



Célestin Faustin, un peintre haïtien face au sacré

Carlo Avierl Célius

DANS **HISTOIRE ET MISSIONS CHRÉTIENNES** 2009/4 n°12 , PAGES 93 À 110
ÉDITIONS **KARTHALA**

ISSN 1957-5246

ISBN 9782811103286

DOI 10.3917/hmc.012.0093

Date de mise en ligne : 15/11/2012

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-histoire-monde-et-cultures-religieuses1-2009-4-page-93?lang=fr>



CAIRN · INFO

Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour Karthala.

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur cairn.info/copyright.

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

Célestin Faustin, un peintre haïtien face au sacré

CARLO A. CÉLIUS

QUAND ON S'AVISE D'ENQUÊTER sur Célestin Faustin, on mesure tout de suite le poids de la légende qui s'est tissée autour de sa vie et de son œuvre. On est alors tenté de s'employer à dissiper ce voile légendaire à la recherche de « la vérité ». Mais, tout compte fait, cette légende participe de l'existence même de l'œuvre. Et cela n'est nullement spécifique à Faustin. Dans l'univers pictural d'Haïti, des récits légendaires accompagnent la mise en circulation et conditionnent la réception des œuvres de bon nombre d'artistes, d'Hector Hyppolite (1894-1948) à André Pierre (1914-2005), de Préfète Duffaut (1923-) aux artistes du mouvement Saint-Soleil apparu dans les années soixante-dix. Une même trame semble structurer ces récits, néanmoins chaque cas présente des particularités significatives dues au profil de l'artiste, à son histoire personnelle, à ses propres implications dans l'énonciation de sa légende, aux liens établis entre celle-ci et son œuvre. L'artiste serait donc un agent actif d'un dispositif qui intègre aussi bien sa création que le discours qu'il tient sur celle-ci. Ainsi l'œuvre est au centre d'un entremêlement de récits allant de ceux qui nourrissent sa conception à ceux qui accompagnent sa réception. Ces différents paliers discursifs invitent à élargir l'angle de vue au-delà des légendes, pour considérer également les mythes, les croyances, et en fin de compte tout l'univers de « la mythologie haïtienne¹ ».

1. Maximilien Laroche distingue « mythologie vodou » et « mythologie haïtienne ». La première fournit ses bases à la seconde qui la dépasse, l'englobe. La « mythologie haïtienne [...] embrasse d'autres champs de l'imaginaire que celui de la croyance religieuse. En touchant à l'ensemble de la vision du monde de la société haïtienne, cette mythologie mobilise les Haïtiens, vodouisants ou non, de manière consciente ou inconsciente. La mythologie haïtienne présuppose donc une mythologie vodoun. Mais

Cet état de fait est caractéristique d'une nouvelle configuration prise par les beaux-arts en Haïti. En effet, ce domaine de création plastique², dont l'implantation remonte à la période coloniale, n'avait pas toujours été ouvert à ces espaces de l'imaginaire. L'ouverture advient à la faveur du tournant ethnologique des premières années du XX^e siècle³. Ce tournant, en procédant à une redéfinition de la collectivité en termes de « communauté culturelle », a accompli un formidable renversement paradigmatique : l'indépendance et la légitimité politique, conquises de haute lutte, sur lesquelles repose le nouveau corps sociétal instauré en 1804, ne suffisent plus, comme dans la pensée du XIX^e siècle, à circonscrire l'identité collective dont on perçoit désormais les composantes culturelles qu'il convient d'inventorier, d'analyser et de promouvoir. Dès les années 1930, un mouvement artistique s'inscrit dans cette mouvance. Les bouleversements se radicalisent à partir de 1945-1950, avec l'émergence d'un grand nombre d'artistes issus de classes déshéritées, achevant de reconfigurer le domaine des beaux-arts avec l'apparition de nouveaux types de représentations, de sujets, de supports, un renouvellement des critères d'évaluation, des modalités de circulation des images, du statut des créateurs et une réorganisation du marché.

Encodage visuel

Dans ce contexte, tout le fonds iconographique alors disponible (dans lequel l'imagerie religieuse catholique occupe une place centrale depuis la période coloniale) est convoqué et retravaillé. Les œuvres résultant de ce travail de recodage visuel présentent des spécifications formelles qui constituent leur intensité d'être et qui permettent de les catégoriser autrement que par genres, courants, styles, thématiques. Aussi peut-on distinguer : la narration, la métamorphose, la présentification

on peut raconter une histoire de zombi sans faire référence au vodoun [...] ». Maximilien LAROCHE, *Mythologie haïtienne*, Québec, GRELCA, Université Laval, collection « Essais » no 18, 2002, p. 16.

2. Les beaux-arts constituent un domaine spécifique de création plastique pouvant coexister avec d'autres, dans une même société et pour une même période donnée. Ainsi en Haïti, le domaine des beaux-arts n'est pas à confondre avec celui des langages plastiques propres au vodou par exemple. Une telle distinction permet, entre autres, d'éviter la confusion qu'entretient l'expression « art vodou » appliqué à des créations à thème vodou réalisées dans le cadre de pratiques relevant de l'univers des beaux-arts. Cf. Carlo A. CÉLIUS, *Langage plastique et énonciation identitaire. L'invention de l'art haïtien*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, coll. « Intercultures », 2007 ; « L'art en situation coloniale esclavagiste. Saint-Domingue, XVIII^e siècle », *Cahiers des Anneaux de la Mémoire*, n° 12, 2009, p. 61-83.

3 Le tournant ethnologique s'amorce au début du XX^e siècle avec, notamment, les études de J. C. Dorsainvil, pour se consolider avec la création en 1941 du Bureau d'ethnologie et de l'Institut devenu la Faculté d'ethnologie. Pour une première approche globale de ce tournant, voir Carlo A. CÉLIUS (dir.), *Haïti et l'anthropologie*, dossier de *Gradhiva*, Paris, musée du quai Branly, n. s., n° 1, 2005.

et l'apparition. Ces quatre modalités d'expression ne sont nullement exclusives. Non seulement il est possible d'en relever d'autres, mais aussi et surtout elles se manifestent de manière autonome et hétéronome. L'autonomie d'une modalité d'expression consiste en ce que celle-ci est l'objet même de l'encodage des éléments constitutifs de l'image réalisée, tandis que dans l'hétéronomie l'image résulte d'une combinatoire mettant ainsi explicitement en jeu des ambiguïtés créatrices.

La narration

La narration donne à voir le déploiement d'une figuration à la manière d'un récit. Des éléments identifiés, identifiables, vraisemblables sont organisés de telle sorte à rendre possible une lecture directionnelle. Des marchandes qui dévalent une pente « Vers le marché », une danse qui se déroule sous un péristyle, qu'elle soit peinte par Gérard Valcin ou Rose-Marie Desruisseau, une scène de pêche de Dieudonné Cédor, un salon de coiffure improvisé de Carlo Jean-Jacques...

La métamorphose

Des exemples bien connus de métamorphoses sont offerts par les artistes travaillant le métal découpé à travers des œuvres où les formes humaines, animales et végétales se rencontrent, se transforment, s'imbriquent, se muent donnant naissance à des êtres et à des objets composites. Des peintres comme Lafortune Félix ou Gélin Buteau réalisent aussi des œuvres de ce type. Des paysages sont parfois entièrement composés selon le même procédé, comme le pratiquent Pierre Frédéric et Avril Forest avec leurs arbres fantastiques. Jacques Enguerrand Gourgue sait réussir l'exploit de créer un paysage, qui, à bien y regarder, ne procède pas littéralement de la métamorphose, mais dont le traitement des formes et des jeux de lumière suggère un espace entier en état de métamorphose (comme dans *Manje lwa*, circa 1980⁴). À noter que les combinaisons entre narration et métamorphose sont fréquentes, chez Gourgue lui-même, mais aussi chez d'autres artistes comme Frantz Zéphirin. Gary Darius offre un exemple en métal découpé avec un char dont la structure est formée d'êtres composites, surmonté par une sirène et tiré, sur des flots, par des dauphins. Pensons aussi aux diables à bicyclette d'Adrien Louis et de Murat Brière.

4. Reproduite dans Gérald ALEXIS, *Peintres haïtiens*, Paris, Éditions Cercle d'art, 2000, p. 178.

La présentification

Quant à la présentification, elle ne se conçoit pas ici dans le sens proposé par Jean-Pierre Vernant pour désigner l'actualisation dans ce monde-ci d'une puissance invisible à travers un symbole qui n'est pas à proprement parler une *image*⁵. Comprise par rapport aux trois autres modalités, elle consiste à rendre présent(e)s un objet ou un ensemble d'objets, une figure ou un ensemble de figures, mais les rendre présent(e)s en eux-mêmes (ou en elles-mêmes) et pour eux-mêmes (ou pour elles-mêmes), c'est-à-dire de manière à ce que tout dispositif narratif soit contenu. Elle concerne aussi bien des natures mortes, des portraits, que la personnification des esprits vodou (des lwa). Ceux-ci ont leur propre modalité de présence : ils s'incarnent en possédant un serviteur. Les chromolithographies des saints catholiques auxquelles ils sont associés les présentent dans les *ounfò* (temples). Ce n'est pas toujours le cas au niveau de la création plastique à thème vodou. D'une part, les lwa y sont représentés de diverses manières : en recourant aux chromolithographies, en les figurant sous les traits d'un personnage reconnaissable à ses attributs (**Hors-texte : figure 1**), en suggérant la possession, en dédoublant un personnage pour traduire l'investissement de son corps par une entité invisible. De l'autre, ces figurations peuvent être prises dans des compositions structurées selon l'une des trois autres modalités d'expression.

L'apparition

On pouvait s'attendre à ce que la représentation des lwa et le traitement de certains sujets bibliques s'inscrivent d'emblée dans la modalité de l'apparition. Il n'en est rien. Cela montre à quel point cette modalité est peut-être la plus ambitieuse des quatre. Pourtant, il s'agit bien de présence, mais de celle d'un instant, d'un phénomène fugitif, fugace, qu'il convient de ne pas présentifier. Tout le défi consiste à suggérer cette fugacité, l'imminence d'une disparition. Des artistes, comme Charles Ermistal Charles dit Tchialy, réalisent des œuvres ayant pour sujet l'apparition. D'autres adoptent les procédés qui s'y rapportent ou les expérimentent, réussissent ou pas, sans en faire le titre de leurs œuvres. *Le Méphisto* (1968) de Bernard Séjourné relève de l'apparition comme certaines œuvres de Robert Saint-Brice.

5. L'image, précise l'auteur, « conçue comme un artifice imitatif reproduisant sous forme de faux-sembant l'apparence extérieure des choses ». Jean-Pierre VERNANT, « De la présentification de l'invisible à l'imitation de l'apparence » (1983), in *Ceuvres. Religions, rationalités, politique*, I, Paris, Éditions du Seuil, 2007, p. 546-558.

Le mélange des modalités

Notons que d'un savant dosage réussissant un équilibre entre présentification et apparitions résultent des œuvres dégagant une formidable, une bouleversante étrangeté. Robert Saint-Brice fournit bien des exemples, de même que Pierre Augustin ou Jorélus Joseph. Chez Préfète Duffaut, une même œuvre peut contenir les quatre modalités. Sa *Vierge des miracles* (1998⁶) est d'abord une de ses villes imaginaires qui relèvent, dans l'ensemble, de la narration. Comme c'est souvent le cas, une vierge (parfois un lwa) figure dans l'espace central du tableau, entre présentification et apparition. Dans la partie supérieure, une croix blanche, étincelante, *apparaît*, au centre. De part et d'autre de cette croix deux figures, l'une masculine l'autre féminine, se font face. En fait, les deux extrémités des deux crêtes de montagne se sont métamorphosées en deux visages humains qui *surgissent*, comme une double apparition, en une soudaineté prête à se résorber d'un instant à l'autre, à se rétracter dans le ventre de la terre, dans les deux cimes montagneuses.

La narration dominante chez Faustin

La modalité dominante dans l'œuvre de Faustin est la narration. Une narration complexe déployée le plus souvent selon le procédé de la fragmentation temporelle, rendue par des épisodes divers d'une même action ou d'un même récit (**Hors-texte : figures 2, 3**⁷). Mais cette narration intègre d'autres modalités d'expression, la plus importante étant la métamorphose (**Hors-texte : figure 4**). L'espace faustinien est conçu comme en état de métamorphose en tant qu'espace onirique. De plus, il est peuplé de nombreuses entités hybrides qui défient toute description, comme si leurs formes étaient constamment en mutation. On y retrouve aussi des êtres parfaitement identifiables mais dont l'identité est incertaine, comme s'ils s'apprêtaient à changer de formes. Ces différents états de métamorphose jouent sur la suggestion des apparitions et des disparitions de formes à des degrés divers, cela peut aller jusqu'à des êtres ou des structures en tout ou en partie. Les scènes rêvées sont expressément traitées sous le mode de l'apparition, dans une atmosphère brumeuse, transparente ou translucide pour signifier leur fugacité. L'apparition est

6. Reproduit dans ALEXIS, *op. cit.*, p. 181.

7. Le tableau est reproduit dans Jean-Marie DROT (dir.), *Haïti : art naïf art vaudou*, Catalogue d'exposition, Paris, Galeries nationales du Grand Palais / Rome, Edizioni Carte Segrete, 1988, p. 225, sous le titre : *La grosseesse d'Erzulie*, sans indication de date. Le titre est ainsi libellé au dos du tableau, avec la signature du peintre et la date d'achèvement : « Une femme pour Damballah, C. Faustin, 1981 ». Le tableau est identifié sous le nom de « Damballah » sur la fiche de l'agence qui a assuré son transport lors de l'exposition du Grand Palais.

rendue aussi sous le mode du surgissement de formes au contour bien distinct : il peut s'agir d'un lwa, d'une autre entité ou d'une structure quelconque. La complexité de l'univers faustinien tient aux multiples combinaisons de ces modalités qui créent une dynamique qui laisse peu de place à la présentification⁸.

Une particularité de Faustin réside dans sa manière de combiner ces modalités au service d'un récit à épisodes avec des protagonistes récurrents et où tout se joue autour d'un héros.

Le héros faustinien

La peinture de Faustin tisse un drame à travers la mise en situation d'un héros. Ce héros, c'est l'enfant qui naît sous la protection d'un esprit vodou, un lwa (Dantò, le plus souvent) et qui est destiné à son service. Ce peut être aussi l'enfant voué au sacrifice. Il est souvent un jeune homme malade, alité, sous traitement ou pas, qui est contraint de « servir » ou de retourner « au service » d'un lwa protecteur. C'est l'homme qui, en proie à une condition matérielle d'existence minable, est amené à conclure un pacte de sang avec le diable pour s'enrichir. C'est l'adepte qui s'offre en mariage à l'une de deux Èzili, Dantò ou Freda⁹, ou aux deux à la fois, ou qui accepte le mariage. C'est l'homme, marié à un lwa ou seulement réclamé par l'un d'entre eux, qui se voit obligé de se séparer de son épouse à la suite d'une intervention directe du lwa, pour une raison ou une autre. Èzili surgit n'importe quand et n'importe où : au moment des cérémonies de mariage, au moment où les conjoints s'appêtent à consommer leur mariage, et renvoie sa rivale (**Hors-texte : figure 5**). Le héros c'est aussi quelqu'un qui, sommeillant quelque part, isolé au fond des bois, voit apparaître un lwa qui lui parle, lui révèle des choses, lui fait des recommandations, le sermonne ou lui offre quelque chose (**Hors-texte : figure 6**¹⁰). C'est souvent l'homme ligoté pour purger une peine, pour être emmené aux démons, c'est l'homme condamné à subir les sentences implacables du diable pour n'avoir pas honoré les engagements pris en sa faveur ou pour avoir tenté de le tromper. Ces diverses situations révèlent un héros écartelé entre deux femmes et qui connaît les déboires de l'amour impossible ; un héros qui vit dans un

8. Pour une présentation synthétique des structures formelles de l'œuvre, voir Carlo A. CÉLIUS, « Célestin Faustin : l'œuvre en perspective », *Le Nouvelliste* (Port-au-Prince), 3 octobre 2008 : <http://www.lenouveliste.com/article.php?PubID=&ArticleID=62584>.

9 Sur les différentes incarnations de cette entité féminine qu'est Èzili, cf. notamment Joan DAYAN, *Haiti, History, and the Gods* [1995], Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1998, p. 54-65.

10. Galerie et musée d'art Nader, Port-au-Prince (Haïti) (509-3840-5898) : www.GalerieDartNader.com

état permanent de morbidité et subit fatalement le poids de sa condition sociale.

L'œuvre intitulée *Entre deux femmes* exemplifie cette situation d'écartèlement du héros entre deux femmes. L'une d'entre elles peut être un lwa ou les deux, mais quel que soit le cas de figure l'une et l'autre lui sont inaccessibles. La « femme-femme » désirée est toujours renvoyée, expulsée par l'une ou l'autre « femme-lwa », Freda ou Dantò, qui, elles, demeurent inaccessibles. Jalouses, dominatrices, jusqu'à leur stature et leurs postures traduisent leur inaccessibilité, en plus de leur beauté idéalisée éblouissant un héros impuissant. Par contre, dans plusieurs œuvres, monstres et démons s'adonnent sans retenue aux plaisirs de la chair. Une sexualité entretenue et honnie. En tout cas, une sexualité qui s'accomplit dans un parfait brouillage de l'identité sexuelle. Car ces êtres, indéfinissables, en état de métamorphose, sont souvent de l'un et l'autre sexe à la fois : musculature masculine, allure féminine, sexe mâle, seins et fesses femelles, tête de jeune homme au profil féminin... L'amour serait donc victorieux dans la transsexualité, dans le dépassement de la binarité sexuelle, loin des aspirations hétérosexuelles du héros faustinien plongé dans une « éternelle » misère morale.

Maladif, le héros est souvent alité ou en séance de guérison. Il est constamment en proie à toutes sortes de persécutions et subit la tyrannie des lwa, sans compter les inquiétudes dues à ses tractations avec le diable. Un personnage pétri de peur, terrassé, traumatisé, qui exécute par moments des gestes, vains, de supplication. Miné physiquement, sentimentalement, moralement, et même socialement, il lui reste tout de même quelque volonté d'échapper à ce destin.

Il aspire à un changement de sa condition de vie. De sa pauvre chaumière il rêve d'une somptueuse villa ou d'un palais. Le seul moyen de concrétiser ses aspirations est de pactiser avec le diable ou s'en remettre à Dantò. Dans un cas comme dans l'autre l'issue en sera fatale. Comment sortir d'une telle situation ? Tout engagement débouche sur l'auto-destruction, car tôt ou tard il faudra payer de son propre sang, que le contrat soit honoré ou pas. En fin de compte, on ne peut que s'en remettre aux esprits. Car vouloir échapper à leurs emprises, c'est signer son arrêt de mort.

Le héros se sait perdu d'avance même quand il tente de se libérer ou de vaincre sa maladie. Écrasé sous le poids de la culpabilité, impuissant, il accepte volontiers l'inébranlable verdict qu'il sait même anticiper. Les esprits, forgeurs de destins, triomphent. Immanquablement (**Hors-texte : figure 7**).

D'un récit de soi

On est tenté de rapprocher le héros faustinien de certains aspects de la vie l'artiste. Lui-même nous y encourage parce qu'il a affirmé dans un entretien de 1978 que son œuvre est intimement liée à son histoire personnelle¹¹.

Célestin Faustin est né le 26 septembre 1948 à Carrefour Canot, petite localité de Lafond, à 10 kilomètres de la ville de Jacmel. Tandis que son père Célius Faustin, grand cultivateur et éleveur de chevaux, est catholique fervent, distant du vodou, sa mère, Mariana Théodore, commerçante et cultivatrice occasionnelle, est vodouisante, très active auprès de sa mère Acélie Célestin, manbo réputée de la région de Marbial. Célestin aura de solides attaches avec cette grand-mère. Sage-femme, c'est elle qui l'a accueilli en ce monde. C'est aussi elle qui lui a octroyé un prénom en lui faisant porter son propre patronyme. Et c'est elle qui a annoncé que le nouveau-né a été choisi par Èzili Dantò. Au final, l'enfant est destiné à être le nouveau gardien de l'héritage ancestral du côté maternel. Il est scolarisé à la Ferme-école de Lafond et fréquente la chapelle Notre-Dame du Perpétuel Secours de la localité où se passe sa première communion. Son immersion dans le vodou se fait chez sa grand-mère où il se rend fréquemment. Mais, le jeune Faustin, plutôt vif et particulièrement créatif, se révèle un rebelle et aura une vie marquée de ruptures : avec l'école, avec son maître, le peintre Wilmino Domond, avec le courant dominant d'art naïf, avec son destin vodou...

Jusqu'au décès de sa grand-mère en 1980, à l'âge de cent sept ans, il refuse d'honorer l'appel de Dantò, allant jusqu'à activer les leviers de l'usage dichotomique et conflictuel du continuum catholico-vodou dans lequel il a baigné. Convaincu « que [sa] grand-mère a tous les pouvoirs et qu'elle est une partie de [sa] force¹² », on comprend qu'il ait eu beaucoup de peine à supporter sa disparition suivie, peu de temps après, en juin 1981, de celle de sa mère. Il n'a pas tardé à sombrer dans une dépression qui le porta à accepter enfin l'initiation et à contracter un double mariage mystique avec Èzili Dantò et Èzili Freda. « L'une le réclamait et il aimait l'autre », m'a confié le oungan (prêtre) Georges Domond¹³.

11. Transcription d'entretiens avec Ute Stebich, tape no 31, avril 1978, archives personnelles de Michel-Philippe Lerebours.

12. Transcription d'entretien, avec Ute Stebich, tape no 31, avril 1978, archives personnelles de Michel-Philippe Lerebours.

13. D'une manière générale, un mariage avec Dantò implique un mariage avec Freda. Georges René, expliquant son double mariage mystique à Marilyn Houlberg, le confirme en ces termes : « [...] Quand j'ai fini de parler avec Dantò, j'ai attendu le jour spécial pour parler à Freda... On m'avait dit : "Si tu en as une, mon ami, il faut que tu aies l'autre. Si tu es marié avec la Noire et que tu n'as pas la Blanche, elle te fera ça. [G. H. fait un geste de la main, comme si on lui coupait la gorge.] Tu vas avoir des problèmes. Parce que ces deux esprits féminins fonctionnent ensemble... Elles se comprennent, elles communiquent, il y aura de la jalousie." [...] ». « Mon double mariage

Dantò devient son esprit protecteur, son *lwa mèt tèt*. Il en est sorti rétabli avant d'être bientôt emporté, le 17 décembre 1981, à trente-trois ans, par une seconde maladie.

Quand Faustin décide de se soumettre au vœu de Dantò, il a déjà fait son œuvre. S'il affirme que sa peinture est intimement liée à son histoire personnelle, il ne suggère pas moins un double niveau de lecture, individuel et collectif (social), qu'il est de toute façon difficile de dissocier. Il revendique une œuvre miroir de la réalité non seulement parce qu'elle a partie liée avec son propre vécu, mais aussi parce qu'elle est, selon lui, la transcription de faits avérés. Ceux-ci sont doublement attestés : ils proviennent de récits collectés auprès de personnes qualifiées (vodouïsans) qui, les mêmes ou d'autres, confirment la véracité des résultats en voyant les tableaux. Néanmoins ces résultats ont une visée sociale : Faustin entend dénoncer certaines pratiques et croyances.

Comment traduit-il cette visée dénonciatrice ? Celle-ci est-elle perceptible au spectateur ? Si oui, comment est-elle reçue par d'éventuels intéressés ? Reconnaissons tout d'abord que l'artiste énonce et assume là sa propre position morale vis-à-vis d'un univers de croyances qu'il dit partager. Les histoires qui lui sont rapportées ne sont évidemment pas restituées telles quelles. Du fait de son intérêt pour tel type de récits plutôt que d'autres, par les choix qu'il opère dans les matériaux recueillis et en raison du traitement auquel il les soumet, donc de sa propre réinterprétation au travers de sa fiction ou de sa poésie picturale. On est bien en présence d'une démarche qui, dans son ensemble, participe de l'élaboration d'un véritable récit de soi.

Récit de soi, compris comme le fait de se raconter à travers l'appropriation de récits collectifs en circulation, en y injectant ses désirs, ses aspirations, ses peurs, ses angoisses... C'est un espace d'élaboration d'une image de soi, le lieu d'une quête de compréhension de soi et du collectif, de soi dans et par rapport au collectif. Comme l'écrit Judith Butler,

« Quand le "je" cherche à se définir, il peut commencer par lui-même, mais il découvrira que ce soi est déjà impliqué dans une temporalité sociale qui excède ses propres capacités de narration ; en effet, lorsque le "je" cherche à donner une définition de lui-même, une définition qui doive inclure les conditions de sa propre émergence, il doit nécessairement se faire sociologique¹⁴. »

mystique avec deux déesses de l'amour », une interview de Georges René par Marilyn Houlberg, in Michel LE BRIS (dir.), *Vaudou*, Paris, Hoëbeke, 2003, p. 128. Voir la version anglaise « My Double Mystic Marriages to Two Goddesses of Love. An Interview », dans Donald COSENTINO, ed., *Sacred Arts of Haitian Vodou* [1995], Los Angeles, UCLA Fowler Museum of Cultural History, 1998, p. 287-299.

14. Judith BUTLER, *Le récit de soi* [2005], traduit de l'anglais par Bruno Ambroise et Valérie Aucouturier, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Pratiques théoriques », 2007, p. 7

Enquêtes sur le vodou

Faustin lui-même date l'éveil de sa conscience d'une quête de soi de son tableau intitulé *Rêve du cireur de bottes*. C'est à partir de cette peinture de 1973, qui marque une réorientation de son projet créateur, le faisant passer d'une phase de gestation à son moment d'épanouissement¹⁵, qu'il se met à s'interroger sur lui-même, sur ses potentialités artistiques, sur son histoire personnelle, sur la concordance possible entre sa peinture et ses relations avec le vodou. Il entreprend alors de s'auto-définir. C'est donc à partir du surgissement de ce tableau qu'il commence à chercher à saisir les arcanes du vodou. Manifestement le savoir acquis par sa longue immersion dans la culture vodou ne le satisfait point et il n'envisage guère de s'engager dans un apprentissage de type initiatique. Il assiste et participe à des cérémonies, il interroge, discute et recueille des récits. Il enquête, en fin de compte. Les données engrangées, il les soumet à ses propres analyses pour tenter de saisir son histoire personnelle, poser un regard réfléchi sur les pratiques religieuses, puis fonder et circonscrire sa propre croyance et une position morale. Il se livre à un exercice qui semble viser la possibilité de croire autrement¹⁶.

Faustin traite les données qu'il recueille en peignant une diversité de situations. Cependant de tableau en tableau, il déploie des aspects d'un même récit. Une unicité attestée par l'espace pictural, demeuré identique, où interagissent des protagonistes typiques, reconnaissables. S'y ajoute le fait qu'une même trame se tisse au fil des œuvres. Celle-ci se construit autour de deux pôles interconnectés (avec des ramifications secondaires) : la richesse et l'amour, comme les deux expressions d'un même désir d'accomplissement de soi.

La richesse est généralement liée à la sorcellerie : on s'enrichit en pactisant avec le diable. Elle provient aussi d'une autre source : elle est souvent octroyée par Èzili Dantò (**Hors-texte : figure 6**). Difficile parfois de faire le partage entre les deux situations. En tout cas, le premier scénario semble être la principale cible de sa dénonciation. On pourrait y voir la manifestation d'une intériorisation de la diabolisation du vodou¹⁷, perceptible dans une évocation par l'artiste de la dichotomie christianisme/vodou. Cependant on ne perdra pas de vue que la sorcellerie peut être réprouvée par les vodouisants eux-mêmes.

15. Sur ce point, cf. CÉLIUS, « Célestin Faustin : l'œuvre en perspective », *op. cit.*

16. On est tenté d'évoquer, par analogie, une remarque de Michel Foucault : « C'était un exercice philosophique : son enjeu était de savoir dans quelle mesure le travail de penser sa propre histoire peut affranchir la pensée de ce qu'elle pense silencieusement et lui permettre de penser autrement. » Michel FOUCAULT, *Histoire de la sexualité. 2 : L'usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1984, p. 15.

17. Sur ce sujet, cf. Laënnec HURBON, *Le barbare imaginaire. Sorciers, zombies et cannibales en Haïti*, Paris, Les Éditions du Cerf, coll. « Sciences humaines et religions », 1988.

Quoi qu'il en soit, les récits relatifs à la sorcellerie et à la richesse, Faustin en a entendu tout le long de son enfance et de son adolescence. Rémy Bastien signale l'abondance des « anecdotes » qu'il a recueillies à ce sujet lors de ses enquêtes en 1948 dans la vallée de Marbial (région incluant Lafond d'où Faustin est originaire)¹⁸. Alfred Métraux a publié un long article sur ces « Croyances et pratiques magiques » dans la vallée¹⁹. Bastien explique leur prégnance par le « succès » de la campagne antisuperstitieuse menée par le clergé catholique avec l'appui de l'État à la fin des années trente et au début des années quarante²⁰. « Aujourd'hui, hélas, écrit-il, la sorcellerie a remplacé la religion populaire : les dieux sont devenus inaccessibles ; il s'agit désormais de leur forcer la main²¹. » En fait, les cultes n'étaient guère célébrés, mais « les croyances n'avaient pas changé au point de modifier la mentalité des paysans²² ». Les croyances et pratiques magiques conservaient toute leur portée dans la vie quotidienne. Elles continueront de prospérer, après le constat de l'échec de la campagne. Et d'autres explications seront proposées.

Détérioration sociale, recrudescence de la sorcellerie

Dans les années soixante-dix, période au cours de laquelle Faustin construit son récit, on constate deux phénomènes : la situation de plus en plus difficile des petits paysans sans terre²³ et une prolifération des croyances et des pratiques de sorcellerie²⁴. Le lien entre ces deux ordres de chose ne souffre d'aucun doute, aux yeux de Laënnec Hurbon. L'œuvre de Faustin serait en parfaite concordance avec son temps. Elle ferait écho à cette amplification du phénomène de sorcellerie ou même en serait un symptôme. Le peintre met bien en scène des gens d'origine paysanne ou des paysans aux prises avec la dégradation de leur situation socio-économique. Sa démarche semble confirmer qu'« [a]u niveau économique, [...] toutes les difficultés de survie rencontrées par un travailleur (le

18. Rémy BASTIEN, *Le paysan haïtien et sa famille. Vallée de Marbial*, traduit de l'espagnol par Linette et André Marcel d'Ans, Paris, ACCT – Karthala, 1985 [1951], p. 201.

19. Alfred MÉTRAUX, « Croyances et pratiques magiques dans la vallée de Marbial, Haïti », *Journal de la Société des Américanistes*, vol. 42, n° 1, 1953, p. 135-198.

20. MÉTRAUX (*ibid.*, p. 138) confirme que « Marbial est l'une des rares régions d'Haïti où la campagne antisuperstitieuse ait réussi à extirper le vodou », mais il s'empresse d'ajouter : « en surface du moins ».

21. BASTIEN, *op. cit.*, p. 202.

22. MÉTRAUX, *op. cit.*, p. 138.

23. Cf. COLLECTIF, *Paysans, Systèmes et crise. Travaux sur l'agraire haïtien*, SACAD (Université des Antilles et de la Guyane), FAMV (Université d'État d'Haïti), 1993, 3 tomes.

24. Laënnec HURBON, *Culture et dictature en Haïti. L'imaginaire sous contrôle* [1979], Port-au-Prince, Éditions Henri Deschamps, 1986.

paysan pauvre ou le prolétaire des villes) sont interprétées en fonction de la sorcellerie²⁵ ».

De ce point de vue, quelle est la portée de la visée dénonciatrice de Faustin ? Comme le souligne Hurbon, s'appuyant sur Marc Augé²⁶, le soupçon de sorcellerie pèse avant tout sur les riches ; leur richesse étant perçue comme provenant de la participation à un pouvoir de sorcellerie :

« Mais qui s'aviserait à engager une action, même justement de sorcellerie contre eux ? Plus ils sont riches, plus ils disposent de pouvoir, ou plutôt plus ils ont la possibilité (les moyens) d'en disposer. Leurs biens sont fort respectés, parce que remplis de pièges pour les démunis qui les convoitent²⁷. »

Faustin ne vise pas à déconstruire ce mécanisme. Sa dénonciation ne porte pas non plus sur la condition sociale des aspirants à la richesse qui, d'ailleurs, n'ont aucune alternative face aux moyens d'enrichissement qui sont censés être condamnés. Seule l'issue fatale à laquelle ils conduisent en serait un élément de dissuasion. Les structures qui produisent la situation de détresse, les types de rapports sociaux qui en découlent et par conséquent les conditions de la pérennité des récits sorcellaires ne sont pas visées. La démarche de Faustin confirmerait la proposition selon laquelle « [l]a sorcellerie contribuerait, au sens où déjà Lévi-Strauss l'indiquait, à la vérification et à la consolidation du "consensus" social autour des croyances traditionnelles ». Hurbon précise, avec Augé, que « [d]ans la sorcellerie, les hommes expriment, non pas leur rapport à leur condition d'existence, mais la façon dont ils vivent leur rapport à leur condition d'existence²⁸. » Faustin aurait essayé de restituer la manière dont certains acteurs sociaux vivent leur rapport à leur condition d'existence, sans parvenir à se dégager de l'ambiguïté des pratiques et des discours sur la sorcellerie.

Faustin face au Destin

Les mêmes remarques sont valables pour le scénario où la richesse est octroyée par Èzili Dantò. En fin de compte, ce que Faustin semble récuser, dans l'une ou l'autre situation, c'est le principe même d'un pacte, la servitude qu'il implique, qu'il soit signé avec le diable, qu'il soit

25. *Ibid.*, p. 134-135.

26. Marc AUGÉ, « Les croyances à la sorcellerie », in Marc AUGÉ, dir., *La construction du monde. Religion, représentations, idéologie*, Paris, Maspero, coll. « Dossiers africains », 1974, p. 52-74.

27. HURBON (1986), *op. cit.*, p. 135.

28. *Ibid.*, p. 137 ; Augé, *op. cit.*, p. 68.

contracté par initiation ou imposé par un lwa. En ce sens, le véritable acte de dénonciation réside dans la mise en scène de l'échec du héros faustinien, en ce qu'elle revendique une aspiration à la liberté face à la fatalité, au Destin.

« Le DESTIN, sous ses diverses faces, est seulement la façon dont nous imaginons que s'orientent, se canalisent les forces de vie dont nous sommes partie prenante²⁹. » Nous soumettons nos visions de notre condition au Destin, « lequel, du coup, se voit doté de tous les attributs du Sacré. Il est cette Puissance suprême qui décide de la conduite et de l'achèvement [...] de notre vie, de la Vie³⁰. »

En ficelant tout le drame qui se joue dans son œuvre autour du Destin, Faustin le situe dans l'univers du sacré. Le héros faustinien évolue dans le monde des esprits. Il se meut dans le temps et l'espace sacrés, « domaines où s'exerce la course du Destin³¹ ». C'est l'espace-temps du sacré que Faustin a entrepris de figurer. D'où l'obsession du perfectionnement technique, manifeste dans la construction de son espace pictural. Lieu de perfection, de l'absolu, l'espace-temps du sacré est malgré tout accessible. Car « Il n'y a pas de sacré inaccessible, partiellement au moins, bien entendu. Sinon ce serait le désespoir absolu [...]³². » Mais cet accès reste dangereux. Surtout en l'absence de médiation.

De la médiation

Dans le vodou, le rapport aux lwa est direct. La meilleure illustration en est la possession. Les lwa communiquent également avec leurs protégés en rêve. C'est d'ailleurs ce moyen privilégié de transmission des messages de toutes sortes que scénarise Faustin. Nombre de oungan (prêtres) ou de manbo (prêtresses) ont reçu les connaissances leur permettant d'accéder à un tel statut en rêve, comme ce fut le cas pour la grand-mère de Célestin Faustin. Il est vrai que se sont développées dans le vodou au cours du XX^e siècle des formes de médiation avec le sacré, par exemple à travers la structuration du processus d'initiation (par ailleurs différent selon que l'on soit dans l'Ouest ou dans l'Artibonite). Le mariage mystique en est une autre, qui, semble-t-il, n'était pas connu ou très répandu jusqu'à une certaine époque, en tout cas pas dans toutes les régions du pays³³.

29. Régis BOYER, *Anthropologie du sacré*, [Paris], Mentha, coll. « Bibliothèque d'orientation », 1992, p. 46.

30. *Ibid.*, p. 47.

31. *Ibid.*, p. 52.

32. *Ibid.*, p. 9.

33. Sur ces questions, voir entre autres, Karen E. RICHMAN, *Migration and Vodou*, Gainesville, University Press of Florida, coll. « New World Diasporas », 2005, p. 116-149.

Quoi qu'il en soit, il s'agit là de modes de structuration du sacré en tant que médiation de l'accès aux esprits. Sous une forme ou sous une autre, à quelque degré de formalisation que ce soit, il y a toujours une médiation. Comme l'expliquent Rachel Beauvoir et Didier Dominique, ceux qui ont reçu leur don, ceux qui servent les lwa de manière isolés ont toujours besoin de se rattacher à un *ounfò* pouvant servir de recours en cas de besoin (maladie, travail nécessitant l'apport d'un groupe élargi, etc.)³⁴. De plus, ceux qui ont été choisis pour assurer la pérennité de l'héritage mystique d'une famille, s'ils ne sont pas obligés de passer par l'initiation, ils doivent apprendre tous les rituels et les services nécessaires pour bien assumer leurs responsabilités.

En ce qui concerne Célestin Faustin, c'est bien sa grand-mère qui a révélé son élection par Dantò. Dans ce genre de situation, tout est fait pour préparer l' élu à assumer son rôle. Seulement, dans ce cas précis, l'intéressé se dérobe aux instructions d'où qu'elles viennent et cherche à « connaître » par ses propres moyens, évalue et opère des choix. Ainsi jusqu'à ce geste ultime de désespoir qu'est son initiation tardive, c'est-à-dire pendant toute la période au cours de laquelle il peint véritablement, il chemine dans une quête personnelle. Il s'amène seul, sans médiation et sans soumission à quelques transmissions directes, dans l'espace du sacré, face aux esprits. Il y fait face par le biais de la représentation figurée.

Ce face à face se déploie sous le mode du questionnement. Comme si Faustin entreprenait de « déclore », pour reprendre un concept de Jean-Luc Nancy. Comme s'il voudrait « enlever l'enclos, lever la clôture³⁵ » dans laquelle il se serait senti enfermé. En ce sens, il semble avoir voulu élaborer sa propre conception ou choisir entre plusieurs conceptions du Destin. Il réfute, en faisant échouer son héros, toute acception proche de ce que les Grecs appelaient la Moïra, « cette puissance aveugle et cruelle qui mène inflexiblement à la mort toute chose, tout être créé³⁶ ». Régis Boyer évoque une seconde acception du Destin, connue dans le monde germanique, qui s'apparente un peu au cas de Faustin :

« Le Sacré, les Puissances du Destin président à la naissance d'un être humain, selon des rites circonstanciés dont le détail n'importe pas ici, en le dotant de caractères, ataviques en général, qui formeront l'originalité de sa personne. Parvenu à l'âge lucide

34. Rachel BEAUVOIR, Didier Dominique, 2003, *Savalou E*, Montréal, Les Éditions du CIDIHCA, 2003, p. 94-96.

35. « Foi dans la raison et foi religieuse peuvent se questionner l'une l'autre, contribuer à se décroïsonner. Je n'opère pas un retour à la religion, je ne cherche pas à la sauver. Je tente de déclore, c'est-à-dire d'ouvrir l'enclos, de lever la clôture dans laquelle la religion comme la philosophie s'enfermaient. » Nicolas TRUONG, « La pensée est le réveil du sens ». Entretien avec Jean-Luc Nancy, *Philosophie Magazine*, n° 13, octobre 2007, p. 56.

36. Régis BOYER, *op. cit.*, p. 47.

(l'âge "de raison"), l'individu, aidé d'ordinaire par la communauté au sein de laquelle il grandit, s'efforce d'abord de connaître ce visage que les Puissances ont voulu qu'il adoptât. À cela, au besoin, tout un jeu de prédictions, prophéties, rêves, visions contribuera. Vient le jour où il se connaît tel qu'il a été voulu, conçu. Cet acquis n'entraîne jamais ni révolte, ni refus, ni désespoir. Puisque tels sont les arrêts du Destin sacré, il les accepte. Si nécessaire, des épreuves initiatives, des rites de passage lui donneront l'occasion de manifester qu'il se conçoit bien, en effet, tel qu'il est. Et il ne lui reste plus qu'à employer le reste de son existence à manifester par des actes ce dépôt qui lui a été confié, à assumer, donc, envers et contre tous s'il le faut. C'est ce qu'il appelle son honneur, qui revient, par conséquent, à une reconnaissance du Sacré vivant en lui, qui justifie aussi son droit de vengeance au cas où il y a violation déclarée de ce Sacré. Je viens de dire : Sacré vivant en lui, il vaudrait mieux noter : Sacré qu'il fait vivre en lui par ses actes. Sacré de toute manière³⁷. »

Les « Puissances du Destin » ont bien présidé à la naissance de Faustin : il est un élu d'Èzili Dantò. Il l'apprendra par la suite ainsi que les obligations y relatives. Les signes, incluant ses dons artistiques et les succès qui l'accompagnent, lui sont révélés par sa grand-mère, confirmés par son entourage et peut-être par ses propres rêves. Il entreprend de comprendre tout cela en menant ses propres enquêtes sur le vodou. Cependant, s'il se reconnaît comme élu, il se refuse à s'y enfermer ; il ne prend pas le chemin de son accomplissement en assumant complètement les exigences de son statut. Dans son cas, son acquis entraîne révolte, refus et même désespoir. Faustin n'accepte pas « tous les arrêts du Destin ». Aussi refuse-t-il les épreuves initiatiques. Ou plutôt il les diffère, jusqu'à ce qu'il soit contraint de s'y plier. Trop tard. Il ne survivra pas. N'emploiera pas « le reste de son existence à manifester par des actes ce dépôt qui lui a été confié ». En fait, Célestin Faustin, en tant qu'élu, est « un personnage sacré »³⁸, chargé de la perpétuation de la médiation avec les esprits familiaux mais qui a refusé l'investiture, en interrogeant cette sacralité. Il n'aura pas joué le rôle auquel il a été destiné, consommant la rupture dans la transmission généalogique de « la tradition ».

L'emprise du lwa sur l'orientation sexuelle

L'orientation sexuelle de Faustin est au centre sa confrontation avec le Destin. L'imagination homoérotique ne s'exprime pas chez lui à travers « l'exaltation du nu viril », « principal indice de l'homosexualité d'un

37. *Ibid.*, p. 49-50.

38. Jean-Jacques WUNENBURGER, *Le sacré* [1981], Paris, PUF, coll. « Que sais-je? », 6^e édition mise à jour, 2009, p. 19-21.

artiste masculin », selon Dominique Fernandez³⁹. Mais Fernandez lui-même le rappelle, les œuvres trahissent des pulsions dont les auteurs ne sont pas toujours maîtres et qui enrichissent l'œuvre d'un sens second souvent très différent du programme déclaré. Chez Faustin, c'est à partir de la croyance selon laquelle Èzili Dantò rend homosexuel⁴⁰ qu'il faut chercher les indices.

Cette question de l'emprise du lwa sur l'orientation sexuelle est au cœur du récit faustinien. Elle y est diversement déclinée, sous le mode de la mise en échec systématique de l'hétérosexualité. Mais un tableau l'affronte de manière plus directe (**Hors-texte : figure 8**⁴¹).

Un nu masculin, couché sur le ventre, est vu de dos. Il est, comme souvent dans l'univers faustinien, sur son lit et dans son sommeil (les yeux sont fermés) en train de rêver. Il rêve même s'il se relève. Disons qu'il se relève dans son rêve, interpellé par Dantò. En fait, sont représentées deux séquences du rêve liées par l'échange entre les deux protagonistes qu'explicitent leurs gestes respectifs. Au-dessus de la tête de l'homme étendu, derrière le haut de son lit, s'élève l'habituelle maison au toit rouge, dans laquelle apparaît un couple. La main gauche de l'homme contourne la hanche de la femme dont la tête s'ajuste entre la tête et l'épaule de son partenaire. Curieuse embrassade sans enlacement véritable ! Est-ce à cause de la situation dans laquelle se trouve le partenaire masculin ? Car l'homme n'est pas libre de ses mouvements. Il est ligoté, attaché à un pilier de la maison par deux tours de corde. Malgré tout, il se montre plus entreprenant, plus brûlant de désir, que la femme, pour le moins réticente. Il s'efforce de la serrer contre lui mais elle est immobile, fermement plantée à une légère distance. Manifestement le désir n'est pas partagé ! L'identité de cette femme nous est révélée par sa coiffe en tout point identique à celle de l'entité féminine du premier plan. Dantò, de préférence l'un des soirs que lui réserve son mari (à qui elle a procuré de la richesse, comme en témoigne notamment la maison), est bien là avec lui, mais toute relation sexuelle se révèle difficile, voire impossible. Sa présence attise le désir, mais n'est-ce pas elle qui a ligoté son serviteur pour mieux contenir ce désir ? C'est de cet épisode d'amours impossibles que rêve le héros allongé quand surgit Dantò, dans le rêve

39. Dominique FERNANDEZ, *L'amour qui ose dire son nom. Art et homosexualité*, Paris, Stock, 2001, p. 12.

40. Si la croyance est bien attestée, elle fait toutefois objet de discussions entre vodouisants : les uns y croient, les autres pas. Les deux positionnements sont exprimés dans le film d'Anne LESCOT et Laurence MAGLOIRE, *Des hommes et des dieux*, vidéo, 52 mn, Digital L M, 2002.

41. « Cérémonie en bleu » : titre, vraisemblablement inapproprié, sous lequel le tableau est identifié dans *Peintres haïtiens*, catalogue d'une vente aux enchères réalisées sous la direction de M^e Pierre-Marie Rogeon, commissaire priseur assisté de Isabelle Choko, Paris, Drouot, lundi 12 juin 1994, n° 50. Il est également indiqué que le tableau est peint à l'huile. Les œuvres de cette période ont été généralement peintes à l'acrylique.

mais comme en dehors du rêve, comme dans une apparition de grand jour. Dantò intervient, par un geste d'offrande, pour présenter une alternative, canaliser le désir, proposer une autre orientation sexuelle en proposant un partenaire masculin. Celui-ci apparaît au-dessus de sa tête, comme assis sur son auréole. L'homme est vu de face, dans une posture qui montre avantagement son corps ; sa musculature est bien distincte, ses jambes largement ouvertes, son sexe bien visible. La position des deux hommes, l'un de face, le sexe visible, l'autre, couché, vu de dos, fesses offertes, achève d'explicitier le geste médiateur de Dantò. Notons au passage que l'espace faustinien pullule de fesses montrées dans des situations et des postures les plus diverses.

Culpabilité, aspirations mystiques et quête de purification

Faustin a longtemps caché son homosexualité qu'il confesse avoir découverte très tôt. Il a fini par l'assumer publiquement (du moins dans certains milieux), non sans en éprouver un profond déshonneur. Pourtant l'environnement vodou lui offrait un cadre peu propice au déploiement d'un tel sentiment, car les sexualités y sont vécues dans leurs complexités. Par exemple, si les lwa sont sexués et ont un genre, le même peut être mâle et femelle. De plus, un lwa, féminin ou masculin, s'incarne, avec ses traits caractéristiques, dans le corps d'un adepte indifféremment de son sexe⁴². Enfin, la croyance en l'imposition de l'homosexualité par un lwa montre bien que cette orientation sexuelle n'est pas en soi réprouvée, stigmatisée ou rejetée. Mais sur ce point aussi, Faustin se bat contre l'arrêt du Destin tout en le sachant implacable. Il s'est cru en proie à une fatale malédiction sexuelle qui serait inscrite dans sa chair, au plus intime, dès sa naissance. Ainsi aurait-il interprété sa cryptorchidie, une non-descente testiculaire, incomprise, non dédramatisée et jamais soignée.

Si la sexualité de Faustin constitue, à l'évidence, l'un de ses premiers problèmes, l'explication de son comportement ne semble pas venir d'un refoulement de « tendances naturelles » par une homosexualité rituelle imposée. L'explication de son comportement ne serait pas non plus le résultat d'une hétérosexualité contrariée par une suite d'échecs dans sa volonté de s'affirmer. Elle ne l'est pas à proprement parler dans le fait

42. Cf. *Ibid.* ; Elisabeth MCALISTER, « Love, Sex, and Gender Embodied the Spirits of Haitian Vodou », in Nancy MARTIN and Joseph RUNZO, eds., *Love, Sex and Gender in the World Religions*, Oxford, Oneworld Press, 2000, p. 129-145 (version française dans *Africultures*, n° 58, 2004 : « Amour, sexe et genre incarnés : les esprits du vodou haïtien » : <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=3294>) ; Claudine MICHEL, « From the Horses's Months : Women's Words/Women's Worlds », in Claudine MICHEL and Patrick BELLEGARDE-SMITH, eds., *Haitian Vodou. Spirit, Myth & Reality*, Bloomington (Indianapolis), Indiana University Press, 2006, p. 70-83.

d'assumer son homosexualité. La réponse pourrait être recherchée du côté d'une culpabilité existentielle justifiée par l'une ou l'autre hypothèse ci-dessus envisagée. Ce complexe de culpabilité serait à l'origine de certaines aspirations mystiques comprises dans le sens d'une recherche de purification toujours transcendante par rapport à un environnement religieux qui retient le sujet prisonnier sans lui accorder cette satisfaction. Cette quête de purification ne s'est-elle pas matérialisée chez le sujet par son culte du blanc qui en est le symbole ? Faustin était toujours vêtu de blanc. Tout ce qu'il possédait (voitures, ustensiles, etc.) autant que faire se peut, était blanc, comme d'ailleurs sa chambre. Faustin utilisait très souvent le blanc pour figurer bien des motifs de son univers pictural y compris les vêtements de son héros.

Mais s'il y a une aspiration à la pureté méconnue par le vodou comment pourrait-elle être comblée dans la peinture d'inspiration vodou de Faustin ? L'hypothèse du besoin de purification reste féconde en dépit de cette objection apparente parce qu'il n'est pas dit que du fait que le vodou n'assouvit pas sa soif de pureté mystique que Faustin devrait nécessairement sortir du vodou pour l'apaiser. Pourquoi n'aurait-il pas fait cette quête à l'intérieur même du vodou : d'où sa thématique ? N'y aurait-il pas à l'intérieur du vodou certains principes pouvant répondre aux aspirations mystiques du peintre et qui lui auraient fait croire à un je ne sais quoi, dans le vodou même, capable de traduire son élan ? Un je ne sais quoi, malheureusement, marqué par l'appropriation inconditionnelle de sa personne, cette forme de violence qui l'a embrigadé dans l'environnement religieux du vodou.

Cette lecture réactualise-t-elle la figure romantique du « peintre maudit » ? Elle prend tout simplement en charge le dynamisme même du combat existentiel de Faustin : sa liberté foncière d'être toujours en porte-à-faux par rapport à son milieu.

Carlo A. Célius*

Université Laval, Québec

John Carter Brown Library, Brown University, USA

* Historien et historien de l'art, Carlo A. Célius est chercheur affilié au Centre interuniversitaire d'études sur les lettres, les arts et les traditions (Université Laval, Québec). Il est *fellow in residence* au John Carter Brown Library (2009-2010). Il est l'auteur de *Langage plastique et énonciation identitaire. L'invention de l'art haïtien*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2007. Ont paru sous sa direction : *Création plastique, traites et esclavages*, numéro thématique de *Cahiers des anneaux de la mémoire*, n° 12, Nantes, 2009 ; *Situations créoles. Pratiques et représentations*, Québec, Éditions Nota Bene, 2006 ; *Haïti : face au passé / Haïti : Confronting the Past*, numéro thématique de *Ethnologies*, Québec, vol. 28, n° 1, 2006 ; *Haïti et l'anthropologie*, dossier de *Gradhiva*, Paris, musée du quai Branly, n. s., n° 1, 2005.