



HAL
open science

L'ethnologie et les troupes folkloriques haïtiennes. Politique culturelle, tourisme et émigration (1941-1986)

Dimitri Béchacq

► **To cite this version:**

Dimitri Béchacq. L'ethnologie et les troupes folkloriques haïtiennes. Politique culturelle, tourisme et émigration (1941-1986). Jhon Picard Byron. Production du savoir et construction sociale. L'ethnologie en Haïti, Presses de l'université d'état d'Haïti; Presses de l'université Laval, pp.123-152, 2014, 9782763724010. hal-01924447

HAL Id: hal-01924447

<https://hal.science/hal-01924447v1>

Submitted on 16 Nov 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'ethnologie et les troupes folkloriques haïtiennes

Politique culturelle, tourisme et émigration (1941-1986)

Dimitri Béchacq

Chargé de recherche CNRS/CRPLC – UMR 8053

Pendant les années 1930-1940, Haïti devint un carrefour et un terrain d'investigations pour des ethnologues haïtiens, américains et français. L'indigénisme haïtien et l'anthropologie culturelle ont certes donné au vodou ses lettres de noblesse, mais cette valorisation s'inscrivait dans les relations de pouvoir qui traversaient alors la société haïtienne. L'un des motifs pour lequel le culte fut déconsidéré tout au long du XIX^e siècle, son origine africaine, fut celui-là même par lequel il fut valorisé, la jeunesse dorée de l'élite haïtienne étant sensible au succès international de l'imaginaire produit sur l'Afrique dans les années 1920-1930. Cependant, la tendance essentialiste du culturalisme renforça cette image du culte comme étant l'attribut naturel d'une population paysanne et ouvrière marginalisée. L'inclusion du vodou dans une trame nationaliste, dont la reconfiguration de l'historiographie haïtienne se fit l'écho, est concomitante de son esthétisation dans le champ des lettres et des arts. Le culte fut appréhendé par ses promoteurs intellectuels, indigénistes et noiristes, comme le vecteur d'une valeur ajoutée, autant esthétique que politique, qui s'inscrivait dans l'affirmation d'une conscience populaire noire.

Dans cette dynamique, le Bureau d'ethnologie, créé en 1941, occupa un rôle central. Il fut un espace de rencontres entre les étudiants haïtiens, leurs aînés formés en Europe et aux États-Unis, des chercheurs étrangers

et des acteurs clefs, les informateurs du vodou, mobilisés selon les circonstances comme pratiquants ou comme artistes. Cette proximité d'acteurs d'appartenances sociales et nationales diverses, prépara le terrain à une véritable politique de promotion culturelle avec les troupes folkloriques. Cette politique, développée sous la présidence de Dumarsais Estimé (1946-1950) qui marque la prise du pouvoir par les « Authentiques » et l'arrivée des Noirs dans les institutions publiques, s'appuya sur un usage du vodou à des fins de propagande nationale. Sydney Mintz et Michel-Rolph Trouillot soulignent que cette récupération du culte par des membres de l'élite révèle la pérennité des relations de pouvoir qui débordent ici le paysage sociopolitique pour investir le champ culturel :

Il s'agit de mettre l'accent sur le fait que la relation entre les élites haïtiennes et le vodou a toujours été marquée par l'expropriation. Vue sous cet angle, la nouvelle approche menée par Estimé et rétablie aujourd'hui par ses avatars actuels correspond à un modèle centenaire d'usage condescendant (Mintz et Trouillot, 1998 [1995], p. 143).

Il s'agira ici de documenter cette assertion en soulignant la dimension politique et sociale des troupes folkloriques, dont les ressorts artistiques s'inspirèrent du vodou, et en s'appuyant sur des matériaux tels que des documents d'archives, des articles de presse et des témoignages des protagonistes de l'époque. L'objectif de cette contribution est d'analyser les formes tangibles par lesquelles le culte est devenu un produit culturel consommable à travers ces « produits dérivés » que furent les troupes folkloriques. L'enjeu de cette transformation, rendant le culte présentable sur des scènes publiques, est analysé à partir de l'hypothèse de la construction d'une esthétique politique du vodou : l'image que l'on en donne sert des intérêts économiques et politiques. L'examen du processus de mise en scène du culte, pièce maîtresse d'une politique culturelle nationale offensive et de son impact en termes d'usages sociaux, se déclinera en trois temps. Dans un premier temps, je rappellerai brièvement les conditions de production, entre contexte idéologique et postulats théoriques, qui ont orienté durablement une lecture socialement désincarnée du vodou haïtien. J'analyserai ensuite le mouvement folklorique des années 1940. De la création du Bureau d'ethnologie en 1941 jusqu'au Bicentenaire de Port-au-Prince en 1949-1950, ce mouvement participa au développement du tourisme en Haïti, à la diffusion d'une image de marque à l'étranger et à une demande internationale friande d'exotisme. Enfin, j'examinerai les tournées des troupes folkloriques à l'étranger. Les opportunités offertes aux danseurs au sein de ces troupes se transformèrent au gré des circonstances locales. S'ils avaient pour mission initiale de représenter Haïti à l'étranger, les artistes investis

dans ces tournées internationales en firent, pendant la dictature duva-liériste, un moyen pour quitter le pays.

Conditions de production d'un savoir sur le vodou

La littérature haïtienne du début du XX^e siècle est marquée par la présence du vodou dans les intrigues romanesques (Emera, 1993 ; Jonassaint, 2002). Quant aux ouvrages à vocation scientifique, ils témoignent d'une interprétation du culte à travers les théories anthropologiques occidentales, notamment celles élaborées dans le contexte de la colonisation de l'Afrique. Les productions savantes et artistiques, par ces détours dans une Afrique imaginaire, maintinrent la distance culturelle et la hiérarchie sociale entre l'élite et la paysannerie. Les influences réciproques entre l'anthropologie culturaliste et l'indigénisme haïtien forgèrent des représentations pérennes des expressions culturelles populaires, réduites à leurs seules origines africaines. Dans le contexte de l'Occupation américaine (1915-1934), d'illustres étrangers travaillèrent avec des artistes haïtiens au renouvellement de la scène culturelle. Celle-ci fut dominée par la valorisation du folklore local, préparant ainsi la circulation internationale des troupes folkloriques.

Indigénisme et paysannerie : « privilège mondain » et hiérarchie sociale

L'Occupation américaine polarisa les logiques raciales en gommant les subtiles hiérarchisations entre les Noirs et les mulâtres, ces derniers étant privilégiés par les Américains dans les luttes politiques locales (Dorsinville, 2006). La résistance face à cette occupation prit plusieurs formes et celle qui nous intéresse ici est la résistance intellectuelle développée par l'indigénisme dont la période de floraison se situe, selon l'historien haïtien Roger Gaillard, de 1927 à 1934. L'essor de l'indigénisme fut également lié au succès des expressions artistiques inspirées de l'Afrique alors en vogue dans les années 1920, notamment à Paris, à New York, à Cuba et à Puerto Rico où se rendirent les membres de la jeunesse dorée haïtienne : « ils rapportent surtout l'enthousiasme partagé là-bas pour "l'art nègre", pour le néganisme, dont le spectacle, quotidien chez eux, ne les avait pas émus jusqu'alors » (Gaillard, 1993, p. 13). Ce mouvement intellectuel fut dominé par :

L'importance d'associer le plus grand nombre à la renaissance nationale. L'étude du folklore haïtien détermina un véritable engouement pour l'ethnographie traditionnelle. Dès lors, les croyances religieuses des masses,

leurs mœurs, leurs coutumes, les contes, les arts populaires, la vie sociale et économique des humbles furent considérés en des conférences, des articles de revue et des livres qui conquièrent une audience nationale et internationale (Price-Mars, 1959, p. 98).

La revue éponyme de l'indigénisme, *La Revue Indigène*, fut créée en 1927 et sa parution fut irrégulière et éphémère. Espace poétique des fils de la bourgeoisie en rupture relative avec leur classe sociale qui sont tous passés par les écoles catholiques prestigieuses et qui presque tous firent le voyage en Europe, l'indigénisme de la revue relèverait d'un « nationalisme sincère mais indéfini. C'est une révolte sociale mais elle n'a pas de cible. C'est peut-être un mouvement littéraire. Mais c'est aussi un jeu, un privilège mondain auquel donnent droit un certain âge et un certain parcours social » (Trouillot, 1993, p. 35). Si ce mouvement intellectuel ne fit pas l'unanimité au sein de l'élite haïtienne (Tippenhauer, 2008), cette forme de rébellion feutrée respecta la hiérarchie sociale, les relations entre les élites et la paysannerie étant notamment dominées par un paternalisme condescendant (Dorsinville, 2006). D'autre part, l'inclusion des « masses populaires » dans la redéfinition des contours de l'identité culturelle nationale nécessita la production de marqueurs identitaires singularisants. Ces derniers, en réduisant les diverses appartenances des « masses » à la seule origine africaine, ajoutèrent à la hiérarchie sociale en vigueur une distance culturelle distinguant les intellectuels des paysans. La valorisation de l'Afrique dépassa le seul domaine des lettres et des arts en influençant la lecture sociale des réalités locales :

À l'appel de Price-Mars, des intellectuels comme Jacques Roumain, Émile Roumer, Philippe Thoby-Marcelin et le groupe des Griots se consacrèrent à découvrir et à étudier leurs compatriotes de la masse, identifiés, eux, à des Africains. Tout se passe comme si par « Africain » il fallait entendre « paysan » (ou à l'extrême rigueur « prolétaire ») haïtien et par « Afrique » les classes déshéritées du pays (Hoffmann, 1990, p. 46)¹.

Des intellectuels indigénistes développèrent une certaine empathie à l'égard des paysans, à l'instar de Jean-Baptiste Cinéas, auteur du roman du style dit « paysan », qui vécut plusieurs années dans les campagnes. S'il confia dans une lettre « dans l'âme, je suis paysan » (Dorsinville, 2006,

1. *Les Griots* est un groupe d'intellectuels noiristes fondé en 1932 par Louis Diaquoi, Lorimer Denis et François Duvalier. Les trois hommes étaient issus de la petite bourgeoisie, firent leur scolarité dans l'enseignement public et se réunirent dès 1929 pour discuter des travaux de Jean Price-Mars. En 1938, ils créent la revue *Les Griots* qui affiche sa filiation avec l'œuvre de ce dernier et le mouvement indigéniste. Sous un vernis scientifique, les articles de ces intellectuels noiristes se déclinent sur le thème de l'essentialisme racial érigé en doctrine nationale.

p. 95), cette disposition d'esprit a cependant été critiquée par Roger Gaillard qui y voit « une identification provocatrice avec le peuple haïtien noir » (Gaillard, 1993, p. 18). En effet, les procédures de restitution des réalités populaires reflètent ces rapports de pouvoir qui traversaient alors la société :

Dans les situations de domination, l'imposition d'un label par un groupe dominant a un véritable pouvoir performatif : le fait de nommer a le pouvoir de faire exister dans la réalité une collectivité d'individus en dépit de ce que les individus ainsi nommés pensent de leur appartenance à une telle collectivité (Poutignat et Streiff-Fénart, 1999 [1995], p. 157).

Les termes par lesquels fut formulée la valorisation de la classe populaire haïtienne traversèrent le culturalisme haïtien, nourri par les postulats idéologiques occidentaux et enrichi par les apports d'universitaires étrangers. L'intérêt des intellectuels haïtiens pour la « culture populaire » renforça les stéréotypes relatifs à cette classe, tout en légitimant une hiérarchie sociale fondée sur des critères culturels :

La démarche culturaliste interdit à l'anthropologie culturelle de comprendre la réalité dont elle prétend rendre compte et, plus encore, elle contribue à reproduire les stéréotypes et les préjugés qui nourrissent et que nourrit l'idéologie coloniale en substituant à leur forme raciste, au sens strict, une forme (culturaliste) plus acceptable tout en conservant leur logique (Giraud, 1985, p. 145).

Dans les études d'anthropologie culturelle sur Haïti, cette logique s'incarna dans la récurrence du triptyque « Afrique-race-vodou », forgé par la circulation des idées dans un champ de recherche en pleine formation dans les années 1920-1930 (Magloire et Yelvington, 2005). Si Price-Mars et d'autres intellectuels haïtiens furent influencés par les théories occidentales, ils influencèrent à leur tour les travaux d'étrangers présents en Haïti à la faveur de l'Occupation américaine.

Présences étrangères et contexte politique haïtien : détours par l'Afrique

Jean Price-Mars aida de nombreux journalistes et chercheurs étrangers à leur arrivée sur le terrain haïtien (Magloire et Yelvington, 2005 ; Ramsey, 2005). En 1934, l'anthropologue américain Melville Herskovits débuta sa recherche à Mirebalais qui aboutit à la publication en 1937 de son ouvrage *Life in Haitian Valley*. Il s'agissait pour lui de valider son hypothèse de la « réinterprétation culturelle » et de repérer les faits de culture haïtiens selon l'intensité de leur empreinte africaine en les situant

sur une échelle des africanismes (Herskovits, 1967, cité par Célius, 2005, p. 88). Il justifia ainsi l'intégration d'Haïti dans le champ des études africanistes par la proximité physique et culturelle avec l'Afrique (Herskovits, 1938). Cette approche participa à la consolidation du paradigme africaniste auprès des intellectuels haïtiens et notamment noiristes (Oriol, Viaud et Aubourg, 1952). En outre, la thématique des « survivances » mesurée à travers les critères de l'authenticité et de la fidélité contribua à la création d'une « tradition » (Hobsbawm, 1995), notamment en ce qui concerne le vodou. En voulant rendre compte des expressions culturelles haïtiennes, cet attachement à l'origine comme seul facteur explicatif les naturalisa tout en gommant ce qu'elles pouvaient avoir de spécifique (Bastide, 1996 [1967]). Enfin, en faisant de la culture un élément surdéterminant par rapport aux relations sociales, le culturalisme évacue le contexte politique dans lequel elles se déploient. Ainsi, Herskovits ne considéra pas l'impact du contexte coercitif s'exerçant alors contre le vodou – objet de sanctions pénales à la suite du décret-loi de septembre 1935 – sur la façon dont ses informateurs témoignèrent de leurs pratiques du culte (Magloire et Yelvington, 2005).

Tout autant que pour l'environnement des enquêtes ethnographiques, le contexte politique et social permet de situer d'émergence des spectacles folkloriques sur la scène culturelle de Port-au-Prince : l'Occupation américaine attira de nombreux touristes amateurs d'exotisme et suscita l'engouement des intellectuels et artistes, étrangers et haïtiens, pour le folklore. Harold Courlander, écrivain américain, amateur d'ethnographie et de musique qui collecta des chants populaires de 1932 à 1938 publiés dans un premier recueil intitulé *Haiti Singing*, travailla avec Werner Anton Jaegerhuber, compositeur, ethnographe amateur et descendant d'une famille de commerçants allemands (Largey, 2006). Ce dernier s'associa à Lina Mathon en 1937 pour créer le Chœur folklorique national, groupe de jeunes chanteurs et chanteuses interprétant des chants inspirés du vodou. Le domaine chorégraphique, également inspiré du culte, fut investi par Katherine Dunham, élève d'Herskovits, qui obtint une bourse de la Rosenwald Foundation pour étudier les danses de la Caraïbe (Capone, 2006). Parallèlement, Kate Ramsey (2005) a montré comment, pendant les années 1930-1940, la prohibition d'un vodou, considéré par le législateur comme une superstition donnant lieu au charlatanisme, a encouragé la floraison de travaux sur le culte et de spectacles folkloriques, substitués de ce qui était condamné par la loi et qui étaient appréciés autant par la bourgeoisie locale que par les touristes (Smith, 2009).

Dans la littérature académique, le culte est principalement perçu comme une religion syncrétique, comme une fusion entre des éléments catholiques d'apports européens et des éléments « animistes » d'origine africaine. Si le syncrétisme est d'abord un processus toujours inachevé avant d'être une qualité ou un état, le paradigme africaniste est au cœur de cette notion, la dichotomie entre les deux héritages religieux du vodou étant un thème persistant chez les universitaires (Mintz et Price, 1981 [1976] ; Mintz et Trouillot, 1998 [1995]). Pour André Mary : « Ni les lectures populistes en termes d'indocilité ou de ruse du génie païen, ni les lectures misérabilistes en termes de survie symbolique ou de stratégie du pauvre, ne rendent vraiment justice à l'ambivalence des syncrétismes » (Mary, 1998, p. 614). Or, aujourd'hui, ce sont les racines africaines du vodou qui sont mises en avant dans ce syncrétisme, ce qui détourne l'attention des enjeux contemporains des pratiques du culte. L'image qui en ressort est celle d'une religion dont la fonction serait d'abord celle d'être un refuge, avec l'Afrique pour espace imaginaire face à la précarité de l'existence. Ainsi, certains propos se répondent, comme dans un écho : « c'est au niveau de l'inconscient que se joue aujourd'hui le rapport à l'Afrique mythique, comme échappée imaginaire hors de la condition présente » (Hurbon, 1979, p. 124) ; « Celle-ci [l'Afrique mythique] constitue la seule sauvegarde imaginaire face à une misère terrifiante » (Heusch, 1990, p. 127). Cet argument est ancien : l'approche psychopathologique du vodou faisant des conditions de vie de ses pratiquants la principale cause de son existence était contemporaine de la genèse des études sur ce culte (Aubrée et Dianteill, 2002 ; Bijou, 1985 ; Dorsainvil, 1924 ; Douyon, 1969 ; Louis-Jean, 1970 ; Price-Mars, 1955 [1946]). Or sa présence dans la société haïtienne ne peut être réduite au seul motif de la paupérisation grandissante des conditions de vie d'un grand nombre d'Haïtiens.

Perpétuer aujourd'hui l'image de l'Afrique comme refuge imaginaire dans cette articulation entre vodou et misère empêche de poser la question du pouvoir qui oriente la nature des relations entre des membres de l'élite haïtienne et ce culte. Depuis les années 1930-1940, leur investissement académique et artistique dans le vodou, et les profits substantiels qu'ils ont pu en retirer notamment en termes de prééminence sociale, politique et économique, est le plus souvent occulté. D'autre part, cette élite, grâce à sa mobilité, occupait une position privilégiée qui est celle d'un corps social intermédiaire entre l'Occident et les classes populaires. Elle traduisait les réalités culturelles locales à travers des valeurs, des savoir-faire et des modes de pensée d'inspiration occi-

dentale (Casimir, 2009), transformant « le patrimoine culturel commun en fond de commerce exotique » (Pierre, 2008, p. 60).

Institutions et promoteurs du folklore : art, ethnologie et politique (1941-1950)

Le développement du mouvement folklorique s'inscrit dans un contexte politique qui, après le départ des Américains en 1934, est marqué par l'émergence de mouvements politiques radicaux. Les transformations de la scène culturelle haïtienne coïncident avec l'affirmation d'un radicalisme noir dans le paysage politique. Le Bureau d'ethnologie fut créé en octobre 1941 sur le modèle d'institutions parisiennes pendant la campagne anti-superstitieuse dont l'objectif était, entre autres, d'éradiquer le vodou. Ses activités furent dirigées par des personnes formées en Europe et aux États-Unis ; il attira de nombreux artistes et chercheurs étrangers qui contribuèrent à la diffusion des études haïtiennes sur le folklore. Cette circulation et ces échanges permirent de former les acteurs des troupes folkloriques qui se produisirent en 1949-1950 lors du Bicentenaire et de l'Exposition internationale de Port-au-Prince, événement majeur de la politique culturelle haïtienne.

Le Bureau d'ethnologie : l'instrument de la politique culturelle nationale

Pendant les années 1940, le mouvement folklorique devint un véritable instrument de la politique culturelle au service de la diplomatie haïtienne et la culture populaire eut droit de cité dans les espaces publics. Ainsi, le *Jazz des Jeunes*, créé en 1942, popularisa le style haïtien appelé « vodou djazz », distilla des éléments de l'idéologie noiriste auprès des classes urbaines et populaires, en s'éloignant des styles musicaux d'inspiration française tout en promouvant l'authenticité culturelle haïtienne (Smith, 2009).

En avril 1941, l'évêque des Gonaïves lança la campagne anti-superstitieuse dite des Rejetés ou de la Renonce, avec l'appui du journal cléricale *La Phalange* (Nicholls, 1996 [1979]), qui se traduisit par des destructions d'objets rituels et de *kay mistè* [maisons des esprits] présentes sur de nombreuses habitations paysannes. Le rôle d'Élie Lescot, nouveau président élu le mois suivant, dans cette campagne est diversement apprécié selon les auteurs (Dorsinville, 2006 ; Largey, 2006 ; Lescot, 2004 ; Métraux, 1995 [1958]). Sa position à l'égard du folklore semble avoir été dictée par le bénéfice politique qu'il pouvait générer pour son gouverne-

ment et pour l'image d'Haïti à l'étranger. En effet, l'adaptation du folklore haïtien selon les canons esthétiques occidentaux et la constitution d'un répertoire exploitable sur les scènes culturelles initiées dans les années 1930, commencèrent à porter leur fruit. Lina Mathon, l'une des pionnières du mouvement folklorique, se rendit à l'invitation du président Lescot à Washington en 1941 au National Folk Festival, connu sous le nom de Festival des Cerisiers en Fleurs (Yarborough, 1959, p. 4), puis à la Pan American Conference avec la troupe Legba Singers, la première à associer le chant et la danse, ce qui suscita un vif intérêt de la part de la presse américaine (Largey, 2006 ; Smith, 2009). En 1943, elle obtint un poste de professeur à l'Université de Washington. En 1949, elle dirigea avec son élève, Jean-Léon Destiné, la Troupe folklorique nationale créée à l'occasion du Bicentenaire de Port-au-Prince. Cette troupe fut par la suite régulièrement invitée au Festival des Cerisiers en Fleurs².

La politique de promotion culturelle engagée par Élie Lescot se manifesta également avec la création du Bureau d'ethnologie par le décret-loi du 31 octobre 1941. L'idée de la création de cette institution était née des discussions entre l'ethnologue suisse Alfred Métraux et l'écrivain haïtien Jacques Roumain (Charlier-Doucet, 2005 ; Métraux, 1995 [1958]). Les premières collections du Bureau d'ethnologie, alors hébergé à l'Hôtel de Ville de la capitale, furent constituées avec les objets ayant échappés aux destructions de la campagne anti-superstitieuse. Cette politique culturelle attestait de l'influence de la formation française de membres de l'élite. L'Institut d'ethnologie, qui devint par la suite la Faculté d'ethnologie, fut créé en novembre 1941 sur le modèle de l'institution parisienne où Jacques Roumain avait suivi les cours de l'anthropologue Paul Rivet, dont le collègue Georges-Henri Rivière s'impliqua dans la création du Musée du Bureau d'ethnologie de Port-au-Prince (Denis, 1953).

Le Bureau devint un véritable épicerie intellectuelle où se rencontraient les chercheurs étrangers et haïtiens. Dès sa création, conférences, publications et galas folkloriques formaient l'essentiel de ses activités, avec un « objectif moral et pédagogique à l'intention des élites du pays : faire reconnaître les coutumes populaires et les faire respecter par l'oligarchie afin que soient combattus les préjugés de toute sorte considérés comme les causes premières du "mal haïtien" » (Charlier-Doucet, 2005,

2. Dossier « Correspondances générales ; commémorations du centenaire du vododrapeau haïtien ; participation de la troupe folklorique et Caridad Appolon au Festival des Cerisiers en Fleurs, Washington », (A.AE.)A.C./Sig.1/1951/97(2), Ministère des Affaires étrangères, Port-au-Prince.

p. 11). Cependant, Lorimer Denis, plume de François Duvalier et remplaçant de Jacques Roumain à la tête du Bureau à partir de novembre 1942, écrit que l'un des objectifs de ce dernier est

la mise en valeur de la potentialité créatrice du menu peuple haïtien qui s'est affirmée dans les ordres de l'activité humaine afin de promouvoir son élévation en dignité et aussi provoquer à son bénéfice un courant de sympathie des élites dirigeantes puisqu'«il est nécessaire de comprendre pour mieux aimer» (Denis, 1953, p. 12).

La référence aux «ordres de l'activité humaine», si elle renvoie aux productions matérielles et à celles dites aujourd'hui «immatérielles», signale cette volonté d'inscrire la culture populaire haïtienne dans l'ordre de la civilisation. Ce n'est qu'à ce titre, tendant ainsi vers un statut d'égal à égal, que le «menu peuple haïtien» pourrait bénéficier de la sympathie des élites. Malgré la volonté affichée avec la création du Bureau, le paternalisme condescendant des élites, exprimé par Lorimer Denis, semble toujours présent après plus de dix années d'existence de cette institution.

Sur le plan international, le Bureau a acquis dès sa création une audience certaine en nouant des partenariats avec des universités étrangères. Sa création conférait à Haïti un rôle pionnier dans la mise en valeur du folklore, lequel fit, en octobre 1943, l'objet d'une résolution interaméricaine publiée dans le *Bulletin du Bureau d'ethnologie* (mars 1947, p. 37) en développant des arguments proches de ceux des noiristes et des intellectuels de l'époque. En outre, des chercheurs étrangers de renom soulignèrent le rôle majeur du Bureau, à l'image de l'Afro-Américain W.E.B Du Bois (Oriol, Viaud et Aubourg, 1952) et du poète cubain Nicolas Guillén (Bastien, 1943). De plus, les hauts fonctionnaires des ministères haïtiens transmettaient à l'Office national du tourisme et au Bureau d'ethnologie les demandes en documentation formulées aussi bien par des institutions que par des chercheurs étrangers, le plus souvent américains, comme Katherine Dunham et Melville Herskovits³.

Ce bouillonnement intellectuel s'exprimait également par des conférences données dans les locaux du Bureau et illustrées par des galas folkloriques. Ainsi, le 11 avril 1943,

Monsieur Lorimer Denis prononça à l'Hôtel de Ville une conférence sur «L'évolution stadiale du vodou» avec chants et danses; le succès, bien mérité, fut complet. M. Denis exposa l'influence et le rôle joué par le vodou

3. Copie de la lettre du 24 octobre 1946 de Jean Price-Mars au directeur du Bureau d'ethnologie, Dossier «Tourisme et Relations culturelles», (A.AE.)A.C./1946-47(6), Ministère des Affaires étrangères, Port-au-Prince.

dans l'unification des tribus africaines lors de la Révolte qui aboutit à l'Indépendance d'Haïti en 1804 (Bastien, 1943, p. 15).

Un extrait de cette conférence illustre la rhétorique populiste et racialisante de la vision noiriste de l'histoire haïtienne :

Suprême facteur de l'unité haïtienne, en vue de l'indépendance nationale, le Vòdou se devait ainsi de cristalliser, dans le dynamisme de ses manifestations culturelles, le passé de l'Africain sur le sol natal, son martyr dans la géhenne coloniale, l'héroïsme des preux pour réaliser le miracle de 1804. Et comme cette religion est une création constante, elle sublimise, en la perpétuant à travers les générations, la tragédie d'une classe d'hommes dépositaires pourtant des traditions authentiques de la race : les masses haïtiennes (Denis et Duvalier, 1944, p. 23).

Dans le contexte de l'affirmation d'une conscience noire sur la scène politique et culturelle, le radicalisme des intellectuels noiristes donna une nouvelle orientation à l'histoire haïtienne et une nouvelle fonction au vodou, dans la continuité de la voie ouverte par l'indigénisme. Le culte serait tout à la fois le reflet de l'atavisme africain, le moteur de l'indépendance de 1804 et la raison d'être des « masses haïtiennes ».

Ce vodou revisité occupa une place centrale dans les spectacles folkloriques du Bureau organisés par des personnes telles qu'Odette Mennesson-Rigaud, intermédiaire entre les serviteurs du culte et les chercheurs haïtiens et étrangers.

Odette Mennesson-Rigaud : la « cheville ouvrière » du vodou en Haïti

En avril 1944, à l'issue d'une conférence intitulée « Le Serment de Sang du Bois-Caïman », du nom du service vodou qui en août 1791 aurait été le signal au soulèvement des esclaves de la Plaine-du-Nord, un spectacle fut organisé par Odette Mennesson-Rigaud et Lorimer Denis dans le Bureau d'ethnologie :

uniquement à partir de la Tradition vodou, Lorimer Denis reconstitue la scène du Serment. [...] Ayant personnellement collaboré avec Lorimer Denis, je me souviens de l'étonnement qui nous saisissait fort souvent devant les « trouvailles » que nous faisons en interrogeant les informateurs (Mennesson-Rigaud, 1958, p. 59).

Pour Léon-François Hoffmann,

à en croire les comptes-rendus de presse, l'intérêt principal de la soirée a été la re-création de la cérémonie par le chœur des « Mater Dolorosa » conduite par Abraham, fameux hougan de la Croix-des-Bouquets et accom-

pagné par le tambourineur Cédié (Hoffmann, 1990, p. 12 ; il s'agit en fait de Cédieu Lindor).

Ce spectacle est exemplaire de l'articulation entre le savant, le religieux et l'art. Le chœur *Mater Dolorosa* était constitué par les membres de la famille spirituelle du *oungan* Abraham, qui fut l'informateur de Jacques Roumain pour son ouvrage publié en 1943 *Le sacrifice du Tambour Assoto(r)* (Ramsey, 2005). Une poignée de serviteurs du vodou servait donc d'artistes et d'informateurs aux ethnologues qui se retrouvaient au Bureau d'ethnologie (Métraux, 1995 [1958]). Ils faisaient également office de professeurs de danse comme en témoignèrent Émerante de Pradines (janvier 2007, Port-au-Prince) et Jean-Léon Destiné (Ramsey, 2005), étudiants à l'Institut d'ethnologie qui furent présentés aux membres du Bureau d'ethnologie par Lina Mathon. Avec le Bureau comme nouveau lieu de rencontres et de performances, le vodou et ses danseurs vinrent à « domicile » auprès des apprentis danseurs de la bourgeoisie et des ethnologues haïtiens et étrangers.

Le système des bourses d'études et des échanges internationaux permettait aux artistes et chercheurs intéressés par le culte de voyager. Ainsi, en septembre 1947, Maya Deren, figure de proue de l'avant-garde cinématographique américaine et secrétaire particulière de Katherine Dunham, fut la première cinéaste à obtenir une bourse de la Guggenheim Foundation pour la réalisation d'un film sur le vodou (Largey, 2006)⁴. Dans le cadre d'un échange réalisé sous les auspices de l'Unesco, Michel Leiris vint quant à lui en Haïti du 24 septembre au 26 octobre 1948 (Jamin, 2005), Lorimer Denis occupant alors pendant une année le poste de Leiris au Musée de l'Homme⁵. Comme d'autres avant lui, ce dernier eut pour principale informatrice, guide et interprète Odette Mennesson-Rigaud.

Française de naissance, cette dernière guida de nombreux chercheurs étrangers sur le terrain : Maya Deren, Erika Bourguignon, Harold Courlander (Richman, 2005), Alfred Métraux et Luc de Heusch (1990). Initiée au culte, elle collecta une quantité impressionnante de données sur le vodou, complétées par de nombreux croquis de qualité. Alfred Métraux la rencontra au Bureau d'ethnologie où elle était très active (Métraux,

4. À partir de son expérience, Maya Deren publia en 1953 un ouvrage, *Divine Horsemen. The Living Gods in Haiti*, et des bandes vidéos assemblées en 1985, après sa mort, sous le même titre que son ouvrage.

5. Rapport annuel au Secrétaire d'État des Relations extérieures, établi par le Service des relations culturelles, Dossier « Tourisme et Relations culturelles », (A.AE.)A.C./1946-47(6), Ministère des Affaires étrangères, Port-au-Prince.

1978). Odette Mennesson devient haïtienne par son mariage avec le peintre et journaliste mulâtre Milo Rigaud, qui avait obtenu en 1923 une bourse à l'Université Columbia. Elle publia une dizaine d'articles, constitués principalement de descriptions ethnographiques de certains rituels vodou (Beauvoir-Dominique, 2005). En décembre 1947, Odette Mennesson-Rigaud et Alfred Métraux se rendent ensemble à une cérémonie de Noël près de Léogane. L'un des fils de l'hôte, Misdor, se rappela la venue de Mme Rigaud avec une quinzaine d'étrangers, ce dont il témoigna auprès de Karen Richman qui remarqua que

l'auditoire étranger et universitaire du laboratoire de Misdor a pu contribuer à la formation des traditions rituelles apparaissant dans ce laboratoire. L'appétit de l'élite pour le rituel, ou ce que Misdor pouvait percevoir de leurs attentes, renforça la tendance vers la codification de performance rituelle complexe. Misdor encourageait ses visiteurs étrangers à participer au spectacle, jusqu'au point d'expérimenter la transe. Ses successeurs ont perpétué son style (Richman, 2005, p. 123).

Ce récit souligne comment la présence des chercheurs dans les services vodou pouvait orienter leur déroulement, illustrant ainsi l'empreinte du chercheur sur l'objet étudié. En outre, ce récit fait suite à tout un développement consistant à montrer comment la figure du *gangan asson* ou *oungan*, apparue pendant la première moitié du XX^e siècle, est liée à la professionnalisation du statut d'intermédiaire entre les serviteurs et les *lwa* (esprits), consécutive aux transformations des structures économiques de la société rurale dont l'impact sur le vodou avait également été repéré par Roger Bastide (1996 [1967]).

La présence des ethnologues à partir des années 1930-1940 accentua cette tendance faisant des *ougan* et des *manbo* des interlocuteurs privilégiés. De fait, la convergence d'intérêts spécifiques à chacun des protagonistes oriente autant ce qu'il est donné de voir et d'entendre par les serviteurs du culte que ce qu'il est donné de comprendre et de lire par les intellectuels et chercheurs. Le statut d'intermédiaire d'Odette Mennesson-Rigaud au sein du Bureau d'ethnologie révèle le rôle de cette institution, autant plateforme des relations scientifiques internationales qu'interface entre l'influence des pratiques de recherche de l'ethnographie et les statuts sociaux des différents acteurs investis dans le vodou.

Le Bicentenaire de Port-au-Prince et l'Exposition internationale (1949-1950)

Cet événement permet de circonscrire davantage ce réseau d'acteurs investis dans le culte. Les festivités du Bicentenaire s'ouvrirent le 8 décembre 1949 et deux jours plus tard fut inauguré le Théâtre de verdure, vaste espace en plein air prévu pour les prestations artistiques d'envergure, construit par l'architecte Albert Mangonès et dirigé par Charles de Catalogne. *Entr'Actes*, la revue de la SNAD (Société nationale des arts et spectacles) publia en septembre 1951 un compte-rendu de l'événement en déclinant l'identité des différents artistes qui se produisirent sur la scène de ce théâtre :

Signalons la Troupe Folklorique Nationale spécialement constituée à l'occasion des Fêtes du Bicentenaire et qui avait pour mission de ressusciter tout un ensemble de traditions et de légendes léguées soit par nos origines africaines, soit par les mœurs de l'époque coloniale, soit enfin par les hauts faits de l'Histoire nationale. Placée sous la direction artistique de Jean-Léon Destiné et de Lina Mathon Blanchet, la Troupe comprenait une soixantaine d'artistes des deux sexes – danseurs, chanteurs, mimes et musiciens – parmi lesquels il faut citer les vedettes André Narcisse et Merencia Renaud, André Germain et Inorvia Simon, Cicéron St-Aude et Immacula Pierre-Louis, les tambourineurs Ti-Roro et Ti-Marcel, la chanteuse Lumane Casimir (Catalogne, 1951, p. 13).

Cette Troupe folklorique nationale était en fait composée d'artistes qui évoluaient auparavant au sein du Chœur folklorique national, dirigé par Lina Mathon, et dans des troupes privées (Oriol, Viaud et Aubourg, 1952). Si toutes ces personnalités sont présentées comme des artistes, leur affiliation avec le vodou n'est cependant pas évoquée. Ainsi, Lumane Casimir était guitariste et chanteuse. Elle avait été présentée à Lina Mathon par son neveu, Ferrère Laguerre, et avec Alfred Métraux, ils furent, selon Émerante de Pradines (janvier 2007, Port-au-Prince), *maren* (marraine) et *paren* (parrain) *kanzo* de Lumane Casimir lors de son initiation au vodou. Quant à Cicéron St-Aude, qui apparaît dans le film de Maya Deren *Divine Horsemen. The Living Gods in Haiti* (1985), il était le fils adoptif de la *manbo* Lorgina Delorge (Beauvoir-Dominique, 2005) chez qui Odette Mennesson-Rigaud et Alfred Métraux réalisèrent leur enquête de terrain. Ce dernier signale qu'« un des meilleurs acteurs de la troupe de Katherine Dunham était précisément un jeune *hougan* qui venait de "prendre l'asson" et espérait, en parcourant le monde, mettre de côté la somme nécessaire à son installation » (Métraux, 1995 [1958], p. 63). Ce jeune *oungan* et danseur de la troupe de Katherine Dunham

n'était autre que Cicéron St-Aude. Il se produisit au Théâtre des Champs-Élysées à la fin de l'année 1951⁶. À l'occasion de l'une des représentations de ce spectacle – intitulé *Southland*, portant sur le lynchage des Noirs et qui ne fut donné qu'à Paris et au Chili (Capone, 2006) – et après avoir pris des tambours chez André Schaeffner, directeur de la section musico-logie au Musée de l'homme, Alfred Métraux sollicita le *oungan* Cicéron pour diriger une cérémonie privée (Métraux, 1978). Le Bicentenaire de Port-au-Prince et l'Exposition internationale furent donc pour les artistes haïtiens une opportunité pour se produire devant un public local et international, mais également pour participer à des tournées internationales.

Cet événement s'inscrit en outre dans le développement du tourisme de l'Amérique du Nord vers les pays de la Caraïbe qui marqua la période de l'après-guerre (Smith, 2009). « Profitant du "boom" économique de l'après-guerre, notamment de la hausse du prix du café et du sisal, le gouvernement, avec l'augmentation des recettes fiscales ainsi générées, se lança dans une vaste activité de réalisation de grands travaux d'urbanisme » (Étienne, 2007, p. 204). Les festivités du Bicentenaire de la capitale furent courues par la bourgeoisie, par les touristes étrangers et les délégations étrangères de dix-huit pays furent accueillies. Ce fut également l'occasion de mener quelques négociations politiques : le local de l'Ambassade d'Haïti en France fut « acquis à l'occasion de pourparlers pour la participation de la France à l'Exposition du Bicentenaire » (Dorsinville, 2006, p. 231). Le succès du Bicentenaire fut préparé par le Département du tourisme, créé en septembre 1947, qui initia pendant deux années une grande campagne publicitaire sur le continent américaine (Smith, 2009).

La Troupe folklorique nationale fut l'étendard de cette politique culturelle car, à la suite du Bicentenaire, elle fut invitée en 1951 à Washington, au Festival des Cerisiers en Fleurs, où Lina Mathon s'était déjà rendue en 1941. Pour les officiels haïtiens, il s'agit alors de développer vers l'étranger leur politique culturelle offensive :

[...] la portée de cette manifestation qui représente pour nous, à n'en pas douter, une rare opportunité de combiner la meilleure publicité et l'affirmation de notre culture dans les Amériques, le Gouvernement a pris les

6. Article de la revue *Arts* du 2 novembre, intitulé « Katherine Dunham et Cicéron ont fait pleurer Charlot » et transmis par l'Ambassade d'Haïti à Paris au Secrétariat des Relations extérieures. Lettre du 19 octobre 1951 du général Lavaud à Jacques Léger, Dossier « Correspondances avec l'Ambassade d'Haïti en France », (A.AE.)A.C./Sig.2/1951(14), Ministère des Affaires étrangères, Port-au-Prince.

dispositions nécessaires pour s'y faire représenter, comme il convient, par la Troupe Folklorique Nationale⁷.

L'impulsion donnée à cet événement n'a pas été démentie par la suite. Les tournées internationales des troupes folkloriques haïtiennes, ou du moins de certains de leurs membres les plus illustres, se multiplièrent au cours des années 1950 pendant lesquelles les troupes devinrent le bras désarmé d'une politique de promotion culturelle destinée à attirer les touristes en Haïti. En 1950, la prise du pouvoir par le général Paul Magloire modifia le contexte culturel. Après avoir destitué le président Estimé en mai 1950, la junte militaire adopta le mois suivant un décret interdisant toutes les manifestations publiques du vodou. L'Église catholique, qui avait perdu de son pouvoir sous Estimé, reprit ses attaques contre le culte (Nicholls, 1996 [1979]).

Le mouvement folklorique haïtien se développa pendant les années 1940 autour du Bureau d'ethnologie. Les productions de cette institution furent orientées par l'arrivée au pouvoir en 1946 des «Authentiques». Certains des intellectuels noiristes développèrent des rhétoriques essentialistes et racialisantes, relativement communes à l'époque et non exclusive à Haïti. Elles ont cependant profondément influencé la littérature sur le vodou, érigé par l'élite intellectuelle comme l'essence même de la culture et du folklore haïtien. Ce processus suggère donc l'émergence d'une esthétique politique du vodou, car l'image qui en a été donnée a servi la politique nationale de promotion culturelle à l'étranger.

Les troupes en tournée : de la fonction diplomatique à l'exil (1951-1984)

La matière première de ces divertissements fut puisée dans la société rurale, mais les paysans ne furent pas les principaux bénéficiaires des retombées économiques ainsi générées. Les troupes folkloriques pouvaient cependant être, pour leurs artistes, un levier d'ascension sociale et de promotion personnelle. Mais comment, et dans quels contextes, les parcours des différents acteurs investis dans ces troupes témoignent de l'articulation entre la politique culturelle nationale et le phénomène migratoire ?

7. Lettre du 5 mars 1951 de Joseph L. Dejean à Jacques N. Léger, Dossier «Correspondances générales ; commémoration du centenaire du drapeau haïtien ; participation de la troupe folklorique et Caridad Appolon au Festival des Cerisiers en Fleurs», (A.AE.)A.C./Sig.1/1951/97(2), Ministère des Affaires étrangères, Port-au-Prince.

Les bénéfiques politiques d'une audience internationale

Certaines personnes, comme le *oungan* et informateur St Erlonge Abraham, se produisaient au sein du Bureau d'ethnologie puis lors de l'Exposition internationale de Port-au-Prince. Ils ne pouvaient cependant tirer bénéfice de leur savoir et de leurs compétences pour se produire à l'étranger. Ne voyageaient à l'étranger, du moins pendant les années 1940-1950, que ceux qui étaient pourvus d'une éducation bourgeoise et pouvaient endosser la responsabilité de représenter Haïti à l'étranger. Ainsi, Jean-Léon Destiné donna un spectacle à l'Hôtel Diplomat de New York :

Par sa voix et dans toutes les ondulations de son corps souple, Destiné représente l'âme à la fois antique et moderne, d'une race sur laquelle les défauts des temps modernes n'ont pas d'emprise. [...] En le voyant danser, en l'entendant chanter, nous avons découvert de nouvelles facettes de l'âme haïtienne [...] les artistes d'un certain pays font mieux connaître – et plus avantageusement – leur propre nation que tous les bureaux de renseignement et toutes les agences publicitaires (M. Lacoste, *France Journal*, 8 juin 1948, cité par Oriol, Viaud et Aubourg, 1952, p. 87-88).

Cet extrait montre que les indigénistes, les noiristes et les promoteurs du folklore atteignirent leur objectif : la promotion de la valeur esthétique de la culture et de la « race » noire. En tant qu'instrument de la propagande culturelle nationale, les troupes furent, sous la direction de l'Office national du tourisme, chargées de gérer leurs prestations locales et leurs déplacements à l'étranger. En janvier 1947, un projet de loi envisagea le rattachement de cet Office au Secrétariat des Relations extérieures⁸. Huit mois plus tard, le tourisme représentant un important enjeu économique, fut créé le Département du tourisme, l'Office continuant à exister.

Selon un contemporain de l'époque, directeur du Centre d'Art en 1949, « ce nouvel intérêt pour le vodou encouragea l'exploitation commerciale des prêtres vodou et des artistes "primitifs" » (Smith, 2009, p. 108). Quant au rôle d'ambassadeur dévolu aux artistes, il ne pouvait certainement pas revenir à de « simples paysans », ou même à des *oungan* et des *manbo* d'origine sociale modeste, à laquelle s'ajoutait la barrière de la langue et de la couleur. La directrice d'une école témoigna, au sujet de l'origine sociale des élèves de sa troupe :

En réalité, nous n'avons pas eu de troupes rurales qui sont parties à l'étranger. C'étaient des gens, si vous voulez, de la classe moyenne [...]. On

8. Mémoire du 21 janvier 1947, Dossier «Tourisme et Relations culturelles», (A.AE.)A.C./1946-47(6), Ministère des Affaires étrangères, Port-au-Prince.

a l'air de croire que la paysannerie elle peut danser mais elle ne peut pas parler, elle ne peut pas être ambassadeur et quand on voyage, on est obligé d'être ambassadeur car on pose des questions et si on répond « *m'pa kone* » [je ne sais pas], ça n'a pas de sens mon cher (février 2007, Port-au-Prince).

Jean-Léon Destiné endossa sans difficultés ce rôle d'ambassadeur : déjà en 1941, il se rendit à Washington comme membre de la troupe de Lina Mathon, les Legba Singers, puis en 1946 il fut recruté par Katherine Dunham à New York, où il travailla également dans le Département éducatif du Musée d'histoire naturelle. En 1949, il créa sa propre compagnie, la Destiné Afro-haitian Dance Company – où le rejoignit Louinès Louinys, danseur vedette de Port-au-Prince dans les années 1940 (Wilcken, 1998) – et en 1960, il devint attaché culturel d'Haïti aux États-Unis. Quant à Émerante de Pradines, qui avait étudié avec lui à l'Institut d'ethnologie de Port-au-Prince, elle obtint une bourse d'études de cinq ans dans ce pays grâce à Martha Graham. De retour dans la capitale haïtienne et grâce à son statut d'initiée au vodou, elle fut recommandée par Jean Price-Mars à

une dame anglaise qui était médium et qui voulait savoir ce qu'était le vodou⁹. [...] Cette dame est venue me trouver et elle voulait que j'interroge les *oungan* pour savoir comment ils faisaient pour découvrir ce que font les gens. Puisque j'étais dans le secret des dieux, n'a pas été difficile [...]. Elle voulait faire quelque chose pour moi. Je lui ai dit : « j'aimerais aller étudier les nègres dans le Nouveau Monde. » Elle m'a envoyé à Columbia. [...] J'ai travaillé [ensuite] pendant dix-sept à *Yale University* (janvier 2007, Pèlerin).

À l'instar de Jean-Léon Destiné, André Narcisse, qui le remplaça à la tête de la Troupe folklorique nationale après avoir dirigé la troupe Macaya, endossa le rôle d'ambassadeur, la bourse d'étude qu'il obtint lui permettant de donner des conférences pendant sa tournée américaine de 1951, relatée par un journaliste haïtien : « Plus que jamais, parce que s'adressant à un public de lettrés, ils rendent à l'Extérieur des services éminents à la cause haïtienne » (*Le Matin*, 17-18 février 1951, cité par Oriol, Viaud et Aubourg, 1952, p. 86). La même année, celle qui deviendra le personnage central du célèbre ouvrage de Karen McCarthy Brown, *Mama Lola*, fut recrutée à l'âge de 16 ans comme chanteuse au sein de la Troupe folklorique nationale. Cette dernière se rendit à Cuba, accompagnée pour cela par un photographe dépêché par le Bureau du tourisme haïtien (McCarthy Brown, 2001 [1991]).

9. Il s'agit d'Eileen Garrett, présidente de la Parapsychology Foundation qui finança la publication de Lamartinière Honorat, *Les danses folkloriques d'Haïti* (1955), dans lequel il lui adresse ses remerciements.

Toujours en 1951, Haïti fut représentée à Washington au Festival des Cerisiers en Fleurs par Haïti Chante, la troupe de Lina Mathon qui se produisit à son retour dans les théâtres et hôtels de Port-au-Prince (Yarborough, 1959), et par la Troupe folklorique nationale. L'organisation du voyage de cette dernière fit l'objet de courriers échangés entre Jean Brierre, alors directeur de l'Office national du tourisme et Jacques Léger, Secrétaire d'État des Relations extérieures :

La présence d'une délégation de la Troupe Folklorique Nationale qu'accepterait certainement à présider notre grand Léon Destiné, à cette manifestation d'Art américain, aurait le double effet de constituer une publicité unique pour notre culture à une époque où les pays environnants tendent à se laisser laver de la leur. Je pense qu'Haïti doit participer à cette fête qui représente une opportunité rare de combiner la meilleure forme de propagande et l'affirmation de notre culture dans le Capitale des Amériques. À cette fin, je vous prie d'obtenir du Conseil des Secréaires d'État un crédit extraordinaire de cinq mille dollars qui doit couvrir les frais d'équipements de la Troupe, de location d'avions de l'armée d'Haïti pour le transport des artistes, de salaire de Léon Destiné et d'habillement de la Princesse d'Haïti¹⁰.

Au début des années 1950, les pays du Bassin caribéen sont en concurrence pour attirer les touristes nord-américains (Smith, 2009). L'argument de l'authenticité de la culture haïtienne doit être situé dans ce contexte, mais le vodou et le folklore ont fait l'objet, à partir des années 1930, de diverses adaptations pour être montrés sur des scènes publiques. D'autre part, les moyens logistiques mobilisés ici soulignent l'importance pour le gouvernement haïtien d'être représenté à un tel événement. Si les courriers postérieurs montrent que la somme demandée fut effectivement attribuée, cela se fit au détriment d'autres manifestations culturelles, comme la Semaine haïtienne à la Maison de l'Amérique latine à Paris¹¹.

L'analyse des pays visités par les troupes folkloriques et des courriers échangés entre les institutions haïtiennes montre que la priorité fut

-
10. Lettre du 14 février 1951 de Jean F. Brierre à Jacques N. Léger, Dossier « Correspondances générales; commémorations du centenaire du drapeau haïtien; participation de la troupe folklorique et Caridad Appolon au Festival des Cerisiers en Fleurs, Washington », (A.AE.)A.C./Sig.1/1951/97(2), Ministère des Affaires étrangères, Port-au-Prince.
 11. Lettre du 11 mai 1951 de Martial Célestin à Jacques N. Léger, Lettre du 4 juin 1951 de Jean F. Brierre à Jacques N. Léger, « Semaine haïtienne à la Maison de l'Amérique latine », Dossier « Consulat d'Haïti à New York, divers », (A.AE.)A.C./Sig.17/1948, 1950/55(1), Ministère des Affaires étrangères, Port-au-Prince.

donnée à l'intensification des relations culturelles avec les pays du continent américain, les États-Unis en tête. Nous pouvons y voir une conséquence des diverses formes de l'impérialisme américain – Occupation de 1915 à 1934, installation de firmes américaines, octroi de bourses aux étudiants haïtiens, affluence de touristes américains, etc. – tout autant que le signe de la perte d'influence de la France depuis l'entre-deux-guerres. De fait, les États-Unis apparurent comme un autre pôle d'attraction, autant politique et économique que culturel. De plus, étroitement associée aux activités touristiques en Haïti, la Troupe folklorique nationale était certainement une carte de visite plus rentable aux États-Unis qu'en France, car elle pouvait toucher un public plus large, géographiquement plus proche et détenteur d'une monnaie plus avantageuse.

Enseignement du folklore et tourisme en Haïti : les vodoo shows

Les institutions haïtiennes mirent effectivement l'accent sur l'intensification des échanges avec les États-Unis et avec certains artistes et acteurs culturels. Lavinia Williams Yarborough, danseuse et professeur de danse afro-américaine formée en partie en France, travailla avec Katherine Dunham. Elle fut invitée en Haïti en 1953 par le Bureau du tourisme et par le ministère de l'Éducation nationale, probablement à l'initiative de Jean Brierre, présent lors de la semaine du Festival haïtien à New York (Yarborough, 1959, p. 2). Lavinia Williams fut ensuite accueillie en Haïti par Émerante de Pradines qui l'aida dans ses recherches sur les danses folkloriques, ce qui consistait notamment à se rendre dans des temples vodou. En 1954, elle créa l'École haïtienne de folklore et de danse classique et forma ensuite avec une partie de ses étudiants un groupe appelé The Haitian Vodoo Dancers : « D'autres hôtels ont vu l'intérêt de montrer des spectacles indigènes à leurs invités, et après quelques mois de répétitions, ma troupe a auditionné pour l'Hôtel Ibo Lélé » (Yarborough, 1959, p. 3). Un journaliste relata l'une des prestations de ce groupe auquel il assista avec Gérard de Catalogne, alors directeur général du Tourisme :

Le « vodoo » que les troupes folkloriques présentent aux touristes sous forme de show n'est, comme dans tous les pays, qu'une version stylisée, la plus proche possible du fond originel du vrai vodoo, qui se confond avec les origines africaines les plus lointaines de l'Haïtien et qui survit dans nos campagnes et dans nos faubourgs. Ainsi, le vodoo véhicule toute la sincérité communicative, toute la spontanéité des danses et des contorsions fréné-

tiques, et il garde le vrai caractère d'une orgie **religieuse** de tambours, de vaccines et de chants mêlés aux trances [...] ¹².

Dans ce document, le terme « religieuse » est raturé, ce qui peut indiquer la volonté de dissimuler la dimension sacrée du vodou ou, du moins, celle de souligner le caractère folklorique des spectacles dont il est la source d'inspiration. Dans le registre d'une promotion publicitaire, le registre du folklore et de la tradition culturelle est plus policé et plus inoffensif que celui de la religion, la simple évocation du mot vodou renvoyant souvent au registre de l'irrationnel et de la sorcellerie. Si le vodou est à la religion ce que le folklore est à la culture, ces deux registres sont cependant indissociables dans les *voodoo shows* qui représentaient une forte valeur ajoutée dans l'offre touristique haïtienne.

Depuis l'Exposition du bicentenaire, le tourisme connu une certaine expansion en Haïti, quoique plus modeste par rapport aux pays voisins. De 1949 à 1956, le nombre de touristes se rendant en Haïti passa de 10 000 à 52 000 alors que, pour la Jamaïque, il progressa de 55 000 à 155 000 et pour Cuba de 150 000 à 275 000 (Smith, 2009). Encouragées par le développement du tourisme, les troupes se produisaient dans les hôtels en offrant aux spectateurs étrangers, surtout américains, des *voodoo shows*. Selon l'anthropologue Alan Goldberg (1981) qui a analysé les performances produites lors de ces spectacles, certains artistes haïtiens pensaient contribuer à l'amélioration de l'image de leur pays en rendant accessible un certain type de vodou, quand les touristes avaient, eux, des attentes puisant dans leurs fantasmes. Ces *voodoo shows* pouvaient renforcer les stéréotypes exotiques à l'égard du culte quand l'accent était mis sur la dimension sensationnaliste : usage spectaculaire du feu, corps légèrement vêtus, performances physiques s'éloignant des chorégraphiques traditionnelles.

Lavinia Williams travailla en étroite collaboration avec Viviane Gauthier qui, grâce à cette rencontre, fit de la danse sa principale occupation professionnelle :

Je suis allée dans le groupe de Monsieur Guy Jean-Louis et là, j'ai commencé la danse professionnelle. Nous avons un professeur d'histoire d'Haïti qui nous expliquait la chose des ethnies, la danse des Congos, d'où cela venait, la danse Yanvalou, d'où cela venait, etc. Quand Mme Lavinia Williams est

12. Intitulé « Jim Bishop, reporter », ce document ne semble pas être officiel et il n'est pas daté. Le journaliste fait cependant référence à l'administration Johnson (président des États-Unis, 1963-1969) alors que le dossier dans lequel se trouve son article indique les dates 1952-1957, (A.AE.)A.C./1952-1957/199/6, Ministère des Affaires étrangères, Port-au-Prince.

venue en 1955, elle m'a appris le ballet classique et je lui ai appris à enseigner le folklore aux enfants (février 2007, Port-au-Prince).

C'est à la suite d'opportunités offertes successivement par Lavinia Williams et par Lina Mathon que Viviane Gauthier put créer sa première troupe, se produire à l'étranger pour ensuite créer sa propre compagnie de danse. Lavinia Williams continuait à donner des cours aux États-Unis et, pendant son absence, elle confiait la direction de son école à Viviane Gauthier :

En 1968, quand elle est partie, c'était le boom du tourisme. Quand monsieur Foucard, le gendre de Duvalier, a demandé à Mme Lina Mathon « Je veux une troupe pour aller à Puerto-Rico », elle est venue me voir et m'a dit « Rends-moi service, je suis venu chercher des élèves pour aller danser à Puerto-Rico ». [...] On est parti, cinq danseurs, cinq danseuses, quatre tambourineurs et trois ou quatre parents qui accompagnaient leurs enfants. [...] Ils avaient quatorze ans et ils dansaient très bien. Nous avons eu un succès ! Et puis quand je suis revenue ici, c'est ainsi que j'ai monté ma propre compagnie de danse après cette expérience (février 2007, Port-au-Prince).

Sous François Duvalier (1957-1971), le tourisme était effectivement en plein essor. En 1968, alors que la répression duvaliériste battait son plein, environ 50 000 touristes se rendirent en Haïti. Dix ans plus tard, ils étaient 300 000 (Goldberg, 1981). Comme d'autres institutions publiques, celle dédiée au développement du tourisme étaient accaparées par les proches de Duvalier¹³.

L'école créée par Viviane Gauthier est une institution de référence qui fonctionne encore de nos jours, sous la direction musclée de cette dame toujours alerte et vigilante. De nombreux artistes haïtiens ont été formés dans son école, ils créèrent leurs propres troupes et se produisirent à l'étranger. Viviane Gauthier est toujours en contact avec ses anciens élèves : « Je vais vous dire, j'aime tellement le tambour, qu'un de mes tambourineurs, qui battait ce qu'on appelle le cata, a épousé une Américaine, musicologue, et il a fait un livre. J'étais fière. Il donne des leçons au Lincoln Center à New York. Il s'appelle Fritzner Augustin » (février 2007, Port-au-Prince). L'Américaine en question, Lois Wilcken, est une

13. Albert-Luc Foucard, agronome, mulâtre et frère de France Saint-Victor, secrétaire particulière et maîtresse de François Duvalier, épousa précipitamment en septembre 1966, parce qu'enceinte, Nicole, la deuxième fille du dictateur. À la suite de ce mariage, Foucard fut nommé directeur général du Département du tourisme. Ces détails de la vie intime des Duvalier sont relatés dans l'ouvrage *Duvalier, la face cachée de Papa Doc* écrit par Jean Florival (2007), alors journaliste et confident de Gérard Daumec, lui-même confident de François Duvalier mais également amant de France Saint-Victor.

universitaire, manager de la troupe Makandal et auteur d'articles sur les troupes folkloriques à New York (Wilcken, 1998, 2005).

Elle y analyse les effets de la dictature duvaliériste sur la formation des troupes folkloriques dans cette ville et les parcours de certains de leurs membres. Elle souligne, notamment, que dans les années 1970-1980, « la migration vers les États-Unis emporta un nombre substantiel d'artistes folkloriques et ils créèrent rapidement des compagnies à New York » (Wilcken, 1998, p. 170). En effet, si dans les années 1940-1950 les artistes des troupes folkloriques étaient dûment mandatés pour représenter Haïti lors de leurs tournées, ceux des années 1960 aux années 1980 profitèrent de ces mêmes tournées pour partir en exil.

Artistes et serviteurs du vodou : des compétences pour l'exil ?

J'ai souligné, à travers l'analyse des courriers échangés entre les responsables des institutions en charge des tournées de la Troupe folklorique nationale, au tournant des années 1940-1950, que la priorité était donnée à l'intensification des échanges avec les pays du continent américain. Ce qui s'apparente à un choix politique stratégique fut corroboré par les témoignages de Viviane Gauthier et Fritz Jolicœur, directeur de la Troupe folklorique nationale de 1977 à 1984, qui montrent également que l'Europe était une destination davantage visitée par les troupes folkloriques privées. Plusieurs explications peuvent être avancées : l'État haïtien était soucieux de toucher un public plus large, géographiquement accessible et d'augmenter ainsi le nombre de touristes potentiels ; quand l'État haïtien était invité à être représenté par la troupe officielle dans des festivals, il prenait en charge les frais ; enfin, pour ce qui est des festivals organisés en Europe, les organisateurs finançaient les troupes privées ne dépendant pas de l'État haïtien.

Viviane Gauthier devint professeur de danse de la Troupe folklorique nationale en 1971, année pendant laquelle elle se rendit en France :

J'ai fait ma tournée avec Odette Wiener et sa troupe Bakoulou. Nous avons été la première troupe haïtienne à aller à la Fête des Vignes en Bourgogne, en 1971. J'étais partie avec elle comme habilleuse et régisseuse. On a eu un succès inouï et puis après ça on est allé en Suisse, c'est ainsi que j'ai fait une tournée mondiale. Nous avons été pendant deux mois à Bagdad, on dansait chaque trois jours (février 2007, Port-au-Prince).

Odette Wiener Latour créa la troupe Bakoulou en 1959. Cette femme d'affaires dirigea plusieurs hôtels et une boîte de nuit. Fritz Jolicœur

confirma les propos de Viviane Gauthier quant à la fréquence des tournées européennes de cette troupe. Le témoignage de cet ancien directeur de la Troupe folklorique nationale est intéressant à plus d'un titre. Il débuta son apprentissage de la danse dans l'école de Lavinia Williams :

J'ai commencé en 1966 chez Lavinia Williams, elle était mon professeur de ballet mais quand j'ai vu que ça allait trop m'efféminer, je me suis dit que j'allais faire le folklore. J'ai trouvé Monsieur Guy Jean-Louis, c'est lui qui m'a tout appris dans la danse. Il avait une troupe qui s'appelait les Jeunes Danseurs de l'Île, c'était une troupe extraordinaire qui dominait Haïti. Ensuite, je suis entré à Troupe Folklorique Nationale en 1971 (janvier 2007, Port-au-Prince).

Alors directeur du Collège Saint Pierre, Fritz Jolicœur précisa dans son témoignage les profils des membres composant la Troupe folklorique nationale :

Au début, c'était dans le peuple qu'on trouvait les danseurs, je vous ai dit que la classe aisée ne voulait pas. On dit que ceux qui dansent ce sont des vodouïsants, des vagabonds, c'est au fur et à mesure que ça commence à prendre pied dans le pays, surtout avec François Duvalier, mais maintenant, ce sont les bourgeois qui dansent (janvier 2007, Port-au-Prince).

Si la bourgeoisie haïtienne, comme je l'ai montré, avait effectivement dans les années 1940 quelques réticences à voir certains des siens participer à des performances d'inspiration populaire – malgré les modifications induites par leur formation classique et par les attentes du public de l'époque –, la composition des troupes folkloriques s'est progressivement démocratisée. Quant à savoir si certains danseurs de la Troupe folklorique nationale étaient serviteurs du vodou, Fritz Jolicœur répondit :

Peut-être, il y en avait quelques-uns, les effectifs étaient minimes pour ceux qui pratiquaient le vodou mais pas dans la troupe, la troupe faisait du folklore. [...] Mais personnellement, je n'étais pas dans le vodou [...] parfois, nous étions en répétition, il y avait une cérémonie quelque part, on est allé voir juste pour savoir comment on dansait parce que la Troupe Nationale dansait le folklore mais avec la base du ballet classique (janvier 2007, Port-au-Prince).

Il reconnaît donc *a minima* que des membres de la troupe pouvaient également être serviteurs du culte en séparant nettement le folklore du vodou alors qu'ils sont étroitement liés. En effet, les formateurs des premières troupes folkloriques étaient des serviteurs, comme le *oungan* Abraham. De plus, certains des contenus du folklore, comme les chants et les danses, trouvent leur origine dans le vodou. Toutefois, le folklore

désigne d'autres formes d'expressions et de sociabilités – contes, dictons, salutations, divertissements, etc. – et ne peut donc être réduit uniquement au vodou. Si la frontière entre ces deux éléments est ténue, elle est cependant réelle car le culte est avant tout perçu comme une religion, parfois marginalisée. C'est à ce titre qu'il est préférable, selon les situations, de marquer une certaine distance à son égard. Enfin, Fritz Jolicœur reconnaît l'existence de cette pratique ancienne consistant à assister à des services vodou pour assimiler les pas de danse. Finalement, la base du ballet classique permettait d'opérer un « recalibrage » du folklore inspiré du vodou, mais l'on peut se demander si dans les performances de la Troupe folklorique nationale les frontières étaient aussi étanches que ce qui est avancé par Fritz Jolicœur. Interrogé sur la mobilisation de serviteurs qui auraient pu transmettre leur savoir chorégraphique, ce dernier avança un argument qui s'inscrit dans une logique essentialiste relativement commune :

Autrefois, c'était le petit peuple qui dansait le folklore, la classe aisée ne voulait pas. Et dans les quartiers populaires, il y avait toujours quelques prêtres du vodou. Donc les gens allaient en s'amusant, on allait voir parce que quand on entend les tambours dans un péristyle, ça vous donne envie de danser... parce que ça se trouve dans notre sang, ça se trouve dans le sang haïtien, la danse, vous comprenez ? (janvier 2007, Port-au-Prince).

La pratique de la danse ne relèverait donc pas de l'acquisition de compétences spécifiques, elle serait une qualité innée du peuple haïtien en particulier et des Noirs en général. Or, les premiers danseurs des troupes folkloriques, comme Jean-Léon Destiné et les élèves de Lina Mathon, qui appartenaient à la bourgeoisie et n'étaient pas familiers des chorégraphies du vodou, observaient les danses réalisées par les serviteurs du culte s'étant déplacés au Bureau d'ethnologie. D'ailleurs, Lina Mathon précisa que les membres de sa troupe Legba Singers, invitée au National Folk Festival de Washington en 1941, n'étaient pas habitués avec les rythmes produits dans les services vodou (Largey, 2006).

Fritz Jolicœur énuméra les nombreux pays qu'il visita en tant que membre puis comme directeur de la Troupe folklorique nationale : Allemagne, Québec, Sénégal, Bénin, Espagne, Italie, Brésil, Mexique, Suisse, etc. Il révéla également qu'il était confronté à de nombreuses désaffections des membres de la troupe. Le rôle d'ambassadeur, auparavant dévolu à certains danseurs de cette troupe, ne résista pas à la dégradation des conditions de vie et aux aspirations des artistes pendant la dictature duvaliériste. Participer aux tournées internationales de la Troupe folklorique nationale devint une opportunité pour fuir la dictature :

Les danseurs qui formaient la Troupe Nationale venaient en grande partie de la troupe de Viviane Gauthier. Je suis allé aux États-Unis en 1980. Je suis parti avec vingt-cinq personnes et neuf seulement sont revenues en Haïti. Mme Michelle Bennet [épouse de Jean-Claude Duvalier] voulait un festival qu'on allait organiser avec une troupe de Dakar [...]. On a demandé la Troupe Nationale alors que je n'avais presque plus personne. [...] J'ai pris la troupe de Viviane Gauthier, je n'ai pas vraiment eu le temps de travailler avec eux mais j'ai monté des chorégraphies. [...] Certains avaient des parents aux États-Unis, ils se sont sauvés et les Haïtiens disent que pour être riche, il faut vivre aux États-Unis. Je savais qu'il y avait des gens qui allaient se sauver quand je suis arrivé là-bas. [...] J'ai eu un petit problème aussi au Canada, c'était en 1974. J'avais six danseuses, j'en ai perdu cinq, elles ont pris l'autobus et sont allées aux États-Unis (janvier 2007, Port-au-Prince).

À la suite de ces désaffections, ce sont les danseurs des troupes privées qui alimentaient la troupe officielle. Son directeur évoque l'attrait exercé par les États-Unis, cet eldorado associé à l'enrichissement qui occupe une place de choix dans « l'imaginaire des destinations » des migrants (Green, 2002, p. 3). L'amplification des difficultés sociales, économiques, environnementales et politiques pendant le règne de Jean-Claude Duvalier (1971-1986) doit également être considérée pour comprendre ce phénomène de fuites par le biais des tournées des troupes folkloriques.

Conclusion

Entre la fin des années 1930 et le début des années 1970, on observe donc une transformation très nette des finalités des mises en scènes du folklore et du vodou. Ces derniers ont constitué le principal objet des études académiques, autant haïtiennes qu'étrangères, dans un contexte où le culte faisait l'objet d'une pénalisation juridique dont la mise en application reste à étudier. Cependant, la dissociation entre ce qui relève du folklore et du religieux a permis de sélectionner, dans le vodou, ce qui pouvait faire l'objet de mise en spectacle. Ainsi, les troupes folkloriques, en soulignant l'ascendance africaine de la culture haïtienne, participèrent à l'affirmation d'une conscience noire dans le domaine politique, avec l'arrivée des « Authentiques » en 1946, et sur la scène culturelle haïtienne et internationale. Leurs danseurs les plus en vue furent investis par les dirigeants politiques d'une mission de communication sur l'image d'Haïti à l'étranger. Cette dynamique confirme l'hypothèse d'une esthétique politique du vodou : l'image que l'on en donne sert des intérêts économiques et politiques. Selon le souhait de la mouvance indigéniste et de

l'idéologie noiriste – l'intégration de la culture populaire dans le récit national –, l'univers rural haïtien a fourni la matière première à cette entreprise de communication. Mais il semblerait qu'il n'en a pas été le bénéficiaire. De plus, le folklore et le vodou ont été retravaillés en fonction de conventions morales et esthétiques de l'époque mais, également, selon un objectif économique consistant à satisfaire les attentes exotiques des touristes et du public haïtien et étranger. Il s'agit donc d'un processus de nationalisation de la culture populaire à des fins de propagande politique.

Bibliographie

- Aubrée, Marion et Erwan Dianteill, « Misères et splendeurs de l'afro-américanisme. Une introduction », *Archives des sciences sociales des religions*, n° 117, 2002, p. 5-15.
- Bastide, Roger, *Les Amériques noires. Les civilisations africaines dans le nouveau monde*, Paris, L'Harmattan, 1996 [1967], 236 p.
- Bastien, Rémy, *Rapport annuel du Bureau d'ethnologie de la République d'Haïti, 1942-1943*, Port-au-Prince, Imp. de l'État, 1943.
- Beauvoir-Dominique, Rachel, *Fonds documentaire Odette Mennesson-Rigaud. Rapport d'inventaire*, Port-au-Prince, Campus numérique francophone, Bureau Caraïbe, AUF/Bibliothèque haïtienne des Pères du Saint-Esprit, 2005.
- Bijou, Legrand, « Personnalité et ajustement social de l'Haïtien », *Bulletin du Bureau national d'ethnologie*, Port-au-Prince, n° 1, 1985, p. 35-50.
- Capone, Stefania, *Les Yoruba du Nouveau Monde. Religion, ethnicité et nationalisme noir aux États-Unis*, Paris, Karthala, 2006, 395 p.
- Casimir, Jean, *Haïti et ses élites. L'interminable dialogue de sourds*, Port-au-Prince, Éd. de l'Université d'État d'Haïti, coll. « Haïti Poche », 2009, 250 p.
- Catalogne, Charles de, « Le Théâtre de verdure Massillon Coicou et l'Exposition du bi-centenaire de Port-au-Prince », *Entr'acte, Revue de la SNAD*, n° 1, 1951, p. 13-15.
- Célius, Carlo A., « Cheminement anthropologique en Haïti », *Gradhiva* (n.s.), n° 1, 2005, p. 47-55.
- Charlier-Doucet, Rachelle, « Anthropologie, politique et engagement social : l'expérience du Bureau d'ethnologie d'Haïti », *Gradhiva* (n.s.), n° 1, 2005, p. 109-124.
- Denis, Lorimer, « Le Musée du Bureau d'ethnologie », *Publication du Bureau d'ethnologie de la République d'Haïti*, série 2, n° 10, 1953, p. 12-16.
- Denis, Lorimer et François Duvalier, « L'évolution stadiale du vodou », *Bulletin du Bureau d'ethnologie*, n° 3, 1944, p. 9-32.
- Dorsainvil, Justin Chrysostome, *Une explication philologique du vodu*, Port-au-Prince, Imp. V. Pierre-Noël & Co, 1924.

- Dorsinville, Max H., *Mémoires de la décolonisation*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2006, 519 p.
- Douyon, Emerson, « La transe vaudouesque : un syndrome de déviance psycho-culturelle », *Acta criminologica*, vol. 2, n° 1, janvier 1969, p. 11-70.
- Emera, Alix, « Le vaudou dans le roman indigéniste : "L'héritage sacré" de J. B. Cinéas », *Conjonction*, n° 197, 1993, p. 93-107.
- Étienne, Sauveur Pierre, *L'énigme haïtienne. Échec de l'État moderne en Haïti*, Montréal, Mémoire d'encrier et Presses de l'Université de Montréal, 2007, 355 p.
- Gaillard, Roger, « L'indigénisme haïtien et ses avatars », *Conjonction*, n° 197, 1993, p. 9-26.
- Giraud, Michel, « Le culturalisme face au racisme ou d'un naturalisme à un autre : le cas des études afro-américaines », *L'Homme et la Société*, n°s 77-78, 1985, p. 143-156.
- Goldberg, Alan, *Commercial Folklore and Voodoo in Haiti: International Tourism and the Sale of Culture*, Ph.D. dissertation, Departement of Anthropology, Indiana University, 1981, 346 p.
- Green, Nancy L., *Repenser les migrations*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, 138 p.
- Herskovits, Melville, « Les Noirs du Nouveau Monde : sujet de recherches africanistes », *Journal de la Société des africanistes*, n° 8, 1938, p. 65-82.
- Heusch, Luc de, « L'apport bantou au vodou haïtien. Contribution à une théorie du syncrétisme », dans Anne-Marie Blondeau et K. Schipper, *Essais sur le rituel, II. Colloque du centenaire de la section des sciences religieuses* (E.P.H.E.), 1990, p. 127-147.
- Hobsbawm, Éric, « Inventer des traditions », présentation et traduction par André Mary, K. Fghoul et J. Boutier, *Enquête*, n° 2, 1995, p. 171-189.
- Hoffmann, Léon-François, *Haïti. Couleurs, croyances, créole*, Montréal et Port-au-Prince, CIDIHCA et Deschamps, 1990, 324 p.
- Hurbon, Laënnec, *Culture et dictature en Haïti. L'imaginaire sous contrôle*, Paris, L'Harmattan/CNRS, 1979, 207 p.
- Jamin, Jean, « Rendez-vous manqué avec le vodou », *Gradhiva* (n.s.), n° 1, 2005, p. 225-231.
- Jonassaint, Jean, *Des romans de tradition haïtienne. Sur un récit tragique*, Paris et Montréal, L'Harmattan et CIDIHCA, 2002, 365 p.
- Largey, Michael, *Vodou Nation. Haitian art music and cultural nationalism*, Chicago et London, The University Chicago Press, 2006, 283 p.
- Lescot, Élie Jr, « Une page d'histoire mise à l'endroit ou les dessous de la campagne anti-superstitieuse de 1941-1942 », *Revue de la Société haïtienne d'histoire et de géographie*, n° 217, 2004, p. 35-38.
- Louis-Jean, Antonio, *La crise de possession et la possession dramatique*, Québec, Leméac, coll. « Caraïbes », 1970, 184 p.

- Magloire, G erde et Kevin Yelvington, « Haiti and the anthropological imagination », *Gradhiva* (n.s.), n  1, 2005, p. 127-152.
- Mary, André, « Le travail symbolique des prophètes d'Eboga : logiques syncrétiques et entre-deux culturel », *Cahiers d'études africaines*, vol. 33, n  132, 1998, p. 613-643.
- McCarthy Brown, Karen, *Mama Lola. A Vodou Priestress in Brooklyn*, Berkeley, University of California Press, 2001 [1991], 429 p.
- Mennesson-Rigaud, Odette, « Le rôle du Vaudou dans l'indépendance d'Haïti », *Présence africaine*, n  43, 1958, p. 43-67.
- Métraux, Alfred, *Itinéraires 1 (1935-1953). Carnets de notes et journaux de voyage*, Paris, Payot, 1978, 537 p.
- Métraux, Alfred, *Le vaudou haïtien*, Paris, Gallimard, 1995 [1958], 357 p.
- Mintz, Sydney et Richard Price, *An anthropological approach to the afro-american past : a caribbean perspective*, Philadelphia, Institute for the Study of Human Issues, 1981 [1976], 64 p.
- Mintz, Sydney et Michel-Rolph Trouillot, « The social history of haitian vodou », dans Donald Consentino (dir.), *Sacred Arts of Haitian Vodou*, Los Angeles, UCLA Fowler Museum of Cultural History, 1998 [1995], p. 123-147.
- Nicholls, David, *From Dessalines to Duvalier. Race, Colour and National Independence in Haiti*, New Brunswick, N.J., Rutgers University Press, 1996 [1979], 357 p.
- Oriol, Jacques, Léonce Viaud et Michel Aubourg, *Le mouvement folklorique en Haïti*, introduction de Lorimer Denis et François Duvalier, Port-au-Prince, Imprimerie de l'état, 1952, 116 p.
- Pierre, Louis Naud, « Les élites haïtiennes : composition et stratégies de pouvoir », dans Christian Lerat (dir.), * lites et intelligentsias dans le monde caraïbe*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 59-82.
- Poutignat, Philippe et Jocelyne Streiff-Fénart, *Théories de l'ethnicité*, Paris, Presses universitaires de France, 1999 [1995], 270 p.
- Price-Mars, Jean, *De Saint-Domingue   Haïti. Essai sur la culture, les arts et la littérature*, Paris, Présence Africaine, 1959, 170 p.
- Price-Mars, Louis, *La crise de possession. Essai de psychiatrie comparée*, Port-au-Prince, Bibliothèque de l'Institut d'ethnologie, Imp. d'état, 1955 [1946], 103 p.
- Ramsey, Kate, « Prohibition, persecution, performance : anthropology and the penalization of vodou in mid-20th century », *Gradhiva* (n.s.), n  1, 2005, p. 165-179.
- Richman, Karen, *Vodou and migration*, Gainesville, University Press of California, 2005, 356 p.
- Smith, Matthew J., *Red and Black in Haiti. Radicalism, Conflict and Political change, 1934-1957*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 2009.
- Tippenhauer, Yasmina, « Les intellectuels haïtiens et le vodou : fascination et ambigu it  de l'indigénisme », *Tabou*, n  5, 2008, p. 87-104.

- Trouillot, Michel-Rolph, « Jeux de mots, jeux de classe : les mouvances de l'indigénisme », *Conjonction*, n° 198, 1993, p. 29-44.
- Wilcken, Lois, « The Changing Hats of Haitian Staged Folklore in New York », dans Ray Allen et Lois Wilcken (dir.), *Island Sounds in the Global City. Caribbean popular Music and Identity in New York*, New York Folklore Institute for Studies in American Music, Brooklyn College, 1998, p. 162-183.
- Wilcken, Lois, « The Sacred Music and Dance of Haitian Vodou from Temple to Stage and the Ethics of Representation », *Latin American Perspectives*, vol. 32, n° 1, 2005, p. 193-210.
- Yarborough, Lavinia Williams, *Ballets d'Haïti. Bamboche créole, 20th Anniversary*, Port-au-Prince et Frankfurt, Panorama et Bronners Druckerie, 1959, 78 p.