



## Aviso Legal

### Capítulo de libro

Título de la obra: *Peuple de bateau. Réception et actualité d'une oeuvre de Valcin II*

Autor: *Célius, Carlo Avierl*

Forma sugerida de citar: Célius, C. A. (2021). Peuple de bateau. Réception et actualité d'une oeuvre de Valcin II. En M. A. Vargas (Ed.), *Haití en la hora crucial* (103-157). Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe.

Publicado en el libro:

*Haití en la hora crucial*

Diseño de portada: Marie Nicole Brutus H.

Cubierta: Valcin ii, Boat People (1979)

ISBN: 978- 607-30-5032-6

Los derechos patrimoniales del capítulo pertenecen a la Universidad Nacional Autónoma de México. Excepto donde se indique lo contrario, este capítulo en su versión digital está bajo una licencia Creative Commons Atribución-No comercial-Sin derivados 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0 Internacional).

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>



D.R. © 2021 Universidad Nacional Autónoma de México.  
Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán, C. P. 04510, México, Ciudad de México.

Centro de Investigación sobre América Latina y el Caribe Piso 8  
Torre II de Humanidades, Ciudad Universitaria, C.P. 04510, Ciudad de México. <https://cialc.unam.mx/>  
Correo electrónico: betan@unam.mx

Con la licencia:



Usted es libre de:

- ✓ Compartir: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato.

Bajo los siguientes términos:

✓ **Atribución:** usted debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.

✓ **No comercial:** usted no puede hacer uso del material con propósitos comerciales.

✓ **Sin derivados:** si remezcla, transforma o crea a partir del material, no podrá distribuir el material modificado.

Esto es un resumen fácilmente legible del texto legal de la licencia completa disponible en:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>

En los casos que sea usada la presente obra, deben respetarse los términos especificados en esta licencia.

## PEUPLE DE BATEAU.<sup>1</sup> RECEPTION ET ACTUALITÉ D'UNE ŒUVRE DE VALCIN II

Carlo Avierl Célius  
*Centre National de la Recherche Scientifique - Institut  
des Mondes Africains, France*

Fravrange Valcin (1947-2010), dit Valcin II, peint *Boat People* en 1979 (Annexe. *Figure 1*). Quarante ans après, l'œuvre connaît un regain d'actualité, en ce qu'il entre en écho avec la flambée actuelle de l'émigration haïtienne et, plus largement, avec les mouvements migratoires observés en divers points du globe. Ce constat invite à s'interroger sur les rapports entre création et réception, un sujet peu étudié dans le contexte haïtien. Pourtant la réception peut être déterminante dans la démarche d'un artiste. Certes, elle concerne d'abord et avant tout la vie des œuvres, leur devenir, mais elle est également à même d'orienter ou de réorienter un projet créateur. Quant à Valcin II, il s'est lui-même investi dans l'aménagement de la réception de sa création en travaillant à se forger une stature d'artiste intellectuel et engagé en lien avec ses choix thématiques. Une démarche qui trahit un souci de se distinguer aussi nettement que possible de tout autre artiste de son milieu et de sa génération.

<sup>1</sup> Équivalent français de « boat people », que préférerait l'écrivain Jean-Claude Charles (*De si jolies petites plages* [1982], Québec, Mémoire d'encrier, 2016) à « Gens de bateau » que proposait Jean-Claude Icart dans *Négriers d'eux-mêmes. Essai sur les boat people haïtiens en Floride*, Montréal, les Editions du СИДИСА, 1987.

## L'ART DE SE FAIRE CONNAÎTRE

Le développement de la proposition qui vient d'être énoncée se fondera sur la réception critique du travail de l'artiste,<sup>2</sup> soit l'ensemble des d'articles qui lui sont consacrés depuis ses premières expositions individuelles.<sup>3</sup> Une étude systématique serait à faire de ce corpus, peut-être à compléter, et qu'on gagnerait à comparer aux écrits consacrés aux œuvres d'autres artistes de la même époque, surtout ceux de la même génération de tendances différentes, afin de mieux cerner l'importance relative accordée aux uns et aux autres par la critique, la manière dont on les rapproche et les distingue. Constatons pour l'instant que le dossier disponible atteste d'un grand écho dans la presse de la démarche de Valcin.<sup>4</sup> Pour en apprécier la portée, il aurait été utile de le situer dans le paysage médiatique. Il aurait fallu dégager les caractéristiques et les spécificités des médias, leurs positionnements idéologiques et politiques, l'étendue de leurs rayonnements, la portée et les limites de leurs impacts. Le profil des critiques et d'autres commentateurs aurait mérité d'être dressé, en considérant leurs médias d'appartenance et leur public cible, avant de se pencher sur la nature de leurs écrits. Et on comparerait les écrits consacrés aux différents artistes pour tenter de caractériser les évaluations de leurs œuvres.

<sup>2</sup> Il serait fort utile de l'étendre à toutes autres dimensions de la réception. Quelles ont-été les différentes stratégies de diffusion ? Comment circulaient les œuvres ? Qui les achetait ? Dans quelles circonstances ? A partir de quelles motivations ? Comment les interprétait-on ? Quels usages en faisait-on ? Etc.

<sup>3</sup> Le corpus que j'utilise est celui constitué par l'artiste lui-même. Il m'a été communiqué par l'un de ses fils, Krafins Valcin, que je remercie. Aux articles de journaux, s'ajoute une transcription d'émission de télévision (Telemax). J'utilise en plus un entretien accordé par l'artiste à Radio Haïti Inter, disponible sur Duke University Libraries, Digital Repository, Radio Haiti Archives. Je remercie Laura Wagner, qui, lorsqu'elle travaillait à la digitalisation de ces archives, m'a signalé cet entretien. Même si, à l'évidence, l'artiste recueillait et conservait précieusement tout ce qui s'écrivait sur lui, rien ne dit qu'il n'existe pas d'écrits qui lui auraient échappé.

<sup>4</sup> Contrairement à ce que laisse comprendre le documentaire *Le Miroir brisé de Valcin II* (DVD, 2013, 24 mns) d'Arnold Antonin.

Les propres stratégies de l'artiste ne sont pas pour autant à négliger. C'est d'ailleurs sur cet aspect, comme je l'ai déjà indiqué, que je m'attarderai. Valcin, contrairement à bien d'autres artistes, s'est fortement impliqué dans la médiatisation de son travail.

Il commence à être connu d'un large public à l'occasion d'une exposition individuelle organisée à la galerie Hervé Méhu, au retour d'un voyage d'étude aux États-Unis (1969-1971). Depuis, tout en participant à des expositions collectives en Haïti et à l'étranger comme il le faisait depuis 1965, l'artiste s'emploie à exposer seul de manière régulière. Avant 1986, il a organisé six expositions individuelles, respectivement en 1975 (galerie Hervé Méhu, Pétionville), en 1977 et en 1980 (Institut français, Port-au-Prince), en 1982 (Hommage au Dr. Frantz Fanon, Cercle martiniquais, Martinique), en 1985 (FIU, Florida-Date Public Library et Institut français, Port-au-Prince). Quatre expositions se sont tenues en Haïti, à Port-au-Prince et deux en dehors du pays, l'une en Martinique et l'autre en Floride (États-Unis). Les comptes rendus laissent comprendre que l'artiste a conquis sa notoriété au fil des trois premières expositions. La toute première (1975) est commentée dans plusieurs périodiques de la capitale dans un registre plutôt enthousiaste.<sup>5</sup> On parle de révélation, d'une proposition artistique inédite, d'une nouvelle étape de la peinture haïtienne, etc. La seconde exposition (1977) vient confirmer l'appréciation positive des critiques.<sup>6</sup> Roger Gaillard, qui qualifiait les œuvres exposées en 1975 d'« étonnantes » (originales et inattendues), observe combien l'artiste a progressé en deux ans. Selon lui, celui-ci produit une peinture défini-

<sup>5</sup> Pierre Clitandre, « Un drame intérieur », *Le Petit samedi soir*, 27 septembre-30 octobre 1975 ; Roger Gaillard (sous le pseudonyme de Piment Doux), « Étonnante exposition de Valcin », *Le Nouveau Monde*, 22 octobre 1975 ; Chantal Grimb, « Réflexions sur l'Art. L'Art et la Philosophie », *Le Nouvelliste*, 7 novembre 1975 ; G. Magloire, « Valcin II une nouvelle étape de la peinture haïtienne », *Le Petit samedi soir*, n° 116, 4-10 octobre 1975.

<sup>6</sup> Michèle Montas, « Valcin II ou le livre de notre âme », *Le Nouvelliste*, 28 janvier 1977 ; Georges Owen Leroy, « Valcin II à l'Institut français », *Le Nouveau Monde*, 3 février 1977 ; Michèle Montas, « Picto-Epique », *Le Nouvelliste*, 11 février 1977 ; Michèle Montas, Martin Guiton Dorimain, « Valcin II, une révélation », 1804 [hebdomadaire politico-social], 19-24 mars 1977.

tivement hurlante. Le titre de son article, « Le hurlement de Valcin »,<sup>7</sup> sonne comme une trouvaille si juste qu'il a continué à résonner pendant longtemps, y compris dans le propre discours du peintre. L'exposition de 1980 apparaît comme un point d'aboutissement. Le peintre aurait achevé sa mue sur le plan technique, affichant une maîtrise dont témoignent des œuvres marquantes, comme *Boat People*. A partir de ce tableau, soutient Ernest Mirville, l'artiste « s'efforce à être moins figuratif. Il devient moins prodigue en détails et les traits des visages par exemple s'estompent. Mais là encore le message prend une telle importance que l'artiste n'a guère besoin de le souligner à l'aide de détails dans les traits. Il évite la redondance ». L'auteur affirme: « Avec 'Boat People', Valcin est en train de faire prendre un véritable tournant à la peinture haïtienne, et j'ai essayé de lui dire et de lui répéter, s'il exploite cette veine nouvelle il ne serait pas osé, toutes proportions gardées, de le considérer comme le Jacques Roumain<sup>8</sup> de la peinture haïtienne. » Il finirait par s'imposer en chef de file d'une nouvelle école de peinture, « L'École sociale de Port-au-Prince », à l'instar de « L'École historique du Cap » avec et autour de Philomé Obin (1891-1986).<sup>9</sup>

Valcin est désormais un artiste connu du monde artistique de Port-au-Prince. Il parvient à se différencier au point d'être perçu comme possible initiateur d'un nouveau courant. Si sa maîtrise technique est soulignée, tout semble reposer sur sa thématique : une peinture sociale,

<sup>7</sup> Roger Gaillard, « Le hurlement de Valcin », *Le Nouveau Monde*, 7 février 1977.

<sup>8</sup> Écrivain et ethnologue, Jacques Roumain est l'auteur du célèbre roman *Gouverneurs de la rosée* (1944). Il est l'un des fondateurs du parti communiste haïtien au début des années trente. Ses Œuvres complètes ont fait l'objet d'une édition critique, parue en 2003, coordonnée par Léon-François Hoffmann. Une réédition est publiée en 2018, par CNRS Editions, sous la direction d'Yves Chemla.

<sup>9</sup> Précision de l'auteur : « Valcin est en train de rénover la thématique de notre peinture. S'il demeure conséquent avec lui-même il va créer un nouveau courant dans la peinture. D'autres artistes n'hésiteront pas à le suivre ou le rejoindre de façon irrésistible et de façon systématique. Sans vouloir être prophète je prévois que cela se passera comme pour le Roman Paysan Haïtien qui a été illustré par des œuvres multiples. Et face à l'École Historique du Cap avec un Philomé Aubain [*sic*] l'on aura une École Sociale de Port-au-Prince avec un Valcin II. » Ernest Mirville, « Valcin II : un enfant du pays », *Le Nouvelliste*, novembre 1980.

hurlante. Il s'agit, en d'autres termes, d'un art de dénonciation et/ou de revendications sociales. Est-ce bien là une absolue nouveauté ? En réalité, le courant que l'historien de l'art Michel-Philippe Lerebours appelle le réalisme de cruauté, apparu au début des années 1950, s'inscrit dans une telle perspective.<sup>10</sup>

C'est un art de cruauté aux dimensions de la condition abjecte faite à l'homme haïtien dans les bidonvilles de Port-au-Prince, un art que les débauches de lumière et le foisonnement des couleurs n'arrivaient pas à égayer. [...] Loin de chercher à attendrir, les réalistes voulaient choquer et, dans le tumulte du scandale, provoquer l'indignation et la révolte. [...] Réaliste, cet art n'était donc point photographie de la réalité ni même description de la vie quotidienne dans les bas-fonds. Il s'efforçait d'aller au-delà des situations particulières pour découvrir l'essence du drame et le crier dans le langage le plus simple mais le plus direct et le plus violent, sans les détours de l'anecdote. Il plongeait donc ses racines dans la réalité, il lui empruntait ses éléments mais les renforçait, les enlaidissait, les boursofflait avant de les projeter dans un monde où les hommes cessent d'être des humains.<sup>11</sup>

Gary Augustin avait souligné aussi la filiation dans un article de 1983 au titre évocateur : « Le cri perpétué ». Après avoir effectué des rapprochements aussi bien sur le plan stylistique que thématique avec des courants et artistes d'ailleurs – la stridence du *Cri* (1893) d'Edvard Munch (1863-1944), l'expressionnisme de Vincent Van Gogh (1853-1890) ... – il écrit : « Près de nous ne peut-on pas avancer que Dieu-donné Cédor et Denis Emile en sont les précurseurs ? Et je crois bien qu'après Bernard Wahw [*sic*]<sup>12</sup> qui a été très près de l'abstraction, les thèmes que Valcin II entend traiter s'accrochent fort bien de cette

<sup>10</sup> Michel-Philippe Lerebours, *Haïti et ses peintres de 1804 à 1980. Souffrances et espoirs d'un peuple*, Port-au-Prince, Imprimeur II, 1989, t. II, pp.16-37. L'ouvrage de deux tomes est issu d'une thèse soutenue à Paris, à la Sorbonne, en 1980.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>12</sup> Dieu-donné Cédor (1925-2010), Denis Emile (1919-1966), Bernard Wah (1939-1981).

tendance picturale. »<sup>13</sup> En d'autres termes, « le hurlement » de Valcin perpétue un cri poussé avant lui par d'autres créateurs. Cette filiation semble être passée au second plan, voire inaperçue, dans les appréciations des trois premières expositions, au profit, vraisemblablement, des liens constatés entre l'œuvre et l'actualité sociopolitique. En effet, en 1971, Jean-Claude Duvalier (1951-2014) accède à la présidence, succédant à son père François Duvalier (1907-1971). L'état dictatorial tend à se desserrer, relâchement fortement encouragé, dans la deuxième moitié de la décennie soixante-dix, par la politique étatsunienne de promotion des droits de l'homme impulsée par l'administration de Jimmy Carter (1977-1981). Journalistes, écrivains, artistes et autres intellectuels se saisissent de cette brèche, œuvrant à construire un espace de parole critique.<sup>14</sup> La démarche de Valcin participe de cette mouvance qui lui sert en même temps de caisse de résonance.

De 1975 à 1985, Valcin convoque les publics à six reprises, soit une exposition individuelle chaque deux ou trois ans. Seule la première a eu lieu dans une galerie d'art. Il importe de noter que la galerie Méhu, qui l'a reçue, avait alors l'allure d'un espace d'expérimentation. Lilas Desquiron, évoquant sa visite à une exposition de Ronald Mevs (1945-), écrit :

C'était en 1974, je crois. Pouvait-on appeler 'galerie' ce vieux garage rafistolé où s'exposaient les créations les plus délirantes des jeunes artistes inspirés de l'époque ? Jacques Gabriel, le plus âgé et le plus déjanté, Ronald Mevs, Patrick Vilaire, Freddy Wiener, TiGa, Prince Jean Jho [*sic*]<sup>15</sup> (et bien d'autres qui les suivaient, éblouis par leur audace) avaient trouvé leur lieu d'élection chez Hervé Méhu, ce jeune homme étrange à l'instinct artistique infailible, qui leur ressemblait. Ils voulaient tout casser pour faire place nette et ensemercer l'avenir. Ils posaient comme des bombes leurs

<sup>13</sup> Gary Augustin, « Le cri perpétué », *Le Nouvelliste*, 11 et 12 avril 1983.

<sup>14</sup> Cf. entre autres Jean-Robert Hérard, *Le temps des souvenirs. Le mouvement démocratique en Haïti 1971-1986*, Port-au-Prince, Collection : Chroniques d'antan, 2005.

<sup>15</sup> Jacques Gabriel (1934-1988), Patrick Vilaire (1941-), Freddy Wiener (1943-1979), Ti Ga (Jean-Claude Garoute, 1935-2006), Prince Jean-Jo (Jean-Joseph Lafontant, 1948-1996).



créations subversives dans le marché de l'art haïtien, qui, en ces temps très anciens, était voué au tourisme et à la marchandise...<sup>16</sup>

Mais Valcin s'échappe, en quelque sorte, de cet enclos expérimental, en optant pour l'Institut français qui accueillera ses trois futures expositions en terre haïtienne. Si cet établissement dispose d'une galerie à même de présenter correctement les créations plastiques, il n'est pas exclusivement dédié à ce genre d'activité. Ouvert à un public divers et varié, c'est l'un des espaces les plus fréquentés, un point particulièrement dynamique de la vie culturelle de la capitale. Il y aurait là, de la part du peintre, l'expression d'une préoccupation, celle de ne pas se circonscrire au public, forcément limité, qui fréquente les galeries d'art. D'ailleurs, promouvant un certain nombre d'artistes, il serait peut-être difficile pour une galerie de programmer un seul d'entre eux au rythme adopté par Valcin. D'autant plus que la plupart des lieux spécialisés dans la diffusion des arts plastiques sont, comme les appelle Michel-Philippe Lerebours, des *art shops*,<sup>17</sup> qui n'avaient pas véritablement de politique soutenue d'expositions individuelles. Or, ce procédé focalise l'attention sur la démarche singulière d'un créateur en donnant à apprécier un ensemble significatif de ses œuvres. Répéter l'opération à intervalle régulier, c'est solliciter autant de fois les amateurs, les critiques, les publics et les médias en général, en soumettant à évaluation sa créativité, ses compétences techniques, sa capacité à se renouveler, à explorer, approfondir une ou des problématiques circonscrites. Dans le contexte haïtien des années 1970, tout artiste ne s'astreint pas à ce genre d'exercice. A titre comparatif, citons le cas de Célestin Faustin (1948-1981). Son évolution « est, à bien des points

<sup>16</sup> Lilas Desquiron, « Ronald Mevs ou le refus de marcher à la file indienne », in Jacinthe Vorbe Zéphir et Micheline Vorbe, éd., *Ronald Mevs. Mutations. 40 ans de création*, Genève, Editions Notari ; Port-au-Prince, Editions 2 Emmeline, 2015, p. 14.

<sup>17</sup> « Les galeries sont en réalité de vastes 'bric à brac' où les tableaux sont empilés pêle-mêle et où il est difficile de se livrer au plaisir de la contemplation. Plusieurs de ces 'art shops' ont l'aspect d'entrepôts où les peintures et les sculptures sont noyées sous des amas d'objets artisanaux des plus variés, allant des chaussures ou des sacs en sisal aux coffrets en bois sculpté. » Lerebours, *op. cit.*, t. II, p. 175.

de vue, comparable à celle de Valcin », observe Michel-Philippe Le-rebours.<sup>18</sup> Pourtant, la seule exposition individuelle de son œuvre est posthume : une rétrospective organisée à l'Institut français d'Haïti du 17 au 24 novembre 1982 pour marquer le premier anniversaire de son décès. Valcin se distingue donc de bien d'autres artistes en exposant régulièrement. L'opération est d'autant plus significative qu'elle manifeste une ferme volonté de ne pas s'installer dans la routine en se contentant de fournir aux *art shops* des œuvres occasionnelles ou répétitives, tout en entrant en concurrence, par le rythme et la conception des expositions, avec les artistes qui s'inscrivent dans la même dynamique. On est, à l'évidence, dans un processus de construction d'une figure d'artiste, celui qui conçoit et déploie un projet créateur dont il a la maîtrise jusqu'à la présentation au public. Sans nier l'importance des galeries, Valcin n'entend manifestement pas se soumettre à leur mainmise, comme s'il s'agissait même de court-circuiter tout intermédiaire. De fait, il va jusqu'à ouvrir son propre studio-galerie d'exposition en 1983. Une expérience qui s'est révélée plutôt difficile quelques mois après un début prometteur,<sup>19</sup> comme en témoignent ses déboires rapportés par Wébert Lahens.<sup>20</sup>

L'artiste ne se contente pas de montrer ses œuvres, il en parle, comme pour parachever sa stature de créateur intellectuel que la conception de ses expositions individuelles était déjà chargée de signifier. Ceux qui l'ont connu et côtoyé savent combien il aimait discuter, prendre position, critiquer, provoquer. Il ratait rarement l'occasion d'intervenir pour défendre son point de vue, expliciter sa démarche, se comparer à d'autres artistes. Il a accordé des entretiens à des journaux, à la radio et à la télévision. Valcin est un homme du verbe, bien que des critiques estiment que son œuvre ne nécessite guère trop d'explications. Une annonce de l'exposition de 1977 parue dans les pages « Loisirs » de la livraison du 11 février 1977 du quotidien *Le Nouvelliste*, nous apprend

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 237.

<sup>19</sup> Voir, sur l'inauguration du studio, Augustin, *op. cit.*, et Martial Séide, « Des ateliers Valcin II à l'Institut haïtiano-américain », *Le Nouveau Monde*, vendredi 15 avril 1983.

<sup>20</sup> Wébert Lahens, « Survivre dans la dignité », *Le Nouvelliste*, [?] novembre 1983.

que « l'artiste se met chaque jour à la disposition des amateurs d'art, pour discuter de son travail, le matin de 10h. à 1h., le soir de 5h à 7h ». Il n'hésite pas non plus à se montrer, en train de peindre, sur telle affiche annonçant une de ses expositions.<sup>21</sup> Le nom d'artiste qu'il a adopté se comprend également dans la logique de sa démarche d'ensemble de différenciation. Il a tenu à se situer parmi les deux autres Valcin, son oncle Gérard (1923-1988) et son père Pierre-Joseph (1917-2000).<sup>22</sup> Dans le catalogue de l'exposition *Haitian Art* (1978) du Brooklyn Museum, il est présenté, peut-être parce qu'il est le plus jeune des trois, comme le dernier venu à la peinture. Selon la notice qui lui est consacrée, il entre au Centre d'art en 1964, inspiré par son oncle et son père. Gérard lui-même s'était présenté à l'établissement quelques années auparavant, en 1959,<sup>23</sup> la même année que son demi-frère Pierre Joseph qu'il a incité à peindre.<sup>24</sup> Fravrange rectifie cette chronologie. S'il est bien entré au Centre d'art en 1964, à l'instigation de son oncle, qui l'a initié en 1963, son début en peinture est antérieur à celui de son père. Celui-ci est bien allé au Foyer des arts plastiques avec Gérard, toutefois il est entré au Centre d'art en 1966.<sup>25</sup> Fravrange est donc le second des Valcin à embrasser le métier de peintre. Il a plusieurs fois réitéré cette précision, souvent passée inaperçue. Il ajoute même qu'à ses débuts son père ne voyait pas d'un bon œil son intérêt pour cette activité. Il « n'a pas voulu, au début de ma carrière, que je sois un peintre. Tout mon matériel de travail était jeté au dehors en prétextant que j'allais salir les meubles. J'ai pleuré en constatant, impuissant, les dégâts et, par réaction, mon

<sup>21</sup> Jean Dominique a relevé le fait dans son entretien du 1er mars 1980 avec l'artiste et a sollicité ses commentaires là-dessus. Il serait intéressant de savoir si d'autres artistes avaient procédé ainsi avant lui.

<sup>22</sup> Plusieurs années de naissance différentes apparaissent dans les notices consacrées à Pierre-Joseph Valcin. Dans une « Note de presse Art-Expo- Valcin II et Académie des arts Valcin II », rédigée par Valcin II, celui-ci précise que son père, décédé à 83 ans, est né à Port-au-Prince en 1917.

<sup>23</sup> Ute Stebich, ed., *Haitian Art*, New York, The Brooklyn Museum, 1978, p. 170.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 163.

<sup>25</sup> Précision dans la note de presse rédigée à l'occasion du décès de Pierre-Joseph.

ambition de peintre a augmenté de jour en jour. »<sup>26</sup> Le chiffre II situe Fravrange très précisément entre son oncle et son père, selon leur ordre d'entrée respectif dans la carrière artistique. Il revêt aussi un autre sens, encore plus profond, selon l'artiste. L'opération est d'autant plus importante aux yeux de l'artiste qu'il lui paraissait difficile de compter sur son seul prénom, car celui-ci, confiait-il dans l'entretien accordé à Télémax en 1985, était « un peu lourd à prononcer par les étrangers ». La nouvelle signature adoptée revêt aussi un autre sens, encore plus profond, selon l'artiste. Elle le différencie radicalement des deux autres Valcin, dans la mesure où elle signe son passage à un type de création distinct de sa première manière, qui le rattachait à leurs pratiques.

#### CÉLÉBRATION ET ÉCLIPSE

L'exposition de 1980 achève d'asseoir la notoriété de Valcin II. Le tableau *Boat People* qui y est montré marque les esprits. On a vu les commentaires d'Ernest Mirville à son sujet. Si la thématique sociale reste essentielle, désormais la représentation est moins figurative, les détails sont limités jusque dans les visages dont les traits sont estompés. L'artiste parvient à éviter toute redondance. L'œuvre semble marquer un accomplissement qui a soulevé l'admiration. L'artiste lui-même en est conscient au point de décider de ne pas s'en séparer et d'en multiplier des reproductions, sous forme de posters, qui ont été largement diffusées.<sup>27</sup>

Face à des difficultés rencontrées un peu plus tard, en 1983, il envisage d'émigrer et de vendre le tableau. Wébert Lahens consacre un article à cette situation dans le quotidien *Le Nouvelliste*. Le titre, « Survivre dans la dignité », interpelle. On y apprend que l'artiste, découragé, annonce la vente de sa collection et envisage de quitter le pays. Il évoque la difficulté à vivre dans le milieu, l'indifférence des collectionneurs, le mépris des galeries et le manque de dialogues avec

<sup>26</sup> Propos de Valcin rapporté dans Gérald Bloncourt et Marie-Josée Nadal-Gardère, *La peinture haïtienne/Haitian Arts*, Paris, Nathan, 1986, p. 160.

<sup>27</sup> Je n'ai pas pu, pour l'instant, savoir le nombre d'exemplaires imprimés et diffusés.

les critiques. « Il aurait préféré, écrit Lahens, après dix-huit ans de pratique de la peinture, aller à New York travailler dans les factories plutôt que de vivre dans l'indignité. » Il refuse de ramper, d'avoir des stocks dans les galeries. Il se voit obligé de vendre à des étrangers ou à l'étranger pour vivre dans la dignité, y compris des œuvres, comme *Boat People*, qu'il aurait préféré voir conservées dans le pays pour enrichir son patrimoine artistique. Lahens rapporte :

Quand nous lui demandons les raisons, il nous a laissé entendre:

1) Il y a la crise économique mondiale, 2) l'incompréhension des amis et des critiques d'art, 3) la vente d'une œuvre de ce genre [le tableau : *Boat People*] à l'étranger ou avec des étrangers, c'est pour moi un mal que je fais au pays. Je fais appel à des collectionneurs pour vendre quelques œuvres importantes qui ont une valeur culturelle pour le pays et pour les autres qui ont une valeur internationale, je décide de partir avec elles.<sup>28</sup>

Il semble que les problèmes rencontrés soient liés à l'ouverture, la gestion et la survie d'un lieu propre d'exposition et de vente d'œuvres. Les galeries concurrentes n'ont sans doute pas applaudi à l'initiative. Cependant assurer la pérennité d'une telle entité ne devait pas être facile. On comprend moins l'apostrophe adressée à la critique qui, dans l'ensemble, a toujours été attentive à la démarche de l'artiste. A en croire Martial Séide, l'ouverture du studio a été un succès. Il rapporte : « Le jeudi 31 mars, jour de l'inauguration des Ateliers de peinture et d'encadrement de Valcin II et de Garry Mehu, la foule qui avait envahie [*sic*] les espaces démontrait, par sa présence joyeuse, bariolée et souvent pittoresque, combien une telle manifestation répondait à l'attente curieuse non seulement des connaisseurs, mais aussi d'un très large public. »<sup>29</sup> C'est à cette occasion également que Gary Augustin publie « Le cri perpétué », déjà évoqué. L'article paraît dans la livraison des 11 et 12 avril du *Nowelliste* tandis que celui de Wébert Lahens sort

<sup>28</sup> Wébert Lahens, *op. cit.*

<sup>29</sup> Séide, *op. cit.*

au mois de novembre de la même année. Sept mois après l'ouverture de son propre espace d'exposition, l'artiste aurait déchanté.

Reste à établir si le tableau *Boat People*, dont une reproduction en noir blanc illustre l'article de Lahens, a été bien vendu à cette date ou après.<sup>30</sup> En tout cas, il a été très peu exposé après 1980. Il est signalé, cette année 1980, dans deux expositions collectives à la Martinique, l'une au parc floral, l'autre à l'hôtel PLM Arawak.<sup>31</sup> Vraisemblablement, il n'a pas été montré dans les expositions individuelles postérieures de l'artiste, ni dans des expositions collectives. Il est vrai que ces expositions ne sont pas toujours accompagnées de catalogues, qui en attesteraient. En tout cas, l'œuvre est absente des publications préparées à l'occasion de nombre d'expositions collectives. Elle ne figure pas non plus dans les ouvrages consacrés à la création plastique d'Haïti dans lesquels d'autres œuvres de Valcin sont reproduites. Un article paru sur le site d'*Alterpresse* le 6 mars 2002 ne mentionne pas le tableau. Intitulé « Valcin II : l'étoile de la nouvelle saison des semailles », il est écrit « Avec la collaboration de Yolette Hazel, peintre et critique d'art ». Au deuxième paragraphe du texte, on lit cette précision : « A l'occasion de son 55ème anniversaire ce 6 mars, Valcin II a retracé à AlterPresse son parcours jalonné de défis et de succès ». Parmi les tableaux les plus marquants de sa carrière, sont cités : *Le bidonville*, *Le rouleau compresseur*, *La fuite*, *L'exode*, *Qu'a-t-on fait de l'empereur ?*, *Coumbites*, *L'histoire du tiers-monde*, *La zafra* et *La rencontre des trois mondes*.

Qu'en est-il de *Boat People* ? Pourquoi le tableau ne figure-t-il pas dans cette liste ? S'il s'agit d'un simple oubli, il est hautement significa-

<sup>30</sup> Dans le court métrage d'Antonin, *Le Miroir brisé de Valcin II* (2013), Catherine Hubert indique que l'artiste a commencé à construire sa maison à la suite de la vente de ce tableau. Plusieurs personnes interviewées dans le film soulignent la réussite économique de l'artiste, qui s'était également lancé dans les affaires. L'artiste lui-même, affaibli par la maladie au moment du tournage (six mois avant son décès), le confirme, en précisant que c'est grâce à ses biens immobiliers qu'il continuait à subvenir à ses besoins.

<sup>31</sup> Anonyme, « Exposition au parc floral de la Martinique », *France-Antilles*, 31 mai 1980 ; s. D., « Au PLM Arawak : Exposition de peintures haïtiennes de type 'naïf' et 'moderne' du 24 mai au 7 juin », *France-Antilles* [31 mai ?] 1980.

tif. En 2010, Valcin dispose d'un site. Lors d'une visite le 16 décembre 2018, je note la présence du tableau accompagné d'un texte explicatif. Il n'est pas particulièrement bien mis en évidence par le format de l'image et la qualité de la photo. Certes le texte évoque les conditions de sa création, mais pour l'inscrire dans la lignée de toutes les autres œuvres résultant d'une des principales préoccupations du peintre. Le tableau est bien présent par une autre photo sur une seconde version du site<sup>32</sup>. Mais les couleurs sont très éloignées de la version connue au moins par les posters du début des années 1980. En fin de compte, le tableau est très peu reproduit dans la presse, dans des livres et catalogues et même actuellement sur Internet. Il n'a pas bénéficié de commentaires continus et/ou renouvelés. En conséquence, il ne compte pas parmi les œuvres auxquelles on pense spontanément, ce qui est évidemment impossible pour ceux qui ignorent le parcours de l'artiste et l'histoire du tableau. Un lecteur d'aujourd'hui, ne disposant pas de repères relatifs à la réception du travail de l'artiste n'a aucun moyen d'en déduire qu'il s'agit d'une œuvre marquante du début des années quatre-vingt. D'autant plus qu'il n'existe encore aucune publication de référence sur la carrière et l'œuvre du peintre. Certes, depuis 2013, il est possible de recourir au court métrage *Le Miroir brisé de Valcin II*, réalisé par le cinéaste Arnold Antonin, unique document procurant, pour l'instant, une première vue d'ensemble du parcours de l'artiste. Le tableau *Boat People* y est montré. Son importance dans la carrière du peintre est bien relevée, malheureusement sans que ce point ne soit vraiment explicité. La principale thèse du film ne facilite guère les choses. Elle soutient que la critique n'a pas accompagné la démarche de l'artiste, demeuré un éternel incompris dans la société, et que son œuvre, préférée à d'autres (celles de l'école de la beauté et la peinture naïve), a été marginalisée. Difficile dans ces conditions de saisir comment l'artiste s'y est pris pour parvenir à sa formidable réussite économique tant vantée dans le film.<sup>33</sup> Le spectateur ne peut même pas

<sup>32</sup> Dernière visite le 25 décembre 2019.

<sup>33</sup> Les idées directrices du film rappellent le discours de l'artiste rapporté par Wébert Lahens dans son article « Survivre dans la dignité » de 1983.

souçonner non plus à quel point son *Boat People* avait été commenté, reproduit en poster et largement diffusé. Dans un mémoire de 2017 où sont abordées des questions relatives au regard des artistes sur la situation sociopolitique, dans le contexte des années 1970-1980, Valcin n'est pas pris en considération.<sup>34</sup> J'ai pu me rendre compte, à l'occasion de discussions informelles, que nombre de personnes intéressées à la création artistique d'Haïti ignorent l'existence même du site consacré à Valcin. Il n'est pas sûr que des étudiants haïtiens en art et histoire de l'art aient *Boat People* dans leurs répertoires d'œuvres repères.

On est forcé de retenir pour l'instant l'hypothèse d'une reconnaissance localisée, aussi bien dans le temps que dans l'espace. Rien d'exceptionnel, en réalité, en regard de l'histoire de la réception des créations artistiques. Il arrive souvent qu'œuvres et artistes acquièrent une grande notoriété à un moment donné et tombent dans l'oubli par la suite. Ou, à l'inverse, que œuvres et artistes inconnus en leur temps deviennent célèbres par la suite et acquièrent le statut de références canoniques. Dans tous les cas, plusieurs facteurs entrent toujours en ligne de compte. On en a relevé quelques-uns pour Valcin et son tableau. Revenons sur le point essentiel de la résonance de l'œuvre avec l'actualité sociale et politique de l'époque de sa création, en lien avec les grandes orientations du projet créateur de l'artiste.

#### UN CONTEXTE D'ÉMULATION ARTISTIQUE

Un rappel est ici nécessaire pour bien comprendre cette résonance. Une nouvelle génération d'artistes s'affirme. Le Centre d'art inauguré en 1944, qui a impulsé la reconfiguration du monde de la création plastique, n'est plus le seul lieu de référence. En 1950, un tiers des artistes s'en séparent pour créer le Foyer des arts plastiques. Les principaux artistes de cet établissement vont ensuite fonder la Galerie Brochette (1956-1965), qui attire poètes, musiciens et surtout apprentis-artistes.

<sup>34</sup> Pascale Romain, *Création picturale en Haïti et créolisation. Études de cas : Jean-René Jérôme et Jacques Gabriel*, Département d'histoire de l'art et des études cinématographiques, Faculté des arts et des sciences, Université de Montréal, mémoire de maîtrise, 2017.



Un autre point de rencontre de plasticiens et de littéraires s'est constitué, Calfou (1962-1966), également fréquenté par des jeunes. Par ailleurs, en 1959 s'ouvre l'académie des beaux-arts qui prépare de nouvelles générations d'artistes. La plupart de ceux et celles qui s'affirment au début des années 1970 sont passés par cette école. Jean-Claude Garoute, dit Tiga, d'une génération antérieure, qui avait fréquenté la Galerie Brochette et avait lui-même co-fondé un centre de création et d'animation artistique en 1968, Poto Mitan, anime un autre lieu d'où sort un mouvement, Saint-Soleil, qui accède à la notoriété au cours de la décennie 1970. Valcin doit s'aménager une place dans ce paysage. Ses principaux concurrents sont des jeunes de sa génération, notamment les protagonistes de l'école de la beauté. Dans un article de 2017, Wébert Lahens, qui revendique la paternité de cette dernière appellation, n'hésite pas à le placer parmi les icônes cette dite école.<sup>35</sup> La proposition rappelle un passage de *Haïti et ses peintres* (1989), où Lerebours soutient :

Fravrange Valcin, malgré ses dettes envers Bernard Wah, a créé des œuvres riches et fortes. Tout en se situant dans le prolongement des artistes réalistes du F. D. A. P. [Foyer des arts plastiques], il rejoint par ses préoccupations purement esthétiques, quelques jeunes de sa génération, Bernard Séjourné, Jean René Jérôme, Simil, Ludovic Booz,<sup>36</sup> qui estiment pouvoir faire prévaloir la beauté des formes jusque dans le spectacle de la misère la plus horrible.<sup>37</sup>

<sup>35</sup> Wébert Lahens, « Les icônes de l'École de la beauté chez Nader », *Le Nouvelliste*, 30 novembre 2017 (en ligne). Après avoir lu cet article, j'ai sollicité de l'auteur des éclaircissements que je n'ai pas eus ni par écrit ni lors d'échanges oraux. Le critique nuancera ses propos dans un article postérieur intitulé « Valcin que j'ai connu », paru dans *Le Nouvelliste* le 23 avril 2018 (en ligne). Sur cette école, qui a soulevé bien des discussions, voir la mise au point de Michel-Philippe Lerebours, « Bernard Séjourné, Jean-René Jérôme ou la quête de la beauté », dans *Double résonance. Bernard Séjourné et Jean-René Jérôme*, catalogue d'exposition, musée d'Art haïtien du collège Saint-Pierre, Port-au-Prince, 1997, pp. 21-48.

<sup>36</sup> Bernard Séjourné (1947-1994), Jean-René Jérôme (1942-1991), Simil (Emilcar Similien) (1944-), Ludovic Booz (1940-2015).

<sup>37</sup> Lerebours, *Haïti et ses peintres...*, *op. cit.*, t. II : 241.

Est-ce cette affinité qui avait porté Pierre Monosiet, alors directeur du musée d'Art haïtien du collège Saint-Pierre, à concevoir une exposition réunissant des œuvres de Jean-René Jérôme, Simil et Valcin II en 1978 ? Le conservateur entendait procéder à une démonstration en confrontant des œuvres issues de collections privées. Il cherchait sans doute à évaluer la démarche de ces artistes qui semblaient s'engager dans des voies de renouvellement de la production picturale.

Rendant compte de l'exposition, Roland Thadal estime qu'elle réunit « trois des meilleurs artistes du pinceau ». <sup>38</sup> Wébert Lahens abonde dans le même sens en soutenant qu'ils sont les principaux représentant de « la jeune peinture moderne haïtienne ». <sup>39</sup> Pierre Clitandre ne le pense pas moins et ajoute que Monosiet a réalisé, en les réunissant, « la plus belle exposition jusque-là de l'année 1978 ». <sup>40</sup> Si Lahens ne met pas l'accent sur ce qui les distingue, Clitandre propose une caractérisation différentielle dès le titre de son article : « Social, racial et merveilleux ». Le critique explique :

L'imaginaire c'est ce qui fait la force de cette exposition. Qu'il soit social chez Valcin, racial chez Simil et onirique chez Gérome [*sic*], un fort côté merveilleux traverse les œuvres. La passion des bijoux sur les épidermes d'ébène, le décor des voiles et des tissus qui semble toucher l'infini se juxtaposent certes à l'univers de détresse, d'aliénation humaine et des grandes migrations [...].

Roland Thadal, pour sa part, précise d'emblée que la vision du monde, le style, la technique des trois peintres différent. Jean-René Jérôme,

<sup>38</sup> Roland Thadal, « Ballade à trois », *Le Nouveau Monde*, 28 novembre 1978.

<sup>39</sup> Wébert Lahens, « Quand la peinture haïtienne emprunte la voie moderne. Exposition des œuvres de Jean René Jérôme, Simil et Valcin II », *Le Nouvelliste*, samedi 25 et dimanche 26 novembre 1978.

<sup>40</sup> Pierre Clitandre, « Social, racial et merveilleux », *Le Petit samedi soir*, n° 266, 25 novembre – 1er décembre 1978.

On l'a classé avec raison dans la catégorie des peintres qui forment ce qu'il est convenu d'appeler chez nous « l'École de la Beauté. »<sup>41</sup> Les tenants de cette 'école', le plus souvent, n'attachent pas une grande importance au soutènement de l'œuvre. Ce qui compte pour eux, c'est la mise en ordre picturale. Et l'atmosphère. Et aussi le pouvoir de suggestion du tableau.

Il n'est donc pas étonnant, dans ce cas, que le rêve et un certain onirisme soient les notes dominantes des toiles de Jérôme. Ses personnages semblent voguer dans une sorte d'ailleurs. Même lorsque le peintre fait quelques concessions au réalisme.

Le propre de Jérôme, c'est de disposer les formes, d'entourer sa palette, je dirais, d'une lueur d'aura. Aussi la fidélité de la représentation importe peu pour l'artiste. Une certaine respiration calme et paisible, de douces couleurs, un vif élan de lyrisme, Jérôme est un peintre de charme qui met en images ses rêveries.

Qu'en est-il de Valcin II ?

[S'il] recherche la perfection formelle, l'expression, chez lui, est le plus souvent, résolument figurative, et l'œuvre s'accompagne d'une dimension sociale plus ou moins mitigée. Valcin prend au piège de son pinceau la vie, les rêves, les espoirs, les malheurs du paysan. Le tableau est plus un miroir qu'un écran où se projetait [*sic*] la vision de l'artiste. Une sorte de fil relie la quotidienneté de la vie paysanne à l'expression picturale, et explique la sympathie qui se dégage de cette démarche apparemment froide et objective.

Et Simil ?

[...] il se livre à de véritables broderies à partir du thème de la race noire. [...] toutes les toiles de Simil accrochées aux murs du Musée d'art témoignent d'un sens plastique assez sûr et d'une remarquable intensité chromatique. Les personnages de Simil sont à mi-chemin entre ceux de

<sup>41</sup> Ce serait la première mention de l'appellation dans un article de journal. La formulation laisse entendre cependant qu'elle est déjà en circulation.

Jérôme et ceux de Valcin II : ni figuratifs, ni évanescents. Le peintre met surtout en relief la beauté de la race noire. Il se soucie peu des détails. Se contente de l'impression d'ensemble. Et orne de bijoux le cou, les bras de ses créatures féminines. Bijoux qui se détachent sur les couleurs sombres comme des parcelles de lumière scintillante.

Bien que Lerebours ait, lui aussi, noté une convergence dans les préoccupations formelles des deux peintres, la distance entre Simil et Valcin lui paraît assez significative.

Fortement intellectualisée, précise-t-il, la peinture de Simil paraît aussi étrangère aux émotions qui sont partout sous-jacentes dans celle de Célestin Faustin qu'aux sentiments de révolte qui agitent celle de Fravrange Valcin. Elle s'est imposée non par ses rapports directs avec la réalité haïtienne mais par ses valeurs purement plastiques.<sup>42</sup>

Quant à Séjourné, autre figure de l'école de la beauté, absent de l'exposition de 1978, Lerebours observe qu'à son retour en Haïti vers 1973, après des séjours à la Jamaïque et aux Etats-Unis, il:

n'était plus cet adolescent timide et inquiet mais un artiste ambitieux, conscient de ses possibilités et décidé à se faire valoir. Il découvrit la beauté féminine, l'élégance et le jeu rythmique des formes, la poésie des drapés et le mystère des voiles qui embuaient sans les détruire, les traits du visage ou le mouvement des bras et des hanches, et disaient toute une sensualité morbide et contenue. Il y avait quelque chose d'étrange et d'indicible dans le silence et le mystère qui enveloppaient ses personnages et en faisaient des apparitions soudaines et éphémères d'êtres venus d'un autre monde, quelque chose d'autant plus étrange et indicible que les faciès et les attitudes renvoyaient à la peinture renaissante italienne et à toute la grâce maniérée de Botticelli.<sup>43</sup>

<sup>42</sup> Lerebours, *Haïti et ses peintres...*, *op. cit.*, t. II, p. 247.

<sup>43</sup> *Ibidem*, pp. 161, 163.

Séjourné n'aurait pas été sans influencer sur Jérôme, son camarade qu'il a revu à New York en 1970, avec lequel il a travaillé.

Cette étroite collaboration devait l'aider à renforcer ses goûts pour la pureté des formes et l'orienter davantage vers l'expression de la beauté féminine. Les silhouettes de femmes non exemptes de minauderie, allaient lui permettre de déployer un graphisme complexe et plein de volupté. Évitant les oppositions violentes, lié davantage au dessin, le tâchisme [*sic*] passait en arrière-plan mais gardait toute son importance. Il était, malgré sa discrétion, la 'charpente' qui donnait son mouvement et son rythme à l'œuvre, tout en lui imposant sa composition. Les bruns et les rouges brûlés étaient devenus les notes dominantes.<sup>44</sup>

Une différence est clairement perçue entre les artistes qui, néanmoins, manifestent tous une grande préoccupation formelle. Lerebours, plus tard, en 1997, en réponse au débat soulevé autour de l'école de la beauté, avance une explication en termes d'impasses et de renouvellement. Il y avait une « volonté de se dégager de l'étreinte du *Réalisme de Cruauté* qui limitait par trop le champ d'exploration de l'artiste. Le *Réalisme de Cruauté* était d'ailleurs arrivé avec Denis Emile, à un point où il semblait pouvoir difficilement se dépasser. D'autres voies étaient donc à inventorier. »<sup>45</sup> Les artistes auraient creusé une piste alors esquissée, concrétisé « un rêve caressé depuis Calfou 1, [...] un rêve sorti des préoccupations de Roland Dorcély, de Davertige,<sup>46</sup> de Bernard Wah. Rêve de perfection et de poésie des formes, de puissance et d'harmonie. »<sup>47</sup> Sur ce point, Lerebours estime que l'impact de Pétion Savain (1906-1973), figure centrale de la peinture dite indigéniste des années 1930, a été décisive.

Revenu à la peinture au début des années 60, Savain qui s'était entouré d'*élèves*, avait connu un grand succès commercial à un moment où la

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 245.

<sup>45</sup> Lerebours, « Bernard Séjourné, Jean-René Jérôme... », *op. cit.*, pp. 32-33.

<sup>46</sup> Roland Dorcély (1930-2017), Davertige (Villard Denis, 1940-2004).

<sup>47</sup> Lerebours, « Bernard Séjourné, Jean-René Jérôme... », *op. cit.*, p. 33.

clientèle nationale commençait à peine à s'affirmer. Sans renoncer à l'indigénisme, s'inspirant même de certaines composantes de la peinture primitive, il s'était donné un style dépouillé, fortement stylisé, s'appuyant, dans une composition circulaire, sur un graphisme solide où prévalait la ligne courbe, ample, sinueuse, portant à elle seule la représentation sur des aplats et des transparences s'interpénétrant doucement, laissant l'impression de tâches maculant ou embuant l'objet. Art sans grande prétention sociale mais solidement structuré, art plutôt décoratif fait pour plaire immédiatement. Ce schéma, avec moins de maîtrise et de consistance, sera repris et exploité par Paul Beauvoir.<sup>48</sup> Exploité aussi avec plus de force et de sûreté, par Bernard Wah, dans des combinaisons plus subtiles, plus solides, plus rationalisées du graphisme et de la couleur visant à un plus complet assujettissement de l'objet. La route avait été balisée.<sup>49</sup>

Les jeunes artistes avaient à surmonter des impasses auxquelles était parvenue une tendance épuisée. Ils avaient à leur disposition des propositions au stade d'expérimentation dont elles pouvaient se saisir pour frayer leurs voies. En même temps, ils devaient s'efforcer de se distinguer entre eux. Ayant acquis des compétences techniques et adoptant une vision de la création qui le porte à s'éloigner des pratiques de ses débuts avec son oncle, Valcin, à ce carrefour, particulièrement marqué par Cédor,<sup>50</sup> aurait gardé le contenu social du réalisme de cruauté, en portant son regard sur l'actualité sociopolitique et en s'inspirant de Bernard Wah, dont la veine tragique ne sacrifiait en rien le travail sur le raffinement des formes. Tout autre serait le choix des artistes de l'école de la beauté qui ont eu tendance à évacuer le contenu social.<sup>51</sup> Notons que les trois principales figures de cette école ont étudié à l'académie des beaux-arts de Port-au-Prince. Tout en ayant eu une courte période de formation à l'école d'art du Brooklyn Museum et en ayant effectué une immersion dans l'univers artistique états-unien, Valcin devait

<sup>48</sup> Paul Beauvoir (1932-1972).

<sup>49</sup> Lerebours, « Bernard Séjourné, Jean-René Jérôme... », *op. cit.*, p. 33.

<sup>50</sup> Précise Lerebours, dans *Le Miroir brisé de Valcin II* (2013), *op. cit.*

<sup>51</sup> Apparu ou réapparu dans les œuvres dites clandestines de Jean-René Jérôme, montrées au public après la chute de Jean-Claude Duvalier en 1986.

faire la démonstration de sa compétence technique face à ces jeunes artistes. L'investissement dans les expérimentations formelles, jusqu'à la maîtrise voire la virtuosité s'imposait à lui, comme un défi à relever. Ce n'est pas pour rien qu'il vantait constamment ses compétences en perspective et en anatomie. La plupart de ses œuvres s'apparentent à des exercices de style visant à en faire la démonstration. Laquelle se poursuivait par le biais de la transmission dans le cadre des cours d'art qu'il dispensait dans son propre atelier ou dans ce qu'il appelait son académie.

Valcin s'est bien démarqué de ses amis de l'école de la beauté. Il s'en serait rapproché tardivement, selon la lecture de Pierre Clitandre. La preuve en serait fournie par l'exposition individuelle de 1997, tenue à la galerie Festival Arts.

Ce n'est pas un nouveau Valcin qu'on découvre [écrit le critique]. C'est plutôt un esthète, qui après les expériences accumulées dans le travail quotidien et dans la recherche assidue, donne voir, comme dans une intimité généreuse, l'autre dimension de sa sensibilité. On découvre très vite un homme qui vibre à la beauté des mouvements, à la lumière érotique des corps, à une danse rituelle, et qui se passionne en même temps de l'équilibre scénique d'une composition comme pour dire que, pour vaincre le tumulte, la paix ne peut être gagnée que par le détachement de soi et la quête des intimités jalouses sans lesquelles l'homme perd son harmonie et celle de l'univers auquel il appartient. Le peintre des grandes fresques du Tiers-Monde, de la tragédie des Boat-People (notre RADEAU DE LA MEDUSE<sup>52</sup>) et des horreurs du coup d'Etat<sup>53</sup> nous révèle, sans trop grand bruit, la note atténuée de sa tendresse avec un tel souci d'éblouir qu'il nous étonne presque de son offre de paradis au milieu du pessimisme ambiant...<sup>54</sup>

<sup>52</sup> Majuscules de l'auteur cité, Pierre Clitandre. L'auteur pense ici au célèbre tableau de Théodore Géricault (1791-1824).

<sup>53</sup> Clitandre évoque ici le coup d'Etat, orchestré par le général Raoul Cédras le 30 septembre 1991, renversant Jean-Bertrand Aristide qui avait accédé au pouvoir le 7 février 1991.

<sup>54</sup> Pierre Clitandre, « Les harmoniques de Valcin II », *Le Nouvelliste*, 1997.

Le critique commente une des œuvres exposées en ces termes :

« LA DANSE DE LA PAIX »<sup>55</sup> est une formulation presque magistrale de cette esthétique scénique où la présentation du théâtre de la joie s'effectue sur des annotations presque classiques d'introduction, de support architectural au mouvement et où, par on ne sait quel tour de force, le ciel des colombes et la sensualité terrestre des danseuses, des entités autrefois antagoniques se rejoignent pour la renaissance d'un ordre nouveau. La spiritualité d'une telle œuvre rejoint une réflexion selon laquelle la conquête de l'harmonie ne peut se faire que sur un 'contrat social' de réconciliation des forces généreuses de notre univers...

On peut craindre seulement deux choses :

D'une part, que l'effort de compromis du peintre ne jette une espèce d'hypothèque formelle où il sera difficile de replacer Valcin entre les danseuses de ballet de Degas<sup>56</sup> et l'Ecole de la Beauté<sup>57</sup> qui a eu ses heures de gloire, comme expression d'une décadence politique annoncée...

D'autre part, que ce processus de compromis rejette, sans le dire, la générosité réciproque entre l'artiste et ses curateurs. La renaissance esthétique et sociale ne se fera que sur la base d'un projet sincère et dépouillé de malentendus...

Clitandre est loin d'être pessimiste. Il estime que :

L'hypothèque formelle, selon Valcin, est à écarter, car la danse, malgré le costume de ballet, n'est qu'un prétexte par lequel l'artiste dénonce la rigidité, le hiératisme des peintres de l'Ecole de la Beauté. Quant à la générosité réciproque, l'expérience de la cohabitation reste encore une voie à approfondir. Car, avec les 50 ans de l'artiste, que Madame Alice Théard<sup>58</sup>

<sup>55</sup> Majuscules de Pierre Clitandre.

<sup>56</sup> Edgar Degas (1834-1917).

<sup>57</sup> C'est l'auteur, Pierre Clitandre, qui souligne.

<sup>58</sup> Propriétaire de Festival Arts, galerie où s'est tenue l'exposition.



a voulu célébrer comme la reconnaissance de l'effort soutenu de perfection du peintre, une sagesse été conquise.<sup>59</sup>

Selon Clitandre, l'exposition de 1997 montre un artiste de la maturité dont l'œuvre manifeste une préoccupation soutenue de démonstration formelle. Le critique situe la démarche dans une nouvelle temporalité sociopolitique, où il s'agit pour l'artiste d'envisager la paix, la joie dans une perspective spirituelle et de compromis. Clitandre y perçoit l'expression d'une sagesse. Tout cela présente, à ses yeux, quelques dangers. L'artiste risque d'estomper ses distances avec l'école de la beauté qui « a eu ses heures de gloire, comme expression d'une décadence politique annoncée... ». Pour bien mesurer le sens de cette lecture, il faut rappeler que Clitandre, d'une part, suit l'artiste depuis des débuts<sup>60</sup> et que d'autre part il compte au nombre des voix embarquées dans la construction de cet espace de parole critique qu'on a évoqué plus haut, en tant que journaliste à l'hebdomadaire *Le Petit samedi soir*, alors à l'avant-garde de ce combat. Ce périodique, fondé en 1971 par Dieudonné Fardin, se déclare indépendant et se montre peu complaisant à l'endroit du pouvoir en place. Il est devenu un lieu ouvert à la parole qui publie des enquêtes menées en divers points du pays. Il diffuse également des lettres de lecteurs. Dans l'un ou l'autre cas, sont exposés l'incurie administrative, l'arbitraire des agents étatiques, la misère de la population. « Très lue dans les milieux petits-bourgeois non gagnés au jean-claudisme, et exprimant parfois ce que ces derniers

<sup>59</sup> « Une sagesse esthétique d'abord par laquelle Valcin se souvient du Cubisme de Braque, du rythme dodécaphonique des masques africains (LES TROIS ROIS est un chef-d'œuvre en ce sens) et de tout ce qui, de Dali a ses propres recherches, ont fait de lui ce qu'il est aujourd'hui, dans la pleine maturité de son art.

Une sagesse d'homme ensuite qui, comme son œuvre LE REPOS DU PECHEUR se ferme les yeux au bord de l'eau (son élément astrologique d'ailleurs) pour, tel un Marcel Proust d'une autre époque, rêver à reculons, à la recherche du temps perdu... » C'est l'auteur, Clitandre, qui souligne. Les majuscules sont également de lui.

<sup>60</sup> Voir son compte rendu de la première exposition individuelle. Pierre Clitandre, « Valcin : un drame intérieur », *Petit Samedi Soir*, 27 septembre - 30 octobre 1975.

pensent tout bas, cette revue répond à l'attente d'une certaine opinion et fait un peu figure de revue d'opposition. »<sup>61</sup>

L'article publié par Clitandre à l'occasion de la deuxième exposition individuelle de Valcin en 1977 est particulièrement significatif. Son titre, « L'espace de la peur »,<sup>62</sup> figure en couverture. Il entre en résonance avec une autre manchette en couverture : « Presse Haïti Les menottes de la liberté ». Ce second titre traduit les difficultés du moment. L'équipe du journal est alors affectée, ébranlée, par l'assassinat de l'un des leurs, Gasner Raymond, survenu le 1er juin 1976 après avoir couvert une grève, particulièrement dure, au Ciment d'Haïti (du groupe français Lambert). Les deux titres se font écho, à un autre point de vue. Jean Dominique de Radio Haïti Inter, autre média engagé dans « Le réveil social »,<sup>63</sup> suggère que la démarche de Valcin II converge avec celle des journalistes,<sup>64</sup> observation reprise par l'artiste lui-même. Et Pierre-Raymond Dumas intitulera un entretien avec lui : « Valcin II ou la palette 'journalistique' ». <sup>65</sup> Les « Menottes de la liberté » disent qu'on vit et agit dans un « espace de la peur ». <sup>66</sup> Et ce serait le défi à relever

<sup>61</sup> Etzer Charles, *Le pouvoir politique en Haïti de 1957 à nos jours*, Paris, ACCT-Karthala, 1994, p. 362.

<sup>62</sup> *Le Petit samedi soir*, n° 183, 26 février – 3 mars 1977.

<sup>63</sup> Etzer Charles, *op. cit.*, pp. 360-367.

<sup>64</sup> Valcin II, interview de Jean Dominique, Radio Haïti Inter, 1er mars 1980. Duke University Libraries, Digital Repository, Radio Haiti Archives.

<sup>65</sup> *Le Nouvelliste*, 24 avril 1983.

<sup>66</sup> Certes dans le numéro 149 de juin 1976, il est écrit : « Nous n'avons pas peur. Nous n'aurons jamais peur dans cette maison. Nous n'avons pas le droit d'avoir peur tant que nous élèverons la voix au nom de la Justice et de la Vérité [...]. Mais à chaque carrefour du démarrage, des caciques nationaux et étrangers se dressent la hache à la main pour défendre leurs privilèges. » Néanmoins, c'est à la suite de cet assassinat que, Dany Laferrière, membre de l'équipe, quitte le pays pour le Canada. L'écrivain a répété, à maintes reprises, qu'il n'a pas été exilé mais qu'il a fui avant d'être tué. Il précise encore : « J'ai quitté Port-au-Prince parce qu'un de mes amis a été trouvé sur une plage la tête dans un sac et qu'un autre croupit à Fort-Dimanche. Nous sommes tous les trois de la même fournée : 1953. » « Bilan : un mort, un en prison et le dernier en fuite. » Dany Laferrière, *Chronique de la dérive douce*, Montréal, vLB éditeur, 1994, pp. 27 et 55. Mais l'écrivain embrassera également la figure de l'exilé et fera l'éloge de l'exil. Voir son ouvrage : *L'exil vaut le voyage*, Paris, Grasset, 2020.

par les artistes, que nombre d'entre eux, ici et ailleurs, affrontent. Evidemment, cela suppose des choix, lesquels définissent des tendances. Clitandre en distingue plusieurs en Haïti, en 1977.

D'un côté un certain 'onirisme métaphysique', de l'autre un 'indigénisme', sans oublier le 'réalisme exotique qui cherche à défaut de sujets d'autres formes ; et surtout un réalisme social qui, dans le cas de Fravange [*sic*] Valcin le dernier exposant à l'Institut Français combine des éléments historiques dans une dénonciation violente et douloureuse où le fantastique permet à l'artiste de dire la miséreuse épouée d'un peuple...

Face à ces tendances artistiques, les appréciations divergent, au point où « les critiques de certains milieux porteront sur le *message* qui '*tue tout art prolétarien*', en faisant semblant de ne pas comprendre que tout art est porteur de message. Pareille 'critique' laisse percevoir qu'il y a derrière 'le jugement intellectuel' la ruse et la défense (consciente ou inconsciente) d'une culture colonialisante qui ne dérange pas les consciences coupables... »

Mais le choix de Valcin est fait. « Il se violente pour dire la violence sociale. C'est-à-dire qu'il ne veut pas accepter ce qu'on veut qu'il soit. Il veut rester lui-même : un enfant du peuple qui parle de sa misère et de ses grandes douleurs... D'autres peuvent peindre des fleurs, des femmes nues et autres colifichets 'esthétiques' pour plaire à une certaine société. Mais lui ne veut pas être un humilié. C'est un droit légitime... » Valcin rejoint d'ailleurs d'autres artistes dans le monde.

Que des hommes à travers le monde soient affamés de pain, broyés de coups, démunis de vêtements, lapidés, fouettés, manipulés, torturés, détenus, brûlés ; et que l'artiste parle toujours de la beauté des fleurs et de la douceur des âmes tendres et sensibles en affirmant que 'cela ne me concerne pas' : c'est ce qui écœure les peintres du tiers-monde. Siqueiros, Portinari, Diego Rivera, Orozco,<sup>67</sup> etc. avaient fini par comprendre que la

<sup>67</sup> David Alfaro Siqueiros (1896-1974), Candido Torquato Portinari (1903-1962), Diego Rivera (1886-1957), José Clemente Orozco (1883-1949).

culture de leur peuple n'est ni le pittoresque nationaliste qu'aime voir le touriste, ni l'érotisme ou ' la poésie des choses d'intérieurs' dont raffole le petit bourgeois mais plutôt une culture de combat doit faire le dur chemin de la conscience... même dans l'espace de la peur...

La voie empruntée par Valcin II tranche donc par rapport aux artistes de sa génération. Plusieurs articles des années 1980 évoquent, commentent la situation sociopolitique du pays, critiquent le pouvoir en place à partir de ses œuvres.<sup>68</sup>

#### ACTUALITÉ, PROBLÈMES STRUCTURELS ET RÉSONANCE MÉMORIELLE

Le tableau de 1979 est une œuvre d'actualité. Il traite d'un phénomène qui prenait de l'ampleur : le départ d'un grand nombre de compatriotes sur des bateaux de fortune en direction de la Floride. On est loin de la migration saisonnière vers la République dominicaine et Cuba dont l'organisation, qui remonte aux premières années du *xxe* siècle (au moins pour ce qui concerne Cuba) , s'intensifie au cours de l'occupation du pays par les Etats-Unis (1915-1934). Les Bahamas, développant leur économie touristique, avaient attiré la main-d'œuvre haïtienne. Après avoir été accueillis à bras ouverts de 1952 à 1965, ces immigrés – estimés à 40 000 en 1974, soit 20% de la population totale du pays d'accueil – font les frais de la dégradation de la situation économique. Ils sont alors l'objet de chasses à l'homme avec arrestations et expulsions. Le pôle d'attraction devient la Floride vers laquelle se dirigent expulsés des Bahamas et autres migrants clandestins. Ils seraient entre 8 à 10 000 depuis 1972, près de 1 800 en 1978, 2 500

<sup>68</sup> Cf. Jacques Barros, «On ne pourra pas évoquer l'Haïti actuelle sans se référer à Valcin II », *Le Nouvelliste*, 7 mars 1980 ; Anonyme, «Exposition Fravrange Valcin au Cercle Martiniquais », *France-Antilles*, samedi 10 avril 1982 ; Leslie Péan, « Deux peintres, un parcours. A propos des toiles de Balcacer et Valcin II exposées en Floride. 'L'abstraction d'un regard direct' », *Haïti-Observateur*, 11-18 janvier 1984 ; Leslie Péan, « Des toiles aux valeurs de manifestes », *Haïti-Observateur*, 14-21 décembre 1984 ; Ivan Large, « Une riche fin d'année », *Le Courrier*, du 20 au 27 décembre 1985.

en 1979, 1 366 pour le seul mois de 1980, 700 pour la seule journée du 13 avril 1980<sup>69</sup>. Les traversées qui durent plusieurs jours sont pour le moins dramatiques, avec des dérives sans subsistances, avec leurs lots de naufrages, de noyades ou d'interceptions et sauvetages par les garde-côtes étatsuniens. Les échouages qui se multiplient déversent des cadavres par dizaines sur les plages des Bahamas et de Floride. De *Si jolies petites plages*, ironise l'écrivain Jean-Claude Charles qui a enquêté sur le phénomène en Floride ! En 1980, on recense des points d'embarquement dans divers départements du pays : dans la Grand'Anse (Corail, Pestel, Anse d'Hainault), dans le département du Sud (Saint-Jean du Sud), dans le Nord-Ouest (Port-de-Paix, Môle Saint-Nicolas). Fort-Liberté, les îles de La Tortue et de la Gonâve étaient également des points de départs, de même que le département du Centre d'où on partait en descendant par le fleuve Artibonite. On partait même de la capitale, depuis le wharf de cabotage de cité Simone<sup>70</sup>. Progressivement la presse nationale en vient à se préoccuper du phénomène. « L'émigration clandestine : un problème d'une extrême gravité », titre le quotidien haïtien *Le Nouvelliste* dans sa livraison du 2 septembre 1978. C'est surtout en 1980 que journaux et radios s'emparent véritablement du problème. Valcin II peint son tableau en 1979 qu'il expose en mars 1980 à l'Institut français d'Haïti, traduisant la tragédie « en un tableau qui parut aussitôt comme le symbole de l'Haïti des années 80 : un entassement de spectres sans visages sur une barque crevée »<sup>71</sup>. Une question d'actualité concernant le petit peuple, mais qui touche aux problèmes structureaux du pays, son organisation sociale, sa gouvernance que nombre d'intellectuels avaient déjà commencé à interroger, critiquer, dénoncer, en se saisissant de l'espace ouvert par un pouvoir dont la propagande, intense, s'articulait autour de deux slogans principaux : « libéralisation » et « révolution économique ».

<sup>69</sup> Jacques Barros, *Haïti de 1804 à nos jours*, Paris, L'Harmattan, 1984, t. 1, p. 144.

<sup>70</sup> Créée dans les années 1960 par François Duvalier qui l'a baptisée du prénom de son épouse Simone Ovide, elle est devenue, après 1986, cité Soleil. Elle est actuellement l'un des plus grands bidonvilles de Port-au-Prince.

<sup>71</sup> Jacques Barros, *Haïti de 1804 à nos jours*, op. cit. p. 144.

Tout en posant son regard sur son environnement immédiat et sur l'actualité relative à son pays, Valcin s'inscrit et inscrit sa démarche dans une perspective plus large. Il l'explicite aussi bien dans quelques entretiens que dans certaines œuvres. En accord avec les idées véhiculées par des chercheurs, par nombre de militants politiques et dans la presse, il situe Haïti dans la problématique globale des rapports nord-sud, comme en attestent son œuvre sur le tiers-monde, ainsi que ses références à Frantz Fanon (un de ses tableaux s'intitule : *Les damnés de la terre*). En d'autres termes, la question migratoire tout en étant liée aux structures sociopolitiques du pays est aussi à comprendre dans les rapports capitalistes sur le plan global. L'artiste s'accorde en cela avec bien des analyses de la question migratoire, menées à l'époque<sup>72</sup> et encore aujourd'hui.<sup>73</sup> Valcin se veut artiste du tiers-monde, conviction qu'il thématise dans un tableau, *Histoire du tiers-monde* (Annexe. Figure 2), plusieurs fois décrit par les commentateurs. Avec cette œuvre, il « sort des frontières locales et fait un périple », observe Leslie Péan. Cette « admirable toile », soutient celui-ci, « évoque toute l'atmosphère de luttes contre la doctrine de Monroe, les conflits au Moyen-Orient, la famine, l'injustice, les tortures, etc. Quelle fresque embrassant l'Amérique latine, l'Afrique, le Moyen-Orient ? Cinq siècles de solitude. Une vue à vol d'oiseau ouverte sur l'immensité des problèmes du Tiers-Monde ».<sup>74</sup> Mais le *Boat People* déborde également les frontières. Par son seul traitement formel, il suggère davantage que l'actualité qu'il évoque. Le tableau ne comporte rien qui puisse, *a priori*, situer le sujet traité dans un contexte spécifiquement et exclusivement haïtien. L'environnement n'est pas marqué, de toute façon on est en haute mer. Et l'espace est en quelque sorte fermé ; il est réduit au strict minimum au profit d'un gros plan, d'une focalisation sur le bateau qui se désagrège

<sup>72</sup> Voir le résumé de l'état des lieux établi par Jean-Claude Icart (*op. cit.*) ainsi que son option d'analyse.

<sup>73</sup> Voir également, entre autres, Cédric Audebert, *La diaspora haïtienne. Territoires migratoires et réseaux transnationaux*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012.

<sup>74</sup> Leslie Péan, « Deux peintres, un parcours. A propos des toiles de Balcacer et Valcin II exposées en Floride. 'L'abstraction d'un regard direct'. », *Haïti-Observateur*, 11-18 janvier 1984.

et les personnages aux abois, déjà en décomposition. Le soleil, la mer (quelques vagues), la barque ne participent en rien à l'identification d'un drame haïtien. Les personnages, dépourvus de traits spécifiques, pourraient bien être des ressortissants d'un autre pays. De Cuba par exemple, qui connaît à la même époque une vague importante d'émigration vers la Floride aussi. Ou d'ailleurs, hier et aujourd'hui. La construction formelle du tableau lui confère une force d'évocation qui transcende le moment et les circonstances de sa création. L'œuvre parle encore de la récente poussée que connaît l'émigration en Haïti et les drames qu'ils entraînent, avec des bateaux échoués, interceptés,<sup>75</sup> mais aussi avec des reconduites massives au pays, de la République dominicaine<sup>76</sup> ou du Chili,<sup>77</sup> une nouvelle route migratoire ayant été ouverte ces dernières années en direction des pays de l'Amérique latine. Le tableau de Valcin II entre aussi en écho avec les drames semblables qui se jouent depuis quelques années en mer méditerranée. Il supporte la confrontation avec des photos prises ici et là, de migrants haïtiens échoués ou sauvés en mer ou encore de ceux d'Afrique et du Proche orient qui tentent de gagner l'Europe via la méditerranée. Il a l'intérêt de rappeler la récurrence de ce genre de drame. Son actualité est d'autant plus forte que le phénomène migratoire actuel est si intense en plusieurs coins du globe, que des penseurs comme Achille Mbembe se demandent si on n'est pas entré dans une nouvelle aire de déplacements massifs de population.

L'œuvre résonne d'ailleurs avec un de ces moments de déplacements massifs de population, si on tient compte de la perspective tiers-mondiste de l'artiste, où la compréhension globale de la situation du pays

<sup>75</sup> « Haïti-Bahamas : 185 'Boat-People' haïtiens arrêtés au large de 'Little Inagua' », titre *Haïti-Libre* (média en ligne), le 23 décembre 2019.

<sup>76</sup> Le Groupe d'appui aux rapatriés et réfugiés (GARR) compte plus de 6 000 rapatriés par mois en Haïti. Wisly Bernard Jean-Baptiste, « Haïti-République dominicaine : en moyenne, plus de 6 000 personnes rapatriées par mois en Haïti, selon le GARR », *Le National*, mardi 24 au jeudi 26 décembre 2019 (en ligne).

<sup>77</sup> Des retours volontaires ont débuté en novembre 2018. Hadson A. Albert, « Un avion transportant 176 Haïtiens revenant du Chili, prêts à décoller », *Loop Haïti* (média en ligne), 7 novembre 2018.

renvoie au phénomène historique de la traite négrière et de l'esclavage au fondement des sociétés caraïbéennes actuelles. La relation entre les deux phénomènes, éloignés dans le temps, est posée par Anthony Phelps dans son poème « Même le soleil est nu » (dans le recueil du même nom).<sup>78</sup>

« Hommes sans connivence dans l'aube caraïbe  
Sur leurs bateaux d'espoir ils jouent à qui perd gagne  
Et négriers d'eux-mêmes  
Passant d'un esclavage à l'autre  
Ils abordent les terres plates de l'arrogance. »

Jean-Claude Icart a, opportunément, mis en exergue ces vers d'où il tire le titre de son livre : *Négriers d'eux-mêmes*. Le sous-titre de l'ouvrage explicite son objet : *Essai sur les boat people haïtiens de Floride*. Dans cette étude, l'auteur décrit l'organisation des voyages dans leur évolution. Si dans un premier temps, des paysans construisent eux-mêmes leurs embarcations, au fil du temps des entrepreneurs (souvent des cadres de l'administration publique, des autorités, des personnalités proches du pouvoir) prennent le relais, ouvrant l'ère des *kanntè* :

Quand nous parlons de *kanntè*, nous voulons parler de véritables négriers, de cargos dont la cale a été spécialement aménagé pour transporter des dizaines de réfugiés. Une vieille tactique des contrebandiers est parfois utilisée avec les *kanntè* : à l'approche des côtes américaines, leur cargaison humaine est transférée dans un petit voilier ou un canot à moteur qui avait été remorqué durant toute la traversée. Ces cargos peuvent faire le voyage en moins d'une semaine et leur nombre augmentent sans cesse. « En 1981, seulement entre Port-de-Paix et le Cap-Haïtien, l'on pouvait compter 50 à 60 bateaux, pouvant transporter chacun 100 personnes et plus par traversée ». <sup>79</sup>

<sup>78</sup> Anthony Phelps, *Même le soleil est nu*, Montréal, Nouvelle Optique, 1983.

<sup>79</sup> Icart, *op. cit.*, p. 59. La dernière phrase est une citation par l'auteur d'une étude d'Alex Stepick datée de 1982.



L'organisation du voyage remet en mémoire les bateaux négriers. La traversée de l'Atlantique, « le Passage du Milieu », rappelons-le, est central dans la phase mercantile du développement du capitalisme<sup>80</sup> où le trafic négrier fournit une main-d'œuvre abondante et gratuite qui fait fructifier l'économie de plantation. De ce point de vue, l'évocation par Clitandre du *Radeau de la méduse* (célèbre œuvre de Théodore Géricault, réalisée entre 1818 et 1819) à propos du tableau de Valcin, prend tout son sens, au-delà de toute autre considération possible de la part du critique. D'ailleurs, Bruno Chenique soutient que le tableau est « une allégorie de Saint-Domingue ». <sup>81</sup> D'autres œuvres, suscitées par le même trafic et des drames subséquents, même éloignées sur le plan formel, composent un ensemble visuel appartenant à une même famille sémantique. Parmi elles, citons : *Slavers throwing overboard the Dead and Dying – Typhoon coming on* (1840) de J. M. W. Turner (1775-1851). Cette famille d'œuvres ne cesse de s'enrichir. Elle connaît une expansion significative dans le contexte de réactivation, depuis au moins les années 1990, de la mémoire des traites et des esclaves.<sup>82</sup> Le motif du bateau négrier est abondamment retravaillé, souvent à partir des schémas (plan et coupe transversale) du vaisseau Brookes de Liverpool, diffusé par les abolitionnistes anglais vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. On remonte les corps des captifs entassés dans des espaces exigus, dont des descriptions redisent les conditions sanitaires catastrophiques, les pourcentages souvent élevés de morts, les cadavres jetés à la mer, mais aussi des révoltes et autres formes de résistances, quelquefois des naufrages.<sup>83</sup> Pensons à des artistes aussi différents que Willie Cole (1955-) (*Presto*, 1990 ; *Stowage*, 1997 ; *Unmasked Journey*,

<sup>80</sup> Immanuel Wallerstein, *Le système du monde du xve siècle à nos jours, tome II. Le mercantilisme et la consolidation de l'économie-monde européenne (1600-1750)*, [1980], traduit de l'anglais par Claude Markovits. Paris, Flammarion, 1984.

<sup>81</sup> Bruno Chenique, *Citoyens du Monde. Noirs et Orientaux de Géricault*, Paris, Lienart éditions ; Chalon-sur-Saône, Musée Denon, 2020, pp. 156-189.

<sup>82</sup> Cf. entre autres, Carlo A. Célius, dir. *Création plastique, traites et esclavages*, numéro thématique des *Cahiers des Anneaux de la mémoire*, n° 12, 2009.

<sup>83</sup> Voir Marcus Rediker, *A bord du négrier. Une histoire atlantique de la traite* [2007], traduit de l'anglais par Aurélien Blanchard, Paris, Seuil, 2013.

1999), Romuald Hazoumè (1962-) (*La bouche du roi*, 1997<sup>84</sup>) ou encore Yinka Shonibare (1962-) (*Nelson's Ship in a Bottle*, 2007 ; *La Méduse*, 2008). Des artistes haïtiens aussi, notamment ceux évoluant en dehors du pays, ont investi ou réinvesti la problématique de la traite, de la traversée, où le motif du bateau demeure central, souvent en lien avec la migration d'aujourd'hui, si ce n'est avec leur propre expérience de migrants ou de descendants de migrants. Plusieurs œuvres de Marie-Hélène Cauvin (1951-) s'inscrivent ou peuvent être inscrites dans cette perspective : *La nef des fous* (1995), *Aller simple* (2001), *Survivance du passé I* (2000) (Annexe. Figure 3), *Île à la dérive* (2002), *Vers un destin insolite sur les flots bleus de la mer des Antilles* (2002) (Annexe. Figure 4), *Destinées* (2007). Edouard Duval Carrié (1954-) a réalisé une série d'œuvres sur la migration, mais le thème et des motifs associés sont récurrents dans sa démarche d'ensemble. En témoignent : *Le retable des neuf esclaves* (1989), *La destruction des Indes*, *Le départ* (1996), *La traversée* (1996) (Annexe. Figure 5), *Embarquement pour la Floride* (1997), *La calebasse magique* (1997), *Le débarquement à Miami Beach* (1997), *La migration des bêtes*, *Hommage à Edward Hicks* (1999) (Annexe. Figure 6), *Migration sous protection d'Aïda la Flambo* (2000), *Le Passage pour Hero* (2003), *Le Monde des Ambaglos* (2003), *Le grand départ* (2004), *Dambalah le Passeur* (2004), *Le monde moderne* (2004), *Migration des esprits* (installation 2005), *Mémoire sans histoire* (2009) (Annexe. Figure 7), etc.

Rejin Leys (1966-), pour sa part, s'est penchée sur la question des *boat people* telle qu'elle s'est posée au début des années 1990.<sup>85</sup> En Haïti même, plusieurs artistes ont également abordé le sujet à la même époque. A la fin des années 1970, Valcin n'était d'ailleurs pas le seul à le traiter. Ralph Allen (1952-) par exemple l'a abordé dans un tableau exposé en 1979 à la galerie Marrassa. L'œuvre est reproduite dans *La*

<sup>84</sup> Conçue en 1997, l'œuvre a été présentée en 2005 à la Menil Collection (Houston) et en 2006 pour l'ouverture du musée du Quai Branly. Elle a connu des transformations.

<sup>85</sup> Jerry Philogene, « Visual Narratives of Cultural Memory and Diasporic Identities: Two Contemporary Haitian American Artists », *Small Axe* 16, September 2004, pp. 84-99.

*peinture haïtienne*, ouvrage publié en 1986 chez Nathan, à Paris, par Gérard Bloncourt et Marie-Josée Nadal-Gardère. Interrogé sur sa création, l'artiste explique :

A cette époque j'allais souvent à la mer à Délugé en week-end. Plusieurs voiliers partaient avec des boat-people d'une plage voisine de là où j'étais pour Miami. Certains échouaient en mer. Un jour qu'on y était on a vu des gens en file indienne entrer dans l'eau pour atteindre le bateau à quelques mètres de la rive. J'ai appris par un vieux qui était sur la plage que c'était un voyage clandestin. Je préparais l'expo pour la Galerie Marassa [...], c'était l'œuvre maîtresse de l'expo [...] placée en face de la porte d'entrée.<sup>86</sup>

Valcin II lui-même était préoccupé par la thématique avant 1979. En témoigne *L'Exode* (Annexe. *Figure 8*), peint en 1975, et qui a attiré l'attention de Roger Gaillard à l'exposition de 1977.

Signalons maintenant les trois tableaux qui m'ont personnellement plu, écrit-il. Vous choisirez vous-mêmes les autres. D'abord celui représentant l'exode des Haïtiens vers le mirage des grandes villes étrangères : les deux cultures sont de part et d'autre d'une diagonale, et l'on voit franchir la ligne, au pas de course, par une jeunesse née de la terre nourricière, et l'abandonnant appauvrie, y laissant allègrement ses parents exsangues.<sup>87</sup>

Le même schéma de composition, univers de départ d'un côté et univers d'arrivée convoité ou rêvé de l'autre, est exploité par Duval Carrié dans nombre de ses créations portant sur la migration. Valcin II, dans son tableau de 1979, rend tout autrement le sujet. L'accent est mis sur le bateau et ses occupants. C'est l'occasion d'évoquer une œuvre antérieure d'un autre artiste pour mieux saisir la différence des propositions. Elle est peinte en 1965 par Rigaud Benoît (1911-1986) et reproduite dans l'ouvrage de Bloncourt et Nadal-Gardère déjà cité

<sup>86</sup> Réponse, reçue le 18 janvier 2017, de Ralph Allen à un courrier que je lui avais adressé.

<sup>87</sup> Roger Gaillard (sous le pseudonyme de Piment Doux), « Étonnante exposition Valcin », *Le Nouveau Monde*, mercredi 22 octobre 1975.

où elle porte le titre *Boat-People*. On aimerait savoir s'il s'agit d'un titre octroyé *a posteriori* par l'artiste lui-même, les auteurs de l'ouvrage ou le/la propriétaire de l'œuvre. Quoi qu'il en soit, celle-ci met en scène un naufrage. Le bateau heurte un récif et se défait. Parmi les huit personnages à bord, trois, des femmes, ne sont visiblement pas en mesure de se lever, tandis que les cinq autres, dont une femme, sont aux abois. Debout, exécutant des gestes, l'un, à l'arrière du bateau, agite un drapeau rouge, en direction d'un bateau perçu à l'horizon ; deux autres, debout sur le côté droit, essayent de voir comment récupérer un bac rempli de fruits et autres marchandises, échappé du bateau et voguant sur les flots. A leurs côtés, une femme à genoux. Est-ce la propriétaire du bac ? Avec les deux bras grands ouverts, elle semble exprimer sa détresse, vraisemblablement en évoquant un esprit. On sait que la « mer, sa faune et sa flore ainsi que les bateaux qui la sillonnent et ceux qui vivent de ses ressources sont placés sous [la] juridiction » d'Agwe.<sup>88</sup> Ce *lwa* (esprit vodou) « est le protecteur des gens de mer et c'est à lui que ceux-ci s'adressent à l'heure du danger. »<sup>89</sup> En général, pour l'honorer on lui offre un petit bateau ou un bac chargé de victuailles. Le naufrage serait-il dû à un manquement à ce *lwa* ? Mais au loin, en face de l'implorante, c'est l'esprit marin Lasirèn (La Sirène), qui émerge des eaux. Le tableau fourmille de détails qui mériteraient d'être relevés et commentés. On comprend déjà qu'on est loin du parti pris de Valcin, même s'il ne faut pas écarter la possibilité qu'il ait vu ce tableau et qu'il s'en soit inspiré. Notons aussi que les marines étaient abondamment peintes par les artistes. Valcin lui-même en a exécuté quelques-unes, dont l'une en 1971 et une autre en 1973. La première montre, dans une vue plongeante, l'intérieur même d'un bateau, qui occupe presque tout l'espace pictural. Le bateau paraît plutôt grand d'autant plus qu'un petit canot est placé devant lui, au premier plan

<sup>88</sup> Alfred Métraux, *Le Vaudou haïtien* [1958], Paris, Gallimard, 1984, p. 89.

<sup>89</sup> Par ce chant, par exemple : « Maître Agoué, où es-tu ? / Tu ne vois pas que je suis sur le récif ? / Agoué-taroyo, où es-tu ? / Ne vois-tu pas que je suis sur la mer ? J'ai un aviron à la main / Je ne puis revenir en arrière, Je suis déjà en avant, Je ne puis retourner en arrière / Agoué-taroyo où es-tu ? / Ne vois-tu pas que je suis dans le récif ? », *Ibidem*, p. 90.

à droite, et que, en plus, il comporte un grand nombre de personnes, debout, assises, couchées, qui s'affairent, qui interagissent. On n'est pas en présence d'une foule compacte, d'individus qui se pressent, qui s'affolent. L'ambiance est calme, détendue et les individus se laissent compter. Retenons ici l'exercice qui consiste à placer le bateau dans une diagonale qui tend à occuper toute la surface du tableau, où il s'agit de montrer ce qui s'y passe, les interactions entre les occupants. Un tableau plus ancien retient également l'attention. Il date de 1966. L'artiste est encore à ses débuts. Ce curieux tableau porte entre autres inscriptions : « Il est ressuscité ». Deux arbres effeuillés ferment la composition de part et d'autre. Ils sont reliés l'un à l'autre par une même branche, formant ainsi, avec leurs troncs et leurs racines courbes, un espace ovale clos. Celui-ci, surmonté d'un ciel qui le met en évidence, est occupé par une foule de femmes, vraisemblablement des marchandes, ainsi que le laissent supposer les paniers remplis de fruits au premier plan. Les personnages sont prosternés. Sans entrer dans le détail de l'interprétation du tableau, disons qu'il évoque l'éblouissement de ceux qui étaient autour du tombeau du Christ lors de sa résurrection. Ce qui importe ici pour nous, c'est la construction du tableau : l'environnement immédiat indéfini, en tout cas difficilement situable, la délimitation de l'espace où se déroule la scène, la mise en place d'une foule compacte unie dans leurs gestes et attitudes. Un tableau de 1967 éclaire le sujet, en ce que les personnages sont explicitement placés dans une église. Ce type de composition renvoie aussi à plusieurs tableaux de Gérard Valcin où des personnages sont agenouillés en cercle. Toutes ces références témoignent des recherches dont résulte l'organisation formelle de l'œuvre de 1979. Elles montrent également, surtout quand on pense à *L'Exode* (1975) (Annexe. *Figure 8*), que l'artiste n'a pas franchi les étapes de manière linéaire. La comparaison avec les tableaux évoqués, en particulier ceux de l'artiste lui-même et celui de Rigaud Benoît, permet de mieux apprécier le chemin parcouru pour aboutir à la facture de *Boat-People*.

Au milieu de nulle part, une embarcation de fortune se désagrège. Elle vient de heurter un récif ou un autre bateau. A moins qu'elle ne se déstructure sous l'effet d'un mauvais temps. D'autant plus qu'elle

est surchargée et ce qui reste des personnes suggère une longue dérive sans subsistance et sans secours. Dans cette atmosphère crépusculaire où le soleil luit encore au loin, l'embarcation est toujours littéralement perdue. Vue de face, elle se défait, vraisemblablement, dans le sens de la navigation, un soleil couchant à l'horizon. La lumière en passe de s'éteindre nous donne à apercevoir des silhouettes et des spectres mus par le désespoir, annonçant un engloutissement inéluctable.

\*\*\*

Nombre de migrants ont survécu ou échappé à une telle fin tragique. Ils appartiennent à cette diaspora haïtienne estimée entre 1.5 et 3.5 millions, incluant des descendants de troisième génération.<sup>90</sup> Parmi eux des artistes, dont la plupart se réclament d'Haïti et travaillent en synergie avec des créateurs évoluant dans le pays. Ils participent ainsi à la structuration d'une nouvelle scène artistique qui se constitue depuis les années 1990, dont les contours ne peuvent plus se limiter aux frontières du territoire national.<sup>91</sup> Le domaine artistique n'est pas le seul concerné par cette situation. En atteste la création d'un ministère consacré aux Haïtiens vivant en dehors du pays. Depuis les années 1970 les transferts de fonds constituent une composante importante de l'économie haïtienne. Ils auraient représenté 5% du PNB en 1970. « Alain Turnier estime les fonds en provenance des seuls Etats-Unis à 60 millions de dollars pour 1974-1975 et 80 millions pour l'année suivante. Encore ne s'agit-il que des fonds comptabilisés par la Banque nationale, à l'exclusion des chèques envoyés par lettres. »<sup>92</sup> En 2018, ces

<sup>90</sup> Chiffre rappelé le 18 décembre 2019 lors de la célébration, à Port-au-Prince, de la journée internationale des migrants par l'Organisation internationale de la migration (OIM), le Fonds des Nations unies pour la population (UNFPA) et l'Office national de la migration (ONM). Wisly Bernard Jean-Baptiste, « Journée internationale des migrants : entre 1.5 et 3.5 millions de migrants haïtiens en terre étrangère », *Le National*, jeudi 19 décembre 2019.

<sup>91</sup> Cf. Carlo A. Célius, « Quelques aspects de la nouvelle scène artistique d'Haïti », *Gradhiva*, n° 21, 2015, pp. 104-129.

<sup>92</sup> Barros, *op. cit.*, t. 1, p. 147.

envois de fonds ont atteint, selon la Banque mondiale, 2.986 milliards (plus de 9.70% par rapport à 2017), soit 30.7% du Produit intérieur Brut (PIB) du pays.<sup>93</sup> Le géographe Georges Anglade est peut-être celui qui a le mieux mesuré l'importance prise par la diaspora pour le pays.

La multiplicité et la variété des liens créés à tous les niveaux entre nos deux blocs est passée [*sic*] par différentes étapes. Kamoken au début, pour opposants au régime Duvalier, mais bien vite les exilés ont été rejoints par des émigrants pour former peu à peu une diaspora en réalisation. Quand ce chiffre a atteint le million d'expatriés et que ce million s'est mis à donner de la voix pour les sans voix du pays en matière politique, et que ce million s'est mis à envoyer des centaines de millions de dollars par année, plus que toute l'aide étrangère de tous les soi-disant donateurs réunis, on a pu parler de « Dixième département » par complémentarité aux neuf autres du pays.<sup>94</sup>

Mais voilà, à mesure qu'évoluait le phénomène, on s'est rendu compte que la création des fameuses classes moyennes haïtiennes, dont rêvaient toutes les idéologies autour de 1946, s'était effectivement construite en xe département à hauteur de 20% de la population haïtienne, soit près de 2 millions de personnes. De solides classes moyennes de techniciens, professionnels, cols blancs, cadres moyens, médecins et professeurs, et un million d'élèves à l'école.<sup>95</sup>

<sup>93</sup> Patrick Saint-Pré, « Banque mondiale : les transferts d'argent vers Haïti en nette hausse par rapport à 2017 », *Le Nouvelliste*, 11 avril 2019 (en ligne) ; Anonyme, « Haïti-Diaspora : Les transferts en Haïti, ont représenté plus de 30.7 % du PIB en 2018 », *Haïti Libre* (média en ligne), 14 avril 2019.

<sup>94</sup> Ce serait le 11e depuis qu'a été créé un nouveau département sur le territoire national.

<sup>95</sup> Georges Anglade, « Bals, Festivals, Carnavals... Nouveaux marchés culturels et classes moyennes » (mardi 24 juillet 2007, p. 18-19), dans *L'Hebdo de Georges Anglade 2007-2008. Chronique d'une espérance*, Port-au-Prince, L'imprimeur II, 2008, p.19. Voir également Joseph J. Lévy, *Entretiens avec Georges Anglade. L'espace d'une génération*, Montréal, Liber, 2004 ; Georges Anglade, *Le secret du dynamisme littéraire haïtien*, Port-au-Prince, Editions de l'Université d'État d'Haïti, 2010.

Ceci dit, les problèmes posés par l'émigration continuent de faire l'objet de discussions à l'intérieur même du pays, de même que les formes de relations à aménager entre Haïti et sa diaspora. Les drames liés aux départs massifs demeurent préoccupants et nous renvoient au tableau de Valcin II. On ne peut pas ne pas penser également à la force d'attraction de la migration, dans laquelle a été prise l'artiste lui-même. On se souvient que face à des difficultés rencontrées quelques mois après l'ouverture de son lieu d'exposition en 1983, il envisage d'émigrer afin de « survivre dans la dignité ». Le tableau *Boat People* est alors au cœur de ses réflexions et de son désarroi. Car, il lui fallait se résoudre à le vendre et probablement à l'étranger et à un étranger alors qu'il espérait le voir entrer dans le patrimoine artistique du pays. La force d'attraction que continue d'exercer le phénomène migratoire sur le pays redit ses dilemmes, sa fragilité, ses impasses. La plasticienne Tessa Mars (1985-) le constate et se questionne :

Par exemple, depuis un moment je m'interroge sur le rapport à l'imaginaire qui se traduit sur les véhicules de transports en commun en Haïti. Ce qui m'intéresse le plus c'est la représentation de l'étranger ou de l'ailleurs, qu'il s'agisse du paradis, des Etats-Unis, de n'importe où en dehors du pays où ça va mieux, là où il y a de l'argent, où les gens s'amuse. Je me demande ce que cela dit de notre perception du pays, de nos rêves, de notre désir d'avenir. Cela m'intéresse parce que la majorité des gens entend laisser le pays, maintenant les gens partent au Chili, au Brésil. Quels liens établir entre l'imagerie véhiculée sur les *tap-tap*, la représentation du dehors qui est diffusée et les départs constatés ? Ces images sont-elles un symptôme ?<sup>96</sup>

Si à ces interrogations se rattachent *P(r)aying for the Visa* (2017) (Annexe. *Figure 9*) et la série éponyme, l'artiste, qui a été marquée par sa rencontre avec une immigrante haïtienne à Aruba lors d'une

<sup>96</sup> Carlo A. Célius et Tessa Mars, « Tessa Mars s'entretient avec Carlo A. Célius/ Carlo A. Célius interviews Tessa Mars », in *Tessa Mars. Île Modèle, Manman Zile, Island Template*, Port-au-Prince, Le Centre d'art - Haïti ; Paris, Naima, 2019, p. 121.



résidence<sup>97</sup>, envisage d'autres créations en lien avec le phénomène migratoire.

Je réfléchis, confie-t-elle, à un travail pour lequel je commence à collecter des documents visuels, audiovisuels, que les gens de la diaspora partagent sur WhatsApp, des clips, parfois des moments de violence, qu'ils soient en République dominicaine ou au Chili. [...] J'ai envie de parler de cette expérience haïtienne du monde. Ce serait comme un plan du monde selon Haïti. Où sommes-nous ? Que faisons-nous en dehors du territoire national ?<sup>98</sup>

Cette préoccupation rejoint celle du géographe Georges Anglade, qui a conçu une carte de la migration haïtienne<sup>99</sup>, et redit que le défi à relever par Haïti passe nécessairement par la prise en compte de son nouvel horizon spatial, étendu au-delà du tiers d'île.

## RÉFÉRENCES

Albert ; Hadson A., « Un avion transportant 176 Haïtiens revenant du Chili, prêts à décoller », *Loop Haïti* (média en ligne), 7 novembre 2018.

Anglade; Georges, *L'Hebdo de Georges Anglade 2007-2008. Chronique d'une espérance*, Port-au-Prince, L'imprimeur II, 2008.

Anglade ; Georges, *Le secret du dynamisme littéraire haïtien*, Port-au-Prince, Editions de l'Université d'État d'Haïti, 2010.

<sup>97</sup> « Le dernier billet sur mon site concerne un travail réalisé à Aruba. Il parle de ma rencontre là-bas avec une Haïtienne ; elle faisait le ménage dans la résidence où je logeais. Il est question de la manière dont on s'est rencontré, comment je trouvais cela étrange. En tant qu'Haïtienne je me servais de l'espace d'une certaine manière tandis qu'elle, Haïtienne aussi, sur place, s'en servait tout autrement. J'ai relaté comme j'ai réalisé le travail à partir cette rencontre. » *Ibid.*, p. 122.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 133

<sup>99</sup> Anglade, *L'Hebdo de Georges Anglade 2007-2008... op. cit.*, p. 9.

Anonyme, « Exposition au parc floral de la Martinique », *France-Antilles*, 31 mai 1980.

Anonyme, « Exposition Fravrange Valcin au Cercle Martiniquais », *France-Antilles*, samedi 10 avril 1982.

Anonyme, « Haïti-Bahamas : 185 'Boat-People' haïtiens arrêtés au large de 'Little Inagua' », *Haïti-Libre* (média en ligne), le 23 décembre 2019.

Anonyme, « Haïti-Diaspora : Les transferts en Haïti, ont représenté plus de 30.7 % du PIB en 2018 », *Haïti Libre* (média en ligne), 14 avril 2019.

Antonin ; Arnold, *Le Miroir brisé de Valcin II*, Port-au-Prince, Le Centre Pétion Bolivar, DVD, 24 mns, 2013.

Audebert ; Cédric, *La diaspora haïtienne. Territoires migratoires et réseaux transnationaux*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012.

Augustin ; Gary, « Le cri perpétué », *Le Nouvelliste*, 11 et 12 avril 1983.

Barros ; Jacques « On ne pourra pas évoquer l'Haïti actuelle sans se référer à Valcin II », *Le Nouvelliste*, 7 mars 1980.

Barros ; Jacques, *Haïti de 1804 à nos jours*, Paris, L'Harmattan, 1984, t. I.

Bloncourt ; Gérald et Marie-Josée Nadal-Gardère, *La peinture haïtienne/Haitian Arts*, Paris, Nathan, 1986.

Célius ; Carlo A., « Quelques aspects de la nouvelle scène artistique d'Haïti », *Gradhiva*, n° 21, 2015 : 104-129.

Célius ; Carlo A., dir. *Création plastique, traites et esclavages*, numéro thématique des *Cahiers des Anneaux de la mémoire*, n° 12, 2009.

Célius ; Carlo A. et Tessa Mars, « Tessa Mars s'entretient avec Carlo A. Célius/ Carlo A. Célius interviews Tessa Mars », in *Tessa Mars. Île Modèle, Manman Zile, Island Template*, Port-au-Prince, Le Centre d'art - Haïti ; Paris, Naima, 2019, pp. 117-141.

Charles ; Etzer, *Le pouvoir politique en Haïti de 1957 à nos jours*, Paris, ACCT-Karthala, 1994.

Charles ; Jean-Claude, *De si jolies petites plages* [1982], Québec, Mémoire d'encrier, 2016.

Chenique ; Bruno, *Citoyens du Monde. Noirs et Orientaux de Géricault*, Paris, Lienart éditions ; Chalon-sur-Saône, Musée Denon, 2020.

Clitandre ; Pierre, « Les harmoniques de Valcin II », *Le Nouvelliste*, 1997.

Clitandre ; Pierre, « Social, racial et merveilleux », *Le Petit samedi soir*, n° 266, 25 novembre – 1er décembre 1978.

Clitandre ; Pierre, « Valcin : un drame intérieur », *Petit Samedi Soir*, 27 septembre - 30 octobre 1975.

Desquiron ; Lilas, « Ronald Mevs ou le refus de marcher à la file indienne », in Jacinthe Vorbe Zéphir et Micheline Vorbe, éd., *Ronald Mevs. Mutations. 40 ans de création*, Genève, Editions Notari ; Port-au-Prince, Editions 2 Emmeline, 2015.

Dominique ; Jean, Valcin II, interview de Jean Dominique, Radio Haïti Inter, 1er mars 1980. Duke University Libraries, Digital Repository, Radio Haiti Archives.

Dorimain ; Martin Guiton, « Valcin II, une révélation », *1804*, hebdomadaire politico-social, 19-24 mars 1977.

Dumas, Pierre-Raymond, « Valcin II ou la palette ‘journalistique’ », *Le Nouvelliste*, 24 avril 1983.

Gaillard ; Roger (sous le pseudonyme de Piment Doux), « Étonnante exposition de Valcin », *Le Nouveau Monde*, 22 octobre 1975.

Gaillard ; Roger, « Le hurlement de Valcin », *Le Nouveau Monde*, 7 février 1977.

Grimb ; Chantal, « Réflexions sur l’Art. L’Art et la Philosophie », *Le Nouvelliste*, 7 novembre 1975.

Hérard ; Jean-Robert, *Le temps des souvenirs. Le mouvement démocratique en Haïti 1971-1986*, Port-au-Prince, Collection : chroniques d’antan, 2005.

Icart ; Jean-Claude, *Négriers d’eux-mêmes. Essai sur les boat people haïtiens en Floride*, Montréal, les Editions du CIDIHCA, 1987.

Jean-Baptiste ; Wisly Bernard, « Haïti-République dominicaine : en moyenne, plus de 6 000 personnes rapatriées par mois en Haïti, selon le GARR », *Le National*, mardi 24 au jeudi 26 décembre 2019 (en ligne).

Jean-Baptiste ; Wisly Bernard, « Journée internationale des migrants : entre 1.5 et 3.5 millions de migrants haïtiens en terre étrangère », *Le National*, jeudi 19 décembre 2019.

Laferrière ; Dany, *Chronique de la dérive douce*, Montréal, VLB éditeur, 1994.

Laferrière ; Dany, *L’exil vaut le voyage*, Paris, Grasset, 2020.

Lahens ; Wébert, « Les icônes de l'École de la beauté chez Nader », *Le Nouvelliste*, 30 novembre 2017 (en ligne).

Lahens ; Wébert, « Quand la peinture haïtienne emprunte la voie moderne. Exposition des œuvres de Jean René Jérôme, Simil et Valcin II », *Le Nouvelliste*, samedi 25 et dimanche 26 novembre 1978.

Lahens ; Wébert, « Survivre dans la dignité », *Le Nouvelliste*, [ ? ] novembre 1983.

Lahens ; Wébert, « Valcin que j'ai connu », *Le Nouvelliste*, 23 avril 2018 (en ligne).

Large ; Ivan, « Une riche fin d'année », *Le Courrier*, du 20 au 27 décembre 1985.

*Le Petit samedi soir*, no 183, 26 février - 3 mars 1977.

Lerebours ; Michel-Philippe, « Bernard Séjourné, Jean-René Jérôme ou la quête de la beauté », dans *Double résonance. Bernard Séjourné et Jean-René Jérôme*, catalogue d'exposition, musée d'Art haïtien du collège Saint-Pierre, Port-au-Prince, 1997, pp. 21-48.

Lerebours ; Michel-Philippe, *Haïti et ses peintres de 1804 à 1980. Souffrances et espoirs d'un peuple*, Port-au-Prince, Imprimeur II, 1989, t. II.

Leroy ; Georges Owen, « Valcin II à l'Institut français », *Le Nouveau Monde*, 3 février 1977.

Lévy ; Joseph J., *Entretiens avec Georges Anglade. L'espace d'une génération*, Montréal, Liber, 2004.

Magloire ; G., « Valcin II une nouvelle étape de la peinture haïtienne », *Le Petit samedi soir*, n° 116, 4-10 octobre 1975.

Métraux ; Alfred, *Le Vaudou haïtien* [1958], Paris, Gallimard, 1984.

Mirville ; Ernest, « Valcin II : un enfant du pays », *Le Nouvelliste*, novembre 1980.

Montas ; Michèle, « Picto-Epique », *Le Nouvelliste*, 11 février 1977.

Montas ; Michèle, « Valcin II ou le livre de notre âme », *Le Nouvelliste*, 28 janvier 1977.

Péan ; Leslie, « Des toiles aux valeurs de manifestes », *Hait-Observateur*, 14-21 décembre 1984.

Péan ; Leslie, « Deux peintres, un parcours. A propos des toiles de Balcaccer et Valcin II exposées en Floride. 'L'abstraction d'un regard direct' », *Haiti-Observateur*, 11-18 janvier 1984.

Phelps ; Anthony, *Même le soleil est nu*, Montréal, Nouvelle Optique, 1983.

Philogene; Jerry, « Visual Narratives of Cultural Memory and Diasporic Identities: Two Contemporary Haitian American Artists », *Small Axe* 16, September 2004, pp. 84-99.

Rediker ; Marcus, *A bord du négrier. Une histoire atlantique de la traite* [2007], traduit de l'anglais par Aurélien Blanchard, Paris, Seuil, 2013.

Romain ; Pascale, *Création picturale en Haïti et créolisation. Études de cas : Jean-René Jérôme et Jacques Gabriel*, Département d'histoire de l'art et des études cinématographiques, Faculté des arts et des sciences, Université de Montréal, mémoire de maîtrise, 2017.

- Roumain ; Jacques, *Œuvres complètes*, édition critique coordonnée par Léon-François Hoffmann, Nanterre, ALLCA XX, 2003 ; nouvelle édition critique coordonnée par Léon-François Hoffmann et Yves Chemla, Paris, CNRS éditions, 2018.
- S. D., « Au PLM Arawak : Exposition de peintures haïtiennes de type 'naïf' et 'moderne' du 24 mai au 7 juin », *France-Antilles*, [31 mai ?] 1980.
- Saint-Pré ; Patrick, « Banque mondiale : les transferts d'argent vers Haïti en nette hausse par rapport à 2017 », *Le Nouvelliste*, 11 avril 2019 (en ligne).
- Séide ; Martial, « Des ateliers Valcin II à l'Institut haïtiano-américain », *Le Nouveau Monde*, vendredi 15 avril 1983.
- Stebich; Ute, ed., *Haitian Art*, New York, The Brooklyn Museum, 1978.
- Thadal ; Roland, « Ballade à trois », *Le Nouveau Monde*, 28 novembre 1978.
- Valcin II, « Note de presse Art-Expo-Valcin II et Académie des arts Valcin II », document issu des archives personnelles de l'artiste.
- Valcin II, interview de Jean Dominique, Radio Haïti Inter, 1er mars 1980. Duke University Libraries, Digital Repository, Radio Haiti Archives.
- Wallerstein ; Immanuel, *Le système du monde du xve siècle à nos jours, tome II. Le mercantilisme et la consolidation de l'économie-monde européenne (1600-1750)*, [1980], traduit de l'anglais par Claude Markovits, Paris, Flammarion, 1984.

ANNEXE / ANEXO

Les photos des œuvres et l'autorisation de les reproduire ont été gracieusement fournies par Marie-Hélène Cauvin, Edouard Duval Carrié, Tessa Mars pour leurs œuvres respectives et par Krafins Valcin pour celles de Fravrange Valcin, dit Valcin II. Je les en remercie.

Las fotos de las pinturas y la autorización para reproducirlas han sido facilitadas amablemente por Marie-Hélène Cauvin, Edouard Duval Carrié y Tessa Mars para sus respectivas obras, y por Krafins Valcin para las de Fravrange Valcin, conocido como Valcin II. Me gustaría darles las gracias.



Figure 1 / Figura 1



Valcin II, *Boat People*, 1979  
Huile sur toile 36 x 48 pouces (91.44 x 121.92 cm)  
Collection privée, Martinique



*Figure 2 / Figura 2*

Valcain II, *L'histoire du tiers monde*, 1982  
Acrylique sur toile 48 x 72 pouces (121,92 x 182,88 cm)  
Collection de la famille Valcain

*Figure 3 / Figura 3*



Marie-Hélène Cauvin, *Survivance du passé 1*, 2000  
Gouache, fusain et crayons pastel sur papier Stonehenge, 15 x 33 pouces  
(38.1 x 83.82 cm)

*Figure 4 / Figura 4*



Marie-Hélène Cauvin, *Vers un destin insolite sur les flots bleus de la mer des Antilles*, 2002  
Huile sur toile, 48 x 40 pouces (121,92 x 101,6 cm)

Figure 5 / Figura 5



Edouard Duval Carrié, *La traversée*, 2016  
Mixed media on aluminium in artist frame, 68 x 68 pouces  
(172,72 x 172,72 cm)  
Collection privée

*Figure 6 / Figura 6*



Edouard Duval Carrié, *La migration des bêtes. Hommage à Edward Hicks*, 2000  
Mixed media on canvas in artist frame, 74 x 81 pouces (185,42 x 205,74 cm)  
Collection privée

Figure 7 / Figura 7



Edouard Duval Carrié, *Mémoire sans histoire*, 2009  
Mixed media on aluminum in artist frame, 207.87 x 94 pouces (528 x 238,76 cm)  
Collection privée



*Figure 8 / Figura 8*

Valcin II, *L'Exode*, 1975  
Huile sur toile, 24 x 23 pouces (60,96 x 58,42 cm)  
Collection de la famille Valcin



*Figure 9 / Figura 9*



Tessa Mars, *P(r)aying for the Visa*, 2017  
Acrylique sur papier 16 x 12 pouces (40.64 x 30.48 cm)