

Carlo A. Célius

Art et anthropologie : perspectives à partir d'Haïti

Le couple art/anthropologie est perçu avec une grande suspicion par nombre d'artistes et de critiques en Haïti. Lors de la présentation à Port-au-Prince, au mois de mars 2015, de l'exposition *Haïti deux siècles de création* (Grand Palais, Paris, novembre 2014 – février 2015),¹ un critique d'art avait une seule interrogation : l'exposition était-elle reçue comme une manifestation artistique ou ethnologique ? Aucune réponse à sa question ne parvenait à le satisfaire. Aussi l'a-t-il réitérée plusieurs fois lors des discussions et échanges postérieurs avec plusieurs personnes, mais aussi dans des articles de presse. Il n'a malheureusement pas vu l'exposition. Je lui ai suggéré de se pencher sur sa réception critique, de la confronter au discours des commissaires et au contenu du catalogue, sans oublier de considérer les types d'exposition généralement tenus dans l'établissement concerné. Vraisemblablement une telle démarche ne lui paraissait pas nécessaire. J'en suis venu à me demander s'il était vraiment à la recherche d'une réponse à une interrogation pour lui essentielle. Car, en fin de compte, c'est le choix des commissaires qui était en cause. Selon lui, l'accent mis sur une catégorie d'artistes au détriment de ceux qu'il considère plus représentatifs serait dû à une injonction « ethnologique » ou « ethnologisante » et non à une perspective librement conçue, de nature strictement « esthétique ». Paradoxalement, les artistes qu'il cible, en l'occurrence ceux qui pratiquent la récupération, sont ceux-là mêmes que promeut Mario Benjamin,² artiste souvent présenté comme le chef de file de « l'art contemporain haïtien ». De fait, la présence de celui-ci dans le comité scientifique de l'exposition a sans doute influé sur l'orientation globale qui a été adoptée.³ Au lieu de déployer un vaste panorama allant du XIX^e siècle à nos jours, comme il a été envisagé au départ,⁴

1 Cette présentation illustrée, organisée à la Fondation connaissance et liberté, réunissait une des deux commissaires, Mireille Pérodin-Jérôme. Jérôme, deux contributeurs au catalogue, Sterlin Ulysse et moi-même puis un quatrième intervenant, Emilcar Similien, dit Simil, artiste, chargé de formuler une appréciation critique de l'exposition et du contenu du catalogue.

2 Cf. entre autres *Fête de la sculpture*, 2007.

on a privilégié des figures de ce que j'appelle « la nouvelle scène artistique » (Célius 2015), en les accompagnant de quelques œuvres-repères d'artistes d'autres courants et d'autres périodes, attestant d'un univers de création depuis très longtemps constitué, diversifié et dynamique.⁵ Or Mario Benjamin n'a jamais caché son aversion pour toute approche qu'il perçoit comme « ethnologisante » de la production plastique d'Haïti et des œuvres des principaux artistes qui ont été mis en avant.

Je mets face à face ces deux protagonistes pour souligner qu'on rencontre habituellement une sorte de « réaction épidermique », souvent confuse, mais compréhensible sinon légitime, de la part d'acteurs du monde artistique d'Haïti dès lors qu'il s'agit d'art et d'anthropologie. C'est dire que ce n'est pas sans risque (d'incompréhension, de rejet...), que j'ai conçu et réalisé un numéro spécial de la revue *Gradhiva*, paru peu de temps avant la fin de l'exposition du Grand Palais (Célius 2015b).⁶ Car *Gradhiva* a été d'abord une *revue d'ethnologie et de muséologie* avant de devenir une *revue d'anthropologie et d'histoire des arts*. Le mot « histoire » dans la nouvelle dénomination est souvent passé inaperçu, sans doute en raison de l'orientation globale de la revue, mais aussi et surtout du fait que celle-ci est publiée, depuis 2005, par le musée du quai Branly. On connaît le débat qu'a suscité la création de cet établissement justement sur les rapports entre art, esthétique et anthropologie.⁷ D'ailleurs, le soupçon de primitivisme ou de néo-primitivisme considéré comme étant au fondement de la conception de l'établissement n'est pas encore levé, comme en témoigne une étude menée auprès des publics parue il y a peu (Debary/Roustan 2012). Les responsables du musée ne sont pas sans l'ignorer, puisqu'ils ont rappelé, par exemple,

3 En dépit de sa désapprobation du résultat final, comme dans un entretien accordé à Marie Richeux sur France Culture le 20 novembre 2014. En effet, il conteste l'approche globalisante adoptée, au motif qu'elle présente l'inconvénient de mélanger, selon une perspective qui serait trop commune dès lors qu'il s'agit d'Haïti, des artistes et des œuvres qui n'auraient rien à faire ensemble. Mais Philippe Dagen rapporte qu'« Il admet qu'en évitant l'exhaustivité, l'exposition n'est pas « la grosse soupe » qu'il redoutait » Dagen (2015 : 84). Pour qui prête attention aux déclarations de Benjamin, il apparaît qu'il énonce fréquemment des positions contradictoires.

4 D'où le titre retenu, après maintes discussions, par la présidence du Grand Palais, qui ne correspondait point tout à fait au contenu final de l'exposition.

5 Le principal souci, dès le départ, était de tenter d'aller à l'encontre d'une vision stéréotypée de « l'art haïtien », réduit à un seul type de création (l'art naïf), aux caractéristiques définies et qui serait né, comme par miracle, dans les années 1940.

6 Le numéro n'a pu paraître au moment de l'ouverture de l'exposition, comme cela avait été envisagé au départ.

7 Parmi les nombreuses publications, voir *Le Débat*, n° 147 (2007) et 148 (2008) ; Desvalées 2008, Price 2011.

dans une des notices de l'exposition *Les Maîtres de la sculpture de Côte d'Ivoire* (15 avril – 26 juillet 2015), que plusieurs artistes non-européens refusent d'y être exposés, ne voulant pas être associés à un « musée d'ethnologie ».

C'est bien, en ce qui concerne Haïti, cette question du primitivisme qui est en cause. Le primitivisme, regard hiérarchisant, renvoyant l'autre à une condition première, est une projection. Il est au fondement de l'avènement de l'« art naïf »⁸ dans le pays ; il est au cœur du débat sur l'haïtianité artistique ; il constitue la base sur laquelle repose l'essentiel des stéréotypes entretenus sur « l'art haïtien ». Faut-il pour autant se contenter de le dénoncer et de le rejeter purement et simplement ? Ce serait éluder les problèmes qu'il soulève qui demandent à être analysés. Le mieux est de tenter une mise à distance critique du phénomène pour l'analyser dans ses diverses dimensions, pour chercher à en comprendre les fondements, les temporalités, les effets et les usages.

Une telle relecture affecte nécessairement l'école haïtienne d'ethnologie (Célius 2005). Non pas parce qu'elle serait à l'origine de l'art naïf et/ou qu'elle l'aurait manipulé pour l'enfermer dans le vodou comme on a pu l'écrire (Pierre 2013 : 243–244). Il est difficile, après analyse (Célius 2007 : 291–361), de conclure à un rapport d'engendrement d'un phénomène par l'autre, en dépit du renversement paradigmatique opéré par le tournant ethnologique. Amorcé dans les dernières années du XIX^e siècle pour s'institutionnaliser dans les années 1940, celui-ci opère un changement d'envergure consistant à redéfinir la collectivité en termes de « communauté culturelle ». Ainsi la Révolution, l'indépendance proclamée en 1804 et l'institution subséquente d'un nouveau corps politique ne suffisent plus à elles seules, comme dans la pensée du XIX^e siècle, à caractériser, à circonscrire le « nous » collectif, à spécifier l'identité collective. On revendique désormais des « valeurs culturelles », en commençant par celles héritées d'Afrique qui lui sont constitutives et qu'il convient d'inventorier, d'analyser, de promouvoir. Advenu dans un tel contexte, entre 1945 et 1950, le courant d'art naïf a pu être perçu comme une des manifestations de cette « révolution culturelle » (Souffrant 1988) enclenchée par l'ethnologie. Cependant, à y bien regarder, on est en présence de deux phénomènes concomitants, liés par un même horizon conceptuel englobant, le primitivisme. Le discours ethnologique a, avant tout, facilité les choses, en offrant des repères adéquats et en créant une atmosphère intellectuelle favorable à la légitimation du nouveau courant artistique. Devenu discours de référence qui informe tous les autres, l'ethnologie s'impose à celui qui s'élabore et se développe sur l'art. Notons que bien des questions soulevées par l'apparition du nouveau type d'art intéressent,

8 J'ai restitué ailleurs les débats autour des différentes dénominations proposées, avant d'expliquer les raisons pour lesquelles je retiens dans mes analyses l'appellation « art naïf ». Cf. Célius 2007.

au premier chef, la nouvelle discipline. Non seulement ce sont les catégories sociales qu'elle privilégie qui sont concernées, mais aussi on discute d'identité, d'authenticité, des rapports de l'art au religieux, au sacré, de l'importance du vodou, de la mémoire, etc. On recherche les liens avec l'Afrique. On s'interroge sur le meilleur qualificatif à adopter : populaire ? naïf ? primitif ? L'ethnologie a été souvent interpellée, aussi bien par l'objet en lui-même que de manière explicite par des personnalités du monde artistique comme Jean Chenet (1947). Mais les ethnologues, en commençant par leur chef de file, Jean Price-Mars, n'ont pas répondu à cet appel ; ils ne se sont pas penchés sur la création artistique (Célius 2007 : 345–361, 2009). De telles études auraient peut-être permis à la discipline de clarifier pour elle-même certaines notions, d'ouvrir des pistes de réflexions inédites et, éventuellement, de réviser quelques-uns de ses postulats. Ces recherches auraient été sans doute d'un apport considérable pour le discours sur l'art qui se déployait autour de la problématique de l'haïtianité (Célius 2007). Les discussions alors engagées ont abouti à la cristallisation de deux grandes tendances. La première, longtemps dominante, a trouvé dans l'ethnologie des arguments pour soutenir que l'art naïf est le seul mode de création à même d'exprimer l'haïtianité, en posant le vodou à la fois comme génitrice, horizon indépassable pour les explorations créatrices et repère sur lequel fonder tout jugement ou toute explication possible. On en vient à parler d'atavisme, de mémoire raciale, d'art néo-africain, etc. La seconde tendance s'est évertuée à nuancer ces propositions, en réfutant l'exclusivisme naïf, en multipliant et en complexifiant les critères d'évaluation, en révélant les limites de toute explication monocausale. Elle a élaboré une approche intégrative, incluant toutes formes de création dans une définition complexe de l'haïtianité, en ouvrant les perspectives d'une histoire de l'art de longue durée. Cependant, elle bute sur une conception substantialiste de l'identité, donnée par l'école d'ethnologie, qui ne lui a pas permis de surmonter bien des dilemmes inhérents au paradigme primitiviste, celui-là même sur lequel repose le courant de pensée qu'elle s'est efforcée de dépasser.

De véritables enquêtes ethnographiques vont être menées à partir des années 1970, surtout par des chercheur/es états-unien/nes. Parmi eux/elles : Robert Farris Thompson, Karen McCarthy Brown, Marilyn Houlberg, Donald Cosentino, Patrick Arthur Polk, Katherine Smith.⁹ Leurs travaux fournissent des descriptions et des analyses précieuses qui enrichissent notre connaissance surtout de l'univers visuel du vodou. Néanmoins, ils tendent à tout expliquer, à

9 Cf. Cosentino 1998. Il s'agit d'un catalogue d'exposition sur les arts sacrés du vodou, qui fournit un bilan significatif des recherches sur le sujet. Tous les auteurs cités y ont participé, sauf Karen McCarthy Brown (1971, 1995). Smith a contribué au catalogue d'une autre exposition organisée par Cosentino (2012). Voir aussi Polk 1997.

percevoir toutes formes de création par le seul prisme du vodou. Ce faisant, comme le souligne Edward J. Sullivan (2015), ces études n'aident pas à dépasser les stéréotypes déjà bien sédimentés sur « l'art haïtien ».

Les nouvelles perspectives théoriques et méthodologiques à élaborer impliquent, comme je l'ai déjà suggéré, une mise à distance critique du primitivisme. Prenons l'approche dualiste de « l'art haïtien » sur laquelle repose, au nom du primitivisme, la valorisation d'une catégorie de créateurs et la marginalisation d'une autre. D'un côté, « l'art naïf » est crédité d'une « authenticité absolue », pour reprendre un qualificatif attribué à Hector Hyppolite par André Breton, de l'autre « l'art moderne » est considéré comme inauthentique, non haïtien, relevant du mimétisme occidental. Une analyse minutieuse des conditions d'apparition du genre naïf dans le pays, qui prend en compte plusieurs paramètres en articulant divers niveaux de considérations, tend à infirmer une telle dichotomie, qui, pourtant, s'ajuste parfaitement à la thèse courante selon laquelle il existe « deux Haïti », dont rendraient compte les antinomies: élite/masse, lettré/illettré, ville/campagne, créole/bossale, État/nation, citadins/paysans, français/créole, christianisme/vodou, etc.¹⁰ En fait, l'art naïf advient en Haïti à la faveur d'une « incidence esthétique ». Il résulte, en effet, d'une rencontre fortuite entre un regard et une œuvre ; un jugement esthétique a été prononcé qui s'est transformé en « parole instauratrice ». En visitant les réserves du Centre en 1945, le critique d'art cubain José Gómez Sicre découvre une œuvre du peintre Philomé Obin, alors considéré comme un apprenti-artiste. Contrairement aux dirigeants de l'établissement, Gómez Sicre voit dans ce tableau une œuvre d'art à part entière et le dit. En d'autres termes, il soutient qu'il y avait de l'art là où la conception artistique et esthétique en vigueur au Centre ne permettait pas de le reconnaître. Il a donc émis un jugement ontologique à caractère valorisant sur l'œuvre d'Obin qui correspond au changement de formulation opéré par la modernité artistique dans le jugement esthétique, ainsi que l'a établi Thierry de Duve (1984, 1990). Son énoncé ne peut pas se traduire par la formule, héritée de Kant : « Ceci est beau », mais plutôt par « Ceci est de l'art ». En d'autres termes, la conception de l'art alors en vigueur, nourrie des thèses de l'école d'ethnologie, n'a pas permis de reconnaître dans le tableau d'Obin une œuvre d'art à part entière. Elle a été fortement perturbée par le jugement de Gómez Sicre, comme en témoignent les désapprobations, les refus et les réticences. En mettant en crise la vision artistique et esthétique en vigueur, Gómez Sicre a élargi le champ des possibles. Notons qu'il identifie le tableau d'Obin à une pratique déjà labellisée. Ce faisant, il l'y inscrit et rend possible l'acceptation de créations apparentées, entraînant la mise en place du

¹⁰ Pour une critique de l'approche dualiste dans les études sur Haïti cf. Célius 1998a, 1998b, 1999, 2013, 2014.

nouveau courant artistique. Les œuvres sont assimilées à l'« art naïf », genre déjà constitué sous l'impulsion du primitivisme tel qu'il a été reformulé à partir de la deuxième moitié du XIX^e siècle par l'avant-garde européenne. Dans ces conditions, c'est du procès moderniste d'invention d'une altérité primitive que résulte l'art naïf. On comprend mieux la dichotomie art naïf/art moderne. Défini comme « art autre » par la modernité artistique qui l'a inventé, l'art naïf ne saurait participer de la modernité. C'est donc le discours de la modernité sur elle-même qui exclut de son auto-représentation une altérité (une des altérités) qu'elle s'est construite et qui lui est constitutive. L'art naïf, de ce point de vue, participe des mouvances de la modernité.

Dès lors la dichotomie naïf/moderne est à réviser. Il y a lieu aussi d'évaluer les effets du primitivisme tel qu'il a été mobilisé dans l'avènement et la promotion de l'art naïf. En effet, parce qu'il s'inscrit dans le paradigme primitiviste, l'art naïf remet en question les échelles de valeurs d'une société haïtienne alors fondées sur l'idéologie de « La Civilisation ». L'ébranlement est d'autant plus significatif que l'instauration du nouveau genre artistique s'accompagne de la promotion sociale de gens issus d'une catégorie sociale infériorisée. On en mesure la portée quand on sait que seuls les « beaux-arts » étaient légitimés jusque-là par les élites dans un dessein d'auto-valorisation. Il y a là, au final, une véritable irruption de « subalternes » qui a entraîné une profonde reconfiguration du monde de la création plastique du pays : subversion des beaux-arts par l'imposition d'un type inattendu de représentations figurées et, de fait, initialement rejeté ; élargissement de la base sociale des beaux-arts ; stimulation du développement de courants divergents ; visibilité de l'univers artistique du vodou notamment ; établissement de nouveaux rapports entre pratiques de création différentes ; nouvelles dynamiques de circulation de formes, de thèmes, de motifs, de signes, de symboles, de propositions stylistiques, réorganisation et développement du marché.

Une telle situation invite à une remise en perspective théorique et méthodologique, en partant de l'état des connaissances. Sur le plan interne, compte tenu des thèses longtemps en vigueur, on peut retenir deux acquis essentiels : d'une part, la mise en évidence de l'existence des beaux-arts depuis la période coloniale (Lerebours 1989), d'autre part, l'établissement de l'existence d'un autre univers de création, spécifique, celui des « arts sacrés du vodou » (Cosentino 1998). Si, à partir des années 1940, il y a une reconfiguration de l'univers artistique, impliquant de nouveaux rapports entre ces deux univers, il convient de s'interroger sur la nature de leurs relations avant cette date. Ce qui conduit à s'interroger sur la formation respective de ces univers de création, leurs structurations, leurs dynamiques internes, sur les implications de leurs mises en relation, sur la nature de ces relations. Il faut aussi se demander s'il n'y aurait pas au moins un autre espace de création, présentant des caractéristiques dis-

tinctives (ne serait-ce que par la destination ou l'espace de circulation des objets ou images créés), comprenant les décorations murales urbaines, les décors des « tap-tap » (véhicules de transport en commun), les enseignes, etc.

Ces considérations nous entraînent forcément sur le terrain des interminables débats sur la définition et la dé-définition de l'art (cf. Rosenberg 1992), sur ses conditions d'existence, sur son étendue, ses limites... Plusieurs travaux se sont évertués à déconstruire la conception essentialisée de la notion d'œuvre d'art (Schaeffer 2008, 2009) ou les « ontologies friables » (Cometti 2012) qui s'y rattachent. Si l'anthropologie avait offert ses bases au primitivisme, elle fournit tout aussi bien des ressources à des courants de pensée qui s'évertuent à reconceptualiser les approches de la création artistique. Du côté des historiens de l'art, on en appelle au travail pionnier d'Aby Warburg, mais l'horizon des réflexions et des enquêtes s'étend considérablement si l'on considère les travaux de David Freedberg, Hans Belting, Georges Didi-Huberman ou encore Victor I Stoichita, pour s'en tenir à quelques noms. Du côté des anthropologues, l'éventail des propositions n'est pas moins étendu, de Frantz Boas à Philippe Descola en passant par Alfred Gell. Les études postcoloniales et les études de genre sont aussi d'un grand apport, les travaux sur l'art et la globalisation ouvrent également des perspectives. Considérant ces mouvances, James Elkins (2007, 2010, 2011), documents statistiques à l'appui, regard informé sur l'univers académique, en arrive à un constat sans appel : l'histoire de l'art est et demeure un discours occidentalocentré. Ce constat est moins étonnant qu'il n'y paraît. Car l'histoire de l'art est générée par le système des beaux-arts auquel elle reste fortement attachée.¹¹ Même les réflexions tendanciellement égalitaristes sur « l'art global » (Belting 2007) comportent des points aveugles (Jones/Nelson 2015 ; Thea 2016) qui, dans bien des cas, donnent l'impression qu'on serait tout simplement parvenu à la phase ultime de l'expansion maximale d'un modèle, d'un domaine, celui des beaux-arts qui se maintient en se transformant. L'histoire qu'on voudrait globale semble alors prendre l'allure de la recherche d'un discours d'accompagnement adéquat. Or le défi, que semblent pointer l'anthropologie des images, les études visuelles d'une manière générale, fil rouge des différentes mouvances qu'on vient d'évoquer, semble être de parvenir à penser la « création plastique », en tant que « foyer de production d'images », parmi d'autres, dans une société donnée, plus précisément dans ses diverses formes d'organisation, de cristallisation, dans le temps et dans l'espace.

En effet, l'anthropologie des images présente le grand intérêt d'offrir un horizon suffisamment vaste pour rendre possible une mise à distance des for-

11 Ces considérations ont été soumises à Elkins, qui y a apporté sa réponse, dans un entretien (réalisé avec deux autres auteurs) où il développe ses points de vue sur d'autres aspects de sa démarche et de ses réflexions, cf. Célius/Raux/Venturi 2015.

mes de création circonscrites sous la notion d'art. On dispose aussi d'un autre point de départ que celui qu'offre cette dernière notion pour toute approche comparative étendue d'univers sociaux et sociétaux distincts, plus précisément de leurs iconosphères. Les recherches peuvent donc se focaliser sur les types d'images, les conditions de leur production, leurs modes de valorisation, l'étendue de leur circulation, leurs caractéristiques formelles, leurs usages... C'est en ce sens que je parle de « foyers de production d'images ». Parmi ces foyers se distinguent ceux qui regroupent la classe d'objets relevant de la création plastique. D'où la dénomination : « domaine de création plastique ».

La création plastique comprendrait une classe d'objets résultant de la matérialisation de l'imaginaire à partir de quelques éléments de base, dont le trait (le dessin), la forme, la couleur et le volume. Le traitement technique de ces éléments, leur combinaison, les matériaux utilisés, les types d'objets qui en résultent, leurs fonctions, leur mode de valorisation varient d'une société à une autre, d'une époque à l'autre et, probablement, d'une entité sociale à l'autre dans une même société pour une période déterminée. Ce sont ces formes d'organisation des pratiques de création plastique que j'appelle « domaines de création ». C'est à ce niveau que se constituent des normes, des conventions, des genres ; c'est là que s'établissent la nature et les critères de jugement, qui définissent les types de discours, les fonctions des objets et leur mode de circulation. Les relations entre les domaines varient selon les périodes en raison de circonstances particulières.

Les beaux-arts constituent un domaine de création plastique parmi d'autres, mis en place en Europe à partir de la Renaissance italienne. Le sens spécialisé de la notion de « beaux-arts » (les arts du dessin) se confirme entre les XVII^e et XVIII^e siècles. Il se double en même temps d'un sens extensif qui fait coïncider les entités des beaux-arts (écoles, musées des beaux-arts, histoire des beaux-arts) et celles de l'art (écoles et musées d'art, histoire de l'art). Une synonymie réussie d'où découle la classe essentialisée d'œuvres d'art. On comprend à quel point la fin proclamée des beaux-arts n'implique pas encore la fin des effets hégémoniques du système des beaux-arts, comme je l'ai laissé entendre plus haut mais aussi comme en témoignent d'ailleurs ne serait-ce que dans leur dénomination écoles, musées, périodiques, enseignements, etc. De plus, toute la conception commune de l'art, celle qui est la plus largement partagée, a été façonnée et reste tributaire de la longue tradition des beaux-arts. Ce qui contraint dans une très large mesure de nombreuses conduites esthétiques.

Le domaine des beaux-arts s'est institué, s'est développé et est devenu dominant au moment où s'amorce, s'étend et se consolide l'expansion européenne ; expansion dont l'une des modalités est la colonisation, elle-même liée, dans un premier temps, à la traite négrière. Les situations de contact ainsi créées ont grandement contribué à instaurer les beaux-arts comme un élément

constitutif de la culture européenne. Définis comme une valeur intrinsèque des sociétés dites policées, civilisées, ils servent à évaluer les créations plastiques des sociétés non européennes et à les positionner sur l'échelle de « La Civilisation ». C'est cette opération de hiérarchisation qui qualifie les formes de création non européenne d'« archaïques », de « primitifs », de « premiers », et même de « naïfs » dans le cadre d'une reformulation du primitivisme, dont Ernst Gombrich (2004) a établi la longue généalogie dans le discours sur la création artistique depuis la rhétorique antique. Ces considérations sont fondamentales pour aborder les créations plastiques dans les sociétés, comme Haïti, issues de la colonisation européenne.

Lorsque à partir des années 1930–1950 se constitue l'espace discursif sur la création plastique en Haïti, on a formulé la thèse d'un vide artistique antérieur à cette période. Le courant discursif qui fait reposer l'authenticité haïtienne, l'haïtianité artistique, sur le seul art naïf, utilise cette thèse du vide pour asseoir sa démonstration, pour apporter la preuve d'un art pur, « pur de tout alliage », innocent, premier, littéralement sans tradition, sans rien en face de lui. Le vide postulé est, en fait, celui des beaux-arts. Le courant discursif haïtien a fini par montrer qu'il y a bien une tradition des beaux-arts qui remonte à la période coloniale. Mais la thèse du vide s'accompagne d'un autre versant : si les beaux-arts ont fait défaut, l'art qui est advenu tient à la permanence de l'Afrique, la mémoire raciale, l'atavisme. Cette explication vient tout aussi conforter l'idée d'un art pur, primitif, premier, l'Afrique étant ici synonyme de primitivité. « L'Afrique » aurait donc resurgi (en dépit de la traite et de l'esclavage..., souligne-t-on à volonté) sous la forme d'un « miracle de la couleur » en Haïti ; une véritable « énigme » pour André Malraux, « l'Afrique » n'ayant « pas de peinture », selon lui (Malraux 1976 : 314). La poursuite des recherches a abouti à l'introduction de nouvelles données. Elles ont établi l'existence des « arts sacrés du vodou » (Cosentino 1998).

L'historicisation des beaux-arts permet d'asseoir l'existence de ces domaines. Elle invite à penser les enjeux des images dans l'univers colonial et les conditions de la formation de ces domaines. Elle ouvre la perspective d'une analyse minutieuse du processus d'implantation du domaine des beaux-arts, afin d'établir les implications de leur appropriation et de leur maintien, ou de la constitution de leur hégémonie par les élites, et enfin d'évaluer les effets (multiformes) de leur remise en cause au xx^e siècle. Tout cela tend à redessiner un cadre global à articuler, au besoin, à des échelles d'analyse circonscrites, celles des œuvres, des images, des créateurs, pris dans des ensembles ou individuellement.

Bibliographie

- Belting, Hans (2007). « Contemporary Art and the Museum in the Global Age ». Dans : Weibel, Peter / Buddensieg, Andrea (éd.). *Contemporary Art and the Museum. A Global Perspective*. Ostfildern : HatjeCantz, p. 16–41.
- Brown, Karen McCarthy (1976). *The « Veve » of Haitian Vodou : a structural analysis of visual imagery*. Ann Arbor, Michigan : Temple University.
- Brown, Karen McCarthy (1995). *Tracing the Spirit: Ethnographic essays on Haitian Art*. Davenport, Iowa : Davenport Museum of Art.
- Célius, Carlo A. (1998a). « Le contrat social haïtien ». Dans : *Pouvoirs dans la Caraïbe, revue du CRPLC*, vol. 10, p. 27–70.
- Célius, Carlo A. (1998b). « Le modèle social haïtien. Hypothèses, arguments et méthode ». Dans : *Pouvoirs dans la Caraïbe, revue du CRPLC*, vol. spécial [série Université de juillet, « Sciences Sociales et Caraïbe. Session 1997 »], p. 110–143.
- Célius, Carlo A. (1999). « La créolisation. Portée et limites d'un concept ». Dans : Abou, Sélim / Haddad, Katia (éd.). *Universalisation et différenciation des modèles culturels*. Montréal/Beyrouth : AUPELF/UREF/Université Saint-Joseph, « Universités Francophones. Actualité scientifique », p. 49–95.
- Célius, Carlo A. (éd.) (2005). « Haïti et l'anthropologie ». Dans : *Gradhiva, revue d'anthropologie et de muséologie* [devenue *revue d'anthropologie et d'histoire des arts*], vol. 1, s.p.
- Célius, Carlo A. (2007). *Langage plastique et énonciation identitaire. L'invention de l'art haïtien*. Québec : Les Presses de l'Université Laval, coll. « Intercultures ».
- Célius, Carlo A. (2009). « Art et ethnologie en Haïti ». Dans : Price-Mars, Jean. *Ainsi parla l'oncle, réédition de l'ouvrage de 1928, suivi d'un dossier intitulé « Revisiter l'Oncle »*. Montréal : Mémoire d'encrier, p. 429–440.
- Célius, Carlo A. (2013). « Créolité et bossalité en Haïti selon Gérard Barthélemy ». Dans : *L'Homme, revue française d'anthropologie*, vol. 207–208, n° 3–4, p. 313–331.
- Célius, Carlo A. (2014). « La créolisation : quelques remarques ». Dans : *Cahiers des Anneaux de la mémoire*, vol. 15, p. 273–288.
- Célius, Carlo A. (2015a). « Quelques aspects de la nouvelle scène artistique d'Haïti ». Dans : *Gradhiva, revue d'anthropologie et d'histoire des arts*, vol. 21, p. 104–129.
- Célius, Carlo A. (éd.) (2015b). « Création plastique d'Haïti ». Dans : *Gradhiva, revue d'anthropologie et d'histoire des arts*, vol. 21.
- Célius, Carlo A. / Raux, Sophie / Venturi, Riccardo (2015). « Entretien avec James Elkins ». Dans : *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, n° 2, p. 55–64.
- Chenet, Jean (1947). « Vers un art populaire concret... ». Dans : *Le Matin*, 1er août 1947.
- Cometti, Jean-Pierre (2012). *Art et facteurs d'art. Ontologies friables*. Rennes : Presses universitaires de Rennes.
- Cosentino, Donald J. (éd.) (1998 [1995]). *Sacred Arts of Haitian Vodou*. Los Angeles : UCLA Fowler Museum of Cultural History.
- Cosentino, Donald J. (éd.) (2012). *In Extremis: Death and Life in 21st-Century Haitian Art*. Los Angeles : UCLA, Fowler Museum of Cultural History.
- Dagen, Philippe (2015). « La crème d'Haïti ». Dans : *M Le magazine du Monde*, 17 janvier 2015.
- Debary, Octave / Roustan, Mélanie (2012). *Voyage au musée du quai Branly*. [Préface de James Clifford]. Paris : La documentation française.

- Desvallées, André (2008). *Quai Branly : un miroir aux alouettes ? A propos d'ethnographie et d'« arts premiers »*. Paris : L'Harmattan, coll. « Patrimoines et sociétés ».
- Duve, Thierry de (1984). *Le nominalisme pictural. Marcel Duchamp, la peinture et la modernité*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Duve, Thierry de (1990 [1989]). *Au nom de l'art. Pour une archéologie de la modernité*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Elkins, James (2007). *Is Art History Global ?* New York, London : Routledge.
- Elkins, James (2011). « Why Art History is Global ? ». Dans : Harris, Jonathan (éd.). *Globalization and Contemporary Art*. Chichester : Wiley-Blackwell, p. 375–386.
- Elkins, James / Valiavicharska, Zhivka / Alice, Kim (éd.) (2010). *Art and Globalization*. Pennsylvania : The Pennsylvania State University Press, University Park, coll. « The Stone Art Theory Institutes », vol. 1.
- Fête de la sculpture*, 2007, Port-au-Prince : Institut Français d'Haïti/Fokal, juillet.
- Gombrich, Ernst H. (2004 [2002]). *La préférence pour le primitif. Épisodes d'une histoire du goût et de l'art en Occident*. [Traduit de l'anglais par Dominique Lablanche]. Paris : Phaidon.
- Jones, Caroline A. / Nelson, Steven (2015). « L'histoire de l'art aux États-Unis et le tournant vers la mondialité ». Dans : *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, n°2, p. 95–110.
- Le Débat* (2007). N° 147.
- Le Débat* (2008). N° 148.
- Lerebours, Michel Philippe (1989). *Haïti et ses peintres de 1804 à 1980. Souffrances et espoirs d'un peuple*. Port-au-Prince : Imprimeur II.
- Malraux, André (1976). *La métamorphose des dieux. 3. L'Intemporel*. Paris : Gallimard.
- Pierre, Schallum (2013). *Le Réalisme Merveilleux de Jacques Stephen Alexis: esthétique, éthique et pensée critique*. [Thèse de doctorat en philosophie]. Québec : Université Laval. Dans : <http://www.theses.ulaval.ca/2013/29973/29973.pdf> (consulté le 16 septembre 2016).
- Polk, Patrick A. (1997). *Haitian Vodou Flags*. Jackson : University Press of Mississippi.
- Price, Sally (2011 [2007]). *Au musée des illusions : Le rendez-vous manqué du quai Branly*. Paris : Éditions Denoël.
- Richeux, Marie (2014). « Portrait d'artiste : Mario Benjamin ». Émission *Les nouvelles vagues*, France Culture, Paris, 20 novembre.
- Rosenberg, Harold (1992 [1972]). *La dé-définition de l'art*. [Traduit de l'anglais par Christian Bounay]. Nîmes : Jacqueline Chambon.
- Schaeffer, Jean-Marie (2008). « Le musée du quai Branly entre art et esthétique ». Dans : *Le Débat*, n° 148, p. 170–178.
- Schaeffer, Jean-Marie (2009). *Théorie des signaux coûteux, esthétique et art*. Rimouski : Tangence éditeur.
- Souffrant, Claude (1988). « Jean Price-Mars et sa révolution culturelle ». Dans : *Haïti en Marche*, 15–21 juin.
- Sullivan, Edward J. (2015). « « La magie de l'authenticité » : deux décennies d'expositions et d'études de l'art haïtien aux États-Unis et en Grande Bretagne ». Dans : *Gradhiva*, vol. 21, p. 206–221.
- Thea, Carolee (2016). *On Curating 2. Paradigm Shifts. Interviews with Fourteen International Curators*. New York : D. A. P.

