

L'avènement de l'art naïf en Haïti. La portée instaurationnelle d'un jugement esthétique

Carlo Avierl Célius

Volume 29, numéro 1-2, 2004

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1069677ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1069677ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

UAAC-AAUC (University Art Association of Canada | Association d'art des universités du Canada)

ISSN

0315-9906 (imprimé)

1918-4778 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Célius, C. A. (2004). L'avènement de l'art naïf en Haïti. La portée instaurationnelle d'un jugement esthétique. *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 29(1-2), 47–64. <https://doi.org/10.7202/1069677ar>

Résumé de l'article

A number of scholars have sought to explain the emergence of naïve art in Haiti. They have put forth a range of factors: historical, sociological, and anthropological. A brief analysis of the main arguments advanced reveals that these explanatory models are far from satisfactory. The argument defended here is that the naïve art movement in Haiti began when an outside curator assigned aesthetic value to the work of a naïve painter. This aesthetic judgement created a conceptual foundation upon which the new movement would be based, initiating a process of institutionalization and collective organization, and giving the painters a new sense of identity.

L'avènement de l'art naïf en Haïti. La portée instauratrice d'un jugement esthétique

CARLO AVIERI CÉLIUS, UNIVERSITÉ LAVAL

Abstract

A number of scholars have sought to explain the emergence of naïve art in Haiti. They have put forth a range of factors: historical, sociological, and anthropological. A brief analysis of the main arguments advanced reveals that these explanatory models are far from satisfactory. The argument defended here is that the naïve art movement in

Haiti began when an outside curator assigned aesthetic value to the work of a naïve painter. This aesthetic judgement created a conceptual foundation upon which the new movement would be based, initiating a process of institutionalization and collective organization, and giving the painters a new sense of identity.

L'avènement de l'art naïf en Haïti pose, selon André Malraux, une véritable énigme. « Car l'Afrique qui [...] inspire évidemment [les peintres haïtiens] [...] n'a pas de peinture. »¹ On voit ainsi surgir « le premier peuple de peintres – dans la seule race qui ait toujours dédaigné la peinture »². Pourtant, c'est l'Afrique qui livre, selon Jean-Marie Drot, interlocuteur de Malraux, la solution de l'énigme. Celle-ci résiderait dans le fait que les Haïtiens auraient « sauvegardé en eux le don de l'Afrique-mère »³. Tout s'explique par la « continuité » de ce peuple de l'Afrique à Haïti, par la « sauvegarde, tout au long des siècles, d'une identité profonde » grâce au maintien de « cet ensemble des MYTHOLOGIES AFRICAINES » que rien n'a pu effacer⁴. Cette idée de continuité avait été posée comme fondement explicatif de l'avènement de l'art naïf en Haïti bien avant Jean-Marie Drot par d'autres auteurs. Selden Rodman par exemple. Lui, cependant, a cherché à fonder sa proposition sur ce qu'il considère comme des traces matérielles de l'héritage africain, à savoir des décorations de parois de maisons paysannes et de *houfò* (lieux de culte vodou)⁵. Il en vient à concevoir le mouvement pictural développé à partir des années 1940 comme la « Renaissance » de pratiques artistiques héritées d'Afrique; pratiques qui, loin d'avoir totalement disparu, auraient survécu mais dans le refoulement⁶. Albert Mangonès admet plutôt la permanence d'« un sens plastique » légué par les ancêtres africains⁷; mais pour lui d'autres facteurs entrent en ligne de compte: il évoque « le mélange culturel » et surtout la conquête de la liberté politique, l'indépendance de 1804⁸. Pour Philippe Thoby-Marcelin et Michel-Philippe Lerebours aussi, l'héritage africain, notamment à travers le vodou, en dépit de son importance, n'explique pas tout. Eux, qui mettent l'accent sur l'autonomie de la culture haïtienne, rattachent l'art naïf à une tradition de production picturale « populaire » qui remonterait au XIX^e siècle⁹. Cette forme de création ayant toujours existé, sans être valorisée, il a fallu que les conditions soient réunies pour qu'elle puisse connaître un développement prodigieux après la seconde guerre mondiale. Cette proposition, qui s'inscrit dans une démarche de construction historique globale, a le mérite de signaler les limites d'une thèse répandue selon laquelle la société haïtienne n'aurait aucune tradition artistique jusqu'aux années

1940. Mais elle n'épuise pas l'explication de l'émergence de l'art naïf en Haïti. Et peut-être ne prend-elle pas suffisamment en compte toute la dimension événementielle de cette apparition en l'inscrivant, comme la thèse africaniste d'ailleurs, dans une perspective « continuiste ».

Certes les facteurs conjoncturels ont retenu l'attention des différents auteurs. Michel-Philippe Lerebours, par exemple, a fait ressortir l'importance du climat général qui a régné après la guerre de 1939–1945 ainsi que, sur le plan interne, le rôle de l'échec de la campagne antisuperstitieuse menée par les autorités politiques et religieuses entre 1939 et 1942. D'ailleurs la conjoncture politique d'Haïti est considérée par René Depestre comme le facteur explicatif essentiel: il établit une relation de cause à effet entre le mouvement sociopolitique qui a conduit à la chute du président Élie Lescot en 1946 et l'avènement de l'art naïf dans le pays. Évaluant l'influence du mouvement politique sur le plan culturel, il s'est étendu sur la littérature avant d'affirmer: « la peinture haïtienne y trouva aussi un climat favorable à son épanouissement »¹⁰. L'explication paraît, à première vue, soutenable. Mais la mise en lumière des rapports entretenus par le Centre d'art (où a débuté la promotion de l'art naïf) avec les pouvoirs institués, les réponses de ses membres aux troubles de 1946 et surtout le décalage (si minime soit-il) entre le moment de déclenchement respectif de l'un et l'autre mouvement, politique et artistique, ne permettent pas de conclure à une détermination du second par le premier¹¹.

D'une manière générale, le contexte politique est moins évoqué que l'explication par le tourisme et les visées mercantiles. André Breton déjà, dans le texte (daté de 1947) qu'il consacre à Hector Hyppolite, soutient que lors de son passage en Haïti (4 décembre 1945–17 ou 18 février 1946) toute préoccupation lucrative n'était pas absente de la promotion de l'art naïf¹². Max Pinchinat, en 1949, souligne que « le marché est bon du côté de l'instinct »¹³. En 1955, Jacques Gabriel accuse Dewitt Peters, le directeur du Centre d'art, d'enfermer les créateurs d'art naïf dans une logique de production qui répond surtout au goût des touristes¹⁴. En 1992 encore, Gérald Alexis affirme: « C'était une peinture créée pour l'étranger »¹⁵. Acceptant cette idée persistante, James Clifford (1988) prend « la

peinture primitive haïtienne » comme un très bon exemple pour démontrer le fonctionnement de ce qu'il appelle la « machine à fabriquer l'authenticité ». Il explique que cette forme de production est prise dans le « système art-culture » qui lui fait perdre « les stigmates de l'inauthenticité commerciale moderne » en l'insérant « complètement [...] dans le circuit art-culture »¹⁶.

En fait, en ce qui concerne Haïti, l'art naïf a suivi le parcours inverse de l'itinéraire conçu par Clifford. Il ne doit pas son apparition au phénomène touristique. Soutenir ce point de vue c'est confondre l'événement fondateur avec le développement du mouvement artistique. La promotion du tourisme est dans l'ordre des préoccupations depuis la première moitié du XX^e siècle¹⁷, cependant la phase de développement touristique à laquelle on associe généralement l'art naïf, à laquelle il est effectivement associé, démarre véritablement dans le pays à partir de 1950, avec l'exposition internationale organisée à l'occasion de la célébration du bicentenaire de Port-au-Prince. À cette date, la promotion de l'art naïf a déjà commencé; elle prend un tournant décisif avec l'inauguration, en 1951, du décor mural de la cathédrale épiscopale de Port-au-Prince (fig. 1). L'accroissement du flux touristique dans les décennies qui suivent devient alors le moteur de l'expansion de l'art naïf. Il en est résulté un phénomène de production de masse, développement qui n'explique en rien l'éclosion du mouvement artistique. En décembre 1946, Robert Baussan, qui venait de participer à titre de Délégué à la Conférence intercaribéenne de tourisme, signe un article dans *Studio No 3*, le bulletin du Centre d'art, dans lequel il plaide pour la mise en place d'une véritable politique touristique dans le pays et indique les voies à emprunter. Le titre de l'article, « Du tourisme et de l'évolution des arts », pourrait induire en erreur. L'auteur n'évoque « l'art » que dans son dernier paragraphe et en ces termes: « Du point de vue économique le Tourisme doit être considéré comme une exploitation importante appelée à jouer un très grand rôle dans l'avenir de l'évolution de notre pays. Et l'Art Haïtien aura l'occasion de trouver un souffle nouveau, une grande bouffée d'air frais qui le stimulera et lui permettra de mieux fixer l'Avenir. »¹⁸

Le propos est sans équivoque. Quand ce texte paraît, la question de l'art naïf est déjà à l'ordre du jour; elle est posée vers 1945. Et le principe de la promotion de ce type d'art est définitivement acquis fin 1946-début 1947; en tout cas il est confirmé par le directeur du Centre dans un article paru dans le numéro de janvier 1947 de *Harper's Bazaar*. Selon Raymond Lavenalet, Peters s'est finalement laissé convaincre lorsque « Albert Mangonès parla de la popularité de Grandma Moses et du prix qu'elle vendait ses tableaux »¹⁹. Mais Peters n'a pas immédiatement adhéré à la proposition de promouvoir l'art naïf. Il manifeste encore ses réticences dans son article de présentation du premier numéro de *Studio No 3*²⁰, alors que dans ce même numéro on peut lire ceci: « Nous avons appris que les oeuvres de

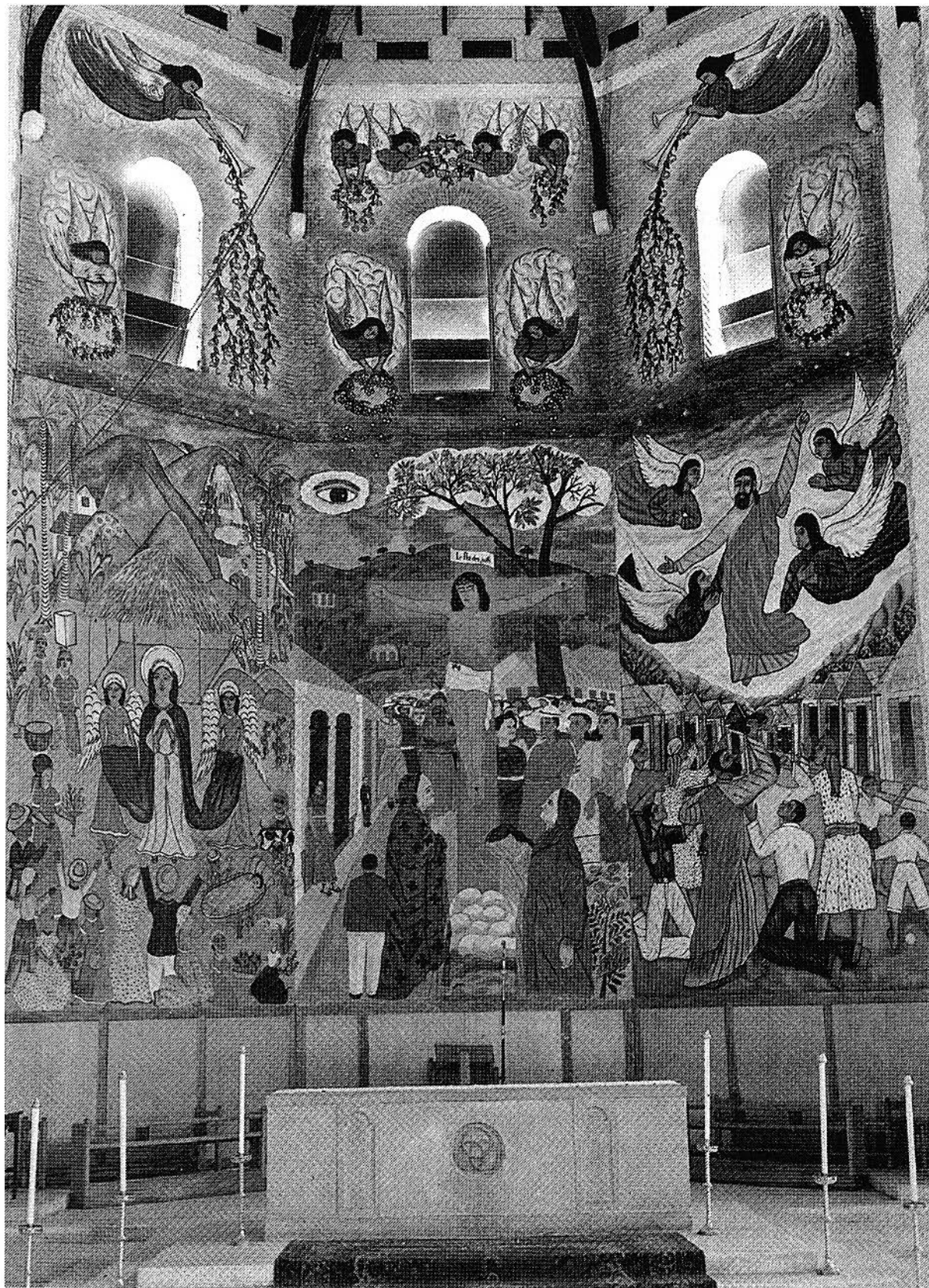
POISSON se vendent jusqu'à 115 dollars aux États-Unis, et même que la direction de la AMERICAN BRITISH ART CENTER se propose d'en augmenter les prix. C'est là un beau succès dont nous félicitons le Membre LOUVERTURE POISSON »²¹. Le succès commercial n'est donc pas le seul facteur qui explique le retournement de Peters. Et il y a lieu d'apporter encore quelques nuances à ce paramètre commercial. Maurice Borno, président du Conseil d'administration du Centre, dans un discours tenu à l'occasion du troisième anniversaire de l'établissement, dresse le bilan qui suit: « De 1945 à ce jour, 40 expositions d'Art pictural à Port-au-Prince, dont une de Sculpture, 2 expositions au Cap-Haïtien, une aux États-Unis et une à Paris. Résultat, 182 oeuvres haïtiennes vendues en Haïti à des Haïtiens et 15 toiles signées de peintres populaires haïtiens, vendues dans les salons de l'American British Art Center, à New York. Soit un total de 197 peintures. »²² Le partage du marché est déjà nettement dessiné, mais en avril ou mai 1947, on ne peut pas encore parler de vente massive des oeuvres des artistes « populaires ». La préférence des acheteurs étrangers pour leur art n'est pas négligeable, cependant elle n'explique pas tout. Le marché provoquera une augmentation massive de la production, mais l'avènement de l'art naïf en Haïti est dû avant tout à une incidence esthétique.

Populaire, primitif ou naïf ?

Plusieurs vocables sont employés, dans la discussion qui précède, pour désigner le même type de production plastique: naïf, populaire, primitif. Nous adoptons le qualificatif de « naïf » qui n'est donc pas admis de tous les chercheurs. Dans sa thèse de doctorat, Theresa Jontyle Robinson défend l'épithète « populaire », selon elle la plus adéquate²³. Michel-Philippe Lerebours, principale figure haïtienne de l'histoire de l'art, lui, préfère l'appellation « art primitif ». Sa proposition, formulée dès 1955²⁴ et précisée en 1980/1989²⁵, est souvent reprise. Elle l'a été pour des expositions récentes, comme celle tenue à la Halle Saint Pierre, à Paris, du 20 mars au 30 juin 2000 sous le titre *Haïti: anges et démons 1945-2000*²⁶. Lerebours s'est longuement expliqué sur le choix de ce qualificatif, avant de conclure, avec une grande prudence:

Appliqué à une branche de la peinture haïtienne, le terme primitif paraît se justifier difficilement. Il n'est cependant pas aisé de trouver dans le vocabulaire esthétique un qualificatif qui pourrait la caractériser de façon plus adéquate; ni naïve, ni populaire, ni même instinctive, car elle est quelque chose de tout cela et quelque chose aussi en dehors de tout cela. Imposé [sic] par le temps, malgré son impropreté et son imprécision, l'épithète primitif semble être définitivement lié [sic] à la peinture haïtienne. Le mieux serait donc de le [sic] garder mais en évitant de nous illusionner sur son contenu réel.²⁷

Figure 1. Rigaud Benoît, *Nativité* (à gauche), Philomé Obin, *Crucifixion* (au centre), Castera Bazile, *Ascension* (à droite), 1949–1951, peinture murale à tempera, abside de la Cathédrale de la Sainte Trinité, Port-au-Prince (crédit photographique: l'auteur).



Lerebours insiste, avec raison, sur ce qui spécifie le mouvement artistique d'Haïti et souligne combien les notions établies ne permettent pas d'en rendre parfaitement compte. Mais il n'est pas sûr, comme il l'affirme, que le qualificatif de « primitif » soit « définitivement lié à la peinture haïtienne », au sens où il serait (du moins parce qu'il serait) le plus utilisé dans le discours tenu sur l'art d'Haïti. Cette épithète avait été avancée dès l'apparition du mouvement, mais elle n'était pas la seule. On parlait indifféremment de populaire, de primitif et de naïf. Et cela n'est pas propre au discours sur Haïti; cette incertitude dans le vocabulaire s'observe chez des auteurs traitant de ce genre de création en France et aux États-Unis, à la même époque, au début des années quarante du XX^e siècle. C'est que l'appellation « art naïf » a mis du temps à triompher de tant d'autres avancées pour désigner le phénomène. Certes Lerebours soutient que ce qu'il appelle la peinture « primitive » haïtienne ne présente pas des caractéristiques identiques aux productions désignées ailleurs sous le même vocable. Il n'empêche que l'un des principaux critères sur lequel il se fonde pour distinguer les « primitifs haïtiens » des « non primitifs » le place dans le même courant de pensée duquel il tente de se démarquer. Son premier facteur discriminant est la spontanéité, critère tout aussi essentiel pour nombre d'exégètes de l'art naïf et qui est aussi associé au primitif et au populaire.

L'art naïf, l'art primitif, l'art populaire seraient des arts par excellence de la spontanéité. Il y a longtemps déjà qu'une telle proposition a paru contestable et, de fait, a été contestée. Un exemple parmi tant d'autres: l'historien de l'art italien Ranuccio Branchi Bandinelli rappelait, en 1969, que « le concept d' 'art populaire' fut introduit par la critique de l'époque romantique qui, partant de la littérature, suppose une spontanéité collective ou individuelle, par l'intermédiaire de laquelle s'exprime sincèrement 'l'âme populaire' ». Il ajoutait: « cette 'âme' était, en réalité, une abstraction critique et non une réalité historique »²⁸. La démarche de Lerebours étant fondée sur cette acception de la spontanéité elle tombe sous le coup des critiques qu'elle suscite. L'essentiel ici est de voir que, en dépit de toutes les précautions prises, en dépit des nuances qui la caractérisent, l'approche de Lerebours se place dans un cadre de pensée relativement large. Et c'est à cette hauteur qu'il convient de poser le problème qui nous préoccupe. On peut alors comprendre pourquoi le qualificatif de « primitif » est inadéquat. Parce qu'il maintient, après que le terme « naïf » ait été accepté, certaines confusions et ne permet pas de bien saisir le moment fondateur du mouvement artistique d'Haïti.

Nous parlons et parlerons d'art naïf en Haïti plutôt que d'art primitif. D'art naïf en Haïti plutôt que d'art naïf haïtien, au sens où nous ne nous préoccuperons pas de chercher à prouver avant toute chose « l'haïtianité » de ce type d'art. Une telle préoccupation, qui n'est pas dénuée d'intérêt (et qui,

d'ailleurs, est au centre de la démarche des principaux auteurs qui ont jusque là écrit sur la création plastique d'Haïti)²⁹, a toutefois porté certains auteurs à affirmer qu'il n'existe aucun lien entre l'art naïf d'Haïti et tout autre mouvement artistique du même nom qu'on peut rencontrer ailleurs. Ce point de vue paraît insoutenable. Pire, il ne facilite pas la compréhension de l'émergence du phénomène en Haïti.

Si l'art naïf d'Haïti a ses caractéristiques propres, il ne participe pas moins du courant mondial d'art naïf, auquel il se rattache par les conditions même de son apparition. Dès lors, il est difficile de se satisfaire d'hypothèses prenant en compte uniquement le cas haïtien; ou du moins, il est difficile de faire l'économie d'une hypothèse de portée générale sur l'existence même du courant mondial d'art naïf. Notre proposition est la suivante: le courant d'art naïf n'a été possible que dans un cadre conceptuel bien défini, celui du primitivisme. C'est ce cadre qui permet de circonscrire et de caractériser le moment fondateur du mouvement naïf d'Haïti et d'en comprendre les implications.

Nous avons dit précédemment que l'appellation « art naïf » a mis du temps à s'imposer. Elle a été défendue notamment par Anatole Jakovsky et Oto Bihalji-Merin. Leurs études des années cinquante et soixante ont été déterminantes³⁰. En 1956 encore, Jakovsky estimait nécessaire de critiquer les multiples appellations encore en usage, de combattre la connotation péjorative attribuée au mot naïf³¹. Et en 1964, Jean Cassou observe qu'en dépit de multiples controverses qu'il a pu soulever le terme est définitivement adopté³².

Mais tout a commencé vers la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e. Et plusieurs auteurs l'ont dit, « L'art naïf [...] découle à l'évidence d'une conception occidentale »³³. On admet généralement que tout a débuté avec la révélation, en France, d'Henri Rousseau dit le douanier. Christian Delacampagne souligne que « le mouvement démarre dès 1911, d'une part avec l'importante rétrospective que consacre à Rousseau, un an après sa mort, le Salon des Indépendants, d'autre part avec la première monographie que rédige sur son œuvre le marchand et critique allemand Wilhem Uhde »³⁴. Guillaume Apollinaire célèbre alors le triomphe d'Henri Rousseau dans son compte rendu du Salon³⁵. A l'occasion du Salon de 1912, il dégage « les nouvelles tendances des arts plastiques »: « Il y a, indique-t-il aux lecteurs de *L'Intransigeant*, la tendance Friesz-Dufy, la tendance Valloton, la tendance Douanier Rousseau et la tendance Matisse [...] »³⁶.

En 1912, Apollinaire constate qu'il existe une tendance Rousseau. En 1913, il observe qu'à la suite du succès de cet artiste, dans « tous les pays », on se met à « rechercher les peintures populaires, les peintres populaires ». Un mouvement démarre donc, impulsé par certaines personnalités du monde culturel, artistes, critiques d'art, mais aussi galeristes. Un processus d'institutionnalisation est alors en cours, où un courant

artistique est en train d'être défini avec ses artistes, son discours et ses réseaux de distribution. Comment définit-on ce genre ? Un art produit par des gens en dehors du monde de l'art (ou ce qui est conçu comme tel), de ce fait, compris comme un art peu ou pas codifié, indemne de toute culture artistique; par rapport à la tradition académique européenne, un art techniquement maladroit, perçu comme l'enfance de l'art; et puisque les artistes qui ont été promus proviennent généralement d'un milieu dit populaire, cela renforce l'idée d'un art originel, vraiment authentique, selon la conception que l'on se faisait du « peuple », du « populaire » ; ce serait un art de l'innocence, de l'inculture.

Au mois de mars 1912, Apollinaire invite les visiteurs du Salon des Indépendants à apprendre à apprécier les œuvres des « autodidactes » de la « tendance Rousseau ». Il leur précise: « il faut aimer ces peintres charmants, mais sans les confondre avec celles des maîtres, car ceux-ci savent ce qu'ils font »³⁷. Cette opposition culture/inculture, ingénuité/savoir qui correspond à la dichotomie naïf/moderne restera au cœur du discours qui se développera par la suite. Certains défenseurs de l'art naïf la reprendront pour combattre l'art moderne. Mais force est de reconnaître qu'en fin de compte, l'art naïf est promu au moment où s'affirme cet art dit moderne et que cette promotion est faite précisément par les principaux représentants de cette modernité. C'est parce que ce type d'art correspondait à leur démarche de contestation de la tradition académique héritée de la Renaissance qu'ils ont entrepris de le valoriser. Mais cette démarche se fonde sur une donnée fondamentale, constitutive de cette modernité: le primitivisme.

Primitivisme et art naïf

Le primitivisme est un phénomène fort complexe qui a déjà fait l'objet de beaucoup d'études. Cette complexité est telle que certains auteurs estiment qu'il est plus convenable d'employer le vocable au pluriel. Il n'y aurait pas le ou un primitivisme mais des primitivismes³⁸. De plus, il existerait quelques difficultés à situer historiquement le phénomène. Philippe Dagen insiste sur le fait que le primitivisme n'est pas le fait des avant-gardes du début du XX^e siècle, mais qu'il s'est déjà constitué en un véritable mouvement assumé dès la deuxième moitié du XIX^e siècle³⁹. Cependant, il est possible de remonter encore plus loin. Le primitivisme serait même une constante du discours sur l'art. Non seulement le mythe sur lequel il se fonde remonte à l'Antiquité gréco-romaine, il est objet de débat dans la rhétorique antique⁴⁰. Ernst Gombrich, qui a analysé ce débat, montre comment il a été repris et maintenu de Giorgio Vasari aux préromantiques en passant par Johann Joachim Winckelmann, avant d'être transmis aux avant-gardes du début du XX^e siècle par les romantiques⁴¹. Il n'empêche qu'il est nécessaire de distinguer les différentes temporalités du primitivisme.

La question primitive, telle qu'elle est explicitement formulée depuis au moins la deuxième moitié du XIX^e siècle, est une manière d'appréhender la dialectique du soi et l'autre. Au fondement de la conception de ce modèle épistémologique, il y a d'une part la rencontre des Européens avec d'autres peuples, les formes prises par cette rencontre et la position qu'y occupent les Européens; d'autre part, il y a l'affirmation, au sein même de l'Europe, d'une discipline, l'anthropologie, chargée de penser l'Autre, l'altérité⁴². La manière dont l'Europe construit sa représentation de l'Autre, en dépit de constantes repérables, n'est pas linéaire et homogène. Il est utile d'être sensible à certaines nuances pour éviter de tout fondre dans le primitivisme.

S'il est courant de rencontrer l'emploi interchangeable des notions de « sauvage » et de « primitif », il n'est pas inutile de rappeler que le premier terme est employé jusqu'au XVIII^e siècle et que la substitution s'est faite au XIX^e. Il faut aussi noter que l'usage du terme primitif ne renvoyait pas à une même acception, une même perception de ce qui a été ainsi désigné. Dans une perspective créationniste, le terme n'a pas les mêmes implications que dans une optique évolutionniste. De même son incidence dans une conception monogéniste de la descendance humaine n'est pas la même que dans une vision polygéniste.

Le créationnisme tend à placer tous les hommes sur un même pied d'égalité, en tant que fils de Dieu. La conception polygéniste envisage un écart difficile à combler entre les groupes humains. Aussi rend-elle inconcevable un état primitif par lequel est passé le non primitif. Ce que permet l'évolutionnisme monogéniste. C'est donc à partir de cette conception qu'a pu être conçu un primitif, non européen, témoin vivant des premiers âges de l'humanité. Ainsi au cours de cette période généralement considérée comme l'âge de l'histoire, l'anthropologie construit une notion dont la valeur paradigmatique se mesure en considérant les diverses disciplines qui en ont fait usage. Citons l'histoire⁴³, l'archéologie⁴⁴, la paléontologie⁴⁵, la psychanalyse⁴⁶, la sociologie⁴⁷, la linguistique⁴⁸, l'esthétique et l'histoire de l'art.

Il est évident que cette propagation de la notion ne s'est pas faite sans discussions, sans interrogations, sans confusions et tentatives de clarification et surtout sans extension. Il apparaît que le primitif, en fin de compte, n'est pas uniquement le non européen, l'écart qui le définit n'est pas uniquement spatial, il est aussi social. Le primitif n'est pas seulement lointain: il est aussi proche. C'est ainsi que Paul Sébillot, par exemple, parle de « primitifs, européens ou sauvages »⁴⁹. La figure du primitif s'étend aussi à l'enfant et au névrosé⁵⁰. L'image multiforme du primitif n'est pas admise sans réserves, sans remise en cause, il n'empêche qu'elle a perduré et que c'est à elle qu'il faut se référer pour comprendre le primitivisme dans l'art, dans la deuxième moitié du XIX^e siècle et la première moitié du XX^e. Ce primitivisme consiste donc en la croyance à l'existence de ces « formes

premières » et les érige en modèle ou croit y trouver « des solutions aux problèmes posés par les sociétés modernes »⁵¹. Deux choses importent ici: la figure du primitif et ses modes de valorisation. Là se trouve une différence essentielle, en ce qui concerne les arts plastiques, par rapport à quelque primitivisme antérieur.

L'anthropologie joue donc un rôle fondamental dans le primitivisme de la deuxième moitié du XIX^e siècle et de la première moitié du XX^e. Ce rôle ne tient pas uniquement en ce qu'elle a rendu disponibles des œuvres non européennes, elle véhicule aussi un certain discours dont se sont appropriés les artistes de l'avant-garde historique. Ces artistes se référaient à ce discours pour renouveler une question, sinon permanente, au moins récurrente, dans la réflexion sur l'art en Europe. De plus, la figure du primitif est multiforme, comme on l'a vu. Les références sont si multiples que les chercheurs ont fini par relever le paradoxe d'une quête d'origine fondée en fin de compte sur l'éclectisme⁵². Ce qui est fondamental pour l'univers de la création plastique, c'est l'élargissement de l'horizon des objets de référence. Les objets des sociétés non européennes, les objets archéologiques, mais aussi les arts populaires des sociétés européennes⁵³ de plus en plus étudiées à partir de la deuxième moitié du XIX^e siècle. Ainsi le primitivisme, en matière de création plastique, ne se limitera pas à considérer ces formes d'expression uniquement comme sources, il les valorise. C'est dans ce contexte qu'émerge l'art naïf.

C'est en ce sens que, contrairement à l'idée longtemps véhiculée selon laquelle l'art naïf serait de tous les temps, nous soutenons qu'il participe plutôt de l'histoire plus ou moins récente. L'art naïf, comme d'autres courants, implique tout un ensemble de paramètres qui lui sont constitutifs, qui le définissent en tant que phénomène historique et sociologique. Ce type d'art suppose des techniques de création, des formes de discours, des réseaux de distribution, des rapports spécifiques aux autres pratiques artistiques. En vertu de ces considérations, il s'agit d'un phénomène daté. Si son début est marqué par la révélation de quelques artistes, il est devenu très vite un courant à part entière avec ses critères, ses codes, son système d'évaluation. Ce courant a pu se constituer sous l'impulsion du primitivisme tel qu'il a été mis en œuvre par les artistes de l'avant-garde européenne. L'art naïf participe ainsi de cet Autre, aux multiples visages, que suppose le primitivisme. Nous comprenons mieux la dichotomie art naïf/art moderne. Défini comme art autre, l'art naïf ne saurait participer de la modernité. C'est le discours de la modernité sur elle-même qui exclut de son auto-représentation une altérité (une des altérités) qu'elle s'est construite et qui lui est constitutive. Il convient dès lors de considérer la modernité artistique dans ses multiples mouvances auxquelles participe le courant naïf.

C'est donc du procès moderniste d'invention d'une altérité

primitive que résulte l'émergence de l'art naïf. Certes l'adjectif est dans le vocabulaire de l'esthétique, au moins, depuis la deuxième moitié du XVIII^e siècle⁵⁴. Mieux, toute la doctrine de l'art naïf est déjà formulée par Schiller dans *Poésie naïve et poésie sentimentale* (1793-1800). Dans cet ouvrage de grande postérité qui, de l'avis même de Goethe, serait à l'origine de la distinction entre classicisme et romantisme⁵⁵, si l'auteur traite de la poésie, il estime que son approche est extensible aux « beaux-arts »⁵⁶. La naïveté est rapportée à l'instinct, à la nature, à la spontanéité, à l'unité, à la simplicité, à l'enfance, à l'antiquité, « aux peuples en enfance »⁵⁷, à la « pure innocence ». La naïveté procure l'impression de gaieté, de pureté et de calme. La dichotomie est déjà là: à la « poésie naïve » s'oppose la « poésie sentimentale » où règne la raison, le calcul, l'« Idéalité », « les Intuitions spirituelles » plutôt que les « Intuitions sensibles immédiates ». Certes, ici le modèle de la poésie naïve est trouvé chez les Grecs. Mais il est significatif que Schiller, tout en distinguant deux catégories de poésie, la naïve et la sentimentale, ne rejette pas, en fin de compte, la classification traditionnelle des genres poétiques. Il recule devant une distinction fondée sur la distance temporelle. Sur ce point, cette note est particulièrement éclairante:

Il n'est peut-être pas superflu de rappeler que si les poètes modernes sont ici opposés aux anciens, il faut entendre qu'ils le sont moins par la différence des temps que par la différence de leurs manières. Dans les temps modernes aussi et même à l'époque contemporaine, nous avons des poésies naïves de toutes les catégories, même si elles n'appartiennent plus à une espèce tout à fait pure; et parmi les anciens poètes latins ou même grecs, les poètes sentimentaux ne manquent pas. Non seulement chez le même poète, mais même dans la même œuvre on rencontre souvent les deux genres réunis, par exemple dans les *Souffrances de Werther*, et des productions de cette sorte feront toujours un fort grand effet.⁵⁸

La naïveté est encore une catégorie esthétique générale. Il faut attendre le XIX^e siècle finissant et le XX^e pour que l'adjectif naïf en vienne à désigner une forme d'art spécifique, avec, bien sûr, tous les malentendus que cela suppose⁵⁹. Ainsi l'art naïf doit son existence au primitivisme, tel qu'il s'est développé à partir de la deuxième moitié du XIX^e siècle. Et l'avènement de ce type d'art en Haïti en résulte tout aussi bien. Il reste à démontrer comme cela s'est produit.

La parole instauratrice de José Gómez Sicre

Rappelons que le Centre d'art est inauguré à Port-au-Prince, le 14 mai 1944, sur l'initiative de Dewitt Peters, originaire des États-Unis, venu en Haïti dans le cadre d'une mission de coopé-

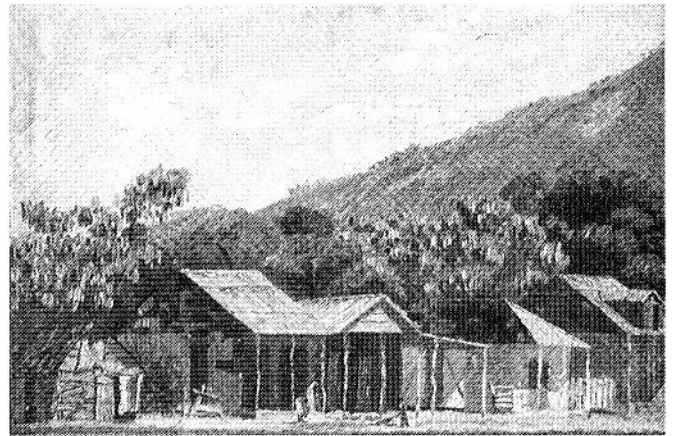
Figure 2. Dewitt Peters, *Boy*, s.d., aquarelle, 58 x 41 cm, Port-au-Prince, Musée d'art haïtien du Collège Saint Pierre (crédit photographique: l'auteur).



ration. Chargé d'enseigner l'anglais, mais peintre de formation (fig. 2), Peters s'est adjoint un groupe d'artistes et intellectuels haïtiens, pour la plupart, issus des mouvances « indigènes » des années 1920–1930 (fig. 3), dans le but de créer un espace, un lieu de formation, d'échanges, un centre de diffusion de la création plastique. La tendance dominante du discours connu sur « l'art haïtien » a toujours cherché à faire accréditer l'idée que le Centre avait été créé dans le but bien arrêté de promouvoir l'art naïf. En réalité la promotion de ce type d'art est le résultat d'une mutation survenue dans la vision esthétique des dirigeants du Centre.

Qu'est-ce qui est à l'origine de ce changement? Et comment cela s'est-il passé? Du 18 janvier au 4 février 1945, le Centre d'art accueille une exposition d'œuvres d'artistes cubains⁶⁰ qui venait d'être tenue au Museum of Modern Art (MoMA) de New York. En retour, une exposition d'œuvres d'artistes haïtiens devait se tenir à la Havane. Mais de l'avis des dirigeants et des membres du Centre, lorsque comparées à la qualité des œuvres des artistes de Cuba, celles des artistes d'Haïti

Figure 3. Jean Parisot, *Rue d'Haïti*, 1935, huile sur toile, 49 x 71.75 cm, Port-au-Prince, Musée d'art haïtien du Collège Saint Pierre (crédit photographique: Musée d'art haïtien du Collège Saint Pierre, Port-au-Prince).



ne permettaient pas de satisfaire à ce principe de réciprocité. C'est dans ce contexte que José Gómez Sicre, le commissaire de l'exposition cubaine, va poser le geste « détonateur ».

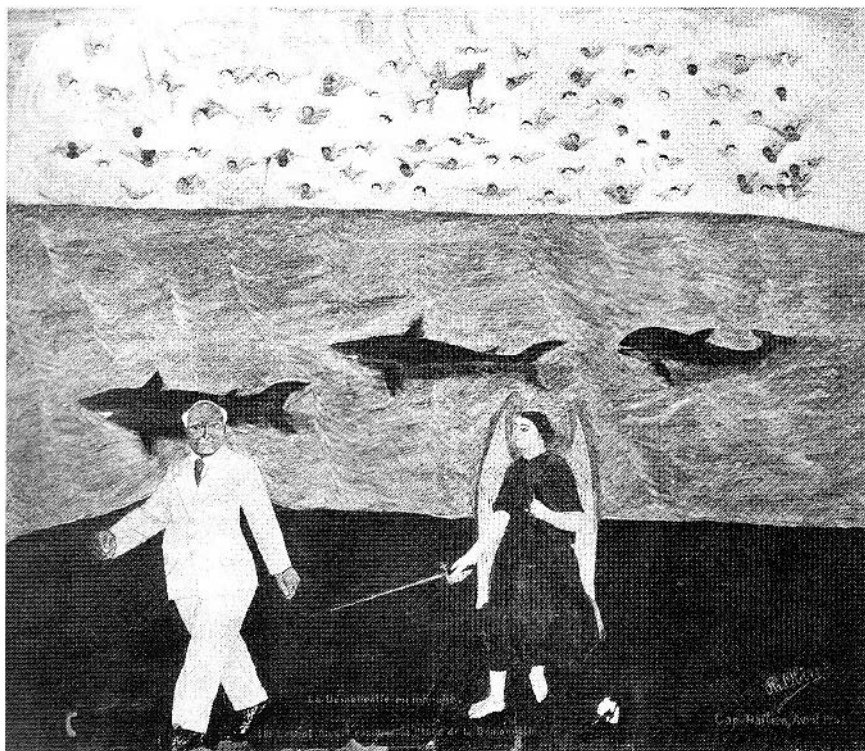
En visitant les réserves du Centre, Sicre découvre l'œuvre d'un peintre considéré jusque là comme un apprenti artiste. Il s'agit de Philomé Obin (fig. 4, 5) qui n'était d'ailleurs pas à sa première peinture. En apprenant la nouvelle de l'ouverture du Centre, il avait pris l'initiative d'y envoyer un tableau intitulé *L'arrivée du président Roosevelt au Cap-Haïtien* (1944)⁶¹ pour montrer ce qu'il savait faire. Contrairement aux dirigeants du Centre, Sicre voit dans ce tableau une œuvre d'art à part entière et le dit. En d'autres termes, Sicre indique qu'il y a de l'art là où le credo esthétique en vigueur au Centre ne permettait pas de le reconnaître. Il a donc émis un jugement ontologique à caractère valorisant sur l'œuvre de Philomé Obin, jugement qui correspond au changement de formulation opéré par la modernité artistique dans le jugement esthétique, ainsi que l'a établi Thierry de Duve⁶². Son énoncé ne peut pas se traduire par la formule, héritée de Kant: « Ceci est beau », mais plutôt par « Ceci est de l'art ».

Sicre ne se contente pas d'émettre un jugement. Il prend des initiatives. Il incite le directeur du Centre à aller rencontrer Philomé Obin au Cap-Haïtien. Et, surtout, il organise l'exposition de Cuba avec des artistes produisant des œuvres qui s'apparentent (ou semblent s'apparenter) à celles d'Obin.

L'exposition de la Havane s'est tenue en avril 1945 et a connu un vif succès, mais cela n'a pas vaincu immédiatement les réticences de tous les membres du Centre. Le directeur, Dewitt Peters, est resté sceptique avant d'être pleinement convaincu de la nécessité de promouvoir ce type d'art. Son retournement s'est définitivement accompli en 1947; il l'exprime sans ambages dans l'article qu'il publie dans le numéro de janvier du magazine new-yorkais *Harper's Bazaar*⁶³.

Entre février–mars 1945 et décembre 1946–janvier 1947, s'est écoulé le temps d'une transformation survenue au sein du

Figure 4. Philomé Obin, *La démocratie en marche*, 1946, huile sur carton, 49.50 x 58.25 cm, Port-au-Prince, Musée d'art haïtien du Collège Saint Pierre (crédit photographique: Musée d'art haïtien du Collège Saint Pierre, Port-au-Prince).



Centre, avant tout dans la vision esthétique de ses dirigeants. À partir de ce moment, le mouvement naïf entre dans sa phase de consolidation. On peut donc dire que tout a commencé par la rencontre fortuite d'un regard et d'une œuvre; un jugement esthétique a été émis qui s'est transformé en une véritable parole instauratrice.

Le premier moment de l'avènement de l'art naïf en Haïti va de la rencontre de Sicre avec l'œuvre de Philomé Obin à l'exposition de la Havane. Une courte période, puisque Sicre est à Port-au-Prince en janvier 1945 et que, fin mars, il est porté à la connaissance de tous la tenue, au mois d'avril, de la prochaine exposition⁶⁴. Ce moment initial s'étend sur moins de trois mois et cette brièveté l'apparente à cette sorte de précipitation historique, caractéristique des moments fondateurs. Pour autant, il ne faut pas l'appréhender en une séquence unique. Au moins deux séquences se sont succédées dans ce bref instant. Et c'est dans le passage de l'une à l'autre que sont jetées les premières bases du futur mouvement.

Les deux séquences sont marquées par la nature du jugement émis et l'action qu'il rend possible. Le jugement énoncé par Sicre prend un caractère événementiel: il survient de manière inattendue et change le cours des choses. L'organisation de l'exposition, qui en est une conséquence et qui marque le début de ce changement, est un acte intentionnel. Initiative réfléchie, elle est la mise en forme d'une conception et vise un résultat

donné. Toute une démarche sous-tendue par un cadre discursif déjà constitué. Car Sicre ne se contente pas de dire qu'il y a de l'art, mais précise qu'il s'agit d'un genre d'art particulier. En ce sens, son jugement n'est pas dépourvu de fondement conceptuel.

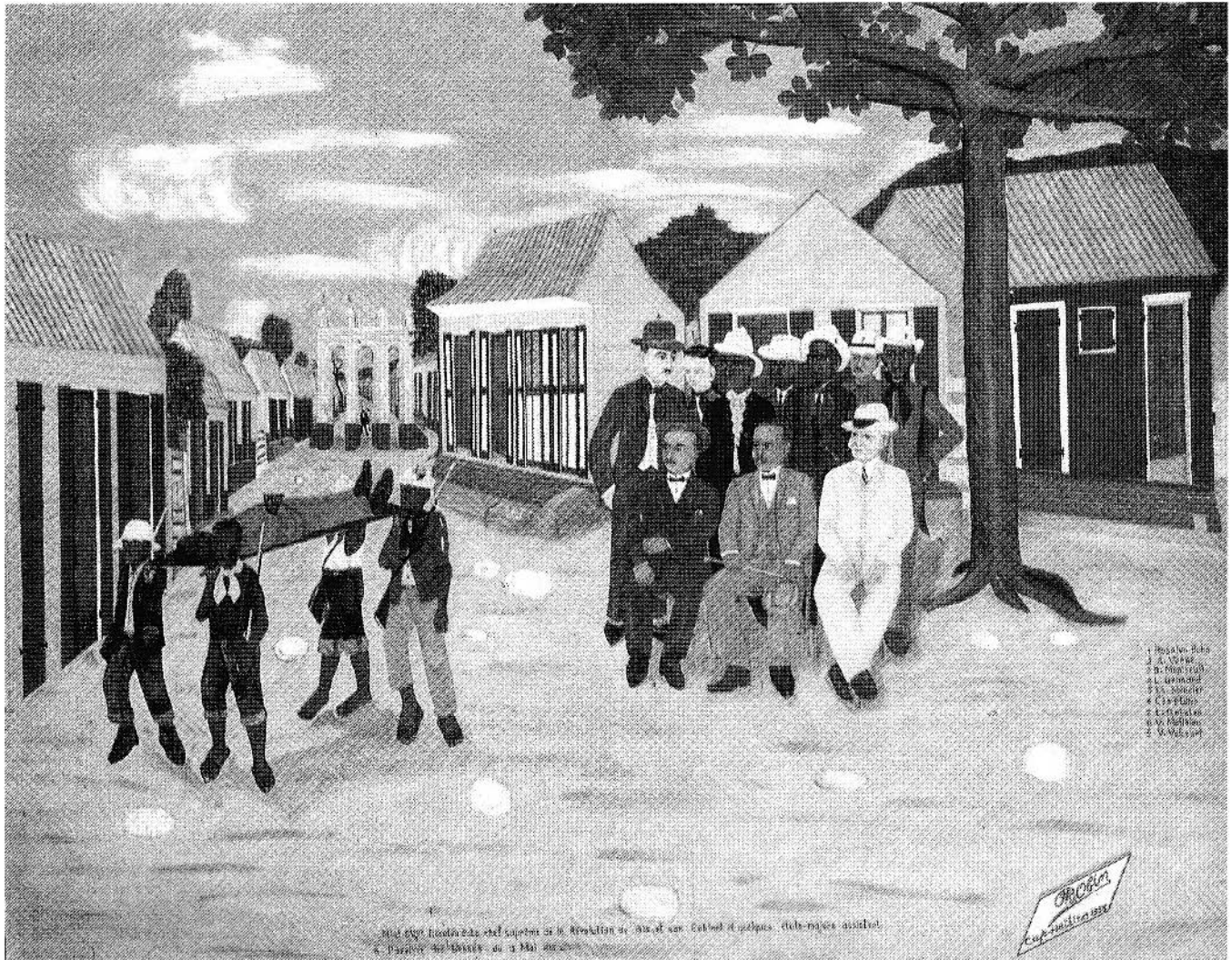
Son énoncé, par sa forme, renvoie à un cadre conceptuel repérable qui révèle que son œil n'était pas innocent. On ne saurait ne pas le créditer d'une certaine compétence qui lui a permis de reconnaître dans la peinture de Philomé Obin une œuvre d'art, et plus précisément une forme de création bien caractérisée. Greimas explique que « la re-connaissance, contrairement à la connaissance, est une *opération de comparaison* de ce qui lui est 'proposé' [...] et de ce qu'il sait/croire déjà. La reconnaissance en tant que comparaison comporte nécessairement une *identification*, dans l'énoncé offert, de la totalité ou des bribes de 'vérité' qu'on possède déjà. »⁶⁵ C'est en référence à des œuvres comparables que Sicre se prononce sur le tableau d'Obin. C'est en s'appuyant sur un discours, celui qui légitime ce type d'art,

qu'il dit que ce tableau est de l'art. Sicre valorise l'œuvre d'Obin à partir d'un système de références préexistantes, il l'identifie à ce système et l'y inscrit⁶⁶. Non pas uniquement en s'y référant comme une simple justification de son jugement. Il prend des initiatives pour fonder celui-ci en pratique. Il encourage Peters à rencontrer Obin avec lui, il fait voir que celui-ci n'est pas un cas unique, qu'il existe là une forme d'art dont le nombre de pratiquants permet d'organiser une exposition.

Cette exposition constitue le premier renversement opéré au sein du Centre. Car prévue avec les artistes « avancés » (selon un autre qualificatif alors en usage au Centre), elle est organisée avec les « populaires »⁶⁷ dont on considère, contre toute attente, que les œuvres sont plus dignes d'être montrées, parce qu'elles expriment le mieux l'authenticité haïtienne⁶⁸. L'argument restera au cœur de l'opposition ainsi instituée entre les deux groupes d'artistes (fig. 6, 7, 8, 9, 10).

Qu'est-ce qui explique l'efficacité du jugement de Sicre ? Celui-ci est critique d'art et commissaire d'une exposition estimée au Centre, exposition qui venait d'être montrée dans une grande institution new-yorkaise, le MoMA. Celui qui a parlé est reconnu pour avoir une certaine compétence. En outre, sa parole trouve un écho favorable auprès de personnalités qui lui apportent leur soutien. René d'Harnoncourt, alors chargé des relations extérieures au MoMA, approuve sa proposition. Robert Goldwater, alors importante figure du monde de l'histoire

Figure 5. Philomè Obin, *Maître et Docteur Rosalvo Bobo chef suprême de la révolution de 1915, son cabinet et quelques membres de son État-major assistent à l'arrivée des blessés du 13 mai 1915*, 1956, 63 x 78.50 cm, huile sur carton dur, Port-au-Prince, Musée d'art haïtien du Collège Saint Pierre (crédit photographique: Musée d'art haïtien du Collège Saint Pierre, Port-au-Prince).



de l'art et des musées aux États-Unis, donne aussi son aval. Les artistes cubains eux-mêmes dont les oeuvres ont fortement marqué les artistes haïtiens dits « avancés » (bientôt « modernes ») soutiennent la proposition. Et peu de temps après l'exposition de la Havane, au mois de décembre 1945, André Breton apporte sa caution en célébrant l'œuvre d'Hector Hyppolite⁶⁹. Ce sont donc ces personnalités, représentatives de la modernité artistique et de ses instances de légitimation, qui ont aidé à ce premier renversement, qui ont, de ce fait, favorisé les changements survenus au Centre et ont ainsi rendu possible l'avènement de l'art naïf en Haïti. L'avènement ne se comprend donc pas en dehors de la modernité artistique. Et le discours qui l'a rendu possible n'est autre que le discours primitiviste. Mais cet avènement s'inscrit dans un moment précis de l'histoire du modernisme. C'est ce contexte qui explique l'action de personnalités d'horizons divers (de Cuba, des États-Unis, de France).

La guerre de 1939–1945 a marqué un tournant dans la réception du modernisme sur le continent américain et particulièrement aux États-Unis. L'École de New York s'affirme dans les années quarante et cinquante. Ainsi, personnalités et institutions états-uniennes pouvaient jouer le rôle d'instances de légitimation au même titre que celles de la France. On comprend alors le poids des États-Unis dans la caution apportée à la parole instauratrice de Sicre en Haïti. Cette caution se fonde sur une donnée importante: l'art naïf s'est déjà institué aux États-Unis, au moment où il émerge en Haïti.

Il y est établi entre les années vingt et cinquante. Il est inséré, comme les autres courants, dans les réseaux institutionnels d'un monde artistique en plein bouillonnement. Quand la production picturale venue d'Haïti a été proposée au marché états-unien en pleine croissance économique, le genre n'était pas inconnu. Ce n'était surtout pas un marché hostile et incapable

Figure 6. Robert Saint Brice, *La Reine Erzulie*, 1957, huile sur carton dur, 76.50 x 61 cm, Port-au-Prince, Musée d'art haïtien du Collège Saint Pierre (crédit photographique: Musée d'art haïtien du Collège Saint Pierre, Port-au-Prince).



d'absorber ces œuvres. Le MoMA de New York s'était engagé dans l'aventure naïve. On ne s'étonne guère que René d'Harnoncourt et Robert Goldwater, de ce musée, aient joué un rôle important dans le jaillissement du mouvement naïf en Haïti. Les structures muséales ayant déjà intégré ce type d'art, on comprend que bon nombre d'entre elles aient pu accueillir dans leurs collections la peinture venue d'Haïti. L'art naïf étant lié aux mouvances de l'avant-garde moderniste, il apparaît que l'avènement de l'art naïf en Haïti se comprend dans le contexte global de l'expansion du modernisme en Amérique, expansion due à la seconde guerre mondiale.

L'instauration d'une convention

À la base du mouvement d'art naïf en Haïti, il y a un jugement esthétique à partir duquel s'est enclenché un processus d'institutionnalisation. L'appréhension de ce processus nécessite un retour sur le cas du douanier Rousseau à des fins de comparaison. Certains historiens ou critiques insistent sur le caractère exceptionnel de son œuvre qu'ils détachent du courant naïf. Selon Dora Vallier, la filiation existant entre cette œuvre et celles des autres, les naïfs, est fondée moins sur le style que sur un état de

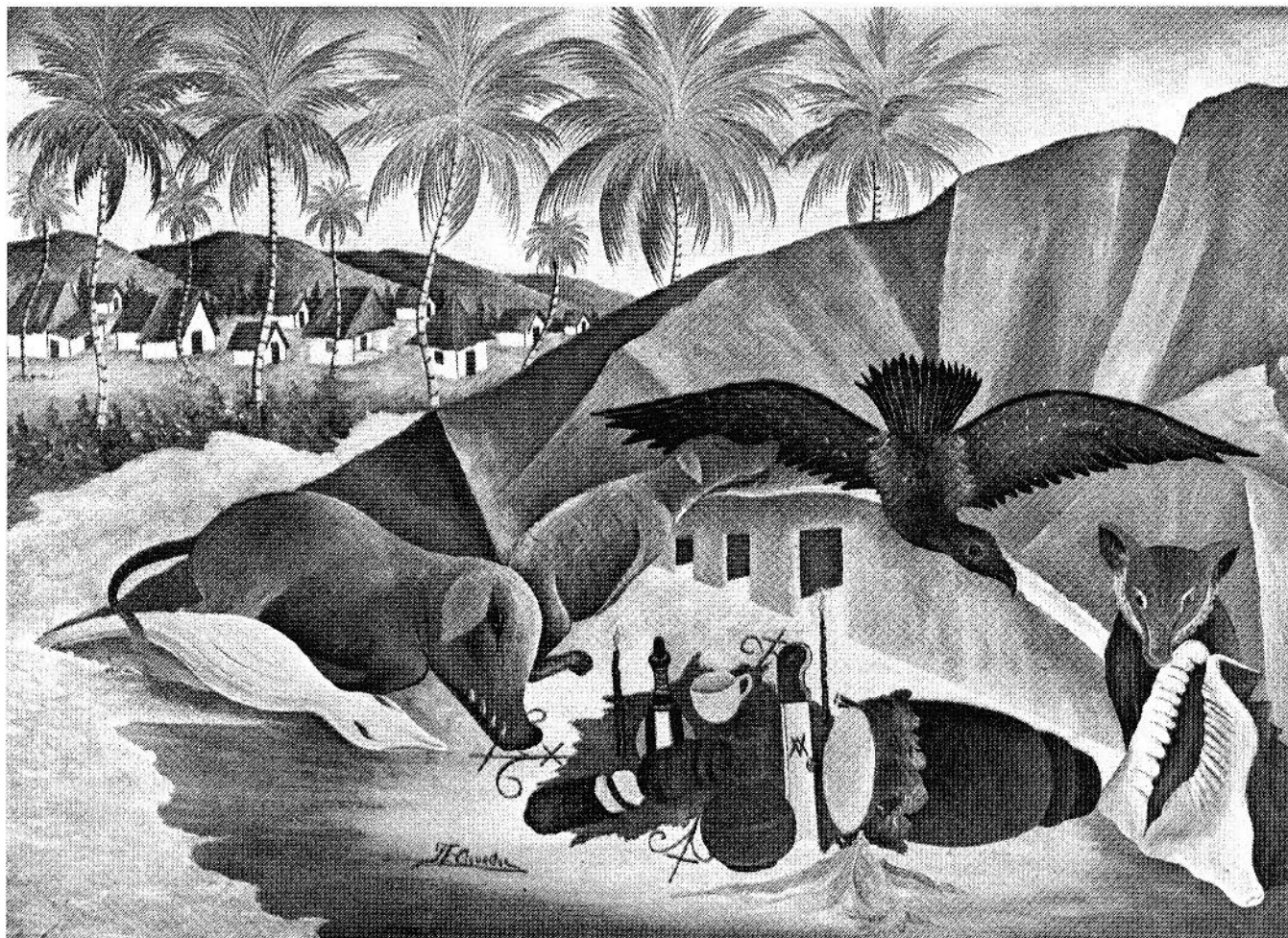
conscience analogue à celui de Rousseau. D'ailleurs, précise l'auteure, cet art dit naïf n'atteint pas la puissance qui se dégage de l'œuvre de celui-ci. Pour Vallier, s'il y a une analogie possible, elle n'est qu'apparente⁷⁰. Ce point de vue est rejeté par Anatole Jakovsky⁷¹.

Considérer Rousseau comme une exception et le détacher du courant d'art naïf pose problème. En ce qui concerne Haïti, il est difficile d'occulter les bouleversements provoqués dans le monde des langages plastiques par l'avènement de l'art naïf. Le phénomène, avec toutes ses implications, est sans précédent dans l'histoire du pays⁷². Que tout cela ait commencé à partir d'un jugement valorisant émis sur l'œuvre d'un artiste qui pratiquait la peinture avant la création du Centre d'art ne signifie pas que l'art naïf ait toujours existé en Haïti. Car c'est seulement à partir de ce jugement que l'œuvre de Philomé Obin s'inscrit dans la problématique naïve. La thèse de « l'exception Rousseau » pourrait être appliquée à Obin, puisqu'il peignait bien avant la création du Centre d'art, ignorant vraisemblablement l'existence même d'un courant d'art naïf. Cependant s'enfermer dans ce culte de l'exception empêche de repérer là un des mécanismes d'apparition de nouveaux courants, de nouvelles tendances, de nouvelles écoles. Une proposition artistique est caractérisée et valorisée, puis est transformée en formule de création. Le processus va d'un jugement esthétique à l'instauration d'une convention. Le même mécanisme a joué dans l'invention de la naïveté de Rousseau à partir de laquelle s'est institué l'art naïf. Christian Delacampagne, tout en reprenant la thèse de « l'exception Rousseau », écrit:

Devenu professionnel en 1885, le Douanier cessa complètement, à partir de cette date, de se comporter en « peintre du dimanche »⁷³. Il n'empêche qu'en exaltant son « ingénuité », c'est-à-dire sa sincérité – qu'on a à tort pris pour de la gaucherie –, le bouillant Jarry et le frivole Apollinaire (qui ne l'a vraiment apprécié qu'à partir de l'année où il mourut) ont involontairement contribué à transformer en archétype – celui, justement, de la « peinture du dimanche » – son style personnel. Malgré l'écart qui sépare la toile de Rousseau d'un ex-voto provençal – écart qui n'échappait pas à Apollinaire lui-même –, le public non averti ne demandait qu'à confondre les deux. Du coup Rousseau s'est retrouvé, bien malgré lui, à la tête d'une école vers laquelle les adeptes ont afflué.

Delacampagne ajoute: « Mais le développement de cette école n'a été aussi vif que parce que nombre d'artistes et d'intellectuels l'ont au départ soutenue, avec la conviction – justifiée – qu'elle s'inscrivait dans le sens général des avant-gardes de l'époque. »⁷⁴ Quand en 1913, le même Apollinaire constate qu'à la suite du succès de Rousseau, on se met à la recherche de peintres

Figure 7. Jacques Enguerrand Gourgue, *Pays du diable*, 1948, huile sur carton dur, 48 x 60 cm, Port-au-Prince, Musée d'art haïtien du Collège Saint Pierre (crédit photographique: Musée d'art haïtien du Collège Saint Pierre, Port-au-Prince).



et de peintures « populaires », l'entreprise ne se limite pas au simple repérage d'artistes existants, une nouvelle pratique artistique se constitue. L'art naïf s'instaure. Sa mise en place en Haïti a suivi à peu près le même schéma.

Après la révélation de Philomé Obin, une première étape vers la constitution d'un mouvement est vite accomplie. Des artistes existants prennent un nouveau statut: ils sont regroupés sous une même dénomination et participent ensemble à une exposition qui les identifie en tant que tels. D'apprentis, ils sont devenus artistes à part entière. Désormais, on distingue trois catégories au Centre: les « avancés » (fig. 7, 8, 9, 10), les « populaires » et les débutants (en plus du groupe des enfants).

La catégorie des « populaires » n'est pas constituée uniquement d'individus qui, comme Philomé Obin, pratiquaient la peinture avant la création du Centre. Louverture Poisson peignait déjà semble-t-il, au moins occasionnellement. D'autres, comme Rigaud Benoît, pratiquaient une sorte d'artisanat; celui-

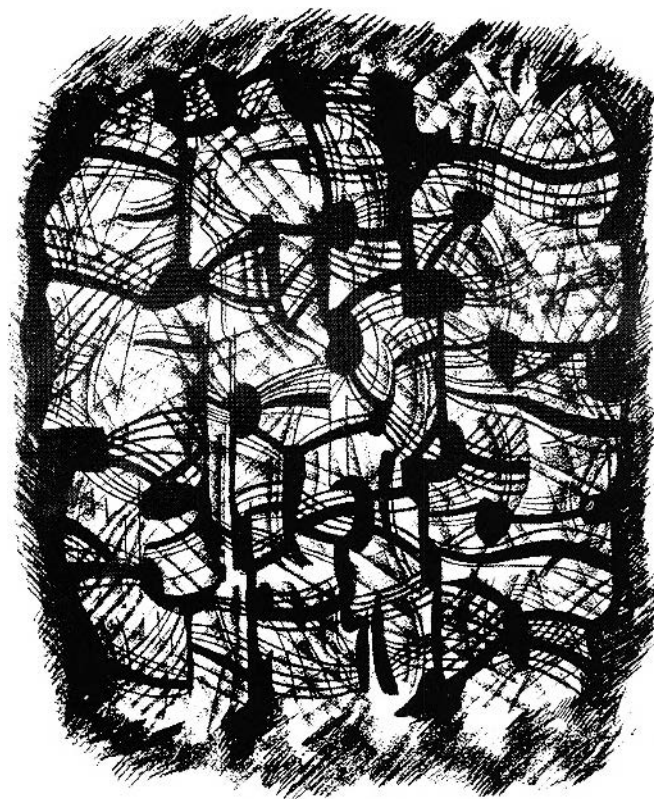
ci décorait des pots de fleurs en terre cuite. Hyppolite était décorateur et peintre en bâtiment. Nombre de recrues ne s'étaient jamais exercées à une quelconque pratique de création. C'est le cas de Castera Bazile qui était domestique de Peters et qui a demandé à essayer. Tous ont été amenés à la peinture de chevalet. Ceux qui, auparavant, pratiquaient la décoration, ont appris à changer de supports, d'échelles, de matériaux, affrontant de nouvelles possibilités et contraintes. Ils ont aussi appris l'existence des genres. Quand Thoby-Marcelin rencontre Hyppolite (fig. 11, 12), il lui demande s'il sait peindre des paysages et des portraits. Ces questions ont placé Hyppolite dans un embarras qui témoigne de sa méconnaissance de ces catégories. Thoby-Marcelin rapporte aussi que les premiers essais exécutés par l'artiste à sa demande, des paysages et des natures mortes, étaient dépourvus de personnages. Et il lui a « appris » à peindre sur le vif, à intégrer des personnages dans ses paysages. Il a discuté avec lui de sa rapidité d'exécution et des techniques

Figure 8. Maurice Borno, *La Marchande*, 1949, huile sur toile, 75 x 60.50 cm, Port-au-Prince, Musée d'art haïtien du Collège Saint Pierre (crédit photographique: Musée d'art haïtien du Collège Saint Pierre, Port-au-Prince).



d'application de la couleur. « Thoby-Marcelin enseigne donc à l'artiste qu'il devait nuancer ses couleurs, organiser ses tableaux et les fermer. Même, il lui fit peindre deux cartons d'après nature et des paysages où figuraient des campagnards et des ânes allant au marché. »⁷⁵ Ainsi Hyppolite n'était pas resté sans indications, sans un minimum d'enseignement. Cette initiative de Thoby-Marcelin ne doit pas occulter le fait qu'Hyppolite était détenteur d'un savoir et d'un savoir-faire, comme le prouve le décor du bar de Montrouis qui a révélé son existence⁷⁶. L'iconographie de cette production d'avant sa « découverte », de même que celle des œuvres postérieures, est fort instructive. Il ne fait aucun doute qu'Hyppolite, comme bien d'autres artistes, s'est largement inspiré des images de toutes sortes en circulation dans la société. Il est inconcevable qu'il ait peint son Jean-Jacques Dessalines par exemple, sans qu'il ne se soit inspiré d'un des portraits gravés de l'empereur. Danielle Bégot l'a démontré, pour traiter des thèmes historiques, les artistes haïtiens s'inspirent généralement des gravures disponibles et le manuel d'histoire d'Haïti édité par les Frères de l'instruction chrétienne est l'une de leurs sources principales, surtout en ce qui concerne les portraits des héros nationaux⁷⁷. L'imagerie religieuse constitue aussi une référence majeure pour la majorité des artistes, y compris le Philomé Obin d'avant le Centre d'art, comme le montre son *Jugement de Salomon* de 1943⁷⁸. Un Castera Bazile, par exemple, n'a pas peint son *Adoration de la Vierge*, sans avoir vu une image religieuse. Ce sont là des données qui frappent par leur évidence et qui indiquent, ne serait-ce que par leur fréquence, les limites de la thèse selon laquelle les artistes créaient sans référents plastiques et que l'art naïf a émergé de rien. Les artistes avaient à leur disposition, dans leur environnement immédiat, un fonds d'imagerie, dans lequel ils puisaient, quand bien même on se serait gardé de leur en fournir au Centre.

Figure 9. Lucien Price, *Rythme, chant d'Afrique*, 1947, fusain sur papier, 34 x 28 cm, Port-au-Prince, Musée d'art haïtien du Collège Saint Pierre (crédit photographique: Musée d'art haïtien du Collège Saint Pierre, Port-au-Prince).



La constitution du groupe des peintres naïfs est fondée sur la délimitation d'un horizon stylistique. Ces limites sont maintenues par un système d'évaluation qui indique constamment les écarts. Par exemple, dans son ouvrage de 1948, *Renaissance in Haiti*, Selden Rodman accuse Dieudonné Cédor de trop chercher à acquérir des connaissances⁷⁹. En 1952, Peters évalue négativement certains « populaires » qui ont paradoxalement régressé, de son point de vue, « parce qu'ils ont reçu un peu plus d'instruction conventionnelle que les autres ».⁸⁰ Ces limites sont aussi maintenues par un mode d'organisation collective, au sein même du Centre, et permettent aux artistes de se reconnaître entre eux, d'intégrer et d'assumer leur identification. Des réalisations collectives, de plus en plus voyantes, éclatantes, participent à l'institutionnalisation de cette « identité ». La réalisation du décor de la Jeep du Centre (1946-1947), le décor intérieur du Centre (1949), le décor mural de la cathédrale épiscopale de Port-au-Prince (1949-1951), toutes ces réalisations ont contribué à construire l'identité du groupe en lui donnant des repères prestigieux.

Au tout début, les artistes d'origine « populaire » qui entraient au Centre étaient confiés aux « avancés » qui leur enseignaient les premières leçons. Par la suite, ils sont confiés à des « populaires ». L'initiative est décisive; elle confère au groupe des autoréférences et lui donne un de ses mécanismes essentiels de

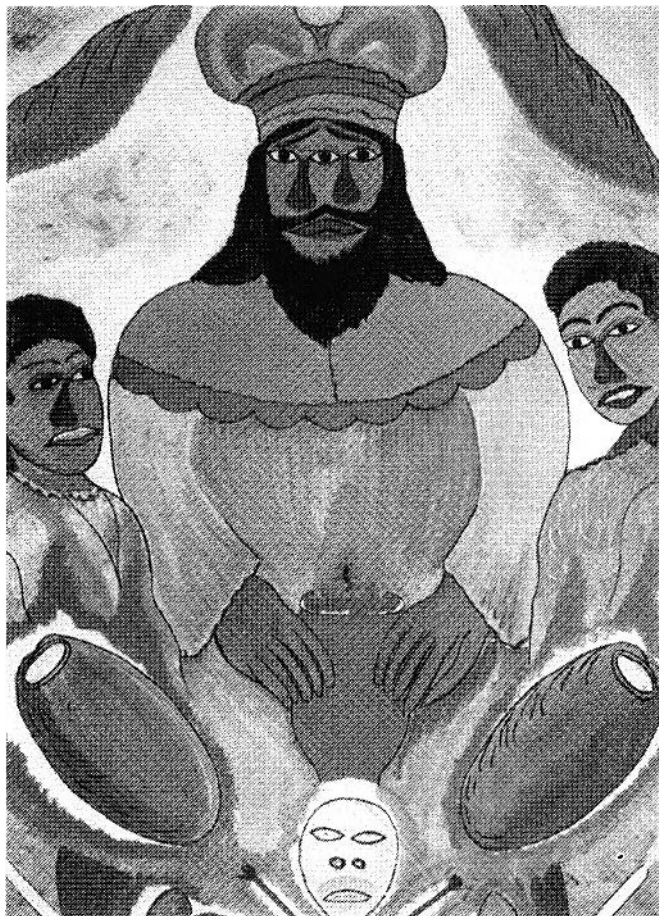
Figure 10. Lucien Price, *Invocation*, c. 1947, encre et fusain sur papier, 50,75 x 66,75 cm, Port-au-Prince, Musée d'art haïtien du Collège Saint Pierre (crédit photographique: Musée d'art haïtien du Collège Saint Pierre, Port-au-Prince).



reproduction. Celle-ci peut être désormais assurée avec des valeurs, des codes, des méthodes spécifiques.

Cette démarche est d'autant plus significative qu'elle facilitera l'expansion du phénomène naïf. Celle-ci s'amorce avec l'ouverture d'annexes au Centre, mais l'initiative déterminante

Figure 11. Hector Hyppolite, *Le Grand Maître*, 1946–1948, huile sur carton, 95,50 x 65 cm, Port-au-Prince, Musée d'art haïtien du Collège Saint Pierre (crédit photographique: Musée d'art haïtien du Collège Saint Pierre, Port-au-Prince).



consiste en l'organisation de pôles de création autour d'artistes connus ou expérimentés. Ainsi sont nées des « écoles », comme celle dite du Cap autour de Philomé Obin. Cela aboutira aussi à la constitution d'ateliers d'artistes avec des maîtres qui signent les travaux d'élèves pour répondre à des commandes, au plus fort de la demande dans les années soixante et soixante-dix par exemple.

D'avoir responsabilisé les artistes au sein du Centre marque un moment essentiel dans le développement du mouvement naïf d'Haïti. Cela signifie, au fond, que les connaissances nécessaires à la pratique artistique pouvaient être acquises en dehors de cet établissement auprès d'un artiste ayant une certaine compétence, en tout cas reconnu comme tel. Le Centre n'est plus pour certains qu'un ultime lieu de légitimation qui évalue en exposant, en achetant et en vendant les oeuvres. A partir de 1950, il ne détient plus ce monopole. La forte demande d'art naïf a suscité l'éclosion d'autres relais de distribution. Ainsi se sont multipliés, des années cinquante aux années soixante-dix, des *Art shops* (plutôt que de véritables galeries), selon le terme de Lerebours. Ceux-ci deviennent autant d'instances de légitima-

Figure 12. Hector Hyppolite, *Maîtresse Erzulie*, c. 1948, huile sur carton dur, 88.50 x 57 cm, Port-au-Prince, Musée d'art haïtien du Collège Saint Pierre (crédit photographique: Musée d'art haïtien du Collège Saint Pierre, Port-au-Prince).



tion, coiffant de multiples ateliers d'artistes et assurant la reproduction élargie du système naïf.

Avec l'avènement de l'art naïf en Haïti, nous sommes en présence d'un cas d'instauration d'un mouvement artistique par l'action performative d'un jugement esthétique. Et ce jugement est énoncé sous une forme qu'on ne rencontre pas fréquemment. En effet, plusieurs auteurs l'ont souligné dans le cadre des débats sur la définition de l'art, cela n'arrive pas souvent de se retrouver dans la situation d'énoncer le jugement « ceci est de l'art ». Le cas étudié montre que l'occasion peut se présenter. Ce qui n'enlève rien au caractère exceptionnel de telles situations. C'est peut-être en raison même de cette propriété d'exception que cela peut prendre une dimension événementielle, comme dans notre cas d'étude. Advenu de manière inattendue, le jugement émis par Sicre, en instaurant un nouveau mouvement artistique en Haïti, a provoqué une profonde modification du monde des langages plastiques de ce pays et a même

ébranlé (ou de ce fait même a ébranlé) les échelles de valeurs sociales établies⁸¹.

Remerciements

Je tiens à remercier Maximilien Laroche pour ses suggestions ainsi que Michel-Philippe Lerebours et Gérald Torchon, respectivement directeur et administrateur du Musée d'art haïtien du Collège Saint Pierre (Port-au-Prince), qui m'ont fait parvenir des images qu'ils m'ont autorisé à reproduire.

Notes

- 1 Propos rapportés par Jean-Marie Drot dans *Journal de voyage chez les peintres de la fête et du vaudou en Haïti*, Genève, Skira, 1974, p. 60.
- 2 André Malraux, *L'Intemporel*, Paris, Gallimard, 1976, p. 314. La forme de réception des productions plastiques d'Afrique en Europe a nourri quelques malentendus sur les caractéristiques de « l'art africain ». C'est ainsi que l'usage de la couleur sur les œuvres volumétriques a été complètement occulté, de même on a pris du temps à reconnaître un certain nombre de créations plastiques basées sur la couleur, mais qui ne sont pas pour autant des « tableaux », catégorie d'objets plastiques relevant du domaine des « beaux-arts ». Mais ce domaine des « beaux-arts », qui se constitue en Europe à partir des XVe–XVIe siècles, ne restera pas inconnu des sociétés d'Afrique du fait des contacts (survenus selon différentes modalités: exploration, commerce, traite, colonisation) entre Européens et Africains. Dans certains pays d'Afrique, par exemple, des pratiques picturales découlant des « beaux-arts » sont attestées, au moins, dès le début du XXe siècle. Sur le premier point voir notamment Christiane Falgayrettes-Leveau et Lucien Stéphan, *Formes et couleurs. Sculptures de l'Afrique noire*, catalogue d'exposition, Paris, Musée Dapper, 1993, et sur le second Boqumil Jewsiewicki, dir., *Art pictural zaïrois*, Québec, Éditions du Septentrion – CELAT, 1992; et Boqumil Jewsiewicki, «Peintures de cases, imagiers et savants populaires du Congo, 1900–1960. Un essai d'histoire de l'esthétique indigène », *Cahiers d'études africaines*, XXXI (3), 123, 1991, p. 307–26.
- 3 Drot, *op. cit.*, p. 24. Du même auteur: « Un Imaginaire haïtien », dans *La Peinture haïtienne. Dialogue du réel et de l'imaginaire*, catalogue de l'exposition du Palais du Rhin, Strasbourg, 1990, p. 54; et « Haïti-Libertés » dans Dossier de presse de l'exposition *L'Art haïtien au quotidien*, Espace AGE, Paris, 14 novembre–19 décembre 1992.
- 4 Drot, *op. cit.*, p. 24. Majuscules de l'auteur.
- 5 Ainsi Rodman nous dit, contrairement à Malraux, que l'Afrique n'a pas « toujours dédaigné la peinture ». Cependant, il convient de rappeler que dans certains pays comme le Zaïre, il n'est pas sûr que de telles pratiques remontent au-delà du XXe siècle. De plus, ces pratiques ne se comprennent pas en dehors des contacts coloniaux et de ce fait ne témoignent en rien d'une essence africaine. Cf. Jewsiewicki, « Peintures de cases, imagiers et savants populaires du

- Congo, 1900–1960. Un essai d'histoire de l'esthétique indigène», *op. cit.*; Jewsiewicki, dir., *Art pictural zairois, op. cit.*
- 6 Selden Rodman, *Renaissance in Haiti. Popular Painters in the Black Republic*, New York, Pellegrini and Cudahy, 1948.
 - 7 Albert Mangonès, « L'Art plastique en Haïti. Introduction à un témoignage culturel nègre contemporain », *Présence africaine*, nos 8–9–10, juin–novembre 1956, p. 336–38.
 - 8 *Ibid.* Voir surtout les propos de Mangonès rapportés par Drot dans *op. cit.*, p. 61.
 - 9 Philippe Thoby-Marcelin, « Magic in Paint », *Americas*, vol. 1, no 10, décembre 1949, p. 24–7, 31; *Panorama de l'art haïtien*, Port-au-Prince, Imprimerie de l'État, 1956; Michel-Philippe Lerebours, *Haïti et ses peintres de 1804 à 1980. Souffrances et espoirs d'un peuple*, Port-au-Prince, Imprimeur II, 1989, 2 vol.
 - 10 René Depestre, « La Révolution de 1946 est pour demain... » (Entretien), dans Cary Hector, Claude Moïse, et Emile Ollivier, *1946-1976. Trente ans de pouvoir noir en Haïti. Tome premier / L'explosion de 1946. Bilan et perspectives*, Québec, Collectif Paroles, 1976, p. 59.
 - 11 Sur l'incidence de la politique sur l'apparition du mouvement artistique contemporain en Haïti et l'incidence politique de cette apparition, voir Carlo Avierl Célius, « L'Émergence de l'art haïtien contemporain », dans Collectif du Cinquantenaire, *Haïti 7–11 janvier 1946*, Actes du colloque de la Maison de l'Amérique Latine, Paris, 29 novembre 1996, Coulonges-les-Sablons (France), Éditions La Flèche du Temps, 1998, p. 89–103.
 - 12 André Breton, « Hector Hyppolite » (1947), dans *Le Surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1965/1979, p. 308–12. Le texte est daté de 1947 mais Breton y évoque la mort d'Hyppolite survenu le 9 juin 1948. Peut-on vraiment considérer que l'auteur rapporte uniquement ce qu'il a constaté lors de son séjour en Haïti fin 1945 début 1946?
 - 13 Max Pinchinat, « Art et phrases », *Conjonction*, no 22, 1949, p. 38.
 - 14 Jacques Gabriel, « Après les articles de Morisseau-Leroy sur la peinture », *Reflets d'Haïti*, no 7, samedi 12 novembre 1955, p. 7; « J'y vais Morisseau-Leroy », *Reflets d'Haïti*, no 9, samedi 26 novembre 1955, p. 7.
 - 15 Point de vue émis par Gérald Alexis dans « Introduction à une réflexion sur l'art naïf », réflexion collective parue dans la rubrique Débats de *Cultura*, magazine culturel et artistique, vol. 1, no 2, sept/octobre 1992, p. 10.
 - 16 James Clifford, *Malaise dans la culture. L'ethnographie, la littérature et l'art au XXe siècle*, 1ère éd. 1988, traduit de l'anglais (États-Unis) par Marie-Anne Sichère, Paris, ENSBA, 1996, p. 224.
 - 17 Léon-François Hoffman rappelle que le mouvement touristique a démarré dès l'occupation américaine (1915–1934). Léon-François Hoffmann, *Haïti: couleur croyances créole*, Port-au-Prince/Montréal, Henri Deschamps/CIDIHCA, 1990, p. 186–88. La promotion touristique est effectivement dans l'ordre des préoccupations avant la première moitié du XXe siècle. En témoigne ce guide touristique: *Haitian Directory (Handbook of Haiti)*, édité par André Fils-Aimé, Chancellor of the Consulate General of Haiti, en 1933. Une photo, reproduite dans le *Bulletin de la Commune de Port-au-Prince* (Imprimerie du Service National de l'Enseignement professionnel de 1932, montre la salle du stand d'Haïti à l'exposition coloniale de Paris de 1931, où l'on distingue un écriteau indiquant la préoccupation des organisateurs de promouvoir le tourisme. En 1934, le président en exercice, Sténio Vincent, évoque l'initiative de son gouvernement en faveur de la promotion du tourisme et au début de l'année 1939 il crée un Office national du tourisme (Sténio Vincent, *En posant les jalons...*, Port-au-Prince, Imprimerie de l'État, 1939, t. III, p. 112–15; t. IV, p. 248–54). À en croire I. Lourie, « Before the war thousands of tourists came to Haiti every year. They carried away, with unforgettable impressions of the beauty and charm of the country, many souvenirs of mahogany, sisal and palm-leaf » (*Haiti, land of handicraft masterpieces, mahogany, sisal palm-leaf. A short survey for businessmen and tourists*, Port-au-Prince, Imprimerie de l'Etat, s.d.). Les indications qui précèdent montrent que le tourisme en Haïti dans la première moitié du XXe siècle mériterait une étude approfondie. Mais déjà, il nous paraît difficile d'y associer directement l'avènement de l'art naïf, d'y établir une relation d'ordre causal. En attendant qu'une étude vienne établir l'évolution des flux touristiques entre la fin de l'occupation américaine (1934) et le début des années cinquante, il nous semble que le développement de l'art naïf (non pas son avènement) est surtout lié à cette phase du développement touristique dont le début constitue, selon nombre d'auteurs, le vrai moment de démarrage du phénomène en Haïti. Cf. La Berluque, « Notre concours de reportage. Propos sur le tourisme à la Martinique », *Reflets d'Haïti*, no 9, samedi, 26 novembre 1955, p. 4; Georges Anglade, *L'Espace haïtien*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1974, p. 146–55; Christian Girault, « Tourisme et dépendance en Haïti », *Cahiers des Amériques latines*, Série des Sciences de l'Homme, no 17, 1978, p. 23–56; Jacques Barros, *Haïti de 1804 à nos jours*, Paris, L'Harmattan, 1984, vol. I, p. 295; Christian A. Girault, « Tourisme », dans Guy Lasserre, Paul Moral et Pierre Usselman, dir., *Atlas d'Haïti*, CEGET-CNRS et Université de Bordeaux III, Talence, 1985, Planche 22: « Tourisme »; Bernard Diederich et Burt Al, *Papa Doc et les Tontons Macoutes. La vérité sur Haïti*, 1ère éd. 1969, Paris, Albin Michel, 1971, p. 309 et sq.
 - 18 Robert Baussan, « Du tourisme et de l'évolution des arts », *Studio No 3*, Bulletin mensuel du Centre d'art, vol. I, no 5, décembre 1946, p. 8–9, 12–3. Majuscules de l'auteur.
 - 19 Cité par Lerebours, *op. cit.*, t. I, p. 239.
 - 20 Dewitt Peters, « Pour saluer une naissance », *Studio No 3*, Bulletin mensuel du Centre d'art, vol. 1, no. 1, nov. 1945, p. 3–4.
 - 21 *Studio No 3*, Bulletin mensuel du Centre d'art, vol. 1, no 1, novembre 1945, p. 11. Majuscules dans le texte.
 - 22 Discours reproduit dans Lerebours, *op. cit.*, t. II, p. 347–48. Dans un article paru à la fin de la même année, 1947, Borno écrit qu'« Au cours de l'année qui finit, plus de 200 oeuvres d'art ont quitté le sol haïtien pour aller aviver de leurs tonalités ensoleillées, les Galeries parisiennes et américaines ». Maurice Borno, « Une année au Centre d'Art », *Conjonction*, no 12, décembre 1947, p. 62. Il semble qu'il s'agit ici uniquement du nombre d'oeuvres exposées aux États-Unis et en France et non de la quantité d'oeuvres vendues.

- 23 Theresa Jontyle Robinson, « A history of Haitian popular art movement, 1944 to 1972 », Ph.D. diss., University of Maryland, 1983. Sur la différence entre art populaire et art naïf, voir, entre autres, Jean Cuisenier, *L'Art populaire en France*, Fribourg, Office du Livre, 1975.
- 24 Michel-Philippe Lerebours, « La Peinture haïtienne », mémoire de fin d'études, Port-au-Prince, École Normale Supérieure, 1955.
- 25 L'ouvrage de Lerebours, *Haïti et ses peintres de 1804 à 1980. Souffrances et espoirs d'un peuple*, op. cit., paru en 1989, est une thèse de doctorat soutenue en 1980 en Sorbonne.
- 26 Cf. *Haïti: anges et démons*, catalogue d'exposition, Paris, Hœbeke/Halle Saint-Pierre, 2000.
- 27 Lerebours, *Haïti et ses peintres de 1804 à 1980. Souffrances et espoirs d'un peuple*, op. cit., t. I, p. 297.
- 28 Ranuccio Bianchi Bandinelli, *Rome, le centre du pouvoir. L'art romain des origines à la fin du deuxième siècle*, traduit de l'italien par Marie Charlotte Guillaume, L'Univers des formes, Paris, Gallimard, 1969, p. 63.
- 29 Les principaux courants du discours sur la création plastique d'Haïti (américain, français et haïtien) sont étudiés dans Carlo Avierl Célius, « L'Avènement de l'art naïf en Haïti. Discours institué et nouvelle approche », thèse de doctorat, Paris, École des hautes études en sciences sociales, Formation doctorale Histoire et Civilisations, février 2001.
- 30 Cf. Oto Bihalji-Merin, *Das naive Bild der Welt*, Köln, DuMont-Schauberg, 1959; *Die naive Malerei*, DuMont-Schauberg, Köln, 1959; *Les Peintres naïfs*, Delpire, s. d. (1960?).
- 31 Anatole Jakovsky, *Les Peintres naïfs*, Souvenirs et Documents, Paris, La Bibliothèque des Arts, 1956; voir aussi le texte de présentation de *Peintres naïfs. Lexicon of the world's primitive painters/Lexikon der Laienmaler aus aller Welt/Lexique des peintres naïfs du monde entier*, Basel/Hamburg/Wien, Basilius Presse, 1967.
- 32 Jean Cassou, Introduction de *Le Monde des naïfs*, catalogue d'exposition, Paris, Musée national d'art moderne, 1964 (non paginé).
- 33 Charles Schaeffel, *L'Art naïf*, Que sais-je ?, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, p. 110.
- 34 Christian Delacampagne, *Outsiders. Fous, naïfs et voyants dans la peinture moderne, 1880-1960*, Paris, Mengès, 1989, p. 37.
- 35 Guillaume Apollinaire, *Chroniques d'art, 1902-1918*, Folio/essais, Paris, Gallimard, 1993, p. 206-10.
- 36 *Ibid.*, p. 287.
- 37 *Ibid.*, p. 297.
- 38 Cf. *Revue des sciences humaines: Primitivismes*, no 227, 1992-93; Philippe Dagen, *Le Peintre, le poète, le sauvage. Les voies du primitivisme dans l'art français*, Paris, Flammarion, 1998.
- 39 Dagen, op. cit.
- 40 Cf. Arthur O. Lovejoy et Georges Boas, *Primitivism and related ideas in Antiquity*, 1ère éd. 1935, New York, Octagon Books, INC., 1965; Ernst H. Gombrich, « The Debate on Primitivism in Ancient Rhetoric », *Journal of Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 29, 1966, p. 24-38; Bernard Mouralis, *Montaigne et le mythe du bon sauvage de l'Antiquité à Rousseau*, Littérature Vivante, Paris, Pierre Bordas & fils, 1989.
- 41 Gombrich, op. cit., « Les Idées de progrès et leur répercussion dans l'art », dans *L'Écologie des images*, Idées et Recherches, Paris, Flammarion, 1983, p. 221-89.
- 42 Sur la construction de l'altérité par « l'ethnographie », voir Jean Bazin, « L'Anthropologie en question: altérité ou différence », dans Yves Michaud, dir., *Université de tous les savoirs, vol. III, Qu'est-ce que la société?* Paris, Editions Odile Jacob, 2000, p. 78-88. Bazin plaide, avec d'autres auteurs, pour une distinction entre différence et altérité et soutient que le travail anthropologique n'est pas de promouvoir l'altérité, mais de la réduire.
- 43 Voir, notamment, la critique de Marc Bloch dans *Apologie pour l'histoire ou métier d'historien*, édition annotée par Étienne Bloch, Armand Colin, 1998, p. 53-4.
- 44 André Leroi-Gourhan, *Le Fil du temps. Ethnologie et préhistoire*, 1ère éd. 1983, Paris, Fayard, 1986; Jean-Yves Pautrat, « L'Homme primitif et l'imaginaire de la préhistoire au XIXe siècle », *Revue des sciences humaines: Primitivismes*, no 227, 1992-93, p. 11-35.
- 45 « On sera frappé de la similitude de mœurs que présentent des tribus séparées par le temps et par l'espace, et l'on appréciera l'utilité pour la connaissance du passé d'une science qui nous met en présence de phénomènes actuels presque identiques à ceux que nous cherchons à reconstituer. » E.T. Hamy, *Précis de paléontologie humaine*, Paris, J.-B. Baillière et Fils, 1870, p. 30.
- 46 Cf. Sigmund Freud, *Totem et tabou. Quelques concordances entre la vie psychique des sauvages et celle des névrosés*, 1ère éd. 1912, Connaissance de l'inconscient, Paris, Gallimard, 1993.
- 47 Cf. Émile Durkheim, *Les Formes élémentaires de la vie religieuse*, 1ère éd. 1912, Paris, P.U.F., 1960.
- 48 Cf. Maurice Houis, *Anthropologie linguistique de l'Afrique*, Paris, P.U.F., 1971. Pour une critique des implications du primitivisme sur l'approche du langage dans les études africanistes et un renversement de perspective, voir Simon Battestini, *Écriture et texte. Contribution africaine*, Québec/Paris, Les Presses de l'Université Laval, Présence Africaine, 1997. Les quelques ouvrages que nous venons de mentionner ne le sont qu'à titre indicatif. Nous pourrions en citer d'autres. De toute façon, une étude systématique reste à faire sur la construction et le transfert d'une discipline à l'autre du paradigme primitiviste.
- 49 Paul Sébillot, *Le Folk-lore. Littérature orale et ethnographique traditionnelle*, Encyclopédie Scientifique. Bibliothèque d'Anthropologie, Paris, O. Doin et Fils, 1913, p. 12.
- 50 Bernard Mouralis, « Le Concept de primitif. L'Europe, productrice d'une science des autres », *Images du noir dans la littérature occidentale*, *Notre Librairie*, no 90, octobre-décembre 1987, p. 86-91.
- 51 Jean-Claude Blachère, *Le Modèle nègre, aspects littéraires du mythe primitiviste au XXe siècle. Apollinaire, Cendrars, Tzara*, Dakar, Abidjan, Lomé, Les Nouvelles éditions africaines, 1981, p. 9-10.
- 52 Dans un compte rendu du numéro de la *Revue des sciences humaines* consacré aux « Primitivismes » (op. cit.), Jean Lacoste relève combien la liste des sources possibles du primitivisme est impressionnante: « [...] c'est l'éclectisme », dit-il, en soulignant que « Le terme est de Guillerme, et il est très pertinent. » Lacoste ajoute: « Peut-être est-ce

- même le fin mot du primitivisme ». Jean Lacoste, « Primitivismes », *Romantisme*, no 84, 1994, p. 93–5.
- 53 Sur les arts populaires, cf. Cuisenier, *op. cit.*
- 54 Immanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, 1ère éd. 1790, Folio/essais, Paris, Gallimard, 1985, § 54; Friedrich von Schiller, *Poésie naïve et poésie sentimentale (Ueber naïve und sentimentalische Dichtung)*, 1ère éd. 1793–1800, traduction et introduction par Robert Leroux, Collection bilingue des classiques étrangers, Paris, Aubier, Éditions Montaigne, 1947. Voir aussi Goethe, « Naïveté et humour », dans *Écrits sur l'art*, introduction de Tzvetan Todorov, traduction et notes de Jean-Marie Schaeffer, Paris, GF-Flammarion, 1996, p. 264–66.
- 55 Cf. Victor Basch, *La Poétique de Schiller, essai d'esthétique littéraire*, 1ère éd. 1902, Bibliothèque de philosophie contemporaine, Paris, Félix Alcan, 1911, 2ème éd. rev., p. xviii–xix.
- 56 Schiller, *op. cit.*, p. 135.
- 57 *Ibid.*, p. 65.
- 58 *Ibid.*, p. 265, note 1.
- 59 Les difficultés sont déjà chez Schiller. Cf. notamment l'analyse de Basch, *op. cit.*
- 60 Ont participé à cette exposition: Cundo Bermudez, Mario Carreno, Roberto Diago, Carlo Enriquez, Girona Julio, Wifredo Lam, Mariano, Pedro Luis Martinez, Felipe Orlando, Amelia Pelaez, Fidelio Ponce, René Portocarrero.
- 61 Ce tableau est reproduit dans Rodman, *op. cit.*, p. 104, mais aussi dans Eleanor I. Christensen, *The Art of Haiti*, South Brunswick and New York/ London, A. S. Barnes and Company/ Thomas Yoseloff Ltd, 1975, fig. 25.
- 62 Cf. Thierry de Duve, *Le Nominalisme pictural. Marcel Duchamp, la peinture et la modernité*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1984; *Au nom de l'art. Pour une archéologie de la modernité*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990; « Fonction critique de l'art? Examen d'une question », dans *Extra Muros. Art suisse contemporain*, catalogue d'exposition, édition trilingue (français, allemand, italien), Lausanne, Musée cantonal des beaux-arts, 1991, p. 35–48.
- 63 Dewitt Peters, « Haiti's Primitive Painters », *Harper's Bazaar*, vol. 81, janvier 1947, p. 104–5, 159; repris dans *Master Painters of Haiti in the collection of Siri von Reis*, Meadow Brook Art Gallery, Oakland University, Rochester, Michigan, 1984, p. 50–2, et dans Lerebours, *Haïti et ses peintres 1804 à 1980. Souffrances et espoirs d'un peuple*, *op. cit.*, t. II, p. 333–37.
- 64 Albert Mangonès, « Exposition de peinture populaire haïtienne », *La Phalange*, 22 mars 1945, p. 2.
- 65 Algirdas Julien Greimas, *Du sens II. Essais sémiotiques*, Paris, Seuil, 1983, p. 119. Italiques de l'auteur.
- 66 En effet, Sicre reconnaît la valeur de « la peinture populaire », comme en témoigne l'éloge qu'il en fait dans un texte de présentation de l'exposition des artistes cubains, rédigé vraisemblablement avant d'avoir eu connaissance de la peinture de Philomé Obin et peut-être même avant son arrivée à Port-au-Prince. Il parle de Felipe Orlando qui enseigne aux enfants et qui apprend d'eux à donner une « absolue liberté à son imagination enfantine ». Il évoque deux artistes qui, à Cuba, se sont illustrés dans « la peinture populaire ou primitive ». Ce sont Rafael Moreno et F. I. Acevedo, dont il décrit et commente la démarche. José Gómez Sicre, « Les peintres cubains modernes », traduit de l'espagnol par Michel Bredy Fils, *Cahiers d'Haïti*, vol. II, no 6, janvier 1945, p. 19, 22–3, 25. Notons aussi que Sicre reprend, pour désigner ces artistes, une des nombreuses appellations utilisées dans la première moitié du XXe siècle, appellations critiquées et rejetées par Jakovsky: il parle de « maître populaire de la réalité ». Cf. *Les Maîtres populaires de la réalité*, Salle Royale, Paris, mai 1937, avant-propos de Raymond Escholier, textes et notices de Maximilien Gauthier; *Les Maîtres populaires de la réalité*, Kunsthau Zürich, Oktober/November 1937, Katalog, Vorwort von W. Wartmann.
- 67 Il n'est pas inutile de signaler ici que Sicre, dans le texte que nous venons de mentionner, parle de « peinture populaire ou primitive ».
- 68 Mangonès, « Exposition de peinture populaire haïtienne », *op. cit.*
- 69 Cf. André Breton, « Hector Hyppolite », *op. cit.*; *Le surréalisme en 1947*, Exposition internationale du surréalisme, présentée par André Breton et Marcel Duchamp, Paris, Pierre à feu, A. Maeght, 1947.
- 70 Dora Vallier, *Henri Rousseau*, Paris, Flammarion, 1961; *Tout l'œuvre peint de Henri Rousseau*, 1ère éd. 1969, Paris, Flammarion, 1982, nouvelle édition rev. et mise à jour.
- 71 Anatole Jakovsky, *Peintres naïfs. Lexicon of the world's naive painters/ Lexikon der Laienmaler aus aller Welt/Dictionnaire des peintres naïfs du monde entier*, traduit en anglais et allemand par Ruth A. Marsden Basel/Hamburg/Wien, Basilius Presse, 1976, p. 57.
- 72 Pour plus de précisions sur ces implications, voir Célius, « L'Avènement de l'art naïf en Haïti. Discours institué et nouvelle approche », *op. cit.*
- 73 Robert Goldwater remarque, avec Meyer Schapiro, que cette appellation ne peut pas être appliquée aux artistes comme Rousseau, Vivin, Bombois, Séraphine, Beauchant, Lefebvre. « Ce fait ne doit pas être négligé, souligne-t-il, car il distingue ces artistes de ces vrais peintres du dimanche dont ils tirent la désignation et dont Gauguin, avant de se vouer lui-même entièrement à son art, est l'exemple le plus notoire. » Robert Goldwater, *Le Primitivisme dans l'art moderne*, 1ère éd. 1938, traduit de l'anglais par Denise Paulme, Sociologie d'aujourd'hui, Paris, P.U.F., 1988, p. 164–65.
- 74 Delacampagne, *op. cit.*, p. 37.
- 75 Philippe Thoby-Marcelin et Jean Chenet, « La Double vie d'Hector Hyppolite, artiste et prêtre vodou (extraits) » (suite), *Conjonction*, no 17, octobre 1948, p. 39.
- 76 Voir les reproductions du décor des portes du bar de Montrouis dans Selden Rodman, *Where art is joy. Forty years of Haitian art*, New York, Ruggle de Latour, 1988, p. 8 et 46.
- 77 Danièle Bégor, « La Peinture haïtienne », dans « L'Image et le monument dans les sociétés créoles antillaises. Haïti, Guadeloupe, Martinique, XVIIe–XXe siècles: une traversée historique », présenté en vue de l'habilitation à diriger des recherches, Point-à-Pitre, 14 décembre 1999, Université des Antilles et de la Guyane, p. 20–47.
- 78 Oeuvre reproduite dans Rodman, *Where art is joy. Forty years of Haitian art*, *op. cit.*, p. 38.
- 79 Rodman, *Renaissance in Haiti. Popular Painters in the Black Republic*, *op. cit.*, p. 79.
- 80 Dewitt Peters, « Art in Haiti » (text of previously unpublished talk

broadcast by Jamaican radio in 1952), dans *Art of Haiti and Jamaica*, catalogue d'exposition, New York, Center for Inter-American Relations, 1968, non paginé. Texte repris dans Gérald Bloncourt et Marie-José Nadal-Gardère, *La Peinture haïtienne/Haitian Arts*, Paris, Nathan, 1986, p. 29-34 (traduction française) et p. 35-9

(version originale en anglais); et dans Michel-Philippe Lerebours, *Haïti et ses peintres de 1804 à 1980. Souffrances et espoirs d'un peuple*, *op. cit.*, t. II, Annexe, p. 349-53 (version anglaise).

81 Pour plus de précisions sur ce point, cf. Célius, « L'Avènement de l'art naïf en Haïti. Discours institué et nouvelle approche », *op. cit.*