Gradhiva

1 (2005)
Haïti et l'anthropologie

Rachel Beauvoir-Dominique

Libérer le double, la beauté sera convulsive…

À propos d'une collection d'art vodou

Avertissement
Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.
Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.
Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

revues.org

Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Référence électronique
Rachel Beauvoir-Dominique, « Libérer le double, la beauté sera convulsive… », *Gradhiva* [En ligne], 1 | 2005, mis en ligne le 10 décembre 2008, consulté le 03 avril 2014. URL : http://gradhiva.revues.org/271

Éditeur : Musée du quai Branly
http://gradhiva.revues.org
http://www.revues.org

Document accessible en ligne sur :
http://gradhiva.revues.org/271
Document généré automatiquement le 03 avril 2014. La pagination ne correspond pas à la pagination de l'édition papier.
© musée du quai Branly

Rachel Beauvoir-Dominique

Libérer le double, la beauté sera convulsive…

À propos d'une collection d'art vodou

Pagination de l'édition papier : p. 57-69

Pour Albert Hervé Antoine René
Voyages anticipés. En souvenance et dépassement…
Pour Toussaint Étienne

1 Étonnement de ces « monceaux de serpents de grande taille, et autres peintures d'idoles d'apparence maléfique et, tout autour d'une sorte d'autel couvert de sang, et en d'autres parties, des idoles, ils avaient comme des sortes de croix, toutes peintes, et nous nous émerveillâmes de cela comme de choses qu'on n'avait encore jamais vues ni entendues… »

> […]
> « [Les statues] étaient, raconte Bernal Díaz, à manière de dragons épouvantables, grands comme des veaux et d'autres figures à manière de moitiés d'hommes et de chiens de grande taille, et d'autres formes maléfiques. Et quand ils les virent en morceaux, les caciques et les grands prêtres qui étaient là se mirent à pleurer et mirent leurs mains sur leur visage, et dans leur langue totonaque ils leur demandaient de les pardonner car désormais ils n'étaient plus entre leurs mains… »
>
> […]
> « Comme nous battions en retraite, conte Bernal Díaz, nous entendîmes résonner la musique sur le temple majeur […], et aussi un tambour, au son très triste, pareil aux instruments des démons, et il retentissait si fort qu'on pouvait l'entendre à deux lieues de là, et avec lui beaucoup de timbales, de conques, de trompes et de sifflets… » (Bernal Díaz del Castillo)[1].

2 Depuis 1980, grâce au dévouement de madame Marianne Lehmann, une collection unique de trésors du répertoire plastique vodou et makaya d'Haïti a été rassemblée par la Fondation pour la préservation, la valorisation et la production d'œuvres culturelles haïtiennes (FPVPOCH). Dotée de plusieurs milliers d'objets de culte, cette collection impressionnante, n'est pas encore exposée de manière permanente. Nonobstant, elle a attiré l'attention de plusieurs institutions, nationales et internationales : notamment le Fowler Museum of Cultural History de l'université de Californie à Los Angeles[2], le Centre culturel d'Espagne de la République Dominicaine, qui a organisé une exposition à Saint-Domingue en novembre-décembre 2001, enfin l'Unesco qui, grâce à son représentant en Haïti et au soutien de la Commission nationale de coopération a permis d'en établir l'inventaire.

3 Controversée, cette collection est certes incontestablement ethnologique mais son esthétique est celle d'un art remarquable, qui émeut, trouble, inquiète, provoque. Elle évoque l'histoire occulte et torturée de la nation haïtienne et renvoie au plus profond des rêves et des cauchemars, au tréfonds de l'inconscient collectif de cette société, à ses gloires et à ses démons.

Crâne avec miroir, collection Lehmann

collection Lehmann, Haïti

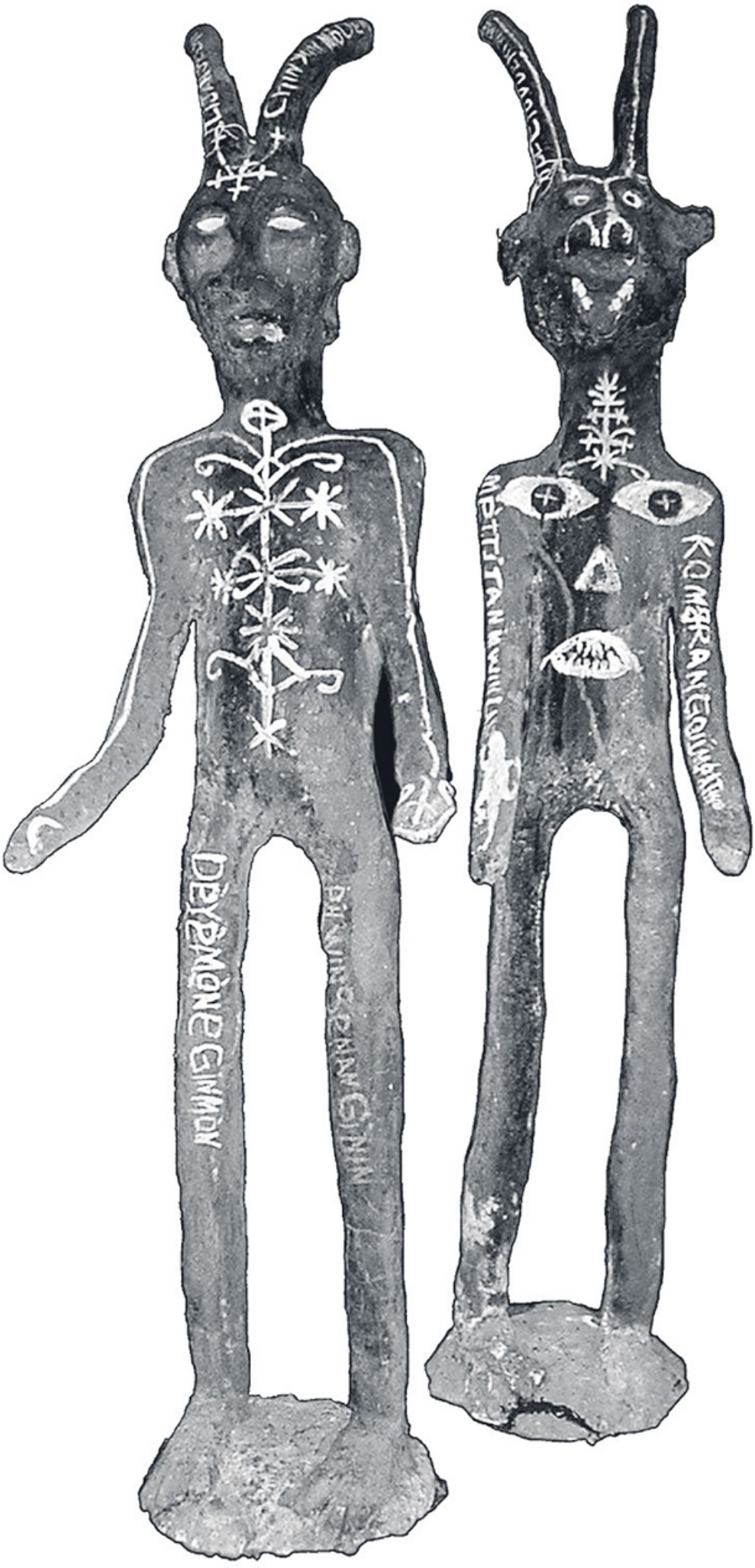
4 Consacre des tyrannies despotiques qui affligent la société de plus haut au plus bas, des pouvoirs étatiques aux plus simples foyers domestiques ? Révolte élémentaire du plus humble par l'énoncé simple ? Tant de questionnements qui assiègent le visiteur, d'autant plus gêné dans sa déambulation par l'exiguïté des conditions d'exposition – objets entassés, souvent poussiéreux, hétéroclites, déposés de façon désordonnée.

5 Aussi, certains intellectuels désapprobateurs ont-ils choisi le recul, le refoulement ou le déni de soi, quitte à laisser inexplorées les eaux troubles de leur propre existence contradictoire. La Fondation, quant à elle, a décidé de faire de cette collection l'élément essentiel d'un musée vivant et d'un centre culturel axé sur une compréhension rationnelle du passé et de ses enseignements, en se donnant les objectifs suivants :

1. Rejeter le folklorisme en accordant aux manifestations culturelles leur dynamisme propre par rapport aux luttes pour la démocratie vraie et la transformation progressiste de la société ;
2. Faire connaître, au travers de ces objets, cette approche des formes de la résistance du peuple haïtien et montrer comment cette résistance participe à son origine même ;
3. Mettre en exergue la facette sociale du vodou qui a parti lié avec la médecine populaire, l'architecture haïtienne, l'utilisation des couleurs, les arts plastiques ou culinaires et d'autres encore ;
4. Travailler au rejet des complexes affligeant cette société, en offrant la possibilité d'échanges et de rapprochement entre des secteurs aliénés et dominés ;
5. Tout en rejetant un « rationalisme » étroit, interroger le « mysticisme » primaire dont ces objets sont porteurs et rechercher enfin une relation symbolique juste entre les hommes et l'environnement ;
6. Camper définitivement le rapport entre le vodou, ses *ounfò*[3] et les lieux de résistance du peuple depuis l'époque coloniale.

6 Ces pièces, qui, grâce à la FPVPOCH ont été sauvées de la destruction imposée à tant d'éléments essentiels de la vie du peuple haïtien par suite de la domination des pouvoirs politique et religieux, représentent un patrimoine essentiel dont la préservation et la mise en valeur sont impératives.

Ti Jean et Chien, collection Lehmann



collection Lehmann, Haïti

De la profusion : une organisation rituelle

7 La complexité des traditions culturelles vodou est telle que sans ces éléments essentiels d'ordonnancement, sa pratique friserait constamment l'écartèlement et l'incohérence. Au legs de cinq siècles de déportation, transposition, brassage de populations diverses provenant de l'ensemble de l'Afrique subsaharienne s'ajoute l'histoire des peuples indigènes de la région Caraïbe et les traditions européennes assimilées. Il en résulte un foisonnement rituel et mythologique que l'ethnologie a à peine abordé. Le décryptage des objets réunis dans cette vaste collection s'inscrit au cœur même de ce débordement déroutant.

8 Seule une partie de cet ensemble offre la clé indispensable à sa lecture, ainsi en va-t-il de la prière *djò* du rite synthétique *Rada*[4]. Celle-ci décline les « vingt et une nations » organisatrices du culte qui l'agencent, en permettent la progression et l'organisation d'ensemble indispensable à l'existence globalisatrice. La « nation » vodou se définit comme un ensemble rituel dont les divinités et les attributs sont nettement caractérisés par des rythmes du tambour, des chants et des danses particulières. Simple ou complexe, la nation regroupe donc un ou plusieurs « rites », sorte d'agencement de divinités en fonction d'une organisation rituelle voulue et acceptée[5].

9 Si le contenu définitif de ces vingt-et-une nations varie selon les pratiquants, une très grande majorité de vodouisants s'accorde néanmoins sur ce chiffre. Claudia Zaslavsky[6], dans ses travaux ethnomathématiques liminaires, a souligné la grande pertinence des systèmes de numérotation africains, de la géométrie à l'art et à l'architecture, et l'intérêt des mathématiques fort développées de ce continent, mettant en lumière la valeur de différents systèmes de connaissance. Les tous premiers systèmes d'arithmétique sont nés en Afrique, le plus ancien artéfact mathématique étant un fibula de babouin à 29 nœuds, datant d'environ 35 000 av. J.-C., découvert dans la région sud-africaine. Ces systèmes constituent, tant pour l'architecture que pour l'élevage, la cuisine, la couture, etc., une donne universelle dont on trouve trace dans la mythologie.

> « Il existe différentes ethnomathématiquES (pluriel), chacune répondant à des environnements culturels, naturels, et sociaux différents. L'un de ces environnements – le bassin méditerranéen – a donné naissance à un système ethnomathématique spécifique, simplement dénommé mathématique aujourd'hui. À travers le procès de conquête et de colonisation, ces mathématiques se sont imposées à travers le monde entier. Ce système fut accepté pour son succès dans l'administration des modes de conquête et de gestion de la propriété coloniale, de son travail, sa consommation, ses valeurs. Tout se rencontrait. »[7]

10 Il se pourrait bien que le nombre 21 (ou peut-être unité de mesure ?) corresponde à une autre mathématique, aujourd'hui disparue, mais pertinente dans la culture où il aurait été élaboré. Bien entendu, la géométrie sacrée des anciens Égyptiens, numérologues et ésotéristes d'époques diverses consignent l'absolu du 21 en tant que 7 fois 3, le premier étant le principe d'ordre astrologique des temps antiques (sept planètes, sept divinités originelles d'Égypte, sept jours de la semaine du calendrier justinien) et le 3 correspondant à l'union supérieure des deux (2 + 1 = 3), la triade sacrée, La Trinité. De même le 7 constituait chez les Pythagoriciens le double du 3, ajouté de la monade sacrée du 1. La valeur absolue du 21 proviendrait donc à la fois de la multiplication du 7 et du 3, et de la combinaison simple de ses deux chiffres (2+1).

11 Les vingt et une nations vodou, tout en étant ouvertes à des interprétations spécifiques, regroupent essentiellement les traditions des provenances figurant dans le tableau (cf. pages suivantes)[8].

12 Les normes et les pratiques de la survie et de la transmission des traditions africaines et amérindiennes historiquement opprimées aux générations actuelles expliquent la multiplicité de sens sous lesquels les divers groupes les ont assimilées et développées. Il s'ensuit que chaque référence détient une diversité de sens qu'il serait hasardeux de tenter de fixer dans l'absolu.

13 Cette organisation rituelle complexe peut néanmoins se réduire à deux principaux ensembles, à savoir les rites diurnes et nocturnes, Ginen Fran et Makaya (souvent appelé *maji*)[9]. Pour

rendre plus aisée l'analyse dans le cadre d'une recherche, les œuvres de la collection de la Fondation ont été réparties suivant ces deux catégories :

1. Les rites relevant du Ginen Fran constituent la pratique coutumière et la religion traditionnelle d'un très grand nombre de Haïtiens. Ils mettent le vodouisant, en tant que membre de sa communauté d'une part et en tant qu'individu d'autre part, en relation avec les quatre-cent-un *lwa,* ou divinités, considérés comme constitutifs de l'univers. Le culte, tel que pratiqué dans les anciens *lakou* Ginen, est essentiellement familial, dit « d'héritage ».
2. Ceux appartenant au Makaya, système magico-religieux qui se rattache aux traditions de lutte du peuple haïtien. Défini comme « rite de la nuit », il constitue une ramification des rites Kongo, Petwo, Manding, Kaplaou- Kanga, par le biais des « gardes » (protections individuelles). Son expression extrême est ancrée dans les nombreuses sociétés secrètes qui se portent garantes de l'intégrité territoriale (Bizango, Makanda, Chanpwèl, Vlengbendeng…). Le domaine du Makaya relève des bois, des feuilles et des forêts. Donnant une large place à la magie dans le cadre du sacré, ce rite accorde une très grande importance aux représentations iconographiques, qui sont dès lors conçues et intégrées aux rites à des fins de transformation. La collection FPVPOCH se distingue par la grande place qu'elle accorde à tout un éventail d'œuvres classées dans cette catégorie, et qui ne peut susciter qu'admiration et étonnement par leur puissance évocatrice.

14 Rares sont les pièces qui ne s'inscrivent pas dans l'une des deux catégories rituelles définies ci-dessus. Il existe néanmoins un nombre non négligeable d'objets dont la finalité n'est pas uniquement rituelle, mais qui ont plutôt été créés à des fins extra-religieuses. Même si l'élan artistique qui a accompagné leur création est nourri d'une inspiration plongeant ses racines dans le domaine du sacré (les artistes sont souvent *oungan*[10], ou en tout cas initiés), ces œuvres ont été avant tout conçues comme des objets de décoration ou d'ornementation. Les tableaux et statues pailletées renommées du *oungan* Pierrot Barrat par exemple, ou encore la statue en bois sculpté évoquant le *oungan* Bichotte sont représentatifs de la façon dont ces artistes par leurs innovations se libèrent de la tradition pour s'engager dans une voie plus moderne.

15 Jusqu'à ce jour, la langue créole ne possède aucun vocable pour désigner ce que la civilisation occidentale qualifie d'« art ». À l'instar de bien d'autres formations sociales qui l'ont précédée (amérindiennes, africaines, océaniennes…), la culture vodou tient le « beau » comme une qualité essentiellement agissante.

La dialectique des origines

16 Les œuvres de la Fondation sont porteuses de l'une des plus anciennes visions du monde, remontant sans doute à l'Égypte préhistorique. En effet, les rapports entre diverses cosmologies africaines, comme celle des Yoruba ou des Fon, et les toutes premières grandes civilisations ne sont plus à démontrer[11], la convergence d'esclaves de différentes nations africaines sur cette île des Caraïbes a permis qu'une synthèse fondamentale remontant à la nuit des temps s'effectue au sein du vodou. « Mavangou Loupemba », chantent les sociétés secrètes des forêts les plus reculées se réclamant de ces espaces-temps très anciens.

17 Ainsi, le premier couple Mawu-Lisa, ancêtres de l'humanité, se retrouve-t-il dans les Marasa (jumeaux essentiels de cette cosmogonie), et Yèwe, dieu d'ensemble représentée par les quatre-cent-un *lwa* du panthéon, s'y déploie tel le spectre des couleurs de l'arc-en-ciel d'Aïda Wédo.

18 Statues de bois, statues de pierre…, la terre, la planète, le cosmos, tout y est figuré. La matière, masse originelle, la connaissance, venue à la lumière. Précises, sculptées, le rouge et le noir des laves volcaniques terrestres originelles.

19 Longues, longues sculptures…, fils d'un être, s'enfonçant jusqu'aux racines. Figures de l'humanité africaine dans sa stature originelle : *Homo Erectus.* Art rupestre de Tassili, magie paléolithique transmise par un trait. Force du point, précision de la ligne, continue et rompue.

Personnage à six yeux, collection Lehmann

collection Lehmann, Haïti

20 « Langage », automatisme, avec l'alphabet méroïtique encore à déchiffrer. Codes hermétiques, ruptures ésotériques des schémas conscients d'entendement, figures spirituelles terrifiantes de revers, évocations anthropomorphiques obsédantes de malheur, provocateurs, érotiquement enroulées, diables tricornes écumant : Bosou Twa Kòn Kandonble, la Sainte Trinité, Bosou Marasa, magiciens aux trois yeux, extensions de représentation totémique fortes allant de Sumer, de l'Égypte, à la Grèce, à Rome, et de l'Europe médiévale à l'Afrique, à travers les âges… Figures mythologiques de cultes initiatiques mystiques, visages hallucinants de civilisations anciennes.

21 Sens aiguisé de la création mystique. Rangée sur rangée de statues bizango, noires et rouges évoquant la puissance des colonnes de Louqsor. Effets d'orientation / désorientation qui symbolisent le dilemme entre le collectif et l'individuel. Les Bizango s'empressant de se costumer pour la magie, après le rituel introductif Rada, s'empilent l'un sur l'autre dans la minuscule pièce de préparation… Violence des corps nus se heurtant, sensualité des touchers, chair exposée, enfouissement du soi en l'autre.

22 Le sacré vodou participe de l'environnement tant naturel que créé : arbres, bosquets, flots, cascades, grottes, criques, débarcadères… Leur principe immuable au communautaire universel, à l'individu qui, dans le collectif, est à la recherche d'un équilibre toujours fragile, fonction principale des rituels.

> *Si yo pa bezwen m*
> *Pa voye rele m*
> *M sot chèche yon fèy nan granbwa pou ede m travay*
> *Mawouke, Zila Moyo, Mawouke*[12]
>
> « Si l'on ne me sollicite pas, qu'on ne m'envoie pas chercher
> Je viens de chercher une feuille des bois
> pour m'aider à travailler
> Mawouke, Zila Moyo, Mawouke »

23 Jour et nuit, ouvert, fermé, constituent les deux faces d'une polarité qui a été celle du peuple haïtien à travers son histoire. Dès les premiers jours de la colonisation, la découverte et le massacre des peuples indigènes, l'ordre de dépeuplement de la partie ouest de l'île, la persistance des « gens des bois », la résistance organisée aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles (révolte du cacique Henri, établissement d'un système défensif…) imposent l'organisation de sociétés secrètes, guerrières, parallèlement aux cellules familiales et aux bourgs-jardins. Celle-ci sera déterminante dans la mise en place des futurs contours de la société haïtienne, garantissant ainsi une structure dont l'enfermement des travailleurs sera une donne constante, tout comme sa résistance et ses luttes.

24 Plus tard, l'établissement par l'ordre mondial dominant de la principale colonie d'exploitation du monde du XVIII^e^ siècle, Saint-Domingue, influera de façon déterminante sur les conditions d'émergence de la culture matérielle du vodou et sur l'art des Sociétés. Cette polarisation de la société, son épuisement par l'enfer des tortures subies se révèlent dans une expression esthétique extrême.

Mode de fonctionnement

25 La guerre des marrons[13], révoltés du départ, inscrite au sein de cellules déchirées, écartelées, impose aux œuvres un fonctionnement spécifique.

26 En tout premier lieu, la clandestinité. Les locaux des Sociétés sont dissimulés, comme l'est l'identité de leurs membres, ainsi que leurs grades. Jusqu'à leur langage qui participe du secret – haut étant dit bas, l'extérieur étant l'intérieur, et ainsi de suite, les chants aussi, selon les dits et non-dits, ont modulé des murmures remplaçant souvent des phrases-clés, les pronoms « nous » et « vous » s'interchangeant commodément. Règle des contraires qui s'étendra jusqu'à l'impossible recherche du fugace – la gestuelle des danses indique cette attitude à certains moments des cérémonies, les participants s'accroupissant pour rechercher dans le sol un objet qu'ils savent pertinemment ne pas y être. Le tout, entériné par l'histoire : la Dessalinienne, hymne national, précède les grandes « séances » de ces Sociétés.

Escorte Bizango, collection Lehmann

collection Lehmann, Haïti

27 Les objectifs avoués du milieu dont ces séances sont l'expression confèrent aux objets, obligatoirement, automatiquement, un fonctionnement plastique spécifique. En effet, la nécessité d'une projection maximale exige un élargissement des capacités esthétiques, significatif de l'objectif même. Ces pièces sont appelées à provoquer et à résoudre ; aussi l'expression dont elles sont chargées doit rendre évident ce rapport principal.

28 Ainsi ces objets sont-ils expressions de violence, tout d'abord par les matériaux dont ils sont faits : croix, crânes, chaînes, cadenas, paillettes, couteaux… ; ensuite par les symboles qu'ils charrient : la mort, l'interdit, la transgression, le risque, le silence, le secret… ; enfin, par la façon dont ils sont fabriqués : ils présentent des êtres attachés, torturés, rapetissés ou démesurément allongés…, souvent difformes ; de même en est-il du traitement plastique qu'ils reçoivent : contrastes des couleurs, contre-points, perspectives qui s'entrechoquent, effets visuels antagoniques et, surtout, une puissance expressive obtenue grâce à une violence exacerbée : le cadre visuel est déformé, déstructuré, comme le signale l'insertion insolite du crâne dans le tableau de Holbein, *Les Ambassadeurs.*

29 Mais, dans un même temps, ces objets sont au service des pauvres et des humbles : dans le cadre d'une société où la domination est entérinée par la loi, ils servent à la guérison, à la transformation. Ils constituent les éléments centraux des procédés dits magiques, où leur représentation opère une articulation entre les sphères du cosmos, le milieu social et l'individu. Objets déclencheurs, détonateurs, catalyseurs, conducteurs, à l'égard desquels on peut reprendre la phrase d'André Breton :

> « Les souterrains de l'idée représentent la lente, dangereuse et obscure avancée de l'individu vers la lumière. La nuit n'est que véhicule du bruit des canons. »[14]

30 Ainsi, quoique participant de l'humanité la plus ancienne, la collection est avant tout haïtienne, épousant les contours de sa sinueuse histoire. Les objets proviennent des principales régions d'Haïti, à l'exception notable du Nord. Certaines pièces sont originaires du Bassin Zim situé dans le Plateau central. Le Sud (Aux Anglais…) est bien représenté par la Grande-Anse (Dame Marie, mais aussi l'Habitation « Palmiste 2 têtes » à Jérémie) et de « lakous » (unités rurales lignagères) bien connus tel celui d'« Antoine Langommier » notamment, L'Artibonite (Desdunes, Gonaïves…) et l'Ouest ont fourni un grand nombre d'objets provenant de centres urbains les plus peuplés (Lakou Bawozin, à Saint Martin, mais aussi Source Leclerc, Martissant) ou des fins fonds des plaines (Cul-de-Sac, Croix Maritou, Sainthard, Arcahaie,

Cabaret). Principales aires de développement des bandes de *rara*[15], tous ces lieux constituent, on le comprend, le siège des nombreuses sociétés secrètes productrices de cet art puissant. Car toutes sont le reflet d'une production socialement enracinée et historiquement déterminée, et représentent les milieux qui les ont façonnés. Objets tant sacrés qu'utilitaires, à travers eux s'expriment les groupes sociaux qui en ont l'usage, en Haïti, terre déchirée…

Bawon « De zè », collection Lehmann

collection Lehmann, Haïti

31 Si bon nombre de modestes cruches, drapeaux, costumes de *rara*… proviennent d'humbles temples dont la prolétarisation et la migration constituent le facteur essentiel d'abandon, en même temps, d'autres objets ont, de façon surprenante, appartenu à un ancien président de la République haïtienne, connu, qui plus est, pour son mépris envers la culture populaire… Ces objets-là, dont on dit que la famille se serait débarrassée à la mort de leur détenteur, sont parmi les plus violents de la collection ; ils proviennent clairement du protocole

Makaya / Bizango. Ce qui pose de sérieuses questions sur la clandestinité de ce culte, ses liens (jusqu'alors insoupçonnés) avec le pouvoir, l'hypocrisie des classes dominantes, la fausseté de la couverture catholico-scientifique de ceux qui se disent appartenir à l'« élite »…

32 De même, la richesse de certaines pièces indique nettement l'aisance matérielle de ceux à qui elles appartenaient dans les zones rurales – a priori, probablement des propriétaires fonciers dits « grands dons ». Mais, dans ces objets, on devine aussi les tourmentes sous-jacentes et les misères endurées par les travailleurs métayers.

Iconographie

33 Longtemps, ce fut un cliché de l'orthodoxie ethnologique nationale d'admettre la pauvreté iconographique du vodou, surtout en ce qui concerne les objets ou sculptures[16]. Si la décoration peinte des temples a impressionné plus d'un connaisseur, dont le Nord-Américain Dewitt Peters qui, durant les années 1940, transforma des serviteurs-esthètes, tels Hector Hyppolite, en artistes commerciaux[17] ; si l'art éphémère des *vèvè* tracés au sol à l'aube des services était remarquable, quoiqu'aux origines incertaines[18] ; si l'utilisation abondante des couleurs réjouissait, surtout en comparaison avec l'art traditionnel africain, on s'accordait néanmoins à soutenir que l'ascétisme rigoureux des temples – culminant en ce lieu-repère, la Vilokan, premier sanctuaire du pays voué à la « célébration de l'absence » et caractérisé par le dénuement complet de son intérieur – s'expliquait par les conditions d'embarquement pour l'Amérique des Africains réduits en esclavage et dénués de tout bien matériel[19].

34 Ainsi la relation des pratiquants avec les chromolithographies catholiques, décorations affichées des autels et unique élément décoratif visible des sanctuaires, firent l'objet d'études à répétition, véritables rengaines sur le « syncrétisme » d'assimilation[20]. Les équivalences entre saints et *lwa,* redoutablement confuses, se trouvaient confirmées du fait de cette ressemblance picturale, et la stabilité orthodoxe était confortée dans son entendement d'un vodou dépendant largement de sa relation avec la culture dominante.

Drapeau de cérémonie vaudou

© musée du quai Branly, photo C. Lemzaouda

35 Le traitement privilégié des « drapeaux pailletés du vodou »[21], dont la commercialisation remonte à la période d'exploitation de l'artisanat haïtien dans les années 1970, ne se démarqua pas de cette orientation, étant donné le parallèle qui s'y trouve fréquemment opéré entre les saints et les *lwa.* Aucune étude ou presque n'a tenté de prolonger l'analyse iconographique de cet art en y incluant l'ensemble du culte, les conditions nécessaires de son émergence ou son assise globale. Si l'exposition et le catalogue *Sacred Arts of Haitian Vaudou*[22] ont semblé avoir fait le choix d'une telle démarche, le caractère multiforme de l'entreprise en même temps que les impératifs politiques de l'heure se sont conjugués pour que les résultats souhaités soient escamotés.

36 L'indigence matérielle constante de la population haïtienne, les convulsions sociales et politiques récurrentes, avec leur cohorte d'incendies, de destructions, d'attaques, vinrent conforter les axes d'analyse précédents pour entériner l'inaptitude structurelle du vodou à produire une iconographie majeure propre. Il était seulement permis d'extrapoler que cette religion se nourrissait de son rayonnement écologique et puisait son inspiration dans les éléments naturels : arbres, sources, rivières, grottes…

37 Il est vrai que l'avant-dernière campagne antisuperstitieuse remonte à 1942, et qu'il est possible que le souvenir des multiples objets des temples détruits par autodafé ou livrés à l'exportation se soit estompé des mémoires. De même, le contenu iconographique de la destruction de 1986 a également pu se perdre, n'était-ce les rapports d'enquête rédigés aux fins

de protestation en cette période de velléité « démocratique ». À la salle paroissiale de l'église de la vallée de Marbial, par exemple :

> « Dans cette pièce-là, des montagnes de tambours, drapeaux, bouteilles, cruches en terre, colliers, assons [hochet rituel du *oungan*], tchatchas, crânes, pots-reliquaires, statues ophidiennes, cercueils rituels, etc. Tout y était. Les jeunes gens, "laïcs engagés", s'engagent vers le milieu de la salle. Ils élèvent leur butin en l'air. Rient à se décrocher la mâchoire… Jettent tout à terre, pêle-mêle, tout ce qu'ils trouvent à portée de la main, sans le moindre respect, sans respect du bien d'autrui, sans respect pour son prochain, vivant ou mort. Ils crient : "Regardez, regardez donc toutes ces saloperies. Oui, vous voyez, on a tout pris", affirment-ils. Eh oui. En effet, deux salles remplies d'objets rituels, deux grandes salles remplies à craquer. Indescriptible… »[23]

38 Pour la première fois, une génération de jeunes chercheurs décrivait au grand jour les éléments d'une iconographie vodou foisonnante et se désespérait de leur destruction imminente. D'où provenaient ces sculptures, tambours, objets de culte impressionnants que même une connaissance intime dissimulait ? C'était méconnaître le jour et la nuit du vodou, son « envers-endroit », son jeu de miroirs…

39 Tristement, la révélation de la collection de la Fondation n'est pas le fruit d'un heureux hasard, mais, paradoxalement, elle se situe dans le prolongement de cette situation de destruction. Le récit de Marianne Lehmann, détentrice de la collection, est à ce propos édifiant :

> « Un jour, un vendeur d'objets anciens s'est présenté à ma porte avec un sac à la main. Il en a tiré un petit homme en béton, la tête coiffée de trois cornes avec une petite pipe paysanne entre les dents qui me regardait avec malice et complicité, comme s'il savait déjà qu'il allait être le premier des deux mille pièces qui constituent actuellement la collection ! J'étais intriguée et fascinée par cette statue. Wisler, c'était le nom du vendeur, m'a alors expliqué que la statue provenait d'un temple vaudou et que le *houngan* (prêtre vaudou) le vendait pour couvrir une partie des frais médicaux de sa mère. J'étais choquée par cette révélation. Comment une chose pareille était-elle possible ? J'ai pensé alors aux persécutions répétées que le vaudou avait subi et subit encore et à sa relative vulnérabilité. C'est à ce moment précis que j'ai décidé de protéger, avec mes faibles moyens, ce patrimoine culturel unique au monde, même si c'était au prix de lourds sacrifices. C'est ainsi que la collection est née, par amour pour Haïti, de sa population, dans le respect de ses traditions ancestrales. »[24]

40 Nouvelle tragédie que celle du déchirement forcé qu'impose la vente d'un produit si éloigné de toute intention mercantile. Devenu marchandise, sa magie se désintègre…

Ti Bosou, collection Lehmann

collection Lehmann, Haïti

41 Les conditions de recueil expliquent l'éparpillement même de la collection, composée avant tout d'objets dépareillés et divers. Les grands ensembles sont exceptionnels, considérés qu'ils étaient dès l'origine comme indissociables, car conçus, assemblés, organisés pour signifier collectivement, dans le cadre de rituels dont ils ont constitué une part importante. Les quelques ensembles qui ont préservé leur cohérence initiale, regorgent ainsi d'enseignements pour comprendre les croyances et les rites traditionnels haïtiens. On compte parmi eux, trois salles rituelles complètes : un sanctuaire Bizango (exposé au Centre culturel d'Espagne de la République Dominicaine en décembre 2001), une salle de travail du même culte, et une chambre à coucher vodou avec lit rituel. On repère encore cinq ensembles de statues, dont deux représentent des formations complètes de société secrète ; une autre, mixte, se compose de mobilier et de statues des Sociétés Chanpwèl. Les deux derniers montrent les escortes de divinités *(lwa),* spécifiquement « l'escorte Maître Ti Jean » et celle du « Garde Akiki Baka ». Enfin, trois grandes collections d'objets sont rassemblées en fonction de la similarité de leur signification : les dragons, les « paquets congo » géants et les « personnages pailletés ». Bien d'autres objets semblent également susceptibles d'être regroupés en ensembles, tant par leur aspect que par leur fonction (tels les « Gardes Zazi », « Famille Zo », « Reine Soleil »…), mais n'ayant pas été recueillis en tant que tels, ils ne peuvent l'être. Si les quelque deux mille pièces (statues, miroirs et fauteuils géants ; statuettes, tableaux, tambours, colliers, cruches, bouteilles, jarres, urnes, autels, drapeaux, costumes, assons, paquets-congo…) constituent dans leur ensemble une parfaite idée de la panoplie rituelle des traditions culturelles haïtiennes, leur dislocation indique bien le processus de décomposition qui les a arrachées à leur destination originale. Ces objets se répartissent en quatre catégories :

1. Les objets de temple qui ont leur place permanente dans les temples vodou ou makaya, et dont la présence atteste de la sacralité du lieu, tels les *govi,* pots-de-tête, ou les cercueils *madoulè.*
2. Les objets que l'utilisation dans les cérémonies annuelles ou ponctuelles rassemblant les membres du temple rend sacrés. Ceux-là sont essentiellement utilitaires, comme les drapeaux, les bouteilles, les cruches, les services, les costumes.
3. Les objets de divinité, qui appartiennent en propre à un *lwa* ou à un groupe de *lwa* indissociablement liés entre eux. Par exemple les plats-*marasa* ou les barques d'Agwe.
4. Enfin les objets – représentations anthropomorphes, zoomorphes, ou mixtes –, réalisés à l'origine dans le but d'en faire une partie intégrante d'un temple ou d'un rite. Il s'agit essentiellement de sculptures représentant, de manière figurative, les différentes divinités.

42 Paradoxalement, cet étrange éparpillement et énumération hétéroclite ajoutent à la dimension pathétique de ces œuvres, les rendant encore plus tragiques : arrachées de leur milieu, elles sont aussi le signe de la décomposition sociale actuelle de la société haïtienne. Fuite effrénée vers d'autres rivages plus cléments, déchirement de la cellule familiale – cet élément si fondamental à la constitution du groupe social –, explosion des noyaux communautaires, essor d'un individualisme nouveau déformant les anciennes pratiques ancestrales.

> « La nuit dernière, j'ai donc rêvé d'un être très beau, mi-femme, mi-serpent et assoiffé de sang. C'est pourquoi on lui extirpait tous les organes qui pouvaient lui permettre de faire le mal. On lui enlevait les yeux, la langue, le cœur et des organes du même genre afin de le rendre tout à fait inoffensif. On tâchait de préserver sa grande beauté en l'embaumant si adroitement qu'il donnait l'impression d'être encore vivant. Cela fait, on s'apercevait avec épouvante qu'il parlait sans langue, voyait sans yeux et vivait sans cœur, vidé de son sang, il était d'une grande force et, décervelé, ébauchait visiblement des projets. En réalité, il était devenu plus ardent, plus vivant, plus intelligent, obsédé par la haine et le désir de vengeance, habité d'une force et d'une rage inhumaines. Pour nous, c'est uniquement en nous sauvant que nous évitions d'être totalement anéantis par cet être terrifiant et admirable. »[25]

Transfert de sens / Modernité de la collection

43 La collection est-elle la réunion d'objets représentant un art d'imitation ou de création ? La question se pose en ce début de XXI[e] siècle, d'autant qu'elle émane d'une société au passé

puissant, mais qui touche, à notre époque, aux fins fonds de la pauvreté et de la misère la plus abjecte.

44 Si on se réfère à une conception esthétique africaine préconisant le souci délibéré de l'abstraction au-delà du figuratif[26], les œuvres, à n'en point douter, rencontrent cet objectif incontestablement moderne de « décrire la matière, qui est mouvement ; les divers modes du mouvement : les rythmes ; les divers aspects du concret : physique, biologique, psychologique, comme des modes de mouvement soumis à certains rythmes déterminées ; la dialectique comme activité rythmique dans tous les domaines, etc. »[27]

Miton Gaza, Yo poko konnen mwen…
Sa ki mande pou Grann Zinga, l ale benyen
Ibo, M granmoun O
M travay mwen travay, yo pa peye mwen, Lawouze tonbe… [28]

« Miton Gaza, On ne me connaît
pas encore.
Ceux qui demandent pour l'Aïeule Zinga,
qu'ils aillent au bain.
Ibo, Je suis d'Âge
Je travaille, on ne me paie pas, la rosée tombe… »

45 D'où leur signifiance poignante pour l'observateur actuel. Il y a encore la tentation absolue, à la suite des critiques et des commerçants d'art des années 1940, de poursuivre l'orientation de cet art vers le « réalisme merveilleux » en termes d'écoles ou de genres artistiques, si n'y prédominait autant ce « merveilleux de l'abjection », de la subjection, de l'oppression…

Gad Zazi, collection Lehmann

collection Lehmann, Haïti

46 Au demeurant, la juxtaposition des deux matériaux les plus courants dans la collection, l'os et le ciment, confronte la tradition à l'innovation. Si le premier indique bien le culte

ancestral essentiel au vodou et le caractère thaumaturgique de son service magico-religieux, le deuxième, particulièrement pour ce qui concerne les objets sculptés, témoigne de l'origine relativement contemporaine d'un bon nombre de ces pièces qui continuent à « servir » et sont, à cette fin, régulièrement renouvelées.

47 De même, les tonalités des objets reflètent-elles les controverses qui font rage dans la société haïtienne d'aujourd'hui. Le rouge et le noir (couleur séculaire des sociétés secrètes Bizango) se confrontent au bleu et au rouge : variantes binômes de l'étendard national mais dont le dernier fut assumé par Duvalier et, de la sorte, rangé par la « démocratie » d'aujourd'hui aux bans de la dictature malgré les protestations d'historiens, de politiciens, ou de pratiquants du vodou de nuit, tous confondus (ce fait ajoutant en soi à l'amalgame). Des pratiquants, issus des couches populaires, concluent à la nécessité d'éliminer la couleur secondaire – noire ou bleue – le rouge étant la couleur de la victoire dans la sémiologie nationale. Pour les pièces de la collection néanmoins, à chaque exposition publique, l'affichage du rouge et du noir hâtivement assimilé au duvaliérisme, suscite chuchotements et même réprobation.

48 Par ailleurs, faut-il exposer ces pièces ? « Exposition », le mot est lancé. Si ces objets trouvèrent en une collectionneuse passionnée un refuge adéquat, souvent ce recueil aboutit à un autre événement, lui, tout à fait étrange. Car, s'il existe un art plus autonome, moins prêt à être contemplé, c'est bien l'art vodou. Or, l'exposition des pièces, malgré de louables intentions, introduit une contradiction fondamentale qui isole totalement les éléments les uns des autres et rend incompréhensible l'atmosphère ainsi circonscrite. Ces objets exposés attirent des regards adverses, dépréciatifs, remplis de préjugés, malsains, pitoyables. Et, quand bien même il s'agirait d'une simple méconnaissance, celle-ci n'est pas innocente, mais exprime une ignorance collective et hélas consciente, car il s'agit bien ici de l'expression de la domination idéologique des classes dirigeantes, aussi archaïques que brutalement abêties, s'excluant elles-mêmes de leurs propres origines et préférant s'en inventer d'autres.

> Aloko Atisougwe, se pa jodi-a, m'pa we vye Dantan Mwen
> Ala'm bezwen youn laye, pou' m ranmase Dantan Mwen[29]
>
> « Aloko Atisougwe, cela fait des temps que je n'ai pas vu mes Anciens,
> Il me faut un van pour ramasser mes Anciens. »

49 À travers un tel rejet, ce regard offense l'histoire entière de tous les peuples de la terre. C'est pourquoi il est urgent de le condamner et d'adopter une position inverse qui marquerait un retour aux origines, parcours le long duquel ces pièces nées du silence se retrouvent aujourd'hui silencieusement taries. Mais ce repli, dans le même temps, exprimerait l'ouverture la plus grande pour ceux qui sauront en transmuer l'oubli.

> « On pourrait voir le sens (et l'héritage) du modernisme dans l'effort de chacun des arts pour s'approcher le plus possible de sa spécificité, de son essence. Ainsi la poésie lyrique a-t-elle rejeté tout ce qui était rhétorique, didactique, ornemental pour faire jaillir la source profonde et pure de la fantaisie poétique. La peinture a renoncé à sa fonction documentaire, mimétique, à tout ce qui pouvait être exprimé par un autre moyen (par exemple, par la photographie)…»[30]

50 Que les critiques rétrogrades se manifestent donc : elles ne feront que sortir de leurs trous les laideurs ancestrales et ne démontreront, s'il en était besoin, que le caractère obtus de leur conception. Cette histoire exposée pourra nous unir activement, nous autres qui nous en sentons tributaires, afin que nous arrivions à revivre consciemment nos profondeurs humaines et, ainsi, contribuer à propulser notre victoire !

> *A Mwa m smityè*
> *M pa refize*
>
> *[…]*
> *Lènmi bare mwen*
> *Pa m se pa m*
> *Zopob*[31]
>
> « Moi, Cimetière,
> je ne refuse pas.

L'ennemi me surprend.
Le mien est mien,
Zobop ! »

Notes

1 Bernal Díaz del Castillo, *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España,* 1968 [1517], cité par J.M.G. Le Clézio, *Le Rêve mexicain, ou la pensée interrompue, Paris,* Gallimard, 1988 (« Essais »), pp. 9-10, 28, 50.

2 Cf. Donald Cosentino, ed., *Sacred Arts of Haitian Vodou,* Los Angeles, Fowler Museum of Cultural History, 1995.

3 *Ounfò* : temples vodou.

4 Pour une explication du culte, cf. tableau p. 60. Contrairement aux apparences du mot *(rada-allada),* ce rite ne serait pas une simple transposition haïtienne des éléments de culte en provenance du royaume d'Allada, mais bien une tentative de synthèse qui, à l'instar du Petro formant son pendant, aurait émergé dans cette partie de l'île aux heures formatrices de la nation.

5 Le terme *nanchon,* pour les *lwa* Petwo ou Bizango, est généralement remplacé par celui d'« escorte ». Ce terme alternatif est logique quand on comprend la progression du culte ancestral du Rada-Ginen vers la *maji* (magie) émancipatrice des Petwo-Makaya-Bizango. Du temps des ancêtres, l'ethnie d'origine primait, alors qu'à l'heure de la guerre, l'escouade, la colonne, l'escorte prévalaient sur l'aspect généalogique.

6 C. Zaslavsky, *Africa Counts: Number and Pattern in African Culture,* Boston, Prindle, Weber & Schmidt, 1973.

7 Ubiratan D'Ambrosio, « General Remarks on Ethnomathematics», *Zentralblatt für Didaktik der Mathematik* (Karlsruhe), 2001, 33 (3) : 67-69.

8 Cette systématisation des connaissances a été réalisée par le Groupe d'études et de recherches traditionnelles (GERT), Port-au-Prince, Haïti.

9 Comme nous le voyons, la dichotomie classique Rada / Petro pose problème, car elle néglige l'analyse des vingt et une nations et opte, par facilité, pour une simple division descriptive.

10 *Oungan* : prêtre vodou.

11 Voir entre autres les travaux de Cheikh Anta Diop, *Nations nègres et culture,* (Paris, Présence africaine, 1954), de Ivan Van Sertima, *Ils étaient là avant Colomb* (Paris, Flammarion, 1981) ou de John Henrick Clarke, *African People in World History* (Philadelphia, Black Classic Press, 1993).

12 Chant vodou.

13 Esclaves en fuite.

14 André Breton, *Manifeste du surréalisme,* 1924, in *Œuvres complètes.* Vol. I. Paris, Gallimard (« La Pléiade »), 1988.

15 *Rara* : festival printanier de recréation de l'univers qui se tient chaque année et donne lieu à des danses exécutées dans les rues par des bandes déguisées qui formulent, de manière dissimulée, de pénétrantes critiques sociales.

16 Ainsi Selden Rodman écrit-il : « For a hundred and fifty years following independence, no carving of any originality was produced in Haiti » (in *Haiti: The Black Republic. The Complete Story and Guide,* Old Greenwich, CT, Devin-Adair, 1984 [1re éd. 1961] : 132).

17 Se reporter au documentaire d'Arnold Antonin, *Art naïf et répression en Haïti,* 1976, 45 min.; Jacques Gabriel, *Une rétrospective,* Port-au-Prince, Musée d'Art haïtien du Collège Saint-Pierre – Fondation Culture Création, 2002.

18 Voir Maya Deren, *Divine Horsemen. The Living Gods of Haiti,* New Paltz, NY, McPherson, 1983 (1re éd. 1953).

19 Analyse inspirée par Manuel Moreno Fraginals, *The Sugar Mill: The Socioeconomic Complex of Sugar in Cuba, 1760-1860.* Trad. Cedric Belfrage. New York, Monthly Review Press, 1976.

20 Voir, par exemple, Rénald Clérismé, « Rapports actuels entre le vaudou et le christianisme en Haïti », in Laënnec Hurbon, éd., *Le Phénomène religieux dans la Caraïbe,* Montréal, Éd. du Cidihca, 1989 : 221-226.

21 Tina Girouard, *Sequin Artists of Haïti,* New Orleans, Contemporary Arts Center, 1994.

22 D. Cosentino, ed*., Sacred Arts of Haitian Vodou*..., op. cit., 1995.

23 Rachel Beauvoir & Didier Dominique, *Savalou... E,* Montréal, Éd. du Cidhica, 2003. [Prix Casa de las Americas, 1989.]

24 Allocution d'ouverture, Festival anthropologique des cultures afro-américaines, Centre culturel d'Espagne, Saint-Domingue, 2001.

25 Unica Zürn, *Vacances à Maison-Blanche,* éd. et trad. de l'allemand par Ruth Henry. Paris, Joëlle Losfeld, 2000 : 21-23.

26 Suzanne Preston Blier, « African Art and Architecture », in Kwame Anthony Appiah & Henry Louis Gates, Jr, eds, *Africana: The Encyclopedia of the African and African American Experience,* New York, Basic Civitas Books, 1999 : 134.

27 René Daumal, « Le surréalisme et le Grand Jeu », *Le Grand Jeu,* automne 1932, n° 4 (réimp. Paris, Jean-Michel Place, 1977).

28 Chant vodou.

29 Milan Kundera, « Le théâtre de la mémoire » (fragments inédits du *Rideau déchiré*), *Le Monde diplomatique,* mai 2003.

30 Chant vodou.

31 Chant vodou.

Pour citer cet article

Référence électronique

Rachel Beauvoir-Dominique, « Libérer le double, la beauté sera convulsive… », *Gradhiva* [En ligne], 1 | 2005, mis en ligne le 10 décembre 2008, consulté le 03 avril 2014. URL : http://gradhiva.revues.org/271

Référence papier

Rachel Beauvoir-Dominique, « Libérer le double, la beauté sera convulsive… », *Gradhiva*, 1 | 2005, 57-69.

À propos de l'auteur

Rachel Beauvoir-Dominique
Université d'Haïti, faculté d'ethnologie, Port-au-Prince, rachelbeauvoirdominique@hotmail.com

Droits d'auteur

© musée du quai Branly

Résumés

Rachel Beauvoir-Dominique, Libérer le double, la beauté sera convulsive... À propos d'une collection d'art vodou. — De 1980 à ce jour, grâce au dévouement de Madame Marianne Lehmann, une collection unique de trésors du répertoire plastique vodou et « Makaya » a été rassemblée. Dotée de plusieurs milliers d'objets de culte, cette impressionnante collection n'a pas encore été exposée publiquement de manière permanente ; elle a cependant déjà attiré l'attention de nombreuses institutions nationales et internationales. La signification de ces pièces va bien au-delà de leur pratique quotidienne, l'esthétique particulière qui s'en dégage remettant en question les conceptions de l'art classique. Elles renseignent en outre sur l'ensemble de la culture vodou, tant dans ses composantes historiques que dans son fonctionnement actuel.

Freeing the double. Beauty will be convulsive: on a collection of vodoo Art

Since 1980, thanks to Marianne Lehmann's devoted efforts, a treasure of vodoo and makaya plastic arts has been assembled. Containing thousands of religious objects, this impressive

collection has not yet been placed on permanent exhibition, even though it has attracted the attention of several national and international institutions. The significance of these pieces reaches beyond the daily practices involving them. The aesthetic impression arising from them brings conceptions of «classical art» under question. They teach us about vodoo culture as a whole, about its historical aspects and the way it operates nowadays.

Entrées d'index

Mots-clés : art, collection, Haïti, histoire, préservation, syncrétisme, vodou
Keywords : art, collection, Haiti, history, préservation, preservation, syncretism, voodoo