



**Gradhiva**

Revue d'anthropologie et d'histoire des arts

21 | 2015

Création plastique d'Haïti

---

## Trois capitaines pour un empereur ! Histoires de *bizango*

*Three captains for an Emperor! Bizango stories*

Catherine Benoît et André Delpuech

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/2961>

DOI : [10.4000/gradhiva.2961](https://doi.org/10.4000/gradhiva.2961)

ISSN : 1760-849X

### Éditeur

Musée du quai Branly Jacques Chirac

### Édition imprimée

Date de publication : 1 février 2015

Pagination : 130-155

ISBN : 978-2-35744-075-3

ISSN : 0764-8928

### Référence électronique

Catherine Benoît et André Delpuech, « Trois capitaines pour un empereur ! Histoires de *bizango* », *Gradhiva* [En ligne], 21 | 2015, mis en ligne le 01 février 2015, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/2961> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/gradhiva.2961>

---

© musée du quai Branly



# Trois capitaines pour un empereur! Histoires de *bizango*

par Catherine Benoît et André Delpuech

Depuis 2007, d'innombrables statues dites *bizango*, du nom d'une société secrète en Haïti, ont surgi sur la scène internationale du marché de l'art et des musées sans que leur généalogie ou l'existence d'une culture matérielle de ces sociétés aient été questionnées. À partir de l'acquisition d'une de ces statues par le musée du quai Branly, cet article se propose de retracer l'histoire récente de cette statuaire, les conditions de sa commercialisation et les raisons de son succès. Les *bizango* ont-ils été à un moment de leur histoire des artefacts utilisés dans des rituels de sociétés secrètes ou relèvent-ils exclusivement d'une démarche artistique et commerciale ? Peut-on réellement tracer une frontière entre objet rituel et objet esthétique ? Que nous disent-ils des tentatives de patrimonialisation et d'institutionnalisation du vodou ? Ne renvoient-ils pas à un imaginaire occidental inépuisable et infatigable quand il s'agit de diaboliser Haïti ?

## **mots clés**

Vodou, art, haïti, patrimonialisation, musées.



«Le rêve m'emporta doucement, debout devant la porte du baron Infi-nih, au temple Na-Ri-Véh. La société Zimba du Borgne, dont Frantz et moi sont les héritiers directs, nous a demandé de remplacer l'empereur *bizango*, tailleur, ensorceleur et cousin germain du célèbre esclave Makandal, par trois capitaines, Simbo "Diab" et *Bizango*. En effet, la puissance du *bizango* en ta possession ne peut être remplacée que par trois pouvoirs surnaturels.

Le coût total de leur déplacement pour la cérémonie de plaçage de ces esprits marrons nous a coûté plusieurs milliers de dollars, sans compter les trois cochons et les drums de clairin, nourritures de toutes sortes en provenance de plusieurs régions. Je sollicite donc ton aide financière pour payer les passages et ton droit de possession mystique du *bizango*.»

Un des *sévité*<sup>1</sup> du temple sacré de Na-Ri-Véh 777 au galeriste qui acheta cette statue et la revendit au musée du quai Branly. E-mail du 3 décembre 2008.

Le musée du quai Branly a acquis en novembre 2009 une statue présentée comme l'effigie d'un empereur *bizango*<sup>2</sup> (fig. 1). *Bizango* est le nom attribué à une société secrète en Haïti ainsi qu'à ses membres. Le terme qualifie depuis quelques années la statuaire que l'on trouverait dans les lieux de réunion de cette société. En l'acquérant, le musée du quai Branly cherchait d'une part à développer sa collection d'artefacts haïtiens, qui contient moins d'une centaine de pièces, de l'autre à posséder une de ces sculptures en témoignage de leur apparition soudaine sur la scène internationale du marché de l'art et des institutions muséales. Des statues dites *bizango*<sup>3</sup> en béton et d'allure bien différente de celles en circulation aujourd'hui, ont été présentées pour la première fois dans l'exposition *Sacred Arts of Vodou* qui s'est tenue au Fowler Museum de l'université de Los Angeles en 1995<sup>4</sup>. Leur apparition dans le milieu international des musées et du marché de l'art date de 2007, lorsque le musée d'Ethnographie de Genève en exposa plus d'une cinquantaine, provenant de la même collection que celles montrées en Californie. Depuis, les apparitions de statues *bizango* se multiplient dans les musées, les galeries d'art et les foires d'art caribéen. À ce jour, environ deux cents de ces sculptures circulent entre Haïti, l'Amérique du Nord et l'Europe. Elles sont vendues, échangées entre galeristes et exposées dans les plus grands musées d'anthropologie; elles sont aussi gardées jalousement par des collectionneurs dans les caves d'hôtels particuliers à Paris ou dans des lofts dominant Central Park à New York.

L'apparition et la multiplication, en moins d'une dizaine d'années, de ces statues à l'apparence spectaculaire présentées en groupe, telle une armée prête à en découdre, pose un certain nombre de questions que cet article se propose sinon de résoudre, au moins de soulever. Ont-elles été à un moment de leur histoire des artefacts utilisés dans des rituels de sociétés secrètes ou relèvent-elles exclusivement d'une démarche artistique et commerciale? La frontière supposée entre objet rituel et objet esthétique est-elle si claire que cela? Que sait-on des sociétés secrètes d'où elles proviendraient? Que nous disent-elles des nouvelles tentatives de patrimonialisation et d'institutionnalisation du vodou ayant émergé avec la création d'associations de défense du vodou après la chute de Jean-Claude Duvalier

1. S'il est devenu habituel de qualifier d'*oungan* les officiants hommes du vodou, nous préférons utiliser le terme *sévité* (« serviteur », celui qui sert les esprits du vodou, appelés *lwa*) utilisé par nos interlocuteurs, qui met davantage l'accent sur l'héritage familial dans la relation avec les esprits du vodou que sur les pratiques commerciales des officiants. Le terme *mambo* est réservé aux femmes. L'*ounfò* désigne l'espace et l'ensemble des bâtiments, parmi lesquels les chambres des *lwa*, où se pratique le culte vodou.

2. Numéro d'inventaire 70.2009.48.1.1-4.

3. « Dites *bizango* » car ces statues sont d'abord apparues publiquement dans des galeries d'art de Port-au-Prince et dans des expositions muséales hors d'Haïti sans que leur généalogie ait été retracée, sauf lorsqu'elles étaient exposées comme étant l'œuvre d'un artiste, dont le nom n'est d'ailleurs pas toujours mentionné. Pour des raisons de lisibilité, nous utiliserons l'appellation, non contrôlée, de statue *bizango* ou simplement de *bizango*.

4. Un « sanctuaire *bizango* » a aussi été montré au Centre culturel d'Espagne de la République dominicaine en 2001 (Beauvoir-Dominique 2005 : 67). Aucune statue *bizango* n'aurait été présentée avec cet autel selon la communication orale de Soraya Aracena à André Delpuech, le 19 juillet 2014, à Saint-Domingue. Soraya Aracena est l'organisatrice du VIII<sup>e</sup> Festival anthropologique des cultures afro-américaines de Saint-Domingue, en 2001, et la coordinatrice du catalogue *Aportaciones Culturales Haitianas* accompagnant l'exposition.

## ci-contre

### fig. 1

Bakala Bizango Bazin, début 21<sup>e</sup> siècle. Tissus rembourrés, os, dents, bois, miroirs, métal, plastique. H 1,30 m.  
© musée du quai Branly, photo Thierry Ollivier, Michel Urtado.

5. Les informations citées ci-après entre guillemets ont été transmises à André Delpuech par le galeriste au travers de nombreux e-mails échangés pendant la négociation et après l'acquisition de la pièce, entre juillet 2008 et octobre 2010.

6. L'historiographie sur la révolution haïtienne reconnaît en Makandal soit le leader vodouisant d'un groupe de marrons qui aurait pratiqué à grande échelle des empoisonnements de colons européens, soit un *bokò* (« sorcier ») dont les connaissances en matière d'empoisonnement eurent pour objet non pas la classe des colons mais des esclaves qui réglèrent leurs conflits interpersonnels en utilisant des poisons. Pour les termes du débat, voir Geggus 2002.

7. Les cérémonies se seraient étalées du 4 au 11 janvier 2009, et une dernière partie aurait eu lieu le 17 janvier d'après l'e-mail du 1 janvier 2009 du *sèvitè* du temple de Na-Ri-Véh au galeriste.

8. Pour un état des lieux des débats et des différentes traditions historiographiques sur le rassemblement du Bois-Caïman, voir Geggus 2002 et Geggus et Fiering (éd.) 2009.

en 1986 ? Ne renvoient-elles pas à un imaginaire occidental inépuisable et infatigable quand il s'agit de diaboliser Haïti ?

### Arrêt sur images : la transaction

La statue *bizango* du musée du quai Branly a été acquise auprès d'un galeriste résidant en France, familier d'Haïti, qui se l'est procurée auprès de deux officiants du vodou, alors *sèvitè* de l'*ounfò* de Na-Ri-Véh à Port-au-Prince. L'un d'eux a depuis fondé un autre *ounfò* au sud de Port-au-Prince. Selon ce galeriste, la statue représenterait l'« empereur ou impératrice *bizango*, hermaphrodite », et répondrait au nom de « Bakala Bizango Bazin<sup>5</sup> ». « Numéro un de l'armée *bizango* », armée d'esclaves et d'affranchis qui auraient organisé la résistance et le combat contre le système esclavagiste au XVIII<sup>e</sup> siècle, Bakala Bizango Bazin serait un « tailleur, ensorceleur et cousin germain du célèbre Makandal<sup>6</sup> ». Pour l'obtenir, le galeriste a financé deux rituels exceptionnels. Le premier visait à « désacraliser » la statue car elle allait quitter un espace religieux pour entrer dans le monde profane. L'opération eut lieu en présence du galeriste, dans la nuit du 24 septembre 2008 au temple de Na-Ri-Véh (fig. 2). Le second accompagnait son remplacement : lors d'une « cérémonie des Rois » dans le même temple, tout début janvier 2009<sup>7</sup>, l'empereur *bizango* a alors été substitué par trois statues d'un grade inférieur que sont les capitaines répondant aux noms de Simbo, Diab et Bizango.

À l'origine, Bakala Bizango Bazin proviendrait du « temple Ditsou, à proximité de Bois-Caïman d'où est partie la révolte des esclaves ». Ce temple serait celui de la société secrète « Bizango Zimba du Borgne qui fait partie des sociétés Zimba du grand Nord » et compterait « treize tribus »... Les deux *sèvitè* du temple de Na-Ri-Véh seraient également les héritiers de ce temple *bizango*, d'où ils auraient fait venir la statue. Ce récit contient des renseignements très précis sur l'origine et la localisation de la statue, sur son parcours d'une société secrète du nord d'Haïti à un *ounfò* de la capitale, et sur la pratique des rituels qui autorisent son passage vers le monde profane. La figure de Bakala Bizango Bazin a d'autant plus de valeur que celui-ci est partie prenante des récits de fondation de la république d'Haïti. Il serait le cousin de Makandal et proviendrait d'un *ounfò* situé près du Bois-Caïman, lieu emblématique de l'histoire nationale d'où partit en août 1791 la révolte des esclaves haïtiens contre la France<sup>8</sup>. Ce récit est rapporté par un galeriste qui se dit proche de certains milieux vodouisants tout en insistant sur le fait qu'il n'est pas lui-même initié au vodou. L'être l'empêcherait « de pouvoir approcher les *oungan* de ce haut niveau et de participer aux cérémonies secrètes » de la société *bizango*, société qui le « considère comme un *oungan* d'adoption », ce qui lui permettra d'acheter d'autres artefacts qu'il a proposés ultérieurement au musée du quai Branly.

Cependant, les informations fournies par le galeriste évoluent tout au long de la transaction, se contredisant parfois et se révélant même inexactes dans certains cas pour qui connaît un tant soit peu Haïti. Tout d'abord, au sujet de la provenance géographique de la statue : le temple Ditsou serait situé « près de Bois-Caïman dans la province Le Borgne de la plaine du Nord », détail problématique car si le Bois-Caïman se trouve bien dans le Nord, Le Borgne, commune et non province, se trouve, en revanche, dans

le département du Nord-Ouest. Il existe bien un temple vodou du nom de Jissous près du Bois-Caïman mais il n'est pas le siège d'une société secrète. L'identité sexuelle de la statue varie aussi: d'«empereur/empereure hermaphrodite» au moment de l'achat, le personnage finit par n'être plus qu'un «empereur». Les trois capitaines, apportés à Port-au-Prince par la société *bizango* Zimba du Borgne, ont eux aussi changé d'identité: de «Simbo, Diab et Bizango», ils sont devenus «Simbo “diab”, 2 “Gad” et un sujet de la cour royale» représentant «l'or, la mire et l'encens<sup>9</sup>».

Malgré tout, le musée du quai Branly se porte acquéreur de l'effigie *bizango*, à la fois pour ses qualités esthétiques, pour accroître ses collections sur les Amériques noires<sup>10</sup> et pour garder une trace matérielle de la multiplication des effigies *bizango* en Europe. Bakala Bizengo Bazin arrive à Paris en novembre 2009<sup>11</sup>. Le 10 janvier 2010, un tremblement de terre détruit des quartiers entiers de Port-au-Prince. Quelques semaines après ce séisme, le galeriste annonce au musée du quai Branly la destruction du temple de Na-Ri-Véh<sup>12</sup>; destruction confirmée par un autre galeriste de la ville<sup>13</sup>. Le conservateur du musée du quai Branly, qui s'y trouve en avril, ne peut ni visiter ce temple ni rencontrer ses *sèvitè*, qui ont survécu à la tragédie. Toute enquête sur l'histoire de la statue semble donc irrémédiablement ajournée (Delpuech 2011).

### Périples transatlantiques

Le *bizango* du musée du quai Branly s'apparente à toutes les statues qui circulent depuis 2007 entre Haïti, l'Amérique du Nord et l'Europe. Anthropomorphes, elles mesurent de 1,30m à 1,50m, certaines pouvant atteindre 1,80m. Elles sont d'une apparence agressive, belliqueuse, et mettent mal à l'aise bien des spectateurs. Les personnages qu'elles représentent sont enveloppés de tissus molletonnés cousus aux couleurs rouge et noir de la société *bizango*. Ils sont recouverts de fragments de miroirs et contiennent presque tous un crâne humain au niveau de la tête, crâne dont certaines parties comme les dents sont parfois visibles. La plupart sont claudicants, boursoufflés, estropiés, amputés. Tels des combattants, ils sont armés de boucliers, de lances, d'épées, de chaînes... Certains ont des cornes de diable, d'autres, tels des anges, de grandes ailes. Si la plupart sont debout, quelques-uns sont assis sur des chaises ou des sortes de trônes. Pour certains, une hiérarchie guerrière est affichée: simple combattant, capitaine, général, roi, reine, empereur...

Considérée comme celle d'un empereur, la statue du musée du quai Branly figure cependant parmi les œuvres de petite taille, comparée notamment à celles qui sont exposées au musée d'Ethnographie de Genève; elle est loin d'être parmi les plus spectaculaires. Le personnage en pied, d'une hauteur de 1,30m, porte une cape, tient une grande paire de ciseaux dans sa main droite et une canne dans sa main gauche. Ses yeux, son corps, ses bras et ses jambes sont couverts de morceaux de miroir. Une analyse au scanner a confirmé la présence d'un crâne humain et révélé une structure de bois qui charpente la statue, des boutons et d'autres petites pièces scintillantes et difficiles à identifier (fig. 3). Lors de la cérémonie de désacralisation, deux foulards neufs, un rouge et un noir, ont été noués à son cou, tandis qu'un coutelas a été placé entre ses jambes, tel un sexe masculin (fig. 2).

9. E-mail du 19 octobre 2009 du galeriste à André Delpuech.

10. Les collections venant de Haïti, héritées du musée de l'Homme, sont très limitées, pour ne pas dire insignifiantes. On compte seulement 98 objets de ce pays, hors pièces d'archéologie précolombienne, au musée du quai Branly, ce qui ne manque pas d'étonner quand on connaît le lien historique entre Haïti et la France, et la fascination qu'a toujours exercée le vodou sur l'Occident. Les deux collections notables sont celles ramenées par Michel Leiris (une vingtaine d'objets en 1949) et par Kurt Fischer (64 objets entre 1949 et 1950). Une seule pièce provient d'Alfred Métraux. Sur le peu de place accordée à la Caraïbe dans la muséographie et les sciences sociales françaises, voir Benoît 2009.

11. Voir André Delpuech, «Personnage *bizango* d'Haïti», dossier d'œuvre pour l'acquisition. Paris, archives du musée du quai Branly, 2009. Installée rapidement dans les salles du musée du quai Branly, la statue *bizango* a ensuite été exposée du 5 novembre 2011 au 6 février 2012 au musée du Louvre dans le cadre de la manifestation *Le Louvre invite J.M.G. Le Clézio – Le musée monde*. Puis elle est revenue dans la galerie d'exposition permanente du musée du quai Branly où elle est présentée en tant que création contemporaine.

12. E-mail du 30 janvier 2010 du galeriste à André Delpuech.

13. E-mail du 15 juillet 2010 à André Delpuech.

**14.** Sur l'apparition de ces statues lors de l'exposition du musée d'Ethnographie de Genève, voir le compte rendu du catalogue de l'exposition qu'a fait Donald Cosentino (2009 : 252) : « Celle-ci me laisse perplexe. La provenance manque quasiment pour toutes les pièces. Aucune n'est documentée ni photographiée *in situ*. La plupart des spécialistes et des vodouisants n'ont jamais vu de telles pièces *bizango* dans aucun temple; c'est comme si un univers entier parallèle à l'art sacré chrétien [...] avait soudainement été déniché dans quelque grenier [...]. C'est un show artistique traitant du vodou de la même façon que *La Passion du Christ* de Mel Gibson est un film sur Jésus. Cette exposition n'aurait pas dû être présentée dans un musée d'ethnographie. Elle aurait davantage sa place dans une galerie branchée de Chelsea, aux côtés des œuvres de Robert Mapplethorpe, d'Andres Serrano ou de Chris Ofili (tous ces artistes incluant dans leur propre création des représentations du vodou dignes d'une imagerie catholique datant d'avant Vatican II, époque à laquelle ils ont tous grandi). » (Traduction d'André Delpuech)

**15.** [Http://fpvpoch.atspace.org](http://fpvpoch.atspace.org).

**16.** [Http://www.fieldmuseum.org/at-the-field/exhibitions/vodou-sacred-powers-haiti](http://www.fieldmuseum.org/at-the-field/exhibitions/vodou-sacred-powers-haiti).

#### ci-contre

#### fig. 2

Bakala Bizango Bazin dans le « temple sacré de Na-Ri-Véh 777 » à Port-au-Prince. Photographie prise le 25 septembre 2008, vers 16 h, le lendemain de la cérémonie de « désacralisation ». © Photo Patrice Dilly.

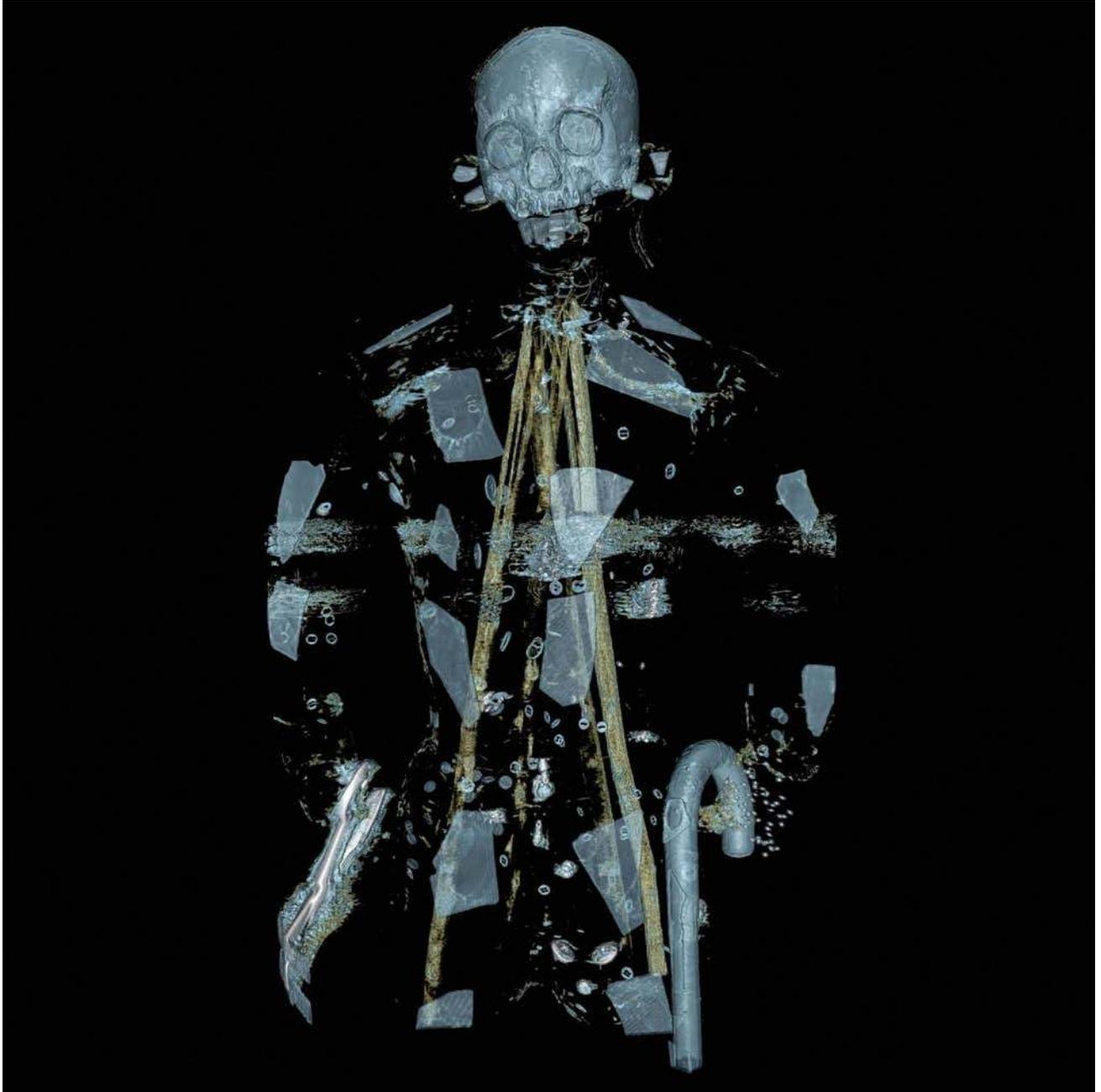
#### Un espace discursif contemporain

Desdits *bizango*, on sait peu de choses. La statuaire *bizango* n'avait jamais été décrite avant son apparition spectaculaire à Genève, si ce n'est à deux occasions; la première lors de l'exposition de Los Angeles en 1995, la seconde dans le numéro 1 de la nouvelle série de la revue *Gradhiva* paru en 2005. Dans les deux cas, les commentaires rédigés par l'anthropologue Rachel Beauvoir-Dominique (1995 et 2005) se réfèrent à des statues très différentes de celles que l'on connaît aujourd'hui bien qu'elles appartiennent à la collection présentée à Genève. Depuis, si le discours sur les statues s'est étoffé, il émane cependant toujours d'un cercle très restreint de collectionneurs, de commissaires d'exposition et d'activistes qui militent en faveur de la protection et de la patrimonialisation du vodou.

L'exposition de Genève, tenue en 2007, a été le point de départ d'une mise en scène internationale de la statuaire *bizango* (fig. 6)<sup>14</sup>. Le musée d'Ethnographie de Genève expose alors une partie de la collection d'objets vodou, ou liés au vodou, constituée à Port-au-Prince par Marianne Lehmann, ressortissante suisse qui a quitté Lausanne en 1957 pour s'installer avec son mari d'origine haïtienne à Port-au-Prince. Elle a commencé à acheter tous les objets qu'on lui présentait ayant servi dans des rituels vodous depuis la chute de Duvalier en 1986, ceci afin de préserver des pièces qui commençaient à être vendues par des officiants en quête de ressources financières. En 1989, elle crée avec des personnalités haïtiennes la Fondation pour la préservation, la valorisation et la production d'œuvres culturelles haïtiennes dans le but de protéger et d'exposer sa collection, constituée de deux ou trois mille pièces (fig. 4)<sup>15</sup>. Une sélection de trois cents d'entre elles fait l'objet d'une exposition itinérante louée à des musées anthropologiques en vue de rassembler les fonds nécessaires à la création d'un centre culturel et d'un musée du vodou à Port-au-Prince, où devrait être exposée la collection. Commencée en 2007 au musée d'Ethnographie de Genève, cette exposition s'est poursuivie jusqu'en 2013 en Europe dans les grands musées anthropologiques que sont le Tropen-museum à Amsterdam, le Museum of World Culture à Göteborg, l'Ethnologisches Museum à Berlin et le Übersee-Museum à Brême. En 2013, la collection retranscend l'Atlantique pour être présentée une première fois au Musée canadien de l'Histoire-Canadian Museum of History à Gatineau, puis fin 2014 au Field Museum à Chicago<sup>16</sup>.

Parallèlement à cette collection, d'autres statues *bizango* surgissent hors des musées. Les expositions se multiplient et les sources d'approvisionnement en statues se diversifient. Deux galeries à Port-au-Prince vendent des statues *bizango* en tant que créations contemporaines. Elles fournissent en *bizango* d'autres galeries aux États-Unis ou en Europe, ainsi que des musées anthropologiques. L'Afrika Museum aux Pays-Bas acquiert en 2009 treize statues d'un galeriste de Port-au-Prince, qui font la même année l'objet d'une installation d'envergure lors de l'exposition *Roots and More* consacrée aux religions de la diaspora africaine (Hübner et Welling 2009). À la fin de la même année, la galerie Vibrations à Paris monte une exposition d'une trentaine de statues *bizango* acquises, selon la directrice de la galerie, à New York en juin 2009 (Barbureau 2011). Ces statues de taille presque humaine proviennent soi-disant d'une *mambo* qui aurait quitté





Haïti dans les années 1960, fuyant le régime de Duvalier et emportant dans son exil new-yorkais une trentaine de statues. Elle aurait eu à New York un temple vodou où rites et cérémonies auraient été célébrés jusqu'à son décès en 1998. C'est son petit-fils qui se serait dessaisi des statues au profit de la galerie parisienne<sup>17</sup>.

Les récits des collectionneurs et des galeristes se déclinent selon une même trame narrative retraçant la découverte, l'appréciation de ces statues et l'impérieuse nécessité de les acquérir pour protéger ce qu'il est maintenant convenu d'appeler le patrimoine haïtien. Ce scénario se décline en six épisodes ou moments.

### La trame narrative de la découverte

1- La rencontre avec les statues *bizango* est due au hasard mais la puissance des effigies suscite immédiatement de fortes émotions, de la curiosité et le désir de les posséder. Pour Caroline Barbereau, propriétaire de la galerie Vibrations, l'appel est irrésistible: «En avril 2009, le hasard d'une discussion avec un client américain, designer à New York, est le début d'une aventure passionnante. Il me parle d'une collection de fétiches vodou haïtiens à vendre dans un appartement new-yorkais. Il met ces fétiches en parallèle avec les effigies mortuaires du Vanuatu, les *rambaramp* de Malekula, qui sont exposées dans ma galerie. Que faudrait-il me dire de plus pour titiller ma curiosité? Juin 2009, me voici au dernier étage d'un immeuble face à Central Park, ébaubie, estomaquée, devant l'armée d'une culture qui m'est totalement inconnue... Quel choc! Quelle puissance? Le style de rencontre qui vous marque à vie...» (*Ibid.*: 13) Pour Marianne Lehmann: «Les statues me sont arrivées par hasard. Un *oungan* avait eu un accident de voiture; il était mort sur le coup. La famille a commencé à craindre ses propres pièces. Elle a décidé de s'en séparer. Et m'a donc contactée<sup>18</sup>.» Ailleurs, la collectionneuse parle de l'émotion qui l'a conduite à constituer cette collection à la vue d'une statue, celle de Ti Bosou, bien différente des cruches qu'elle avait pour habitude d'acheter jusque-là: «Mais cette fois, il [le vendeur] m'a dit qu'il avait amené quelque chose de spécial. Il a déballé le sac. C'était une statue en béton, avec trois cornes, qui me regardait malicieusement. Le vendeur avait ajouté une petite pipe dans la bouche du personnage. Cela m'a transpercée. Comme un courant électrique qui m'est passé à travers le corps. Je sentais qu'il s'agissait vraiment de quelque chose de spécial. J'étais tellement fascinée par la statue que j'ai hésité un long moment avant de lui répondre<sup>19</sup>.»

2- Dans la majorité des cas, l'origine des statues est mystérieuse et on leur prête souvent un passé lié à des sociétés secrètes. Quoi qu'il en soit, elles sont toujours censées provenir de régions connues pour la forte implantation de ces dernières. Le *bizango* du musée du quai Branly serait ainsi issu de la « province de Le Borgne, région éloignée du monde, où ces rites rares et uniques sont purs et ces rituels authentiques<sup>20</sup>», nous indique le galeriste qui l'a vendu au musée. Ceux de la galerie Vibrations, nous l'avons vu, auraient appartenu à une *mambo*, tandis que ceux de la collection Lehmann proviendraient de l'Artibonite,

**17.** Communication orale de la galeriste à André Delpuech, Paris, le 16 avril 2010.

**18.** Interview de Marianne Lehmann réalisée par Nancy Ypsilantis et Arnaud Robert in Hainard et Mathez (dir.) 2007 : 20.

**19.** *Ibid.* : 19.

**20.** E-mail du 19 octobre 2009 du galeriste à André Delpuech.

### ci-contre

#### fig. 3

Scanner de la statue *bizango* du musée du quai Branly. © musée du quai Branly.

**21.** Hainard et Mathez (dir.)  
2007 : 20-21..

**22.** [http://www.collectif2004images.org/Video-de-l-exposition-Vodou-un-art-de-vivre-une-promenade-imaginaire-en-compagnie-de-la-realisatrice-Irene-Lichtenstein\\_a852.html](http://www.collectif2004images.org/Video-de-l-exposition-Vodou-un-art-de-vivre-une-promenade-imaginaire-en-compagnie-de-la-realisatrice-Irene-Lichtenstein_a852.html).  
Consulté le 14 septembre 2014.

**23.** Hainard et Mathez (dir.)  
2007 : 23.

**24.** E-mail du 9 septembre 2009 du galeriste à André Delpuech.

**25.** Allocution d'ouverture, Festival anthropologique des cultures afro-américaines, Centre culturel d'Espagne, Saint-Domingue, 2001 *in* Beauvoir-Dominique 2005 : 66.

**26.** Communication orale de Marianne Lehmann à André Delpuech, le 29 avril 2010, lors d'une visite de la collection dans sa maison de Pétienville.

#### ci-contre

**fig. 4**  
Vue partielle de la collection de Marianne Lheman, dans sa maison de Pétienville. Au premier plan, à gauche, des *bizango*, 29 avril 2010.  
© Photo André Delpuech.

région où les sociétés secrètes seraient plus abondantes qu'ailleurs dans le pays.

3- En dépit de leur apparence effrayante, les statues procurent un sentiment de paix à leurs propriétaires. Pour Marianne Lehmann : « Dès que je me retrouve seule avec les pièces, je sens une grande paix m'envahir. Même si les pièces sont très violentes. [...] Elles sont liées à l'indépendance haïtienne. Je me sens sereine en leur présence parce que je sais que j'accomplis un devoir. [...] Quand je suis avec les *bizango*, je me sens comme dans une église<sup>21</sup>. » Apaisement que ressent également la cinéaste Irène Lichtenstein, qui a produit le documentaire *Une mémoire vodou* sur la collection Lehmann<sup>22</sup>. Des galeristes et des collectionneurs se vantent d'avoir des *bizango* dans leur salon tant ils les trouvent à la fois expressifs et attachants.

4- Une fois découverte, la statue doit subir une « désacralisation » avant d'entrer dans le monde profane. Ce fut le cas de celles de la collection Lehmann : « [...] c'est au moment de la fête de la cour [de l'*ounfò*], quand tout le monde se réunit, y compris les enfants qui vivent à l'étranger, que les pièces sont désacralisées et qu'elles me sont envoyées. Si la désacralisation n'est pas accomplie dans le temple, elle est exécutée chez moi. L'*oungan* dirige la cérémonie. Nous achetons des pistaches, des bonbons sirop, tout ce que le *Iwa* exige. On danse, on boit du rhum. Cela peut durer des heures<sup>23</sup>. » Le *bizango* du musée du quai Branly a été désacralisé à Na-Ri-Véh en présence du galeriste à l'initiative de la vente. Selon le *sèvitè* de Na-Ri-Véh, les pièces doivent être « désacralisées » car elles contiennent l'esprit d'un *bizango* qui doit être renvoyé à son lieu d'origine en étant placé dans une bouteille lors d'un rituel réalisé dans un cimetière.

5- Les acheteurs se sentent dans l'obligation d'acquérir les *bizango* pour sauvegarder et protéger ce qu'ils considèrent comme relevant de la culture haïtienne. C'est pourquoi ils ne les vendraient pas à des particuliers mais uniquement à un établissement public ou à un musée. Le galeriste vendeur au musée du quai Branly écrit ainsi : « Je me suis engagé à ne pas vendre cette pièce rarissime à un particulier, souhaitant plutôt la voir dans un musée afin de faire connaître leur civilisation<sup>24</sup> [celle des *oungan*]. » Marianne Lehmann a acheté la première pièce de sa collection d'objets vodou quand, intriguée par cette pièce, elle décide « de protéger, avec [ses] faibles moyens, ce patrimoine culturel unique au monde, même [...] au prix de lourds sacrifices. C'est ainsi que la collection est née, par amour pour Haïti, pour sa population, dans le respect de ses traditions ancestrales<sup>25</sup>. »

6- Les statues ne sont jamais vendues isolément mais toujours en groupe, comme s'il fallait donner à l'acheteur le sentiment qu'il acquiert une partie de ladite armée *bizango*. La galerie Vibrations en expose plus d'une vingtaine. Dans la collection Lehmann, qui en contient plus d'une centaine<sup>26</sup>, celle représentant le général Trois Létan ne restera pas seule longtemps. Marianne Lehmann commente en ces



**27.** E-mail du 14 octobre 2010 du galeriste à André Delpuech.

**28.** E-mail du 9 juin 2013 d'un galeriste de New York à André Delpuech.

termes sa prochaine acquisition: «Il existe aussi la statue de sa femme et de son enfant [de Trois Létan], qui n'appartiennent pas encore à la collection. Récemment, on est venu m'annoncer qu'il fallait que j'achète au plus vite madame et l'enfant. Comme je n'ai pas beaucoup de moyens pour nos acquisitions, je ne pouvais pas me le permettre. On m'a donc rapporté que six pièces mystiques avaient brûlé et que la responsable était la femme du général, parce que son mari était absent. J'ai bien senti la pression. La plupart du temps, je ne proteste pas trop. D'ici la semaine prochaine, j'aurai l'argent pour faire venir madame et l'enfant. En espérant qu'elle ne pique pas une nouvelle colère parce que son mari est parti pour la Suisse...» (Hainard et Mathez [dir.] 2007 : 20). Quant à l'unique *bizango* du musée du quai Branly, bien des galeristes tiennent à mettre un terme à sa solitude. En octobre 2010, le galeriste qui a vendu l'«empereur» propose au musée une impératrice, l'«amperez *bizango*», pour tenir compagnie à Bakala Bizango Bazin: «Plus grande que l'empereur, la sculpture qui gardait l'entrée de l'*ounfò*, et un gardien de la chambre des *gede* dont Baron Samedi et Grande Brigitte. L'amperez a été désacralisée au cimetière principal de Port-au-Prince<sup>27</sup>.» En 2013, un autre galeriste propose au musée d'agrandir la collection d'une vingtaine de pièces: «Si Branly cherche à acquérir une vingtaine de pièces, pourquoi ne pas me les commander? Je peux vous en vendre une vingtaine pour un coût total de 50 000 euros, transport à Paris inclus. Il faut me donner un an à un an et demi pour les obtenir. Je pense réellement qu'elles contribueraient au rayonnement du musée. Vous les exposez dans une pièce sombre avec seulement quelques spots de lumière dirigés sur les statues<sup>28</sup>.»

### **Frontières: tradition, création, marchandisation**

#### **Retour sur l'acquisition du musée du quai Branly**

Si, en avril 2010, il n'est plus possible de visiter le temple de Na-Ri-Véh, d'autres récits commencent à circuler à Port-au-Prince à propos des expositions de *bizango* en Europe et de l'origine de celui acquis par le musée du quai Branly. Ces récits, enrichis par des échanges d'e-mails et des interviews avec des artistes, galeristes, collectionneurs et anthropologues, dessinent une autre généalogie pour cette statuaire, l'inscrivant dans un imaginaire qui n'en finit pas de fantasmer le vodou en se focalisant cette fois sur le monde des sociétés secrètes.

Plusieurs galeristes de Port-au-Prince affirment d'abord, en 2010 puis en 2012, que l'artiste Dubréus Lhérisson, à la vue de la photographie du *bizango* du musée du quai Branly dans le catalogue de l'exposition *Le Louvre invite J.M.G. Le Clézio*, a déclaré être l'auteur de la sculpture, qu'il aurait lui-même vendue au temple de Na-Ri-Véh (Delpuech 2011). Un galeriste de New York nous confie que le *sèvitè* de Na-Ri-Véh aurait plusieurs *bizango* dans une des pièces de son *ounfò* dont l'entrée lui a été interdite. Une anthropologue qui fréquente cet *ounfò* a ensuite confirmé que Na-Ri-Véh, riche en œuvres contemporaines, a désormais une chambre «rouge et noire» avec un autel *sanpwèl* (nom d'une société secrète) où trône un *bizango* sculpté par Lhérisson semblable, vraisemblablement, à ceux de la collection exposée au musée d'Ethnographie de Genève et à celui du musée du quai Branly.

Lhérissou est un artiste qui a fait des statues *bizango* pour plusieurs galeries et dont on dit qu'il a réalisé la plupart des statues *bizango* existant sur le marché. Il a été l'apprenti de Céus Saint-Louis, plus connu sous le nom de Ti Bout, un des grands leaders des bandes rara<sup>29</sup> et artiste renommé pour les drapeaux et costumes qu'il confectionnait dans son atelier. Lhérissou apprend auprès de lui l'art des *drapo*, auquel il a ajouté une note personnelle en en rembourrant les deux faces, leur donnant ainsi un aspect molletonné (Cosentino [éd.] 2013: 39). L'esthétique des statues *bizango* s'apparente à celle des effigies en tissu des bandes rara des années 1950 et 1960. Après la mort de Ti Bout, Lhérissou crée à Port-au-Prince dans le quartier du Bel Air avec David Boyer, également artiste de drapeaux, l'atelier Kongo Laroze dans lequel ils fabriquent des objets à partir de matériaux recyclés et de pièces de mercerie. Après le tremblement de terre de 2010, ils ont ouvert un nouvel atelier à Léogane, à une trentaine de kilomètres de la capitale.

Lhérissou est aussi très présent sur le marché de l'art international. Il expose régulièrement à la Santa Fe International Folk Art Market et dans des galeries. En janvier 2014, ses statues *bizango* sont exposées à la galerie BrutEdge à Jersey City dans le cadre de l'exposition *Spirit Migration: The Flowing, the Fleeting, the Spectral*<sup>30</sup>. Son travail paraît également dans des revues, *IntranQu'illités* par exemple, revue de littérature haïtienne, qui a illustré un poème de l'écrivaine québécoise et new-yorkaise Madeleine Monette par une photographie d'un de ses *bizango*<sup>31</sup>. Un autre a fait la couverture de l'ouvrage *Art contemporain de la Caraïbe. Mythes, croyances, religions et imaginaires*<sup>32</sup>, qui se veut la somme la plus récente sur l'art caribéen<sup>32</sup>. Notons que le nom de Lhérissou revient sur les étiquettes des statues de l'exposition du musée d'Ethnographie de Genève, suggérant qu'il en est l'auteur<sup>33</sup>. Pour autant, il n'a pas alors été contacté par les initiateurs de ce projet, ce qui aurait permis de s'assurer des dates de création des statues et de savoir s'il était bien l'artisan qui les aurait fabriquées pour la société secrète dont elles proviendraient. Deux de ses sculptures, cette fois-ci présentées comme des *Iwa* et vêtues de vestes pailletées, sont à l'affiche de l'exposition *Haïti. Deux siècles de création artistique*, présentée au Grand Palais à Paris du 19 novembre 2014 au 15 février 2015<sup>34</sup> (Cuzin et Pérodin [éd.] 2014); mais ici en revanche aucune ambiguïté: elles sont bien présentées comme œuvres d'art contemporaines, signées de leur créateur, Lhérissou (fig. 5).

Les discours des vendeurs de la statuaire *bizango*, du moins de ceux de la majorité des galeristes prétendant avoir obtenu leurs pièces auprès d'officiants du vodu, rappellent la manière dont certains marchands d'art africain réinventent les artefacts destinés à une clientèle internationale pour les rendre crédibles. Christopher Steiner a montré en effet que des objets d'art pouvaient être ainsi retravaillés par les marchands aux trois stades de leur présentation, de leur description et de leur transformation (Steiner 1995). La présentation, d'abord, est un élément essentiel pour assurer le succès d'une vente. Pour être considéré comme «authentique», l'objet doit être placé dans un contexte particulier, proche de celui de son usage originel, et l'acheteur doit avoir le sentiment de faire une découverte inaccessible au commun des mortels. Le *bizango* du musée du quai Branly fut présenté au galeriste dans un *ounfò* de Port-au-Prince, donc dans un

**29.** Groupes de musique liés à des *ounfò* qui défilent pendant la période du carême, prenant la suite des manifestations du carnaval. Sur ce sujet, voir McAlister 2002.

**30.** [Http://arcthemagazine.com/arc/2014/01/open-house-at-brutedge-gallery](http://arcthemagazine.com/arc/2014/01/open-house-at-brutedge-gallery).

**31.** *IntranQu'illités* 3, 2014: 187.

**32.** Renée-Paule Yung-Hing, *Art contemporain de la Caraïbe. Mythes, croyances, religions et imaginaires*. Paris, Éditions Hervé Chopin, 2012. Cette œuvre de Dubréus Lhérissou, intitulée *Bizango Mèt Bitasyon*, est datée de 2006 et fait partie de la collection des Ateliers Jérôme de Port-au-Prince.

**33.** « La récurrence du nom de Lhérissou dans un certain nombre de légendes figurant sur les étiquettes [des *bizango*] pourrait nous indiquer le nom d'un artiste haïtien. » (Schinz 2008: 373)

**34.** Dans le catalogue de cette exposition, les deux œuvres, respectivement de 1,58 m et de 1,53 m de haut représentent Legba et Bosou. Signées Dubréus Lhérissou et datées de 2012, elles sont mentionnées comme appartenant à la collection Reynald Lally.



**fig. 5**

Vue de l'exposition *Haïti. Deux siècles de création artistique*. Du 19 novembre 2014 au 15 février 2015, Grand Palais, Paris. Scénographie Sylvain Roca et Nicolas Grout. © Didier Plowy / Rmn-Grand Palais, Paris 2014

contexte proche de celui d'une société secrète. Le galeriste affirme avoir eu le privilège de l'acquérir car il est proche de plusieurs officiants du vodou et considéré, bien que non-initié, comme «un *oungan* d'adoption». Vient ensuite la description. Dans celle qu'il propose de l'objet, le marchand d'art africain transmet deux types d'information. Lorsqu'il s'adresse à un collectionneur ou à l'un de ses homologues, il détaille l'histoire de la pièce en précisant son origine et la manière dont elle a été collectée; lorsqu'il s'adresse à un touriste, il insistera plutôt sur les usages et la signification de la pièce. Le vendeur du temple port-au-princien a communiqué au galeriste le premier type d'information : la sculpture proviendrait d'une société secrète située au nord d'Haïti et aurait été transférée d'un *ounfò* de la même région à Port-au-Prince. Enfin, la transformation de l'objet consiste notamment à restaurer de possibles dommages causés à la pièce, à en retirer certaines composantes et à lui ajouter une patine. L'empereur Bakala Bizango Bazin a subi une transformation plus sophistiquée. D'abord désacralisé pour entrer dans le monde profane du marché de l'art, il a dû ensuite être remplacé par trois statues d'un grade inférieur lors d'une cérémonie fastueuse.

### La doxa *bizango*

L'histoire de l'origine ultime de ces statues et de leur fonction est narrée sur le ton de l'évidence. Les vendeurs – qu'ils soient galeristes ou officiants du vodou –, certains conservateurs de musée impliqués dans leur exposition et les collectionneurs semblent partager une même version de l'histoire des sociétés secrètes et prendre pour acquise l'existence d'une culture matérielle spécifique à ces dernières. On est en présence d'une doxa des champs artistiques et patrimoniaux, au sens où l'entend Pierre Bourdieu, à savoir un «ensemble de présupposés inséparablement cognitifs et évaluatifs dont l'acceptation est impliquée par l'appartenance même [au champ]» (Bourdieu 1997 : 145). La doxa délimite un espace de discussion légitime qui ne souffre aucune contradiction. Et pourtant, que sait-on vraiment des sociétés secrètes en Haïti? Peu de choses en réalité. On peut commencer par distinguer trois types de discours à leur sujet : celui de l'imaginaire populaire haïtien, celui des anthropologues et celui des personnes liées à la fondation créée par Marianne Lehmann. Sans les avoir jamais vues ou fréquentées, les Haïtiens les imaginent premièrement comme des regroupements de personnes, distincts des *ounfò*, qui font la loi dans les campagnes. Elles sont craintes, quand la mention de leurs noms ne sème pas tout simplement la terreur dans la population. Le discours populaire en nomme plusieurs, dont les *bizango*. Elles seraient repérables la nuit, lorsque des musiques spécifiques signalent la sortie en bande de membres d'une société secrète. On s'en éloigne de peur de les rencontrer. Si l'on appartient à l'une d'entre elles, on ne sort jamais sans son «passeport<sup>35</sup>», gage du respect d'une bande adverse si d'aventure on en croisait une. Deuxièmement, qu'en disent les anthropologues, sachant que peu d'entre eux s'en sont approchés ou les ont fréquentées? Michel Laguerre (1980 et 1989) a été le seul à publier ses travaux de recherche sur les sociétés secrètes de l'Artibonite menés dans les années 1970. Selon lui, celles-ci ont été créées pendant la période esclavagiste, sur le modèle africain, et auraient porté la révolte de 1791. Elles auraient aujourd'hui un rôle dans les domaines de la justice et de la politique. Leur nom serait celui de l'esprit *bizango*, protecteur des esclaves. Le mot *bizango* trouverait ses origines dans l'appellation d'un groupe guerrier

**35.** «Chaque membre de la société *bizango* doit porter sur lui la nuit un passeport spécial comme protection contre les autres sociétés secrètes rivales. [...]

Le passeport *bizango* est une feuille de papier avec un cachet dans son coin en haut à gauche. Un tel papier peut être acheté au bureau des contributions (service financier interne à la société). Sur les bords, il y a des lignes des mêmes couleurs que celles des drapeaux de la société. Sous le cachet, il y a une prière, puis les mots de passe, enfin le nom des villages et des leaders de la société secrète qui ont validé le passeport. Au milieu de la feuille de papier se trouve une croix rouge et noire.» Laguerre 1980 : 152 (Traduction d'André Delpuech).

### double page suivante

#### fig. 6

«L'armée des *bizango*» telle que présentée au musée d'ethnographie de Genève dans l'exposition *Le Vodou, un art de vivre*, du 5 décembre 2007 au 31 août 2008. © MEG (Musée d'ethnographie de Genève)/Photo Johnathan Watts.





**36.** Interview par Valerio Saint-Louis, émission télévisée sur *Tele-Image*, Channel 115, Long Island, États-Unis ; <https://www.youtube.com/watch?v=IPAr8nqeTec> et <https://www.youtube.com/watch?v=wx26H7nyoFE>, liens consultés le 10 septembre 2014.

**37.** Pratique qui permettrait de réduire un individu en zombi. Ce dernier serait la victime d'un sortilège permettant de ramener les morts à la vie ou de détruire la conscience d'un individu afin de le rendre corvéable à merci.

qui vivait au <sup>xvii</sup><sup>e</sup> siècle dans les îles Bissagos, au sud du Sénégal. Elizabeth McAlister (2002) mentionne la présence de membres de sociétés secrètes dans les bandes de *rara*, ces groupes de musique liés à des *ounfò* qui défilent pendant la période du carême, prenant la suite des manifestations du carnaval. Il existe enfin, troisièmement, un discours contemporain sur les sociétés secrètes qui est le fait d'un groupe très restreint de personnes directement liées à la fondation créée par Marianne Lehmann ou à l'institutionnalisation du vodou et qui, par bien des aspects, est à l'opposé des discours populaires sur ces mêmes sociétés. En effet, au lieu d'être craintes, elles sont ici magnifiées et décrites comme une alternative politique à des gouvernements qui n'ont jamais eu à cœur de défendre les intérêts du peuple haïtien. Rachel Beauvoir-Dominique, anthropologue, membre de la fondation et consultante pour l'exposition de la collection Lehmann, a conceptualisé l'origine et la fonction de ces sociétés secrètes dans l'ouvrage *Savalou É*, coécrit avec Didier Dominique (Beauvoir-Dominique et Dominique 2003). Issues de groupes de Noirs marrons de l'époque esclavagiste, celles-ci remonteraient à l'époque amérindienne et se seraient constituées à l'image des sociétés secrètes d'Afrique. Elles auraient mené le combat contre le système esclavagiste et poursuivraient la lutte contre un État au service des plus puissants. Elles protégeraient également les *ounfò* et leurs officiants, qui, tout au long de l'histoire d'Haïti, ont fait l'objet de campagnes d'anéantissement. Le contexte esclavagiste aurait déterminé les conditions d'émergence de la culture matérielle du vodou et l'art des sociétés secrètes, le choix des matériaux, la symbolique, l'apparence des artefacts exprimant cette violence initiale qui perdure encore aujourd'hui (Beauvoir-Dominique 2005).

Dans une interview donnée à Valerio Saint-Louis sur une chaîne câblée de Long Island<sup>36</sup>, Max Beauvoir, chef suprême autoproclamé d'une branche d'un vodou en voie d'institutionnalisation, considère que les sociétés qualifiées de « secrètes » par ceux qui les dénigrent sont en réalité des sociétés « sacrées ». Celles-ci constituent selon lui un groupe social interne au vodou, issu des Amérindiens taïno et arawak, et ne seraient pas au service d'un dieu mais auraient pour fonction de protéger la société. Elles assumeraient un rôle politique et feraient régner leur loi. En effet, bien qu'opérant clandestinement puisque leurs membres ne sont pas connus de la société civile, ceux-ci se déplacent la nuit pour régler leur compte aux malfrats et aux criminels. C'est pourquoi les honnêtes hommes et les honnêtes femmes ne sont pas supposés les croiser sur leur chemin. C'est également en leur sein que se pratique la zombification<sup>37</sup>, considérée par Beauvoir comme une forme de punition sociale moins cruelle que la peine capitale puisqu'il n'y a pas mort d'homme.

Les thèses sur la statuaire *bizango* proposées par la collectionneuse Marianne Lehmann et l'anthropologue Rachel Beauvoir-Dominique relèvent donc de ce même espace discursif. Les cinquante-trois statues exposées au musée d'Ethnographie de Genève proviendraient d'une société secrète *bizango* de l'Artibonite, sans plus de précision, et on ne sait pas non plus à quel moment elles ont été collectées. Telles qu'elles sont exposées, elles représenteraient soit l'armée des marrons ayant combattu l'armée coloniale française pour l'abolition de l'esclavage puis pour l'indépendance d'Haïti,

soit les esprits de ces combattants. Pour Marianne Lehmann: «Elles sont belliqueuses, n'est-ce pas? Mais elles représentent la résistance. Vous pouvez voir des gens enchaînés, des soldats sans bras ou sur une civière, des hommes avec bouclier et épée, casque. Les *bizango*, c'est une institution militaire. Ils possèdent des grades; le capitaine, le général, le roi et la reine, qui ont leur fauteuil. Le combat haïtien se reflète dans ces pièces et le travail que ces guerriers ont fourni. Je me suis rendue quelques fois dans une société secrète à Martissant. Le culte est magnifique: les danses, le recueillement devant un grand feu. C'est un vodou de nuit. Beaucoup de gens le craignent. Autrefois, pour accéder à ces cérémonies, il fallait posséder un passeport de membre de société secrète.» (Hainard et Mathez [dir.] 2007: 21) Le catalogue de l'exposition du Musée canadien de l'histoire-Canadian Museum of History à Gatineau détaille l'identité et la fonction de quelques-unes de ces statues (Peressini et Beauvoir-Dominique 2012).

Origine rituelle ou artistique des *bizango*? La question est-elle seulement pertinente tant la frontière est perméable entre pièce artistique et objet religieux? Les objets sont fabriqués par des artisans ou des artistes, qui sont bien souvent des *sèvitè* ayant leur atelier dans le *péristil* de leur *ounfò*<sup>38</sup>. Ils fabriquent des objets pour d'autres *ounfò*, pour les marchés d'artisanat ou les galeries d'art. Les *sèvitè* peuvent revendre ces objets en cas de difficultés économiques. Ce qui distingue une pièce rituelle d'une pièce profane, c'est qu'elle a été «chargée» d'une force spirituelle, on dit aussi qu'elle est «habitée», au moment de son entrée dans l'*ounfò*. Si elle doit quitter le lieu sacré pour rejoindre le monde profane, cette force lui est alors enlevée, elle est «désacralisée»<sup>39</sup>. Cette question de l'authenticité est-elle d'ailleurs pertinente à ce stade de l'analyse? En effet, s'en tenir à la dichotomie pièce rituelle/œuvre d'art empêche non seulement de penser la fluidité de la vie d'un objet, mais aussi la réalité de la marchandisation des objets locaux sous l'influence de l'expansion capitaliste du mode occidental de consommation des objets (Philips et Steiner [éd.] 1999).

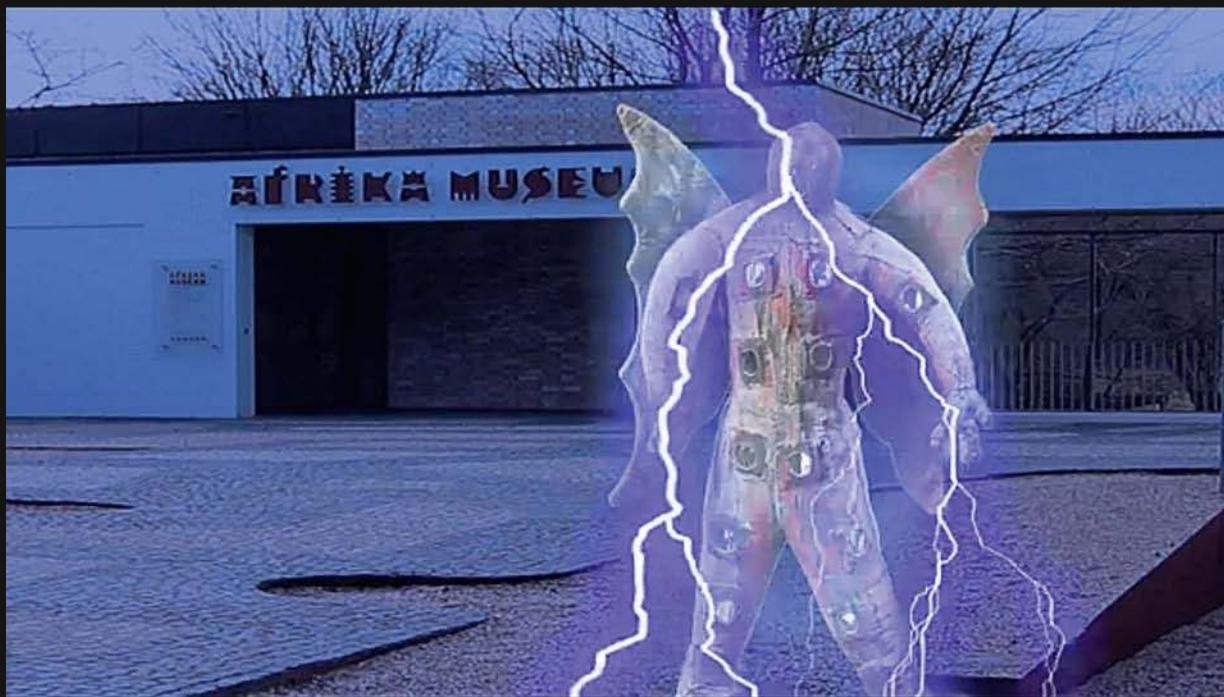
S'arrêter sur la façon dont les expositions sur le vodou qui fleurissent depuis 2007 mettent en avant les sociétés secrètes et sur la profusion de *bizango* subitement disponibles sur le marché de l'art nous semble en revanche plus fécond.

### De la folie *bizango*...

Le succès des statues *bizango* s'inscrit tout d'abord dans la continuité de la mise en scène et de la spectacularisation du vodou à des fins touristiques et commerciales, commencées avec l'exposition universelle de 1949-1950 qui s'est tenue à Port-au-Prince. Celles-ci perpétuent également les représentations occidentales autour du vodou, à la fois folkloriques, hollywoodiennes et institutionnelles, en promouvant un art dit naïf, inspiré de cette religion, et en multipliant les expositions dans des musées d'un «art sacré du vodou» (Cosentino [éd.] 1995). Le périple de Bakala Bizango Bazin du Bois-Caïman à Paris témoigne du franchissement d'un nouveau seuil dans l'imaginaire occidental, qui inclut désormais les sociétés secrètes dans la sphère du vodou et en fait un espace clandestin de résistance politique aux gouvernements en place depuis la période coloniale. La multiplication de la présence des *bizango* sur les marchés de l'art européen et

**38.** Le *péristil* désigne la galerie couverte de l'*ounfò* où sont accomplis les danses et rituels vodou.

**39.** Elizabeth McAlister décrit bien comment une bouteille qu'elle avait achetée des mains d'un *bokò*, membre d'une société secrète, et qu'elle croyait être un objet d'art, s'est avérée être en fait une bouteille qui fonctionnait dans un système symbolique vodou car «chargée» (McAlister 1995).



nord-américain marque également une nouvelle étape dans la découverte, l'invention et la patrimonialisation d'un vodou destiné à un public international. Sous couvert de représenter des guerriers qui se seraient battus pour l'abolition de l'esclavage, les expositions participent de la spectacularisation et d'une diabolisation d'Haïti.

Nous invitons ainsi le lecteur à prendre le temps de regarder l'une des publicités télévisées de l'Afrika Museum pour son exposition sur les religions de la diaspora africaine *Roots and More. Reis van dees gestalten* en 2009 (« Des origines et bien plus encore. Le voyage des esprits »). Les enjeux de l'exposition n'étaient pas minces (Kleuskens *et al.* 2010). Il s'agissait pour ce musée d'ethnologie de se repositionner en tant que musée d'art contemporain. Cette exposition étant considérée comme la plus importante de son histoire, une campagne nationale de publicité fut lancée qui s'appuya sur des journaux, des clips télévisés et des panneaux d'affichage. L'emblème de l'exposition était un *bizango* ailé portant un sabre, qui tel Batman surgit dans un éclair pour inviter les spectateurs à un voyage avec les esprits (fig. 7). L'ensemble formé par les statues *bizango* a été conçu comme l'attraction principale de l'exposition. Le titre de cette installation, *La Ronde de nuit haïtienne*, qui reprend celui d'une des toiles les plus célèbres de Rembrandt et en copie la composition, joue sur la légitimation de la valeur et du statut des *bizango* dans une histoire de l'art globalisante et universalisante (Hübner et Welling 2009). Soulignons que le nom de l'artiste, Lhérisson, n'est mentionné nulle part, ce qui a permis de baptiser librement cette installation. Le Field Museum à Chicago participe également de la spectacularisation des statues *bizango* : celles-ci sont en première page du site internet de l'exposition *Vodou : Sacred Powers of Haiti*, entérinant la confusion entre vodou et sociétés secrètes<sup>40</sup>. Les statues *bizango* sont ensuite visibles sur chaque écran de présentation de l'exposition, qui se veut pourtant une exposition sur le vodou.

Diabolisation : les statues ont quelque chose de dérangeant et bien des visiteurs les considèrent comme particulièrement horribles, au point que de nombreux avertissements sont publiés dans des blogs sur internet pour déconseiller de voir ces expositions. En faisant de ces statues le clou des expositions sur le vodou, un amalgame est créé entre celui-ci et les sociétés secrètes *bizango* alors que les Haïtiens les craignent et les distinguent bien du culte. En les présentant comme un réseau clandestin de résistance politique et judiciaire, ces expositions dévoilent ce qu'elles-mêmes considèrent être la part cachée de la culture haïtienne.

La statuaire *bizango* est-elle créée pour satisfaire le consommateur nord-américain et européen toujours assoiffé d'Haïti ? Qui en Haïti a jamais vu ou entendu parler de ces statues ? C'est le propre des sociétés secrètes que d'être invisibles, nous répondra-t-on. Une posture éthique n'exigerait-elle pas alors, d'une part, de respecter le secret de cette résistance souterraine, d'autre part d'élucider la généalogie d'une culture matérielle surgie du néant ? Qu'en penseraient les membres des sociétés secrètes, si tant est qu'elles soient effectivement des espaces de résistance au pouvoir étatique ?

Carlo Célius a bien montré que l'ambition patrimoniale de la collection Lehmann est concomitante de la restructuration du vodou issue des asso-

40. [Http://www.fieldmuseum.org/at-the-field/exhibitions/vodou-sacred-powers-haiti](http://www.fieldmuseum.org/at-the-field/exhibitions/vodou-sacred-powers-haiti).

#### ci-contre

fig. 7  
Arrêt sur images d'un clip télévisé pour la promotion de l'exposition *Roots and more. Reis van dees gestalten*. Afrika Museum, Berg en Dal (Pays-Bas), 2010. D.R.

**41.** Voir Richman 2008 pour une analyse centrée sur les relations entre les fantasmes touristiques et artistiques étatsuniens sur Haïti et le développement de l'art naïf et religieux haïtien. Voir également Célius 2008 pour le rôle de l'international dans le développement de certains mouvements artistiques.

**42.** Communication personnelle du *sèvitè* du temple sacré de Na-Ri-Véh 777 à Catherine Benoît le 9 octobre 2014.

ciations militantes, dont certaines défendent un vodou monothéiste dirigé par un leader et fondé sur sa propre « bible » (Célius 2009). Ces dernières ont été créées au lendemain de la chute de Duvalier pour protéger les *ounfò* menacés par des groupes protestants qui assassinaient des officiants du vodou au prétexte qu'ils auraient soutenu le régime duvaliériste. Peut-on pour autant parler de restructuration du vodou ? En effet, ce vodou « associatif » existe essentiellement pour l'étranger, en particulier pour les organisations internationales et les ONG qui cherchent à établir des contacts avec le milieu vodouisant, dans le cadre de projets de santé publique par exemple (Benoît 2007). Ce vodou des associations est contesté à la fois par les fidèles d'un vodou dit lignager, dont la pratique s'insère dans un quotidien rattaché aux ancêtres familiaux et spirituels, et par certaines de ces associations, qui auraient préféré que soient reconnus d'autres « chefs suprêmes » en fonction de luttes de pouvoir internes à ce champ religieux. Tout compte fait, nous serions tentés de voir dans ces expositions qui mettent en avant les sociétés secrètes une façon de plus d'alimenter les représentations et les constructions que l'Europe et l'Amérique proposent du vodou en y favorisant la consommation de certaines formes d'art haïtien <sup>41</sup>. Le « barbare imaginaire », pour reprendre le titre d'un ouvrage de Laënnec Hurbon, semble bien protéiforme et n'en finit pas de se multiplier (Hurbon 1988).

#### Ouverture : octobre 2014

Alors que nous pensions avoir terminé cet article, le hasard – mais s'agit-il d'un hasard ? – nous met, le 9 octobre 2014, sur la piste du *sèvitè* de l'*ounfò* de Na-Ri-Véh, puis quelques jours plus tard sur celle de Lhérisson. Nous avons alors confirmation par nos deux interlocuteurs que le *bizango* du musée du quai Branly a bien été créé par cet artiste. L'énergie qui habitait Bakala Bizango Bazin, nous dit le *sèvitè*, et qui a été retournée à ses origines, au Borgne, lors de la cérémonie de « désacralisation », s'y est manifestée la veille. Celle-ci rayonnerait également au quai Branly, car l'un des objets amérindiens de la période précoloniale n'a pas été retiré lors de la cérémonie de désacralisation et l'« habiterait » encore, logé à l'intérieur de la statue <sup>42</sup>.

Nous comprenons alors que le déplacement de l'opposition authentique/faux doit aller au-delà de la question de la marchandisation occidentale des artefacts rituels. Le *sèvitè* de Na-Ri-Véh nous dit que la puissance créatrice de l'artiste doit être reconnue :

Ces pièces sont-elles *bizango* ou pas ? Moi j'ai une réponse. La réponse : ce sont des pièces *bizango*. Un artiste qui crée, qu'est-ce qu'il y a de plus près de Dieu ? Qui est Dieu ? Dieu, c'est premièrement un créateur. Que ce soit un créateur par la parole ou les actes, c'est un créateur. Il n'y a rien de plus proche de Dieu qu'un artiste. L'artiste qui crée un *bizango* pour le vendre ou autre, en créant la pièce *bizango* il devient à ce moment *bizango*. À partir du moment où vous parlez du vodou, des sociétés secrètes, à ce moment précis vous êtes vodouisant.

Ces pièces, quelle que soit la raison, elles sont créées pour être ce qu'elles sont ; elles sont des pièces *bizango*.

Avant de créer, l'artiste fréquente les temples, il pose des questions, il voit, il est inspiré, il dort, il se réveille. Le lendemain, il crée dans un état second. On ne peut pas créer autrement. Nous pensons que les énergies du monde n'existent pas et pourtant elles sont. C'est la même chose pour ces artistes, ils sont; ils sont en état second. Ils créent quelque chose, puis ils sont eux-mêmes émerveillés<sup>43</sup>.

Lhérisson affirme être le concepteur des *bizango* faits de tissus rembourrés<sup>44</sup>. Il a conçu le premier un après-midi où il fut inspiré pour créer une œuvre marquante qui ne laisserait pas insensible. Il a réalisé des dizaines de statues qu'il considère comme « authentiques » car « antiques » : des *oun-gan* les « chargent » d'un « esprit vieux d'un, deux ou trois siècles » avant de les placer dans des *ounfò*. Celles-ci ont été exposées dans les plus prestigieux musées anthropologiques européens et nord-américains, la plupart du temps sans que son identité soit mentionnée par les marchands d'art ou connue des conservateurs. C'est peut-être grâce à l'anonymat entretenu autour de son créateur et garant du caractère mystérieux des statues que Bakala Bizango Bazin a cheminé d'un quartier de Port-au-Prince jusqu'aux musées du Louvre et du quai Branly ?

Connecticut College, New London, États-Unis  
catherinebenoit@mac.com

musée du quai Branly, Paris  
andre.delpuech@quaibrany.fr

43. *Ibid.*

44. Communication personnelle de Dubréus Lhérisson à Catherine Benoît le 18 octobre 2014.

#### remerciements

Nous souhaitons remercier Donald Cosentino, Michel Laguerre et Christopher Steiner pour leurs réactions à différentes étapes de ce projet ainsi que pour leurs suggestions bibliographiques. Nous tenons à remercier plus particulièrement Soraya Aracena, Jean Jonassaint, Elizabeth McAlister et Ulrike Sulikowski pour les longues discussions que nous avons eues avec eux ainsi que pour leurs commentaires sur les différentes versions de ce texte. Enfin, sans une série d'entretiens avec les conservateurs de musée, les commissaires d'exposition, les collectionneurs et marchands d'art, qui nous ont demandé pour la plupart de respecter leur anonymat, nous n'aurions pu être aussi précis dans l'analyse que nous proposons. Nos remerciements vont également à l'un des *sèvitè* du « temple sacré de Na-Ri-Véh 777 » et au galeriste qui a vendu la statue *bizango* au musée du quai Branly pour leur autorisation à faire part de nos échanges courriel et téléphoniques et à publier des photos *in situ* de la statue.

## Bibliographie

### Aracena, Soraya (éd.)

2001 *Aportaciones Culturales Haitiana*, VIII<sup>e</sup> Festival anthropologiques des cultures afro-américaines, Saint-Domingue.

### Barbureau, Caroline

2011 *Les Guerriers Bizango. L'art d'une société secrète vaudoue en Haïti, symbole de liberté et de justice*. Paris, Galerie Vibrations.

### Beauvoir-Dominique, Rachel

1995 « Undergound realms of being: Vodoun magic », in Cosentino (éd.) 1995.

2005 « Libérer le double, la beauté sera convulsive... À propos d'une collection d'art vodou », *Gradhiva* (nouvelle série) 1 : 57-69.

### Beauvoir-Dominique, Rachel, et Dominique, Didier

2003 *Savalou É*. Montréal, Les Éditions du CIDHICA.

### Benoît, Catherine

2007 « The politics of vodou: Aids, access to health care and the use of culture in Haïti », *Anthropology in Action* XIV (3) : 59-68.

2009 « La Caraïbe ou l'impensé de l'anthropologie française », in Michelle Daveluy et Jean-Louis Dorais, *Anthropologie, hégémonies et périphérie*. Montréal, Liber: 25-42.

### Bourdieu, Pierre

1997 *Méditations pascaliennes*. Paris, Seuil.

### Célius, Carlo A.

2005 « La création plastique et le tournant ethnologique en Haïti », *Gradhiva* (nouvelle série) 1 : 71-94.

2008 *Langage plastique et énonciation identitaire. L'invention de l'art haïtien*. Québec, Presses de l'université de Laval.

2009 « Le vodou haïtien : patrimonialisation et dynamique de restructuration », *Martor, Revue d'anthropologie du musée du paysan roumain* 14 : 89-100.

### Trois capitaines pour un empereur! Histoires de bizango

Par Catherine Benoît et André Delpuech

### Cosentino, Donald J.

2009 « Vodou: A way of life », *Material religion: The Journal of Objects, Art and Belief* V (2) : 250-252.

### Cosentino, Donald J. (éd.)

1995 *Sacred Arts of Haitian Vodou*. Los Angeles, UCLA Fowler Museum of Cultural History.

2013 *In Extremis: Death and Life in 21st-Century Haitian Art. About the exhibition*. Los Angeles, Fowler Museum.

### Cuzin, Régine et Pérodin, Mireille (éd.)

2014 *Haïti. Deux siècles de création artistique*. Paris, Rmn-Grand Palais.

### Delpuech, André

2011 « Un personnage bizango d'Haïti », in Le Clézio 2011 : 86-91.

### Geggus, David

2002 *Haitian Revolutionary Studies*. Bloomington, Indiana University Press.

### Geggus, David et Fiering, Norman

2009 *The World of the Haitian Revolution*. Bloomington, Indiana University Press.

### Hainard, Jacques et Mathez, Philippe (dir.)

2007 *Le Vodou, un art de vivre*. Gollion et Genève, Infolio-Musée d'Ethnographie de Genève.

### Hübner, Irene et Welling, Wouter

2009 *Roots and More. The Journey of the Spirits. De Reis van de Geesten*. Berg en Dal, Afrika Museum.

### Hurbon, Laënnec

1988 *Le Barbare imaginaire*. Paris, Éditions du Cerf.

### Kleuskens, Elise, School, Fransje, Thijs, Suzanne, Westendorp, Mariske et Venbrux, Eric

2010 « A spiritual contact zone. Re-inventing ritual space in the Netherland's Afrika Museum », *Jaarboek voor liturgieonderzoek* (26) : 43-57.

### Laguerre, Michel

1980 « Bizango: A voodoo secret society in Haïti », in Stanton K. Tefft, *Secrecy*. New York, Human Sciences Press : 147-159.

1989 *Voodoo and Politics in Haïti*. New York, St. Martin's Press.

### Le Clézio, Jean-Marie-Gustave

2011 *Les musées sont des mondes*. Paris, Musée du Louvre-Gallimard .

### McAlister, Elizabeth

1995 « A sorcerer's bottle: The visual art of magic in Haïti », in Cosentino (éd.) 1995 : 305-321.

2002 *Rara! Vodou, Power, and Performance in Haïti and its Diaspora*. Berkeley, University of California Press.

### Peressini, Mauro et Beauvoir-Dominique, Rachel

2012 *Vodou*. Gatineau, Canadian Museum of Civilization Corporation.

### Philips, Ruth B. et Steiner, Christopher B. (éd.)

1999 *Unpacking Culture. Art and Commodity in Colonial and Postcolonial Worlds*. Berkeley, University of California Press.

### Richman, Karen R.

2008 « Innocent imitations? Authenticity and mimesis in Haitian vodou art, tourism, and anthropology », *Ethnohistory* LV (2) : 203-227.

### Schinz, Olivier

2008 « Objet vodou, couches de sens », in Jacques Hainard, Philippe Mathez et Olivier Schinz (dir.), *Vodou*. Gollion et Genève, Infolio éditions-Musée d'Ethnographie de Genève (« Tabou 5 ») : 365-385.

### Steiner, Christopher B.

1995 « The art of the trade: On the creation of value and authenticity in the African art market », in George E. Marcus, et Fred R., Myers, *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*. Berkeley, University of California Press : 151-165.

### Yung Hing, Renée Paule (éd.)

2012 *Art contemporain de la Caraïbe. Mythes, croyances, religions et imaginaires*. Paris, Éditions Hervé Chopping.

### page 130 et ci-contre

Bakala Bizango Bazin, début 21<sup>e</sup> siècle. Tissus rembourrés, os, dents, bois, miroirs, métal, plastique. H 1,30 m. © musée du quai Branly, photo Thierry Ollivier, Michel Urtado.

