

## Passé, présent et futur. Cartographie du Vodun et l'art d'Édouard Duval-Carrié

Niklas Wolf

### Introduction

*Sous leurs surfaces étincelantes, les peintures de Duval sont des radiographies d'une société pornographique. Elles sont placées comme des miroirs au plafond d'un bordel dont les putes imitent les manières de la bonne société. (Cosentino 2004: 14)*

Une image miroir ne reflète pas seulement les événements historiques, présents et futurs, elle offre, selon la surface du miroir, un regard sur les différentes facettes de la réalité. En ajoutant des couches de distorsion au monde tel qu'il est perçu elle est capable de déclencher la mémoire comme autant d'images de l'histoire ; et comme un déjà-vu, elle est à même de fournir un regard sur des futurs possibles et ce, sur la base d'interprétations du passé et du présent.

L'imagerie en miroir du Vodun - un terme originaire d'Afrique de l'Ouest qui désigne à la fois les esprits, un système de croyances et de connaissances et sa culture matérielle - offre des interprétations visuelles et souvent très personnelles d'une religion complexe, de ses acteurs humains et non humains, ainsi qu'un aperçu d'archives matérielles et immatérielles. Le Vodun, «un système de connaissances qui transgresse les frontières d'une vision dualiste du monde» (Sharpe 2020 : 61), relie les pratiquants à leurs ancêtres, à leur passé et à leur avenir, tout comme à leur patrie, par le biais de pratiques mémorielles. Des souvenirs spécifiques peuvent être activés à travers des sites d'archives sacrés et séculaires, tels que les musées ou les sanctuaires, où la mémoire est déclenchée par des moyens performatifs d'interaction avec les choses, les images ou encore les architectures. En traversant les différents espaces de l'Atlantique Noir – archive sous les eaux de la traite transatlantique et voie par laquelle circulait des entre l'Afrique de l'Ouest et ses diasporas (Sharpe 2020: 61) - le Vodun n'a cessé de se transformer, se mettant à jour au contact de nouveaux environnements, s'adaptant en incorporant d'autres pratiques religieuses et picturales locales, à la manière d'une archive fluide.

Ce texte va suivre certaines de ces connexions mondiales en examinant l'œuvre d'Édouard Duval-Carrié et l'exposition Voodoo qui s'est tenue au Musée Roemer et Pelizaeus à Hildesheim, Allemagne, du 19.10.2019 au 27.09.2020.<sup>1</sup> L'objectif

<sup>1</sup> Cet essai est issu du projet de doctorat en cours « Voodoo et l'état intermédiaire. Production d'images et médias du Vodun ouest-africain, entre identité et altérité », une analyse critique de la représentation du Vodun dans les collections et publications européennes, ses représentations artistiques et (ré)appropriations, ainsi que les approches expressément contemporaines des représentations publiques de sanctuaires ouest-africains du Vodun.

de cette exposition était de raconter une histoire globale du Vodun, en utilisant le terme générique « Voodoo »<sup>2</sup> pour définir la religion, ses acteurs et son imagerie. L'artiste Duval-Carrié, né en Haïti, est l'un des plus éminents narrateurs visuels de l'histoire haïtienne et des liens étroits entre le pays, ses esprits vodou et ses diasporas. L'une des plus grandes installations de Duval-Carrié, *l'Autel de l'Apothéose*, figurait en bonne place sur l'affiche de l'exposition. L'exposition présentait un peu plus de 1200 objets en provenance d'Afrique de l'Ouest et d'Afrique centrale ainsi que de la diaspora, à savoir Haïti, le Brésil, Cuba ou les États-Unis, la plupart issus de la collection Henning Christoph, habituellement exposée au musée privé *Soul of Africa* (L'âme de l'Afrique) à Essen, également en Allemagne.<sup>3</sup> Elle associait à la culture matérielle du Vodun des interprétations artistiques contemporaines.

Selon Jacques Derrida, une archive matérielle serait organisée, institutionnalisée et inhérente à toute forme visuelle. Dans le contexte des diasporas africaines, ces liens matériels ont été immatérialisés et dispersés lors de la traversée de l'Atlantique. L'eau est le chemin par lequel les acteurs humains et spirituels ont voyagé vers de nouvelles destinations pendant la traite.<sup>4</sup> Or, ce n'est que récemment que la mer est devenue aussi l'un des nombreux liens conceptuels entre l'Afrique de l'Ouest et ses diasporas.<sup>5</sup> Avec Kobena Mercer, on pourrait affirmer que « si tant est que les diasporas sont le produit de migrations forcées qui séparent les populations de leurs origines, nous observons, à la place de la flèche du temps se déplaçant en ligne droite, des ruptures et cassures traumatiques, faisant de l'Atlantique Noir une chronotopie marquée par de multiples arrêts et départs, aux modalités inattendues de répétition, de détour et de retour » (Mercer 2010: 41). Par conséquent, l'océan n'est pas seulement le lien matériel et immatériel entre les continents et la route vers le royaume des esprits, mais aussi une métaphore importante pour comprendre le Vodun contemporain et ses représentations artistiques. L'eau était, et est toujours, un (sinon le principal) médium du Vodun « chargé de mémoire diasporique » (Sharpe 2020 : 15) tout en faisant partie de sa géographie.

En 1992, le président du Bénin, Nicéphore Dieudonné Soglo lança les préparatifs du festival *Ouidah '92* qui eut lieu un an plus tard. Dans le cadre d'un projet plus vaste financé par l'UNESCO, *La Route de l'esclave*, il était prévu de rappeler la traite transatlantique d'esclaves (tout en négligeant quelque peu l'implication

2 Le terme Vodun souligne également le lien de la religion avec l'Afrique de l'Ouest ; ses adaptations en Haïti sont connues sous le nom de Vodou. Le Voodoo, souvent utilisé comme un terme générique pour des systèmes de croyance et pratiques très différentes selon les régions, se situe dans le sud des États-Unis, où il a subi de nombreuses influences.

3 Selon le conservateur, Oliver Gauert, dans l'entretien avec Wolf, 24.09.2020.

4 Dans de nombreux sanctuaires du Vodou haïtien, on trouve des baignoires d'eau, un lien matériel avec les nombreux esprits marins du Vodou. L'une des divinités de l'eau les plus importantes du Vodou est Lasirèn, inspirée par la Mami Wata du Vodun ouest-africain, une déesse interculturelle et internationale du Vodou (dans le Vodou, elle est souvent associée à Damballah, le serpent arc-en-ciel), « mi-européenne, mi-africaine ; mi-Rada, mi-Petwo ; et, bien sûr, mi-humaine, mi-poisson » (Houlberg 2008: 144) et donc essentielle pour les voyages aquatiques tels que le Passage du Milieu.

5 Kamau Braithwaite a inventé le terme *tidalectique* (de l'anglais « tidal » : marée) pour décrire le va-et-vient, le flux cyclique de l'eau et sa signification pour les mouvements transatlantiques (qui sont pensés comme n'étant pas linéaires comme le serait la marée). (Pressley-Sanon 2013 : 40).

lucrative des Africains dans la déportation)<sup>6</sup> et de s'adresser aux diasporas du monde entier les invitant en quelque sorte au « tourisme des origines ». Le Vodun et son imagerie furent mis en scène comme héritage culturel de l'Afrique de l'Ouest et un facteur de connexion essentiel entre les diasporas et leurs pays d'origine. De nombreux repères architecturaux et autres marqueurs visuels et commémoratifs furent érigés le long du littoral béninois avant le festival, afin de rendre le point de départ de la traversée transatlantique plus tangible et de créer des lieux de mémoire ou sites de correspondance entre l'Afrique de l'Ouest et ses diasporas.

Eduard Duval-Carrié fait partie des artistes diasporiques qui se rendaient au Bénin en 1993. Il contribua une œuvre axée sur le lien que l'événement voulait créer, une installation ressemblant à une antenne afin que « les esprits d'Haïti, lorsqu'ils retourneraient en Afrique, sachent où aller ».<sup>7</sup> Duval-Carrié conçut cette installation décidément comme une œuvre d'art destinée à un festival d'art international et à la fin du festival, à un musée (d'art) local. Daagbo Hounon, le chef spirituel du Vodun au Bénin, dont l'ascendance remonte aux pouvoirs de Mami Wata et de l'océan lui-même, reçut l'artiste comme s'il s'agissait d'un *féticheur* bien connu d'Haïti.<sup>8</sup> Daagbo Hounon n'avait pas l'intention d'exposer de l'art international, mais plus tard, il intégra ces puissantes antennes dans les pratiques locales du Vodun, brouillant les frontières terminologiques et matérielles entre matière sacrée et sacrale, entre œuvre d'art et œuvre de religion et entre leurs modes d'exposition respectifs. Comme preuve de son talent artistique, Duval-Carrié montra à Daagbo Hounon le catalogue d'une exposition précédente, « et le lendemain, celui-ci avait choisi des murs dans son enceinte où je devais peindre. Il m'a dit : 'Cette peinture va là, celle-ci, ici', et ainsi de suite ; il pensait que c'était un catalogue de vente ».<sup>9</sup> Duval-Carrié réalisa plusieurs peintures murales au Bénin, l'une représentant la lignée Daagbo, une autre montrant le Vodun Avlekete, parmi d'autres. Ces peintures - réalisées par un artiste de renommée internationale ou par un *féticheur* au succès similaire, selon le rôle qu'on accordât à Duval-Carrié - furent toutes repeintes et partiellement transformées par un artiste local plusieurs années plus tard, pratique fréquente dans les pratiques picturales vodun.

Si bien les antennes de Duval-Carrié étaient davantage influencées par les discours artistiques internationaux et les idées de l'artiste sur la matérialité, la forme et l'exposition que par les idées religieuses, leur transposition sans heurt dans l'espace sacré et la reprise de ses peintures murales montrent que l'approche artistique et religieuse sont indissociables dans la visualité du Vodun, puisque son imagerie est souvent une expression de la dialectique entre l'éphémère, *l'inachevable*, l'ouverture et l'actualisation continue (Rush 2010).

6 Tony Presley-Salon souligne également les différences de mémoire entre les diverses diasporas et les pays africains. Elle soutient que certains acteurs au Bénin supprimeraient certains souvenirs - tels que leur contribution à la traite négrière intérieure africaine et transatlantique - par le biais d'une « amnésie historique », pour s'adresser aux diasporas contemporaines à travers les aspects de connexion du Vodun et oublier le « triste passé ». (Presley-Sanon 2013 : 43). Édouard Duval-Carrié a fait le même constat que Presley-Sanon. (Duval-Carrié, interview Niklas Wolf, 13.04.2022). Un grand merci à Édouard Duval-Carrié pour son aide et son inspiration ainsi que pour toutes ces histoires passionnantes en cours de route.

7 Duval-Carrié, *ibid.*

8 «Je devais présenter mes œuvres dans un musée, mais il n'y en avait pas. J'ai dû les installer dans la propriété de Daagbo Hounon, vous savez. Et elles y sont restées parce qu'elles venaient de ce grand *féticheur* d'Haïti». Duval-Carrié, *ibid.*

9 Duval-Carrié, *ibid.*

L'exposition d'Hildesheim utilisait différents modes de présentation pour cartographier et raconter l'origine et l'histoire du Vodun. Le premier étage était consacré au Vodun d'Afrique de l'Ouest et le deuxième, aux diasporas africaines et adaptations du Vodun. Dans la dernière salle du premier étage, les commissaires utilisaient une immense diapositive de la *Porte du non-retour* du Bénin, l'un des monuments commémoratifs construits pour le festival de 1993, inspiré de celui de l'île de Gorée au Sénégal (Law 2008). Dans cette partie de l'exposition, le fond des vitrines était peint dans un bleu plus foncé, des fers d'esclave décoraient les murs. Divers artefacts, tels que des fouets, des menottes et des photographies en rapport avec la traite d'esclaves étaient présentés, certains d'entre eux étaient disposés sur des piédestaux comme des œuvres d'art. Apparemment on voulait créer une ambiance effrayante ou envoûtante, comme l'affiche de l'exposition.<sup>10</sup> La photographie de la *Porte du non-retour* était stylisée à l'extrême : deux lignes droites de petits pylônes menaient à des escaliers conduisant à la première de trois plateformes superposées. La porte elle-même était formée de quatre piliers soutenant l'architrave décorée. Celle-ci montrait deux rangées de personnes déportées marchant vers un bateau au centre du relief. L'espace autour de la porte était désert, des traces dans le sable étaient les seuls signes visibles d'activité humaine. L'histoire et le présent étaient effacées. En arrière-plan, l'océan se laissait à peine deviner sous forme d'un mince trait bleu entre les piliers. Combinée avec les murs peints en bleu et les objets présentés, la représentation photographique du monument pouvait être lue comme un portail vers l'au-delà. Les visiteurs étaient censés faire l'expérience symbolique de la traversée transatlantique. En traversant la Porte du non-retour, ils quittaient la première partie de l'exposition par un escalier menant au Vodun dans les diasporas africaines, l'une d'entre elles étant Haïti.

## Le Vodou en Haïti. Façonner l'histoire

*Le nouveau est une question de multiplicité. Ici le passé n'est pas autoréférentiel, il est interrompu (...) l'histoire est remplacée par le contemporain et avec lui émerge une nouvelle esthétique. Bogues 2018 : 29*

Les Caraïbes ont été définies comme un « continent liquide » (Gutiérrez 2017 : 20), en raison de leurs connexions mondiales et des nombreux transferts de connaissances et d'images qui ont eu lieu dans cette région. L'art d'Édouard Duval-Carrié est fortement lié à son expérience en tant qu'haïtien. Son œuvre traite de la politique, de l'histoire et de la mémoire collective du pays,<sup>11</sup> mémoire enracinée dans l'expérience de la migration et la pratique picturale et rituelle du Vodou haïtien, introduit en Haïti via les routes de l'Atlantique Noir.

La religion du Vodou fait partie d'une « culture profondément créolisée » (Cosentino 2009 : 250). Tony Pressley-Sanon introduit le terme créole haïtien *istwa* pour souligner les liens étroits entre l'histoire et l'encadrement et la for-

<sup>10</sup> Pour une analyse plus détaillée de l'affiche de l'exposition, voir plus loin.

<sup>11</sup> Qui ne peut être dissocié du Vodou. (Pressley-Sanon 2022: 5)

mation de celle-ci par le récit et la mémoire (Pressley-Sanon 2022: 19).<sup>12</sup> Pendant des siècles le Vodou en Haïti fut dénigré, voire « fétichisé » (Cosentino 2009: 250). Associé à la sorcellerie et à la magie, il fut interdit par les codes pénaux haïtiens en 1835 et 1864 (Ramsey 2011: 14). Pendant l'occupation américaine (1915 - 1934), ces lois furent utilisées pour supprimer le Vodou et imposer une conception paternaliste de la « décence morale » (Ramsey 2011: 15). Ce n'est qu'en 1934 que le droit de pratiquer le Vodou « conformément à la coutume populaire » (Ramsey 2011: 15) fut rétabli avant d'être finalement reconnu comme une religion officielle en 2003 (Sharpe 2020: 60).

On pourrait dire qu'ici faire l'histoire part de l'expérience du déplacement (Bogues 2018: 27). La majeure partie de la population haïtienne contemporaine a des ancêtres en Afrique subsaharienne. Vers la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, la population indigène de l'île était largement éradiquée et l'île fut repeuplée au cours des deux siècles suivants principalement par des Africains déportés pour travailler principalement dans les plantations sucrières de Saint-Dominique.<sup>13</sup> À la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, Toussaint Louverture (dont le père avait été déporté du Bénin) et d'autres ont mené la Révolution haïtienne, déclarant l'indépendance d'Haïti en 1804. Haïti est devenue la première nation indépendante d'Amérique latine, fruit de sa lutte pour l'abolition de l'esclavage. Les décennies suivantes ont été marquées par plusieurs régimes autocratiques et des violents conflits. Les États-Unis occupèrent Haïti entre 1915 et 1934, lorsque s'installe une démocratie présidentielle suite à une nouvelle révolution. En 1957, François Duvalier (Papa Doc) vient président. Il introduit une politique résolument anti-américaine et établit un régime macabre entre 1957 et 1971. Sous sa dictature, la famille de Duval-Carrié, né en 1954, émigre à Porto Rico.

Dans les années 1930, Duvalier, intéressé par l'ethnographie haïtienne, devint l'une des principales figures du noirisme.<sup>14</sup> Non seulement il revendiqua son héritage africain et haïtien, mais réintroduisit également l'iconographie et les pratiques vodou dans la société haïtienne, instrumentalisant ces dernières à des fins politiques. Plus tard, Duvalier calquait ses apparitions publiques sur Baron Samedi, un puissant esprit (*Iwa*) du Vodou haïtien, également connu sous le nom de Baron-Cimetière. Celui-ci fait partie de la famille Guédé, principalement associés à la mort (Métraux 2017: 123-129).<sup>15</sup> Comme Legba (l'Esprit des

12 L'auteur établit également un lien entre l'expérience de démembrement pendant la traversée atlantique et le potentiel de remembrement (au sens de la définition de Bell Hooks) propre au Vodou (Pressley-Sanon 2022: 8/20).

13 Sur les liens étroits entre le Vodou et l'histoire sociale et politique d'Haïti, voir Mintz/Trouillot 1995.

14 En particulier certains passages des premiers textes de Duvalier pourraient être comparés à d'autres écrits issus de mouvements politiques de l'époque aux objectifs similaires, comme la Négritude au Sénégal ou la Harlem Renaissance aux États-Unis. Andrew Apter juxtapose le concept de Négritude (qu'il traduit par « nationalisme culturel noir ») à des idéologies comme le *mestizaje* (identité métisse), la créolite (identité créole) et le noirisme (Apter 2002: 233). Ces mouvements (qui ont tous produit des écrits, des œuvres d'art et des manifestations comme le FESMAN à Dakar en 1966 ou le FESTAC à Lagos en 1977) avaient en commun l'insistance sur l'héritage africain, la formation d'une conscience diasporique et l'idée d'être africain sans y être. Des acteurs comme Langston Hughes, L. S. Senghor, Aimé Césaire, L. G. Damas, W.E.B. du Bois (qui publia les premières recherches programmatiques sur les contributions culturelles africaines aux Amériques, en utilisant ces dernières contre Jim Crow et la « color line » (Apter 2002: 233)) et nombreux autres étudiaient la culture visuelle et matérielle des pays africains ou d'origine africaine, leurs philosophies et leurs systèmes religieux, pour proclamer des identités autoconscientes. Duvalier co-signa le manifeste *Les Griots*, qui renvoie à des publications similaires comme *Présence Africaine*, et participa à la fondation du Bureau National d'Ethnologie, un institut national pour la culture et les arts.

15 En outre, Duvalier utilisait l'imagerie traditionnelle du Vodou : sa violente police secrète, les *tonton-makout*, par exemple, doivent leur nom au « croquemitaine du conte populaire », leurs uniformes étaient en partie fabriquées à l'image de l'esprit Vodou Zaka (Apter 2002: 245). Bien que Duvalier s'appuyât fortement sur la connaissance générale et les liens entre le Vodou et la société haïtienne, il essaya officiellement de « consolider les liens entre l'église catholique romaine et l'État haïtien ». Après les Duvalier commença le processus de *dechoukaj* (déracinement), une sorte de « vendetta contre les leaders du Vodou » (Mintz/Trouillot 1995: 144 ; 146/147).

carrefours), qui établit les connexions entre le monde des humains et celui des Esprits, Baron Samedi relie les vivants aux morts. Il est vêtu de noir, porte le plus souvent des lunettes de soleil et un chapeau noir. En modelant son apparence sur l'un des esprits vodou les plus redoutés, Duvalier non seulement s'appropriait ainsi l'iconographie du pouvoir spirituel mais en le faisant transgressait les règles du pouvoir politique : « Le pouvoir sui generis est transgressif et transformateur, dépassant les limites, subvertissant les structures, renversant même les hiérarchies; il doit être maîtrisé et domestiqué, contenu par les structures d'autorité et canalisé pour le bien collectif » (Apter 2002: 236). Par là-même Duvalier fusionnait les pouvoirs politique et religieux en les « refroidissant » selon Andrew Apter: « Si, au niveau formel, un tel concept de pouvoir est transgressif, transformateur et s'oppose aux hiérarchies définies par l'autorité administrative, en termes yorùbá, il est chaud, pollué et dangereux, un véritable pouvoir qui doit être purifié, refroidi et contenu » (Apter 2002: 236).

Empruntant la forme de portrait d'une famille apparemment classique mais décadente, le tableau *Mardi gras au Fort Dimanche* (1992/93) de Duval-Carrié est montre de la stratégie iconographique de Duvalier. Le tableau montre huit personnes dans une petite pièce sombre ; l'unique fenêtre est proche du plafond, la vue sur l'extérieur est partiellement bloquée par des barreaux, ce qui associe le tableau à la prison de Fort Dimanche, mentionnée dans le titre. C'était la prison la plus redoutée pendant le régime des Duvalier. Au centre de cette geôle d'outre-monde se tient Jean-Claude Duvalier (Baby Doc), le fils de Duvalier. Il est vêtu d'une robe de mariée et pointe un pistolet sur ses genoux ; il est « la parodie absurde d'un dictateur omnipotent » (Munro 2015: 14). Sur son épaule droite repose la main de son père, qui se tient derrière lui, habillé comme le Baron Samedi, en costume, cravate et chapeau noirs ; la moitié gauche de son visage découvre son crâne, comme s'il revenait de sa tombe pour rendre visite à son fils devenu adulte.<sup>16</sup> L'ancien président est représenté dans un état intermédiaire, entre vivant et mort, entre la politique et les esprits, le réel et l'imaginaire, la mémoire et le présent.

Les autres personnages sont la femme de Duvalier, Simona, habillée comme Gran Brijit, la femme du Baron Samedi (Cosentino 2004: 15), ses filles, l'archevêque Ligondé et le général Max Dominique. Duvalier est soutenu (et littéralement encadré) par l'armée et l'église. En montrant Duvalier et sa famille au cœur de la politique et de la religion, Duval-Carrié crée une peinture d'histoire, « un *memento mori* de l'histoire haïtienne » (Middelanis 2005: 116). La peinture ne se borne pas à citer les aspects formels du genre, elle révèle aussi les incertitudes et les pouvoirs de transformation qu'ont l'histoire et sa mise en archive, qui sont inachevées comme le Vodun ouest-africain : « il semble peu important que l'on soit mort ou vivant. [...] les mains coupées sur les murs et dans le panier de Simone sont encore fraîches de sang » (Munro 2015: 14).

<sup>16</sup> Duvalier mourut en 1971, son fils devint président d'Haïti peu de temps après.

## Ici et là. Le Vodou et l'Afrique de l'Ouest

Les pouvoirs de transformation étaient déjà inscrits dans la plupart des esprits vodou haïtiens avant même qu'ils ne quittent le continent africain.<sup>17</sup> Les *Iwas* sont généralement divisés en deux catégories, les *Rada* et les *Petwo*. Ces derniers, porteurs d'un « pouvoir révolutionnaire » (Apter 2002 : 240), remontent au royaume Kongo (de Heusch 1989 : 290)<sup>18</sup> et sont associés aux émotions chaudes et à la transgression ; les *Rada*, froids, justes et moins puissants, sont originaires de Dahomey.<sup>19</sup> *Petwo* et *Rada* représentent les valeurs chaudes et froides des panthéons yorùbá et la différence entre pouvoir et autorité. Les *Rada* « détiennent l'autorité de l'Afrique [...] ils maintiennent le statu quo [...] les *Petwo* manifestent le pouvoir et l'efficacité à l'état pur, ils sont incontrôlés, dangereux, retors, et surtout transformateurs » (Apter 2002 : 240/241).

Les Esprits du Vodou haïtien sont eux-mêmes des acteurs des réseaux internationaux entre les pays d'Afrique de l'Ouest et Haïti. Les esclaves, principalement ceux du Bénin, du Ghana, du Togo et du Nigeria, apportaient les esprits vodun dans les Caraïbes et dans d'autres régions de l'Atlantique Noir. Des systèmes de croyance yorùbá (ainsi que d'autres idées religieuses d'origine ouest-africaine ou du Congo) furent transmis, traduits et adaptés à de nouvelles géographies comme Cuba (*Santería*), le Brésil (*Candomblé*), les États-Unis (*Voodoo*) ou Haïti (*Vodou*). En Haïti, plusieurs *Òrìsà* (dieux yorùbá) fusionnèrent ou furent « camouflés » (Fandrich 2007 : 776) en représentations de saints catholiques, pour infiltrer les systèmes religieux des dirigeants coloniaux, formant de nouveaux esprits adaptés aux contextes et problèmes diasporiques. Le *Iwa Papa Legba*, *Maître Carrefour* (Métraux 2017 : 111), dérivé du *Òrìsà Èsú*, est un « trickster divin » (Chemeche 2013) qui prend souvent la forme du saint catholique saint Antoine de Padoue. L'esprit Yorùbá *Sàngó* est à l'origine d'Ogou Chango, le *Iwa* qui a pris la forme de saint Michel. L'*Òrìsà* de la guerre et du fer, *Ògún*, devint *Papa Ogou* en Haïti (Fandrich 2007 : 783).

Outre ces liens terminologiques et sémantiques avec les systèmes de croyance yorùbá, le Vodou haïtien semble être fortement basé sur des systèmes juridiques et s'implique donc dans la vie quotidienne. Le terme *Iwa* vient probablement du mot français (loi) et du mot *kreyòl* pour loi (*Iwa*), mais des connexions étymologiques ont été faites avec *oluwa* (dieu) et *babalawo* (devin ou prêtre) en langue yorùbá (Ramsey 2011 : 18/19). Andrew Apter utilise *imo jinlé*, terme yorùbá, pour désigner ce transfert de connaissances par opposition aux discours établis et surtout en raison de son lien fort avec la mémoire stockée dans la culture matérielle. Ce type de « connaissance profonde [...] n'a aucun contenu mais tire son pouvoir de l'opposition spécifique aux discours autoritaires qu'elle conteste implicitement »,<sup>20</sup> dans le cas du Vodun, en « mélangeant » (Farris-Thompson 1983 : 164) les iconographies, les

17 Robert Farris Thompson souligne les aspects transformateurs du Vodun en montrant comment le royaume dahoméen a intégré (« assimilé ») les esprits des autres cultures africaines intérieures bien avant les rencontres avec l'Europe (Farris Thompson 1983: 166).

18 *Petwo* ou *Petro* fait référence à un personnage messianique (Farris Thompson 1983: 164).

19 Le terme *Rada* désigne « la destination des personnes enlevées à Arada, sur la côte du Dahomey, nom lui-même dérivé de la ville sainte des Dahoméens, Allada [...] » (Farris Thompson 1983: 164).

20 « [...] c'est précisément la cartographie herméneutique des revendications de connaissance profonde dans ces contextes oppressifs qui a ouvert des possibilités d'autonomisation collective » (Apter 2002 : 237/238).

images et les connaissances selon les contextes. La *connaissance profonde* a peut-être aussi rendu possible l'intégration de l'iconographie chrétienne dans le Vodou haïtien. Les gravures sur bois et les lithographies de saints chrétiens ont été intégrées en raison de la puissance inhérente à leur imagerie.<sup>21</sup> En incorporant de telles images, les devins utilisaient une « opposition spécifique au contexte » pour défier avec succès des « discours autoritaires ».

## Du Jazz visuel ? Voodoo à Hildesheim

*Je suis un artiste, ne l'oubliez jamais.*<sup>22</sup>

Au début de « Le Rara de l'Univers. Religion et art vodun en Haïti », un chapitre de son étude pionnière *L'éclair de l'esprit. Art et philosophie africains et afro-américains*, Robert Farris Thompson cite la définition du Voodoo donnée par l'Oxford Dictionary de l'époque. Il n'est pas étonnant que cette définition, basée sur des catégories racistes et primitivistes occidentales, évoque des croyances superstitieuses, que Farris Thompson déconstruit et réfute avec éloquence.

Dans les contextes occidentaux, la réception des religions basées sur le Vodun est souvent déterminée par un regard unilatéral sur *l'autre*, imaginé comme exotique et contraire à la construction du soi occidental. Depuis que le Vodun fait partie d'une imagerie itinérante, il a été adopté dans la culture populaire de l'Occident, souvent depuis une perspective aliénante, résumée sous le terme de Voodoo. Ses manifestations matérielles, parfois éclectiques, le plus souvent ouvertes et inachevées voire éphémères, ont été décrites comme des « danses pour les yeux [...], du jazz visuel, constamment retravaillé et réactivé ».<sup>23</sup> Différentes versions du Vodou ont été présentées dans plusieurs grandes expositions à travers l'Europe, suivies de publications extensives. La plupart de ces expositions s'appuyaient sur une seule collection européenne et ses réseaux. Elles ont fourni un aperçu passionnant des modes occidentaux d'appréciation et d'appropriation du Vodou. Les stratégies mises en place dans ces expositions et les publications qui les accompagnaient ont situé le Vodou entre art et ethnographie.<sup>24</sup>

C'est qu'il n'y a pas qu'une seule religion Vodun. Le terme Voodoo, le plus connu très certainement, est à l'origine de nombreux stéréotypes, souvent racistes, sur la pratique religieuse noire (Desmangles 2012: 26). Et pourtant,

21 « [...] des images puissantes en effet pour des esprits formés par les cultures visuelles du Vodun du Dahomey, des *orisha* Yorùbá de l'ouest, et des *minkisi* du Kongo ». (Farris Thompson 1983: 169).

22 Duval-Carrié, entretien avec Wolf, 13.04.2022.

23 David Byrne, cite par Cosentino, 2004 : 20. Donald Cosentino décrit également les processus d'actualisation du Vodun (étudiant la réception des chromolithographies et de leur imaginaire par le Vodou haïtien): «Chaque nouvelle interprétation se fait uniquement en réponse aux attributs de l'antérieure ; aucune voix est suffisamment puissante pour contrôler l'innovation théologique. Le processus est centripète, tendant vers des formes nouvelles comme un riff dans le jazz » (Cosentino 2005 : 242).

24 L'exposition de Hildesheim fera l'objet d'un catalogue volumineux, pas encore disponible au moment de la rédaction de ce texte. D'autres expositions exhaustives en Europe traitant du Vodun, bien documentées et publiées dans des catalogues, eurent lieu, dont Vodou. *A Way of Life*, Musée d'Ethnographie de Genève, Genève 2008 ; Vodou. *Kunst und Kult aus Haiti, Staatliche Museen zu Berlin*, Berlin 2010 (les deux expositions présentaient des objets de la collection Marianne Lehmann) et Vodou/Vodoun, Fondation Cartier, Paris 2011 (collection Jacques Kerchache).

c'est le titre choisi pour l'exposition au musée Roemer und Pelizaeus de Hildesheim. Pendant près d'un an, une pléthore de photos et d'objets de Vodun fut exposée, dont la plupart provenaient de la collection Henning Christoph, mentionnée ci-dessus. L'affiche présentant *l'Autel de l'Apothéose* de Duval-Carrié était en noir et gris. L'autel flotte dans un espace de fumée à la dérive d'un autre monde. En haut le titre de l'exposition est écrit en flammes bleutées et froides. Bien que la puissance religieuse de l'autel soit reconnaissable, l'affiche rappelle davantage les fantasmes et films d'horreur occidentaux. Renvoyant aux productions cinématographiques de Holly- et Nollywood sur les zombies et autres poupées de cire transpercées par des aiguilles, l'affiche « retranscrit » (Cosentino 2015 : 40) le Vodun en Voodoo, malgré la prétention de présenter le Vodun comme un phénomène religieux mondial en le plaçant dans le contexte de l'Atlantique Noir, au-delà des stéréotypes.

La géographie du Vodun était si importante pour les concepteurs de l'exposition que les visiteurs furent accueillis par une énorme carte du monde montrant la diffusion et la mondialisation du Vodun. La carte était rétro-éclairée et colorée en brun, le style faisant allusion aux représentations (imaginaires) du monde dans les premiers atlas des XVI<sup>e</sup> ou XVII<sup>e</sup> siècles. Le Vodun ouest-africain était présenté dans des vitrines aux murs marron boueux, recouverts de toits de paille. Peut-être pour des raisons de conservation, il n'y avait presque pas de lumière, les salles étaient remplies par le son d'une cérémonie vodun, émergeant d'un film de Henning Christoph projeté dans une salle à l'écart. Parmi les nombreux objets, peu d'œuvres d'art se trouvaient dans cette partie. En quittant le continent africain par la salle décrite ci-dessus, les visiteurs étaient conduits vers *Le monde des créatures sous-marines* (2007-08, ill. 1), installation Duval-Carrié. Cette installation gigantesque était l'introduction visuelle à la deuxième partie de l'exposition, qui pourrait être intitulée *le Vodun et ses diasporas* ; un texte mural présentait Haïti comme « le centre incontesté de l'art moderne dans les Caraïbes ». Contrairement à la première partie, la seconde présentait plusieurs œuvres d'art contemporain. En écho à l'architecture des Caraïbes, elle était lumineuse et colorée, tout comme *Le monde des créatures sous-marines*. Réalisée en polyester et textile, l'installation exhibe trois grands bateaux, flottant au-dessus de la tête du visiteur. Dans ces bateaux, trois *Iwas* - Mambo Inan (la femme du *Iwa* Bazou, également connu sous le nom de chef Congo ou de roi Wangol, originaire d'Angola (de Heusch 1989: 299)), Agwé (le souverain de la mer, habillé en bleu) et Erzulie (une manifestation de l'amour et de la beauté féminine, ornée de bijoux, de belles robes et de parfum (Métraux 2017: 121)) - traversent un océan imaginaire. Les longs bras d'Agwé rappellent des algues ; tels des tentacules, ils atteignent le sol et relient l'Esprit au royaume des ancêtres qui sont morts pendant la traversée atlantique. Comme des coquilles de cauris ont poussé sur leur corps, des plantes marines émergent des bras d'Agwe. Erzulie est parée de plusieurs cadres photo qui s'emmêlent autour de son cou. Ce ne sont pas seulement des bijoux mais la manifestation matérielle de son origine en Afrique de l'Ouest. Ils représentent les archives du Vodun, sa *connaissance profonde*, que cette imagerie globalise.



Ill. 1 Édouard Duval-Carrié, *Le monde des êtres sous-marins*, 2007 - 2008, techniques mixtes (polyester, textile et al.). Courtesy Édouard Duval-Carrié

Dans sa série *Migration* de 1997, Duval-Carrié visualise l'idée des esprits haïtiens voyageant vers de nouveaux rivages. Le premier tableau, *Embarquement pour la Floride* (ill. 2), montre sept *Iwas*, entassés sur un petit bateau en bois, quittant Haïti dans la nuit.<sup>25</sup> L'eau semble calme, le ciel noir est strié de lignes pointillées jaunes,

25 Selon Duval-Carrié, dans ses œuvres les *Iwa* qui migrent sont les doubles du peuple haïtien (Cosentino 2013 : 385).

tout comme le fond de l'eau. Ces pointillés sont des *pwen*,<sup>26</sup> éphémères comme des dessins vèvè qui ouvrent la voie qui mène à *Ginen*.<sup>27</sup> L'imagerie ouest-africaine recourt souvent à l'utilisation de points pour spécifier une surface perméable et transparente, signifiant ainsi la présence d'un esprit. « Plus qu'un signe, cette information, visible, est une métaphore géométrique indiquant une présence sans surface » (Benson 2008 : 156). Sela Kodjo Adeji souligne l'importance des points, des sphères et des cercles en tant qu'éléments cruciaux de l'esthétique vodun ouest-africaine ; les points sont « parmi les formes et les symboles les plus populaires qui imprègnent l'iconographie du Vodun et se retrouvent dans l'architecture des sanctuaires et des insignes spirituels » (Adeji 2019 : 275). Dans les peintures de Duval-Carrié, les *pwen*, « distillés du pouvoir »,<sup>28</sup> semblent faire partie d'une cartographie spirituelle perméable et transparente, structurant la surface du tableau et traçant la voie du Vodun avec plus de précision que la carte géographique présentée à Hildesheim ne le pourra jamais.



III. 2 Édouard Duval-Carrié, *Embarquement pour la Floride* (Embarcation for Florida), 1997, de Série Migration (1), huile sur toile, cadre par l'artiste, 150 x 150 cm. Courtesy Édouard Duval-Carrié

26 Le pouvoir mystique de « l'énergie ou de la chaleur spirituelle, (...) sous forme de points peints ou cousus sur des objets sacrés, généralement en lien avec les esprits *Pefwo* (ou Congo) » (Cosentino 2004 : 50).

27 Le terme *Ginen* est utilisé dans le Vodou haïtien pour désigner une terre sous l'eau (qui) porte le même nom que *Ginen* signifiant « Afrique », une terre de l'autre côté de l'eau (Sharpe 2020 : 4). *Ginen* désigne également une « Afrique mystique qui s'épanouit sous la mer ». (Cosentino 2013 : 385).

28 « [...] généralement pour évoquer ou apaiser les esprits Congo » (Cosentino 2013 : 87).

Le second tableau de la série, *Laalebasse magique* (ill. 3), montre le bateau en eaux troubles, menacé par un navire de garde-côtes; les sept esprits semblent utiliser toute leur puissance pour combattre simultanément l'Atlantique hostile et les humains non moins dangereux. Dans le dernier tableau, *Le débarquement à Miami Beach* (ill. 4), ils arrivent tous sains et saufs sur la côte du continent américain, les lignes de *pwen* suivant la skyline de Miami. La série relie Haïti et sa diaspora en s'appuyant sur la métaphore du voyage spirituel par la mer et le bateau ; l'artiste représente ainsi les dimensions mondiales d'un Vodun conscient et résolument contemporain. Contrairement aux conservateurs de Voodoo, Duval-Carrié ne s'appuie pas sur les modes cartographiques occidentaux, mais rend visible un système de connaissance alternatif en actualisant la connaissance profonde du Vodun sous forme de peinture ; en même temps, il remet ainsi en question les iconographies de la production de savoirs qui prévalent en Occident.



Ill. 3 Edouard Duval-Carrié, *Laalebasse magique*, 1997, de *Série migration* (2), huile sur toile, cadre par l'artiste, 150 x 150 cm. Courtesy Edouard Duval-Carrié



Ill. 4 Edouard Duval-Carrié, *Le débarquement à Miami Beach*, 1997, de *Série migration* (3), huile sur toile, cadre par l'artiste, 150 x 150 cm. Courtesy Edouard Duval-Carrié

Après *Le monde des créatures sous-marines*, les visiteurs finirent par rencontrer *l'Autel d'apothéose* (2004, ill. 5) qu'ils connaissaient déjà grâce à l'affiche.

Un autel vodou agence de manière très particulière des facettes de l'histoire, du présent et du futur dans le contexte religieux, englobant tous les objets qui conforment l'expérience spatiale. La matérialité et les modes d'exposition de ses images productrices de connaissance peuvent varier en fonction des sites. Un tel autel est également un repère architectural pour le rituel. On trouve des autels vodou partout, « dans les temples, les chambres à coucher et sur le tableau de bord des taxis... [ils] sont composés d'objets trouvés, d'images et d'offrandes connues pour satisfaire les goûts divins » (Cosen-tino 2004 : 20). Ils sont « le visage des dieux [...] une école de l'être, conçue pour attirer et approfondir les pouvoirs de l'inspiration » (Farris-Thompson 1993 : 147).

L'installation consistait en une énorme croix blanche et lumineuse en guise d'autel.<sup>29</sup> Un gigantesque buste occupait le centre, accompagné par cinq bustes plus

<sup>29</sup> Les Portugais ont apporté l'iconographie de la croix chrétienne au Congo, où elle fut intégrée dans l'art traditionnel. Dans la cosmologie dahoméenne, elle représente les quatre points cardinaux ; elle est une métaphore visuelle des carrefours « qui relient les mondes des vivants et des morts » (Sharpe 2020 : 72). Elle fait surtout partie du Vêvé de Papa Legba ; « les croix Kongo et Angola invoquaient Dieu et les morts de la communauté » (Farris Thompson 1983 : 191).

petits. Disposés symétriquement, plusieurs serpents,<sup>30</sup> faits du même matériau coloré que les bustes, rampaient en direction du centre. Le mur derrière l'installation était peint en noir, la lumière provenant essentiellement de la croix éclairait les figures par le bas et leur conférait une lueur mystérieuse. L'installation s'inspirait de toute évidence des modes de présentation que l'on trouve dans les expositions d'art internationales. Il s'agissait là d'une interprétation esthétisée, résolument contemporaine et globalisée, d'un autel vodou, explorant les structures traditionnelles des sanctuaires vodou,<sup>31</sup> sans toutefois prétendre à autre chose qu'une œuvre d'art.<sup>32</sup> Similaires aux *Créatures sous-marines*, les *Iwas* de *L'Autel de l'Apothéose* sont faits de matière synthétique colorée, contemporaine et partout accessible. Selon Duval-Carrié, l'autel célébrait le « mariage mystique » (Welling 2012 : 36) entre la *Iwa* Erzulie<sup>33</sup> et Damballah.<sup>34</sup> Les deux formes d'Erzulie sont représentées, la paisible Erzulie Fréda, *Rada*, la forme centrale étant Erzulie Dantor, la forme *Petwo* plus agressive. Damballah-wèdo est l'un des principaux esprits du Vodou haïtien. *Lwa* de la création et de la fertilité, il prend la forme d'un serpent rampant (Métraux 2017 : 115). Étaient également représentés les *Iwas* Agwé, Aizan et Général Sobó.



Ill. 5 Edouard Duval-Carrié, *Apotheosis-Altar*, 2004, technique mixte (polyester, plexiglass, et al.), dimensions variables. Courtesy Edouard Duval-Carrié

30 L'iconographie du serpent est très importante pour le Vodun en général. Les serpents sont globalement, dans différents contextes religieux et profanes, associés à des connaissances spéciales, à la dualité des choses et au cycle naturel ainsi qu'à l'accès à l'au-delà ; ils peuvent être lus comme « l'incarnation d'un envers » (Welling 2012 : 15). Sur le rôle de l'imagerie du serpent dans la culture visuelle et matérielle du Vodun étudié à partir de la poterie Ewe (Ghana), voir Aronson 2007.

31 Il y a « [...] un principe d'organisation fort dans le monde des autels du Vodun, si bien les autels de *Petwo*, par exemple, se distinguent de ceux des esprits *Rada* » (Farris Thompson 1983 : 182).

32 Duval-Carrié, entretien avec Wolf, 13.04.2022.

33 Erzulie Fréda est la déesse de l'amour et de la beauté. Erzulie Danto, en tant que figure maternelle, protège féroce ses enfants (Pressley-Sanon 2013 : 51).

34 Le nom créole de l'esprit Fon Dā, « une métaphore [...] du signe primaire et combinatoire de l'ordre », qui réunit les aspects masculin et féminin. Les couleurs du corps de Damballah-wèdo (le serpent arc-en-ciel), représentent l'agression (tons rouges) et la compassion (tons bleus) (Farris Thompson 1983 : 176).

L'autel était décoré de formes bleues interprétables comme des versions contemporaines de vèvè, « considérées comme parmi les premières formes d'art non indigènes et en tant que telles, réceptacles de souvenirs sacrés transmis d'une génération d'oungans et de manbos (prêtres et prêtresses vodous) à la suivante » (Sharpe 2020 : 60). Les Vèvè, dessins géométriques, font partie du système de connaissance du Vodou ; ils sont les symboles des lwas et l'écriture des esprits, fonctionnant comme des portes vers le *Ginen* (Sharpe 2020 : 74). Ils « sont tracés par des prêtres ou des prêtresses avec des substances en poudre [...]. Disposés et tracés symétriquement, ils louent, convoquent et incarnent tout à la fois les divinités vodou d'Haïti »<sup>35</sup>. Comme pour les lwas, il n'existe pas de canon (Cosentino 2004 : 17) bien qu'aujourd'hui certains soient basés sur la collection qu'en fit Milo Rigaud.<sup>36</sup> Cosentino écrit que « les lwas sont comme le dieu grec Proteus. Saisissez-les et ils se métamorphosent, [...] la cohérence iconique n'est pas pertinente. L'inspiration divine est le privilège de l'artiste » (Cosentino 2004 : 17/18). Les vèvè participent également de l'adaptation ininterrompue du Vodun au présent ; selon Farris Thompson, les vèvè ont influencé « l'art haïtien admis dans les musées depuis sa première "renaissance", vers 1947-49 » (Farris-Thompson 1993 : 294).<sup>37</sup> Duval-Carrié utilise régulièrement des formes de type vèvè pour encadrer ses peintures, probablement pour brouiller davantage les frontières entre les nombreux ici et là du Vodun.

## Conclusion

John Dewey a conçu l'idée de *l'Art comme expérience*. Il a brisé les distinctions établies par la théorie occidentale entre les (beaux) arts et les *arts populaires* (sa référence étant le jazz), afin de rétablir la continuité entre la vie et l'art. Dewey soutient que les œuvres d'art sont capables de déclencher des sensations comparables aux expériences esthétiques vécues dans la vie quotidienne. Édouard Duval-Carrié eût aimé que ses œuvres fassent partie de sanctuaires haïtiens ou ouest-africains,<sup>38</sup> où elles pourraient être « un véritable objet de vénération » (Sullivan 2007 : 170). Elles créeraient une expérience sensorielle encore plus proche du vécu religieux vodou, reconnectant les différentes sphères comme Duval-Carrié avait prévu de le faire avec les antennes pour le festival du Bénin. L'art populaire et les beaux-arts, l'art et la pratique profane et religieuse seraient alors enfin réunis. LeGrace Benson affirme que les grandes installations comme *l'Autel de l'Apothéose* ou les *Créatures sous-marines* de Duval-Carrié dominent la salle qu'elles occupent, forçant même le spectateur à devenir une partie de l'œuvre d'art : « C'est le genre d'espace sacré dans lequel se déroule le théâtre de la scène initiatique, et quiconque entre doit devenir un acteur

35 Farris Thompson fait remonter le terme vèvè à une terminologie fon archaïque et l'idée du cosmogramme au Kongo et les territoires voisins. (Farris Thompson 1983 : 188 et 1993 : 49, 293). Certains d'entre eux offrent un noyau géométrique pour une constellation de forces dahoméennes, congo et catholiques qui constituent le tissu même de l'histoire culturelle haïtienne (Farris Thompson 1983 : 191).

36 Milo Rigaud (1974 : 67), attribue aux vèvè un pouvoir magique. Ils sont autant d'attracteurs rituels et condensateurs de forces astrales auxquelles ils sont mystérieusement liés par une chaîne géométrique occulte, d'où sont nés l'écriture et le langage, l'architecture et la cybernétique. Non content de renvoyer à des idées ésotériques et de suggérer des rapports entre vèvè et des enseignements mystiques comme la kabbale juive ou le New Age, très en vogue au moment de sa publication, le livre de Rigaud est un compendium de vèvè et un ouvrage de référence, très proche d'un ouvrage canonique sur les aspects stylistiques du vèvè, encore utilisé par les spécialistes aujourd'hui (Duval-Carrié, entretien Wolf).

37 On peut également noter que dans *Face of the Gods*, Farris Thompson fait vraisemblablement une distinction terminologique entre l'art des musées et l'art non-muséal.

38 « Oui, mon objectif initial dans toutes ces grandes installations, était de construire une cathédrale du Vodou en Haïti. Mais c'est comme se rendre à Lalaland, ce genre de concept. Je l'ai mentionné, j'en ai parlé et tout le monde s'est demandé pour qui je me prenais. Un prêtre vodou fou ou quoi ? Mais vous savez - où est-ce que j'existe sinon ? » (Duval-Carrié, Interview Wolf).

du drame [...] Duval-Carrié nous incite à être plus que des voyeurs » face à un drame uniquement visible en surface: « pour utiliser le langage du Vodou, les œuvres possèdent dans une certaine mesure le visiteur » (Benson 2008: 155). Alors que l'exposition d'Hildesheim montrait l'idée que les conservateurs se faisaient de la mise en scène du Vodun, les installations et les peintures de Duval-Carrié remettent en question le concept même d'espace muséal en intégrant la *connaissance profonde* du Vodun dans des œuvres d'art qui se veulent contemporaines. L'espace d'un musée ou d'un sanctuaire doit alors être entendu comme une archive puissante. Les œuvres de Duval-Carrié participent à la réécriture de l'histoire et à la formation d'identités contemporaines dans l'Atlantique Noir et vont plus loin encore en analysant visuellement la production de connaissances vodun et ses stratégies de pouvoir.

## Ouvrages cités

Adeji, Sela Kodjo, *Philosophy of Art in Ewe Vodun Religion*. Accra: 2019.

Apter, Andrew, « On African Origins: Creolization and Connaissance in Haitian Vodou », *American Ethnologist*, vol. 29, n° 2 (2002) : 233-260.

Aronson, Lisa, «Ewe Ceramics as the Visualization of Vodoun », *African Arts*, vol. 40, n° 1, Ceramic Arts in Africa (Spring, 2007): 80-85.

Benson, LeGrace, « On Reading Continental Shifts and Considering the Works of Édouard Duval Carrié », *Small Axe* 27 (October 2008): 151-164.

Bogues, Anthony, « Making History and the Work of Memory in the Art of Édouard Duval-Carrié », Édouard Duval-Carrié. *Decolonizing Refinement. Contemporary Pursuits in the Art of Édouard Duval-Carrié*. Tallahassee: Florida State University Museum of Fine Arts, 2018: 26-40.

Chemeche, George (éds.), *Eshu: The Divine Trickster*. Woodbridge: ACC Art Books, 2013.

Cosentino, Donald, « Vodou made visible », Buhler Lynes, Barbara (éds.), *From within and without. The History of Haitian Photography*. Fort Lauderdale: NSU Art Museum, 2015: 40-45.

Cosentino, Donald J., « Kongo Resonance in the Paintings of Édouard Duval-Carrié », in Cooksey, Susan et al. (éds.): *Kongo across the Waters*. Gainesville: University Press of Florida, 2013: 385-390.

Cosentino, Donald, « Vodou a way of life », *Material Religion*, 5:2: 250-252.

Cosentino, Donald, « Vodou in the Age of Mechanical Reproduction », *RES: Anthropology and Aesthetics*, n° 47 (Spring, 2005): 231-246.

Cosentino, Donald J., *Divine Revolution: The Art of Édouard Duval-Carrié*. Los Angeles: Fowler Museum of Cultural History, 2004.

de Heusch, Luc, « Kongo in Haiti: A New Approach to Religious Syncretism », *Man*, vol. 24, n° 2 (1989): 290-303.

Desmangles, Leslie G., « Replacing the Term 'Voodoo' with 'Vodou'. A Proposal », *Journal of Haitian Studies*, vol. 18, n° 2 (2012): 26-33.

Dewey, John, *Art as Experience*. New York: Tarcher Perigee, 2005 (1934).

Fandrich, Ina J., « Yorùbá Influences on Haitian Vodou and New Orleans Voodoo », *Journal of Black Studies*, vol. 37, n° 5 (2007): 775-91.

- Farris Thompson, Robert, *Face of the Gods. Art and Altars of Africa and the African Americas*. New York: Prestel, 1993.
- Farris Thompson, Robert, *Flash of the Spirit. African and Afro-American Art & Philosophy*. New York: Vintage, 1983.
- Gutiérrez, Jorge Luis, « Édouard Duval-Carrié: Epiphany of Haiti, the Caribbean and the Tropics », in Gutiérrez, Jorge Luis; López Sacha, Francisco (éds.), *Édouard Duval-Carrié. Mackandal*. Madrid: Poparte Galería, 2017, 20/21.
- Houlberg, Marylin, « Water Spirits of Haitian Vodou. Lasirèn, Queen of Mermaids », in Drewal, Henry John (éds.), *Mami Wata. Arts for Water Spirits in Africa and its Diasporas*. Los Angeles: Fowler Museum of Cultural History, 2008: 143-159.
- Law, Robin, « Commémoration de la Traite Atlantique à Ouidah (Commemoration of the Atlantic Slave Trade in Ouidah) », *Gradhiva. Revue d'anthropologie et d'histoire des arts*, 8 (2008) : 10-27.
- Mercer, Kobena, « Cosmopolitan Contact Zones », in Barson, Tanya et al. (éds.), *Afro Modern. Journeys through the Black Atlantic*, n.p. London, Tate Publishing, 2010: 40-48.
- Métraux, Alfred, *Voodoo in Haiti* (orig. *Le Vodoun haïtien*, 1959, trans. Isotta Meyer). Gifkendorf: Merlin, 2017.
- Mintz, Sidney; Michel-Rolph Trouillot, «The Social History of Haitian Vodou », in Cosentino, Donald (éd.), *Sacred Arts of Haitian Vodou*. Los Angeles: Fowler Museum of Cultural History, 1995: 123-153.
- Middelanis, Carl Hermann, « Blending with Motifs and Colors: Haitian History Interpreted by Édouard Duval Carrié », *Small Axe* 18 (2005): 109–123.
- Munro, Martin, « Unthinkable Duvalier », in *Miradas. Journal for the Arts and Culture of the Americas and the Iberian Peninsula*, 02/2015: 4-16.
- Pressley-Sanon Toni, *Istwa across the Water. Haitian History, Memory, and the Cultural Imagination*. Gainesville: University Press of Florida, 2022.
- Pressley-Sanon, Toni, « Exile, Return, Ouidah, and Haiti. Vodoun's Workings on the Art of Édouard Duval-Carrié », *African Arts*, vol. 46, n° 3 (2013): 40-53.
- Ramsey, Kate, *Vodou and Power in Haiti. The Spirits and the Law*. Chicago: University of Chicago Press, 2011.
- Rush, Dana, « Ephemerality and the 'Unfinished' in Vodou Aesthetics », *African Arts*, vol. 43, n° 1 (2010): 60–75.
- Sharpe, Jenny, *Immaterial Archives. An African Diaspora Poetics of Loss*. Illinois: Northwestern University Press, 2020.
- Sullivan, Edward J. et al. (éds.), *Continental Shifts. The Art of Édouard Duval-Carrié*. New York: Haitian Cultural Alliance/Arte al Dia, 2007.
- Welling, Wouter, « The secret of the serpent », in Welling, Wouter (éds.), *Dangerous and Devine. The Secret of the Serpent*. Amsterdam: KIT Publishers, 2012: 12-88.
- Wolf, Niklas, Interview Édouard Duval-Carrié, 13.04.2022.