



Transatlantica

Revue d'études américaines. American Studies Journal

2 | 2007
Plotting (Against) America

« Peintures haïtiennes d'inspiration vaudou »

Musée d'Aquitaine de Bordeaux, musée d'archéologie, d'histoire et d'ethnographie, du 10 mai au 30 novembre 2007 (Commissaires de l'exposition : Daniel Gonzalez Valencia et Christine Morandi).

Nelly Mok



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/transatlantica/1682>

ISSN : 1765-2766

Éditeur

AFEA

Référence électronique

Nelly Mok, « « Peintures haïtiennes d'inspiration vaudou » », *Transatlantica* [En ligne], 2 | 2007, mis en ligne le 14 mai 2008, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/transatlantica/1682>

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.



Transatlantica – Revue d'études américaines est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

« Peintures haïtiennes d'inspiration vaudou »

Musée d'Aquitaine de Bordeaux, musée d'archéologie, d'histoire et d'ethnographie, du 10 mai au 30 novembre 2007 (Commissaires de l'exposition : Daniel Gonzalez Valencia et Christine Morandi).

Nelly Mok

- 1 En hommage aux relations historiques étroites qui unissent l'île de Saint-Domingue et Bordeaux depuis le XVIII^e siècle essentiellement par le biais du commerce colonial, le Musée d'Aquitaine s'est intéressé à l'île et, plus particulièrement, au rôle que le vaudou, reconnu comme religion officielle en Haïti depuis 1987, a joué dans l'histoire politique du pays, dans sa construction d'une identité nationale et sa lutte pour l'indépendance, mais aussi, et surtout, dans l'évolution de son art pictural. Mettant à l'honneur une grande partie de la collection de Raymond Arnaud, docteur en géographie et sciences de l'art et passionné d'Haïti, l'exposition cherche à apprécier l'influence du vaudou dans la culture haïtienne contemporaine. A travers les œuvres des plus grands artistes haïtiens de ces trois dernières décennies, elle se propose d'examiner la relation que la peinture haïtienne entretient avec le vaudou, relation aussi complexe que la genèse de cette religion est tumultueuse. Des pionniers à la nouvelle génération en passant par le groupe de Saint-Soleil qui, après sa dissolution en 1978, mit en place la formation du groupe des Cinq Soleils, l'exposition « Peintures haïtiennes d'inspiration vaudou » souligne la nécessité de mesurer aussi bien l'apport du vaudou à la peinture haïtienne que le positionnement de la peinture haïtienne par rapport au vaudou.
- 2 L'exposition s'ouvre sur un hall dont l'objectif est d'inscrire le vaudou dans les origines historiques et politiques de la République d'Haïti avant que son lien avec la peinture haïtienne ne soit exploré dans les salles attenantes. A l'entrée est affiché un panneau balisant l'histoire d'Haïti, de la conquête franco-espagnole du Nouveau Monde, dont l'île d'« Ayti-Española » constitua le point de départ en 1492, à l'élection du président actuel de la République d'Haïti, René Préval, en 2006. Il apparaît que le vaudou se définit

d'emblée par la place qu'il s'est vu octroyée au cours des bouleversements politiques agitant le pays.

- 3 Plusieurs œuvres retracent la conquête d'Hispaniola par les pouvoirs dominants pendant plus d'un siècle et suggèrent le contexte révolutionnaire dans lequel le vaudou s'est (re)défini. La gravure du Père Vincenzo Maria Coronelli, *La Spagnuola* (vers 1696), représentation cartographique de Saint-Domingue ou « l'île espagnole », débute la genèse d'Haïti et rappelle le temps des colonies française et espagnole dont on peut lire les traces aujourd'hui dans la délimitation géographique de la République d'Haïti et de la République Dominicaine au sein de la Caraïbe. *Marchands d'esclaves de Gorée* (v. 1796), de Jacques Grasset de Saint-Sauveur et Labrousse, évoque alors le déplacement vers les Amériques auquel des millions d'Africains ont été contraints dès le XV^e siècle, pour être réduits en esclavage et servir de main-d'œuvre sur les plantations agricoles, en particulier celles de la colonie française de 1697 à 1803. Non loin de ces œuvres, comme pour donner à voir les pratiques culturelles et culturelles qui ont elles aussi été soumises à l'exil et à l'influence coloniale, sont exposés des objets de culte originaires des Grandes Antilles préhispaniques et de l'ancien royaume du Dahomey. On remarque par exemple deux figures divines en bois représentant les jumeaux Yoruba et les jumeaux Fon, toutes deux sculptées au Bénin, à la fin du XIX^e siècle. Ainsi, la confrontation du vaudou haïtien ancestral, né dans le Golfe du Bénin¹, et de la culture dominante dans les Amériques, est suggérée, mettant en lumière la gestation plurielle du vaudou, pratique culturelle à la croisée des cultures, annonçant la nature subversive de sa « réélaboration »², de son adaptation et de sa redéfinition face à l'hégémonie coloniale. Dans un tel contexte, les mutations du vaudou se révèlent nécessaires à la survie d'un peuple déraciné.
- 4 La période précédant l'indépendance de l'île en 1804, marquée par la Révolution de Saint-Domingue (1791), est ensuite illustrée, notamment par la gravure d'Henri Plon, *L'assemblée dans l'Isle de Saint-Domingue (septembre 1791)* (début du XX^e siècle) et par celle d'un artiste anonyme allemand, au vu de la légende qui figure sous la scène représentant la rébellion des esclaves de 1791. L'une évoque le rassemblement préalable au soulèvement décisif des esclaves sur quatre habitations la nuit du 22 août 1791 tandis que l'autre, datant de 1792, décrit la révolte des esclaves dont la barbarie à l'encontre des colons européens et en particulier des femmes blanches, est visiblement accentuée, révélant ainsi la diabolisation de l'autochtone dans le regard et dans l'imaginaire collectif des colons européens et des étrangers. L'intérêt de ces deux œuvres ne se situe pas tant dans la reconstitution chronologique des circonstances de l'accès d'Haïti à l'indépendance que dans la suggestion du potentiel satanique et subversif attribué alors au vaudou. Car ce que l'observateur européen redoutait et ce en quoi l'autochtone avait foi, c'était la nature gestante du vaudou, à la fois matrice du complot et de la Libération. Ainsi, cette fameuse assemblée précédant le soulèvement endosse des caractéristiques rituelles et occultes dans la mémoire collective haïtienne encore aujourd'hui, même si, en vérité, le rassemblement majeur, celui de l'atelier Morne-Rouge, n'avait rien de religieux. De même, si le paganisme vaudou a favorisé la diabolisation de l'esclave noir dans la représentation catholique européenne, il a sans doute inspiré la rébellion de la population haïtienne, alors forte du soutien de ses esprits. La présence de la série d'huiles sur toile par Gérard Fortuné, né en 1935 et l'un des pionniers de l'art pictural haïtien, vient asseoir le mythe du vaudou comme instigateur de la Libération d'Haïti. Les portraits des principaux meneurs dans la lutte pour l'indépendance se succèdent : *Portrait de Dessalines* (2007), *Le Roi Christophe* (2007) et *Toussaint Louverture* (2007) attirent l'attention

sur ces dirigeants qui, en bons stratèges, ont instrumentalisé la foi populaire pour nourrir et conduire l'insurrection.

- 5 Les œuvres d'artistes européens et haïtiens se mêlent dans ce hall qui introduit et conclut l'exposition, la visite débutant et se terminant dans ce hall-charnière, à la fois antichambre où s'opère la contextualisation historique et politique du vaudou, dont on perçoit mieux ainsi la richesse thématique qu'il propose à la peinture haïtienne, et coulisse d'un art pictural loin de se laisser cerner par les limites de l'art religieux. Comme son aîné, Gérard Fortuné, Jean-Louis Maxan, né en 1966 et issu de la nouvelle génération d'artistes haïtiens, choisit l'histoire pour sujet : si, dans ses portraits, Fortuné exhume les fantômes du passé, Maxan cherche à figer les acteurs du présent dans une nouvelle iconographie. « [P]eintre journaliste visionnaire », il aime « [faire son] apparition » dans la rue lorsqu'un événement se produit pour peindre un tableau et donne une fonction critique à son art, faisant de sa toile un espace de réaction face à l'actualité, comme le montre par exemple son acrylique sur toile « *Départ Aristig* » par l'avion Air American (2004). Le choix du musée d'introduire et de conclure son exposition par cette toile notamment ne semble pas anodin si l'on songe que le président Aristide a œuvré pour une intégration « œcuménique »³ du vaudou au sein d'Haïti : le culte est résolument montré comme prégnant dans un art qui certes dépasse la fonction religieuse, mais qui toujours continue de puiser dans le champ thématique propre au vaudou.
- 6 La peinture haïtienne, mêlée aux œuvres d'artistes européens, constitue d'emblée un espace de contestation. C'est en effet dans l'opposition que le vaudou a gagné en puissance et a nourri l'art pictural haïtien. Toutefois, cette peinture, bien qu'expression de la rébellion et de l'émancipation d'un peuple, est avant tout un art pictural avec ses propres codes, façonné dans son rapport complexe avec le vaudou, comme on le voit ensuite dans les trois salles.
- 7 « Quelle est la relation entre la peinture haïtienne et le sacré en général dans la conception, la production et l'interprétation qu'en font les peintres haïtiens eux-mêmes depuis le vodou ? », se demande Laënnec Hurbon dans « La Peinture haïtienne et le sacré »⁴. Le sacré serait plutôt de l'ordre de « l'expérience », de la rencontre « avec l'origine, (...) l'absence », « une altérité radicale », ce qui, d'après Hurbon, conférerait au vaudou la fonction de prisme déformant à travers lequel le sacré pourrait être perçu, compris et exprimé selon les signes et les codes, le langage propre au culte. La peinture haïtienne puiserait alors dans ce champ thématique et cet ensemble de signifiants qui constituent le vaudou pour matérialiser le sacré, rendre « présent » « ce qui ne tombe pas sous les sens »⁵, rendre « visible » « l'invisible »⁶. Ainsi, à travers la relation entre la peinture haïtienne et le vaudou, c'est bien le rapport de l'art au sacré que l'exposition semble problématiser.
- 8 Les trois salles témoignent de la complexité d'un tel rapport qui s'est longtemps heurté et se heurte encore à l'univers iconographique et symbolique hérité de l'hégémonie coloniale. Car le vaudou, média par lequel les peintres haïtiens accèdent au sacré et moyen par lequel ils expriment leur expérience du sacré, s'est vu modifié, remodelé au contact de la religion chrétienne. Tandis que, dans la première salle, se succèdent quelques tableaux représentant des *Iwa* (saints, mystères), chacun exposé à côté de la chromolithographie du saint catholique qui lui correspond, on est replongé dans la jeunesse d'un vaudou alors en pleine réédification clandestine. Le *Damballah à la tête bleue* (1994) de Prospère Pierre-Louis côtoie *San Patricio*, tout comme *l'Erzulie à la croix noire* (2003) de Gérard Fortuné est associée à la *Mater Salvatoris*. Cette cohabitation des divinités appartenant au panthéon vaudou et des saints chrétiens suggère les mutations auxquelles

le vaudou a dû se soumettre pour contourner la censure coloniale. La légitimité du vaudou dans le contexte d'alors est confinée à sa traduction des icônes de la religion chrétienne. Néanmoins, sa survie dans les Amériques dépend de sa capacité à récupérer et à s'approprier les caractéristiques du culte dominant. C'est en effet dans ce potentiel d'adaptation et d'intégration des codes culturels hégémoniques que le vaudou puisera sa force et sa résistance. L'influence et l'intégration de la religion catholique sont prégnantes dans les peintures de Gérard Fortuné et de Payas (Pierre Sylvain Augustin, né en 1941) dont les sujets sont largement empruntés au christianisme. Les deux artistes proposent chacun un traitement et une interprétation différents du couple biblique *Adam et Ève* (2004 pour Fortuné, 2001 pour Payas), le premier adoptant les traits de la peinture naïve et le second, qualifié de « nouveau Saint-Soleil », laissant voir ses sources d'inspiration évangélistes. L'influence chrétienne est encore palpable dans la deuxième salle, où le *Christ haïtien* (1955) de Jasmin Joseph (1924-2005), un des peintres pionniers, occupe tout un pan de mur. La christianisation, dont les avancées en Haïti ont été particulièrement notables au milieu du XIX^e siècle, n'est cependant pas parvenue à faire battre le vaudou en retraite, le nourrissant au contraire et l'invitant à se recréer.

- 9 Dans une perspective anthropologique, l'exposition entend reconstituer dans cette première salle le *péristyle*, grange où se déroulent les cérémonies vaudou : le *potau-mitan*, « trait d'union » entre les hommes et les esprits, se dresse au milieu de la pièce et est encerclé de *vèvè*, dessins symbolisant un *Iwa*, tracés au sol. Ici les peintures participent à la mise en scène. Ainsi, la pièce semble se refléter dans l'huile sur toile de Cameau Rameau, *Société mystique* (2001), où reviennent les objets emblématiques du culte vaudou, qui composent un autel recréé à l'entrée de la salle : la bougie, symbole de terre, car fabriquée à partir d'un produit naturel, plongée dans de l'eau afin que les quatre éléments de « Mère Nature » soient évoqués ; le pot contenant un œuf, symbole de vie ; les bouteilles qui font chacune référence à un *loa*. Au fond de la salle, les différents tambours, dont les sons s'apparentent aux voix des ancêtres lors des cérémonies et qui sont censés être habités par un *loa* (esprit), rappellent la distinction interne au vaudou entre rite *rada* dont les divinités sont plus modérées et rite *petro* aux dieux plus violents et aux créatures mortifères. Les tableaux d'un des pionniers, André Pierre (1914-2005), achèvent d'esquisser le panthéon vaudou, en représentant des *Iwa*. C'est le cas par exemple de *Grand Bois et cousin Zaka* (2000) et de *Saint Jacques, Maîtresse Erzulie et Damballah* (2000).
- 10 On peut signaler ici les films réalisés par Raymond Arnaud et projetés dans le cadre de l'exposition, documentaires qui participent à l'immersion du spectateur dans les rites vaudou : les éléments caractéristiques du vaudou, dissociés de leur contexte dans la salle d'exposition, retrouvent leur fonction dans les deux premiers films, « Un taureau pour Ogou » (2007) et « Dansé cousin Zaka » (2007), tandis que sont dévoilés deux temps rituels auxquels le cinéaste a pu assister. Cette première salle frappe donc par sa fonction didactique : immédiatement attenante au hall, elle propose au visiteur d'entrer au cœur du culte vaudou, le plongeant dans les conditions d'une cérémonie typique. Les peintures haïtiennes y sont mêlées aux *vèvè* et aux chromolithographies. Cependant, ce mélange, loin de légitimer l'assimilation exclusive de l'art haïtien à l'art culturel, souligne au contraire la distinction entre productions culturelles et non culturelles, déstabilisant les *a priori* du visiteur. Si la peinture haïtienne s'est vu attribuer une fonction exclusivement figurative et symbolique dans sa jeunesse, ayant d'abord été mise au service des *hounfor* (temples), elle s'affiche ici non pas comme un art au service du vaudou mais comme un art dont les caractéristiques thématique et plastique se trouvent dans le vaudou.

- 11 Les deux dernières salles soulignent une relation plus immédiate entre les peintres haïtiens et le vaudou, un rapport plus direct de la peinture haïtienne au sacré. Ici le vaudou perd sa fonction de sujet, de support pour devenir la source même de l'acte créatif. Les œuvres du pionnier Robert Saint-Brice (1898-1973) et celles de Levoy Exil, membre du groupe de Saint-Soleil, rendent compte d'une nouvelle fonction de l'art haïtien, celle de signifier, de rendre présente et visible l'expérience du sacré. Chez ces peintres et chez bien d'autres, le sacré prend la forme de *loa* qui se manifestent à eux souvent dans des visions ou des rêves⁷. Face à la forme vaporeuse de l'*Esprit vaudou loa* (1971) de Robert Saint-Brice (1898-1973), on a la sensation d'assister à la matérialisation fugace de cette entité. De même, le motif des « têtes jaunes » qui se répète chez Levoy Exil, notamment dans *Oiseau, deux têtes jaunes* (1999) et dans *Deux personnages, têtes jaunes* (2003), suscite un sentiment partagé d'étrangeté et de familiarité, l'esprit « apparaissant » plusieurs fois au détour d'un tableau. A travers leurs œuvres, les peintres haïtiens, dont la plupart sont également des *houngan* (guérisseurs vaudou), font ainsi partager leur expérience du sacré au visiteur. On quitte la dernière salle en ayant conscience d'avoir assisté à la manifestation de cette « altérité radicale » sans pour autant en saisir le sens. Malgré tout, l'expérience peut avoir lieu sans qu'on soit initié au vaudou, puisque, selon Derrida, le sacré « ne se laisse déterminer par aucune histoire de la religion »⁸. On peut évoquer ici le dernier documentaire projeté, « Discours de vaudouisants » dans lequel les intervenants tentent d'esquisser une définition du vaudou. Pour Mme Georges Guste et M. Joseph Pierre Léonard, du Ministère des Cultes en Haïti, plus qu'une religion, le vaudou est une mentalité, une philosophie et un art de vivre, capables de « changer la société, de donner un autre visage au monde entier ». A travers la peinture haïtienne, le vaudou se libère des carcans religieux et incarne toute une culture dont le monde, l'étranger ont beaucoup à apprendre.
- 12 Enfin, si le vaudou engendre l'acte créatif, il en est aussi le média. La dernière salle plus particulièrement atteste de l'écart que la peinture haïtienne tient désormais à marquer par rapport à un héritage artistique eurocentré. Plus qu'une source d'inspiration, le vaudou constitue un ensemble de codes, de signes, un véritable langage plastique que la peinture haïtienne s'est approprié, comme en témoignent les courants qui se sont formés : le groupe Saint-Soleil est représenté dans l'exposition par Prospère Pierre-Louis et Levoy Exil, déjà cités, mais aussi par Louisiane Saint-Fleurant (1924-2005), une des rares femmes peintres d'Haïti dont la notoriété est internationale, Richard Antillhomme (1922-2002) et Paul Dieuseul (1952-2006). Avec Jean-Louis Maxan, exposé dans le hall, Frantz Zéphirin, dont on peut admirer deux œuvres, *Métamorphose de Bossu et de Damballah* (2002) et *Loa hybride* (2002), fait partie de la nouvelle génération de peintres. Même si la valeur artistique des œuvres n'est pas l'unique propos de l'exposition, on peut toutefois noter à l'issue de la visite quelques-uns des traits caractéristiques de l'art pictural vaudou à travers ces peintures haïtiennes : la « valeur ésotérique »⁹ des couleurs et groupes de couleurs, l'« esthétique de la répétition » et les quatre modalités d'expression permettant de distinguer les œuvres par leurs spécificités formelles, celles de la « narration », de la « métamorphose », de la « présentification » et de l'« apparition »¹⁰. Autant d'éléments qui feront l'objet du livre portant sur l'exposition et qui compenseront l'absence de perspective résolument artistique dans la présentation de ces peintures haïtiennes. L'émergence de ces caractéristiques, repères d'un nouvel univers visuel, promet l'aboutissement d'une quête politique et artistique entamée il y a des siècles. Le vaudou

est finalement perçu comme foyer de l'écart salutaire, champ thématique marginal dans lequel a pu naître l'émancipation politique et artistique d'Haïti.

- 13 Le Musée d'Aquitaine s'acquitte finalement d'une tâche bien peu aisée, celle de présenter des œuvres artistiques dans un musée d'archéologie, d'histoire et d'ethnographie. Si les intentions didactiques sont clairement affichées dans l'agencement de l'exposition, la place accordée à la genèse et à la (re)définition du culte vaudou, mais également dans le traitement pédagogique voire ludique des œuvres (deux écrans tactiles regroupant toutes les informations manquantes dans l'exposition sont à la disposition des visiteurs à la sortie de la dernière salle), le musée évite cependant l'utilisation purement anthropologique de l'art haïtien, invitant au contraire le visiteur, à travers les peintures choisies et peut-être grâce à l'absence visiblement voulue de commentaires, à faire sa propre expérience du vaudou.

NOTES

1. « Les cultes vodou des peuples ewés/minãs (Ghana, Togo) et fons (Bénin) ont donné lieu au Vaudou haïtien et à celui de la République Dominicaine », Rafaël Lucas, « Les origines africaines du vaudou » dans *Peintures haïtiennes d'inspiration vaudou* (Toulouse : Le Festin, 2007), 14.
2. Lucas, « Les origines africaines du vaudou », 17.
3. Rénauld Clérismé, « Rapports actuels entre le vodou et le christianisme en Haïti », dans Laënnec Hurbon, dir., *Le Phénomène religieux dans la Caraïbe* (Paris : Karthala, 2000 [1989]), 221-226.
4. Laënnec Hurbon, « La Peinture haïtienne et le sacré », dans *Peintures haïtiennes d'inspiration vaudou*, 40.
5. Hurbon, « La Peinture haïtienne et le sacré », 41-42.
6. Hurbon, « La Peinture haïtienne et le sacré » : « Les peintres naïfs haïtiens font justement la démonstration que, pour eux, existe un sacré qui peut être recouvert depuis le vodou, [...] comme si leur peinture, en représentant les divinités, revenait à mettre en communication le visible et l'invisible », 41.
7. « Je ne vais pas aux cérémonies vaudou, les loa viennent ici », a déclaré aussi Gérard Fortuné (*Peintures haïtiennes d'inspiration vaudou*, 60).
8. Jacques Derrida, *L'Écriture et la Différence* (Paris : Seuil, 1975), 215.
9. Michel Philippe Lerebours, « Haïti : peinture et vaudou », dans *Peintures haïtiennes d'inspiration vaudou*, 45-50.
10. Carlo A. Celius, « Le vodou et le monde des langages plastiques d'Haïti », dans *Peintures haïtiennes d'inspiration vaudou*, 51-55.

AUTEUR

NELLY MOK

Professeur agrégé d'anglais, ATER, Université Michel de Montaigne - Bordeaux III,
Doctorante en littérature américaine (CLAN / CLIMAS), nml.mok@gmail.com