

80 ans du Centre d'Art

Dans le Port-au-Prince des années quarante est créé Le Centre d'Art, aucun des membres fondateurs et des artistes qui déjà s'y réunissaient n'auraient pu imaginer que cette toute nouvelle institution résisterait ainsi à l'usure du temps et aux turbulences récurrentes de la vie sociopolitique dans ce pays de l'éphémère.

Et pourtant elle a tenu, et tient encore, résolument. À ses débuts, tout une combinaison de facteurs internes et externes ont valu à cet espace d'être un haut lieu de la création artistique et de débats autour de l'art et d'une esthétique haïtienne que traduisait le concept d'*haïtianité*.

Mais c'est la mise en scène de l'étonnante créativité d'artistes et d'artisans des arts visuels, dont la portée des œuvres réelle et symbolique issue d'une généalogie aujourd'hui acceptée, qui a été au cœur de la création en mai 1944 de ce un lieu emblématique. Il s'agissait d'abord de se rencontrer, d'apprendre, de créer, d'échanger, d'exposer, de débattre, de diffuser, et les artistes membres fondateurs de ce nouveau Centre d'art en étaient pleinement conscients.

En plus de la riche documentation des Archives du Centre d'Art (CDA) qui a pu être reconstituée et classée par les professionnels de Archiviste sans frontières après le tremblement de terre de janvier 2010 qui a détruit le local du CDA, il existe un ensemble de publications qui en relatent l'histoire et permettent d'en saisir l'élan novateur, les moments de rupture mais aussi de grande célébration. Trois auteurs ont particulièrement retenu notre attention, et faire appel à leur grande connaissance du sujet en cette année de commémoration des quatre-vingts ans du Centre d'Art s'avère un indispensable retour aux sources.

Il nous faut évoquer en premier lieu le livre de Philippe Thoby-Marcelin, *Panorama de l'art haïtien* dans lequel l'auteur tout en affirmant que « pour s'initier à la vie esthétique, le peuple haïtien ne trouva chez lui rien qui pût tenir lieu de tradition », établit dans un tour d'horizon historique, les initiatives prises dans ce domaine au cours du long 19^e siècle de notre histoire. Mais le premier tournant sera pour lui l'arrivée en Haïti en 1930 d'un peintre de Chicago, William Scott qui, dans son style impressionniste, réalisa « la première exposition de peinture qui eut lieu dans le pays ». Moment déclencheur pour Thoby-Marcelin car il va révéler les talents de Pétion Savain qui en plus de s'exercer au dessin et à la peinture saura réunir dans son atelier les écrivains et poètes tels que Jacques Roumain et Émile Roumer, dans le bouillonnement intellectuel de l'époque. Sa première exposition, une cinquantaine d'œuvres, huiles, aquarelles et dessins aura lieu moins d'un an après le passage de Scott. Ce moment sera aussi précurseur de la création du Centre d'Art.

En racontant l'évolution de Savain qui, désireux d'apprendre laissera le pays pour New York et s'inscrira au *Art Students League*, où il exposera des œuvres d'un nouveau style, Thoby-Marcelin, constatant l'évolution picturale de l'artiste préfigure déjà le grand débat qui sera au cœur du Centre d'Art quelques années plus tard et sur lequel il reviendra à plusieurs reprises. « Nos primitifs occupent toute la scène écrira-t-il, et il n'est de suffrage que pour

eux... Tandis qu'un groupe actif de peintres populaires a été recruté en Haïti, des possibilités peuvent et doivent exister pour d'autres créateurs qui visent à satisfaire leur exigence intérieure d'inspiration nationale ou autre, par des moyens appris du monde de l'art en général ». Et il ajoute, « ... il nous faut admettre que la personnalité de Savain a dominé la période qui va de 1931 à 1944. Il est probable... que n'était son exemple, qui a maintenu le goût de la bonne peinture parmi la jeunesse, DeWitt Peters n'aurait pas pu réaliser, ni même concevoir, la fondation en Haïti d'un centre d'art. »

Peters arrive en Haïti en 1943. L'histoire de ses débuts dans ce pays, de sa fascination pour la luminosité des paysages qu'il se met à peindre, de ses rencontres avec Geo Ramponeau, Émule de Savain, Maurice Borno, Raoul Dupoux, Lucien Price, Andrée Malebranche, Luce Turnier et d'autres artistes de l'époque a été largement documentée au cours des ans, et Thoby-Marcelin en donne une profusion de détails. Le Centre d'Art ouvre ses portes au public en mai 1944 et l'inauguration s'accompagne du premier vernissage de vingt-cinq artistes haïtiens et étrangers parmi lesquels ceux cités plus haut. Y ont également participé, Albert Mangonès, le R. P. Parisot, Tamara Baussan, Andrée Naudé, Xavier Amiama et DeWitt Peters lui-même. L'ambition de ce dernier était de créer des liens avec des institutions culturelles étrangères. La créativité haïtienne méritait d'être connue et appréciée au-delà de nos frontières. C'est dans cette perspective qu'il invita en janvier 1945 le critique d'art et commissaire d'expositions cubain, José Gómez Sicre à présenter au public haïtien une exposition, *Les peintres modernes de Cuba* qui venait d'obtenir un immense succès au Museum of Modern Art de New York. Au cours de la même année, le Centre d'Art exposait à La Havane les créations haïtiennes dont un ensemble de « peintures primitives », auprès d'œuvres de peintres cubains, Wifredo Lam, Cundo Bermudez et Roberto Diago.

Dans cette étude de Thoby-Marcelin, ce qui fascine c'est justement le nombre d'expositions hors nos murs qui ont été réalisées au cours des dix premières années du Centre d'Art : à Bogota, Mexico, Guatemala City, Kingston, Sao-Paulo, Caracas, La Havane ; mais aussi à Paris, Londres, Amsterdam et dans certaines villes d'Allemagne. Aux États-Unis, les premières expositions de peintres haïtiens ont eu lieu à Washington, New York, Baltimore, Chicago, Los Angeles, Miami Beach. Toutes ces expositions ont également fait l'objet d'articles dans des magazines divers. De même, des artistes américains ont visité Haïti et exposé au Centre d'Art : Jason Seley, Paul England, William Calfee, Robel Paris et Paul Keene. Quant aux bourses, quatre membres fondateurs du Centre d'Art en ont bénéficié. Celles de la Rockefeller Foundation à Maurice Borno, Luce Turnier et Jean Chenêt ; et celle de la John Simon Guggenheim Memorial Foundation à Antonio Joseph. En 1947, le Président Estimé reconnaissait le Centre d'Art d'utilité publique.

En 1950 survint un évènement qui marquera longtemps la vie du Centre d'Art. Un groupe important d'artistes parmi lesquels Lucien Price, Luckner Lazare, Max Pinchinat, Roland Dorcély, Dieudonné Cédor, Spencer Dépas et d'autres, décident de se séparer du Centre d'Art et de créer leur propre institution, Le Foyer des arts plastiques. Si Thoby-Marcelin en parle et explique sa position sur cette évolution, les deux autres auteurs dont les travaux demeurent jusqu'ici les plus importants sur l'histoire de la peinture haïtienne, Michel Philippe Lerebours et Carlo A. Célius, ont tous les deux repris l'histoire du Centre d'Art, et pris le temps de s'interroger sur la séparation et sur ses effets.

Michel Philippe Lerebours publie en deux tomes sa thèse de doctorat soutenue à la Sorbonne en 1980 sous le titre *Haïti et ses peintres de 1804 à 1980. Souffrances et espoirs d'un peuple*.

Dans cette remarquable étude qui inscrit l'histoire de la peinture en Haïti dans l'histoire sociopolitique et culturelle du pays, Lerebours consacre toute la troisième partie de son premier tome au « Centre d'Art jusqu'en 1950 ». Sans détour il écrira, « L'œuvre du Centre d'Art a été immense et, quelque reproche qu'on ait pu lui faire, l'on est obligé de reconnaître que s'il n'a pas créé la peinture haïtienne, il a énormément contribué à son développement et à son épanouissement. De 1944 à 1950, l'histoire de la peinture haïtienne est celle du Centre d'Art. »

En allant plus loin que Philippe Thoby-Marcelin dont il reconnaît l'œuvre pionnière et à laquelle il se réfère souvent, Michel Philippe Lerebours raconte l'histoire fascinante de ce qu'il a lui-même appelé le « mouvement primitif ». Et il insiste, « La genèse du mouvement primitif est très complexe. Le Mouvement n'a pas été créé d'en haut comme concrétisation d'un rêve parti de rien, il s'est imposé comme la solution unique à tous les problèmes posés antérieurement dans le domaine de la peinture, et la conséquence immédiate d'une nouvelle situation politique, économique et religieuse. » Les conséquences de l'occupation militaire américaine encore prégnantes, la campagne anti-superstitieuse qui a détruit ou du moins tenté de détruire l'ordre symbolique du culte vodou, le régime politique vacillant ont eu selon lui une incidence sur le secteur de la culture et n'ont pas épargné les questions sociales à l'intérieur même du Centre d'Art.

Dans le deuxième volume, Lerebours reviendra sur l'évolution du Centre d'Art « après la crise de 1950 ». On comprendra mieux le rôle joué par Selden Rodman, ami de Peters et vice-président du Centre d'Art, dans la montée en puissance des peintres naïfs, la création du Foyer des arts plastiques et l'origine des tensions qui ont surgi entre les peintres « avancés » qu'il qualifie de « sophistiqués » et les « primitifs » que certains nomment « populaires », d'autres « naïfs ». Mais il n'en reste pas là. Les deux volumes sont d'une très grande richesse et le traitement du sujet permet non seulement d'apprendre sur tout ce qui se passait dans le monde culturel jusqu'à la fin des années 1970, mais d'en saisir les enjeux. On peut regretter la publication en noir et blanc de près d'une centaine d'œuvres qui illustrent ce travail, mais elles nous donnent néanmoins une idée de la puissance créatrice et de la diversité esthétique des artistes, génération après génération.

Cependant, celui qui nous fera revisiter l'histoire de la création artistique de Saint-Domingue à l'Haïti d'aujourd'hui est bien Carlo A. Célius. Difficile de reprendre ici l'ensemble de ses publications. Nous avons choisi *Langage plastique et énonciation identitaire, L'invention de l'art haïtien* dont l'érudition annonce déjà la publication d'une somme impressionnante qui vient d'être publiée sous le titre, *Création plastique d'Haïti, Art et culture visuelle en colonie et postcolonie* dont nous venons tout juste de recevoir un exemplaire. Il ne s'agit pas pour nous de faire ici une exégèse de ces savants travaux, mais de signifier leur importance pour tous ceux, toutes celles que le sujet intéresse. Dans le premier texte cité, Célius pose la problématique : « Nous sommes dans un domaine constitué, celui des beaux-arts. Y intervenir nécessite une certaine compétence. C'est là une des premières conditions de formulation d'un discours efficace. Dans le cas d'Haïti, où et comment s'acquiert une telle

compétence ? Qui peut l'acquérir et dans quelles conditions ? L'absence de structures adéquates a longtemps limité la production du discours et l'acquisition d'un certain niveau de compétence, celle-ci nécessitant des formes d'apprentissage, des espaces de diffusion, un contexte d'émulation. Voilà une sérieuse contrainte qui explique en partie le constat très vite observé d'un déséquilibre entre auteurs haïtiens et étrangers au moment du triomphe de l'art naïf. » Et notre auteur partira à la recherche de la production critique sur la création plastique en notant que presque tous viennent du monde littéraire, Philippe Thoby-Marcelin, Jacques Roumain, Jacques Stephen Alexis, Félix Morisseau-Leroy, Michel Philippe Lerebours, etc.

Dès le premier chapitre du livre, Carlo A. Célius qui s'intéresse ici à la discursivité sur l'art, dresse une liste d'[auteur.es](#) dont les écrits ont marqué la période de bouillonnement artistique en Haïti qui débute en 1930. Presque tous les protagonistes cités ont eu des relations avec le Centre d'Art lorsqu'il n'en ont pas été des membres fondateurs. Les biographies présentées nous enseignent non seulement sur les auteurs, mais sur leur production, leurs relations, leurs désaccords. Il n'est pas inutile d'en présenter la liste retenue : « Philippe Thoby-Marcelin (Haïti), José Gómez Sicre (Cuba), Albert Mangonès (Haïti), Dewitt Peters (Etats-Unis), Selden Rodman (Etats-Unis), Lucien Price (Haïti), Max Pinchinat (Haïti), Félix Morisseau-Leroy (Haïti), Jacques Gabriel (Haïti), Jacques Stephen Alexis (Haïti), Pierre Mabille (France), André Breton (France), Éléonor Ingalls Christensen (Etats-Unis), Ute Stebich (Etats-Unis), André Malraux (France), Jean-Marie Drot (France), Michel Philippe Lerebours (Haïti). »

Les prochains chapitres s'étendront sur la création et le rôle du Centre d'Art au cours des premières années de « modernité indigène » et du moment clé qui fera basculer vers la primitivité lors de « l'irruption de l'art naïf ». Et Célius prend le temps de nous expliquer le moment précis où José Gómez Sicre visitant les réserves du Centre d'Art tombe littéralement sur l'œuvre de Philomé Obin et celles d'autres peintres considérés alors comme des apprentis artistes. « C'est de l'art ! » se serait-il écrié ! Plus tard, la découverte de Hector Hyppolite participera à la consécration de « l'hégémonie de l'art naïf ». Passionnant de lire ce que nous livre Carlo Célius dans les chapitres suivants, reprenant les discours, expliquant les polémiques, les dissensions, les alliances, les alternatives, etc.

Les trois auteurs consultés ont chacun proposé une explication des causes de la séparation qui conduira à la création du Foyer des arts plastiques. Nous retenons celle de Carlo A. Célius exposée dans le livre cité plus haut. Il s'agit pour nous de donner un éclairage aux jeunes lecteurs pour éviter des interprétations erronées ou des malentendus. Dans le chapitre intitulé « Modernité indigène et irruption de l'art naïf » Célius explique que la « modernité indigène » consiste en une quête d'originalité qui articule des données (formelles, thématiques) du terroir avec des propositions de la modernité littéraire et artistique européenne, du moins de ce qui est perçu comme telle. Ce principe devient l'axe d'orientation du Centre d'Art. » Il y a donc eu, au départ, et Dewitt Peters le confirmera, un parti pris pour l'ouverture qui prend en compte les conceptions modernes de la peinture. Mais comparées aux œuvres des artistes cubains qui ont exposé au Centre d'Art après leur succès au Museum of Modern Art of New York, celles de nos artistes en cette année 1945 « faisaient figure d'exercices scolaires parfois habiles, mais incapables de retenir l'attention d'un public éduqué. ».

C'est alors que la « découverte » de Philomé Obin par Sicre va opérer un premier virage. Il va proposer au Centre d'Art de choisir principalement des peintres dits populaires pour l'exposition qui devait se tenir à Cuba, ce qui ne fut pas tout de suite accepté par les dirigeants du Centre d'Art, particulièrement par les artistes dits avancés. Albert Mangonès fut chargé de rédiger le texte de présentation de l'exposition qui fut publié dans le Journal *La Phalange* de l'époque. « Mangonès connaissait peut-être déjà ce discours de valorisation de la « culture populaire » et de sa mise en œuvre dans le domaine artistique, écrira Célius. Il pouvait ainsi percevoir ou affirmer l'« autonomie » de cette pratique dont il a tenu à révéler « la valeur artistique intrinsèque », et sa valeur haïtienne incontestable. Ces artistes sont donc les représentants les « plus sensibles » de notre « culture populaire ».

Cette situation va provoquer tout une série de prises de position pour ou contre qui finira par créer la rupture et par la suite l'élaboration de théories voire même de doctrines sur l'art haïtien. Si la position subtile de Mangonès permettra aux protagonistes tels que Selden Rodman, André Breton et plus tard André Malraux et Jean Marie Drot de maintenir que l'haïtianité ne s'exprimait que dans l'art naïf, elle a tout aussi permis l'expression d'une autre tendance représentée par Thoby-Marcelin, Lerebours et Madeleine Paillère, qui prônait davantage une approche beaucoup plus diversifiée dans toutes les formes de création, l'haïtianité se retrouvant dans toutes les œuvres. Les artistes eux-mêmes n'ont pas cessé de créer selon leurs techniques et inspirations, et Le Centre d'Art quant à lui continua sa mission de promotion de l'art haïtien, de toutes les tendances, jusqu'à aujourd'hui.

Nous avons voulu au cours de ce tour d'horizon établir le rôle du Centre d'Art, de son évolution, et des principaux auteurs, artistes, (peu de femmes c'est vrai mais il y en a eu dès le départ) qui ont marqué la vie de l'institution. Au cours des années de la dictature, le Centre d'Art a participé à la création du Musée d'art haïtien du Collège Saint-Pierre en y léguant des œuvres d'une grande valeur patrimoniale, et il a continué à accueillir et à soutenir de nouvelles générations d'artistes. Les expositions des dernières années post tremblement de terre, en pleine montée d'une insécurité mortifère, en sont la preuve. Si des artistes comme Edouard Duval-Carrié, Iris, Paskö, Zéphirin, Jolimeau, Mars, pour ne citer que quelques-uns revendiquent leur lien voire leur appartenance au Centre d'Art, c'est qu'ils et elles reconnaissent le legs des aînés et les filiations auxquelles elles peuvent se référer, tout en ayant créé leur propre individualité, leurs qualités distinctives.

L'année 2024 s'ouvre sur un nouveau défi pour le Centre d'Art. Celui de lancer, en plus de ses activités habituelles, une large campagne de levée de fonds pour construire et aménager ses nouveaux locaux. Ce sera aussi le temps de relancer le conseil scientifique du Centre afin de lui permettre de dégager des perspectives pour les artistes fidélisés à l'institution en s'assurant d'en garder l'intégrité de part et d'autre.

Fructueuse année 2024 au Centre d'Art ! Et aux artistes !

Michèle Duvivier Pierre-Louis
Présidente du Conseil d'administration