

Faire du neuf avec de l'usé. Le dénuement dans le travail des artistes de la Grand-rue de Port-au-Prince

Jean Sergo Louis

Numéro 121, automne 2015

Pauvreté, dépouillement, dénuement

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/79337ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Louis, J. S. (2015). Faire du neuf avec de l'usé. Le dénuement dans le travail des artistes de la Grand-rue de Port-au-Prince. *Inter*, (121), 17–20.



FAIRE DU NEUF AVEC DE L'USÉ

Le dénuement dans le travail des artistes de la Grand-rue de Port-au-Prince

► JEAN SERGO LOUIS

RÉSONNANCE ET PERFORMANCE DU MOUVEMENT DES ARTISTES DE LA RÉSISTANCE

Au fondement d'un héritage reçu sur le tas, les artistes de la Grand-rue ont fondé un groupe appelé Mouvement des artistes de la résistance pour mettre leur créativité au profit de l'environnement et, du coup, la transmettre aux jeunes générations par Zanfan atis rezistans¹. Cette histoire partagée et transmise se déroule au sein d'une expérience culturelle qui les a regroupés² depuis la fin des années quatre-vingt, pour certains, et le début des années quatre-vingt-dix pour d'autres.

De cette rue jusqu'à celle du Magasin de l'État, ils travaillent le bois, le métal, le plastique, le caoutchouc et les carcasses de voitures, les résidus de ventilateurs, les vieux habits, les mèches de cheveux et les canettes pour en faire des objets d'art. Ils les transforment en bijoux, en objets de décoration et en sculptures pour la vente et l'exposition lors d'événements artistiques en Haïti ou à l'étranger. Le numéro 622 du boulevard Jean-Jacques Dessalines sert de lieu de rencontre et de travail, mais il existe dans toute la zone une série d'ateliers faisant la récupération artistique qui se réclament aussi du Mouvement.

Parallèlement à cette rue, on constate une kyrielle de garages mobiles dont les rebuts sont une source de matériaux pour la récupération. Provoquant la créativité et l'aboutissement, ils constituent un puits d'objets pour ce travail innovant et révélateur de reconnaissance sociale. Toutes les pièces de voitures non utilisées par les garagistes sont collectées et rassemblées pour qu'elles puissent revivre une autre vie dans un autre corps. Il s'agit là d'objets-déchets resocialisés, portant en eux une mémoire dynamique qui concourt à un engagement social fait de contradictions et d'histoire.

En outre, dans le Lakou Chery (siège du Mouvement), les chefs de file de cette pratique artistique, Charles, Normile et Bouboule, se sont rencontrés pour travailler et réfléchir avec leurs collègues sur le devenir de la pratique. C'est aussi dans cet espace que le Mouvement a élu domicile depuis 2007. Au début, il n'avait pas de statut formel d'association. C'est après un voyage en Angleterre, où les trois hommes ont participé en 2007 à une exposition sur la mémoire de l'abolition de l'esclavage dans les îles Britanniques, qu'ils ont décidé de fonder leur collectif. Leur travail avec Mario Benjamin et leur rencontre en dehors du pays avec d'autres artistes de même tendance ont été incitatifs pour eux. Ils ont remarqué que leurs homologues étrangers appartenaient tous à une structure artistique organisée, ce qui avait une importance capitale à leurs yeux. C'est donc à partir de ce rendez-vous qu'ils ont décidé de fonder le Mouvement.

Selon ce que pensent certains *leaders* du groupe, cette mise en association permet de mener à bien le travail dans un élan associatif.

Ainsi, en rapprochant cette idée des réflexions de Guy Saez et de Hervé Glevarec (2002) sur les relations entre association et patrimoine, on voit que la réponse collective est d'autant plus significative. Depuis lors, ils travaillent ensemble et intègrent d'autres collègues. Ils commencent à être connus pour leur production d'objets et d'événements artistiques. Ils ont d'ailleurs réalisé à Port-au-Prince deux grandes expositions internationales, les Ghetto Biennales de 2009 et de 2011, auxquelles ont participé des artistes haïtiens et étrangers. L'histoire du Mouvement des artistes de la résistance remonte cependant bien avant sa création en association au cours de l'année 2007 ; 20 années de travail et de transmission difficile ont permis au groupe d'atteindre sa maturité au cours des années deux mille. En fait, ces artistes de la résistance ont connu beaucoup de difficultés au sein de leur travail, lesquelles ne les ont pas arrêtés. Avec des outils comme le ciseau, le marteau, le burin, la scie, le chalumeau et le pinceau, ils fabriquent toutes sortes d'objets d'art et de décoration à partir d'une conception créative.

Aujourd'hui, le Mouvement compte plus d'une vingtaine d'artistes qui ont presque tous leur atelier et un site Internet en commun. Cette kyrielle de microateliers n'empêche pas que la Maison-atelier-musée-réserve³ de Charles reste toujours le centre des rencontres et l'espace social des plaisirs et de passe-temps en dehors du travail. C'est un *lakou*⁴, comme aiment l'appeler les membres du Mouvement. Tous se réunissent au Lakou Chery, artistes ou non-artistes, enfants, jeunes filles et garçons, adultes et vieux, pour consulter leurs courriels, manger ensemble, écouter la radio, regarder la télévision et parfois discuter de la conjoncture politique de leur pays tout en rappelant leur position : « La maison de l'artiste, c'est aussi son atelier. Celui qui a beaucoup de moyens peut se payer le luxe de les séparer, c'est-à-dire d'avoir une maison et un atelier ; mais nous non. Ici, c'est notre premier espace de travail et d'exposition, et en même temps notre dépôt, à part d'être notre résidence. C'est aussi l'endroit où nous donnons des enseignements à des enfants pour maintenir et perpétuer la vision dans laquelle nous nous sommes inscrits. C'est ici que les enfants du groupe Artistes enfants de la résistance reçoivent leur formation et exposent pour la première fois leurs travaux à la communauté. Il est aussi notre bureau parce que nous y recevons nos clients, nos amis et les journalistes qui viennent se renseigner sur notre travail comme vous êtes en train de le faire. Je sais que vous n'êtes pas un journaliste, c'est par comparaison que je le dis⁵. »

La Maison-atelier-musée-réserve dont il s'agit ici est un espace ayant au moins quatre fonctions, selon les observations combinées au discours des artistes. Elle sert d'espace pour les objets récupérés, pour la production, pour l'exposition et comme lieu de résidence. Elle sert du coup d'espace d'exposition pour les travaux du groupe et ceux d'autres collègues. Bref, c'est un lieu polyvalent, non uniquement une maison, un atelier, un musée

et une réserve séparés les uns des autres, car le tout s'imbrique et explique l'activité de dénuement retrouvée en soubassement de cette créativité. C'est un lieu aux multiples discours, pratiques artistiques, enseignements, expositions, récréations, domiciles, résistances culturelles, boutiques et rencontres amicales. Il garde et porte le souvenir de lieux d'habitat, d'assemblage, de production, d'exposition, de dépôt et de conservation de morceaux d'objets-déchets à convertir en objets d'art pour un territoire à histoire multiple.

MARGINALITÉ ET AVÈNEMENT D'UN ART DE CONTESTATION SOCIALE

La question des injustices sociales qui traversent la société haïtienne constitue un marqueur qui traverse les travaux des artistes de la résistance. Cette société qui les a vus naître ne fait que constater leurs souffrances et leur exclusion sociospatiale⁶ : facteur de distance sociale et d'artifice territorial⁷. L'appropriation du concept de résistance est une assertion qui montre que dans les cultures il y a toujours au moins une bipolarité. Le geste du dénuement évoqué ici indique qu'il existe toujours une possibilité de remise en question et de dialogue entre les groupes, malgré leurs divergences et leurs positions sociales différentes. La nomenclature des objets d'art et le commerce qui en découle rendent compte de cette matérialité ô combien élastique et esthétique.

Ce travail créatif revendique la place du groupe au sein de la société dans laquelle il vit ; travail qui fait parler l'imagination de ses créateurs, créant du neuf à partir de l'usé ; travail ingénieux façonnant un acte culturel qui est l'objet d'une pluralité de discours décevants, le positionnant dans un statut de marginal, de groupe culturellement défavorisé, tout en niant son ingéniosité instructive et symbolique. C'est que, malgré son importance, ce travail n'est pas bien connu de la société et du champ culturel. C'est que la transformation du déchet est un dénuement bien tissé, une lutte que les membres du collectif mènent contre la marginalisation, pour démontrer leur utilité et réclamer leur place dans la société et le champ de l'art. Ces discours traduisent la position de refoulement dont ils sont victimes. Par conséquent, ils travaillent pour se faire admettre au sein de la société, d'une part, et pour arriver à construire un autre regard de leur quartier, d'autre part. Dans cette position marginale, ils valorisent les déchets et construisent leur reconnaissance. Ainsi, ils proposent une démarche qui porte en elle une esthétique religieuse vaudou, traduisant l'inspiration et la créativité d'un quartier marginalisé sous l'effet d'une identité en souffrance⁸.

En outre, vivre dans un milieu marginalisé, c'est aussi partager et consommer ses artifices⁹. Avoir la capacité de construire dans ce territoire et d'y bâtir une autre représentation n'est pas un exercice facile. La déconstruire consiste à repousser les regards et les discours marginalisants en proposant un processus lent et long qui intègre une pluralité de facteurs et de contre-regards relativisés. Tout comme le nom identifie l'objet, les discours produisent les individus et façonnent le cadre de leurs actions. Le territoire est en ce sens un facteur social de promotion ou de dénigrement. Malgré tout, les artistes bâtissent l'avenir selon une mémoire sociale de groupe, un capital culturel d'avenir, soubassement d'un dénuement créatif et d'un patrimoine artistique en lutte, comme en témoignent ces mots : « Mon cher, vous écoutez via les nouvelles les propos malsains qu'ils disent à propos des gens d'en bas, ceux de la Grand-rue et de certains autres quartiers de la périphérie de Port-au-Prince comme des zones difficiles où l'insécurité fait rage et qui sont des territoires de vagabonds. Mais ils n'ont jamais mis en avant les actions positives que nous implantions dans ces zones, tout cela pour nous représenter de la manière qu'ils veulent¹⁰. »

Cette production constitue une interactivité, une initiative devenue un moyen de survie et un discours social de déconstruction. Ilionor Louis analyse le territoire en rapport avec la marginalisation et les stratégies de survie des populations à partir du cas des habitants de la bordure de Port-au-Prince, en les comparant aux populations de certains pays des Amériques du Sud et du Nord qui vivent cette même situation. Pour lui, les recompositions territoriales sont le fruit des rapports historiques qui les font naître. Elles sont en rapport avec la société globale et doivent être saisies en regard des rapports sociaux.

RECONSTRUIRE SON QUARTIER : ENTRE CONVICTION CITOYENNE ET AMÉNAGEMENT ARTISTIQUE

Le boulevard Jean-Jacques Dessalines est réputé pour être un lieu d'art et de savoir artisanal, selon les dires d'un des membres fondateurs du Mouvement. Ce paysage fait de la zone un territoire qui se construit avec cette toile de fond comme axe de transmission et d'apprentissage. Il a marqué l'enfance des résistants en leur montrant très tôt les arts. Leurs travaux sont imprégnés de moments palpitants des crises ayant traversé toute la société. Ils portent comme toile de fond le désir de changer et de refaire les représentations de leur quartier, lesquelles sont inscrites dans la contestation sociale et la lutte pour la reconnaissance. Une lutte qui ne renvoie pas seulement au désir du beau et de l'esthétique, mais qui cherche à replacer son quartier au cœur du dialogue culturel.

Outre cela, c'est aussi un combat pour rendre son environnement plus apte et faire revivre une zone en décrépitude par la production d'un nouvel espace et d'une protestation sociale capable de déconstruire les préjugés. Cette zone, avec une mémoire dense et diversifiée, est le lieu d'une lutte cherchant à construire une destigmatisation dans un étirement entre le discours du dehors, qui projette une culpabilité, et la production d'un nouveau regard, une production artisanale et artistique qui s'affiche comme une critique sociale par la configuration des difficultés liées à l'intégration sociale des différents groupes sociaux du pays. Cette force de créativité développée à partir d'un ensemble d'objets-déchets récupérés produit de l'art dans une société qui cherche ses souvenirs de la Grand-rue, axe principal d'une capitale, du temps des ballades littéraires et artistiques des années quarante et cinquante. Les travaux du Mouvement révèlent les divisions sociales, le problème de l'environnement haïtien et le souvenir des beaux moments de plaisir et de déplaisir qui ont été soulignés par Jacques Stephen Alexis (1955) et Lyonel Trouillot (2011) dans leur roman *distinct*¹¹.

L'ART ET L'UTILITÉ DES DÉCHETS

Les savoirs artistiques sont aujourd'hui mobilisés dans les discours du développement culturel pour encourager la culture et le tourisme des territoires. Certains territoires cherchent, depuis la déclaration de l'UNESCO de 2003 sur le patrimoine culturel immatériel, à mettre en valeur leurs savoirs traditionnels et leurs systèmes artistiques dans le but d'en tirer profit et d'avoir une reconnaissance identitaire.

« Je suis forcé de constater que, au plus tard depuis les avant-gardes historiques du début du présent siècle, les contacts entre déchets et art se sont multipliés, ce qui a donné lieu au développement de diverses esthétiques du déchet¹². » Ces mots de Walter Moser montrent que depuis un certain temps les déchets sont un domaine de travail et un objet d'étude et de recherche, comme bien d'autres. Ils montrent aussi que, dans plusieurs sociétés, les déchets ont souvent fait appel à l'ingéniosité de l'homme pour leur refaçonnement, représentant une partie de la vie et de l'environnement en société. Cet intérêt signale l'utilité de ces objets à plusieurs égards. Les travaux d'Élizabeth Anstett¹³, qui s'orientent sur la valorisation des déchets avec la mise en place d'ateliers de réflexion transnationaux par le CNRS sur cette thématique, exposent que cette pratique est aujourd'hui d'une grande utilité et qu'elle peut être explorée par plusieurs disciplines. La reconnaissance et la mémoire du travail du Mouvement des artistes de la résistance de la Grand-rue se révèlent un exercice esthétiquement travaillé par la mise en fonction d'une catégorie de déchets. Certes, ces artistes ont beaucoup travaillé et restent attachés à leurs convictions, mais les préjugés face à leur zone rendent moins visibles leurs travaux qui cherchent à rendre fonctionnelle leur communauté, à mettre en valeur les déchets par une mise en art qui conjugue un ensemble de biens, ce qui devient gênant pour certaines catégories sociales.

La possibilité de construire de nouveaux objets utiles, réintégrant la communauté qui les avait rejetés, fait de ces artistes des individus créatifs. Ils montrent que la créativité artistique n'a pas de frontières, qu'elle offre un exercice soutenable et durable par le travail qu'effectuent les associations artistiques autour de la récupération. Walter

Moser, sur l'intégration des déchets dans le champ artistique, écrit : « Cette intégration thématique des déchets dans l'œuvre d'art littéraire, et avec eux toute une marginalité sociale et économique qui y est associée (les chiffonniers, les brocanteurs, les clochards, etc.), continue à s'inscrire dans une esthétique mimétique et représente, de ce fait, une contestation moins radicale de la tradition esthétique que l'utilisation des déchets comme matériaux artistiques¹⁴. »

La production des artistes de la Grand-rue de Port-au-Prince s'inscrit dans la même perspective que celle décrite par Walter Moser, si l'on se réfère aux dires des principaux membres fondateurs de cette tradition particulière et émouvante. Pour Moser, la vie des déchets est élastique et trépidante, en ce sens que l'analyse profonde de ce dénuement étonnant, à la lumière de l'anthropologie de l'art et de l'ethnologie des techniques artistiques, nous laisse percevoir une résonance symbolique où ses pratiquants revendiquent, à partir de leur terrain, leur attachement à la culture locale. Ils se reconnaissent et s'identifient à la tradition, mettant tout en œuvre pour la perpétuer. L'anthropologie de l'art, quant à elle, cherche à saisir les pratiques artistiques dans leur culturalité spécifique en analysant les traits de ressemblance et de différence afin de rapporter leurs significations et leurs fonctions¹⁵ au système social de l'artiste. Cette résurrection met en débat la création de l'objet par le truchement sans cesse continu de sa vie, un sujet à exploiter à partir de l'objet-déchet puisqu'il devient un objet utile : « Alors, pendant que nous faisons ce travail que certaines personnes répudient sans se donner la peine de le comprendre, nous participons aussi à la préservation de l'environnement. Quand nous récupérons ces fatras en produisant des objets d'art avec eux, nous participons à la protection de l'environnement de notre pays¹⁶. » Ce témoignage met en exergue les significations que recouvre le travail de ces artistes dans un contexte social fait de préjugés de divers ordres. Il montre la conscience sociale envers l'environnement, d'une part, et la façon dont ces objets désuets abandonnés favorisent la créativité, d'autre part.

PASSAGE DE L'OBJET-DÉCHET À L'OBJET D'ART

« Il faut vous dire, comme vous l'aviez remarqué, nous travaillons tous les déchets que nous trouvons. Tous les détritres peuvent être utiles, et c'est cet exercice que nous démontrons dans nos différentes œuvres¹⁷. » Ces mots collectés de nos interlocuteurs rejoignent ce qu'écrit Walter Moser dans son article *L'esthétique du déchet* où il dit : « Le déchet, reconnu comme une ressource artistique à exploiter, a trouvé son spécialiste qui s'occupe de la cueillette, de la gestion et de la mise en marché de matériau¹⁸. » Dans cette phrase, tout comme dans les propos de nos interlocuteurs, on décèle que les objets-déchets transformés en objets d'art constituent un travail artistiquement mené dans l'esprit d'une richesse et d'une variété qui élargit la vie des déchets. Ils deviennent des biens durables à valeur de conservation et de sauvegarde pour certains, et des biens d'échange pour leur fabriquant. Ce recyclage artistique valorise les objets-déchets en tant que matériaux réutilisables dont la récupération et les significations de discours montrent sans cesse la valeur identitaire où la transformation en art fait de l'objet ressuscité le territoire d'une « mémoire partagée »¹⁹.

Le déchet récupéré, travaillé et mis en valeur lors des expositions traduit la mise en culture d'une pratique artistique nouvelle. Savoir ramasser, savoir trier, savoir collecter, répondent à un système d'imagination, de pensée et de patience qui fait travailler l'objet-déchet afin de faire de lui une nouveauté qui viendra vivre chez les hommes. Ici, nous assistons au passage des objets-déchets aux objets d'art fabriqués selon une vision artistique et créative qui leur donne une nouvelle valeur et une nouvelle fonction au sein de la grande maison des humains. Il n'existe pas de déchets, à proprement parler ; il existe tout simplement des objets laissés pour morts, sans aucun souci de gestion ou de recyclage. Cette pratique a longtemps dominé nos rapports avec les objets. Aujourd'hui, nos comportements à leur égard semblent être en train de changer : de la France au Brésil, en passant par l'Italie et le Canada, le champ de la récupération regroupe plusieurs entreprises et laboratoires de recherche.

MÉMOIRE PLURIELLE ET USAGE SOCIOSYMBOLIQUE DE LA RÉCUPÉRATION

Une fois que l'objet d'art est constitué, il suscite regard et admiration. Son attrait physique, ses apparences esthétiques et ses significations religieuses vaudou lui attribuent une dimension symbolique. Mais, son corps ne diffère en rien de sa pertinence, son attraction et sa réitération renfermant la charge de ce symbolisme. Il a un double sens pour le mouvement, un bien économique dont la survie des producteurs dépend largement. Cet objet social de rapport et de médiation véhicule tout un système de discours : environnemental et social, identitaire et symbolico-mémoriel. Pour comprendre cette articulation, il faut voir en l'objet d'art un bien culturel et un territoire renfermant une mémoire plurielle, matérielle et immatérielle, dans sa totalité, depuis les lieux de collecte jusqu'à sa finition à la Maison-atelier-musée-réserve. C'est donc dans cette mise en relation que l'on peut saisir tous ses usages et significations.

Au-delà de toute valeur que peut renfermer une pratique politique, sociale et culturelle, il faut aussi que cette même pratique permette à ses pratiquants de gagner leur vie, qu'elle les aide à assumer le bien-être de leur famille. Les mises en vente et en exposition entrent dans cette ligne. Les arts de la récupération n'y font pas exception. Ils permettent, bien qu'en marge, à leurs pratiquants d'avoir la possibilité de subvenir à certains de leurs besoins : « Si nous sommes en train de former les enfants du quartier, c'est parce que nous voulons les aider. Et de plus, les voyages que nous arrivons à faire et les conférences que nous prononçons dans des universités sont autant de facteurs qui nous mobilisent beaucoup et nous font prendre très au sérieux notre boulot²⁰. »

Comme toute activité socioéconomique, au sens où l'entend Michèle Coquet²¹, cette pratique participe à la survie de ses porteurs. En effet, elle pourrait faire plus, mais on n'en est pas encore là, selon ces derniers qui se fixent des objectifs pour les 20 ans à venir. L'analyse des usages identitaire et sociosymbolique révèle que ce travail est un lieu de résistance où les générations travaillent. Ce travail favorise la transmission au creuset d'un art comme support d'un idéal, d'un rêve et d'une prouesse entre distanciation, refoulement et production de sens nouveau ; support d'une force symbolique qui met en scène la culture populaire dans ses fondements religieux vaudou. Cette rencontre, symbolisée par le groupe Zanfan atis rezistans, est une symbiose du même type que celle que cherche à mettre sur pied l'UNESCO dans les communautés possédant des lieux de patrimoine. L'examen du système de la Maison-atelier-musée-réserve décrit l'importance de la notion de lieu dans la vie de l'artiste comme un creuset de sens dans la construction d'objets artistiques, avec leurs composantes sociales et symboliques dynamisant les enjeux culturels. Ces enjeux intergénérationnels que provoquent les usages sociaux et symboliques de la récupération sont bien évoqués par l'un de nos interlocuteurs pendant un entretien : « Depuis ma tendre enfance dans ce quartier, j'ai toujours vu des artistes travailler. Ils faisaient de l'art pour vivre jusqu'à ce qu'ils ne soient plus là ; ils étaient dans la fabrication de *kamyonèts*²², de *sites*²³, de bus et bien d'autres. La Grand-rue est le seul quartier de Port-au-Prince qui avait des artistes, qui en a et qui en aura toujours, c'est l'un des points forts de la zone. Mes parents me parlaient des artistes de leur génération qui faisaient d'autres types d'art, que je n'ai pas eu le temps de connaître. Tout ça, c'est une façon de vous dire que, malgré les difficultés politiques, le chômage et la baisse des activités du tourisme, il continue à y avoir des artistes. Et malgré toutes ces difficultés, nous aimons beaucoup ce que nous faisons, et cela nous aide pas mal, bien que nous ne soyons pas encore satisfaits. Les vieux avaient l'habitude de nous parler des beaux moments quand les touristes visitaient le pays. C'était à cette époque-là qu'il y avait le plus d'artistes dans le quartier²⁴. »

Dans ces mots, nous décelons l'amour profond des résistants pour le travail artistique, source de valeurs historiques d'un territoire qui revendique sa place dans la production artistique nationale haïtienne. Nous constatons aussi la mise en avant d'une fierté éprouvée dans la pratique de ce travail qui au fil du temps leur a donné une réputation sociale attestée, alors que la Grand-rue est dans son passé et dans son présent un quartier d'art, et que cela restera ainsi. Cela produit un type de représentation où il se présente à partir de ce qu'il fait et projette. En fait, d'autres quartiers de la capitale pourraient se vanter de la même chose

mais, chez ces artistes, la pratique de cet art est une manière de faire valoir leur savoir-faire et de dire leurs mots sur la société, une fenêtre utilisée pour revendiquer leur place et leur intégration.

Cette production artistique est une fenêtre à partir de laquelle les rapports sociaux de groupe et de classe se construisent pour conforter les luttes identitaires au fond desquelles naissent de nouvelles valeurs. Ces dernières surgissent comme un facteur de dialogue grâce auquel des catégories qui vivent en marge de la société sont porteuses d'un sens nouveau où l'imaginaire socioculturel est mis en question sur le fond d'une déconstruction cherchant à recoudre les liens sociaux.

En outre, l'analyse des fragments de l'extrait ci-dessus montre que l'apprentissage et la transmission de la pratique artistique charrient la question environnementale. Et dans toute l'histoire de l'humanité, la proximité, le rapprochement et les contacts visuels sont autant de facteurs qui construisent les contextes d'apprentissage et de créativité au sein des métiers à prédominance traditionnelle.

Les artistes cherchent à présenter un autre visage de leur quartier et à donner une nouvelle vie aux objets-déchets dans une dynamique consistant à construire du neuf à partir de l'usé, du beau à partir du laid, de l'attirant à partir du rejet. Les objets-déchets font partie d'un domaine où l'art est capable de pénétrer et de créer un marché nouveau par l'effet d'entraînement comprenant l'intégration d'autres gens du quartier et la transmission aux enfants de la zone par le groupement Zanfans atis résistants. Le travail des artistes donne une nouvelle mémoire aux objets laissés pour morts, ressuscités pour être utiles avec une autre forme dans le même corps, d'où le jeu d'une nouvelle mémoire qui se juxtapose à la première et donne naissance à la mémoire plurielle de l'objet en question. Alors, il ne s'agit pas de *reziyasyon* de l'homme dans l'oubli de tout ce dont la mémoire est porteuse, mais il s'agit au contraire de *reziyasyon* pour ne pas qu'il se laisse intimider dans son projet, mais pour qu'il se refaçonne avec une personnalité neuve, qu'il donne une nouvelle identité et une nouvelle mémoire à l'objet en surmontant les chocs du mépris et les stigmatisations.

Les extraits d'entrevues présentés dans le corps du texte constituent une tentative d'apporter aux lecteurs les points de vue partagés de cette double position, à la fois celle des artistes et leur production artistique et celle de la société. Ils permettent d'avoir une vision détaillée de la trajectoire sociale de cette pratique artistique. En outre, nous avons pu saisir deux niveaux de discours afin d'objectiver le territoire comme lieu de mémoire artistique vivante, un acquis permettant à ceux qui y vivent de se prévaloir d'une identité commune. Cette question, de ce qui est commun, met en relation le devenir de la zone et l'art comme axe de revendication sociale, dans un dénuement qui se soucie d'un environnement à préserver durablement. ◀

Notes

- 1 Il s'agit d'un groupe mis en place par les porteurs pour déléguer l'héritage et assurer la survie et le développement de ce savoir-faire. Il a été plusieurs fois invité à faire des expositions dans des activités culturelles en Haïti.
- 2 Certaines personnes de la communauté immédiate commencent à se reconnaître dans les activités du Mouvement, dont elles imitent le travail, alors qu'au début elles les considéraient comme des pathétiques, des individus sans office. En outre, l'une des caractéristiques de la création artistique consiste à prendre des risques, ce qu'ont fait plusieurs artistes, et leur prise de risques a permis de créer quelque chose au profit de la société qui en retire des dispositifs culturels, lui permettant de qualifier leur production d'objets d'art. Parfois, les œuvres de ces artistes transposent les difficultés et les desideratas de la société qui les touchent et les font réfléchir. Ils s'approprient ces difficultés comme sources d'inspiration et de créativité, une réalité que nous mettons en évidence dans ce papier.
- 3 Nous l'appelons ainsi pour décrire l'espace de travail, de vie, de conservation et de transmission des objets fabriqués. Cet espace sert de lieu d'habitation à son propriétaire. C'est aussi un atelier parce qu'on l'utilise aussi bien comme lieu de travail et de fabrication des objets d'art que comme lieu de formation pour les enfants en cours d'apprentissage. Il sert de musée puisqu'il s'y trouve aussi un espace d'exposition, bien qu'il n'y ait aucune norme muséale, et également de réserve aux artistes qui y conservent leurs matériaux.
- 4 Le *lakou* renvoie à un espace sociofamilial qui comprend la maisonnée, les coins de jardinage, le *demanbre* familial, et la case des enfants du chef de la famille. Dans les centres urbains, les configurations du *lakou* sont très différentes et variées par rapport à celles du monde rural en Haïti. Le monde urbain conserve ce terme pour évoquer le sens symbolique de l'héritage qui lui donne vie avec toujours la présence d'une personne jouissant d'une notabilité reconnue par la communauté et vivant dans cet espace.

- 5 Notre traduction. « *Kay yon atis se atelye li ye tou. Atis ki gen anpil moyen yo kapab gen kay yo yon kote ki separe de atelye travay yo, sa vle di pou de bagay sa yo nan 2 espas difèran fòk ou gen lajan men nou menm nou paka fè sa. Li se premye espas travay, ekspozisyon e tou depò nou ak tout rezidans nou. Se la tou nou bay timoun yo leson pou nou ka asire ke yo byen aprann vizyon travay nou an. Se la tou ke timoun atis rezistans resevwa fòmasyon yo e te rive ekspoze pou premye fwa travay yo devan kominote a. Li jwe wòl biro pou nou tou paske se la nou resevwa kliyan nou yo, zanmi nou, jounalis ki vin chèche konnen sou travay nan fè, menm jan wap fè konnye a. Mwen konnen ke ou pa yon jounalis men se pa konparezon mwen di sa. »*
- 6 Cf. Paul Morin, « L'auto-rite de la marginalisation : de Ville-Marie au Bout-de-l'île » [en ligne], *Cahiers de recherche sociologique*, n° 22, 1994, p. 29-48, www.id.erudit.org/1002207ar, p. 3 ; Louis Ilionor, *Survivre en marge et lutter pour la reconnaissance : les populations de Cité-Lajoie de Port-au-Prince* [en ligne], p. 102, www.erudit.org/apropos/utilisation.html ; Sébastien Boulay, « Quand un objet change de statut : trajectoire de la tente dans la société maure (Mauritanie) » [en ligne], *Ethnographiques*, n° 6, novembre 2004, www.ethnographiques.org/2004/Boulay.html.
- 7 Cf. *ibid.* À ce sujet, il faut aussi se référer à ces travaux sur Haïti : Carlo Avieril Célius, « La création plastique et le tournant ethnologique en Haïti » [en ligne], *Gradhiva*, 2005, www.gradhiva.revues.org ; Amélie Fiorello, *Le comportement de tri des déchets ménagers : une approche marketing* [en ligne], Université de Nice-Sophia Antipolis, novembre 2011, 9 janvier 2012, www.halshs.archives-ouvertes.fr/tel-00657765/document.
- 8 Cf. Esther Benbassa, *La souffrance comme identité* [en ligne], Fayard, coll. « Littérature générale », 2007, 253 p., 21 mars 2012, www.questionsdecommunication.revues.org/1923 ; Martine Segalen et Christian Bromberger, « L'objet moderne : de la production sérielle à la diversité des usages » [en ligne], *Ethnologie française*, t. 26, n° 6, 1996, p. 5-16, www.jstor.org/page/info/about/policies/terms.jsp ; Martina Avanza et Gilles Laferté, « Dépasser la "construction des identités" ? Identification, image sociale, appartenance » [en ligne], *Genèses*, n° 61, 2005, p. 134-152, www.cairn.info/revue-geneses-2005-4-p-134.htm.
- 9 Cf. Ilionor Louis, « Rompre pour mieux comprendre » [en ligne], *Plateforme haïtienne de plaidoyer pour un développement alternatif*, 2007, www.papda.org/article.php?id_article=391.
- 10 Notre traduction. « *Monchè, ou konn tande nan nouèl tout vye parol ke yap di sou moun ki rete anba, tankou Moun Gran Ri ak kelke lòt katye ki nan Pòtoprens lan, kòm zòn difisil, ki gen ensèkririte ak anpil vakabon. Men yo pa janm pale de travay pozitif nou ap fè tou nan zòn sa yo, tout sa se pou montre ou fason ke yo wè nou wi. »*
- 11 Jacques Stéphane Alexis, *Compère Général Soleil*, Gallimard, 1955, 350 p. Par les aventures d'Hilarius Hilarion, le personnage principal, l'auteur met en scène cette zone dans un tableau palpant et émouvant. Lionel Trouillot, *La belle amour humaine*, Actes Sud, 2011, 171 p. L'auteur se fait le chantre de l'ingéniosité culturelle de ceux qui restent, dans un tourbillon de bruits.
- 12 Walter Moser, « Esthétiques du déchet », in Johanne Villeneuve, Brian Neville et Claude Dionne (dir.), *La mémoire des déchets : essais sur la culture et la valeur du passé*, Nota Bene, 1999, p. 89.
- 13 Cf. Élisabeth Anstett et Véronique Moulinié, *Atelier : la deuxième vie des objets, deuxième séance* [en ligne], compte rendu, décembre 2011, www.hypotheses.org/author/dvo.
- 14 W. Moser, *op. cit.*, p. 93-94.
- 15 Cf. Michèle Coquet, « L'anthropologie de l'art » in Martine Segalen (dir.), *Ethnologie : concepts et aires culturelles*, Armand Colin, 2001, p. 151. L'auteur passe en revue les nouvelles tendances sur les études de l'anthropologie de l'art, études qui cherchent à comprendre selon elle les conditions sociales de production des pratiques artistiques.
- 16 Notre traduction. « *Alos pandan nap fè travay sa a, ke anpil moun pa konprann sans li ak enpòtans li, nou papiisipe tou nan travay pou prezeve anvironman. Paske li nou transfòme fatra sa yo, nou pran yo nou fè prodwi da avèk yo ; nou patisipe nan proteje anvironman peyi nou. »*
- 17 Notre traduction. « *Fòk nou di ou ke jan ou wè li a, nou menm pa gen dechè ke nou jwenn nou pa travay ak li. Tout fatra yo ka itil e se sa nou montre nan difèran zèv nou yo. »*
- 18 W. Moser, *op. cit.*, p. 97.
- 19 Notion qu'utilise Walter Moser pour parler des souvenirs partagés que portent les objets esthétiquement retravaillés.
- 20 Notre traduction. « *Ke nou ap bay timoun yo ki nan katye a fòmasyon se nan sousi pou nou ede yo. Nan sans sa a, vwajaj ke rive fè ak konferans ke nou bay nan kèk inivèsite se kèk faktè pami lòt ki ba nou fòs e ki fè renmen sa nap fè kòm pa nou. »*
- 21 Cf. M. Coquet, *op. cit.*, p. 141. Cet article passe en revue les études réalisées sur l'art tant en Europe, dans les sociétés rurales, que dans des sociétés extra-européennes, en considérant les recherches ethnologiques des auteurs comme une branche de l'anthropologie sociale.
- 22 Dans le service du transport en commun en Haïti, c'est un *pick-up* transformé avec une cabine faite en tôle à l'arrière et à l'intérieur de laquelle on installe deux bancs, l'un en face de l'autre, sur lesquels s'assoient les passagers.
- 23 C'est aussi une sorte de *kamyonèt* utilisée dans le transport en commun, construite avec plus de soin et pour laquelle on fait appel à des artistes pour la décoration et les jeux de couleurs de revêtement. Elle se compose souvent de portraits et de messages. Ce type d'esthétique du transport en commun est en train de disparaître.
- 24 Notre traduction. « *Depi lè mwen te tou timoun nan katye mwen te toujou wè atis kap travay. Yo travay la pou yo viv pandan tout vi yo jisakse yo pa la ankò, yo te te konn fè kamyonèt oubyen site, bis avèk lòt kalte travay. Granri se sèl katye nan Pòtoprens ki te gen atis, ki gen atis e kap toujou gen atis, se youn nan pwèn fò zòn lan. Paran mwen te konn pale mwen de atis ki nan jenerasyon pa yo ki te konn fè lòt kalte travay da moun sa yo mwen pat gentan konnen yo. Tout sa se youn fason pou montre ke malgre difikilte politik, chomaj ak touris la ki pa gen ankò li toujou kontinye bay atis. Malgre tout problèm sa yo nou renmen anpil sa nap fè a e li ede pa pi mal pase sa. Men nou poko satisfè. Granmoun yo te gen abitud pale nou de bèl moman ti te konn gen sou Granri epòk lè touris te konn vini e se lè sa ki te gen atis nan zòn lan monchè. »*

Jean Sergio Louis détient une maîtrise en histoire, mémoire et patrimoine, après l'obtention d'une licence en anthropologie et sociologie de la Faculté d'ethnologie de l'Université d'État d'Haïti (UEH). Il est aujourd'hui assistant de recherche, attaché au projet « Inventaire du patrimoine immatériel d'Haïti » (IPIMH) du programme de maîtrise en histoire, mémoire et patrimoine, et enseigne l'anthropologie à l'UEH, après avoir travaillé pendant six ans comme assistant-chercheur à l'Institut interuniversitaire de recherche et développement (INURED) où il a participé à plusieurs rapports de recherche. Membre fondateur et secrétaire général de Recherche action intégrée (RAI) ainsi que chercheur associé de l'INURED-Haïti et du Centre de recherches en culture et économie (NuCEC) de l'Université fédérale de Rio de Janeiro (UFRJ), il est concepteur et administrateur du projet RAI : diner-débat, depuis mai 2013.