

## La problématique du retour à l'Afrique dans la quête d'un art authentique : l'indigénisme haïtien

Sterlin Ulysse

En juillet 1915, l'armée américaine débarque en Haïti, pour soi-disant y ramener la paix, après un soulèvement national au cours duquel le président Vilbrun Guillaume Sam est lynché par une foule en colère. La présence des *marines* états-uniens va durer 19 ans. Cette occupation est vécue par les intellectuels comme un affront, tant pour le pays que pour la culture latine, qui vient d'être piétinée par les bottes des anglo-saxons – les intellectuels haïtiens considéraient Haïti comme le foyer par excellence de la latinité en Amérique. À partir des années 1920, les interrogations sur la culture haïtienne vont surgir. Le choc de l'occupation pousse écrivains et artistes à remettre à l'ordre du jour les questionnements sur l'identité haïtienne. C'est ainsi que la voix de Jean Price Mars va se faire entendre. À travers son livre le plus connu, *Ainsi parla l'oncle*, il prône un retour à l'Afrique. Pour lui, la littérature et les arts devaient désormais s'inspirer de la vie et des croyances du peuple. Car celui-ci s'est merveilleusement préservé du *bovarysme collectif* des élites, qui se considèrent depuis toujours comme occidentales. Seule la masse populaire et paysanne a pu garder intact l'héritage africain. Le littéraire et l'artistique, pour s'inscrire dans une esthétique haïtienne, doivent s'évertuer à « ramasser ces gerbes de croyances populaires pour en tirer les effets de réalisme et de pittoresque dont il [Frédéric Marcelin] a imprégné quelques-uns de ses livres » (Price Mars 1928 : 57). Price Mars définira une esthétique haïtienne ayant comme seul critère *l'haïtianité*, qui consiste à s'inspirer des mœurs et de la culture du peuple, et surtout de la réalité paysanne. Avec le mouvement indigéniste, tel qu'il est compris par Price Mars, naît une nouvelle conception de l'Homme haïtien. Celui-ci n'a plus le devoir « de prouver les aptitudes morales et politiques de la race nigritique » (*ibid.*), mais d'assumer fièrement la part africaine. Il n'est plus vu comme le représentant des Noirs africains dans « le monde des civilisés ». L'Afrique n'est plus perçue comme un lieu où l'on doit apporter la *Civilisation* : elle a été la matrice de plusieurs grandes civilisations.

Pour l'indigénisme, toutes les cultures se valent. L'Haïtien est la synthèse entre la culture occidentale et la culture africaine. Pour Price Mars, cette synthèse est parfaitement réalisée par le peuple, plus précisément par le paysan, lequel a su mieux faire la part des choses. Pour que l'Haïtien puisse mieux se connaître, il faut qu'il s'imprègne profondément de la culture paysanne. Le paysan devient *l'autre du dedans* dans lequel l'Haïtien de ville doit chercher son identité. Les malheurs du pays proviennent de la négation du paysan dans notre vie culturelle et sociale.

À la même époque où Price Mars expose sa pensée, un groupe de jeunes qui revenait d'Europe et qui était plus ou moins témoin de la montée de la culture noire (jazz, blues, Harlem Renaissance, etc.) dans le monde occidental, allait vouloir redéfinir la littérature, donner un autre statut à l'écrivain. Écrire était devenu avec Jacques Roumain, Émile Roumer, Normil Sylvain, Carl Brouard, Philippe Thoby-Marcelin, une véritable vo-

cation. Pour la première fois, une génération de jeunes poètes et romanciers allait crier de toute sa force qu'elle n'avait pas d'autre ambition que de faire de la littérature. Ces jeunes fondent en 1927 *La Revue indigène*, dans laquelle ils définissent leur programme.

Cette revue marque un tournant dans la conception, non seulement de la littérature, mais encore dans celle de la civilisation. Normil Sylvain dans son *Chronique-programme*, plaide pour une littérature régionale. Pour lui, l'Amérique latine est une nouvelle civilisation en train de poindre ; il s'agit de savoir quel genre de contribution peut apporter Haïti à cette émergence.

Même si l'histoire littéraire accorde la paternité de ce mouvement à Jean Price Mars, l'apport des jeunes de *La revue Indigène* à une autre manière de voir l'écrivain et le poète est très important. La littérature n'est plus un succédané ou une affaire d'occasion. Ils ont plaidé la cause d'une littérature régionale tout en voulant puiser dans le fonds du patrimoine littéraire international. Mais dans l'ensemble, les écrivains qui vont adhérer au mouvement se feront un devoir de défendre les valeurs de l'Afrique ancestrale, tout en affichant une tonalité foncièrement nationaliste dans leurs propos. C'est ainsi que de 1930 jusqu'au milieu des années 1960, la plus grande partie de l'art haïtien va se référer à la tradition populaire, laquelle définira ce que les théoriciens indigénistes dénomment *l'haïtianité*, c'est-à-dire ce qui témoigne de l'authenticité de l'Haïtien, en un mot son identité. C'est que, selon le vœu de Jean Price Mars, le peuple devient matière de l'art. Le roman devient paysan, alors qu'au début du XX<sup>e</sup> siècle, il était surtout urbain et bourgeois. La poésie, quant à elle, chante souvent l'Afrique et ses dieux, célèbre le vodou, réclame l'humanité pour la race noire partout humiliée. Le théâtre, qui a toujours été un art réaliste en Haïti, n'hésite pas à mettre en scène des cérémonies de vodou. Les chants, la musique et la danse folkloriques investissent sans gêne le Palais national.

Sous l'impulsion de l'indigénisme, une autre revue, plus radicale encore, se crée ; il s'agit de *Les Griots*, dont les meneurs sont François Duvalier, futur président de la République, Lorimer Denis, Carl Brouard et Magloire Saint-Aude. Avec cette revue, les revendications ne seront pas seulement culturelles et artistiques, elles se voudront politiques et sociales. Ainsi assistons-nous à l'émergence d'un noirisme social et politique qui se donne pour mission de contrecarrer la classe mulâtre. Le triomphe politique du noirisme et la dictature qui s'ensuit vont décider une grande partie des écrivains des années 50-60 à prendre le contre-pied des théories indigénistes, accusées d'avoir cautionné ce que certains appellent « la dérive noiriste ». En réaction à cette dérive, néfaste pour la nation entière, des romanciers et des poètes vont donc tenter de créer un art plus intime voire intimiste qui s'efforce de dépasser les problématiques raciales et nationalistes, en optant pour un humanisme nouveau et universel dans la littérature haïtienne. Cet humanisme va chercher d'autres moyens pour s'exprimer ; le langage prendra le dessus sur le sujet. Cela explique en grande partie l'échec de la Négritude dans la littérature haïtienne, dont la plupart des catégories ont été reprises par les tenants du noirisme. Cette situation va contraindre un grand nombre d'intellectuels à l'exil et va donner lieu à la littérature haïtienne écrite en dehors du pays, celle dite de la diaspora.

En peinture, les artistes indigénistes pensaient créer la peinture haïtienne. Le manque d'informations sur les peintres du XIX<sup>e</sup> siècle et du début XX<sup>e</sup> siècle et leurs œuvres

a donné à plus d'une occasion de célébrer l'avènement de la peinture indigéniste comme la naissance de la peinture haïtienne avec les expositions de Pétion Savain en 1931-32. Celui-ci se vantait lui-même d'être le père de la peinture haïtienne. Pourtant, il reprenait en grande partie ce que les peintres du siècle précédent avaient déjà réalisé. Si l'indigénisme n'a pas créé la peinture haïtienne, il a toutefois favorisé l'émergence d'une esthétique plus consciente d'elle-même, de sa vocation et de son engagement. Il a préparé le terrain à la peinture populaire dans les années 1940 en faisant du quotidien et la figure du peuple les principaux éléments de sa thématique.

Il est vrai que, contrairement aux écrivains, les préoccupations des peintres étaient plus techniques que thématiques. Comme Michel Philippe Lerebours l'a fait remarquer, si les peintres indigénistes ont cherché leurs sujets dans le quotidien du peuple et du monde rural, le thème était souvent un prétexte à des recherches esthétiques. Ils voulaient eux aussi répondre aux grands problèmes posés par la perspective dans la peinture occidentale. Or, les quelques heures de gloire que cette peinture a connues étaient de courte durée. L'incompréhension du public, le découragement, voire la mort de certains peintres ont mis fin à l'une des plus grandes aventures picturales haïtiennes. Mais pour certaines mauvaises langues, la révolution picturale n'a pas eu lieu avec l'indigénisme.

Avec la création du Centre d'Art en 1944 et le triomphe de l'art naïf en 1946 dans les milieux culturels et artistiques internationaux, *l'haïtianisme* pictural est redéfini. Le peuple n'est plus seulement le sujet de l'art, il en devient l'acteur. Puisque émanant du peuple, cet art est perçu, par la critique internationale et une frange de la critique haïtienne, comme l'expression picturale haïtienne authentique, voire la seule vraie esthétique haïtienne. Les théoriciens qui soutiennent l'art naïf y voient une manifestation de l'âme africaine qui a toujours su guider le peuple haïtien pendant toute son histoire. André Breton est l'un des premiers à s'exprimer :

Ce qui a donné au peuple haïtien la force de supporter d'abord, puis de se couvrir tous les jous, ce qui a été l'âme de sa résistance, c'est le patrimoine africain qu'il a réussi à transplanter ici et à faire fructifier malgré ses chaînes. Il est, selon moi, admirable, et à tout jamais exemplaire, que les mythes de l'animisme africain, dont les traditions orales ont été transmises aux paysans haïtiens, aient réussi à primer, en englobant purement et simplement, les mythes de la religion chrétienne qui était celle de l'opresseur (Breton, 1965 : 184)

Jean-Marie Drot de renchérir : « sans cette Afrique à jamais perdue, toujours rêvée et sans cesse visitée, la peinture en Haïti n'existerait pas ». D'autres critiques voulant dépasser l'hypothèse de l'Afrique ancestrale pour expliquer l'émergence de l'art naïf en Haïti, n'ont pas mieux fait que de se référer à une interprétation plutôt romantique de cet art en invoquant « l'innocence du peuple » (Drot 1974). Michel Philippe Lerebours, pour sa part, tente une explication de l'art naïf qui tient compte du vécu du peuple sans mettre en avant de manière absolue la mémoire raciale, le côté magique du vodou ou encore moins l'innocence populaire. En outre, les peintres naïfs avaient bien compris qu'ils devaient leur succès à cette prétendue innocence. Ils en ont exagérément profité. Ainsi sans le savoir ont-ils coupé la branche sur laquelle ils étaient assis. Tel est le constat de Lerebours :

Les artistes primitifs qui avaient percé avaient 1960 et qui avait soulevé l'enthousiasme grâce à la spontanéité, à la poésie et au sans-gêne de leur langage, s'étaient pour la plupart, une fois leur gloire établie, lentement perversis, jouant plus qu'il ne fallait le jeu de la naïveté, tout en s'enlisant dans la vulgarité et le mensonge. Certains marchands étaient allés jusqu'à voir dans le manque de savoir-faire le critère de l'art. De véritables ateliers où l'on travaillait à la chaîne avaient été établis sous la supervision d'artistes de renom qui se contentaient uniquement de signer des œuvres où seule la signature était authentique. Les mêmes tableaux étaient repris à satiété, de façon identique. Quelques œuvres fortes jaillissant de temps en temps, mais l'on sentait que dans l'ensemble, prisonnier de schémas préétablis, rien de nouveau ne pourrait sortir du mouvement primitif, ni sur le plan technique, ni au niveau de la thématique et de l'iconographie. En dépit de l'énormité de la production et de la « découverte » de talents proposés comme exceptionnels le blocage semblait total. Saint-Soleil, si riche de promesse, si chaudement acclamé par André Malraux, donnait déjà des signes de lassitude non équivoques et allait, en 1980, disparaître aussi soudainement qu'il avait surgi, laissant seulement derrière lui une multitude d'interrogations (Lerebours, 1993 : 280).

Entre temps, la peinture dite *sophistiquée ou savante* va être découverte et se faire apprécier, d'abord par un public haïtien, puis par des secteurs artistiques internationaux. Malgré tout, la peinture naïve reste, avec bien sûr quelques variantes, la peinture la plus connue d'Haïti. Car elle a été soutenue par des voix faisant autorité dans les milieux artistiques, tant aux États Unis qu'en Europe. Toute une mythologie a donc été créée autour de cette peinture et de ceux qui la produisaient, avec pour toile de fond l'Afrique et le Vodou. Certains, en réfléchissant sur la peinture haïtienne, gomme, dans leur conclusion, toute autre expression picturale pour ne tenir compte que de l'art naïf, bien qu'ils y reconnaissent plusieurs tendances. C'est le cas de Jean Métellus dans *Haïti, une nation pathétique*, qui parle ainsi de la peinture et des peintres haïtiens :

Il importe ici de préciser que la peinture naïve et le vodou sont indissociables. On ne peut faire l'économie de cette approche car le vodou fait partie de l'âme haïtienne et de l'histoire du peuple haïtien ; il imprègne toutes les démarches de nos artistes et il est omniprésent chez les peintres (Métellus, 2003 : 157).

Les discours sur la peinture haïtienne sont nombreux. Cependant, beaucoup de questions restent encore à poser, et bien d'autres à reprendre. Pourquoi a-t-on voulu, dans la plupart des cas, imposer une essence à la peinture haïtienne ou à l'art haïtien tout court ? Est-ce uniquement pour satisfaire un certain marché de l'art ou cela sous-tend-il d'autres objectifs plus subtils ? Nous pensons qu'il faut aborder ces questions avec de nouveaux outils théoriques et méthodologiques afin de mieux cerner les différentes opinions sur la peinture haïtienne.

Les romanciers et les peintres indigénistes s'efforçaient de décrire la vie paysanne, parce que selon Jean Price Mars, le paysan représentait l'Haïtien authentique, c'est-à-dire celui qui possède en lui la plus grande part de l'héritage africain. Les observateurs ont toujours fait remarquer la réticence des littéraires et des peintres haïtiens à créer des œuvres autobiographiques. Cette réticence n'est pas à notre

avis innocente. Elle est toujours liée à une idéologie ou une exigence du marché de l'art. Pour Lerebours, la peinture haïtienne s'est vue vraiment enrichie des thèmes autobiographiques quand on a cessé de faire de la peinture naïve son essence, et avec un changement de clientèle :

Changeant de clientèle, la peinture haïtienne devait, par le fait même, modifier son répertoire et repenser l'iconographie. Restée fidèle à un indigénisme de départ devenu en cours de route superficiel, stéréotypé et rétrograde, la peinture haïtienne qui s'était interdit pendant longtemps de traiter certains sujets et aussi d'exprimer des sentiments jugés trop individuels, au cours de cette période, a culbuté les tabous (Lerebours, *ibid.*)

Les propos de Marie-José Nadal ne peuvent que corroborer ce point de vue :

Je parlerai en tout premier lieu de Dewitt Peters, mon professeur d'aquarelle, qui m'a appris à tant aimer cet art. Il m'a ouvert les portes du Centre et m'a aidée à faire partie de cette grande famille que nous formons de 1944-1950. S'il m'a un jour découragée en me disant que ma peinture n'avait plus rien de « couleur locale », manifestant ainsi sa fascination pour les peintres naïfs qu'ils privilégiait par rapport aux modernes, il s'est totalement racheté à mes yeux le jour où, à l'Institut américain de Port-au-Prince, je venais d'obtenir le deuxième prix du Salon Esso pour mon tableau *l'Oiseau noir*. Il est venu à moi, m'embrassant, très fier, disait-il, de son élève (Nadal et Bloncourt, 1986 : 34).

Si effectivement les peintres dits naïfs ou primitifs privilégient des thématiques liées au marché de l'art, certains d'entre eux comme Hector Hyppolite, Philomé Obin ou Castera Bazile, ont fait de leur drame le véritable sujet de leurs œuvres. Avant eux, il n'existait pas autant d'autoportraits dans la peinture haïtienne.

À partir des années 1950, des mouvements littéraires et artistiques vont émerger et prendront le contre-pied des conceptions indigénistes de l'Haïtien, et n'hésitent pas à repenser la question culturelle et artistique ainsi que le rapport à l'Afrique. L'irruption du surréalisme dans la littérature haïtienne sera décisive et va même faire, en ce sens, figure de révolution. Les écrivains de « Haïti littéraire » vont réorienter la poésie et le roman dans les années 1960. Ce que Lerebours affirme à l'égard des peintres des années 1950-70 est aussi valable pour les écrivains : « Ils [les peintres] n'ont certes pas refusé de témoigner ou de contester, mais ils ont aussi parlé de leurs déchirements internes, de leurs aspirations et nous ont conté leurs tragédies » (Lerebours, 1989 : 270).

Tous ces changements dans la conception de la littérature et de l'art, forcent les écrivains et les artistes à repenser leur conception de soi et de l'autre. Littérature et art ne sont plus conçus comme les expressions de l'âme de toute la société. Si certains continuent encore à chanter leur île ou leur ville, ils sont conscients qu'ils ne parlent que pour eux-mêmes. Nombreux sont les poètes ou romanciers contemporains qui refusent d'être le porte-parole du peuple. Pour eux, l'acte d'écrire est tout à fait un acte individuel, personnel. Ils veulent être les seuls responsables de leur création. Le mouvement « littérature-monde » mené par Michel Le Bris connaît un succès considérable en Haïti. N'oublions pas non plus l'ouvrage de Dany Laferrière

au titre assez provocateur, *Je suis un écrivain japonais*. Une manière aussi de contester l'étiquette d'écrivain du sud qu'on lui affuble, avec tous les préjugés qu'une telle appellation comporte. Bien sûr, le spectre de l'Indigénisme hante encore la littérature et la peinture, y inclus des écrivains et artistes qui le contestent. C'est ainsi qu'on assiste encore aujourd'hui à la parution d'œuvres qui suivent mieux, inconsciemment ou involontairement, les recommandations indigénistes que des œuvres qui ont été créées dans les années 1940 pour répondre expressément aux exigences indigénistes. La vérité, c'est que dans un pays comme Haïti, il est très difficile de dissocier le littéraire et l'artistique du social, du culturel (à savoir la culture populaire) ou de la politique. Dans certaines circonstances, une théorie comme l'a été l'Indigénisme ne laisse pas indifférent.

## Références

Breton, André, *Le surréalisme et la peinture*. Paris : Gallimard, 1965.

Drot, Jean-Marie, *Voyage chez les peintres de la fête et du vaudou*. Paris : Flammarion, 1974.

Laferrière, Daniel, *Je suis un écrivain japonais*. Paris : Grasset, 2008.

LeBris, Michel et Jean Rouaud, *Pour une littérature-monde*. Paris : Gallimard, 2007.

Lerebours, Michel Philippe, « La situation actuelle de la peinture haïtienne » in Barthélemy, Gérard et Christian Girault (dir.), *La République haïtienne, état des lieux et perspectives*. Paris : Karthala, 1993.

Lerebours Michel Philippe Lerebours, *Haïti et ses peintres. Souffrances et espoirs d'un peuple T1*. Port-au-Prince : Imprimeur II, 1989.

Métellus, Jean, *Haïti, une nation pathétique*. Paris : Maisonneuve & Larose, 2003.

Nadal, Marie José et Gérard Bloncourt, *La peinture haïtienne*. Paris : Le Nathan, 1986.

Price Mars, Jean, *Ainsi parla l'oncle. Essais d'ethnographie*. New York : Parapsychology Foundation, 1928.