
Jean Loup Pivin, Joël Andrianomearisoa et Pascal Martin Saint Léon (dir.), *La Chambre de Mario Benjamin / Babacar M'Bow, Philippe Dodard : L'idée de modernité dans l'art contemporain haïtien*

Jean Hérald Legagneur

**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/3003>
DOI : 10.4000/gradhiva.3003
ISSN : 1760-849X

Éditeur

Musée du quai Branly Jacques Chirac

Édition imprimée

Date de publication : 1 février 2015
Pagination : 252-253
ISBN : 978-2-35744-075-3
ISSN : 0764-8928

Référence électronique

Jean Hérald Legagneur, « Jean Loup Pivin, Joël Andrianomearisoa et Pascal Martin Saint Léon (dir.), *La Chambre de Mario Benjamin / Babacar M'Bow, Philippe Dodard : L'idée de modernité dans l'art contemporain haïtien* », *Gradhiva* [En ligne], 21 | 2015, mis en ligne le 01 février 2015, consulté le 22 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/3003> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/gradhiva.3003>

Ce document a été généré automatiquement le 22 septembre 2020.

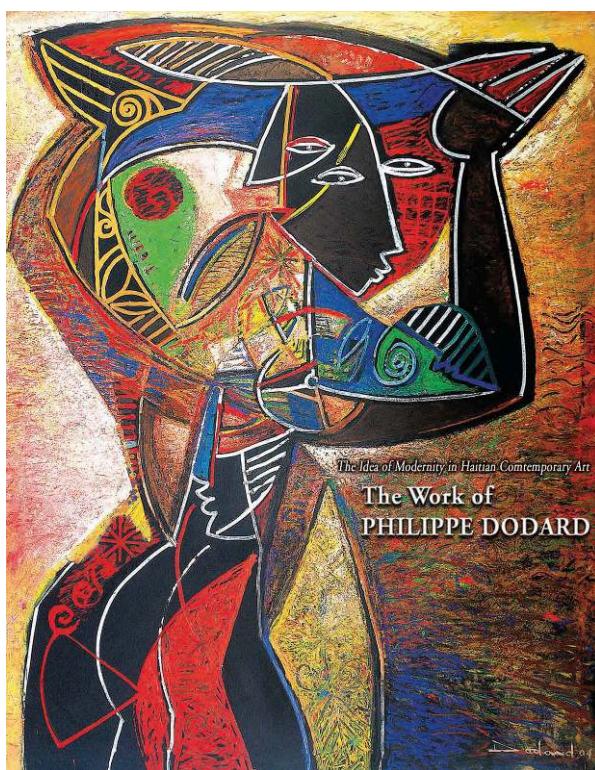
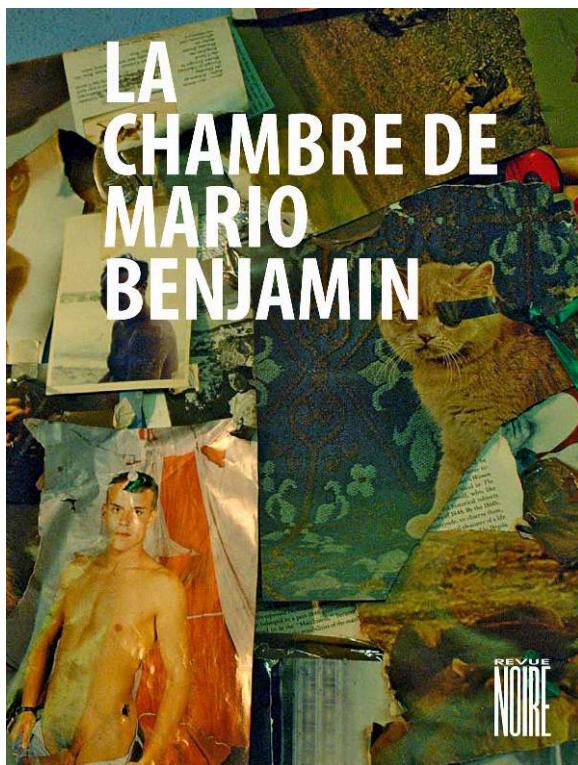
© musée du quai Branly

Jean Loup Pivin, Joël
Andrianomearisoa et Pascal Martin
Saint Léon (dir.), *La Chambre de
Mario Benjamin / Babacar M'Bow,
Philippe Dodard : L'idée de modernité
dans l'art contemporain haïtien*

Jean Hérald Legagneur

RÉFÉRENCE

Jean Loup Pivin, Joël Andrianomearisoa et Pascal Martin Saint Léon (dir.), *La Chambre de Mario Benjamin*. Paris, Revue Noire Éditions, 2012.
Babacar M'Bow, *Philippe Dodard : L'idée de modernité dans l'art contemporain haïtien*.
Pompano Beach et Port-au-Prince, Educa Vision-Henri Deschamps, 2009.



¹ Consacrés à deux grandes figures de l'art contemporain haïtien, ces catalogues écrits en français et en anglais projettent des regards divergents sur des artistes différent autant par leur cheminement et leur positionnement que par la manière dont ils définissent et orientent leurs créations par rapport à la production artistique en Haïti¹. L'écart significatif que ces ouvrages manifestent est symptomatique tant de la différence constatée entre les artistes considérés que des objectifs scientifiques des éditeurs

respectifs. En effet, si le premier n'expose que des perspectives de spécialistes non haïtiens sur l'œuvre de Mario Benjamin, le second rassemble sur celle de Philippe Dodard des contributions croisant ou confrontant les jugements de treize personnalités du monde de l'art haïtien et étranger, en majorité des universitaires. Le but du premier catalogue paraît être de cerner le sens plastique de l'œuvre de Benjamin au prisme de la métaphore que suggère sa « chambre » transformée en atelier ; quant au second, il propose une grille d'analyse axée sur la notion de modernité que Babacar M'Bow tient pour nouvelle dans l'histoire du discours sur la création artistique en Haïti. Cependant, les deux catalogues semblent inviter à se poser une même question : est-il possible de déterminer le statut de l'art haïtien et de mesurer sa valeur à l'aune des catégories esthétiques occidentales ? Dans ce résumé, il s'agit de présenter le contenu spécifique de chacun de ces ouvrages et de montrer comment ils permettent d'appréhender les œuvres qu'ils présentent.

- ² Ces catalogues ont la particularité d'être liés à deux expositions personnelles organisées respectivement à Paris (2012) et en Floride (2006) à un moment où les spécialistes étrangers visent plutôt à concevoir des expositions collectives internationales dans lesquelles une place est réservée à l'art haïtien. Ils s'ouvrent l'un et l'autre sur une photographie montrant l'atelier respectif des deux artistes. Celui consacré à Benjamin pose d'emblée le mot « chambre » comme une métaphore qui lie l'œuvre de l'artiste au mode d'existence et de fonctionnement de son pays, Haïti. Dans sa contribution, « *Stabat Mater* », Simon Njami insiste sur le fait que l'espace représenté par la chambre en question se voit détourné de sa fonction première pour se transformer en œuvre d'art avec les objets qui s'y trouvent, comme s'il s'agissait d'un musée abandonné, sans conservateur et sans entretien. Ainsi, pénétrer l'œuvre de Benjamin, c'est, selon l'auteur, entrer dans sa biographie. Or celle-ci ne correspond à aucune dynamique conceptuelle ni ne répond à aucun référent spatiotemporel destiné à situer l'artiste dans le flux et reflux d'un jeu d'attraction et de répulsion à tout ce qu'il accepte et renie, adopte et écarte dans sa vie. En d'autres termes, la chambre de l'artiste se confond avec son art en tant que lieu unique où il choisit d'habiter. C'est là qu'il dit se sentir libre pour récuser toute idée d'enfermement afin de se positionner en rejetant l'étiquette de « *naïf* » accolée à l'art haïtien. L'essai « *La nuit n'est pas si sombre entre deux rayons de soleil* » de Jean Loup Pivin tente de situer le geste artistique de Benjamin dans un schéma d'indéfinition délibérée, dans la mesure où l'artiste ne trace aucune frontière évidente entre ses champs de création ou d'expérimentation (peinture, sculpture, installations greffant images animées et inanimées, effets sonores, etc.) ; le tout s'agence et se solidarise parfaitement dans une constante réciprocité où chaque domaine apporte à un autre ses méandres en vue de dérouter et confondre l'attente des spectateurs.
- ³ Outre une présentation d'une série d'œuvres évoquant les chambres de Benjamin, le catalogue propose également des photographies d'installations et de performances réalisées en Haïti et à l'étranger suivies d'un court texte, chapeautant une interview donnée par l'artiste en 2012 à Pivin où Benjamin essaie d'expliquer le sens de sa démarche artistique, notamment ses installations et ses performances. Retranscrite sous forme de biographie et illustrée par des photographies montrant le cheminement de l'artiste depuis son adolescence, cette interview retrace, avec un autre texte présentant ses principales expositions, le riche parcours de Benjamin en mettant l'accent sur les articles qui lui ont été dédiés.

⁴ La structure du second catalogue, alternant textes et images des œuvres, facilite sa lecture. Après les envolées poétiques de Frankétienne conférant à l'œuvre de Dodard une allure et une tournure fantastiques, c'est à M'Bow, l'éditeur, que revient la tâche d'accorder l'œuvre de l'artiste aux objectifs du projet qui a débouché sur ce catalogue. D'entrée de jeu, M'Bow postule que, dans son souci d'asseoir son hégémonie épistémologique, l'Occident a dénié l'apport de l'Afrique à la constitution de sa modernité artistique. C'est pourquoi il situe l'œuvre de Dodard dans une logique de contestation de cette suprématie ainsi que des discours qui la sous-tendent. Aussi récuse-t-il toute possibilité de fonder les productions visuelles haïtiennes sur les « sables mouvants de la “ naïveté ”, du “ primitivisme ” et du “ tropicalisme ” ». C'est en ce sens qu'il campe Dodard comme une figure artistique qui charrie les aspirations esthétiques de la diaspora africaine en pratiquant une forme de « marronnage artistique » qui brise les « chaînes épistémologiques occidentales » et renverse les préjugés utilisés pour qualifier l'art haïtien, considéré comme le prolongement de l'art africain. Dans sa contribution, Michel-Philippe Lerebours place Dodard au cœur d'une génération d'artistes des années 1970 qui se trouvait confrontée à toutes les inquiétudes que ce « moment de crise » et de « répétition » charriaient. Percevant la modernité de l'œuvre par sa capacité à « poser des problèmes et à les résoudre », quitte à ce que les solutions proposées en engendrent d'autres, il affirme que Dodard est moderne parce qu'il ne s'enferme ni ne s'ouvre aveuglement. C'est pourquoi, d'ailleurs, l'artiste porte en lui et dans ses œuvres les germes des expériences accumulées et des influences subies, lesquelles lui ont permis de doter son œuvre d'une plasticité axée sur des « couleurs dégradées » et obtenue grâce à de « subtiles modulations forcément intellectuelles » pleines de spiritualité. Jean-Claude Garoute (Tiga) situe quant à lui « La rotation artistique dans l'œuvre de Philippe Dodard » hors de tout questionnement intellectuel pour ne l'envisager que comme une expression brute qui fait « apparaître l'inexistant dans le vide ». Toutefois, il montre que si Dodard a pu insuffler « au bois, au fer, aux couleurs, à l'argile ou à la pierre son souffle-vie », c'est qu'il a su osciller à la fois autour, dans et au-delà des œuvres de ses prédécesseurs et puiser des ressources dans les « lieux d'animation » culturelle qu'il fréquentait. Pour sa part, Michèle Frisch propose de rechercher la modernité de Dodard – en tant que grand amateur de yoga – dans l'énergie lumineuse vers laquelle il tend et dans son utilisation de la couleur, ainsi que dans la dimension corporelle fluide et sobre, imprégnée de l'environnement naturel, de son œuvre. Si Nkiru Nzegwu dégage dans la modernité dodardienne une propension à réévaluer radicalement l'art contemporain haïtien en remettant en cause les stéréotypes naïfs et primitivistes, pour Carole Boyce-Davies celle-ci réside plutôt dans sa capacité à dénoncer et transcender l'« unicentricité » théorique, autrement dit l'« universalisme culturel abstrait » euro-américain « vu du centre et de la périphérie proné par l'Occident ». Elle présente ainsi l'œuvre de Dodard comme une production dont les expressions visuelles introduisent d'autres possibilités et opèrent un décentrement vers des foyers culturels d'origine africaine, conduisant à un polycentrisme posé comme garant de toute indépendance esthétique.

⁵ Gérald Alexis, lui, consacre son propos à relever et réfuter dans l'art haïtien des « Préconceptions et conclusions hâtives » générant des mythes et occultant bien des réalités, notamment en matière de représentation ou non de l'haïtianité par une catégorie d'artistes indigénistes ou par ceux du Centre d'art. Ces mises au point visent à montrer que l'œuvre de Dodard répond à une dynamique qui la situe à la confluence des sources ancestrales, autochtones et occidentales. En tant qu'elle inspire sa création,

cette triple source aide à coder, encoder et décoder les contours ou les lisières des champs d'expérimentation de l'artiste. Elle les formalise, leur donne sens et facilite leur interprétation. Aussi, ces facteurs mis en œuvre et à l'œuvre dans l'œuvre de Dodard créent-ils une dynamique culturelle qu'on peut considérer comme une sorte de « trianité » dans la mesure où, par leur médiation et leur altération, leur juxtaposition et leur fixation, ils participent à fonder cette haïtianité qui est une autre manière de dire la culture d'Haïti ; juxtaposition suppose ici un rapport dialectique, c'est-à-dire un rapport d'échanges et d'emprunts mutuels fait de tensions et de contestations réciproques entre ces différentes sources.

- 6 Si, à travers ce livre, M'Bow cherche à caractériser la modernité artistique haïtienne par sa capacité à inventer un nouveau langage plastique mettant à l'épreuve les stéréotypes et l'hégémonie occidentaux, la postface rédigée par Carlo Célius conduit à relativiser certains de ses postulats. Passant au peigne fin la thèse centrale des principales contributions, Célius y oppose un certain nombre d'objections. En sus de montrer que le débat sur la modernité artistique en Haïti remonte en réalité à l'indigénisme et qu'il n'est pas possible de rejeter le qualificatif de « naïf » auquel on a tendance à réduire l'art haïtien ni d'exclure les autres catégories historico-sociologiques qui le travaillent, il postule que modernité et naïveté artistiques sont indissociables en Haïti. Par conséquent, rejeter l'une au bénéfice de l'autre, c'est ouvrir la porte à d'autres stéréotypes. Célius se distancie ainsi de tous ceux qui, comme M'Bow, inscrivent l'art haïtien dans une perspective afro-centriste ou afro-centrique. Sa synthèse l'amène à évoquer LeGrace Benson, qui propose de situer la naissance de la modernité haïtienne au XVI^e siècle.
- 7 En résumé, même si la mise en relation des ces catalogues n'est pas facile à faire en raison de l'écart théorique qui les sépare, leur lecture conjointe demeure particulièrement stimulante. S'agissant du premier, dans la mesure où l'accent a été mis davantage sur les œuvres que sur des tentatives de théorisation, c'est la « poésie de l'espace », avec les figures qui « font resurgir des cauchemars de l'enfance, les appréhensions de la vie, le trouble de la mort » exprimés dans les œuvres de Benjamin, qui retiendra l'attention. Quant au second, le dialogue entre les contributions permettra de se repérer dans les méandres du débat sur les rapports entre modernité et art haïtien. Outre la centaine de reproductions alternées avec les textes, ce chassé-croisé amènera le lecteur à voir que la force artistique des œuvres montrées dans ce catalogue réside dans leur capacité à questionner la notion même d'« art haïtien », victime d'un fantasme de mésinterprétation qui le force, selon la formulation de M'Bow, « à exprimer ce qu'il ne signifiait pas, et à signifier ce qu'il ne souhaitait pas ».

NOTES

1. Dix ans séparent Mario Benjamin de Philippe Dodard, qui est né en 1954 à Port-au-Prince. Ce dernier a été formé tantôt à l'école d'art Poto-Mitan et à l'Académie des beaux-arts de Port-au-Prince, tantôt à l'École internationale de Bordeaux, en France. Benjamin, né en 1964, évolue en autodidacte passionné de dessin pendant toute sa carrière. Si les deux protagonistes ont en

commun d'être reconnus tant nationalement qu'internationalement, ils se distinguent par la manière dont ils conçoivent l'art, le pratiquent et définissent sa fonction.

AUTEURS

JEAN HÉRALD LEGAGNEUR

legagneur_1977@yahoo.fr