

# OBJETS VODOU, COUCHES DE SENS

Olivier Schinz

## **Le baiser de l'artiste**

Mardi 24 juillet 2007. Tandis que le Musée d'ethnographie de Genève (MEG) prépare l'exposition «Le vodou, un art de vivre»<sup>1</sup>, une jeune femme visite à Avignon l'exposition de la Collection Lambert consacrée à l'artiste américain Cy Twombly. Elle s'appelle Rindy Sam, les journaux nous diront d'elle qu'elle est française, d'origine cambodgienne, et qu'elle a 30 ans. Devant une toile blanche, entièrement blanche, elle s'arrête un moment, applique un peu de rouge sur ses lèvres et appose un baiser sur la toile. Ayant bien pris soin de mettre un rouge à lèvres indélébile, elle macule ainsi le tableau de son empreinte et, selon ses propres termes, de son «amour». Elle parle de son geste comme d'un geste «artistique».

Depuis le siècle dernier au moins, ce genre de performance n'est pas inhabituel dans le milieu de l'art: on se

---

1. Commissaires: Jacques Hainard et Philippe Mathez, assistés d'Arnaud Robert, de Gamila Walter et de moi-même. Je dois beaucoup aux discussions menées au sein du groupe de travail. Je remercie également Laurent Aubert, Erica Deuber Ziegler et Geneviève Perret pour leurs lectures attentives qui m'ont obligé à préciser certains arguments de ce texte.

souvent des innombrables actions dirigées contre le célèbre urinoir de Duchamp – coups de marteaux et décilitres d'urine fraîche – ou de celle de l'artiste Bernard Bazile ouvrant en public la non moins célèbre boîte *Merda d'artista* de Piero Manzoni. Ces gestes ont un point commun: ils s'effectuent sur des œuvres d'art dans le but avoué d'en produire de nouvelles. La matière première n'est pas de la matière brute, mais un artefact déjà travaillé, terminé, une œuvre d'art reconnue comme telle à laquelle l'artiste (professionnel ou improvisé) fait subir telle ou telle transformation dans le but avoué de lui donner un nouveau sens.

Le geste est d'autant plus intéressant lorsqu'il s'agit de *Fountain* de Duchamp, un *ready made*, un objet ridicule, un banal urinoir de porcelaine blanche transformé en œuvre d'art par le décret d'un artiste (Duchamp faisant une blague en signant l'objet «R. Mutt 1917») et d'autres acteurs du milieu de l'art (ces derniers, notamment les collectionneurs Arensberg dans le salon mondain desquels la blague a été commise, prenant celle-ci au sérieux)<sup>2</sup>. Dans le cas de *Fountain*, souillé par l'urine d'un *performer*, on se rend compte de la difficulté pour l'observateur à saisir les transformations d'un objet modifié à coups de déclarations et de gestes aux sens multiples et parfois contradictoires.

Quelle interprétation donner à de la merde (même si elle est celle d'un artiste), mise en boîte puis remise en pleine lumière par un autre artiste? Bazile, spécialiste d'une réflexion sur l'art, des signes sociaux dans le monde contemporain, avait au préalable mené toute une enquête auprès des acquéreurs des multiples *Merda d'artista* de Manzoni, les avait interviewés et filmés avant d'accomplir son «outrage».

---

2. En 1963, à l'occasion d'une rétrospective sur le dadaïsme au Pasadena Museum of Art de Los Angeles, Marcel Duchamp autorisera une vingtaine de répliques de *Fountain*.

Quelle interprétation donner à une toile blanche (faisant partie d'un triptyque estimé à 2 millions de dollars), «violée» par un baiser amoureux puis soigneusement nettoyée par des restaurateurs compétents, afin de lui rendre sa blancheur originelle? Tout a été dit ou presque sur l'envie saisissant artistes et anonymes d'ajouter une couche de sens à ces objets d'apparence banale<sup>3</sup>.

La performance avignonnaise de l'artiste improvisée m'a amené à entamer une réflexion particulière sur les objets que j'avais alors chaque jour sous les yeux: les objets vodou de la collection Marianne Lehmann de Port-au-Prince (Haïti), avec lesquels nous étions en train de construire le scénario de l'exposition. Constituée de plus de 3000 pièces récoltées durant les trente dernières années, cette collection qui continue de grandir est sans doute la plus importante au monde concernant le vodou haïtien<sup>4</sup>.

Les objets nous étaient arrivés d'Haïti depuis un peu plus de deux mois par transport aérien et étaient entreposés dans un de nos dépôts situé au 6 de la rue Blanche, à Genève (vite rebaptisée «rue Noire» par nos soins). Lors de ma première confrontation avec ces objets, j'ai eu la même réaction que toutes les autres personnes découvrant cette collection: un petit cri d'étonnement, d'admiration, d'effroi («oh»), suivi d'un long silence exprimant fascination et incompréhension.

Peu à peu, grâce notamment à l'incident d'Avignon, ces objets ont pourtant pris sens à mes yeux. C'est par un processus comparable à celui qui a permis de discuter et d'interpréter les cas de la souillure de l'urinoir de Duchamp, de l'ouverture de la boîte de merde de Manzoni ou du viol

3. Voir, par exemple, Dario GAMBONI (1983).

4. Pour une description de cette collection, consulter BEAUVOIR-DOMINIQUE (2005).

de la toile blanche de Twombly qu'il me semble possible de partir à la quête du sens de nombre de ces objets. La complexité des objets vodou vient de cette forme de «mise en abyme» de la compréhension, par la juxtaposition ou la superposition de couches de sens dont ils font l'objet et par le détournement que les artistes-pratiquants leur font subir. Il s'agit bien de quelque chose de différent de la «polyphonie de sens» que PANOFSKY (1969) décelait dans toute œuvre d'art, puisqu'il s'agit d'une manipulation des objets eux-mêmes, en deçà des lectures polysémiques qu'ils peuvent susciter. Voici pour l'hypothèse, qu'il me reste maintenant à exemplifier et à démontrer.

### **Des tasses à café**

Les objets vodou de la collection Marianne Lehmann portant les cotes 119-0470, 120-0471, 121-0472, 122-0473 sont semblables: ce sont quatre tasses à café, blanches, des *mugs*, de fabrication ouest-allemande<sup>5</sup>, munies de couvercles également blancs. Les deux premières font 13 cm de hauteur pour 12 de diamètre. Les deux dernières sont à peine plus petites, de 12 cm de hauteur sur 9 de diamètre. La Fondation haïtienne responsable de la collection (FPVPOCH)<sup>6</sup> a estimé leur valeur d'assurance à 50 dollars US l'unité, peut-être cinquante fois plus cher que leur coût au marché local. À elles quatre, elles valent donc bien plus que le salaire mensuel d'un ouvrier haïtien, qui

---

5. L'origine de ces tasses n'a pour ainsi dire aucune importance. Dans le cas présent, elle permet toutefois de constater de la relative ancienneté des tasses.

6. La Fondation pour la préservation, la valorisation et la production d'œuvres culturelles haïtiennes, dont on peut trouver une présentation sous <http://fpvpoch.atspace.org/>

boit sans doute son café dans ces mêmes tasses, produites par la même usine allemande, achetées pour une bouchée de pain sur le même marché de Port-au-Prince.

Imaginons un peu l'histoire de ces tasses, de ces vulgaires tasses de fabrication allemande, qui s'apprêtent aujourd'hui à mener des vies de stars dans différents musées européens. Parvenues par la magie de l'économie globale sur un marché haïtien, elles séduisent un jour les yeux d'un quidam qui décide de les acheter dans le but d'y boire son café chaud ou son rhum, ou dans le but de servir les esprits hérités de la famille, peu importe. Après avoir peut-être servi à leur usage premier, suite à une série de gestes rituels, ces tasses finissent un jour dans la composition savante et très «art brut» d'un autel consacré à une divinité du vodou.

Les tasses fermées par un couvercle font partie d'un ensemble très varié de récipients concaves au cœur des pratiques de service aux esprits du vodou: bouteilles de rhum ou de coca, dames-jeannes, calebasses, *paquets-congos*, etc. Tous ont pour propriété de *contenir*, une âme, un esprit, un *loa*, une force, et suggèrent donc, par leurs formes et leurs différents modes de fermeture, la possibilité de maîtriser, de posséder, de saisir ou de capturer des objets invisibles à l'œil nu.

Les tasses passent ainsi du statut d'objet usuel classique à celui bien plus complexe d'objet rituel (avec tous les problèmes posés par l'utilisation de ce terme), ou en tout cas à celui d'objet inséré dans un réseau d'objets et de personnes impliqués dans le service aux esprits. Par l'effet d'un premier détournement effectué par le *houngan*, la *mambo* (prêtre et prêtresse du vodou) ou par un simple vodouisant, l'objet sort de son contexte d'usage, pour lequel il a été initialement fabriqué, afin d'être repris dans un ensemble de significations sans doute inattendues – à

tout le moins par les designers et ingénieurs ouest-allemands qui en ont choisi la forme, les matériaux et les couleurs.

C'est ainsi que ces tasses blanches, par simple décret d'une personne habitant en Haïti, deviennent de véritables *ready-made* ethnographiques. Si le geste pratiqué par le quidam haïtien n'a pas la même intention que celui de Duchamp et ne s'inscrit pas dans le même contexte social, son efficacité n'en est pas moins certaine. À partir du moment où les tasses sont posées sur un autel vodou, elles prennent sens dans un contexte spécifique et ne peuvent sans doute plus être utilisées pour servir un peu de café chaud au réveil du *houngan* ou de la *mambo*, puisqu'elles contiennent maintenant une âme, un esprit ou un je ne sais quoi d'autre qui oblige à ne plus les regarder comme avant.

Quelques questions intéressantes peuvent être posées: que se passerait-il si une personne, qui se sentirait une âme de Rindy Sam ou de Bernard Bazile, venait à verser dans la tasse un peu de son thé et buvait son liquide soigneusement préparé devant la *mambo* présente? Le scandale éclaterait-il? Faudrait-il un ensemble de processus rituels pour redonner à la tasse sa fonction seconde? Serait-il possible de remplacer simplement la tasse en question par une autre achetée chez le boutiquier du coin? Rappelons-nous: Cy Twombly ne peut pas simplement être sollicité pour remplacer sa toile blanche par une nouvelle. Des restaurateurs professionnellement qualifiés, sans doute dûment recommandés par la Réunion des musées nationaux, doivent procéder à l'enlèvement du rouge à lèvres et rendre à l'œuvre son aspect d'origine. Ces simples questions nous montrent de quelle manière une simple décision d'une personne anodine en Haïti peut drôlement complexifier l'ontologie d'un objet.

Les choses auront tôt fait de devenir plus complexes encore. Un jour, une personne passe par là. Elle trouve l'objet beau, séduisant, intéressant, nouveau ou, en tout cas, digne d'être acheté. Suivent peut-être un ou deux intermédiaires avant que ces tasses ne se retrouvent dans la maison de Marianne Lehmann, à Port-au-Prince. Bien décidée à sauvegarder le patrimoine du pays, la collectionneuse paie le prix demandé et range ces tasses parmi les quelque 3000 autres de sa collection. Marianne Lehmann n'est pas, selon ses dires, initiée au vodou (YPSILANTIS et ROBERT 2007). Elle affirme que les objets subissent un rituel avant d'être déposés chez elle, afin d'être «désacralisés». *A priori*, ces tasses ont donc retrouvé leur statut premier. Pourtant, Marianne Lehmann ne les utilise pas pour servir le thé à ses invités. Mieux: elle les leur montre et les présente comme faisant partie du patrimoine haïtien qu'elle s'est donné comme mission de sauvegarder. La tasse à café sans qualité, devenue un objet rituel, prend maintenant le statut d'objet témoin du patrimoine haïtien.

De vulgaires tasses allemandes à moins d'un dollar pièce? Du patrimoine haïtien? Marianne Lehmann aurait-elle perdu la tête?

Si la réponse à cette dernière question devait être affirmative, que la principale intéressée se rassure: elle n'est alors pas la seule dans ce cas. En juillet 2006, le directeur du MEG et son responsable des expositions (Jacques Hainard et Philippe Mathez) se rendent en Haïti. Ils veulent nouer un partenariat avec la Fondation haïtienne (FPVPOCH) et rencontrent ses membres ainsi que Marianne Lehmann: le projet de l'exposition prend forme. Restés deux semaines sur place, ils ont le temps de jeter un œil avisé sur la prolifique collection qu'ils découvrent. Contraints à une sélection assez précise d'objets à acheminer vers Genève pour l'exposition, ils portent leur choix

sur environ 300 pièces. Parmi elles, ces fameuses tasses allemandes.

Le transport entre Port-au-Prince et Genève de ce qui est maintenant devenu un objet particulier de la collection Lehmann, soit un des objets jugé particulièrement représentatif du patrimoine haïtien soigneusement collecté par la Suisse, ne peut bien évidemment pas être laissé au hasard. Il faut, pour commencer, lui attribuer une valeur d'assurance (elle sera donc de 50 dollars US) avant de mandater une entreprise spécialisée dans le transport des objets d'art (ce sera le transporteur Harsch, à Genève). Celle-ci prépare en Suisse caisses et cartons capitonnés, qu'elle fait acheminer à Port-au-Prince accompagnés de deux collaborateurs helvétiques chargés d'emballer les objets. C'est qu'on ne transporte pas n'importe comment des objets témoins de la vitalité de la culture haïtienne.

À nouveau, il n'est pas inintéressant de poser quelques questions stupides: pourquoi la compagnie d'assurance devrait-elle payer 50 dollars US en cas de perte ou de destruction des tasses? Pourquoi ne pourrait-elle pas simplement aller au marché pour en racheter de semblables (ou de plus belles encore)? Pourquoi, si la tasse venait à se briser, devrait-on la faire recoller par un restaurateur? En vertu de quoi, finalement, la tasse peut-elle représenter la culture vodou lors de l'exposition genevoise?

Ces questions nous mettent évidemment sur les pistes tracées en introduction de cet article. Les tasses, que j'ai eu personnellement l'honneur de tenir entre mes mains (gantées de blanc) ne sont plus de simples tasses allemandes. Une par une, toutes les personnes qui s'en sont occupées (de l'ouvrier germanique au transporteur suisse) ont transformé l'objet et lui ont rajouté, à chaque étape de sa vie, une couche de sens. De la même manière qu'il est



possible de transformer un urinoir en œuvre d'art, il est possible de transformer une tasse allemande en témoin de la culture vodou. Pour ne pas allonger les descriptions menées plus haut, je n'ai pas évoqué les milliers d'autres acteurs qui entrent en jeu (les pratiquants qui se reconnaissent dans l'autel où sont disposées les tasses, les contribuables genevois qui assurent le financement du MEG, etc.), mais il va de soi que la transformation de la tasse, le rajout de couches de sens, ne peuvent se faire sans un vaste réseau social formé d'êtres humains et d'objets (par exemple les caisses du transporteur) qu'il est sans doute impossible à circonscrire<sup>7</sup>.

### **Des personnages *bizango***

Loin, très loin des *ready-made* allemands que nous venons de décrire, la collection Lehmann possède un nombre impressionnant de personnages dits «*bizango*». Le MEG en a fait venir une quarantaine pour son exposition. De ces personnages et de la société secrète *bizango*, on ne connaît presque rien: l'abondante littérature anthropologique ignore quasiment les sociétés secrètes, tandis que certaines des élites haïtiennes les plus ouvertes à la culture populaire les relèguent bien souvent hors du champ même du vodou. Selon Marianne Lehmann, les personnages seraient issus d'une seule et même région d'Haïti, l'Artibonite, et la récurrence du nom de Lherisson dans un certain nombre de légendes figurant sur les étiquettes pourrait nous indiquer le nom d'un artiste haïtien.

---

7. Sur l'importance à considérer sur un même plan êtres humains et objets, voir LATOUR 2007.

Ces personnages ont un incroyable pouvoir évocateur. Ce qui frappe à première vue, c'est l'unité de leurs couleurs: le rouge et le noir, qui sont les couleurs de la société *bizango* (BEAUVOIR-DOMINIQUE 2005: 61). La plupart sont de taille humaine, ou presque (en moyenne environ 160 cm de hauteur), et tous sont anthropomorphes. Leur apparence peut être qualifiée de violente, agressive, dérangeante. En quoi? Ce sont parfois les visages, remplacés par de véritables crânes humains, ou simplement les yeux, fabriqués à l'aide de miroirs, leurs dents, empruntées dans un cimetière de la région, ou alors leurs membres, tantôt amputés, tantôt grossièrement exagérés – comme cette Reine possédant un seul sein, découvert, tombant jusqu'au bas-ventre. La plupart sont claudicants, amochés, malades, déformés. Ils possèdent un ou plusieurs attributs spécifiques, comme un bouclier, une lance, une épée, une canne, des cornes, des chaînes avec un cadenas, des filets entourant leurs hanches, une bouteille de rhum, une poupée d'enfant retournée dans la main ou des ailes et ils sont maculés de cire et de poussière. Ces personnages sont fabriqués à l'aide de supports intérieurs inconnus: une personne nous a même dit qu'ils seraient soutenus par de véritables squelettes humains, tandis que les visages semblent, dans leur grande majorité, être des crânes humains recouverts de tissus. Rembourrés par des morceaux de chiffons ou de la paille, ils sont enveloppés de tissu cousu par des lamelles de cuir leur donnant une forme humaine. Ces différents matériaux organiques leur confèrent, finalement, des odeurs toutes particulières.

Nous sommes ici très loin du *ready made*. Par le travail artistique qu'ils nécessitent, les attributs qu'ils possèdent, le sens dont ils sont chargés, les personnages *bizango* sont, intuitivement, des témoins plus évidents de la culture vodou que les tasses allemandes de la collection.

Pourtant, il me semble que la construction matérielle des objets répond à une même logique que la construction sociale des tasses allemandes: celle de la juxtaposition, de la superposition, du rajout sémantique. Pas plus que la tasse à café n'est une fois pour toute terminée, qu'elle ne cesse miraculeusement de vivre sa vie et d'augmenter ses couches de signification à mesure qu'elle est vue, interprétée, déplacée par un ensemble de personnes, les personnages *bizango* ne sont aboutis, finis, conclus par l'artiste qui les conçoit. Le personnage *bizango* est, ni plus ni moins que la tasse à café, un objet à la sémantique riche, complexe, et surtout en perpétuelle transformation. Tous deux sont des *works in progress*.

Voyons cela d'un peu plus près. Pour ce faire, nous allons suivre le même cheminement que celui pris pour questionner les tasses à café: qu'en est-il de la construction matérielle, «rituelle» et sémantique des personnages *bizango*? Comment ces figures sont-elles conçues, consacrées, utilisées, muséifiées?

Une des grandes distinctions que l'on peut faire entre ces personnages est leur position: assise ou debout. Ceux qui sont assis sur des sièges sont, d'une manière générale, plus puissants et plus élevés hiérarchiquement, que ceux qui figurent debout. Ainsi, pour commencer, l'artiste – appelons-le ainsi par commodité – décide s'il veut créer un Roi ou une Reine<sup>8</sup> ou un simple combattant: la première couche de sens vient ainsi se loger dans cette première distinction fondamentale. Une fois la structure donnée, l'artiste devra choisir des formes plus précises pour les parties et membres du personnage qu'il façonne: mettre une main avec cinq doigts ou un moignon? Remplacer les doigts par

---

8. Ces termes sont à comprendre ici non dans leur sens premier de monarques, mais comme des personnes de pouvoir.

une corne? Mettre dans la bouche de véritables dents ou des miroirs? Dans le même mouvement, l'artiste enveloppe les structures par les tissus, souvent colorés, parfois non, qu'il relie entre eux par des lamelles de cuir. Finalement, il s'agit pour lui d'imaginer les attributs avec lesquels il peut rajouter des portes d'entrées interprétatives au personnage, des touches et des couches de sang, de poussière, de cire, etc.

À voir la diversité des formes, des attributs, des assemblages, des astuces techniques utilisées, il n'est pas interdit de penser que la construction de ces personnages *bizango* est parfaitement libre, très peu contraignante. Les couleurs rouge et noir des personnages signifient leur appartenance à la société *bizango*, mais à part cette «marque» de base, les personnages ne semblent subir aucune contrainte, aucun exercice imposé. Ils doivent répondre à un seul impératif: impressionner, montrer la force, la puissance, évoquer la société secrète et ses activités. Si nous reprenons la liste de certains attributs marquants, nous y voyons un ensemble de pièces qui disent l'aspect violent et la hiérarchie guerrière de la société *bizango*: des boucliers, des lances, un grade militaire, des jambes atrophiées, etc. La diversité des attributs possibles nous montre bien un aspect essentiel du processus de création: il n'y a ni objet suffisant ni objet nécessaire dans l'attirail d'un *bizango*. Il s'agit avant tout de signifier des propriétés. Dès lors, que l'artiste utilise un bouclier, un grade militaire ou une civière, l'essentiel est atteint.

C'est là un aspect fondamental du processus de création, en tant qu'il s'agit précisément d'un processus de *création*, et non d'*imitation*. Il ne s'agit pas pour l'artiste de refaire cent fois la même représentation d'un objet ou d'un personnage bien défini, un même geste ou une même

forme en essayant d'approcher au plus près de la perfection, mais plutôt de trouver de nouvelles formes, de nouveaux attributs, de nouvelles manières de faire passer un sens, et d'ajouter du sens au sens. Je ne veux pas dire que c'est là une spécificité de l'art vodou, et que les autres arts du monde sont des arts d'imitation: n'empêche que la règle forte, qui veut que l'artiste peut potentiellement tout faire, sans être astreint à une série d'exercices imposés, est suffisamment originale dans ce cas pour être relevée.

Autre question essentielle soulevée par ce processus de création: étant donné qu'aucune règle ne semble commander d'autorité la forme, celle-ci prend une importance première. Si, par exemple, n'importe qui peut représenter sans peine un Christ sur la croix – une croix dressée avec un homme barbu cloué dessus suffit, qu'il soit bien ou mal réalisé – n'importe qui ne peut pas évoquer le *bizango*. Aucun attribut n'étant par essence la marque de la société secrète, c'est uniquement la qualité de l'esthétique qui fera le personnage *bizango*. Pour le dire différemment, c'est l'esthétique qui fait la fonction et réciproquement. Ainsi la distinction, si chère à certains musées d'ethnographie contemporains, entre la fonction et l'esthétique, apparaît ici totalement dépourvue de sens. Un objet fonctionne, c'est-à-dire qu'il signifie et qu'il témoigne de la présence des sociétés secrètes, dès lors qu'il est réussi d'un point de vue esthétique, qu'il fait preuve de créativité et exerce tous ses effets. Réciproquement, dès qu'un objet est beau, donc dès lors qu'il signifie, il fonctionne. C'est la nouveauté même des formes, des signifiants, des attributs, des manières de faire passer un sentiment, une impression, qui assure la réussite d'un objet.

Le processus de construction par ajout de couches sémantiques, par une complexification chronique des personnages, complexifie la lecture que l'on peut faire de ces

objets<sup>9</sup>. Un personnage *bizango* qui a une main atrophiée ou une poupée d'enfant retournée dans la main ne peut assurément pas être compris uniquement à l'aide de cet attribut: la lecture de ces objets ne peut se faire d'un seul tenant. La simple mention «Roi *bizango*», ou «Bourreau *bizango*» n'épuise pas leur sens: ce n'est là qu'un titre, une description élémentaire. Mais tenter une lecture, un déchiffrement complet de ces personnages, risque de s'avérer vain: voyons immédiatement pourquoi.

Tant dans leur construction que dans leurs formes, ces personnages suggèrent qu'ils sont un amas de signifiants multiples et ouverts. L'artiste qui crée ces personnages n'assurément pas une idée terminée de l'objet: celui-ci apparaît, à mesure que lui sont rajoutés des attributs –objets, crânes humains, couches de cire ou de sang – «gonflé» de sens multiples. Les ajouts successifs de matériaux ne cherchent pas à simplifier la lecture de l'objet, à fermer les interprétations possibles (en évitant par exemple les équivoques) mais bien à les ouvrir, à les complexifier. De la même manière qu'un baiser sur une toile blanche est, on le pressent, un acte difficile et complexe à interpréter (les interprétations des uns se rajoutent aux interprétations des autres, bien plus qu'elles ne les contredisent), les personnages *bizango* ne se laissent pas «saisir» aisément. Les artistes qui les créent s'amuse à ouvrir des portes d'entrées possibles, à brouiller les pistes et à rendre les lectures multiples et inachevées. *Ils*

---

9. Ce n'est pas là truisme que de le dire: complexifier la construction d'un objet ne complexifie pas nécessairement sa lecture. Pensons simplement à un artiste qui sculpte une pomme: d'une forme sphérique qu'on ne peut pas lire, il passe – à mesure qu'il ajoute des détails et de la précision dans sa sculpture – à la représentation claire, simple de lecture, d'une pomme que tout le monde reconnaît. Ici, plus le processus de fabrication est complexe, plus la lecture de la représentation est simple. Exactement le contraire des personnages *bizango*.

*sont en fait créés pour ne pas se lire facilement.* Il ne fait aucun doute que la confection d'un de ces personnages qui n'offrirait pas autant de possibilités de lecture, qui se laisserait lire rapidement, facilement et de manière univoque par tout un chacun aurait manqué son but.

C'est là sans doute une propriété des objets vodou en général, car ils doivent jouer leur part dans le mystère du monde. Mais c'est aussi une marque d'appartenance de ces objets particuliers aux sociétés secrètes *bizango*: en tant que témoins de ces sociétés, ils doivent jouer avec ce paradoxe qui est de montrer la société secrète. En tant que tel, il y a quelque chose d'étrange dans le fait même de produire une culture matérielle si forte, si imposante, pour une société qui est censée ne pas être publique. Or, si ces personnages existent, ils ne font qu'affirmer l'existence d'une société secrète. Le fait même que leur sens soit si difficile à interpréter est sans doute une métaphore du secret des sociétés *bizango*. Ainsi, si ces personnages dévoilent l'existence des *bizango*, s'ils disent clairement qu'il faut avoir peur d'eux, ils restent muets, ou en tout cas équivoques, quant aux activités même des sociétés dont ils témoignent. Comment comprendre le bouclier que l'un d'eux porte à la main droite? Facile: c'est que les *bizango* sont des combattants. Mais alors, comment comprendre le fait qu'il ait des miroirs sur lui en plus du bouclier? Et ces cornes en plus? Ces ailes, cette chaîne, etc.? Comment comprendre ces associations libres? Le lecteur est perdu, les interprétations viennent se rajouter les unes aux autres, la complexité protège les personnages de toute interprétation ferme, comme elle protège le secret des sociétés secrètes.

Revenons maintenant au destin de ces objets. À l'instar des tasses à café, ces derniers ont passé de l'atelier de production à un lieu rituel vodou, puis entre les mains d'un ou deux négociants, avant d'aboutir dans la collection

Lehmann, puis de traverser l'Atlantique pour arriver à Genève, où ils sont sur le point d'être exposés.

Dans une interview de Marianne Lehmann (YPSILANTIS et ROBERT 2007), celle-ci explique que ces personnages sont inconnus d'une majorité d'Haïtiens, et que les rares fois où ils sont vus en Haïti, c'est un par un. Jamais, selon elle, les Haïtiens n'ont vu ces objets regroupés. Or, Marianne Lehmann possède plus de 40 pièces, exposées chez elle en groupe, qui seront montrées pour la première fois en Europe, en groupe également. Là s'annonce une série de problèmes et de questions non dépourvus d'intérêt.

Pour commencer, quelles seront les réactions des Haïtiens lorsqu'ils verront que des pièces, témoins des activités de sociétés secrètes, sont exposées dans des musées européens? Y verront-ils (comme sans doute une majorité de spectateurs) des témoins de la créativité artistique du peuple haïtien? Ou au contraire une confirmation de la survivance de pratiques condamnables? Quel sera le sens qu'ils choisiront de mettre en avant pour interpréter ces objets?

Ensuite, quelles seront les réactions des principaux intéressés, à savoir les personnes qui utilisent ces personnages en contexte rituel? La question est ici multiple. D'une part, les conditions d'exposition ne sont pas les mêmes qu'en Haïti: ici ouvert à la vue de tous, là-bas réservé à certaines personnes; ici en groupe, là-bas un par un; ici dans un contexte institutionnel, là-bas dans un contexte de secret, de résistance, d'opposition à l'État. Seront-ils dès lors outrés par une forme de profanation de la culture matérielle rituelle? D'autre part, les personnages, subissant le dévoilement inévitable de l'exposition en musée, perdront-ils leur capacité à créer du mystère, de l'effroi, de la répulsion ou de l'attrance? Cette perte du mystère peut aller de pair avec une certaine rigidité de sens



dans laquelle les musées ou les catalogues d'exposition confinaient les objets. Si c'est le cas, verrons-nous de nouvelles formes se créer en Haïti, dans le but de redonner aux personnages *bizango* leur complexité sémantique? Verrons-nous au contraire un marché d'art se créer avec ces pièces qui risquent, dès lors, de perdre justement cette fantastique inspiration et de se cantonner dans une forme arbitraire répétée par de pâles imitateurs?

Sans doute toutes ces options sont-elles possibles, et pas nécessairement de manière exclusive, mais une chose est certaine: la modification du statut de ces objets, qui passent, pour le dire rapidement, d'objets de rituel à objets témoins, aura des répercussions sur les formes mêmes des créations à venir. D'ailleurs, il n'est pas inintéressant de signaler que certains personnages *bizango* à la forme très proche de ceux de la collection Lehmann se trouvent déjà dans des galeries d'art de Port-au-Prince, signe qui tend à montrer que le processus en cours en Europe n'est pas à la genèse de cette transformation prévisible, mais que celle-ci est déjà entamée en Haïti.

### **Petit papa Bossou trois cornes**

Terminons ce rapide survol de quelques objets de la collection Lehmann en nous intéressant à un dernier objet. Il s'agit, selon les dires de la collectionneuse, du premier objet acheté, il y a maintenant plus de trente ans. Dans l'interview citée précédemment, Marianne Lehmann raconte l'histoire de cet objet de la manière suivante:

«J'avais l'habitude d'acheter d'anciennes chaudières, des cruches qui dataient de l'époque coloniale. Mais cette fois, il 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.»

Cet extrait nous plonge immédiatement dans la complexité discutée tout au long de ces quelques pages. Le premier objet que Marianne Lehmann achète, en tant que témoin de la culture vodou, est un objet retravaillé juste avant qu'elle ne l'achète. Point de baiser au rouge à lèvres, mais une petite pipe malicieusement glissée dans la bouche de la statuette. Dès lors, quelle signification donner à cet objet? Objet rituel? Témoin du début de la collection Lehmann? De la culture vodou? De la créativité et de la liberté de l'art haïtien? À nouveau, il n'est pas besoin de choisir entre toutes ces significations, puisque toutes sont partiellement justes, et toutes sont incomplètes...

Cet exemple nous permet toutefois de conclure par une réflexion plus large sur l'ensemble des objets de cette collection. J'ai émis l'hypothèse que la question de savoir ce que sont ces objets, ce qu'ils nous disent précisément, est sans doute une mauvaise question. Les objets vodou dont nous avons momentanément hérité au MEG sont avant tout des objets dont le but même est de confondre, de brouiller les pistes, de ne pas posséder de sens précis et entièrement définissable.

Le vodou est avant tout l'affirmation de l'existence d'un autre monde, composé d'esprits bien vivants, complexes, facétieux et imprévisibles. Les esprits ne sont, eux-mêmes, jamais prévisibles et entièrement définissables. Tout leur est possible, le bien comme le mal, le futile comme l'important. Les objets créés par les pratiquants

pour les servir, pour leur rendre hommage, ou simplement pour témoigner de leur présence sont à leur image: facétieux, imprévisibles, capables de tout. Le rajout successif de couches de sens effectué aussi bien par les artistes que par les personnes en charge des objets (prêtres, pratiquants, acheteurs, etc.) n'est rien d'autre que l'affirmation de la vie des esprits. Si ceux-ci continuent de vivre, au nom de quoi les objets devraient-ils être morts? Comment rendre compte d'une réalité invisible et, surtout, mouvante, avec des objets précisément définis, aux formes et aux significations arrêtées? Comment ne pas incarner dans les objets le fait même que les esprits sont complexes? La théologie même du vodou, qui est faite de la créativité quotidienne des esprits, est sans doute au cœur même de la créativité des artistes et des pratiquants. Le fait que les esprits, aussi impérieux dans leurs demandes puissent-ils être, soient potentiellement capables de tout, invite les vodouisants à être capables de tout dans les hommages, services ou représentations qu'ils font du monde invisible.

Le vodou n'est pas une religion révélée. Point de Coran ni de Torah pour les pratiquants: les esprits disent au jour le jour, et à des personnes précises, ce dont ils ont besoin. Ils font connaître leurs demandes par l'intermédiaire d'intercesseurs ou en «chevauchant» les pratiquants. Dès lors, les manières de percevoir les esprits, de leur rendre hommage, de se les représenter, sont potentiellement infinies. De la même façon que les esprits sont créatifs, la culture matérielle qui les accompagne doit et, surtout, peut être créative. Créer, c'est simplement rendre hommage à la créativité et à l'ingéniosité des esprits, c'est essayer de rendre au mieux leur manière d'être.

C'est ainsi que les objets de la collection Lehmann, et sans doute l'ensemble des objets vodou, sont plus intéressants à observer en tant que processus, signifiants

multiples, invitation à la créativité. Umberto ECO (1985) l'avait montré pour les textes littéraires: ceux-ci sont l'objet d'un travail de co-interprétation de la part de l'écrivain et du lecteur. Les objets vodou nous invitent à ce travail commun d'interprétation et de créativité, même dans un musée si loin de leur terre d'origine.

Avertissement à toutes les personnes qui verront ces magnifiques objets vodou: ne cherchez surtout pas à en connaître *le sens*. Essayez plutôt d'en traverser quelques couches de significations, et de poursuivre le travail de création si bien entamé en Haïti.

## Références

- BEAUVOIR-DOMINIQUE Rachel  
2005 «Libérer le double, la beauté sera convulsive...  
À propos d'une collection d'art vodou». *Gradhiva*  
n.s. 1: 57-69.
- ECO Umberto  
1985 *Lector in fabula ou La Coopération interprétative dans  
les textes narratifs*. Paris: Grasset.
- GAMBONI Dario  
1985 *Un iconoclisme moderne: théorie et pratique  
contemporaine du vandalisme artistique*. Zurich:  
Institut suisse pour l'étude de l'art/Lausanne:  
Les Éditions d'En-Bas.
- LATOURE Bruno  
2007 «Une sociologie sans objets? Remarques sur  
l'interobjectivité». In: Octave Debary et Laurier  
Turgeon *Objets et Mémoires*. Paris et Québec: Maison  
des sciences de l'homme et Presses de l'Université  
Laval. 37-57.
- PANOFSKY Erwin  
1969 [1955] *L'œuvre d'art et ses significations*. Paris: Gallimard.
- YPSILANTIS Nancy et Arnaud ROBERT  
2007 «Interview de Marianne Lehmann». In: Jacques  
Hainard et Philippe Mathez (dir.), *Le vodou, un art  
de vivre*. Catalogue d'exposition. Gollion: Infolio  
éditions/Genève: Musée d'ethnographie de Genève.

