
Erwan Dianteill

Le Pouvoir des objets. Culture matérielle et religion en Afrique et en Haïti

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

revues.org

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

Référence électronique

Erwan Dianteill, « Le Pouvoir des objets. Culture matérielle et religion en Afrique et en Haïti », *Archives de sciences sociales des religions* [En ligne], 110 | avril-juin 2000, mis en ligne le 19 août 2009, consulté le 11 février 2012.

URL : <http://assr.revues.org/20201> ; DOI : 10.4000/assr.20201

Éditeur : Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales

<http://assr.revues.org>

<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne sur :

<http://assr.revues.org/20201>

Document généré automatiquement le 11 février 2012. La pagination ne correspond pas à la pagination de l'édition papier.

© Archives de sciences sociales des religions

Erwan Dianteill

Le Pouvoir des objets. Culture matérielle et religion en Afrique et en Haïti

Pagination de l'édition papier : p. 29-40

- 1 Quel est le statut de la culture matérielle dans les religions africaines et afro-américaines ? Doit-on tenir les objets rituels pour un produit des croyances et des structures sociales particulières ? Faut-il plutôt les considérer comme des objets d'art ayant une valeur esthétique universelle ?
- 2 La publication récente d'un ouvrage sur les « arts premiers » comportant une partie sur l'art africain, la création d'un musée du même nom, et le débat intense autour de celui-ci que manifeste la dernière livraison des *Cahiers d'études africaines* nous invite à nous pencher sur ces questions. À une conception de l'art africain privilégiant les styles, c'est-à-dire les propriétés formelles des objets, s'oppose une approche anthropologique qui vise à replacer l'objet dans son contexte culturel, social et religieux. Dans l'un des articles des *CEA* (« Les masques Dogon : de l'objet au musée de l'Homme à l'homme objet de musée », pp. 617-634), Anne Doquet montre ainsi que c'est la seconde conception qui a prévalu lors de la constitution des collections africaines du musée du Trocadéro, indépendamment de toute évaluation esthétique des objets. C'est la première, en revanche, qui semble à l'origine du nouveau musée du quai Branly. B. Geoffroy-Schneiter, qui se réjouit de ce projet, ironise ainsi sur les « vitrines poussiéreuses » du musée de l'Homme, les « objets entassés », les « cartels jaunés » et les « ethnologues, fautes de moyens, désabusés, découragés » (*Les arts premiers*, p. 37), et se félicite du mariage prochain de l'approche ethnologique et du discours esthétique. On peut craindre néanmoins ici que les caractéristiques propres aux objets exposés (leur forme, leur couleur, leur matière) soient considérées comme le principal support de leur puissance d'évocation, le commentaire historique et anthropologique n'ayant ici qu'un rôle de faire-valoir. À travers la lecture de trois ouvrages traitant des relations entre culture matérielle et religion en Afrique, cette opposition pourrait être repensée en termes plus féconds au moyen des concepts de pouvoir, d'incorporation et de (re)présentation. Il apparaîtra que stylistique et sciences sociales ne sont pas nécessairement incompatibles.

- 3 Le premier ouvrage est le catalogue d'une exposition tenue au musée Dapper en 1996/1997, comportant plus de cent clichés d'objets rituels, une introduction et quatre articles monographiques traitant de la morphologie, de la signification et des usages sociaux de ces objets dans différentes sociétés africaines.
- 4 C. Falgayrettes-Leveau signe le premier article du catalogue. L'usage de guillemets dans le titre de l'exposition et dans celui de ce premier texte (« Magies » et gestes de pouvoir) dénote une certaine gêne à utiliser une notion au contenu incertain. C.F.-L. en est consciente puisqu'elle écrit : « Fétichisme, magie, et sorcellerie sont, de nos jours encore, des termes dont les connotations demeurent équivoques » (p. 13). Pourquoi alors la conserver ? On peut penser que C.F.-L. a été prise entre deux « feux » théoriques. La première tradition intellectuelle appartient à l'histoire de l'art et de la littérature. Datant du début du XX^e siècle avec l'exaltation de l'Art Nègre par les surréalistes et les cubistes, elle met l'accent sur la « puissance » associée aux objets traditionnels africains, en particulier les masques et les statuettes. Dans cette perspective, les objets d'art africain sont valorisés précisément parce qu'il sont tenus pour « magiques », c'est-à-dire porteurs d'une force immanente qui échapperait à la rationalité européenne. La seconde tradition est celle de l'anthropologie culturelle classique, encore pénétrée d'ethnocentrisme, pour qui la magie reste une forme inférieure de la spiritualité humaine par rapport à la religion. Dans la théorie durkheimienne de la religion par exemple, la

magie est une pratique individuelle illégitime car elle détourne le sacré à des fins particulières. L'art religieux serait donc supérieur à l'art magique, le premier exprimant une universalité déniée au second. L'usage des guillemets encadrant la notion dans le titre de l'ouvrage est probablement significative de ce double mouvement de fascination pour des objets inquiétants, car le spectateur occidental les pense chargés d'une force dangereuse, et de malaise à utiliser un terme dont les implications théoriques sont problématiques.

- 5 Pour C.F.-L., la « magie » africaine a une fonction thérapeutique individuelle ou collective, qu'il s'agisse de répondre aux troubles naturels, sociaux ou corporels. Elle prend des exemples chez les Teke du Congo, chez les Zande du Soudan, les Dogon du Mali, les Yoruba du Nigéria, les Fon du Bénin. On peut regretter ici que l'auteur ait inclu dans son exposé des pratiques hétérogènes. Peut-on classer l'interprétation des rêves, la divination inductive ou la possession rituelle dans la « magie » sous prétexte qu'elles ont une dimension thérapeutique ? Plus de rigueur dans les définitions aurait permis une comparaison plus fructueuse.
- 6 Après l'introduction de C.F.-L., le terme de « magie » apparaît plus rarement dans les textes du recueil, où il est remplacé par ceux d'« objet » et de « figure de pouvoir ». Le deuxième texte de l'ouvrage est signé de Suzan Preston Blier et date de 1991 dans sa version anglaise. Il porte sur l'influence de la divination par le Fa sur le règne de Glèlè, roi du Dahomey de 1858 à 1889. Jeune homme, celui-ci a été initié dans le culte de Fa, et s'est vu attribué un signe qui devait régir son existence. S.P.B. utilise les sources disponibles sur ce signe pour montrer comment le souverain s'est efforcé tout au long de son existence de confirmer la véracité de telle ou telle annonce de l'oracle. Elle interprète les objets associés au règne de Glèlè (statues, médaillons, sabres, bas-reliefs du palais) en les rapportant aux différentes maximes de son signe et aux témoignages recueillis sur le terrain auprès de descendants du roi. C.F.L. n'évite pas toujours la surinterprétation. Faut-il s'étonner, par exemple, que le lion soit un symbole de la royauté au Dahomey ? Ou que Lisa, dieu suprême, lui soit associé ? Bien que les rapprochements entre maximes divinatoires et objets d'art politique semblent souvent pertinents, on aurait préféré une analyse *systématique* des rapports entre d'un côté l'*ensemble* des significations associées au signe du roi et de l'autre l'*ensemble* des symboles matériels monarchiques. Il serait peut-être alors apparu que certains énoncés divinatoires n'ont eu aucune traduction politique, ou inversement que la signification de certains objets de Glèlè trouvait sa source dans d'autres systèmes symboliques que la divination par Fa.
- 7 Youssouf Tata Cissé décrit quant à lui la forme et la fonction des « *boli*, statues et statuettes dans la religion bambara » au Mali, en privilégiant le point de vue des dignitaires religieux. Un *boli* est « la manifestation de la force vitale, de l'énergie d'un esprit divinisé auquel il sert de réceptacle » (p. 145), et se présente comme une représentation massive et sommaire en argile d'un homme ou d'un animal. Par l'intermédiaire de ces objets, prières et sacrifices sont offerts aux esprits. Certains *boli* appartenaient au souverain bambara, et recevaient des sacrifices humains avant les campagnes militaires, d'autres connaissaient un culte spécifique de la part de jeunes filles désirant se marier et avoir un premier enfant. On prête aussi serment sur ces *boli*, dont la fonction est donc religieuse, politique, familiale et juridique.
- 8 Sur le plan esthétique, les statues et statuettes culturelles bambara ont un tout autre style que les *boli*. Sculptées dans le bois, elles sont nettement anthropomorphes et présentent des détails différenciés. Elles représentent les ancêtres primordiaux, en particulier des femmes portant des enfants, et sont au centre de rituels de fertilité, du culte des ancêtres, des cérémonies d'initiation. Elles reçoivent des libations, parfois des sacrifices, puis elles sont lavées et enduites de beurre de karité noir ou de terre additionnée de différents ingrédients. Y.T.C. décrit avec précision certains de ces rituels mais il aurait pu tenter de rendre compte de la différence esthétique si frappante entre *boli* et statues de bois. Faut-il chercher dans les fonctions religieuses de ces objets le principe des différences de représentation ? Ou bien la nature même de l'entité spirituelle dont ils participent implique-t-elle une forme spécifique ?
- 9 C'est une opposition esthétique comparable à celle des *boli* et des statues bambara que met en lumière Vincent Bouloré pour les « objets de pouvoir dans les statuaire baoulé et sénoufo » de la Côte d'Ivoire. « Les statues de pouvoir des Baoulé et des Sénoufa s'opposent catégoriquement à l'expression du beau proposée dans leurs figures anthropomorphes »,

écrit-il (p. 181). L'« intensité magique » s'y oppose à l'esthétique « classique » des statues anthropomorphes. Les premières représentent des personnages animaux (singes, hyènes) ou indéterminés sur lesquels on répand le sang des animaux sacrifiés et qui sont ainsi recouverts d'une sorte de croûte. À l'opposé, les représentations humaines sont « nettoyées ou astiquées, jamais ensanglantées ». Mais il existe des objets intermédiaires entre ces deux styles : ils représentent des animaux anthropomorphes ou des humains zoomorphes. Dans une magistrale analyse d'un objet sénoufo nommé *kafiguéledio*, V.B. montre comment celui-ci est le produit d'une manipulation formelle de ces deux principes esthétiques pourtant radicalement opposés. Le *kafiguéledio* est une statue d'allure féminine couverte d'une étoffe comportant des résidus de plumes de poulet et de sang coagulé. Pour V.B., cette double intention, à la fois figurative et dissimulatrice de la figuration, vise à « potentialiser » l'objet et l'entité qu'il incorpore. Le sang sacrificiel coagulé qui s'accumule parfois sur le visage d'une statue anthropomorphe finit parfois par la défigurer, comme si la force spirituelle ne prenait appui sur la représentation humaine que pour la détruire. Les objets les plus ambivalents esthétiquement seraient ainsi les plus puissants.

- 10 Ces caractéristiques esthétiques reflètent l'identité des possesseurs des objets considérés. Les sacrifices et le pouvoir vindicatif des esprits incorporés en faisaient certainement des objets appartenant à des sociétés secrètes masculines. Quant à l'auteur d'un objet, son identification est presque impossible, car il y a fréquemment plusieurs sculpteurs et la construction de l'artefact peut s'étaler sur plusieurs générations (p. 205), surtout dans le cas du *boli* bambara et du *kafiguéledio* sénoufo. Mais plus généralement, le sculpteur d'un objet dont l'usage est dangereux aura eu certainement tendance à rester anonyme.
- 11 Le dernier article du catalogue porte sur des équivalents de ces « figures de pouvoir » en Afrique centrale. Arthur P. Bourgeois, spécialiste des Yaka et des Suku de l'ancien Zaïre, les décrit et les replace dans leur contexte rituel. Ces statuette anthropomorphes jouent un rôle important dans la divination et les remèdes apportés à un trouble individuel ou familial. Quatorze types de statues sont identifiés. Elles sont transmises en ligne paternelle ou maternelle et correspondent à des esprits liés à des affections spécifiques (stérilité, toux, maladies de peau, etc.). Leur nature est fondamentalement ambivalente : elles peuvent aussi bien tuer que protéger les êtres humains. Le *ngaanga* est un spécialiste religieux qui sert d'intermédiaire entre les vivants et les esprits. Les sacrifices qu'il accomplit visent à nourrir un esprit « matérialisé » dans une statuette avec du sang animal afin d'éviter qu'il ne dévore un être humain.
- 12 Un paradoxe, qui n'est pas souligné par A.P.B. apparaît pourtant. Tandis que les figures de pouvoir d'Afrique de l'ouest ont habituellement une apparence effrayante, mi-homme, mi-animal montrant les dents, celles-ci présentent une apparence distincte. Le personnage est représenté dans une posture d'humilité, genoux fléchis, les mains jointes sur la poitrine ou sur le menton, les yeux baissés, alors que l'on nous dit qu'il s'agit de la représentation d'esprits redoutables. Pour A.P.B., ce style de figuration correspond « au rôle d'intercesseurs joué par les aînés dans la confrontation avec l'adversité, la maladie et la mort, aujourd'hui comme autrefois » (p. 225). Qu'on nous permette d'émettre une autre hypothèse, issue de recherches sur le *palo monte*, une religion afro-cubaine d'origine bantou. À Cuba comme dans l'ancien Zaïre, le *ngaanga* n'adopte pas une attitude de révérence mais de domination sur l'esprit fixé dans une statuette. « Ton maître, c'est moi », profère le *ngaanga* lors d'une cérémonie d'installation d'une statuette de l'esprit *khosi* dans un village yaka (p. 224). C'est pourquoi, nous semble-t-il, l'esprit est représenté dans une position subordonnée, mains jointes ou même liées (p. 223, p. 226), dans l'attente des ordres de son « maître » humain.
- 13 Le paradoxe n'est donc qu'apparent. Même si les figures des hommes-hyènes ou des hommes-singes sont effrayants, ils ont eux aussi les genoux fléchis et les mains jointes, prêts à recevoir une offrande en position subordonnée par rapport au sacrificateur humain, puisqu'il s'agit d'objets de moins d'un mètre de haut. Deux statuette baoulé présentent aussi des personnages aux mains liées ou jointes (pp. 180 ; 204), ce qui tendrait à accréditer la généralité de cette forme en Afrique.

- 14 La différence esthétique relevée plus haut par Vincent Bouloré entre un principe d'« efficacité magique » et la beauté figurative trouverait ainsi son fondement dans le type de rapport entretenu entre l'homme et l'esprit considéré. Lorsque le spécialiste religieux entretient un rapport de domination sur l'entité spirituelle, l'objet qui la représente manifesterait son infériorité par certaines caractéristiques formelles : petite taille de la sculpture ; rugosité, caractère inachevé de son apparence ; accumulation de matière coagulée, boue ou sang ; représentation de l'animalité ou de l'humanité « ratée » ; position d'imploration. À l'inverse, les statues représentant des esprits supérieurs aux hommes, difficiles ou impossibles à contrôler, correspondraient à une esthétique du « beau » : elles seraient de taille supérieure à celle des objets précédents, avec une apparence clairement anthropomorphe, lisse et différenciée, et une position hiératique, debout ou assise. Il est possible que des traits appartenant aux deux types soient associés dans une même statuette. Il faudrait alors voir comment s'articule la relation entre homme et esprit que cet objet médiatise dans la culture considérée. Il est clair qu'il faut plutôt considérer ces deux types d'esthétique et de relation spirituelle comme un continuum que comme une polarisation radicale.

- 15 L'ouvrage de Rosalind Hackett ne présente pas la richesse iconographique du précédent recueil. Il s'agit d'une étude comparative des différentes facettes de la relation entre croyance religieuse et expression visuelle en Afrique. Comme Suzan Preston Blier (dont l'ouvrage *African Vodun : Art, Psychology and Power*, 1995, a été chroniqué ici-même cf. *Arch.* 96.62), R.H. utilise l'anthropologie, l'histoire de l'art, mais aussi la philosophie et la psychologie pour fonder ses analyses.
- 16 Comment les esprits influencent-ils la création artistique ? D'abord, ceux-ci président à la conception et à l'exécution de l'œuvre. Parfois, les sculpteurs d'objets de culte sont directement inspirés par un esprit pendant un rêve ou à l'occasion d'une vision. Dans d'autres cas, ils reçoivent des instructions de la bouche d'un médium possédé par l'esprit à représenter. Certaines professions entretiennent des rapports privilégiés avec le monde des esprits. Ainsi, les forgerons sont souvent des créateurs d'objets de pouvoir car ils manipulent le feu, la terre, le fer et l'air. Dans la sculpture, certaines espèces de bois peuvent être préférées à d'autres car elles ont un lien spécifique avec l'esprit considéré. Mais une fois l'objet fabriqué, le rapport substantiel avec l'esprit doit être maintenu par un culte spécifique qui peut changer l'apparence de la statuette. Comme on l'a vu plus haut, les sacrifices peuvent laisser du sang coagulé sur les objets. De plus, dans le cas des statuettes yoruba par exemple, la graisse de palme dont on les enduit transforme leur couleur, et l'ajout de vêtements ou de colliers est fréquent. Dans le cadre de la fête de *Gelede* dans le même groupe ethnique, les masques et les costumes sont fréquemment modifiés par de nouvelles teintures et l'addition ou le retrait de superstructures en bois. On a donc affaire à un processus de création esthétique continue.
- 17 On peut regretter que l'interaction entre producteurs et commanditaires des objets ne soit pas plus longuement étudiée. Les travaux de Paula Ben-Amos ou de Sidney Kasfir sur ce sujet sont brièvement cités, mais on peut se demander si ce n'est pas précisément le rapport entre une offre et une demande d'objets rituels qui est au principe de leur fabrication. Dans ce cas, ce n'est pas la relation entre l'artiste et le monde des esprits qu'il faudrait prendre comme principal objet d'étude, mais la négociation entre l'artiste et le « client », étant bien entendu que celle-ci est médiatisée par les croyances religieuses. Passer de la phénoménologie à la sociologie permettrait de réinsérer la production d'objets religieux dans un ensemble de relations sociales qui engagent d'un côté les principaux demandeurs individuels ou collectifs d'œuvres d'art, c'est-à-dire le pouvoir royal, les sociétés de masques ou les lignages, et de l'autre les producteurs, c'est-à-dire les associations de forgerons ou de devins, les fabricants de masques, les tisseurs de vêtements rituels, les sculpteurs professionnels ou non. Dans cette perspective, la création artistique serait considérée comme un processus collectif, et non comme le produit de l'inspiration individuelle.

- 18 Dans la section suivante, c'est la question de la (re)présentation des esprits dans les objets de pouvoir qui est posée. S'inspirant de Lucien Stéphan et Jean-Pierre Vernant, R.H. utilise le concept de (re)présentation afin de penser la relation ambivalente entre un objet et un esprit. Il peut exister entre eux un rapport de similarité qui fait de la chose matérielle une image de l'entité spirituelle et/ou une relation substantielle qui rend l'esprit présent dans l'objet. Cette « présentification » matérielle de l'esprit est assurée par des rituels qui visent à l'« installer », le « fixer » dans l'objet. La prière, le sacrifice animal, les libations jouent un rôle central dans ce processus, qui ne touche pas exclusivement des objets figuratifs. L'incorporation (*embodiment*) spirituelle affecte parfois des pierres, des pots de terre, des pièces de tissu, des os animaux ou humains, ou des objets très schématiquement figuratifs comme les *boli* bambara. La plupart des auteurs s'accordent en fait sur le fait que l'objet est moins conçu comme image d'une entité que de l'action dont elle est capable. Une statuette de bête féroce dénotera ainsi plus l'agressivité que peut manifester l'esprit (re)présenté que son apparence « réelle ».
- 19 Plusieurs cas remarquables de ce double rapport métaphorique et métonymique entre objet et esprit sont présentés dans l'ouvrage. L'un des mieux connus est celui des masques et des costumes. Le sceptre de Shango, dieu yoruba de la foudre, appelé *oshé* (p. 64), en est un autre. Cet objet est composé d'un manche surmonté d'une statuette de femme portant une hache bipenne sur la tête. Il est tenu par la personne possédée par le dieu lorsqu'elle danse. Du point de vue de la figuration, sachant que les initiés portent une coiffure féminine et ont incorporé la divinité dans leur tête pendant l'initiation, on voit que l'*oshé* représente le possédé qui « présentifie » lui-même Shango, mais en rendant visible son extension divine, à savoir la double hache. Du point de vue métonymique, il y a participation par contact entre le dieu et l'objet puisque le premier saisit le second par la médiation du corps qu'il occupe ponctuellement, tout comme le second, qui a été trempé dans des bains d'herbes consacrées à Shango, renforce la présence du premier dans le « cheval » humain. Cet exemple montre bien comment s'articulent l'imagination – au sens de la production de représentations sensibles d'entités imperceptibles – et la participation – comme expression d'une substance spirituelle dans un support matériel – dans l'art religieux africain.
- 20 Mais ces objets ne sont pas seulement le support d'opérations cognitives. Ce sont aussi des objets de pouvoir politique. Ils permettent de comprendre comment l'autorité politique est interprétée en termes religieux, puis « exprimée, manipulée et négociée en termes rituels et esthétiques » (p. 78). La royauté traditionnelle africaine est d'abord très fréquemment sacralisée. Le roi joue un rôle à la fois politique et religieux : les objets qui lui appartiennent ont donc aussi ces deux fonctions. Ainsi, selon le mythe monarchique des Akan du Ghana, les tabourets royaux sont tombés directement du ciel. Les statuettes *ndop* des Kuba du Zaïre sont tenues pour des doubles spirituels du roi et sont transmises de génération en génération. Le roi mourant leur transmet son souffle, tandis que le nouveau monarque dort avec elles pour s'en imprégner. Ce sont des garants matériels de la continuité monarchique. Dans la mesure où les objets de bois ou de pierre ont une existence qui excède une vie humaine, ils deviennent des supports possibles de la sacralisation du pouvoir. Ils symbolisent sa pérennité et assurent la continuité entre les gouvernants d'aujourd'hui, de demain et leurs ancêtres.
- 21 Les objets d'art jouent aussi un rôle central lors des rituels d'initiation. Qu'il s'agisse des rites de passage d'une classe d'âge à une autre ou de l'initiation aux sociétés secrètes, R.H. montre comment l'usage des masques a pour fonction de révéler à certains et de dissimuler à d'autres certaines connaissances. Ici aussi, l'art africain est politique : il instaure une différence entre ceux qui savent et ceux qui ne savent pas. Les Chewa de Zambie, Malawi et Mozambique, par exemple, connaissent une société initiatique masquée appelée *nyau*, qui intervient lors de funérailles. La danse des masques vise à réconcilier les hommes avec les ancêtres et les animaux de la forêt. Seuls les hommes portent les masques *nyau*, et seuls les jeunes garçons sont initiés, précisément au moment de funérailles. Des précautions sont prises pour maintenir la fiction que les masques sont des esprits : la voix et le visage des « acteurs » sont dissimulés, les masques sont fabriqués loin du village, les initiés utilisent un jargon spécifique pour parler du culte et la maladie et la mort sont promises à ceux qui révéleront le secret. Pourtant, bien des femmes et des enfants savent que les masques sont animés par des êtres humains,

mais tous contribuent à la reproduction de la croyance. Le secret n'est révélé formellement qu'aux nouveaux initiés, qui passent par une phase de mort rituelle puis de renaissance où ils acquièrent la « chaleur » des esprits de ceux qui viennent de mourir. Ils apprennent alors à construire les masques ainsi que certaines connaissances ésotériques permettant d'identifier les initiés, avant d'être retournés à leurs parents. Bien d'autres exemples extraits de la littérature anthropologique sont donnés par R.H., mais celui-ci montre comment les masques permettent à la fois de faire apparaître les esprits en dissimulant les humains, et d'intégrer les hommes en excluant les femmes.

- 22 Les objets de pouvoir n'ont pas seulement une fonction politique, ils permettent aussi de transformer la personne humaine. La force spirituelle que certaines choses véhiculent permet d'élucider la source du malheur, de conseiller, de protéger ou de soigner, mais aussi parfois d'attaquer un ennemi par la sorcellerie. La divination par *Ifa* des Yoruba comporte ainsi un ensemble d'objets sculptés en bois dont la manipulation permet de produire un oracle circonstancié. L'*opon Ifa* est un plateau circulaire ou rectangulaire sur lequel le devin répand de la poudre et trace les signes divinatoires. Les bords de l'*opon* sont sculptés de figures mythiques, comme le visage et les mains du dieu *Eshu* ou la hache double de *Shango*, mais aussi de serpents, de lézards ou de motifs abstraits, lignes droites et brisées. De plus, la deuxième face du plateau comporte un creux qui sert de chambre de résonance lorsque le devin ponctue la récitation de l'oracle en frappant le plateau d'un coup de baguette. Le son produit par cette percussion doit permettre la communication entre les hommes et les esprits. En alliant la représentation sculptée de l'invisible, le tracé de signes dans la poussière et la transmission sonore, l'*opon* constitue une sorte de lieu de passage d'un monde à l'autre, qui donne au devin la possibilité d'interroger les dieux sur le sort d'une personne et de recueillir leurs messages.
- 23 S'il existe des objets divinatoires et thérapeutiques, certains sont dédiés à la sorcellerie. Ce terme recouvre en fait des pratiques diverses. Les Anglo-saxons utilisent depuis les travaux d'Evans-Pritchard sur les Azande du Soudan deux mots distincts : *witchcraft*, qui désigne des pouvoirs héréditaires de nuisance psycho-psychiques parfois involontaires, et *sorcery* qui se rapporte à des actes plus conscients où l'on utilise des invocations, des poudres ou des poisons. Retenons ici qu'il existe des objets dont la fonction est d'attaquer ou de repousser les attaques surnaturelles d'ennemis humains. Chez les Bangwa-Bamileke du Cameroun, par exemple, deux types d'objets sont utilisés pour se protéger de la sorcellerie. Les premiers sont les statuettes *njoo*, de confection fruste, qui représentent des humains malformés. De petite stature, elles ont les jambes pliées et les visages présentent une expression d'affliction. Leur pouvoir dérive des substances dont elles sont enduites. Les seconds objets sont des statuettes associées au *kungang*, une société qui lutte contre la sorcellerie. Elles aussi représentent la douleur et la maladie, mais elles sont sculptées avec grand soin car elles servent à protéger le roi des attaques sorcières. Elles sont parfois incluses dans la porte du palais royal à des fins apotropaïques. Qu'il s'agisse du peuple ou du roi, ces statuettes sont donc des images de la souffrance à laquelle on promet ceux qui voudraient l'infliger à autrui.
- 24 Si les objets tirent leur pouvoir des éléments qui les composent, leur agencement dans l'espace y contribue aussi. C'est pourquoi R.H. consacre un chapitre de son ouvrage aux autels considérés du point de vue rituel, esthétique et spatial. Intéressons-nous à un cas d'autel africain moderne. Chez les Igbo du Nigéria ou les Ewe du Togo, les autels dédiés à la divinité *Mami Wata* cherchent à recréer l'univers aquatique de cette entité. La statuette peinte qui la (re)présente est celle d'une femme blanche, à cheveux longs, portant des colliers et des médailles, manipulant des serpents au-dessus de sa tête. La présence de lunettes de soleil, de miroirs, de carafes en verre sur les autels où dominent les couleurs bleu et vert symbolise à la fois la coquetterie de la divinité et les reflets à la surface de l'eau. On y trouve aussi des statuettes de canards ou de tortues d'eau, de l'alcool, des parfums, des bougies, de l'encens et d'autres menues offrandes (photo p. 148). L'autel est bien ici un lieu où se tisse un réseau de relations métaphoriques et métonymiques qui produit un effet de « présentification » de l'invisible.
- 25 On peut douter de l'utilité d'un chapitre spécifique (le septième) consacré aux objets et pratiques funéraires, dans la mesure où les problèmes abordés – la question de la figuration

de l'invisible ou des rapports de l'art avec l'initiation, les sociétés secrètes, la maladie et la sorcellerie – ont déjà été traités dans le reste de l'ouvrage, ce qui mène R.H. à se répéter à plusieurs reprises. La conclusion, en revanche, présente une problématique différente : elle porte sur les transformations contemporaines de l'art religieux africain. L'exode rural, les migrations internationales, l'influence des monothéismes, les campagnes d'alphabétisation et de lutte contre les « archaïsmes », tenus pour responsables du sous-développement par les gouvernements post-coloniaux, tous ces facteurs ont contribué à déstructurer les pratiques et croyances traditionnelles, mais aussi à créer une nouvelle culture matérielle.

26 À partir des observations de R.H., on pourrait dégager trois tendances affectant la production contemporaine d'objets religieux africains. En premier lieu, les mouvements de population et la diffusion de l'information tendent à favoriser la combinatoire symbolique. Des éléments appartenant aux religions traditionnelles sont associés dans une même unité esthétique à des symboles recontextualisés relevant des monothéismes (croix, images pieuses, versets du Coran, etc.) mais aussi de la culture populaire (bouteilles de Coca Cola, bouchons de réservoir de Mercedes, lunettes de soleil, etc.). Les autels de Mami Wata cités plus haut sont un exemple de ce type d'associations. La deuxième tendance est celle d'une libération des formes liée au progrès de l'individualisme en milieu urbain. L'artiste n'est plus contraint par le système religieux traditionnel qui exigeait une assez grande standardisation des objets rituels. Au contraire, l'émancipation individuelle produite par l'installation en ville, à laquelle s'ajoute la diversification de la demande, engendre une multiplicité des styles. La concurrence entre artistes contribue aussi certainement à la recherche de l'originalité. Enfin, la troisième tendance est celle de l'autonomisation de la sphère d'activité artistique. Émerge en effet un art qui peut être influencé par des croyances religieuses de tout type, mais qui n'est plus intégré dans une structure rituelle et mythologique. Ces sculptures, ces peintures, ces étoffes brodées ne sont pas fabriquées à des fins cérémonielles mais pour la pure jouissance esthétique de celui qui les acquiert. La logique de la (re)présentation est ici brisée : l'esprit n'est plus présent dans la chose.

27 Un catalogue d'exposition, intitulé *Sacred Arts of Haitian Vodou*, illustre très bien certaines de ces tendances. Il réunit une iconographie flamboyante correspondant aux œuvres exposées à Los Angeles en 1995, et une série d'articles des meilleurs spécialistes du vaudou¹ et des religions afro-américaines, comme Robert Farris Thompson, Laënnec Hurbon ou Karen McCarthy Brown. Tous les articles portent sur un ou plusieurs aspects du vaudou, mais on présentera ici seulement certains textes centrés sur le rapport entre art et vaudou.

28 La prolifération des objets sur les autels vaudou apparaît par exemple de façon frappante dans les nombreux clichés présentés dans cet ouvrage (pp. 58 ; 202). Sur l'autel des *Bizango*, on trouve ainsi aussi bien un chromo de Saint Georges qu'une statuette en plastique de *Darth Vader*, en provenance de la Guerre des Étoiles (p. 302). Haïti a aussi vu l'émergence d'artistes originaux, comme Pierrot Barra (pp. 378-379) ou Georges Liautaud, dont l'œuvre est le sujet d'un article signé de Randall Morris (« The style of his hands », pp. 383-395). Ces artistes, tout en étant vaudouisants, affirment néanmoins une originalité plastique remarquable, le premier dans l'assemblage de poupées, de tissus et de paillettes, le second comme forgeron de pièces métalliques. Ces sculptures continuent à (re)présenter les *loa*, mais elles échappent stylistiquement aux formes traditionnelles des objets rituels. Quant à la peinture de Jean-Michel Basquiat, elle est entrée intégralement dans la logique new-yorkaise du marché de l'art, même si elle manifeste encore quelques influences religieuses, comme ce tableau intitulé « Gri-Gri » où l'on peut voir un *diab* en croix (p. 177).

29 La logique plus classiquement africaine de l'incorporation est aussi présente en terrain haïtien. La dimension combinatoire de l'art vaudou apparaît d'abord dans deux articles de nature historique. Le premier, signé de S. Preston Blier, traite des sources dahoméennes des objets vaudou (pp. 91-119). Elle montre que des objets de pouvoir fon ou ewe se retrouvent en Haïti, mais aussi que certains principes de construction, qui assurent leur puissance, s'y sont

maintenus. Ainsi, en Haïti comme chez les Fon, l'assemblage de choses hétérogènes donne à l'objet la puissance de toutes les choses qui le composent. De même, la ligature au moyen de cordelettes signifie qu'un esprit est « attaché » à l'objet et assujéti à celui qui le possède. Le rapport de (re)présentation entre l'objet anthropomorphe (statuette de bois en Afrique, poupée en Haïti) et l'esprit d'un mort est aussi un point commun attesté. Dans une perspective comparable, R.F. Thompson montre l'unité formelle des objets rituels haïtiens et africains, en insistant sur l'apport de la zone culturelle congo (pp. 91-119). La forme de certains tambours et de flûtes, les rythmes et les danses, mais aussi les *vèvè* – des dessins non-figuratifs associés à chacune des divinités – et surtout les *pakèt kongo* – des petits sacs de toiles décorés remplis de poudres et de choses liées au monde des esprits – semblent effectivement d'origine bantu. Notons néanmoins, avec S. Mintz et M. R. Trouillot, qu'il est bien difficile de distinguer, dans les objets rituels vaudou, ceux qui sont d'origine ouest-africaine, centre-africaine, européenne, de ceux qui sont des produits spécifiquement créoles, issus de la créativité haïtienne dans un contexte radicalement différent des sociétés africaines (p. 130).

30 Si les autels vaudou sont des exemples frappants de la logique associative à l'œuvre dans l'art vaudou, d'autres objets illustrent fort bien la logique de la présence des esprits dans les choses. Ainsi celui dont Elizabeth McAlister fait une analyse remarquable (pp. 305-321). Cet objet, qui fut donné à l'A. par un *bòkò* haïtien, se présente comme une bouteille couverte de trois bandes verticales de tissu blanc, noir et rouge, avec quatre miroirs circulaires, des aimants autour du goulot et deux paires de ciseaux, le tout cousu ou lié. Elle est remplie d'un liquide parfumé, et trois épingles sont maintenues à l'intérieur du goulot par les aimants. L'A. remarque que les éléments assemblés mènent tous à des « impasses pratiques » : l'eau parfumée est pleine d'impuretés, les gros aimants attirent de toutes petites épingles, les ciseaux sont fixés en position ouverte, les miroirs sont couverts de poussière et barrés par des liens en croix qui gênent la réflexion. On pourrait aussi remarquer que la plupart de ces éléments « attirent » et « repoussent » à la fois, comme l'aimant bien sûr, mais aussi l'épingle qui peut piquer et fixer ou le miroir qui semble capter la lumière et la renvoyer. De plus, sur le plan formel, cet objet de pouvoir est organisé sur une double opposition, entre d'une part la croix et le cercle, et de l'autre la symétrie binaire et l'asymétrie ternaire. C'est ce qui donne au spectateur une impression de déséquilibre et attire l'œil dans un mouvement spiralé, indépendamment de ses connaissances anthropologiques sur le vaudou.

31 E. McAlister ne s'en tient pas à cette analyse stylistique. Elle montre comment le symbolisme de cette bouteille trouve sa source d'une part dans le système de croyances vaudou, lui-même dérivé dans ce cas précis de la religion congo, et d'autre part dans les conditions de vie de la population haïtienne contemporaine. Cet objet est en fait un *wanga*, un récipient dans lequel sont enfermés deux *zonbi*, deux esprits de personnes mortes qui sont assujettis au *bòkò*, ou à celui qui possède le *wanga*. À l'occasion d'un entretien avec le *bòkò*, l'A. apprend que le parfum dans la bouteille sert « à attirer l'amour », « les miroirs à attirer les gens que l'on aime et à repousser les gens que l'on n'aime pas », « les ciseaux à attaquer les ennemis », « les aimants à charmer les gens et les épingles à les faire venir ». Les *zonbi* ont été mis dans la bouteille au moyen de poudre de squelette mélangé au parfum. Cet « enfermement » d'un esprit dans une chose est dérivé des *nkisi* congo, récipients anthropomorphes ou non, souvent peints en rouge, noir et blanc, présentant en outre un miroir utilisé pour la divination. Le *nganga* congo est celui qui construit le *nkisi* et y fixe un esprit. Quant aux motifs de la croix et du cercle, ils appartiennent à la cosmologie congo : ils représentent le monde et ses quatre points cardinaux. Nous ajouterons que le terme même de *wanga* est probablement dérivé de *nganga* par synecdoque. En effet, les consonnes « k » et « gg » se sont affaiblies ou ont disparu en créole haïtien : *congo* est ainsi devenu *wangol*. *Nganga* est donc vraisemblablement devenu *wanga*. De plus, dans le *palo monte* cubain, la *ganga* est le récipient – une marmite de fer le plus souvent – où le *gangulero* « installe » l'esprit d'un mort. Si la métonymie a fonctionné en terrain cubain, on peut supposer que le même phénomène s'est produit en Haïti. Les principes d'incorporation et de présentification spirituelles président donc toujours à la construction des objets de pouvoir dans les religions afro-américaines.

32 Mais au delà des analyses stylistiques et génétiques, E. McAlister montre comment ces *wanga* sont utilisés dans le contexte socio-politique haïtien. Ces objets ont un statut paradoxal à l'égard de la mort et de l'esclavage. En effet, dans un contexte où la maladie et la mort sont des réalités quotidiennes, ils affirment d'un côté que la disparition du corps ne signifie pas celle de l'esprit. Mais, d'un autre côté, ce qui pourrait sembler une victoire sur la mort est en fait une défaite : l'esprit est réduit en esclavage par un vivant. Quant au *bòkò*, descendant d'esclaves, il asservit aujourd'hui les esprits de ses semblables. Ces symboles ambigus appartenant à la religion vaudou et à l'histoire haïtienne ont donné lieu à des manipulations politiques du temps des Duvalier. Le drapeau haïtien, rouge et bleu depuis la révolution, fut transformé en noir et rouge avec du blanc au centre, qui sont les couleurs des *wanga*, comme si le dictateur avait enfermé l'âme de son peuple dans un *wanga*. Aujourd'hui, le thème de « l'âme dans la bouteille » appartient à la culture populaire et a pris un sens nouveau, celui de la domination culturelle européenne et nord-américaine sur la population haïtienne, comme en témoigne une chanson du groupe de rock vaudou *Boukman Eksperyans*, « Nanm Nan Boutèy » (p. 317). Cette fois, il s'agit de l'âme noire enfermée dans une bouteille blanche. Objet esthétique et religieux, le *wanga* est donc aussi une chose politique.

33 Les trois ouvrages chroniqués ici laissent entrevoir la possibilité d'échapper à l'alternative entre une position « réductionniste », fréquente chez les anthropologues, qui replace les objets dans leur contexte social et religieux, mais sans tenir compte des principes esthétiques qui ont régi leur fabrication, et un point de vue « autonomiste », bien représenté en histoire de l'art, qui se concentre sur le style des objets en minorant l'importance des conditions culturelles dans lequel il prend tout son sens, et en majorant les émotions « pures » que l'objet d'art peut procurer à celui qui le contemple. Ce qui apparaît au contraire, dans le cas des objets religieux africains et haïtiens, c'est que la question esthétique n'est pas nécessairement étrangère aux sciences sociales. Les *boli* bambara, les *kafiguèledio* senoufo, les hochets du dieu Shango, les autels de *Mami Wata* ou les *wanga* du vaudou haïtien font en effet apparaître que certains principes formels de construction sont mis à profit afin de produire certains effets religieux. Ainsi, dans la logique de la (re)présentation, les rapports métaphoriques et métonymiques entre la chose et l'esprit font que celui-ci semble présent dans celle-là. D'un autre côté, l'usage de liens et la forme de récipient de nombreux objets donne le sentiment que quelque chose est « enfermé » à l'intérieur ou « attaché » à l'objet, qu'il incorpore une puissance dangereuse. La combinaison de la symétrie et de l'asymétrie produit aussi à coup sûr l'impression de déséquilibre et de mouvement qui caractérise par exemple la bouteille vaudou, comme si celle-ci était animée d'une vie propre. Dans le cas d'objets anthropomorphes, la figuration de l'esprit en position d'infériorité ou de surplomb par rapport à l'être humain contribue certainement à définir le type de rapport de pouvoir que celui-ci entretient avec le monde des esprits. Il existe donc une sorte de *technologie esthétique* africaine et afro-américaine qui repose sur des principes formels dont nous avons cité quelques-uns. Mais cette technologie esthétique ne vise pas à produire des émotions détachées des enjeux sociaux. Les objets religieux dont il a été question ici sont des objets *pratiques*, ils ne sont pas destinés à la contemplation désintéressée, ce que pourrait laisser croire leur exposition dans un musée occidental. Au contraire, les puissantes émotions qu'ils peuvent produire (peur, fascination, respect, amour) sont orientées à des fins bien définies : guérison, sorcellerie, transformation de la personne humaine, affirmation du pouvoir royal, etc. L'art traditionnel africain et haïtien n'est donc ni un simple reflet de mythes immémoriaux, ni un pur jeu stylistique. C'est l'un des facteurs d'organisation des rapports entre les hommes, par la médiation des esprits. Les objets religieux ne sont donc pas seulement des produits d'une culture, ce sont aussi des *outils* du pouvoir des hommes sur eux-mêmes.

34 1 Nous suivons ici l'orthographe adoptée par Alfred Métraux, *Le vaudou haïtien*, Paris, Gallimard, 1958.

Référence(s)

Prélever, exhiber. La mise en musées. Cahiers d'études africaines, vol. XXXIX, 1999, pp. 155-156. COSENTINO (Donald J.), ed. *Sacred Arts of Haitian Vodou*. Los Angeles, Regents of the University of California 1995, 443 p. FALGAYRETTE-LEVEAU (Christiane), éd. « *Magies* ». Paris, Éditions Dapper, 1996, 269 p. GEOFFROY-SCHNEITER (Bérénice). *Arts Premiers*, Paris, Éditions Assouline, 1999, 400 p. HACKETT (Rosalind I.J.). *Art and Religion in Africa*. Londres-New York, Cassell, 1998 (1^{ère} publication 1996), 226 p.

Pour citer cet article

Référence électronique

Erwan Dianteill, « Le Pouvoir des objets. Culture matérielle et religion en Afrique et en Haïti », *Archives de sciences sociales des religions* [En ligne], 110 | avril-juin 2000, mis en ligne le 19 août 2009, consulté le 11 février 2012. URL : <http://assr.revues.org/20201> ; DOI : 10.4000/assr.20201

Référence papier

Erwan Dianteill, « Le Pouvoir des objets. Culture matérielle et religion en Afrique et en Haïti », *Archives de sciences sociales des religions*, 110 | 2000, 29-40.

À propos de l'auteur

Erwan Dianteill
C.E.I.F.R. – E.H.E.S.S.

Droits d'auteur

© Archives de sciences sociales des religions
