contexte de sociétés de plantation.

Alors qu'Ulf Hannerz (Hannerz 1997 : 7-39 ) plaide pour un usage du concept en dehors des situations de sociétés de plantation comme nous l'avons vu.

Selon Alain Ménil (Ménil 2009 :15),

La créolisation devient peu à peu chez Glissant le nom générique des effets résultant de toute combinatoire d'éléments différentiels appartenant à des ensembles distincts, qu'ils soient culturels, linguistiques, ethniques, dès lors qu'entrant en relation, autant qu'en collision, ils participent d'une refonte générale de l'ordre du Monde.

Toujours selon Alain Ménil (Ménil 2009 :16)

Relèvera donc d'une créolisation tout type de modification apportée à des cadres de vie, qui ne se laisse pas ramener au seul jeu des évolutions internes, comme l'adaptation ou l'amélioration d'un donné préalable pourrait nous inviter à le conclure. Lorsque des modifications résultent de l'interférence de plusieurs traditions étrangères l'une à l'autre, ou d'un greffage inattendu d'une pratique sur une autre, il y a ou il y aurait créolisation.

Il importe selon nous, de distinguer la créolisation du métissage, de la créolité, de la globalisation et du bricolage avec lesquels elle est souvent employée dans une relation d'équivalence. En effet, la créolisation est souvent confondue avec le métissage; pourtant, les deux concepts diffèrent. Selon Glissant «La créolisation est, bien sûr, le métissage, mais le métissage qui produit un résultat imprévisible et imprévu» (Glissant 2001: 3). De plus, pour Glissant (1990: 46) le métissage met en présence deux différents alors que la créolisation apparaît comme un métissage sans limites, dont les éléments sont démultipliés. La créolisation



diffère aussi de la créolité, concept élaboré par les écrivains Confiand, Bernabé et Chamoiseau. Dans *Éloge de la créolité* (1989), ces trois auteurs ont tenté d'en donner une définition. Pour eux, «la créolité c'est le monde diffracté mais recomposé, un maelström de signifiés dans un seul signifiant : une Totalité» (Confiand et al 1989: 27). Toutefois, Glissant (1990: 103) considère que «la "créolité", dans son principe régresserait, vers des négritudes, des francités, des latinités, toutes généralisantes - plus ou moins innocemment». Donc vers un essentialisme. La créolisation a été aussi confondue avec la globalisation. Pourtant, ce sont deux concepts différents. La créolisation selon Glissant (Glissant 1997: 157) rend hommage à la diversité des cultures «car seule la diversité nous perpétue» alors que la globalisation semble imposer une homogénéisation du monde par l'imposition d'un modèle culturel et économique unique (Berthet 2011: 32-33).

Également, pour de nombreux auteurs de la créolité (Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiand, etc.) la créolisation s'est réalisée via le bricolage culturel. Raphaël Confiand écrit: «Aux Antilles le mélange s'est fait sous le mode de la diffraction, de l'hétéroclite, du bricolage culturel etc.» (Cité par Knepper 2006: 85) Il ressort de cette affirmation que le bricolage est le processus par lequel a lieu la créolisation. Selon Wendy Knepper (Knepper 2006: 85) qui veut donner une dimension politique au bricolage, «le bricolage est une improvisation, une ruse adaptative face à la colonisation».

Par ailleurs, le concept d'hybridation a aussi été critiqué par Jean Benoist (Benoist 1996: 1-2) et mis en opposition avec le concept de créolisation. Selon cet auteur, le concept d'hybridation traduit l'idée de l'impur. Selon Raymond Massé ( Massé 2013 :138)

Le concept d'hybridation culturelle, pour sa part, s'avère un concept alternatif moins connoté par le passé colonial et l'asservissement des populations noires. Bien qu'il fasse lui-même objet de multiples usages et définitions (Orlave 2007), le concept d'hybridation est plus apte à rendre compte de la perméabilité des catégories ethniques, du potentiel créatif et génératif des « rencontres entre cultures » ou des mécanismes de construction identitaire dans les sociétés pluri-ethniques contemporaines.

Signalons que comme Aimé Césaire et les autres théoriciens de la négritude l'ont fait pour le mot nègre, Homi Bhabha (Bhabha, *Les lieux de la culture*) a chargé le mot d'hybridation d'un sens positif. Il traduit l'idée du composite, du disparate, de l'enchevêtrement qui rejoint l'idée du Chaos monde de Glissant. Selon Mohamed Saki (Saki 2011: 233) «ces deux notions invitent

à repenser la question du contact des cultures et des langues en remettant radicalement en cause la fiction de l'existence d'une identité stable, homogène et du binarisme simpliste qui caractérise cette fiction».

Certains auteurs, selon la relation qu'en fait Bénita Parry (Parry 2006:151), pensent que les approches postcoloniales éliminent le conflit et «deviennent une catégorie de la réconciliation en enfermant les colonisés dans la culture des colonisateurs». Carlo Célius (Célius 1999: 74) considère que le critère de consentement retenu par Glissant pour qu'il y ait créolisation occulte le modèle oppressif du phénomène dans les sociétés créoles. Tout se passe comme si la créolisation s'est réalisée dans une rencontre harmonieuse avec le consentement des opprimés. En réalité, cette réflexion sur la culture n'exclut pas le conflit. Édouard Glissant reconnaît l'existence des chocs et disharmonies entre les cultures qui se rencontrent. Il admet aussi que les anciens réflexes des cultures dominantes existent encore, que les anciens schémas de domination se perpétuent, que les cultures historiquement créolisées manifestent des réflexes de repli identitaire. Mais, selon lui, inarrêtablement, l'ancien monde cède la place à la bigarrure et le «Tout-monde», c'est-à-dire que la relation et la connexion des imaginaires se dessinent.

Cette approche théorique de la culture qu'est la créolisation d'Édouard Glissant nous servira de boussole pour appréhender la nature de la peinture d'Haïti puisqu'elle postule le contact et l'échange entre les cultures et les éléments de cultures. Elle nous permettra de saisir une dynamique nouvelle selon laquelle l'art de Jacques Gabriel et de Jean-René Jérôme n'est pas un «art haïtien» ni étranger à l'Haïti africaine, mais est un art créolisé, réalisé en Haïti, par le biais du bricolage.

# CHAPITRE I CONTEXTE D'ÉMERGENCE DE L' ART MODERNE EN HAÏTI

## 1.1 Contexte socio-historique

L'occupation américaine de 1915 qui dure 19 années prépare la scène politique, économique et culturelle des années 1950 jusqu'aux années 80. En effet, pendant l'occupation de 1915, l'Américain transforme de manière profonde le pays, le mettant irrémédiablement sous tutelle. Les réserves d'or de la Banque nationale de la République d'Haïti (BNRH), suite à une décision des États-Unis, passent sous leur contrôle. Avec la complicité des élites locales, les Américains modifient la constitution haïtienne qui, depuis Dessalines, père fondateur de la patrie, n'accordait pas le droit de propriété aux étrangers sur le sol haïtien. Une vaste campagne de dépossession et de désarmement de la paysannerie a lieu pendant l'occupation. Le désarmement du milieu rural consiste en une campagne de répression violente contre les paysans. Une école militaire est créée pour former les cadres de la Garde nationale. Après l'occupation en 1934, les Américains mettent en place la gendarmerie d'Haïti, corps centralisé de répression, qui exerce un contrôle sans partage sur la vie politique haïtienne. Les Américains créent également une administration publique moderne tout en favorisant l'élargissement d'une classe moyenne prédatrice qui commence à manifester sa «gourmandise» sous le gouvernement d'Élie Lescot de 1941 à 1946. Pendant l'occupation américaine, il se produit des événements graves au sujet du culte vodou considéré par de nombreux Haïtiens comme une source de résistance du peuple. Les États-Unis mettent, en effet, l'accent sur une politique de rejet des valeurs culturelles locales en faisant du vodou un obstacle à la «civilisation». Cette propagande orchestrée, par eux, débouchera en 1942, sous le gouvernement d'Elie Lescot, sur la campagne antisuperstitieuse de l'Église catholique qui exige des vodouisants qu'ils renient leurs pratiques religieuses au profit de la foi catholique tout en réalisant un autodafé des biens culturels du

vodou. Michel Philippe Lerebours résume bien la situation créée par l'occupant dans ce court paragraphe :

L'Américain ne sut pas profiter des bonnes dispositions des classes dirigeantes et surtout heurta l'Haïtien dans son orgueil et sa fierté et se plut à l'humilier [...]. Le département d'état n'avait pas été heureux dans le choix de ses hommes. Pour la plupart, les officiers en charge de l'occupation étaient originaires du Sud particulièrement de la Louisiane et du Mississippi. Le colonel Walker confondit dans son mépris citadins et paysans. Parlant de la classe dirigeante en majorité mulâtre un officier écrivit: «Ne vous trompez pas ce sont de vrais nègres». Loin de vouloir comprendre les traditions haïtiennes, les occupants s'en moquèrent sans retenue, parlèrent de cannibalisme, orchestrèrent une invraisemblable publicité autour du vaudou et de ses orgies [...], ils remirent à la mode, en les intensifiant, les préjugés de couleurs, opposèrent les Noirs aux Mulâtres [...] (Lerebours 1989 tome 1: 175-180).

Certes, les Haïtiens ne sont pas restés inactifs pendant l'offensive de subordination du pays par les États-Unis. De nombreux patriotes ont lutté avec les armes et avec la plume contre l'occupant. Deux combattants se distinguent : Charlemagne Péralte et Benoit Batraville que les Américains assassinent l'un à Hinche, l'autre non loin du Cap Haïtien. Deux journalistes deviennent des symboles de la lutte anti-occupation : Georges Sylvain, fondateur de «La Patrie» et de l'«*Union Patriotique*» et Georges Petit, directeur du «*Petit impartial*». Auquel se joint le jeune et fougueux Jacques Roumain.

L'occupation américaine a donc campé le décor. Après le départ des Américains plusieurs gouvernements se succèdent: celui d'Elie Lescot (1941-1946), de Dumarsais Estimé (1946-1950) et de Paul Eugène Magloire (1950-1956) des Duvalier (1957-1986). Ainsi, après quatre années de pouvoir, le gouvernement de Dumarsais Estimé, qui crée une ouverture sur les valeurs culturelles haïtiennes et auquel participe Jean Price-Mars comme ministre de l'extérieur et des cultes, est renversé par le coup d'état du 10 mai 1950, fomenté par l'armée machine créée par les États-Unis. Un triumvirat prend le pouvoir et souscrit à la campagne anti-communiste des États-Unis. Washington entérine ce coup d'état et collabore avec le gouvernement militaire dont l'un des chefs se fera élire au suffrage universel en 1950

Mats Lundhal (Lundhal 2012 :101-106) affirme que, dans les années 50, après une brève amélioration, le climat socio-économique s'est très vite détérioré. Le prix du café (principale denrée d'exportation du pays) et du sisal, qui durant la guerre de Corée avait connu une hausse,

a décliné. Malgré la mise en place de la cimenterie d'Haïti, la concession d'exploitations minières à la Reynolds Mining, la mise en place du chantier de Péligre, compagnie devant électrifier la capitale, et l'irrigation des terres de la Vallée de l'Artibonite, le marasme économique s'est fait sentir dans la paysannerie, pendant que dans la bourgeoisie l'heure était à la fête. George Corvington (Corvington 2008: 193) rapporte que les effets du déboisement des campagnes et de l'expropriation des paysans, dû à l'effort de guerre consenti par Haïti, en plantant l'hévéa dont les États-Unis avaient grand besoin pour la fabrication du caoutchouc et le sisal pendant la guerre de Corée, ont été désastreux. Les paysans dépossédés forment un sous-prolétariat qui commence à s'installer aux alentours des villes. Mais il existe encore dans certaines régions un certain «bonheur vivrier». Plus tard, à partir de 1957, Haïti connaît la période la plus sombre de son histoire sous le gouvernement de François Duvalier. C'est la grande noirceur haïtienne. Le pays est fermé, la vie en veilleuse. Les assassinats d'intellectuels, d'opposants, sont la règle. Le noirisme qui consiste à accorder la prépondérance aux Noirs contre les Mulâtres, avatar de l'indigénisme, devient l'idéologie dominante. Toutefois, il est essentiel de souligner, que dans les faits beaucoup de Mulâtres se sont retrouvés dans le rang des duvaliéristes et bien de Noirs dans les cachots de ce féroce régime. La situation économique se dégrade, la paysannerie est prise en otage par les tontons macoutes et les chefs de sections. Le pays s'enlise dans la dépendance vis-à-vis des États-Unis. A cette époque la liberté de création sera mise en veilleuse. Le marronnage artistique deviendra la règle pour ceux et celles qui demeurent au pays, la diaspora qui s'agrandira deviendra le lieu par excellence de la création.

## 1.2. Contexte culturel

Les évènements les plus importants qui auront une incidence sur la vie culturelle, se retrouvent dans cinq facteurs, que nous décrivons ci-dessus.

### 1.2.1 La publication, en 1929, du livre capital de Jean Price-Mars: «*Ainsi parla l'Oncle*»

Ce livre, bien qu'écrit vingt-deux ans plus tôt que les années 50, a exercé une influence notable sur la vie culturelle du pays pendant tout le 20<sup>e</sup> siècle. En substance, Jean Price-Mars remet en question le bovarysme culturel de l'élite haïtienne, lequel le porte au refus de tout ce qui est culturellement endogène au profit des valeurs de l'Occident chrétien et à se considérer comme des Français colorés. Jean Price-Mars fait donc un plaidoyer en faveur du retour aux valeurs de la culture nationale et de sa valorisation à travers un endossement de l'héritage africain. Il met de l'avant la richesse du folklore haïtien et du vodou et recommande à l'élite de penser «qu'il n'y a rien de laid dans la maison de mon père» (Price-Mars 1928: 250). Le mot d'ordre est lancé: «Soyons nous-mêmes le plus complètement possible!». Cette impulsion donnée à la reconnaissance des valeurs culturelles nationales fonde le nationalisme culturel: l'indigénisme. Cette pensée dite indigéniste irriguera tous les domaines de l'art haïtien soit la danse, la chanson et la musique, la littérature et les arts visuels.

La pensée indigéniste constitue une réponse au choc que causa l'occupation américaine du pays. La dévalorisation de toutes les manifestations de l'ethos haïtien par l'occupant oblige les élites à se redéfinir par rapport à eux-mêmes et par rapport au pays à assumer une part de la culture populaire et à valoriser ce qui est national. Rien d'étonnant dès lors que l'emphase soit mise par les artistes se réclamant de l'indigénisme sur l'haïtianisation des arts à travers une inspiration exclusive à la vie locale et à la race noire. Carlo Célius écrit: «C'est bien dans le cadre de reconsidérations des valeurs constitutives de la culture nationale amorcé au début du 20<sup>e</sup> siècle que naît le courant pictural qualifié d'indigéniste » (Célius 2005:71). On pourrait même s'avancer et dire la peinture dite haïtienne. Signalons cependant, qu'Haïti n'est pas isolée dans sa recherche d'une identité nationale dans l'art et la littérature. En Amérique latine, dans des pays comme le Mexique, le Brésil, le Pérou cette préoccupation se fait sentir. Dès la fin du 19<sup>e</sup> siècle, s'affirme une littérature mettant en scène la vie des Indiens, leur misère, leur exploitation par les grands propriétaires terriens dont le roman, *Oiseaux sans nids*, de la Péruvienne Clorinda Matto de Turner (1852-1909). En arts plastiques, dès 1922, paraît au Mexique *la déclaration de principes sociaux, politiques et esthétiques* que signent des peintres tels Diego Rivera, Orozco, Siqueiros. Selon Henry Favre (Favre 1996: 62) cette déclaration rejette l'art bourgeois importé d'Europe et revendique la valorisation de l'héritage d'art

classique précolombien. Elle encense l'art populaire dont l'artisanat indien atteste de la fécondité. Elle engage les artistes à s'en inspirer pour faire naître l'indépendance artistique de l'Amérique latine. Dès lors, l'art vient du peuple, il parle du peuple et s'adresse à lui. Les indiens deviennent les principaux sujets de l'art, comme les ouvriers et le petit peuple. Le muralisme s'impose. Au Brésil, selon Joseane Silva (Silva 2009: 27), s'impose la nécessité d'une littérature et d'un art brésilien. Oswald Andrade parle de «*abrazear*» la culture et publie son *Manifeste anthropophage* en 1928. Le 28 juillet 1921 déjà, avant le *Manifeste de la poésie Pau-Brasil*, qu'Oswald de Andrade publia en 1924, Menotti Picchia écrit: «L'art brésilien doit être brésilien. Ceci veut dire qu'il doit refléter l'ambiance physique et morale de notre terre et de notre peuple [...]». Oswald Andrade conclut qu'il est nécessaire de s'affranchir des influences académiques européennes : «Être maintenant, à nouveau, dans l'accomplissement d'une mission ethnique et protectrice, de jacobins brésiliens. Nous libérer des influences sinistres des vieilles civilisations décadentes.».

En matière d'arts plastiques, selon Joseane Silva, les idées développées par Oswald de Andrade, dans le *Manifeste anthropophage*, commençaient à s'incarner, antérieurement, dans la peinture de sa future épouse, Tarsila do Amaral. Au Pérou, le peintre Jose Sobogal (1888-1956) crée la voie de la peinture indigéniste. Il place l'Indien non pas comme simple sujet décoratif, mais comme sujet à part entière du tableau.

Si Michela Passini montre dans son livre, *La fabrique de l'art national* publié en 2013, comment l'idée de l'art national est historiquement datée, comment entre la fin du 19<sup>e</sup> et le début du 20<sup>e</sup> siècle l'histoire de l'art participe à la mise en place des identités nationales distinctes en France et en Allemagne à travers des écrits centrés autour des thèmes de l'identité, de l'altérité, du génie national, dès le début du 20<sup>e</sup> siècle, la question de l'art national aura cours en Haïti et en Amérique latine. Elle s'est imposée dans le cadre des efforts pour la reconquête de la souveraineté du pays d'Haïti, de la valorisation des Indiens et paysans subalternes. Elle s'est aussi perpétuée via les discours des amateurs, des spécialistes de l'art et des intellectuels. Ainsi, en Haïti au début du 20<sup>e</sup> siècle le discours sur l'art haïtien participait de la logique de l'époque.

1.2.2 La fondation du Centre d'art haïtien en 1944, école qui se propose, après les diverses tentatives infructueuses depuis l'indépendance du pays, de former des peintres haïtiens, et l'institutionnalisation de la peinture naïve.

En 1944, le Centre d'art est fondé par Dewitt Peters, des artistes indigénistes et des intellectuels haïtiens dont Albert Mangonès (1917-2002) et Géo Remponeau (1916-2012) dans le but de développer l'éducation artistique et la formation de jeunes artistes haïtiens. Des cours de dessin et de peinture y sont dispensés. Un bulletin, *Studio 3* est produit. Des articles généraux, des textes critiques, des tableaux d'artistes locaux et étrangers y sont reproduits. Thoby-Marcelin, Dewitt Peters, Pierre Mabille publient des articles dans le bulletin dont le but est d'assurer la cohésion du groupe d'artistes du centre et le lien entre l'administration du Centre et les étudiants. En 1948, une exposition de peinture devait avoir lieu à la Havane.

Devant l'hésitation des responsables du Centre d'art à présenter les artistes dits avancés, dont le métier est encore incertain, José Gómez Sicré insuffle une nouvelle orientation au Centre d'art en légitimant la peinture de Philomé Obin, peintre naïf, comme de l'art. À la faveur de ce «jugement esthétique» comme le nomme Carlo Célius (Célius 2005: 71-94), la peinture naïve s'institutionnalise et s'impose jusqu'à devenir hégémonique jusqu'aux années 1970. Le marché de l'art, les critiques André Breton, Selden Rodman, Morisseau Leroy contribuent à imposer cette forme d'art bien que, comme le montre Lindsay Twa (Twa 2015: 53-73), des artistes et historiens de l'art tels James A. Potter et Loïs Maïlou Jones Pierre-Noël, des afro-américains, tenteront de donner une idée plus globale de l'art haïtien qui n'est pas que naïf. Avec l'exposition des peintres naïfs haïtiens organisée par l'Unesco en 1946 et 1947, qui a remporté un franc succès, cette forme d'art s'impose comme l'image de marque d'Haïti, le seul vrai art haïtien. La presse américaine y fait écho. *Life* magazine publie des articles et des images de cette peinture, il en va de même dans le *Time* du 6 janvier 1947.

Le public américain et européen raffole de cet art et n'achète que ce genre. Les galeries, les musées américains en font la promotion. Les thèmes à succès sont les paradis terrestres (thèmes chrétiens) et les loas (thèmes vodou). Les caractéristiques de cet art seront énoncées. Parlant d'Hector Hyppolite, il est dit authentique (Breton 1965). Authentique et lié à l'Afrique par les croyances (Morisseau Leroy 1950). Aujourd'hui encore des études tentent d'en cerner les contours. Carlo Célius retient qu'il est produit par des *subalternes* (Célius 2008 : 198)



Michel Philippe Lerebours qu'il s'agit d'un art spontané (Lerebours 1981), LeGrace Benson (Benson 2008: 158) qu'il s'agit d'un art créole. Des artistes retiendront qu'il est produit à des fins commerciales (Gabriel 1950). Avec l'institutionnalisation de la peinture naïve, s'impose l'idée d'une haïtianité de l'art fondamentalement naïve dans la forme, mais toujours ethniciste dans le contenu.

### 1.2.3 La rupture de nombreux peintres avec le Centre d'Art et la fondation du Foyer des Arts Plastiques.

En 1950, face au Centre d'art qui ne favorisera que le style naïf et à la faveur de tensions sociales au dit Centre, des artistes révoltés quitteront cette institution pour former le Foyer des Arts plastiques. Une forme d'art plus intellectuel et plus académique verra le jour, Selden Rodman (Rodman 1948 :90-91) qui observait le travail des artistes, dits sophistiqués, du centre le considèrera comme un art étranger<sup>5</sup> à l'Haïti africaine. C'est à cette mouvance dite étrangère qu'appartiennent des peintres comme Jacques Gabriel, et Jean-René Jérôme.

Cette rupture de nombreux peintres avec le Centre d'art en 1950, met en place les conditions pour la refondation de la création plastique en Haïti. Le Manifeste du Foyer des arts plastiques, nouvelle institution artistique, est publié. En substance, il affirme que l'art ne peut se développer en vase clos comme le voulaient les défenseurs de l'art naïf<sup>6</sup>. Le folklore haïtien est reconnu comme source d'inspiration de l'artiste, mais ne saurait être la seule et ne devrait pas jouer un rôle limitatif dans le développement de sa personnalité. .

---

<sup>5</sup> Toutes œuvres ne comprenant pas les marqueurs stylistiques comme les couleurs symboliques éclatantes, nous dit Lindsay Twa, une utilisation restreinte de la tridimensionnalité, un usage de la perspective intuitive au lieu de la perspective linéaire... risquaient d'être considérées comme trop sophistiquées et donc non authentiquement haïtienne. (Twa 2015 :65).

<sup>6</sup> Les défenseurs de l'art naïf, comme par exemple Morisseau Leroy, ont estimé comme Dewitt Peters, directeur du Centre d'art, qu'il ne fallait pas exposer les artistes naïfs à l'art occidental «sous peine de voir le talent des naïfs gâché par les canons de perfection qu'offre l'art occidental». Cette position a été ardemment défendue par le Centre d'art et a fait l'objet d'une polémique entre Jacques Gabriel et Morisseau Leroy dans les années 50.

Dans cette même lancée, la Galerie Brochette est créée aux alentours de 1958 et devient le centre d'échange entre poètes, peintres, musiciens et idéologues qui commencent à remettre en question l'indigénisme en littérature tout en ayant un regard rivé sur la réalité nationale. Avec la création du Foyer des arts plastiques est devenu haïtien tant l'art naïf que l'art des sophistiqués, autrement dit des modernes. Mais l'haïtianité dans son contenu continuera cependant d'être définie par ce lien exclusif à la géographie, la religion, aux gens d'Haïti, ce qui pour la plupart des peintres (naïfs ou modernes) les portera à créer des œuvres s'inspirant et découlant de ce lien. En fait, ce qui ne changera pas en 1950 ce sont les thématiques et les genres traités qui continueront dans une large mesure de s'inspirer de la réalité immédiate du pays. Il demeurera aussi l'exigence de faire de l'art haïtien. En effet, bien que tenant compte de la forme de l'art moderne, la peinture n'a guère évolué au plan des thèmes, créant un malaise profond chez les artistes des générations suivantes qui récusent la nécessité de faire de «l'art haïtien» et proclament leur volonté de faire de l'art tout court et d'affirmer leur subjectivité.

#### 1.2.4 Les visites et séjours d'écrivains et d'artistes avant-gardistes en Haïti

Les visites et séjours d'écrivains et d'artistes avant-gardistes en Haïti créent aussi une effervescence dans le milieu artistique.

En 1945 et 1946, André Breton visite Haïti; entre 1942 et 1944, Alejo Carpentier, Nicolas Guillen, Aime Césaire, Wifredo Lam sont invités au pays et accueillis par l'intelligentsia haïtienne. L'interférence, la relation entre ces artistes et le monde culturel haïtien exaltent la création dans le domaine de la littérature et de l'art visuel. Finalement, la fête du bicentenaire de Port-au-Prince, inaugurée par une exposition internationale en 1949 permet à de nombreux artistes latino- américains, américains, européens, de visiter Haïti et à de nombreux plasticiens de montrer leur talents. Parmi ceux-ci se trouvent Daniel Santos, l'orchestre la Marimba du Guatemala, la troupe du Grand Opéra

National de New York, la troupe Chœur et Danse de l'Espagne et la célèbre cantatrice Marian Anderson (Corvington 2008 : 481-482 483), Bourdelle (1901-1966), Cédor (1925-2010), Pinchinat etc. Un climat propice à la chose culturelle existe dans le pays. En 1956, Jacques Stephen Alexis (Alexis 1956) élabore la théorie artistique du peuple haïtien : le Réalisme

merveilleux. Une nouvelle orientation veut être donnée ainsi à la manière d'écrire et de peindre le réel haïtien.

### 1.2.5 Affirmation dans le monde de la Négritude comme une nouvelle façon d'être Noir

Pendant que se livre en Haïti le combat pour la réhabilitation de la culture nationale mise en danger par l'occupation américaine, dans les communautés noires du monde s'affirme une nouvelle façon d'être Noir : la négritude, mouvement internationalement connu.

La revue *Présence africaine* paraît en 1947. Des intellectuels africains et antillais ont déjà pris connaissance de l'ouvrage de Jean Price-Mars. Ils s'en abreuvent. Le mouvement de la négritude s'affirme. Léopold- Sedar Senghor, pour rendre un hommage à Jean Price-Mars, qui l'a guidé, dira à son 80e anniversaire:

Il est des noms qui sonnent comme un manifeste. Tel me fut révélé le nom du Docteur Jean PRICE-MARS. Étudiant en Sorbonne, j'avais commencé à réfléchir au problème d'une renaissance culturelle en Afrique noire, et je me cherchais, nous nous cherchions un parrainage qui pût garantir le succès de l'entreprise. Au bout de ma quête, je devais trouver Alain LOCKE et Jean PRICE-MARS. Et je lus Ainsi Parla L'Oncle d'un trait, comme on boit l'eau de la citerne, au soir, après une longue étape dans le désert[...] (Jean Fouchard, Emmanuel C. Paul, 1956: 3).

L'indigénisme et la négritude sont donc des mouvements qui ont servi de contexte idéologique à l'émergence de la modernité artistique en Haïti. Dans cette veine, la peinture indigéniste voit le jour dans les années 1930 en pleine occupation américaine. Le Centre d'art, qui promeut la peinture naïve, est fondé en 1944 dix ans après l'occupation de 1915-1934. Le Foyer des arts plastiques, qui émerge en 1950, se trouve donc immergé dans un bain de négritude et d'indigénisme. Ce contexte idéologique sera le cadre d'élaboration de tous les discours identitaires sur la peinture haïtienne. Jacques Stephen Alexis, romancier, marxiste et homme politique avec ses idées réalistes socialistes, fera des prescriptions selon lesquelles l'art doit refléter la vision du peuple et servir à l'édifier sur son histoire et sa vie élargissant ainsi le champ de l'indigénisme.

Ainsi, dit-il :

Nous devons expérimenter d'une manière continue les formes plastiques proprement haïtiennes. La vision personnelle de l'Haïtien de la vie n'a pas été seulement fertilisée par son origine nègre, mais aussi par les ferments indiens, ibériques et occidentaux qu'il a reçus en devenant le membre d'une collectivité qui a ses caractères particuliers (Les indiens ne nous ont-ils pas légué les vêtês [sic] de notre vaudou, le rara et les petits rois de nos bandes carnavalesques). Nous ne devons pas renier notre prestigieux passé, nos immenses richesses culturelles, ni pour autant ce que l'Occident nous a apporté de valable (Alexis 1956: 7).

Jacques Stephen Alexis sera un ardent défenseur de l'art social et national. Selon lui, le contenu de la peinture haïtienne comme celui de tout l'art national pourrait être défini ainsi : «Chanter les beautés de la Patrie Haïtienne, ses grandeurs comme ses misères, avec le sens des perspectives grandioses d'avenir que lui donnent les luttes de son peuple, atteindre ainsi à l'humain, à l'universel et à la vérité profonde de la vie.» (Alexis 1956: 9).

En outre, il établira une hiérarchie des genres, conseillant aux peintres de se détourner de l'art non réaliste qu'il appellera l'art formaliste:

Les sujets doivent tous être à la disposition des peintres de la réalité nationale, la nature morte, l'art animalier, le paysage et surtout les formes majeures : le portrait, la scène quotidienne, la réalité historique en tête. Une importance particulière doit être accordée aux phénomènes bien caractéristiques et actuels. Il faut rejeter d'une manière résolue l'art formaliste sans contenu réel, ni social (Alexis 1956: 11)

C'est dans ce contexte que Jacques Gabriel commencera son œuvre, avant son départ pour l'Europe, entre 1959 et 1961 et que Jean-René Jérôme débutera sa carrière en 1963, avant de s'affirmer comme peintre autour des années 70. Pour comprendre l'émergence de l'art moderne en Haïti, il faut se référer au contexte économique et culturel qu'a contribué à créer l'occupation américaine du pays, aux éclaircies des gouvernements de Dumarsais Estimé et de Paul-Eugène Magloire, à la période sombre du duvaliérisme ; il importe d'être attentif aux mouvements d'idées qui ont cours dans le pays et à l'échelle internationale. L'art moderne haïtien prend naissance dans un creuset esthétique de négritude et d'indigénisme; avec Jacques Gabriel et Jean-René Jérôme l'art moderne d'Haïti s'affranchira-t-il de ces courants?

# CHAPITRE II JACQUES GABRIEL ET JEAN-RENÉ JÉRÔME OU LE DÉPASSEMENT DE L'HAÏTIANITÉ

«Je peux changer en échangeant avec l'autre, sans me perdre pourtant ni me dénaturer.»

Édouard Glissant (2006)

## 2.1 Le programme des peintres indigénistes

Avec la peinture indigéniste apparaît en Haïti une conception ethniciste de l'art, c'est-à-dire une vision de l'art comme reflet de la culture (folklore), de l'histoire commune, de la géographie, etc. Le programme des peintres indigénistes en témoigne et le type d'art qu'ils produiront servira à le prouver. Ils voulaient faire un art témoin de l'haïtianité, c'est à dire une peinture parlant du pays, exclusivement des gens de la race noire. Ainsi, s'est développée l'idée d'un art haïtien ou national dont Jacques Stephen Alexis se fera le principal idéologue. Tout en restant proches d'Haïti, Jacques Gabriel et Jean-René Jérôme abandonnent cette vision ethniciste de l'art. Mais d'abord voyons quel était le programme des peintres indigénistes, le caractère de cet art, puis la place de Jacques Gabriel et de Jean-René Jérôme au regard de ce type d'art.

### 2.1.1 Programme des peintres indigénistes

Ainsi, les peintres indigénistes se sont entendus, selon Michel Philippe Lerebours (Lerebours 1989 tome 1: 194), autour de deux points essentiels:

1. S'inspirer uniquement des réalités haïtiennes (paysages, paysans, vie rurale, fleurs et fruits d'Haïti)
2. Partir des techniques les plus modernes et essayer de les adapter aux exigences de l'art haïtien.

Ce programme, ou exposé d'intentions, exprime une rupture des peintres Pétion Savain, Géo Remponeau et d'autres avec l'art haïtien du 19<sup>e</sup> siècle qui consistait dans une large mesure à peindre les sujets des classes aisées, les chefs d'État. S'il existait certes avant eux une

peinture historique et des peintures de paysage, ces tentatives pourraient avoir été marginales. Pour ces peintres il fallait changer radicalement de cap et ouvrir l'art à l'authenticité de la réalité nationale. Leur objectif avoué était d'haïtianiser la peinture. Ainsi, s'est développé un art dont les thèmes principaux étaient la vie locale, particulièrement le milieu paysan et la race noire.

Pétion Savain, dans un style réaliste et engagé, s'inspirera de la réalité haïtienne et peindra des scènes de marché, des salons de coiffure improvisés, des paysages, des paysans, des portefaix, etc. donnant à la peinture une dimension locale. Un autre peintre indigéniste, Dupoux (1906-1988), s'attachera particulièrement aux marchandes et aux scènes de marché.

Thoby-Marcelin dira en 1934 de la peinture de Savain «qu'elle est actuelle, concrète, selon le précepte de Proudhon. Cette peinture exprime les idées du temps et elle parle la langue du pays, cette peinture naissante est "haïtienne"» (Cité par Célius 2007: 55). Savain lui-même affirme : grâce aux peintres indigénistes «les générations montantes pourront demain se prévaloir d'un art tout à fait indigène dégagé des procédés morbides de la peinture étrangère.» Selon Gérald Alexis Les peintres indigénistes s'attèleront à présenter un visage souriant d'Haïti ce qui les démarque du courant de révolte à l'œuvre dans la littérature indigéniste et la négritude selon Césaire . Gérald Alexis retiendra une peinture du cœur qui représentait la paysannerie sous un aspect insouciant et même une certaine joie de vivre (Alexis 2007: 14). Ces peintres ont représenté la réalité haïtienne en partant de leur position sociale de privilégiés, ce qui ne les mit pas à l'abri d'une certaine superficialité quand il s'agit de peindre le peuple et les scènes populaires.

Michel Philippe Lerebours reconnaît, par ailleurs, le caractère réaliste de la peinture indigéniste. Le peintre Pétion Savain, principal chef de file du mouvement, peint d'après modèle et en s'inspirant de ses propres clichés photographiques. Selon Michel Philippe Lerebours (Lerebours 1989 tome 1: 194),

Borno, Dupoux, Parisot, tous des peintres de la mouvance indigéniste, adopteront le réalisme direct. Comme Savain ils s'appuient sur le jeu des complémentaires pour garder aux objets leur couleur initiale; et pour leur conserver leur forme et leur position dans l'espace.

Concernant le contact avec l'art moderne, deuxième point de leur programme, que peut-on en dire ? Selon Michel Philippe Lerebours (Lerebours 1989 t.1: 190), Savain commença à peindre en voyant travailler un artiste impressionniste Afro-américain du nom de William Scott qui résidait en Haïti non loin de sa maison. Ce dernier croquait les scènes quotidiennes d'Haïti et eut un grand succès parmi les membres des classes favorisées. Savain tenta d'imiter de rentrer en contact avec lui en vain. Bénéficiant des encouragements de Jacques Roumain et de Thoby-

Marcelin et de leurs bibliothèques il découvrit l'art. Les peintres indigénistes et leur principal théoricien Philippe Thoby-Marcelin, revendiquaient à partir de 1930 que les peintres haïtiens entrent en contact avec l'art moderne produit ailleurs. Philippe Thoby-Marcelin et Pétion Savain prennent ainsi respectivement position sur cet enjeu. Pour Thoby-Marcelin,

Cette peinture naissante est haïtienne en ce qu'elle s'inscrit dans son temps et dans un univers spatial repérable. Cela n'implique pas un enfermement sur soi au contraire cette peinture utilise toutes les richesses de la peinture française moderne, non point pour refaire Cézanne, Renoir, Picasso ou Modigliani». Pour le théoricien «la peinture française rend à la peinture haïtienne un service égal à celui qu'un Modigliani doit à la sculpture nègre. C'est qu'il n'y a pas de progrès sans échanges de peuple à peuple, de race à race. La connaissance, nous fait remarquer Jean Rostand, est un produit foncièrement hybride (Cité par Célius 2007: 55-56).

Pétion Savain, peintre indigéniste, déclarera: «notre jeune peinture doit se nourrir des apports de la peinture moderne pour se libérer ensuite.» (Cité par Célius 2007: 57) Mais il dira aussi, qu'avec l'expérience indigéniste «on pourra se prévaloir d'une peinture indigène débarrassé des procédés morbides de la peinture étrangère» Ces plaidoyers en faveur de la rencontre entre l'art étranger et l'art haïtien produiront dès 1930 des interférences. Les peintres indigénistes Savain, Dupoux, Remponeau, imiteront la plastique des peintres européens, particulièrement des impressionnistes et des réalistes, en les adaptant à la réalité locale géographique et sociale d'Haïti. Mais comme ils l'expriment dans leurs positionnements, l'art français est et demeure l'horizon de ce mouvement de contact avec l'art haïtien. Et malgré les prescriptions de s'inspirer de l'art moderne occidental, en réalité, ces peintres peindront la vie haïtienne en partant des styles en vigueur à la fin du 19<sup>e</sup> siècle: l'impressionnisme et le réalisme. Selon Michel Philippe Lerebours: «Pétion Savain, chef de file de la peinture indigéniste, louvoyait entre Corot, Manet et les impressionnistes pour trouver un style lui permettant d'asseoir ses théories indigénistes, mais il n'a jamais abordé les techniques des écoles les plus récentes en peinture» (Lerebours 1989 t.1: 193). Savain quitte Haïti pour les États-Unis en 1941 et là il se produit des modifications de son art. Selon Gérald Alexis (Alexis: 9 novembre 2016):

Il est évident, quand on voit comment a évolué la peinture de Pétion Savain à son retour en Haïti, qu'il a été fortement marqué par cette expérience américaine. Il est très probable que Savain avait été frappé, entre autres, par l'œuvre du peintre d'origine russe Max Weber (1881-1961), particulièrement celles où il utilise un vocabulaire cubiste-futuriste. Savain a sans doute apprécié également la peinture de Jacob Lawrence dont il aurait retenu le graphisme privilégiant les angles aigus dans ses représentations de réalités du milieu afro-américain.

Malgré son expérience américaine il continuera la peinture dite réaliste. Personnellement, nous ne retrouvons pas l'influence de Jacob Lawrence dans la peinture de Pétion Savain. Une analyse des soixante panneaux de Lawrence (des œuvres phare de ce peintre), intitulés *Migration* nous montre des figures esquissées par de petites taches sombres qui font office de visages et de têtes. Les œuvres de Savain présentées plus loin et qui sont représentatives de son travail ne révèlent en rien cette influence, alors qu'elles ont été peintes dans les années soixante et soixante-dix.

### 2.1.2 La peinture indigéniste: ouverture ou enfermement?

A cause du contact entre l'art des peintres indigénistes et l'art européen et américain du 19<sup>e</sup> siècle et du début du 20<sup>e</sup> siècle on pourrait se hâter de conclure à l'ouverture de leur art et même à sa créolisation. Mais le seul contact et l'emprunt de techniques y suffisent-ils? Il n'échappera pas aux lecteurs cette volonté de peindre uniquement des sujets haïtiens et de faire une peinture réaliste. Ainsi, selon ce programme, le peintre se trouvait limité dans le choix des thèmes à traiter et des formes à exploiter. Pour faire de la peinture haïtienne il fallait nécessairement peindre le tambour, le cocotier, le marché rural, la marchande, le paysan.

Ainsi, s'est développée une image de l'art haïtien dont on aura du mal à se sortir. A force de peindre les scènes de la vie haïtienne les artistes se sont vite répétés. La peinture indigéniste se voulait l'illustration de la vie haïtienne, elle a enfermé la peinture haïtienne dans une standardisation dont on aura de la peine à se défaire. Avec la peinture naïve cette standardisation se renforcera. Aujourd'hui encore, une certaine peinture haïtienne continue à tourner autour des mêmes thèmes, mais il existe, après les années 50, des tentatives d'en sortir. Max Pinchinat (Pinchinat reviendra à la peinture figurative) et Lucien Price feront une rupture en faisant de la peinture abstraite. Mais le gros du nombre continuera la peinture illustrative d'Haïti.

Un peintre comme Bernard Séjourné (1947-1994), selon Yolanda Wood (Wood 1997 : 53), dira sa fatigue des joueurs de tambours... «Je n'ai jamais pu peindre un tambour dira-t-il» Plus clairement, il dira son refus du folklorisme, «j'ai eu, depuis ma tendre enfance, le complexe de "Ti-Toro" [nom d'un tambourineur haïtien fameux] et du "pye Kokoye" [cocotiers]». Complexe que je partage avec tous les modernes, je crois. J'en avais marre de cette bourrique [...] le folklore ce n'est pas cela, ces vieux clichés». Selon Philippe Lerebours (Lerebours 1997 :45) cela signifiait une rupture totale avec l'indigénisme et l'école primitive. Y a-t-il eu enfermement? Il y a eu à partir de 1930, une ouverture sensible sur la vie du pays réel. Désormais, au lieu de peindre une poire, on peignait un avocat. Au lieu de peindre un



Cupidon, comme le faisaient les jeunes filles des écoles congréganistes, on peignait le cœur d'Erzulie (déesse vodou de l'amour). Cela constitue une vraie révolution, mais il y a eu à la longue enfermement du peintre concernant les thèmes à traiter.

Voulant rendre compte de la réalité d'Haïti, pour la plupart des peintres la question de la race prendra une grande importance, particulièrement celle de la race noire. Ceci empêchera, dans un premier temps, l'exploitation des courants voulant révolutionner la couleur et les formes comme le fauvisme, l'expressionnisme et le cubisme, car le choix d'un art réaliste objectif était plus à même de rendre compte des aspects concernant la race dont on voulait montrer la dignité. Avec la peinture indigéniste, la subjectivité de l'artiste a été mise en laisse. En ce sens, on peut dire que la peinture indigéniste est une peinture pré-moderne<sup>7</sup>.

Y a-t-il eu créolisation? La créolisation suppose la rencontre mais toute rencontre n'est pas créolisation. Il y a eu adaptation des techniques de l'art réaliste et impressionniste à la réalité haïtienne; un métissage. Aussi, il serait risqué de parler de créolisation car les éléments mis en rapport n'ont pas permis un processus de recréation.

Les Jugements portés sur la peinture indigéniste sont dans l'ensemble assez négatifs. Michel Philippe Lerebours (Lerebours 1989 t.1: 206-207) écrit:

Comme la littérature elle s'était voulue réaliste socialement et politiquement engagée[...] elle s'était contentée souvent d'une couleur locale bon marché[...] Ils avaient certes essayé d'adapter les techniques occidentales aux réalités haïtiennes; ils s'étaient contentés de certaines réalités de façade données par les paysages et les natures mortes [...] Et partie d'en haut, la peinture comme la littérature restaient en haut incapables, malgré les bonnes intentions des artistes, de se donner des racines populaires .

Toutefois, selon Michel Philippe Lerebours (Lerebours 1989 t.I: 207 ), la peinture indigéniste n'a pas été inutile. Elle a permis la critique des valeurs du primitivisme à partir de 1950. Michel-Rolph Trouillot (Trouillot 1993: 40-41) évalue les services qu'a rendu l'indigénisme à l'art haïtien. Selon lui «Sans l'indigénisme, la peinture naïve, le poème d'Anthony Phelps «Mon pays que voici», mon livre d'histoire d'Haïti écrit en créole serait impensable». Rodney Saint-Éloi (Saint-Éloi 1993: 147) estime qu'il n'est pas un fait du passé.

---

<sup>7</sup> La modernité en histoire de l'art est selon LeGrace Benson (2008 :154) «une sensibilité émanant du 20<sup>e</sup> siècle rejetant la tradition et favorisant l'innovation et la création - les artistes sont des explorateurs ou des inventeurs l'individu est privilégié par rapport à la collectivité, l'expression et ou les relations esthétiques priment sur le mimétisme ou la représentation et le laïc prend le dessus sur le religieux ou l'idéologie.» Toutes caractéristiques que l'on ne retrouve pas dans la peinture indigéniste.

Il y aurait rupture et continuité de la peinture indigéniste. Cette continuité s'exprimerait dans le travail de nombreux peintres haïtiens, il cite Dodard, Simil, Patrick Vilaire etc., et à travers le retour de certains peintres de la Caraïbe aux sources de la culture amérindienne. Pour Gérald Alexis cependant, dans un article paru dans *Le Nouvelliste* (Alexis: 30 juin 2015), qui analyse les œuvres de Gesner Armand, la question identitaire n'étant plus à l'ordre du jour dans les années 70, on ne saurait parler d'indigénisme pour ce peintre-là. C'est oublier la volonté manifeste de fonder l'haïtianité de la peinture qui perdurait jusqu'aux années 80 et perdure encore. En effet, le désir de faire un art typique demeurait à travers la volonté de mettre en place une peinture nationale et d'essence haïtienne.

## 2.2 Jacques Gabriel et Jean-René Jérôme face à la peinture indigéniste

Vers 1950, des peintres du Foyer des arts plastiques tenteront de s'affranchir du folklore largement exploité par les peintres du courant naïf et de l'indigénisme. Dans leur manifeste ils déclareront que le folklore ne saurait être la seule source d'inspiration de l'artiste et revendiqueront le droit de ne pas limiter l'expression de la personnalité du peintre. Mais tout en rompant avec la folklorisation des indigénistes, ils n'échapperont pas aux prescriptions de Jacques Stephen Alexis de faire une peinture réaliste liée à la vie du peuple. Ainsi, on verra s'élargir les thèmes de la vie nationale. Le milieu urbain, la vie dans les quartiers populaires, les scènes de danse, la peinture historique, la peinture des loas, deviendront des thèmes davantage exploités. Par la suite, les peintres, suivant en cela le courant indigéniste et de la négritude et aussi les prescriptions réalistes-socialistes de Jacques Stephen Alexis, que l'on peut considérer comme un continuateur de l'indigénisme parce qu'il a repris dans une certaine mesure l'idée d'un art national s'inspirant de la vie du peuple pour mettre en lumière ses joies et ses misères, continueront la peinture de la vie haïtienne en tentant de lui donner des contours plus authentiques. Notons que Jacques Stephen Alexis a élaboré, nuance importante, la théorie du réalisme merveilleux qui ouvre plus de perspectives à la peinture réaliste et a écrit un roman, *L'espace d'un cillement*, pour embrasser la vie des migrants de la Caraïbe.

Chez Jacques Gabriel et Jean-René Jérôme cet impératif prendra des contours particuliers. Il ne s'agira pas de faire un exposé détaillé de la réalité haïtienne ni une description au premier degré. Il sera question de donner chair à la peinture en s'inspirant parfois de leur environnement, mais sans se départir de leurs préoccupations personnelles et de leur esthétique. Ainsi, l'haïtianisation qui s'est révélée, dans les années 1930, et au-delà, comme un impératif

catégorique pour les peintres haïtiens, sera abordée dans une perspective nouvelle par eux. Elle sera remplacée par la « domiciliation »<sup>8</sup> Ici, le mot « domiciliation » sera défini comme le fait de tenir compte de son environnement, du désir d'habiter et de donner une terre à la mémoire en continuant cependant ce que Édouard Glissant appelle « l'errance », dans son texte *Poétique de la relation*.

### 2.2.1 Jean-René Jérôme

Jean-René Jérôme naît en 1942 et meurt en 1991. Il fait ses études au Collège Saint Martial et au Collège Moderne. Dans son parcours artistique il fait de la danse, du chant et du théâtre avant de se consacrer à la peinture en 1968. Il est le chef de file du courant dénommé improprement, École de la beauté, car Jean-René Jérôme a également peint des œuvres susceptibles d'inspirer l'angoisse, la peur et la révolte. Jérôme s'intéresse à tous les médiums, la peinture, la sculpture, la céramique. Son esthétique souvent proche de celle des surréalistes allie le rêve à la poésie des formes. En 1970, il part pour les États-Unis et découvre les courants esthétiques de l'heure et le mouvement affirmatif des noirs américains. Il reste néanmoins subjugué, selon son épouse, par la peinture de Dieudonné Cédor et de Léonor Fini.

Jean-René Jérôme épouse plusieurs voies. A ses débuts il peint des natures mortes, des ports, des marines, des marchandes (Fig.1) Selon Gerald Alexis, ainsi s'est exprimé son indigénisme (Alexis 1997 : 17). Il reviendra par exemple, avec la nature morte, sur le patrimoine floral d'Haïti. *Pomme cajoux*, et *Nature morte à l'Épi* (Fig.2), sont des œuvres qui en témoignent. On peut dire que ces œuvres s'inscrivent *mutatis mutandis* dans la tradition indigéniste, car le peintre représente à travers eux la flore haïtienne.

---

<sup>8</sup> Le mot domicilier a été employé par Jean Bernabé cité par Katia Levesque (2004) dans *La créolité entre tradition d'oraliture créole et tradition littéraire française*, Québec : Nota bene, page 28

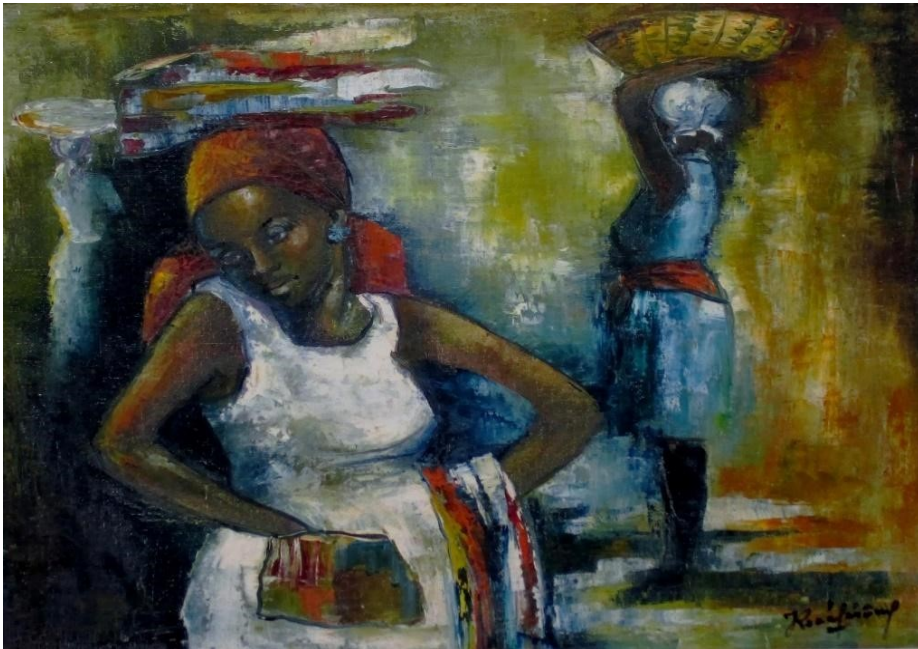


Figure 1 Jean-René Jérôme, *Marchandes*, c1970, collection Bernard Marcel

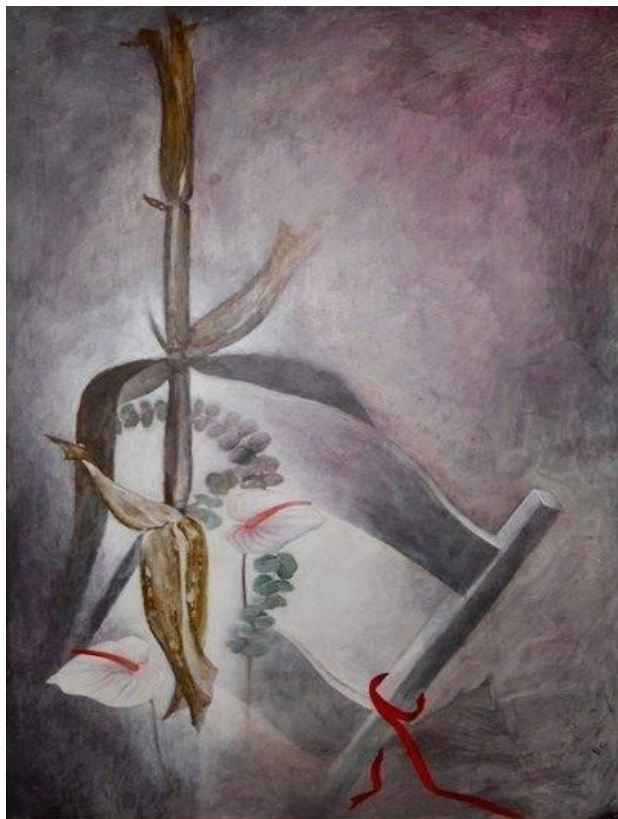


Figure 2 Jean-René Jérôme, *Nature morte à l'épi*, 1989, Collection Ateliers Jérôme

Mais souvent, dans le travail de Jérôme, il n'y a pas d'illustration directe du monde haïtien. Dans son tableau *Femme à colombe* (Fig.7) il représente une femme tenant une colombe et logée dans une coquille. C'est peut-être une Simbi (loas vodou). Cette image n'a rien à voir avec une

scène de la vie nationale. Dans son tableau *Femme au miroir* (Fig.14) c'est l'œuf symbole de Damballah Wedo et Aida Wedo (dieu et déesse du vodou) selon Émile Marcelin (Marcelin 1947 :70), qui parle d'Haïti. Dans son œuvre *Célébration des corps* (Fig.17) la peinture est presque abstraite. Dans son tableau *Ambiguïté* (Fig. 15) on voit un être masqué portant des cornes, dans son œuvre *Nu blanc* (Fig.10) une femme statue, *La femme chèvre annonciatrice de la mondialisation* (Fig.34), montre une femme animée d'une volonté de puissance tirant le globe terrestre, dans *Point suprême* (Fig.19) un être décharné, ensanglanté ayant l'aspect d'un squelette. Souvent dans la production picturale de Jean René Jérôme les femmes seront des ombres. Il le dit lui-même (Lerebours 1997 :48) : «Ces jours-ci ces traits disparaissent, dans mes toiles, pour faire place à la forme au lyrisme de la forme » Il arrive même parfois dans la peinture de Jérôme que la couleur noire de la peau des femmes disparaisse. Son *Nu blanc* (Fig.10) en constitue un bon exemple.

### 2.2.2 Jacques Gabriel

Jacques Gabriel naît en 1934 et décède en 1988. Il fait ses études classiques à Saint Louis de Gonzague puis au collège Saint Martial, aux lycées Toussaint Louverture et Pétion. En 1954, il se rend au FDAP et a pour professeurs Cédor, Dorcelly et Jeanty (Lerebours 1989 t. II: 389). En 1957, il réalise sa première exposition et il se rend à New York où il étudie au New School for Social Research . Il part ensuite en France, en Belgique et en Italie où il expose ses œuvres. A New York Il se lie d'amitié avec Herve Télémaque.(Lora 2002 :72) et exprime ses préoccupations idéologiques, selon Silvano Lora (Lora 2002 :72), à travers la solidarité internationale avec Cuba, l'Algérie etc. En 1970, il revient en Haïti et se livre à un travail incessant. Artiste dans l'âme, il mène une vie de bohème. Très cultivé aux dires de ses amis il est fin causeur et brillant polémiste. Durant la période du conflit qui oppose le Centre d'art aux peintres modernes dans les années 1950, il fut le principal pourfendeur de Dewitt Peters et contradicteur de Morisseau Leroy tenant de l'identité- racine unique, à savoir, l'identité africaine. Il aime les femmes qui deviendront le sujet central de son art. Chaque tableau peint par lui est un moyen de réactualiser son rapport à la femme, surtout celle qui semble issue des couches populaires. Il fait aussi de la peinture abstraite et du collage. Il fera de la peinture figurative, réaliste selon Gérald Alexis (Alexis 2008). Gabriel a peint des paysages, il a peint des marchandes, des femmes du peuple et de l'élite.

Avec *Femmes* (Fig.11) il met en lumière le comportement des femmes populaires haïtiennes, qui consiste à s'asseoir sur des chaises basses ou à s'accroupir à même le sol (Roger

Bastide considère cette attitude comme une survivance de l’Afrique dans la Caraïbe). Dans son tableau *Deux femmes* (Fig.26) ce sont deux femmes assises que l’on pourrait assimiler à des porteuses d’eau au repos. Dans son tableau *Femme au chapeau* (Fig.16) il présente une marchande au phénotype indéterminé. Dans son tableau *Marchande* (Fig.3), il représente une marchande devant son panier de légumes. Ces œuvres peuvent être rattachées à la tradition indigéniste en tenant compte des thèmes. Cependant, leur aspect décoratif absorbe tout contenu social.



Figure 3 Jacques Gabriel, *Marchande*, année inconnue, Collection Lahens

Cependant, les thèmes privilégiés de sa peinture figurative sont les têtes de femme et le nu érotique. Dans tous ses tableaux c’est la présence du corps et des visages des femmes qui domine. Dans son tableau *Femmes aux seins nus* (Fig.20), il présente une femme au buste dénudé. Ce n’est pas une scène de la vie locale car il n’y a aucun contexte qui s’y rattache. Dans son tableau *La pause* (Fig.8), il peint une femme nue avec des attributs érotiques, *Femme nue couchée* (Fig.24), représente une femme nue, chaussée. Dans son tableau *Nu* (Fig.23), le visage de la femme est un masque vide. Ce qui s’exprime c’est l’émergence des visages et des nus érotiques. Mais Jacques Gabriel ne se contente pas de peindre, il fera du collage. Il fera également à ses débuts de la peinture abstraite, ce qui exacerbe sa mise à distance avec le dit courant indigéniste et le courant de la peinture nationale. La notion de race et la couleur de la peau sont souvent éludées dans ses peintures. Le corps des femmes peut être peint arbitrairement en beige, marron, ocre rouge ou en noir. Gary Augustin (Augustin 2002 :51) poète et critique

d'art disparu, signale que « le visage de ses modèles pouvait être peint en bleu et les jambes en rose ». Gabrie

## 2.3 Différence entre la peinture indigéniste de Savain et la peinture de Jean-René Jérôme et Jacques Gabriel

### 2.3.1 Jacques Gabriel et Jean-René Jérôme ou le dépassement des thèmes haïtiens et l'affirmation de la subjectivité

La peinture de Pétion Savain et celle de ces deux peintres diffèrent entre elles au plan des thèmes traités. En effet, si nous comparons leurs œuvres respectives, nous verrons aisément ce qui les distingue. Nous prendrons ici cinq tableaux de Savain et les placeront en regard des tableaux de Jacques Gabriel et de Jean-René Jérôme. Une première différence apparaît<sup>9</sup> rapidement: les tableaux de Savain et des autres peintres indigénistes sont le plus souvent soit des scènes populaires rurales (marchés, danses vodou, marchandes, salons de coiffure improvisés) (Fig. 4, 5,6 et 9) ou encore des portraits.<sup>10</sup> Alors que chez Jacques Gabriel il s'agit le plus souvent de nus, de tête de femmes, de marchandes et de formes géométriques abstraites qui s'imbriquent, de collages et chez Jean-René Jérôme, de formes qui dansent, et de femmes dans toutes leurs déclinaisons.

Les nus érotiques que met en scène Jacques Gabriel, de même que la peinture abstraite et les collages assemblant formes disparates et mots constituent une rupture avec l'haïtianité qui ne se manifeste pas au profit de la subjectivité du peintre. Et si la nudité est un phénomène éminemment social et culturel, comme l'affirme Bertrand Régis (Bertrand 2008 :1), il ressort que ces femmes nues ne mettent en jeu que la conception personnelle de l'artiste de ce qu'est l'érotisme. Les atours dont il pare les femmes (bas, souliers, masques) ne font référence qu'à ses propres phantasmes et ne manifestent pas un érotisme haïtien. Dans la société haïtienne, dans certains milieux bourgeois et petit-bourgeois, ces nus pouvaient être considérés comme

---

<sup>9</sup> Les tableaux de Jacques Gabriel et de Pétion Savain ne sont pas toujours titrés. Pour rendre plus commode la lecture en nous avons titré quelques-uns. Pour Jacques Gabriel il s'agit des Fig.3, Fig.13, Fig.16, Fig.20, Fig.26. Pour Pétion Savain, Fig.4.

<sup>10</sup> Un peintre dominicain proche des indigénistes du nom de Xavier Amiama (1910-1969) a réalisé des représentations de femmes déshabillées dont le *Nu couché* qui représente une femme, aux seins dénudés, couchée sur une natte et *La femme au tambour* une femme nue, endormie sur un tambour. On notera dans ces images l'ancrage identitaire sous-jacent.

indécents et très peu de gens, aujourd'hui encore, les accrocheraient dans leur maison. Les nus désincarnés, sans regard, sont sans doute prisés mais les nus de Jacques Gabriel où les yeux jouent un rôle déterminant, où les femmes s'imposent par le regard, ont une aura d'insolence qui fait qu'on les répudie. Par ailleurs, les têtes de femmes de Gabriel mettent à nu des visages. Ici encore, ces têtes assimilables à des portraits ne sont pas une manifestation d'haïtianité, car le visage refuse de se laisser absorber par la culture. Il n'est pas un résumé d'histoire nationale, des coutumes et des mœurs, mais une réalité ouverte, une «structure inchoative» comme le dit Atmane Bissami (Bissami 2009:1). Selon Levinas analysé par Derrida (Derrida 1967: 149) «le visage ne signifie pas. Il n'incarne pas, il ne revêt pas, il ne signale pas autre chose que soi, âme, subjectivité, etc.» Selon Gary Augustin (Augustin 2002:51), critique d'art et poète, il y a chez Jacques Gabriel une «fixation» sur le visage et le corps. Jacques Gabriel (Jacques Gabriel, 2002 *Une rétrospective*, 2002 : 85) dit lui-même ce désir qui l'obsède de rendre compte dans sa peinture de la diversité des femmes:

Les têtes de femmes, je veux qu'elles parlent d'une femme qui existe. Quand tu marches dans la rue, tu croises 250 femmes et chacune est différente. J'aimerais aligner toutes mes têtes de femmes pour qu'on voie qu'elles sont chacune différente comme dans la rue et ensuite qu'elles expriment ce qu'elles ont dans la tête. Le visage c'est le résumé du corps.

Il dira encore (Jacques Gabriel , *Une rétrospective*, 2002:36): «Je souhaite que ma peinture soit de plus en plus lue comme une peinture qui essaie de démontrer ce que je ressens dans mon esprit».

Jean-René Jérôme peint des femmes qui sont autant de projections de lui-même. Il le dit : «Dans un corps féminin je me retrouve moi-même, je me peins moi-même en projetant sur la toile le type de femme qui, pour moi, compte » (Jérôme 1997:44). Ceci met en jeu comme dans le cas de Jacques Gabriel, sa subjectivité, ses rêves et ses fantasmes. Selon Yolanda Wood (Wood 1997: 53), «Jérôme a abandonné les thèmes traditionnels, la narrativité, la description [...]»





Figure 4 Petion Savain, *Scène de marché*, 1967, Collection privée.

En outre, Jean-René Jérôme et Jacques Gabriel ont radicalement délaissé la vie paysanne, principal sujet représenté dans les œuvres des peintres et des écrivains indigénistes.



Figure 5 Raoul Dupoux, *Sans titre*, année inconnue, Collection privée



Figure 6 Petion Savain, *Danse congo*, 1975, Collection privée

### 2.3.2 Jean-René Jérôme et Jacques Gabriel ou le rejet du détail

Arasse distingue deux types de détails: le *particolare* et le *dettaglio*. Le détail-*particolare* est celui qui fait partie d'une figure, d'un objet, d'un ensemble (comme par exemple un pied ou des larmes); le détail-*dettaglio* pointe l'action du sujet qui isole et circonscrit le détail, que ce soit le peintre ou le spectateur, tout pouvant ainsi devenir détail selon le point de vue du «détaillant».

C'est ainsi que Gaëtan Brulotte (Brulotte 1994: 208) nous présente le détail selon Arasse. Arasse lui-même (Arasse 2014:223), nous dit que «le détail *particolare* est «la petite partie» d'un ensemble».

En examinant les œuvres de Jacques Gabriel et Jean-René Jérôme, on peut se rendre compte que le détail *particolare* est souvent éludé. Jacques Gabriel fait une peinture qui va à l'essentiel, le détail sert à camper un personnage ou une situation et n'est jamais gratuit. Ainsi, chaque élément de ses tableaux intègre un sens. Il n'y a pas de théâtralisation; dans la peinture de Jacques Gabriel, le détail n'est jamais outré et exagéré. Si nous prenons les tableaux de notre corpus nous verrons que tous sont sans décor. Outre ce fait, on se rendra compte du dépouillement des personnages et que souvent le détail se manifeste dans un regard, dans un geste, une attitude. Ce procédé élimine tout bavardage et toute anecdote. S'agissant de la peinture de Jacques Gabriel on peut parler d'économie du détail *particolare*. L'économie du détail place le spectateur dans la situation où il ne peut lui-même s'attacher prétendre trouver

une profusion de détails: «Pas de détails *particolare* sans détails *dettaglio*». En inspectant le monde de Jacques Gabriel, il n'y a pas d'addition de particularités qui se manifeste.

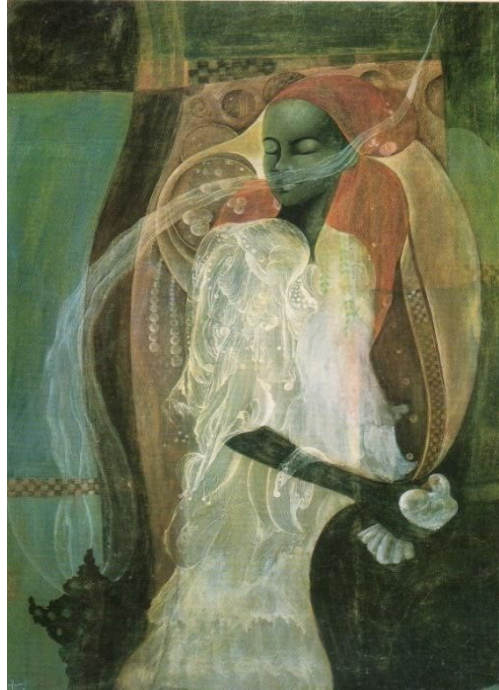


Figure 7 Jean-René Jérôme, *Femme à la colombe*, 1974, Collection succession Jean-René

Chez Jean-René Jérôme l'absence de décor, l'élimination des visages, célèbrent une visibilité dépouillée du monde. Ses images ne sont souvent que des ombres, de simples formes auxquelles il ajoute des fils, des nœuds, des fleurs, des coquillages et des œufs. Chaque motif est intriqué dans un système de sens et n'est jamais gratuit. Il nous apprend que «le cerf-volant symbolise la liberté, cependant accroché à un fil». Une femme dans une coquille, Simbie. Même au plan de la couleur ses tableaux dénotent une certaine économie, les camaïeux sont souvent utilisés par l'artiste.



Figure 8 Jacques Gabriel, *La Pause*, année inconnue, Musée d'art Nader

Si nous nous arrêtons aux tableaux de Pétion Savain, et abordons l'œuvre d'un point de vue subjectif, on se rendra compte que dans l'ensemble le spectateur peut mettre l'emphase sur le détail. Son œil peut s'y attacher. Comparés à la peinture de Jacques Gabriel ou aux tableaux de Jean-René Jérôme les tableaux de Pétion Savain mettent en jeu un niveau de détails conséquents. Dans son tableau *Mère coiffant son enfant* (Fig.9), nous pouvons noter les détails suivants: l'expression faciale de la mère et de la fille, la concordance des couleurs de leurs habits, leurs boucles d'oreille créole en or, la robe débraillée de l'enfant qui laisse voir son sein, la coiffure de l'enfant, le chapeau de la mère, son foulard sous le chapeau, ses tresses qui sortent du foulard, autant de signes pour décrire la situation sociale des deux figures paysannes, qu'il tend à anoblir. On peut aussi noter la dentelle de la robe de l'enfant, les nervures, le col de la robe de la mère, les cinq doigts de pieds de la mère et de l'enfant, éléments qui rendent visibles un souci presque anecdotique. En regardant cette toile on a l'impression que Pétion Savain peint les yeux ouverts, c'est-à-dire que son art n'est pas mnémonique. Alors que dans le tableau *Femmes* (Fig.11) de Jacques Gabriel deux signes suffisent pour nous parler de la situation sociale de ces deux femmes: la chaise basse et la position accroupie. Le corps et les pieds des deux femmes sont simplifiés et réduits à des formes schématiques, qui ne font que rappeler le tracé du corps et du pied. Selon Silvano Lora (Lora 2002 :72) « il y a chez Jacques Gabriel une simplification maximale des formes qu'il limite à un tracé fermes de lignes noires, fortes et continues». La couleur de la peau des deux femmes est marron; Jacques Gabriel ne recherche pas la couleur exacte de la chair de ces dernières. Il (Jaques Gabriel, *Une rétrospective*, 2002:85) le dit: «ce sont des détails qui ne m'intéressent pas». *Nu blanc* (Fig.10) de Jean René Jérôme témoigne bien

plus que les autres tableaux de notre corpus de cette volonté d'élimination du détail, car la figure représentée n'a même pas de visage. C'est une forme (corps) gracieuse et vide, mystérieuse et silencieuse qui semble plantée là pour l'éternité.

D'un point de vue objectif, si nous définissons le détail *particolare* comme «la petite partie» d'un ensemble, il nous semble que dans les tableaux de Savain on est capable d'isoler plusieurs petites parties. Chez Jacques Gabriel et Jean-René Jérôme la recherche de la plasticité (l'essence de la forme) qui entraîne la simplification de la forme, empêche de chercher à peindre les petites parties.

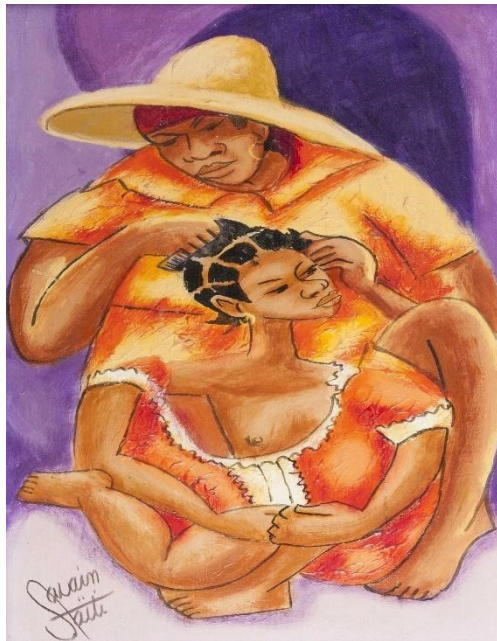


Figure 9 Pétion Savain, *Mère coiffant son enfant*, 1978, collection privée.



Figure 10 Jean-René Jérôme, *Nu blanc*, 1986, Collection succession Jean- René Jérôme. .



Figure 11 Jacques Gabriel, *Femmes*, année inconnue, Collection musée d'art Nader

### 2.3.3 Savain ou la description et la narration. Jean-René Jérôme et Jacques Gabriel ou la figuration

Narrer implique le fait de raconter une histoire ou tout simplement de décrire une situation. La présence d'acteurs participant à un événement est indispensable à la narration. Ces acteurs appartiennent à un milieu social, à un genre, à une espèce et sont saisis dans une situation singulière, indiquant que quelque chose est en train de se produire. Narrer c'est décrire, c'est relater. Jean René Jérôme et Jacques Gabriel abandonnent la description en délaissant souvent certaines des procédures descriptives suivantes: «la procédure d'ancrage», «la procédure d'aspectualisation». D'après Michel Adam (1997), cité par Maria Lucia Clara Critovao (Critovao 2010:96):

Les quatre procédures descriptives suivantes sont à la base du prototype de la séquence descriptive: la procédure d'ancrage, par cette opération la séquence descriptive signale au moyen d'un nom (thème-titre) de qui / quoi il va être question (ancrage proprement dit) de qui / quoi il vient d'être question (affectation); la procédure d'aspectualisation, si l'opération d'ancrage est responsable de la mise en évidence d'un tout, la procédure d'aspectualisation le découpe en parties, à ce découpage, il faut ajouter la prise en considération des qualités ou propriétés du tout; la procédure de mise en relation là, le descripteur a recours à un autre objet ou à une autre image pour faire la description, cette opération peut être soit comparative, soit métaphorique; la procédure d'enchâssement par sous-thématisation, cette opération est à la source de l'expansion descriptive. Une partie sélectionnée par aspectualisation peut être choisie comme base d'une nouvelle séquence et constituer ainsi un nouveau thème-titre. Celui-ci sera ensuite considéré sous différents aspects, dans une deuxième opération d'aspectualisation qui pourra se prolonger infiniment.



Figure 12 Pétion Savain, *Fillette à la poupée*, année inconnue, Collection privée.

Si nous prenons pour objet d'analyse le tableau *Scène de marché* de Pétion Savain (Fig.4), il y a procédure d'aspectualisation: plusieurs scènes et situations y sont décrites: des groupes en conversation, des paniers portés à tête de femmes, une femme assise devant son étal, des plateaux de marchandises, des fruits, autant d'éléments qui découpent la scène en parties et constituent des tableaux distincts. Ce sont des tableaux dans le tableau. Alors que si nous prenons le tableau de Jean-René Jérôme *Marchandes* (Fig. 1) il y a procédure d'ancrage par le titre, mais il n'y a pas de description, car si l'ensemble est découpé en partie, les parties demeurent indépendantes. Elles sont sans liens entre elles. Dans le cas de Jacques Gabriel, dans son tableau *Femmes* (Fig.11), il y a procédure d'ancrage, il n'y a pas procédure d'aspectualisation, car l'ensemble n'est pas découpé en partie. De plus, concernant l'œuvre de Jacques Gabriel, le titre est lapidaire. En effet, le titre qui généralement apporte un contenu sémantique à l'œuvre et qui permet de rendre compte de l'intention de l'artiste est réduit à une simple condition: Femmes. Enfin, délaissant la procédure d'ancrage et accordant une totale liberté aux spectateurs quant à la réception, les œuvres ne sont souvent pas titrées.

Nous avons pris un tableau de Savain en exemple. Cependant, tous ses tableaux présentés ici pourraient être analysés selon la même perspective. Parmi les tableaux de Savain, *Fillette à la*

*poupée* (Fig.12) constitue une exception. Ce portrait construit sur un fond abstrait ne met en jeu aucun élément de la séquence descriptive que nous avons exposée ci-dessus. En revanche un tableau comme *La mère coiffant son enfant* (Fig. 9) fait intervenir d'autres aspects de la peinture de Savain, notamment le souci du détail, comme nous l'avons vu ci-dessus. Dans les tableaux de Jean-René Jérôme et de Jacques Gabriel au contraire, d'une manière générale la description est mise au rebut.

Outre le fait que Savain décrit, si nous considérons son tableau *Scène de marché* (Fig.4), on se rendra compte qu'il raconte aussi. Ce qui fait de sa peinture une peinture prémoderne, car comme le dit Malraux (Malraux 1996 :44 ) «le premier caractère de l'art moderne est de ne pas raconter». Ici, il faudrait certainement nuancer et dire: «le premier caractère de l'art moderne occidental» duquel se réclamaient les peintres indigénistes. Face à ce tableau, le spectateur découvre des figures dans un plan sans profondeur, qui vaquent à leur occupation.

Les éléments narratifs d'une scène, c'est-à-dire d'un récit, sont ici présents. Cette scène se passe en pleine nature puisque les montagnes au loin nous l'indiquent, il fait jour. Le chapeau haut de forme du paysan, qui paraît une incongruité, nous renseigne sur l'époque; on est vraisemblablement au 20<sup>e</sup> siècle. Le cadre spatio-temporel est campé. Tout indique la scène de marché. Les produits étalés sur le sol, le port du panier à tête de femmes, le temps de bavardage des trois figures à gauche du tableau qui créent une certaine animation. Tout nous permet de dire avec exactitude que c'est une scène de la campagne. Le toit de chaume est un signe qui l'indique. Cette scène raconte un jour de marché avec force détails. Alors que chez Jean-René Jérôme avec *Femme à la colombe* (Fig.7) et Jacques Gabriel avec *Marchande* (Fig.3) les figures sont prises pour elles-mêmes; le niveau de narrativité est presque imperceptible puisqu'il n'y a ni cadre spatial ni cadre temporel. Jacques Gabriel (Jacques Gabriel, *Une rétrospective*, 2002: 85) dira que ses têtes de femmes sont «des petits romans écrits en une seule page». Car «ses femmes ont une expression/ impression qu'elles dégagent».

De plus, à l'opposé des procédés narratifs de Pétion Savain, Jacques Gabriel et Jean René Jérôme présentent une peinture où opèrent le mode suivant: la présentification, c'est-à-dire que l'acte premier pour eux est de figurer.

Selon l'historien de l'art Carlo Célius (Célius 2009: 3), quatre processus sont en œuvre dans la peinture haïtienne (selon lui, il y en a d'autres): La narration, la présentification, la métamorphose et l'apparition. Selon cet auteur:



La métamorphose s'exprime à travers des œuvres où les formes humaines, animales et végétales se rencontrent, se transforment, s'imbriquent, se muent donnant naissance à des êtres et à des objets composites.

La présentification, elle, consiste à rendre présent(e)s un objet ou un ensemble d'objets, une figure ou un ensemble de figures, mais les rendre présent(e)s en eux-mêmes (ou en elles-mêmes) et pour eux-mêmes (ou pour elles-mêmes), c'est-à-dire de manière à ce que tout dispositif narratif soit contenu. Elle concerne aussi bien des natures mortes, des portraits, que la personnification des esprits vodou (des lwa).

Les tableaux de Jacques Gabriel, dans leur ensemble, relèvent de la présentification. Ses tableaux: *Deux Femmes* (Fig.26), *Femme au foulard bleu* (Fig.13), *Nu* (Fig.23), *Femme nue couchée* (Fig.24) ne racontent aucune histoire. Ces figures sont là et servent de prétexte au jeu des couleurs et des formes. *Femmes* (Fig11) qui met en présence deux femmes du peuple l'une assise et l'autre accroupie, se résume dans cette seule posture. Jacques Gabriel ne nous dit rien de ces deux femmes; aucun détail ne nous permet de tirer des conclusions sur leur être là.

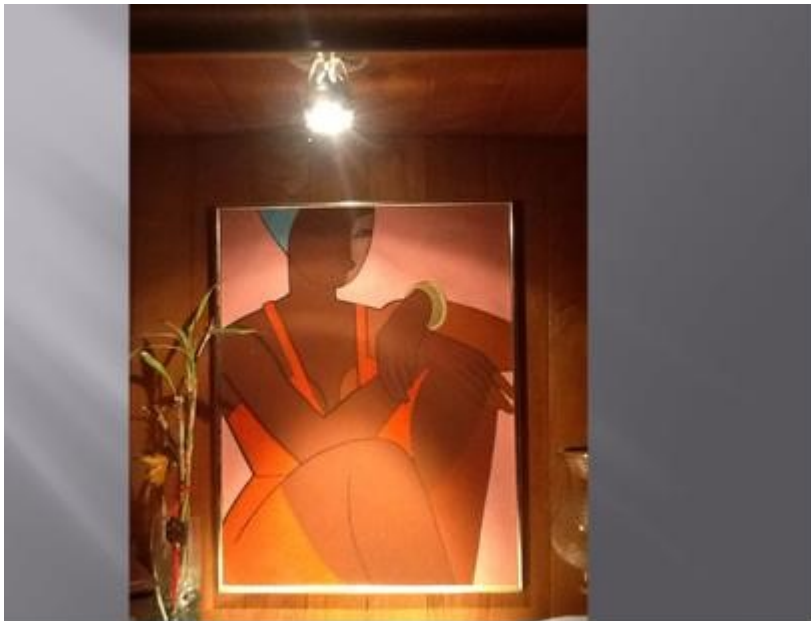


Figure 13 Jacques Gabriel, *Femme au foulard bleu*, année inconnue, Collection Karl Cavé.

Les tableaux de Jean-René Jérôme témoignent de la présentification et de la métamorphose. En effet, si nous considérons les tableaux: *Femme à la colombe* (Fig.7), *Nu blanc* (Fig.10), il apparaîtra que ces figures sont placées là pour le regard sans interférences. Tout se passe comme si l'artiste voulait tout simplement donner à voir des

images en soi. Dans les tableaux *Ambiguïté* (Fig.15), *Femme au miroir* (Fig.14), intervient le dispositif de la métamorphose. En effet, ici les êtres représentés sont à la fois humain, œufs, êtres cornés et masqués, donc des figures hybrides qui se sont transformées sous le regard du spectateur.



Figure 14 Jean-René Jérôme, *Femme au Miroir*, 1979, Collection succession Jean-René Jérôme

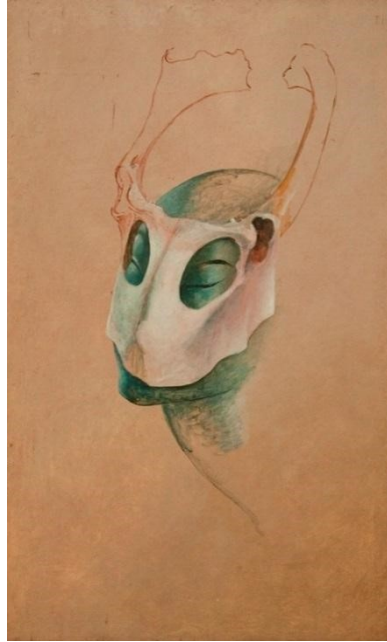


Figure 15 Jean-René Jérôme, *Ambiguïté*, 1980, Collection succession Jean-René Jérôme

### 2.3.4 Abandon du réalisme pour le figuratif subjectif ou imaginaire

Selon Michel Philippe Lerebours, la peinture indigéniste est réaliste (Lerebours tome I: 197). Les peintres peignent d'après nature. La peinture de Jacques Gabriel échappe au réalisme objectif en faveur d'une peinture charnelle et imaginaire. Il s'agit certes d'une peinture figurative, mais l'usage arbitraire que le peintre fait de la couleur et de la lumière l'éloigne du réalisme stricto sensu. Selon Gary Augustin, poète et critique d'art (Augustin 2002:51), Jacques Gabriel a pratiqué ce qu'il appellera lui-même «un surréalisme de la couleur». Ainsi, peu lui importe, comme le note Gary Augustin, «qu'une montagne soit rouge, qu'un visage soit bleu ou que les jambes de ses modèles soient roses». Sa peinture est une peinture réaliste, mais il ne s'agit pas d'un «réalisme plagiaire» comme le dit joliment Gary Augustin. Nous suggérons pour notre part qu'il s'agit d'une peinture figurative subjective ou imaginaire.

Jean-René Jérôme s'éloigne du réalisme des indigénistes par son symbolisme et par le côté surréel et onirique de ses œuvres. En effet, sa peinture renvoie au rêve, à la poésie et à l'évasion dans l'imaginaire. Selon Michel Philippe Lerebours, on a parlé dans son cas de réalisme fantastique (Lerebours 1997: 47). Du réalisme objectif de l'indigénisme on est passé à un «figuratif subjectif ou imaginaire».

Avec Jacques Gabriel et Jean-René Jérôme on franchit le pas avec une peinture du surréel plus proche des émotions, de la subjectivité et de l'inconscient.



Figure 16 Jacques Gabriel, *Femme au Chapeau*, année inconnue, Collection inconnue.



Figure 17 Jean-René Jérôme, *Célébration du corps*, 1983, Collection Atelier Jérôme.

A cause du phénotype des femmes généralement représentées par Jacques Gabriel, qui remarquait d'ailleurs, non sans humour, que «la terre de sienne est la couleur de la terre d'Italie et représente dans un tableau la couleur des Noirs» (Jacques Gabriel, *Une rétrospective*, 2002: 85). Il ajoute que son utilisation de la terre de sienne est «un symbole pour dire que ce sont des

gens de couleur noire». Pierre Clitandre (Clitandre 2002:53) écrit « si la peinture figurative de Jacques Gabriel reprend les thèmes chers à Pétion Savain (scènes de marché et autres), elle devient, par contre, plus conceptuelle et plus libre dans les mises en page». Cela voudrait dire qu'il s'agit chez Jaques Gabriel d'un indigénisme revisité.

Nous avons montré quel était le programme des peintres indigénistes et quelles étaient les préoccupations esthétiques et politiques de Jacques Gabriel. Jacques Gabriel était Marxiste. Selon son ami Delano Morel, il était contre l'indigénisme qui, selon lui, a enfanté de Duvalier. Nous avons montré en quoi ses œuvres figuratives ne reflétaient pas toujours les prescriptions indigénistes sur le plan des thèmes, notamment la pratique du nu érotique. A ce propos Jacques Gabriel (Jacques Gabriel, *Une rétrospective*, 2002: 85) dit:

«Elles [les femmes qu'il peint] ont toutes un âge, un développement érotique connu, même si elles sont dans une situation intime ambiguë. Cela peut être un kimono de maison. Cela peut être quelque chose d'apprêté». Pour se délester du poids qui pèse depuis toujours sur les peintres haïtiens, Jean-René Jérôme (Jérôme 1997 :45) dira: «Je n'ai pas l'impression de faire de la peinture haïtienne».

Gabriel et Jérôme sont Haïtiens, mais malgré leur appartenance à un territoire, il ressort que leurs mémoires sont en errance. Ils ont quelquefois domicilié leurs pratiques artistiques en s'inspirant des images de la vie de leurs pays et de ses mythes mais ils ont pu échapper aux préoccupations étrangères à leur esthétique, à leur vécu personnel, à l'art tout court qui est recherche de l'absolu, et, ainsi, dépasser le cadre de l'haïtianité de même que le courant de la peinture dite nationale. Dans le cas de Jacques Gabriel et de Jean-René Jérôme, doit-on parler «d'art haïtien» puisqu'on est sorti de l'art des indigénistes où se jouaient une mémoire et des scènes haïtiennes en faveur d'un art où se jouent la subjectivité propre des artistes et une mémoire charriant le divers?

Selon nous, Jacques Gabriel et Jean-René Jérôme dépassent la conception ethniciste et indigéniste de l'art, il est important de le dire, car à l'heure de la réhabilitation de l'indigénisme, démarche explicite chez un écrivain de la créolité comme Raphael Confiant (Confiant 2009:223), on aura tendance à oublier que ce courant esthétique a favorisé le repli de l'artiste sur sa réalité, l'obligeant à créer en autarcie. On oubliera aussi que la subjectivité de l'artiste fut réduite à sa plus simple expression dans le souci de rendre compte de sa réalité palpable et immédiate. En réclamant leur droit à la subjectivité et à l'universel (Tout-monde) Jacques Gabriel et Jean-René Jérôme se désolidarisent de l'indigénisme, en faisant de leur art un point de dialogue avec l'art des autres artistes, comme nous le verrons plus loin.

## CHAPITRE III PEINDRE EN PRÉSENCE DU MONDE

«Les racines, selon l’image de Glissant, ne sont pas des entités resserrées sur elles-mêmes, qui isolent, mais deviennent des rhizomes : elles courent à fleur de terre, captent et drainent ce qu’elles rencontrent en chemin. Ainsi est-ce le présent qui est fondateur, un présent perpétuel, dans lequel le remaniement ne cesse pas.»

Jean Benoist (2012)

Jacques Gabriel et Jean-René Jérôme peignent en présence du monde. Ils ne s’attachent pas au goût haïtien ou seulement aux éléments ethniques. Ils ne s’efforcent pas toujours de traduire leur haïtianité dans la forme et le contenu. Si certaines de leurs œuvres font référence aux scènes de la vie haïtienne, il en est d’autres qui atteignent une dimension caribéenne ou universelle. Ainsi, la créolisation de leur œuvre n’est pas une adaptation au goût local ni une synthèse, en effet, ces deux conceptions de la créolisation de la peinture haïtienne diffèrent substantiellement de celle de Jean-René Jérôme et de Jacques Gabriel qui est une créolisation qui signifie contact avec le divers. Pour illustrer leur travail, la métaphore du rhizome, utilisée par Glissant et traduite par Jean Benoist pour parler de la créolisation, convient tout à fait.

Voyons en quoi les œuvres de Jean-René Jérôme et de Jacques Gabriel ne sont pas une adaptation au goût local ni une synthèse.

### 3.1 La créolisation comme adaptation au goût local et repli sur soi en opposition à une quête de l’universel

Selon la vision de Pinchinat que nous avons évoquée en introduction, la créolisation est une adaptation de la peinture au goût local et un repli sur soi. Si on tient compte de cette vision n’est-on pas en droit de se demander ce qu’est le goût local?

Une acception du terme est celle d’une démarche esthétique qui répondrait aux critères de goûts haïtiens, donc qui serait liée à l’identité de la société haïtienne de laquelle elle émerge. Dans la société haïtienne, malgré l’existence des repères forts comme la langue créole, le vodou, et l’histoire, Laennec Hurbon (Hurbon 1998 : 217-238) nous dit dans son article

«Démocratisation identité culturelle et identité nationale en Haïti»: «Dans le cas d'Haïti, la nation ou l'État-nation n'a jamais pu encore réaliser une quelconque homogénéité culturelle».

Cela porte à douter qu'il existe alors un goût homogène en Haïti. De plus, vu le caractère hétérogène de la société haïtienne, qui entraîne des différences scolaires et de classe, nous pensons qu'il est abusif de penser à un «goût local». Il faudrait parler, pour rendre justice à la complexité de la société haïtienne, du goût dans une perspective différenciée. Nous pouvons avancer qu'en Haïti, il existe des publics de l'art et non un public au visage uniforme. Dès lors nous pouvons affirmer qu'on ne pouvait pas faire une peinture répondant à un goût local. Une petite enquête sur le goût réalisée en Haïti en 1982 par Jean Lafontant (Lafontant 1982: 71-89), semble aller dans le sens de notre hypothèse. En effet, les résultats obtenus montrent que les gens des classes populaires apprécient dans un tableau le détail riche en signification se rapportant à la culture populaire. Alors que dans la bourgeoisie les caractéristiques comme la multiplication des détails, la perspective rudimentaire, etc. sont objets de rejet; en outre, dans cette classe sociale les caractéristiques appréciées sont la grâce, la sérénité, la simplicité alors qu'on n'en fait pas mention dans les classes populaires.

En analysant les œuvres de Jean-René Jérôme et de Jacques Gabriel, peut-on parler d'adaptation au goût local et de repli sur soi? Nous avons vu que ces deux artistes ont à certains moments de leur parcours domicilié leur peinture. À cause de cela, il s'en dégage un parfum d'Haïti. Cependant, chez Jacques Gabriel et Jean-René Jérôme on retrouve des œuvres qui sont tout simplement des œuvres d'art sans volonté explicite de territorialisation. Et il est souvent difficile de distinguer ce qui relève de l'identité et de l'altérité, car ces peintres voulaient par-dessus tout parler le langage de l'art et exprimer leurs préoccupations personnelles. Les quelques collages réalisés par Jacques Gabriel sont une preuve tangible de la prise de distance avec la volonté de donner une couleur locale à son art. La peinture abstraite et la multitude de nus érotiques qu'il a réalisés constituent des témoignages de ces préoccupations esthétiques. Comme le dit le critique Gary Augustin, il y a fixation sur le visage et le corps dans la peinture de Jacques Gabriel et non sur les scènes de la vie haïtienne, Jacques Gabriel (Gabriel 2002:85) le dira dans son texte «Cette peinture que je fais là». Le sans titre de Jacques Gabriel, présenté ci-dessous, constitue un témoignage de son éloignement de l'haïtianité ou du moins témoigne de son attachement non exclusif à Haïti.



Figure 18 Jacques Gabriel, *Sans titre*, année inconnue, Musée d'art Nader.

Jérôme quant à lui (catalogue double résonance: 44) dira:

«Je représente l'être humain. On refuse de voir les hommes dans mes tableaux [...] La femme incarne tout pour moi [...] elle n'a pas de limite, elle peut tout faire, et dans mes toiles elle fait passer mes messages.»

La femme est donc le sujet central de son art.

*Nu blanc* (Fig.10), *Ambiguïté* (Fig.15) et *Femme au miroir* (Fig.14.) de Jean-René Jérôme, *Nu* (Fig.23), *La pause* (Fig. 8.), *Sans titre* (Fig.18) de Jacques Gabriel témoignent de cette volonté de dépassement à donner aux œuvres une couleur locale. Ainsi, ces deux peintres disent-ils eux-mêmes cette volonté de sortir du goût local. Jacques Gabriel déclarera: «Je suis nègre, je suis beau, j'emporte dans ma valise la panoplie qui ouvre la route d'une esthétique propre, celle de mon peuple, de sa mémoire africaine, caraïbéenne, métissée et universelle» (Lora 2002: 71). Cette déclaration témoigne de la vision intégrative de son esthétique dont l'haïtianité est de prendre racine dans le divers.

Jean-René Jérôme dira: «Je rends hommage à la beauté, qu'elle soit d'ici ou d'ailleurs ne m'émeut guère. Je peins ce qui m'entoure, ce qui m'est proche. Je n'ai pas l'impression de faire de la peinture haïtienne. Je vise l'universel [...] L'essentiel c'est la sincérité» (catalogue double résonance 1997: 45). D'ailleurs, il dira encore: «Je dois une partie du contenu de mon œuvre à certains drames psychologiques et sociaux, certains phantasmes qui traversent ma vie et affectent mon environnement» (catalogue double résonance 1997: 42).

Ces deux déclarations prouvent que l'horizon de ces deux peintres ne se limitait pas à Haïti. Pour Jacques Gabriel, son art devait témoigner, sans sublimation du particulier, de l'universel. Pour Jean-René Jérôme, outre qu'il devait exprimer l'universel, il devait être en résonance avec sa mythologie personnelle et ses émotions particulières. L'universel ici ne se



réfère pas seulement à l'Occident. Sans spéculer sur ces déclarations on peut se dire qu'il se rapporte au Tout-monde.

### 3.2 La créolisation comme synthèse en opposition à la peinture comme activité exploratrice

Nous avons vu en quoi consisterait la synthèse pour Michel Philippe Lerebours. Ce serait ce contact entre l'art haïtien dont l'une des caractéristiques est d'être embué par le rêve et d'être liée à la réalité locale et l'art étranger. Or, nous avons vu au chapitre deux comment Jean René Jérôme a délaissé les thèmes haïtiens. Nous avons également vu comment Jacques Gabriel s'en démarque. Si, pour d'autres peintres haïtiens il serait aisé de parler de synthèse, il y a lieu de considérer que pour ces deux peintres la création est une aventure ouverte. Une activité où le «tremblement», selon le mot d'Édouard Glissant, se manifeste, de même que le refus de faire système. Dans la synthèse il y a émergence d'un monde homogène clos sur lui-même, dans la création il y a un perpétuel renouvellement. C'est dans ce sens que de nombreux artistes considèrent qu'un tableau n'est jamais achevé et que Picasso déclare: «un peintre ne doit jamais faire ce que les gens attendent de lui. Le pire ennemi d'un peintre (et de la peinture), c'est le style [...]. La peinture, elle le trouve quand vous êtes mort. Elle est toujours la plus forte.»<sup>11</sup> « Jacques Gabriel manifestait une grande ironie vis-à-vis de la mode et du style » (Lora 2002:72).

Jacques Gabriel et Jean-René Jérôme ont su dégager une personnalité propre. Mais ont-ils fait une synthèse? La variété des propos de Jean-René Jérôme, si on suit son évolution de *Marchandes* à *Point suprême*, plaide en faveur d'un art en évolution qui rend hommage aux rêves. Or, puisant à la source de l'imaginaire, du rêve, du phantasme, la peinture de Jean-René Jérôme rend toutes les transformations possibles.

---

<sup>11</sup> Citée par Guy BELOUET, «MUSÉE IMAGINAIRE», Encyclopædia Universalis [en ligne], URL: <http://www.universalis.fr/encyclopedie/musee-imaginaire/> consulté le 21 octobre 2015



Figure 19 Jean-René Jérôme, *Point suprême*, 1980, Collection succession Jean-René Jérôme.

Ainsi, c'est agacé que Michel Philippe Lerebours porte ce jugement sans appel sur sa peinture: Jérôme «dans sa recherche exaspérée de la beauté n'a pas su éviter l'affectation du langage, le jeu stérile des formes et les sentiments factices» (Lerebours 1989 t.2: 245). De l'art de Jacques Gabriel se dégage un sentiment d'ouverture. Chaque tableau est une exploration réalisée autour des femmes. Jacques Gabriel (Jacques Gabriel, *Une rétrospective*, 2002:85) le reconnaît lui-même et revendique un goût pour le décoratif. Pour lui, «un tableau doit avoir quelque chose d'absolument décoratif. Une couleur qui retient, car le tableau c'est d'abord la couleur».

Jacques Gabriel et Jean-René Jérôme sont l'un et l'autre engagé dans une démarche exploratrice irriguée par une grande subjectivité. Nous entendons par exploratrice le fait de créer un monde qui advient plus d'une fois. Leur exploration consiste à toujours remettre en question leur œuvre et à aller plus loin dans leur travail, afin de montrer que d'autres mises en forme sont possibles. Leurs œuvres traduisent la recherche constante d'une nouvelle voie et mettent en jeu une ouverture totale sur l'art des autres. Selon Silvano Lora (Lora 2002:72) Jacques «Gabriel se cherchait»; selon nous, il refusait que devant son œuvre on dise: «C'est ici qu'il faut tomber à genou». En choisissant de peindre des têtes de femmes toujours différentes, point l'idée de l'impermanence, du déploiement total de la subjectivité susceptible de donner naissance à l'imprévisible. Le fait de s'être exercé à l'art abstrait et au collage est une preuve du caractère explorateur de sa peinture. Dans le cas de Jean- René Jérôme, la pratique de la sculpture et de la céramique prouve bien qu'il explorait des mediums divers. Son passage par le tachisme (Lerebours 1997 :27) prouve aussi ses explorations diverses.

### 3.3 La créolisation comme rencontre avec le divers

Selon Catherine Baix (Baix 2007:303-324), pour caractériser l'art contemporain, c'est-à-dire l'art à partir des années 1960, période d'épanouissement de l'art de Jacques Gabriel et de l'affirmation du choix de Jean-René Jérôme d'être artiste, il serait judicieux de parler d'éclectisme dans le sens premier du terme c'est-à-dire *elegko*: choisir, sélectionner. Il paraît juste de l'employer dans le cas de ces deux artistes, car ils ont choisi leurs modèles, leurs références, comme nous le verrons plus loin. Le terme d'éclectisme nous semble donc plus approprié pour qualifier la démarche de Jacques Gabriel et de Jean-René Jérôme, que de parler de synthèse. Partant de l'art des indigénistes qui a ouvert la voie à la peinture naïve et qui a permis selon Lerebours la remise en question du primitivisme en 1950 (Lerebours 1989 t.1: 207), partant aussi de la force d'expression que donne la sincérité et la liberté aux naïfs, s'inspirant de la peinture occidentale moderne et classique, partant des formes de l'art africain ( Jacques Gabriel) ces deux peintres vont faire des actes de sélection et opérer des choix qui s'expriment à travers des actes d'appropriation. Actes d'appropriation qui parlent de dialogue entre les œuvres et les cultures comme le fait la créolisation. Glissant définit la créolisation comme harmonies, disharmonies, chocs, interférences. Dans le cas qui nous intéresse c'est l'harmonie qu'il convient de retenir dans une perspective de valorisation des œuvres ou du style cités.

#### 3.3.1 Appropriation et bricolage chez Jacques Gabriel et Jean-René Jérôme

Outre l'appropriation, Jacques Gabriel et Jean-René Jérôme paraissent aussi faire acte de bricolage, par les gestes de citation et de réinterprétation auxquels ils se livrent. En ce sens, leurs œuvres paraissent s'inscrire dans le sillage de celles des conteurs de la caraïbe dont Patrick Chamoiseau nous dit qu'ils utilisent «des brisures de légendes, des ruines de mythes anciens, des éclatements de contes, des rognures de Sagas [...]» (Cité par Knepper 2006: 81). En faisant une analogie entre le travail du conteur caribéen et celui de Jacques Gabriel et de Jean-René Jérôme qui s'approprient de l'héritage de certains artistes en les citant, nous montrerons comment leurs citations participent du bricolage et débouche sur une créolisation du langage visuel. Qu'est-ce que l'appropriation? Selon Dominique Berthet dans son texte présenté au colloque Art et appropriation, le concept d'appropriation renvoie à plusieurs démarches:

L'une se situe du côté du vol, de l'usurpation, de l'escroquerie, de la falsification. S'approprier signifie alors s'attribuer la propriété d'une chose dite, pensée, écrite, réalisée par un autre. Pris dans ce sens, s'approprier c'est ravir, s'emparer, s'attribuer, voler, capturer. Toutefois, une autre démarche se situe, elle, du côté de la distanciation, du prélèvement, du réinvestissement personnel, de l'emprunt, voire de l'imprégnation. Il s'agit alors, au contraire, d'un dialogue, d'une écoute, d'une expérience de l'altérité. L'appropriation de ce point de vue est une rencontre, une réflexion, une analyse débouchant sur du singulier et de l'innovation.

Le monde est un matériau, un terrain d'aventure permettant d'accéder à tous les possibles. Vivre un lieu, s'immerger dans sa poétique, s'en imprégner, c'est aussi se l'approprier car, au bout du compte, celui-ci nous habite, continue à vivre en nous. L'appropriation envisagée comme un dialogue entre les cultures, les œuvres, les auteurs, les lieux, ouvre peut-être sur une nouvelle esthétique.

Nous emploierons donc le terme d'appropriation dans le sens d'imprégnation et d'emprunts qui prendront la forme de la citation stylistique chez Jacques Gabriel et de la citation-indice chez Jean-René Jérôme. La citation stylistique, sera définie comme le propose Julie Turp (Turp2008: 20), comme «une forme de pastiche qui adhère spécifiquement au style d'une œuvre ou d'un auteur ou d'une école». Maurel-Indart cité par Julie Turp (Turp 2008: 20) précise en quoi consiste ce type de pastiche:

L'imitation d'un style, d'une tendance ou d'une école n'est pas coupable si l'auteur se borne à imiter le genre ou la facture d'une œuvre. La méthode d'un artiste ou le style d'un écrivain, qui peuvent caractériser une méthode, une tendance, une école, ne leur appartiennent pas en propre, même si cet artiste ou cet écrivain ont eux-mêmes introduit dans l'art ou dans la littérature la méthode ou le style reproduits. [...] Ces méthodes se relient au domaine des idées.

De la citation-indice dont Julie Turp affirme qu'elle (Turp 2008: 39):

relie l'image-cible à l'auteur de l'image-source. La référence à l'image-source n'est pas une exacte reproduction. Autrement dit, la citation-indice découle plus ou moins de l'image-source et leur liaison iconographique, picturale ou conceptuelle peut servir à célébrer, pasticher, parodier, etc. Contrairement aux différentes citations-icônes, la citation-indice est davantage une réelle proximité qu'une vraie similarité. /

### 3.3.2 Jacques Gabriel ou le bricolage par la citation stylistique

Gabriel adhère au style des naïfs haïtiens et de Gauguin en utilisant l'aplat et le cloisonnisme. Il nous dit son choix de cette technique: «J'ai toujours utilisé l'aplat comme technique de représentation du volume. Je l'ai choisi dès le début» (Jacques Gabriel, *Une rétrospective*, 2002: 85).

La peinture de Jacques Gabriel comme celle de Gauguin à Tahiti manifeste un sens du décoratif: «Un tableau doit avoir quelque chose d'absolument décoratif [...] les gens doivent prendre le tableau pour de la couleur» (Jacques Gabriel, *Une rétrospective*: 85). Il met en effet, comme Gauguin l'accent sur le plan et la couleur. Ce ne serait pas exagéré de dire que son tableau *Deux femmes* (Fig.26) rappelle le tableau *Jour de marché* (Fig 27) de Gauguin. Selon Pierre Clitandre (Clitandre 2002: 52), «La comparaison n'est pas trop forcée entre Paul Gauguin et Jacques Gabriel. Les œuvres figuratives du peintre haïtien rappellent la technique du peintre français qui, à Tahiti et dans les îles marquises, a passé sa vie à faire la quête d'une beauté pure, sauvage, mystérieuse et sans morale». Le côté décoratif de la peinture de Gabriel sera questionné par un critique dominicain du nom de Jaime Colson (Lerebours t. II: 129).

Selon son ami Delano Morel (Morel 2015: 1), Gabriel considérait les naïfs comme des proches des peintres modernes. En effet, comme eux et beaucoup de modernes, il fait une peinture où la troisième dimension est absente et comme les impressionnistes dont il parlait beaucoup selon son ami Morel et dont certains ont imité en cela les estampes japonaises, il ne spatialise pas l'espace. D'un autre côté, par le traitement des formes, il reprend en chemin les approximations des peintres naïfs en ce qui concerne la représentation du corps humain. Le tableau *Femme aux seins nus* (Fig.20) le montre bien. Le traitement du corps de la femme ne respecte en rien les prescriptions de l'anatomie. Ce n'est pas par manque de savoir-faire que le peintre représente un cou démesuré qui tient lieu d'épaule à la femme représentée. Ce n'est pas par défaillance technique qu'il accroche le bras au cou de la femme. Ce traitement peut-être mis en correspondance avec celui que fit Wilson Bigaud, peintre naïf haïtien, d'Adam dans *Le paradis terrestre* peint en 1951.

Bien que très critique envers les responsables du Centre d'art qui présentaient la peinture naïve comme l'unique expression valable de la peinture d'Haïti, Gabriel décroïsonne les genres et refuse au plan formel la distinction stérile entre peinture savante et peinture naïve. Michel

Philippe Lerebours (Lerebours 1989 t. 2: 132) écrit: «Et, beaucoup plus peut-être que tous les autres peintres sophistiqués, il restait proche des primitifs qui avaient su utiliser la couleur pour masquer leur détresse...».

De plus, en étudiant son œuvre on se rend compte que Gabriel dans son travail fait parfois apparaître des masques. Dans son tableau *Nu* (Fig.23), le visage de la femme est construit autour d'yeux vides, comme cela se présente souvent dans les masques venant d'Afrique, ce procédé contribue à créer un sentiment de mystère. Le masque Lalwa (Fig.22) offre en effet un air de famille avec son tableau *Nu*. Jacques Gabriel n'a sûrement pas vu cet objet, mais une chose est sûre il a vu des masques du même style et les a utilisés pour créer des situations insolites. Il fait des emprunts à Picasso, particulièrement la méthode de dissociation des figures par la couleur. Dans beaucoup de ses têtes de femmes il fait usage de cette méthode, dans son tableau *Femme aux seins nus* (Fig.20) le visage de la femme est dissocié par l'usage de la lumière ce qui contribue à en rompre l'unité et à l'éloigner de la mimesis.

Gabriel semble s'inspirer des estampes japonaises en reprenant le rejet de la perspective linéaire. Dans son tableau *Femme nue couchée* (Fig.24), il exploite cette technique, ce qui lui donne l'aspect d'une carte postale ou d'une affiche. De la carte postale il dira: «Cette peinture que je fais peut être identifiée au courant carte postale qui se fait en Haïti mais elle contient un peu plus. Parce que mes femmes ont une histoire, un jeu de couleurs...» (Jacques Gabriel, *Une rétrospective*: 85). Jacques Gabriel voulait, selon son ami Delano Morel (Morel 2015: 2), mettre au jour une «iconographie de la femme», une espèce de vocabulaire des gestes et postures de la femme populaire. Il allait souvent dans les marchés observer les femmes pour trouver des expressions de geste et de regard propres à cette catégorie sociale. Ainsi, dans sa peinture, la gestuelle et les expressions occupent une place particulière. Michel Philippe

Lerebours note qu'il y a «dans l'attitude de ces personnages quelque chose de profondément haïtien» (Lerebours tome II: 132). S'il a peint des marchandes c'était pour mettre en avant leurs attitudes. Selon son ami Delano Morel (Morel 2015: 2), les scènes de marché l'intéressaient peu. Il voulait saisir des expressions du corps qui seraient la base de son vocabulaire. En outre, Gabriel fait du collage. Il se lie ainsi aux courants surréalistes qui cherchaient une connexion de l'art avec l'inconscient en annihilant toute rationalité. Du surréalisme il dira: «en Europe j'ai rencontré pas mal de courants mais celui qui m'a le plus intéressé c'est le surréalisme [...] Les surréalistes dans les pays d'Europe et particulièrement en France m'ont reconnu comme étant quelqu'un qui pourrait être des leurs [...]» (Jacques Gabriel, *Une rétrospective*, 2002 : 34). De ce contact avec les surréalistes il tirera son goût pour l'insolite. Parmi les surréalistes, il aimait

particulièrement la peinture métaphysique de De Chirico où les formes géométriques sont parfois représentées. Dans la peinture abstraite de Jacques Gabriel les formes géométriques, dont la sphère sera omniprésente.

Elle symbolise pour lui le monde ou vit l'homme. Dans un poème il dira:

«Ma carte du monde est un tableau vert où sont inscrits:  
le buisson ardent en rouge une  
petite sphère jaune, [...] Tout le  
monde sait le buisson ardent  
la sphère est le monde dans lequel nous vivons [...]»

(Jacques Gabriel, *Une rétrospective* 2002: 59).

Dans le vodou haïtien le cercle est selon Michel Philippe Lerebours (Lerebours 2007: 50), le symbole de l'homme, centre de tout ce qui existe, pour les surréalistes, il représente le soi.



Figure 20 Jacques Gabriel, *Femme aux seins nus*, année inconnue, Collection inconnue.



Figure 21 Picasso , *Jeune fille devant le miroir*,1932, Musée d'art modernes New York, USA.



Figure 22 Masque Lalwa.





Figure 23 Jacques Gabriel, *Nu*, année inconnue, Collection Karl Cavé

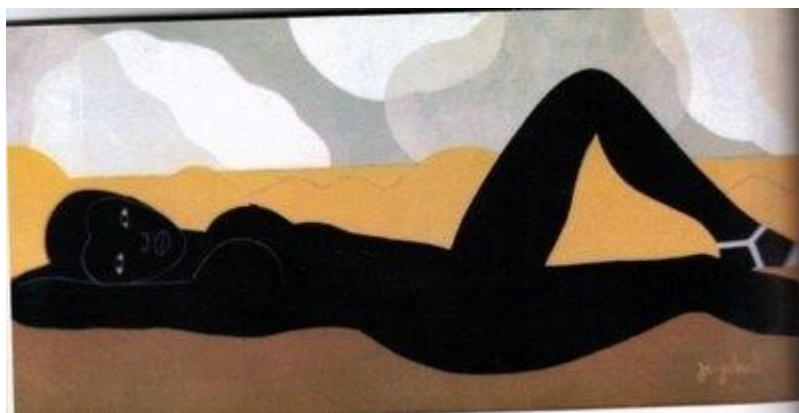


Figure 24 Jacques Gabriel, *Femme nue couchée*, année inconnue, Collection privée.



Figure 25 Hokusai, *La grande vague à Kanagawa*, 1830, Métropolitain Museum of art, New York



Figure 26 Jacques Gabriel, *Deux Femmes*, année inconnue, Collection Lahens.

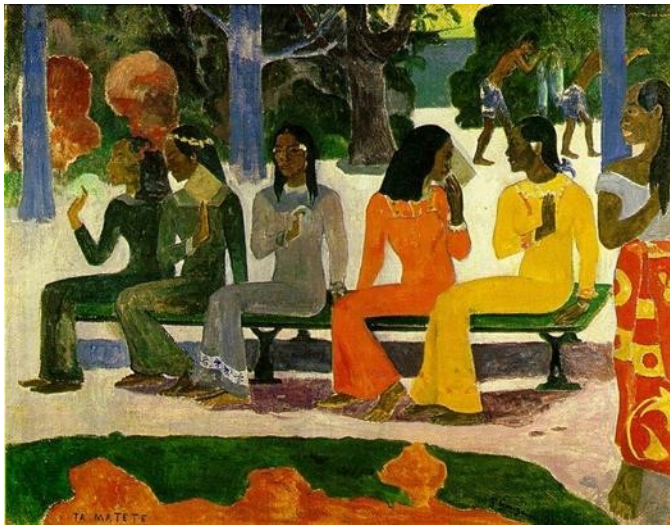


Figure 27 Paul Gauguin, *Jour de marché*, 1892, Kunst museum, Bâle.



Figure 28 Jacques Gabriel, *Passagères*, vers 1960, Collection Privée.



Figure 29 André Breton, *Nadja*, 1928, Collection inconnue

La fonction des citations stylistiques chez Jacques Gabriel semble être de réconcilier différents styles de peinture et d'art en montrant qu'il n'existe pas une hiérarchie de valeur entre eux. Il peut s'agir de l'art naïf, de l'art africain, de l'art japonais, etc. Il tend ainsi vers «une créolisation du langage visuel»<sup>12</sup> par le cumul et l'accumulation de la présence des styles dans son œuvre. Ainsi sa peinture ne puise pas à une racine unique et la métaphore du rhizome et du banyan dont parle Jean Benoist, et aussi bien René Depestre dans son livre, «*Métier à métisser*» s'applique bien à son œuvre, car elle témoigne du divers.

<sup>12</sup> L'expression est de SHIGEMI INAGA(2002), «Tahiti et la migration des signes. Représentation du paradis terrestre chez Paul Gauguin et quête de la créolité dans le langage plastique au tournant des XIXe et XXe siècles», In: Multiculturalisme et identité en littérature et en art, Paris: L'Harmattan

Cette conception de la création s'oppose aux notions d'art national. Elle invite au contraire à se défaire de cette vision traditionnelle et construite. Au couple art national/génie national, Jacques Gabriel propose d'opposer une deuxième voie comme lieu ouvert remettant en question la pureté. L'art moderne semble être pour lui l'expression de rencontres. S'agissant de la peinture, Jacques Gabriel met à nu le processus de création de l'art moderne depuis Gauguin, qui consiste au mélange; et ce n'est pas Gauguin qui s'est inspiré des tapas tahitiens, des estampes japonaises, etc., ni Picasso de l'art africain, ni les Expressionnistes allemands qui ont puisé aux sources des arts africains et océaniques, pour ne citer que ceux-là, qui le démentiraient<sup>13</sup>. Un deuxième espace que met en lumière la peinture de Gabriel est sous tendu par une dynamique d'inclusion et d'échange. «Il rameute la diversité.» selon le mot de Glissant. Ainsi, le mélange perd sa négativité, il n'est pas synonyme de dégénérescence ou de pauvreté ni ne renvoie à un art abâtardi. Il se caractérise par l'articulation de l'épars et du divers.

Jacques Gabriel ne dissout pas les différences. C'est la tension entre les différentes composantes de son œuvre qui lui donne authenticité et singularité. Il reste avant tout un inventeur d'une esthétique de la relation.

### 3.3.3 Jean-René Jérôme ou le bricolage par la citation-indice

Jean-René Jérôme s'approprie de son côté des valeurs du surréalisme. Comme les peintres surréalistes, il procède par association libre, par réinterprétation d'images (technique du collage) se réfère aux rêves, aux phantasmes, aux mythes, ce qui donne un caractère merveilleux à ses œuvres. Il faut dire que la psyché de l'Haïtien est imprégnée de merveilleux, ceci donne aux tableaux de Jean-René Jérôme un enracinement local qui dépasse le simple mimétisme. En effet, dans la société haïtienne il n'est pas rare d'entendre des récits d'êtres humains transformés en bœufs, des bœufs qui parlent. Les adeptes du vodou, quand ils sont possédés par des loas, se métamorphosent et épousent les caractères de ces esprits. Ils deviennent couleuvre ou infirme. C'est selon. En ce sens, il y a donc une connivence entre le surréalisme occidental et le réel merveilleux que vivent tous les jours les Haïtiens. Le franchissement des limites entre rêve et réalité, rationalité et merveilleux, s'enracine dans l'univers haïtien. Ainsi, loin de se limiter à un

---

<sup>13</sup> Voir à ce sujet les livres suivants: Jean Laude (1967), *La peinture française et l'art nègre*, Klincksieck  
RHODES, Colin(1994), *Le primitivisme dans l'art moderne*, Paris: Thames et Hudson

choix esthétique intéressant pour la peinture haïtienne, la démarche d'appropriation de Jérôme permet aussi de faire coïncider ici et ailleurs (la connexion des imaginaires) à travers des choix iconographiques ouverts à tous. Selon Michel Philippe Lerebours (Lerebours 1997: 45),

Il interroge Botticelli, Jérôme Bosch, Leonard de Vinci et Michel Ange mais aussi Magritte, de Chirico, Dali, Klimt en tenant compte de ses fantasmes et des mythes et aussi des artistes haïtiens qui pouvaient épauler les préoccupations plutôt d'ordre technique: Cédor, Lazare, Rose Marie Desruisseaux, Roland Dorcely et Bernard Wah.

Il tirera de Botticelli son goût pour les formes élongées et les arabesques (*Femme à la colombe*); de la danse, art qu'il a pratiqué avec Lavinia Williams (Lerebours 1997 : 25), le goût du rythme (*Célébration des corps*); de Magritte et de Chirico, l'idée des femmes sans visage (*Nu blanc*); de De Chirico, les femmes statues (*Nu blanc*); de Dali et des autres surréalistes, le goût de la métamorphose (*Femme chèvre annonciatrice de la mondialisation*, *Ambigüité*, *femme au miroir*). La femme reste comme dans la peinture surréaliste une source d'inspiration, d'ailleurs, il déclare lui-même : « dans un corps féminin, je me retrouve moi-même, je me peins moi-même [...] » (Catalogue *Double résonance* : 44). De ce rapport avec la femme, il tire le sens d'une poésie intime et secrète et un jeu plastique raffiné qui fait penser à sa féminité. Notons que cette vision de la femme source circule dans le monde haïtien où elle joue le rôle de *poto mitan* (pilier du temple).

Dans le tableau *Femme au miroir* (Fig.14) le titre renvoie à l'œuvre de Delvaux. Conceptuellement, les œuvres se ressemblent. Il s'agit d'un changement, d'une métamorphose qui se réalise via un miroir. Le reste l'image est une pure création de l'esprit de l'artiste, l'œuf, le nid, le corps élongé. L'œuf est apparu dans la peinture de Jean-René Jérôme après le décès de sa fille Sybille qui était encore bébé. Il symbolise la naissance selon son épouse. Le symbole de l'œuf renvoie aussi aux surréalistes pour qui l'œuf représente la vie intra utérine et la renaissance, c'est un symbole christique (les œufs de Pâques) et cosmique. Il est en même temps dans le vodou haïtien, le symbole de Damballah et Aida Wedo (Marcelin 1947 :70), dieu des sources et des rivières. Culte duquel Jean- René Jérôme ne s'est jamais éloigné. Jean- René Jérôme, dans cette œuvre, fait une jonction entre les valeurs chrétiennes et vodou (cosmique). Œuf /eau/origine/vie. Image fort complexe donc. Imprégné de l'œuvre de Delvaux, il la recrée en mélangeant les mythes.

Dans son œuvre *Nu blanc* (Fig.10) c'est l'idée du visage sans trait qu'il a retenue de l'œuvre de De Chirico. Il existe une proximité entre son œuvre et celle de ce peintre au plan de

la conception; il emprunte aussi à de Chirico l'idée de femme statue. Le lien de parenté entre les deux œuvres se manifeste également au plan de la couleur, ce qui exprime un dialogue entre son œuvre et celle de ce peintre. Son appropriation par imprégnation prouve que l'œuvre de Chirico l'habite. Il y a inter-icongicité.

Enfin, dans son tableau *Femme chèvre annonciatrice de la mondialisation* (Fig. 34) c'est le tableau de Dali *le Rêve* (Fig. 33) qu'il cite. Il y fait référence par la forme. Signalons que le cabri dans la mythologie vodou est la nourriture des dieux de la mort, les Guédés. Cet animal court aussi dans les cimetières haïtiens. Dans la symbolique traditionnelle la chèvre est le symbole maternel de nourrice. Pensons à la chèvre Amalthée qui a nourri Zeus. La femme chèvre semble annoncer tant la mort que la vie.

La fonction de ces citations semble être de perpétuer la mémoire de ces œuvres ou de leurs auteurs. Elles démontrent le lien entre la peinture de Jean René Jérôme et les peintres surréalistes, dont la créolisation se fait visible par le mélange de ses formes propres, qu'il associe à celles des peintres retenus ici, et aussi par la connexion des imaginaires. Jean-René Jérôme dans son œuvre *Femme au miroir* (Fig.14) retourne aux mythes en conciliant un lieu d'appartenance aux mythes cosmiques de l'œuf. Il n'est pas d'autarcie dans son œuvre, il relie son imaginaire au monde et s'inscrit dans la relation. Il en résulte l'ébranlement des certitudes sur l'haïtianité conçue à partir de la culture traditionnelle.

Les citations indices de Jean-René Jérôme, le mélange et le bricolage qu'elles entraînent ne signalent pas un déficit de créativité. Il a su développer un langage et une écriture propres et du neuf tant dans la forme, car la forme varie en fonction de chaque œuvre, que dans le contenu, parce que la signifiante de chaque image se renouvelle et s'enrichit. A ce propos, voici comment Naubert-Riser (Naubert-Riser 1983: 274) lit le tableau *Femme au miroir* de Jean-René Jérôme. Pour elle, ce tableau renvoie à l'angoisse: «C'est la métaphore d'une angoisse liée à l'attente d'un enfant».

En terminant, signalons que l'on pourrait prendre en exemple d'autres œuvres comme *Femme à la colombe* (Fig.7) qui fait penser aux *Trois Grâces* détail du *Printemps* de Botticelli par la blancheur de l'habit qui enveloppe la femme. On pourrait aussi se référer à Léonor Fini et à ses coiffes sophistiquées que l'on retrouve quelquefois dans la peinture de Jean-René Jérôme. Cet artiste peint en présence des peintres et peintresses (pour reprendre le beau mot d'Apollinaire) du monde qui ont su permettre à sa subjectivité, ses fantasmes, ses rêves et son inconscient de trouver un moyen d'expression. Comme les naïfs haïtiens, la sincérité habite

son œuvre. Il le dit lui-même (catalogue double résonance 1997 :45): «L'important c'est la sincérité». Comme certains naïfs haïtiens il nous nourrit d'images énigmatiques.



Figure 30 Jean-René Jérôme, *Femme au Miroir*, 1979, Collection succession Jean-René Jérôme..



Figure 31 Paul Delvaux, *La femme au Miroir*, 1948, Musée d'Ixelles



Figure 32 Jean-René Jérôme, *Nu blanc*, 1986, Collection succession Jean-René Jérôme.



Figure 33 Salvador Dalí, *Le Rêve*, 1931, Collection particulière New York.





Figure 34 Jean-René Jérôme, *Femme chèvre annonciatrice de la mondialisation*, 1980 Collection Maggy Mathurin.



Figure 35 De Chirico, *Tête-à-tête de con*, année inconnue, Collection inconnue.

## Conclusion

Ainsi, du contact (le mélange) entre la forme et l'esprit de l'art naïf et l'art des modernes occidentaux et des peintres classiques, l'art africain, de la peinture de Jean-René Jérôme et Jacques Gabriel il en est résulté une peinture ouverte, un art créolisé dans le sens qu'il s'agit d'un art métissé en constant bouleversement. L'art de Jean -René Jérôme et de Jacques Gabriel est sorti du paradigme de la pureté (peinture haïtienne/africaine) pour drainer en chemin le divers.

Contrairement aux indigénistes qui ont voulu établir une ontologie de la peinture haïtienne, dire ce qu'elle est, soit une peinture utilisant les techniques modernes pour traduire la réalité locale, Jacques Gabriel et Jean-René Jérôme nous ont fait comprendre à travers leur créations que l'art pour eux n'est plus un domaine stable, mais une réalité mouvante qui ne trouve son sens que dans certaines références construites par eux-mêmes en tenant compte de leurs préoccupations (phantasmes, rêves,) de leur esthétique et de leur environnement.

Ainsi, la peinture de Jacques Gabriel et de Jean-René Jérôme, comme nous l'avons montré, ne puise pas à une racine unique. Elle ne prétend pas à la pureté ni à conforter un essentialisme. Partant du contact entre l'art indigéniste, l'art naïf, l'art occidental et l'art africain, ces peintres ont tiré des formes (figures et couleurs) nouvelles. Leur art dépasse le simple métissage qui, comme le dit Glissant, n'implique que la juxtaposition de deux « différents ». Il nous invite à contempler des sources diverses mises en relation sans hiérarchie de leurs valeurs et dont résulte une donnée nouvelle.

En quoi leur art se distingue-t-il en tant qu'art créolisé?

D'abord, la rencontre avec le divers (le choix des modèles dont ils se sont inspirés qui appartiennent à des courants différents de la peinture et à des artistes divers) ensuite par le bricolage auquel ils se sont livrés, le dépassement de l'horizon national par leur art, la constance du renouvellement, la conservation du particulier dans leurs créations (domiciliation, mémoire accrochée et ouverte, phantasmes, rêves et subjectivité).

Concernant ces deux derniers points Jacques Gabriel (Jacques Gabriel une rétrospective 2002: 38) résumera sa démarche ainsi:

Exposer les travaux de 1960 à côté de ceux de 1970 ne signifie pas pour moi rétrospective d'une œuvre qui ne fait que commencer. Je m'attacherais plutôt à montrer dans ces papiers une tendance à cultiver et à exprimer ce qu'il est convenu d'appeler état second. En attendant une expression moins sectaire et qui ne

satisferait pas au tapage de la mode, état second voudra dire pour moi, situation d'extrême subjectivité par laquelle les lois subissent table rase.

Jean-René Jérôme (Catalogue Double résonance: 151) dira de son côté: «Je n'abandonnerai pas mes problèmes aux solutions toutes faites que l'on arrive à placer facilement dans les galeries».

La rencontre de Jacques Gabriel et Jean-René Jérôme avec l'art d'ailleurs est mouvement, un phénomène actif, dynamique, subjectif. Loin de l'homogénéisation et des démêlées sur l'art national à construire, chacun a fait entendre sa propre voix d'artiste. Pour Jacques Gabriel le contact, la rencontre entre l'art d'Haïti et d'ailleurs était une nécessité incontournable. Il dira: «Le peintre haïtien pour faire œuvre de valeur, doit assimiler toutes les expériences réalisées dans son métier, afin qu'il puisse bien parler le langage de l'art» (Cité par Célius 2007:207). Pour Jean-René Jérôme son art devait être ouvert au monde. L'art de ces deux peintres n'est pas un art créole, mais un art créolisé. Comme le dit bien Édouard Glissant (Mondomix 2011) «que le monde se créolise ne signifie pas qu'il devient créole». La créolisation de l'art de Jacques Gabriel et de Jean-René Jérôme est une nouvelle esthétique, l'esthétique de la relation.

Jacques Gabriel et Jean-René Jérôme se sont appropriés des courants esthétiques occidentaux d'avant-garde et ont fait migrer les formes de l'art occidental, africain et asiatique, vers leur art. Ce dialogue et cette rencontre ont donné lieu à des créations originales qui parlent tout à la fois de ces artistes et de l'art. Jacques Gabriel et Jean-René Jérôme ont peint en présence d'autres artistes du monde, ils les ont cités, c'est-à-dire qu'ils ont établi à travers leurs créations un dialogue avec eux et elles.

Selon Michel Philippe Lerebours (Lerebours 1989 tome II: 132), la vocation de Jacques Gabriel remonte à sa rencontre avec Fernand Léger. Selon son ami Silvano Lano (Lano 2002 :73), il avait découvert de Kooning avant Léger. Des œuvres indiquent des naïfs, l'estampe Japonaise, etc.

Toujours selon Lerebours (Lerebours 1997: 45), Jean René Jérôme s'est frotté à Botticelli, Jérôme Bosch, Leonard de Vinci et Michel Ange mais aussi à Magritte, de Chirico, Dali, Klimt, et aussi aux artistes haïtiens qui pouvaient épauler les préoccupations plutôt d'ordre technique: Cédor, Lazare, Rose Marie Desruisseaux, Roland Dorcely et Bernard Wah.

De ce contact, il est résulté une créolisation de leur langage visuel. Il faudrait fouiller davantage la vaste iconographie que nous ont livrée Jacques Gabriel et Jean-René Jérôme pour

mettre au jour l'abolition des frontières et la fluidité de leur art qui s'inscrit en faux contre un «art haïtien», un art national pure expression du génie de la race. Il faudrait fouiller l'iconographie de la peinture d'Haïti pour révéler les peintres qui, comme eux, ont opéré la rupture. Leur art permet d'éviter de célébrer une identité nationale pure, une culture haïtienne authentique dans sa différence absolue. Dès lors la culture haïtienne peut être vue comme mélange, une entité mobile et en transformation constante. Une altérité mêlée. En tant qu'artiste haïtiens Jean-René Jérôme et Jacques Gabriel ont choisi l'interaction, s'inscrivant ainsi dans l'histoire de l'art contemporain qui se caractérise par la prise de conscience chaque jour plus aigüe de la nécessité de considérer l'art dans son unité et sa différence pour s'ajuster aux nouvelles conditions créées par les voyages, les musées et les medias. Désormais, grâce aux voyages dans un premier temps et grâce à la constitution de tous nos musées imaginaires, que l'on doit aux musées et aux medias, aux expositions d'art, aux biennales, à Internet, l'art devient un champ où les interférences, le caractère transnational s'affirment chaque jour un peu plus et ce, depuis la fin du 19<sup>e</sup> siècle, avec les précurseurs Manet et Gauguin.

En Amérique latine et dans la Caraïbe l'indigénisme a eu un impact certain au début du 20<sup>e</sup> siècle; dans la perspective d'une connaissance approfondie du phénomène en peinture, il serait judicieux de continuer les études sur l'indigénisme et la créolisation qui est propre à l'art moderne. Ces études permettraient de dégager les spécificités de l'indigénisme et de la créolisation dans des pays tels le Mexique, le Pérou, Cuba et Haïti.

## Bibliographie

- ALEXIS, Gérald (1997). « *Introduction* » in Catalogue Double résonance, Port- au- Prince, Musée d'art haïtien.
- ALEXIS, Gérald (2007). *Artistes haïtiens*, Paris : éditions Cercle d'Art.
- ALEXIS, Gérald (2000). *Peintres haïtiens*, Paris : éditions Cercle d' Art.
- ALEXIS, Gérald (2015). « Les animaux ans l'œuvre de nos artistes contemporains II » *Le Nouvelliste*, 30 juin 2015.
- ALEXIS, Gérald (2016). « L'indigénisme haïtien : des artistes du mouvement III » *Le Nouvelliste*, 9 novembre 2016.
- ALEXIS, Jacques Stephen (1956). « Lettre à mes amis les peintres » *Reflets d'Haïti*, janvier, 14, 15, 16 .
- ALEXIS, Jacques Stephen (2002). « Du réalisme merveilleux des Haïtiens » *Présence africaine*, No 165-166.
- ANDRADE, Oswald (1928). *Le manifeste anthropophagique*, « *L'anthropophagisme* » dans *l'identité culturelle brésilienne*, in SILVA, Lucia Joseane (2009), Montréal : collection les classiques en sciences sociales.
- ARASSE, Daniel (2014). *Le détail Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris : Flammarion.
- AUGUSTIN, Gary (2002). Catalogue d'exposition, « une fixation » sur le corps et le visage » Port-au Prince : Musée d'art haïtien.
- BAIX, Catherine Choron (2007). « Éclectisme et ethnologie » *Techniques et Cultures* [En ligne] 48, 49, <https://tc.revues.org/2952>. Consulté le 20 septembre 2016.
- BARTHELEMY, Gérard (2000). *Le pays en dehors. L'univers rural haïtien*, Paris : L'Harmattan.
- BASTIDE, Roger (1967). *Les Amériques noires : les civilisations africaines dans le Nouveau Monde*, Paris : Payot.
- BEGOT, Danielle (2015). « La peinture naïve d'inspiration Chrétienne. Discours, héritages, représentations », *Gradhiva*, novembre, no 21, pages 23-45.
- BELOUET, Guy (2009). « MUSÉE IMAGINAIRE », Encyclopædia Universalis [en ligne], URL: <http://www.universalis.fr/encyclopedie/musee-imaginaire/> consulté le 21 octobre 2015

- BENOIST, Jean (1996). « Métissage, syncrétisme, créolisation: métaphores et dérives » Une collection développée en collaboration avec la Bibliothèque Paul-Émile-Boulet de l'Université du Québec à Chicoutimi : <http://bibliotheque.uqac.ca/>. Consulté le 14 octobre 2015.
- BENOIST, Jean (2012). « Créolisation locale ou mondiale? » *Archipélies* [En ligne], no 3-4, URL.[http://classiques.uqac.ca/contemporains/benoist\\_jean/creolisation\\_locale\\_ou\\_mondiale/creolisation\\_texte.html](http://classiques.uqac.ca/contemporains/benoist_jean/creolisation_locale_ou_mondiale/creolisation_texte.html). Consulté le 16 avril 2014.
- BENSON, LeGrace (2008). « Modernité l'art haïtien : « moderne » et « modernité dans l'art d'Haïti », *Philippe Dodard l'idée de la modernité dans l'art contemporain haïtien*. Miami : Ed .Babacar M' Bow.
- BERTRAND, Régis (2008). « La nudité entre culture, religion et société, quelques remarques à propos des Temps Modernes », *Rives Méditerranéennes*. [En ligne], no 30, <https://rives.revues.org/2283>. Consulte le 16 avril 2016.
- BERTHET, Dominique (1998). *Art et appropriation*, Paris : Éditions Ibis rouge.
- BERTHET, Dominique (2011). *Une esthétique de la rencontre*, Paris : L'Harmattan
- BHABHA, Homi (2007). *Les lieux de la culture*, Paris :Payot
- BISAMI, Atmane (2009). « Le visage profond de l'autre », *FrancoPolis 200* [En ligne], <http://www.franco.polis.net/franposemailles/Bissani-levisage-janvier09.html>. Consulté 26 septembre 2016.
- BLONCOURT, Gérald, GARDERE, Marie Josée (1986). *La peinture haïtienne*, Paris : Nathan.
- BRETON, André (1965). *Le surréalisme et la peinture*. Paris : Gallimard.
- BRULOTTE, Gaétan (1994). « la jouissance du détail en peinture », *Liberté* [ en ligne], vol36, no 1, [http://id.erudit.org/id\\_éruit/32087ac](http://id.erudit.org/id_éruit/32087ac). Consulté le 9 octobre 2016.
- BUTEAU, Pierre (1993). « Une problématique de l'identité », *Conjonction* no198, avril, mai, juin, p. 11-35.
- BYRON, John Picard (2014). « La pensée de Jean Price-Mars. Entre construction politique de la nation et affirmation de l'identité culturelle haïtienne. » *Production du savoir et construction sociale. L'ethnologie en Haïti*, Québec/Port-au-Prince: Les Presses de l'Université Laval & Les Éditions de l'Université d'État d'Haïti.
- CASIMIR, Jean (2001). *La culture opprimée*, Port-au- Prince : imprimerie Lakay.
- Catalogue d'exposition, Haïti deux siècles de peinture 2014, France : Réunion des musées nationaux – Grand Palais.

- CÉLIUS, Carlo (1999). « Créolisation portée et limites d'un concept » *Universalisation et différenciation des modèles culturels*. Éd. Agence universitaire de la Francophonie, Université Saint-Joseph, Beyrouth.
- CÉLIUS, Carlo (2006). *Situations créoles pratiques et représentations*, Québec : Nota bene.
- CÉLIUS, Carlo (2005). « La création plastique et le tournant ethnologique en Haïti », *Gradhiva* [ En ligne], no 1, <https://gradhiva.revues.org/68>. Consulté le 20 mars 2014
- CÉLIUS, Carlo (2007). *Langage plastique et énonciation identitaire*, Québec : Presse université de Laval.
- CÉLIUS Carlo (2009). « Célestin Faustin un peintre face au sacré », *Histoire et missions chrétiennes*, [ En ligne], vol 4, no 12, [www.cairn.info/revue-histoire-monde-etcultures-religieuses1-2009-4-page-93.htm](http://www.cairn.info/revue-histoire-monde-etcultures-religieuses1-2009-4-page-93.htm). Consulté le 16 avril 2015.
- CHARLES, Judith (1984). *L'indigénisme dans le roman haïtien*, mémoire de maîtrise, Montréal : Mc Gill.
- CLITANDRE, Pierre (2002). Catalogue d'exposition « Jacques Gabriel est mort à 54 ans – la ciguë du Socrate nègre », Port- au-Prince : Musée d'art Haïtien.
- CONFIANT, Raphael, Jean, BARNABÉ et Patrick, CHAMOISEAU (1993). *Éloge de la créolité*, Paris : Gallimard.
- CONFIANT, Raphael (2009), « considérations sur l'indigénisme », *Revisiter l'oncle*, Montréal : Mémoire d'encrier.
- CORVINGTON, Georges (2008). *Port au Prince au cours des ans*, Tome IV 1934-1950, Montréal : CIDIHCA.
- CRISTOVAO, Maria Clara Lucia (2010). « Description picturale : Vers une convergence entre peinture et littérature » *Synergies Brésil* no 8.
- DEPESTRE, René (1980). *Le métier à métisser*, Paris : l'Harmattan.
- DERRIDA, Jacques (1967). *L'écriture et la différence*, Paris : Le Seuil.
- DIOP, Babacar Mbaye (2011). *Critique de la notion d'art africain*, Paris : Connaissances et savoirs.
- EDWARDS, Saïd (2000). *Culture et impérialisme*, Paris : Fayard.
- FAVRE, Henry (1996). *L'indigénisme*, France : PUF.
- FAVRE, Henry (2009). *Le mouvement indigéniste en Amérique latine*, Paris : l'Harmattan.
- FAVRE, Anaïs (2010). *Métis, Métisse, Métissage de quoi parle t-on ?* Afromundi.
- FIRMIN, Anténor (1885). *De l'égalité des races humaines*, Montréal : Mémoire d'encrier.
- FOUCHARD, Jean (1975). *Les marrons du syllabaire*, Port- au Prince : Henry Deschamps.

- FOUCHARD, Jean, Emmanuel, Paul (1956). *Témoignages sur la vie et l'œuvre du Dr Jean Price- Mars*, Port -au- Prince : imprimerie de l'État.
- FOUCHARD, Jean (1955). *Théâtre à Saint-Domingue*, Port- au Prince : ed. Henri Deschamps
- GABRIEL, Jacques (2002). Catalogue d'exposition, « Cette peinture que je fais là », Port- au- Prince : Musée d'art haïtien.
- GABRIEL, Jacques (2002). Catalogue d'exposition « Interview à Radio Port -au- Prince » Port- au-Prince : Musée d'art haïtien.
- GAGNON Denis, GUIGÈRE, Hélène (2012). *L'identité métisse en question*, Québec : PUL.
- GAILLARD, Roger (1993). « L'indigénisme haïtien et ses avatars », *Conjonction*, janvier no 197, p.9-27.
- GLISSANT, Édouard (1990). *Poétique de la relation Poétique III*; Paris : Gallimard.
- GLISSANT, Édouard (1996). *Introduction à la Poétique du Divers*. Paris : Gallimard.
- GLISSANT, Édouard (1997). *Le traité du tout monde*, Paris : Gallimard.
- GLISSANT, Edouard (2001). « Métissage, Créolisation, Latinité » Académie de la latinité Rio de Janeiro.
- GLISSANT, Édouard (2006 a). « Il n'est pas frontière qu'on n'outrepasse » *Le Monde diplomatique* Octobre 2006.
- GLISSANT, Édouard (2006 b). *Une nouvelle région du monde*, Paris : Gallimard.
- GRUZINSKI, Serge (1999). *La pensée métisse*, Paris : Fayard.
- JANHEINZ, Jahn (1961). *Muntu l'Homme africain et la culture néo africaine*, Paris : Le Seuil.
- JOLIVET, Marie José (1997). « La créolisation en Guyane », *Cahiers d'études africaines* [En ligne], vol 37, no 148, [http://www.persee.fr/doc/cea\\_0008-0055\\_1997\\_num\\_37\\_148\\_1834](http://www.persee.fr/doc/cea_0008-0055_1997_num_37_148_1834). Consulté le 5 décembre 2014.
- HANNERZ, Ulf (1987). “The world in creolization” *Journal of the African international institute*. [En ligne], vol 57, no 3, <https://is.muni.cz/el/1423/jaro2007/SAN206/um/Hannerz-World-in-Creolization-AF1987.pdf>. Consulté le 16 mai 2016.
- HANNERZ, Ulf ( 1992). *Complexité culturelle*, France : A la croisée, 201.
- HANNERZ, Ulf (1997). “Flows, boundaries, hybrids, key words in transnational



anthropology”.[Enligne],

<http://www.transcomm.ox.ac.uk/working%20papers/hannerz.pdf>. Consulté le 27 septembre 2016.

HERSKOVITS, Melville Jean (1962). *L'héritage du Noir, Mythe et réalité*. Paris : Présence africaine.

HURBON, Laennec (2012). « Le vodou et le développement des arts haïtiens » : *Mythes croyances religions et imaginaires*, Martinique : éd HC.

HURBON, Laennec (1998). « Démocratisation, identité nationale et identité nationale en Haïti », *Revue CRPLC* [En ligne], no 10, <https://plc.revues.org/602>. Consulté le 27 avril 2016.

KNEPPER, Wendy (2006).”Colonization, Creolization, and Globalization: The Art and Ruses of Bricolage”, *Small axe* [En ligne], octobre, no 22, vol 11, no 1, <https://muse.jhu.edu/article/206140/pdf>. Consulté le 20 septembre 2016.

LAFONTANT, Jean (1982). « Quelques hypothèses sur les déterminants du « Gout » en peinture » *Conjonction*, revue Franco- Haïtienne, juin, no 154, p.71--89.

LAROCHE, Maximilien (1987). *Contribution à l'étude du réalisme merveilleux*, Québec : Université de Laval.

LAUDE, Jean (1968). *La peinture française et l'art nègre*, Paris : Klincksieck 2006.

LAZARUS, Neil (2006). *Penser le postcolonial : une introduction critique*. Paris : éditions Amsterdam.

LEREBOURS, Michel Philippe (1989). *Haïti est ses peintres Tomes I, II*, Port - au- Prince, Imprimeur

II.

LEREBOURS, Michel Philippe (1981). « Haïti et ses peintres : une esthétique nouvelle », *Conjonction* , février no 149, p.7-45.

LEREBOURS, Michel Philippe (1997). Bernard Séjourné et Jean-René Jérôme : La quête de la beauté in Catalogue double résonance, Port-au Prince, Musée d'art haïtien.

LEREBOURS, Michel Philippe (2007). « Peinture et vaudou » Catalogue Musée d'Aquitaine à Bordeaux, Bordeaux : Le Festin.

LEVESQUE, Katia (2004). *La créolité entre tradition d'oraliture créole et tradition littéraire française*, Québec : Nota bene.

LORA, Silvano (2002). Catalogue d'exposition, « Jacques : une lueur dans la mare », Port-au Prince : Musée d'art haïtien.

LUNDHAL, Mats (2012). *Issa El Saieh: Maestro and legend*, Montréal: CIDIHCA.

MALRAUX, André (1950). *Le musée imaginaire*, Paris : Gallimard 1996.

- MALRAUX, André (1975). *L'intemporel*, Paris : Gallimard.
- MARCELIN, Émile (1947). « Les grands dieux du vodou haïtien », *Journal de la société des américanistes*. [En Ligne], vol 36, no 1, [http://www.persee.fr/doc/jsa\\_00379174\\_1947\\_num\\_36\\_1\\_2357](http://www.persee.fr/doc/jsa_00379174_1947_num_36_1_2357). Consulté le 5 décembre 2014.
- MASSÉ, Raymond (2013) « Créolisation et quête de reconnaissance » *L'Homme*, revue française d'anthropologie, 207-208, p 135-157.
- MC EVILLEY, Thomas (1992). *L'identité culturelle en crise : Art et différences à l'époque post moderne et postcoloniale*, Paris : Jacqueline Chambon.
- MÉNIL, Alain (2009). « La Créolisation nouveau paradigme pour penser l'identité? » *Revue rue Descartes*, No 66, p 8-19
- MOREL, Delano (2015). *Propos sur Jacques Gabriel : entrevue*, Montréal.
- Musée d'Aquitaine (2007). *Peintures haïtiennes d'inspiration Vaudou*, Paris : Le festin.
- NAUBERT-RISER, Constance (1983). « Le surréalisme dans la peinture haïtienne », Luis de Moura Sobral, dir. *Portugal, Québec, Amérique latine : un surréalisme périphérique*, Montréal : Université de Montréal.
- OKEKE AGULU, Chika (2013). « L'Art Society et la construction du modernisme postcolonial au Nigeria », *Multitudes*. [En ligne], automne, no 53, <http://www.multitudes.net/author/okeke-agulu-chika/>. Consulté le 10 octobre 2016.
- PARRY, Benita (2004). « L'institutionnalisation des études postcoloniales », LAZARUS Neil, dir. *Penser le postcolonial une introduction critique*, Paris : Éditions Amsterdam.
- PASSINI, Michela (2013). *La fabrique de l'art national. Le nationalisme et les origines de l'histoire de l'art en France et en Allemagne 1870-1933*, Paris : Éditions la maison des sciences de l'homme.
- PRICE-MARS Jean (1928). *Ainsi parla l'oncle suivi de revisiter l'oncle*, Montréal : Mémoire d'encrier.
- Réunion des musées nationaux - Grand Palais (2014). *Haïti : deux siècles de création artistiques*, Paris : Musées nationaux
- RHODES, Colin (1994). *Le primitivisme dans l'art moderne*, Paris : Thames et Hudson.
- RODMAN, Selden (1948). *Renaissance in Haiti: Populars painters in the black Republic of Haiti*, New York: Pellegrini and Cudahy.

- RODMAN, Selden (1974). *The miracle of Haitian art*, New York: Doubleday & company, INC.
- ROUGÉ, Bertrand (1997). « Les deux récits du tableau : Histoire et configuration narrative en peinture » in : *littérature* [En ligne], no 16, [http://www.persee.fr/doc/litt\\_00474800\\_1997\\_num\\_106\\_2\\_2438](http://www.persee.fr/doc/litt_00474800_1997_num_106_2_2438). Consulté le 16 avril 2016.
- SAINT-ÉLOI, Rodney (1993). « Peinture et indigénisme », *Conjonction*, janvier, no 197, pp 125-149
- SAKI, Mohamed (2011). « Hybridité, créolisation et la question de l'homogène et du divers », auteur : *Hybridité discursive et culturelle*, Paris : L'Harmattan. .125-149.
- SCHIMDT, Nelly (2003). *Histoire du métissage*, Paris : La Martinière
- SENGHOR, Léopold-Sédar (1973). *Poèmes*, Paris : éditions du Seuil.
- SHIGEMI, INAGA (2002). « Tahiti et la migration des signes. Représentation du paradis terrestre chez Paul Gauguin et quête de la créolité dans le langage plastique au tournant des XIXe et XXe siècles », In : *Multiculturalisme et identité en littérature et en art*, Paris : L'Harmattan.
- SILVA, Lucia Joseane (2009). « *L'anthropophagisme* » dans *l'identité culturelle brésilienne*, Montréal : collection les classiques en sciences sociales.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty ( 2007). *Les subalternes peuvent- elles parler?* France : éditeur Amsterdam.
- STEBICH, Ute (1978). *Haitian art*, New York: The Brooklyn Museum.
- TROUILLOT, Michel-Rolph (1993). « Jeux de mots, jeu de classes: les mouvances de l'indigénisme », *Conjonction*, janvier, no 197, p.29-36.
- TOUMSON, Roger (1998). *Mythologie du métissage*, Paris : PUF.
- TURP, Julie (2008). *Le Cinéma et les autres arts : la citation de la peinture et de la photographie dans le film Buffalo 66 de Vincent Gallo, mémoire de maîtrise*. Montréal : UQAM.
- TWA, Lindsay. J (2015). « La diaspora en dialogue: James A. Potter et Lois Mailou Jones Pierre- Noel, ou comment écrire l'histoire de l'art Haïtien », *Gradhiva, novembre* no 21 pages 51-73.
- VARGAS LLOSA, Mario (1996). *L'utopie archaïque. Jose Maria Aguedas et les fictions de l'indigénisme*, Paris : Gallimard.
- WOOD, Yolanda (1997). Catalogue d'exposition, « L'essentialisme pictural de Séjourné et de Jérôme » Port- au Prince : Musée d'art haïtien



## **ANNEXE**

### **Conversation avec Delano Morel au sujet de Jacques Gabriel**

**Q.** As-tu connu Jacques Gabriel?

**R.** C'était mon ami personnel

**Q.** Était-il gauchisant? Quelles étaient ses préoccupations sociales et politiques

**Q.** Quels étaient ses combats?

**R.** Woy ! Il en avait plusieurs

**Q.** Y avait-il une problématique qui l'interpellait particulièrement?

**R.** Trouver de l'argent au quotidien pour acheter la cocaïne et la marijuana

**Q.** Y a-t-il un combat qui le tenait?

**R.** Comme je t'ai dit il était marxiste, par la suite il a pris ses distances

Il pensait que la bourgeoisie partout c'était la M..., en arrivant en Italie il pense qu'il s'était trompé. Il a pris ses distances avec la politique en me confiant ceci : le développement d'un peuple est identique à celui d'un arbre. Arrivé à un certain âge il n'est plus possible d'orienter le tronc. Il pensait que ce stade de non-retour on l'a obtenu avec Duvalier. **Q.** Une espèce de défaitisme?

**R.** Lol. Oui, par la suite il était devenu très superstitieux

**Q.** l'effet des drogues?

**R.** Je ne crois pas

**Q.** Quel était sa position sur l'indigénisme?

**R.** Il était totalement contre. Il pensait que le duvaliérisme nous vient de cela

**Q.** Voulait-il faire une peinture sociale?

**R.** Non. Mais il a quand même fait une porte sur Péralte

**Q.** Que représentait la peinture pour lui?

**R.** Il voulait faire une iconographie de la femme haïtienne une nouvelle image des femmes pour cela il allait au marché pour étudier la physionomie des marchandes **Q.** L'indigénisme ne l'avait pas fait selon lui?

**R.** Il aimait raconter que les marchandes passaient de l'huile sur leurs jambes, en le voyant, pour créer plus d'excitation

**Q.** Dans la rétrospective de son œuvre je ne me souviens pas avoir vu des marchandes **R.** . Il a fait une douzaine de dessins et pour la peinture il en a fait une multitude

**Q.** Mais ça nous remet à l'iconographie indigéniste ça ?

**R.** Il ne s'intéressait pas aux scènes de marché. Il voulait créer un vocabulaire. Quand il allait au marché il était en quête de gestes, de postures. **Q.** La femme noire représentait quoi pour lui?

**R.** Plutôt la femme populaire

**Q.** A-t-il étudié Rembrandt ? Je pose cette question à cause de son rapport avec la lumière

**R.** Non je ne crois pas il parlait souvent de Fernand Leger, de Mata, de Lam, de Braque

**Q.** Quelles étaient ses positions sur l'art africain?

**R.** Il trouvait que la peinture naïve était plus proche de la modernité. Il était proche des naïfs par l'élimination du point de fuite dans ces tableaux. Il parlait souvent des impressionnistes. Jacques avait toute une théorie sur l'Afrique en rapport avec son esthétique. Il pensait que le citoyen européen n'est pas capable de lire une carte dans une gare, car il n'est pas au niveau de concept. Alors que les africains utilisent les lignes pour exprimer beaucoup de choses. Il parlait de Picasso et des autres peintres du début du 20 e siècle de la vient son interrogation sur la lumière

**Q.** Jacques parlait de l'art japonais qu'en disait-il? Qu'a-t-il appris des japonais?

**R.** L'importance des gestes et le monochrome, il en faisait souvent (des monochromes) mais il m'avait confié que c'était lorsqu'il était en panne de peinture **Q.** Faisait-il une quête de l'universel?

**R.** Je ne sais pas s'il visait l'universel, mais il était du côté de la quête sous toutes ses formes

**Q.** Quête d'haïtianité?

**R. Surtout.**