

essai

Histoire du style musical d'Haïti

Claude Dauphin

MÉMOIRE
D'ENCRER



HISTOIRE DU
STYLE MUSICAL D'HAÏTI

Claude Dauphin

COLLECTION ESSAI

MÉMOIRE
D'ENCRIER 

Mise en page : Virginie Turcotte
Maquette de couverture : Étienne Bienvenu
Dépôt légal : 2^e trimestre 2014
© Éditions Mémoire d'encrier, 2014

**Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives
nationales du Québec et Bibliothèque et Archives Canada**

Dauphin, Claude, 1949-

Histoire du style musical d'Haïti

(Collection Essai)

ISBN 978-2-89712-205-8 (Papier)

ISBN 978-2-89712-207-2 (PDF)

ISBN 978-2-89712-206-5 (ePub)

1. Musique - Haïti - Histoire et critique. I. Titre.

ML207.H6D38 2014 780.97294 C2014-940222-8

Nous reconnaissons, pour nos activités d'édition, l'aide financière du gouvernement du Canada par l'entremise du Conseil des Arts du Canada et du Fonds du livre du Canada.

Nous reconnaissons également l'aide financière du Gouvernement du Québec par le Programme de crédit d'impôt pour l'édition de livres, Gestion Sodec.

Mémoire d'encrier
1260, rue Bélanger, bureau 201
Montréal, Québec,
H2S 1H9
Tél. : (514) 989-1491
Télec. : (514) 928-9217
info@memoiredencrier.com
www.memoiredencrier.com

Réalisation du PDF interactif : Éditions Prise de parole

HISTOIRE DU
STYLE MUSICAL D'HAÏTI

Claude Dauphin

COLLECTION ESSAI

MÉMOIRE
D'ENCRIER 

À Mimi Barthélémy

AVIS ORTHOGRAPHIQUE

Dans le corps du texte, les mots créoles sont orthographiés selon la norme phonétique prescrite par l'IPN (Institut pédagogique national d'Haïti). Toutefois, dans les citations, la graphie, souvent étymologique, des auteurs est respectée. Il en est de même de la graphie des citations en français ancien, lorsqu'elles proviennent des éditions d'époque.

REMERCIEMENTS

Ce livre, issu de curieuses conjonctions de la volonté et du hasard, a pour origine une histoire inspirante d'héroïsmes : celui de Félix Hérisse, premier documentaliste sérieux de la musique haïtienne, et celui de Louis Maximilien, médecin, ethnologue du vaudou, archéologue de la culture précolombienne. Ils ont payé de leur vie leurs divergences de vues avec l'autre médecin-ethnologue devenu dictateur d'Haïti, au début des années 1960. Sachant leur existence condamnée, leur dernière action a été de transmettre le plus précieux de leurs collections musicales à ceux qu'ils jugeaient dignes de recevoir cette mission noble et risquée : Robert Durand, pour le premier, Maria Éthéart, pour le second. Sans la patiente amitié de ces derniers, je croirais tout savoir de la musique haïtienne sans rien en connaître. À l'infinie richesse des liasses de documents qu'ils m'ont léguées, se sont ajoutés les enregistrements sonores effectués par Paul Dejean, dans les campagnes haïtiennes au cours des années 1960. Ma dette à l'égard de ces devanciers est énorme. Je ne pouvais rester coi au terme du voyage qu'ils m'ont invité à faire dans l'histoire de la musique d'Haïti.

Il m'a fallu vingt ans pour examiner les documents originaux et analyser les nombreuses partitions musicales qui les accompagnaient. Puis, j'ai mis deux ans à écrire cet ouvrage, au cours desquels le soutien de mon entourage familial fut exemplaire : celui de mes fils Simon et Étienne, qui m'ont aidé à accomplir les transitions informatiques nécessaires à l'élaboration d'un tel ouvrage ; celui de mon frère Dany qui m'a permis de puiser librement dans sa vaste collection de musique populaire de danse ; celui de ma sœur

Nella et de son mari Jacques Thébaud, qui m'ont offert l'asile de leur résidence secondaire située dans un coin paradisiaque du parc des Everglades, en Floride, où j'ai terminé l'écriture du livre, au printemps 2013.

Au cours de cette période d'écriture, mes amis les plus proches, ils se reconnaîtront certainement, déploierent une inventivité sans borne pour faciliter l'aboutissement de mon entreprise. Ne pouvant faire le décompte de leurs actions, qu'il me soit permis de signaler celles et ceux qui ont généreusement mis leurs compétences professionnelles au service de l'ouvrage. Édith Bouyer, ma précieuse compagne et collaboratrice, qui s'est chargée du dépouillement des collectes de terrain, de leur classification numérique et de la relecture critique du chapitre sur les contes chantés. Christiane Léaud, à qui je dois la minutieuse révision linguistique de l'ensemble du texte. Enfin, les intervenants qui, comme Gulliver Fournier, à titre d'assistant de recherche, a réalisé la notation des exemples musicaux, ou, comme mon collègue Louis Babin, compositeur et chef d'orchestre, a bien voulu réexaminer ces exemples et y apporter sa touche finale.

AVANT-PROPOS

Haïti offre le spectacle d'une culture indomptée et luxuriante dont la vertigineuse vivacité dédommage des énormes défaillances d'organisation et de structuration de sa société. Cette exubérance culturelle affirmée dans un quotidien bigarré, tissé de misère et de mystère, de survivances ancestrales insondables, se mêle à des efforts surhumains pour s'accorder aux valeurs universelles actuelles : démocratie, communication, écologie. D'in vraisemblables archaïsmes mêlés aux aspirations les plus audacieuses du monde contemporain déterminent la singularité des comportements culturels de cette petite nation de dix millions d'habitants située au cœur des Amériques. De toute évidence, les racines de cette culture, profondément enfouies, constituent des rhizomes complexes dont il n'est pas toujours aisé de démêler les alliances.

La musique d'Haïti est caractérisée par deux tendances paradoxales : 1) la conservation du patrimoine africain ; 2) l'invention du style créole. L'héritage africain et les apports européens qui se sont côtoyés pendant la colonie, puis l'addition des influences inter-américaines survenues après l'Indépendance ont convergé vers une typologie musicale nationale, prédominante au niveau populaire, certes, mais aussi juxtaposée à plusieurs autres courants de création moins perceptibles au premier abord. C'est là le cadre historique de cette typologie que je nomme le style musical d'Haïti et dont, par cet ouvrage, je tente de rendre compte en observant la constitution de son substrat patrimonial et ses interactions avec une modernité constamment renouvelée.

Un tel sujet aura toujours le mérite de susciter la curiosité, car tout ce qui touche à la musique fascine. Pourtant, si l'on y réfléchit bien, une *Histoire du style musical d'Haïti* est susceptible de confronter le lecteur à d'exigeantes réflexions sur un art associé, dans l'esprit du public, à du divertissement pur et simple.

Déjà, le fait de stipuler l'existence d'une pluralité d'influences et d'une diversité de genres musicaux dans l'aire culturelle qui nous occupe ne manquera pas de heurter l'opinion répandue qu'il n'existe, en Haïti, que la musique de danse et un style unique : le *konpa*. Pourtant, cette mode musicale n'est qu'une étape récente de la longue évolution d'un *pattern* stylistique englobant et multiple, issu du métissage d'apports africains et européens au cours de la créolisation effectuée pendant la période coloniale française. J'ai l'intime conviction que le trait de civilisation le plus caractéristique de nos sociétés d'Amérique au passé colonial réside justement dans cette faculté de recycler et de transformer des éléments préexistants. Ces mutations incessantes imprègnent tout le tissu de vie. Cela explique que le style musical antillais en général, et haïtien en particulier, apparaisse comme un fleuve au long cours dont les rives, d'où proviennent ses alluvions, sont des réserves de coutumes ancestrales qui gouvernent son élan.

Ce livre se veut un ouvrage de musicologie. Qu'est-ce à dire ? Non pas que la musique soit une science en soi, mais qu'il existe des règles précises pour l'aborder, pour l'analyser et pour la présenter de manière rationnelle. Ainsi, une histoire de la musique commande une objectivité, s'appuie sur des observations vérifiables, répertorie et analyse les éléments du langage musical, classe les instruments et, en dernier ressort, définit les genres et les styles. J'entends respecter ces règles tout en évitant d'imposer leur jargon qui n'apporterait rien au lecteur intelligent. La musicologie, dans ses procédés, se réfère aussi à des corpus réflexifs préexistants : je ne suis pas le premier à proposer une réflexion sur les pratiques musicales haïtiennes, voire à écrire sur cette musique et sur les musiciens qui l'ont faite et qui la font. Il me semble élémentaire de situer mon discours en rapport avec celui de mes devanciers, tant pour souligner ce que je partage avec eux que pour signifier mes divergences de vue. Aussi je me référerai le plus souvent possible aux

musicologues et aux ethnomusicologues qui m'ont précédé et ont tenté de circonscrire l'univers musical d'Haïti.

Je dois, enfin, définir dès maintenant l'espace de cette étude : Haïti. Il serait bien naïf de restreindre Haïti au territoire géographique de la république qui porte ce nom. Je formulerais plutôt l'hypothèse d'une culture haïtienne transnationale en corrélation avec l'éclatement des frontières caractéristique de notre époque. En effet, ce pays, comme bien d'autres nations en mal de développement, de justice et de démocratie, a vu, à la fin du XX^e siècle, plus du huitième de sa population s'expatrier en diverses cités industrielles ou commerciales d'Amérique et d'Europe. Les ressortissants qui, d'aventure, restent éloignés pendant plus d'une décennie de la terre d'origine, trouvent, à leur retour, un pays devenu méconnaissable tant la dégradation des conditions de vie et les tentatives désespérées de raccommoder le tissu social modifient le profil du paysage urbain et de la société. Cette métamorphose s'est encore considérablement accélérée depuis le terrible tremblement de terre du 12 janvier 2010.

Devenus étrangers à leur propre pays, les Haïtiens de la diaspora qui reviennent sur leur terre d'origine s'empressent le plus souvent de regagner rapidement leur exil apprivoisé. Quant aux citoyens de l'intérieur, leur vie semble trop souvent accrochée à l'espoir chimérique d'une hypothétique évasion. C'est peut-être là d'ailleurs un syndrome éminemment insulaire. En réalité, ce pays n'a d'existence que dans le cœur des Haïtiens, et c'est peut-être là aussi que la musique s'enracine le plus sûrement et qu'elle accomplit sa véritable fonction symbolique, mémorative et identitaire.

À défaut de patrie, la musique pourrait être le seul facteur qui, à côté de la langue créole, offrirait aux Haïtiens de l'intérieur et de l'extérieur un même espace de reconnaissance et de rencontre, fût-il mythique. Rien d'étonnant que tous, musiciens et auditeurs, cherchent à y inscrire ou à y repérer des marques de leur identité. À travers la musique s'accomplit ce sentiment d'appartenance culturelle et patrimoniale à une communauté homogène pourtant radicalement divisée par de profondes inégalités de fortune, d'éducation, de croyances, de goûts, déchirée par la virulence endémique

des exclusions instituées depuis la domination historique de l'Europe sur l'Afrique et l'Amérique.

Le défi de cet ouvrage sera de démontrer comment le style, c'est-à-dire la réunion d'un ensemble de traits et de caractéristiques sonores, permet de reconnaître et d'apprécier les divers genres de la musique haïtienne. Car qu'est-ce que le style sinon le caractère qui émane de la présence récurrente d'éléments constitutifs des productions humaines? En général, le style apparaît comme la signature omniprésente dans les contours et sur le profil des formes d'expression collective ou individuelle. Pour comprendre de quoi le style est fait en musique, il importe de connaître les processus historiques qui ont rendu significatifs pour le musicien et pour son public les agencements sonores dont résulte la composition musicale. L'unité stylistique de la musique d'Haïti s'accomplit et se diversifie en une sorte de rhizome dont il appartiendra à cette étude de rendre compte.

À la difficulté d'exprimer ces partitions humaines s'ajoutera la gageure de conjuguer, dans un même ouvrage, la musique « coutumière » du monde rural, celle dite « classique » ou « savante » pratiquée par des interprètes éduqués à l'occidentale et, entre les deux, la musique « populaire » de danse, produite pour une consommation de masse, promue et valorisée par les médias nationaux et mondiaux. Il ne suffira pas alors d'exposer chacune des sphères de la pratique musicale mais, pour en traiter pleinement, il faudra, certes, user de méthodes d'analyse spécifiques à chacune, mais aussi les assujettir à une approche discursive, voire transgressive.

ITINÉRAIRE 1 : SUR LE TERRAIN DES TRADITIONS RURALES

Pour connaître et appréhender la musique de tradition rurale, il importe d'avoir séjourné dans les lieux où elle se pratique : chez les paysans, auprès des pêcheurs, des caboteurs, dans les temples du vaudou, dans les familles campagnardes, etc. Cette connaissance exige donc de l'ethnomusicologue un voyage vers son objet d'étude via l'enquête de terrain. Même lorsque des monographies traitant d'une tradition orale spécifique existent, elles ne dispensent point le chercheur d'entreprendre cette ethnographie nécessaire. Cette

démarche seule permet d'observer la musique dans son contexte humain quotidien, d'en enregistrer des échantillons sonores et de collecter directement, auprès des musiciens, des informations sur leur production et, auprès de la communauté, des données sur sa compréhension, sa conception de la musique et sa manière d'y participer. Quoique le fait d'être originaire d'Haïti, d'y avoir vécu enfance et adolescence, soit un atout considérable, je n'étais pas pour autant dispensé d'aller à la rencontre de formes d'expression et de modes de vie dont je restais éloigné par mon éducation. Même si elle appartient au même pays, la culture citadine et rationnelle qui a modelé mon esprit diffère radicalement du mysticisme propice à l'intelligence innée des rituels ancestraux et des musiques qui y sont associées.

Pour contourner l'obstacle de ces antagonismes, il existe deux voies : l'une endogène et l'autre exogène. Par la première, le chercheur tente de renouer avec une forme archétypale de l'intelligence irrationnelle par un long processus d'acculturation. Au moyen de la seconde, l'investigateur cherche à établir des ponts entre ses propres formes d'entendement et celles de ses informateurs. Dans les deux cas, la présence sur le terrain s'impose.

En matière de tradition orale, j'ai voulu rendre compte de la grande diversité des activités musicales des paysans haïtiens et, à cette fin, j'ai dû effectuer une variété d'expériences ponctuelles de terrain, en 1974 et en 1982, incomplètes certes, mais assurément pertinentes. En effet, elles m'ont permis d'explorer un éventail vaste et subtil de genres musicaux, allant du conte chanté enfantin aux musiques cérémonielles du vaudou. Entre tous ces genres, il existe des différences incommensurables de pratiques et de finalités dont le seul dénominateur commun évident est la conviction des agents culturels de faire vivre et de transmettre un savoir ancestral.

Ce parti pris d'éclectisme pourrait, à la rigueur, être questionné quand il s'agit de musique plus sectaire comme celle du vaudou. En effet, il s'agit d'une religion que je n'ai pas eu la possibilité de connaître de l'intérieur pour ne l'avoir point pratiquée dans mon enfance, et pour n'avoir point aspiré à une initiation tardive à l'instar de certains de mes collègues ethnomusicologues chez qui je

ne peux m'empêcher d'admirer la pertinence de l'approche endogène¹.

J'ai élu pour ma part la voie exogène que je trouve plus favorable aux études comparatives et plus adaptée à mon besoin d'indépendance à l'égard des cultes. Je mesure dans cette perspective la difficulté engendrée par le désir d'appliquer à plusieurs lignées du vaudou un même devoir d'affiliation, étendu parfois sur plusieurs années, dans le but de percer enfin tous les mystères des rites et de leur musique. J'ai préféré plutôt profiter de ma liberté de pensée pour observer des cérémonies initiatiques de différentes allégeances. Dans tous les cas, j'ai été amené à réaliser des entretiens préalables avec les musiciens, les *oungan*² et les *mambo*³, avant de séjourner auprès d'eux, dans leur *ounfo*⁴, pour assister aux instructions de leurs cérémonies sans avoir eu à m'y soumettre.

La démarche endogène, qui n'est pas la mienne, aurait pu, par d'autres aspects, rehausser la valeur de mon étude musicale. Ainsi, les ethnomusicologues, soucieux de maîtriser sous toutes les facettes la langue musicale étudiée, se donnent aussi la peine d'en apprendre l'exécution. Ne jouant pas des tambours rituels ni d'aucun instrument de percussion, j'ai souvent ressenti comme une lacune de ne pouvoir prendre part aux exécutions, au moment des enquêtes préalables ou dans les discussions qui font suite aux cérémonies. Deux autres facteurs m'ont permis cependant de pallier relativement ce manque: d'une part, l'enregistrement des exécutions que l'on peut réentendre à loisir et commenter sur pièce; d'autre part, mon aptitude à chanter et à reprendre en «vocalisant» les motifs rythmiques que j'ai voulu désigner ou les fragments de

1 Je pense tout particulièrement à Guerdès Fleurant qui a eu le courage et l'audace de satisfaire à un cycle initiatique complet avant de soutenir sa thèse de doctorat, *The Ethnomusicology of Yanvalou: A Study of the Rada Rite of Haiti* (Tufts University, 1987), publiée sous le titre de *Dancing Spirits: Rhythms and Rituals of Haitian Vodun, the Rada Rite*.

2 Prêtre. Même insérés dans le contexte d'une phrase française, les mots créoles ne prennent pas de «s» au pluriel, ce qui en modifierait la prononciation.

3 Prêtresse.

4 Temple.

chants rituels que je désirais annoter avec la participation de mes informateurs.

ITINÉRAIRE 2 : DANS L'UNIVERS DE LA MUSIQUE ÉCRITE

Les conditions de l'étude musicale changent radicalement quand, au lieu de circuler avec un microphone ou un caméscope au milieu de manifestations populaires, le musicologue se penche sur des partitions musicales écrites. Si ce type d'examen dispense le chercheur de justifier sa propre relation à la musique étudiée, il ne l'excuse point d'ignorer le contexte culturel qui est à la source de telles productions artistiques. Ce souci herméneutique ne peut d'ailleurs que restituer aux partitions examinées leurs réelles significations sociales et musicales.

Ainsi la musicologie apparaît-elle comme un domaine où l'esprit rationnel des musiciens formés à cet effet s'oriente en s'appuyant sur une érudition écrite où se mêlent l'histoire politique et culturelle, celle des idées et de la littérature, celle des arts en général et de la musique en particulier. L'on conçoit alors que les œuvres des musiciens d'Haïti, initiés aux règles de l'harmonie, du contrepoint et de l'orchestration, constituent une catégorie spéciale de l'expression. En raison même de leur existence, du volumineux corpus qu'elles constituent, de la participation de leurs créateurs à la vie culturelle du pays, des visées esthétiques, identitaires et expressives qu'elles incarnent, ces œuvres représentent un exceptionnel patrimoine national. En outre, destinées à être exécutées par des interprètes classiques de toute origine, elles contribuent à la participation d'Haïti au concert des nations. L'intérêt pour la musique « savante⁵ » d'Haïti porte un nombre grandissant de musicologues et d'interprètes étrangers à en faire l'objet de leurs recherches, et plusieurs y parviennent avec bonheur⁶.

5 J'examine ce concept au chapitre 9.

6 Je pense au groupe de chambristes ZAMA (Zanmi Ansanm Mizik Ayisyen – Ensemble d'amis de la musique haïtienne) constitué de quatre jeunes musiciens américains, Mary Procopio (fl.), Rebecca Dirksen (pno), Ann Weaver (vla.), Tom Clowes (vlc.) qui se dédient à l'interprétation des œuvres de Julio Racine, Frantz Casséus et de Werner Jaegerhuber, entre autres.

Ayant été un acteur profondément engagé dans l'émergence et la consolidation du concept de musique savante haïtienne⁷, j'aborde l'analyse de ce répertoire sous un angle exceptionnellement favorable. Fondateur d'une société de concerts⁸ dédiée à ce genre musical et d'un fonds d'archives qui regroupe la plus grande collection de partitions haïtiennes, j'ai pu, au cours de trois décennies (1974-2004), recueillir, analyser, classer, situer et faire interpréter les œuvres fondatrices, et même assisté à la naissance de plusieurs d'entre elles⁹. Les sections de cet ouvrage consacrées à la musique savante d'Haïti ne résultent donc pas d'une approche livresque, mais vivante et participative que j'ai effectuée à titre d'analyste, de communicateur, de compositeur et, à l'occasion et dans une moindre mesure, d'interprète¹⁰.

ITINÉRAIRE 3 : DANS LA GALAXIE DES MUSIQUES POPULAIRES

L'étude des musiques populaires urbaines se situe entre le travail d'érudition et l'ethnographie du terrain. Ces musiques bénéficient d'infrastructures technologiques et commerciales urbaines qui assurent la grande fidélité de leurs enregistrements ainsi qu'une

7 Les premières applications de l'expression « musique savante », pour désigner le répertoire classique d'Haïti, dans le sens de « art music » ou de « musique érudite », me semblent coïncider avec ces quatre articles de moi-même : 1) « Musique et sociologie », dans *Lakansiel*, n° 3, p. 45, New York, Haiti Art inc., 1975, p. 4. 2) « Propos pour une musicologie haïtienne », dans *Mapou*, vol. 1, n° 3, p. 8-11 et 36-41, Montréal, printemps 1978, p. 39. 3) « La Musique haïtienne », dans *Le Fil d'Ariane*, n° 4, p. 1518, Port-au-Prince, juin et juillet 1978, p. 15. 4) « Aux sources d'un musical géographique : *Latibonit* de Gérald Merceron », dans *Alternatives-Caraïbes*, p. 111-120, Montréal, décembre 1979, p. 113.

8 Il s'agit de la Société de recherche et de diffusion de la musique haïtienne (SRDMH), organisme montréalais devenu officiel en 1977.

9 Me viennent en mémoire les œuvres de Carmen Brouard, composées en ses années montréalaises, d'autres de Robert Durand, à New York, d'Amos Coulanges, à Paris, et nécessairement les miennes qui ont été créées dans le cadre des concerts de la SRDMH à Montréal.

10 L'exécution de l'opéra *Naïssa* de Werner Jaegerhuber (1900-1953), pour le centenaire de la naissance du compositeur en 2000, eut lieu sous ma direction. Y participaient les solistes Chantal Lavigne (soprano) et Robert Grenier (baryton), le pianiste Jorge Gomez Labraña qui assurait la réduction d'orchestre, et un chœur constitué pour l'occasion, l'Ensemble vocal Naïssa.

large diffusion par la médiation du disque, de la radiotélévision et de l'informatique. En l'occurrence, le contexte médiatique, devenu leur mode d'existence et leur justification en quelque sorte, multiplie et facilite les occasions d'en évaluer l'expérience perceptive. Ces conditions de la communication contemporaine permettent au chercheur de comparer son appropriation de l'objet avec les perceptions du public rapportées par les journaux, les magazines et les émissions de télé-réalité.

Lui demeurera cependant l'obligation de comprendre ce qui se passe du côté de la production, s'il veut expliquer le message des musiciens, c'est-à-dire en déterminer la nature, discuter de sa signification, de son langage et de sa grammaire. Or, j'ai été longtemps tenu à l'écart de cette industrie musicale, car ces années de la fin du XX^e siècle, où se précipitaient les révolutions de l'informatique et du multimédia, ont coïncidé avec la période où je me suis exclusivement consacré aux musiques de culture ancienne : la musique rurale et la musique savante, toutes deux porteuses de passé patrimonial donc moins dépendantes des contingences de la modernité.

En effet, pendant ces années-là, j'ai produit, d'une part, sur la musique haïtienne un nombre considérable d'articles et quelques ouvrages scientifiques comme *Musique du vaudou : fonctions, structures et styles* (1987) ; en musicologie générale, d'autre part, j'ai voué la grande partie de mes travaux à la musique européenne du XVIII^e siècle, période qui, il est vrai, demeurera toujours indispensable pour comprendre les fondements historiques des musiques du Nouveau Monde en général, et d'Haïti en particulier. C'est dans ce même temps que se sont épanouies les musiques de contre-culture, c'est-à-dire celles qui, au contraire des précédentes, s'élaborant au gré des mouvements sociaux et de la critique des conventions, contestaient toute redevance envers les traditions anciennes.

Au moment d'écrire ce livre, il m'a fallu néanmoins décider de la manière de combler le fossé méthodologique qui sépare ma pratique culturelle de cette musique populaire éloignée de mes activités musicologiques habituelles. Heureusement, les récentes investigations entreprises pour me rapprocher d'elle et, éventuellement, percer cette nébuleuse musicale nouvelle, m'ont révélé plutôt l'existence d'une galaxie que j'avais explorée en d'autres temps et dont

les étoiles m'étaient familières. En effet, pendant mon adolescence port-au-princienne, de 1965 à 1969, j'ai eu la chance de côtoyer de talentueux musiciens populaires, pionniers de ces *combos* dénommés alors *mini-jazz*, qui m'ont fait tenir différents rôles auxiliaires dans leurs orchestres en gestation. C'est ainsi que Jeannot Montes et Boulo Valcourt, guitaristes au talent incommensurable, vénérés par tous les musiciens populaires actuels d'Haïti, m'ont initié à la guitare d'accompagnement, à l'arrangement musical et à la stylisation de la *méringue*¹¹ par l'emploi de métriques irrégulières, d'accords de neuvième¹² et de onzième¹³ inspirés du *jazz*, du *soul* et de la *bossa nova*. Ces deux musiciens, de peu mes aînés, tentaient alors de se dégager du mouvement *yéyé*¹⁴ auquel j'avais pris aussi part. Leur action plus structurée allait déboucher sur la création d'orchestres aussi originaux qu'Ibo Combo et Caribbean Sextet. Ils confièrent à deux de leurs collègues plus expérimentés le soin de me faire travailler la voix : José Tavernier et surtout André Romain, chanteurs professionnels qui évoluaient dans la même mouvance esthétique qu'eux. Jugeant mes progrès assez convaincants, Romain

11 Danse de salon d'Haïti qui anticipe le *konpa*. Il en sera plusieurs fois question aux chapitres 5, 8 et 9.

12 On appelle ainsi les accords formés de cinq notes jouées consécutivement ou successivement.

13 On appelle ainsi les accords formés de six notes jouées consécutivement ou successivement.

14 Phénomène de mode visant à accommoder le *rock and roll* et le *twist* américains des années 1960 à l'esprit français. La figure iconique de ce mouvement est certainement celle du légendaire chanteur français Johnny Hallyday. La vogue *yéyé* atteignit Port-au-Prince où elle inspira à l'animateur Maurice Duwiquet une tribune radiophonique quotidienne qui faisait écho au magazine parisien *Salut les copains*. Elle provoqua la formation d'un groupe musical haïtien, Les Copains, qui réinterprétait les principaux succès des Johnny Hallyday, Dick Rivers, Eddy Mitchell, Claude François auxquels le chanteur local Alfred « Freddy » Dauphin prêtait sa voix au charme idolâtré. La désignation du mouvement sous le nom *yéyé* (de *yeah*, mot d'argot ou de *slang* anglais, équivalent du *ouais* français) est due au philosophe et sociologue français Edgar Morin qui l'inaugura dans un article du quotidien *Le Monde* à la suite du concert du 22 juin 1963, Place des Nations à Paris, d'où déferla la vague de ce rock léger, séduisant et bon enfant. Le *twist* apporté par cette vague inspira même un compositeur-interprète aussi nationaliste que Gérard Dupervil à qui l'on doit une *Fantaisie twist, Comprends-moi Señorita* (cf. René Beaubrun, 1962, p. 193).

et Tavernier m'intégrèrent dans un trio vocal destiné à faire chorus avec les interprétations jazzées de la chanteuse Yanick Coupet lors de séances d'enregistrement réalisées aux studios de Radio-Haïti, temple de cette recherche stylistique. Ces sessions, pour moi fort instructives, étaient dirigées par un musicien remarquable, Herby Widmaier. Tavernier maniait admirablement les percussions tout en chantant pendant que Ferdinand Dor assurait à la contrebasse un soutien harmonique sûr et inventif. C'était la grande école!

D'autres prestations avec ces mêmes musiciens m'ont fourni l'occasion de travailler dans l'entourage du saxophoniste Lionel Volel et du pianiste Jacqy Duroseau, ce qui me fit découvrir la musique des clubs de danse à l'hôtel Ibo Lélé où se produisait le groupe Ibo Combo. Un autre guitariste prodigieux, Alix «Tit» Pascal, participait aussi aux apparitions de l'ensemble. C'est dans une de ces occasions que j'eus le bonheur d'approcher le chanteur suisse Pierre Dudan¹⁵, que Duroseau et Widmaier accompagnaient, et pour qui André Romain avait ressorti «notre» trio vocal. Ces décisives expériences devaient déjà m'inspirer des propos de caractère musicologique, qu'un journaliste, des plus exigeants, dut juger suffisamment cohérents puisqu'il m'invita à dialoguer avec lui, sur les ondes, à son émission culturelle d'un dimanche d'été de 1967 à Radio-Haïti : c'était Jean Dominique¹⁶. J'avais 18 ans.



SOMMAIRE DU LIVRE

Ce livre a un caractère mixte qui le situe entre l'essai, c'est-à-dire l'ouvrage de réflexion, et l'usuel, l'ouvrage de référence. Selon son intérêt, le lecteur naviguera d'une perspective à l'autre : prendre part

15 Auteur, compositeur, interprète et acteur, Pierre Dudan (1916-1984) a démontré une versatilité de style impressionnante allant de la chanson poétique à la musique de jazz. Son installation en Guadeloupe dans les années 1960 relance son intérêt pour la musique syncopée antillaise.

16 Journaliste indépendant, militant infatigable pour la démocratie et pour la liberté d'expression, Jean Dominique, né en 1930, assassiné à Port-au-Prince le 3 avril 2000. Il faut voir le saisissant documentaire biographique que lui a consacré le réalisateur américain Jonathan Demme, *L'Agronome* (2003).

à la cogitation, se situer par rapport aux arguments sociohistoriques amenés et discutés par l'auteur ou, à l'inverse, compulsiver les répertoires qui se veulent plus objectifs, plus descriptifs. Ainsi en est-il du troisième chapitre dont le centre d'intérêt réside dans le catalogue ethnographique des instruments de musique coutumiers. Le quatrième chapitre aussi s'achève par un exercice semblable en présentant un petit corpus de dix contes chantés. Ces anthologies permettront au lecteur d'identifier les objets instrumentaux de la culture paysanne et périurbaine ainsi que des morceaux choisis de l'oraliture du conte. La dernière partie du dixième chapitre, « Galerie des 23 compositeurs de l'école nationale », présente aussi cette typologie de catalogue typique des guides de répertoires musicaux. Ce procédé facilite l'accès à la biographie des compositeurs et donne les références précises et concises au sujet de leurs œuvres écrites en partitions ou enregistrées. La vocation didactique de ces parties du livre illustre la volonté de l'auteur de contribuer à l'insertion de l'histoire musicale dans le domaine académique. Par ce double aspect de l'ouvrage, à la fois « essai » et « usuel », l'auteur aspire à répondre aux vœux du chercheur autant qu'aux attentes de l'amateur éclairé.

Dix chapitres partagent cette étude de la musique haïtienne. Le chapitre 1 est affecté aux *composantes ethniques et culturelles* de la nation haïtienne. On considérera les faits musicaux observés par les Espagnols à leur arrivée, en 1492, sur cette terre d'Ayiti¹⁷ qu'ils rebaptisèrent Hispaniola. J'y examinerai ensuite les apports africains et européens sous le régime colonial français, quand le territoire de la nation haïtienne moderne s'appelait Saint-Domingue. Le ferment culturel composite de la société haïtienne s'est constitué au cours de ces trois siècles de colonisation qui ont conduit à la naissance de la république indépendante, en 1804. Dans un va-et-vient entre l'évocation du passé et sa validation par le présent, j'exposerai les éléments amérindiens, africains et européens qui forment le riche terreau dans lequel la culture musicale haïtienne d'aujourd'hui puise sa vitalité, façonne son profil et assure la diversité de ses modes d'existence. À la manière de René Depestre, je suis

17 Dans le cours de cette étude, j'écrirai « Ayiti » pour signifier la période précolumbienne et « Haïti », pour désigner la nouvelle république née en 1804.

profondément convaincu que la musique, comme l'ensemble de la culture haïtienne, diverse et singulière, résulte d'un « processus d'élaboration synchrétique d'éléments européens, africains et indiens¹⁸ ».

Le chapitre 2 est consacré à la *musique du vaudou*, l'héritage africain le mieux conservé dans l'Haïti d'aujourd'hui. On trouve dans le panthéon de cette religion ancestrale une représentation extrêmement structurée des nations africaines d'où provenaient les cargaisons d'esclaves. Les comportements et les attitudes corporelles attribués aux esprits, aux divinités, aux *lwa*, mimés par les danseurs en transe, reproduisent, depuis le début de la déportation des Africains à Saint-Domingue vers 1642, des coutumes culinaires, vestimentaires et musicales, en un mot culturelles, des nations d'où ils ont été enlevés. Les chants conservent une grande partie des rituels d'origine, reproduisant de manière étonnante, sans doute grâce à la mélodie et aux rythmes tambourinés, des franges de langues africaines dont la valeur mythique compte grandement dans l'identité haïtienne. Le vaudou démontre combien l'esclave noir s'était évertué à protéger son identité africaine en marge de la domination de ses maîtres blancs, comme le rappelle encore fortement Depestre :

Le marronnage permit une réélaboration des traditions africaines démantelées. [Les esclaves] purent inventer de nouvelles règles de vie en société qui restructuraient leurs personnalités. Cette vitale créativité se manifesta dans les domaines les plus variés : allant des méthodes de travail agricole aux normes du mariage et de la famille, de la religion au folklore, du langage aux faits de cuisson et d'alimentation, du rituel funéraire à l'expression corporelle dans les traditions motrices de la danse et du coït, de la magie à la pharmacopée populaire, de la musique à la littérature orale et aux jeux de société, de la façon de porter les enfants aux coiffures de femmes, de la mythologie à la résistance armée¹⁹.

Je réserve le chapitre 3 à l'étude des *instruments de musique* associés à la vie rurale. Ces instruments sont d'indubitables preuves matérielles qui permettent de remonter la piste des influences

18 René Depestre, *Bonjour et adieu à la négritude*, p. 48.

19 René Depestre, *ibid.*, p. 102-103.

amérindienne, africaine et européenne dans l'émergence de la musique et de la culture haïtiennes. L'examen historique et scientifique, selon les règles de l'organologie, auquel je les soumetts me fournira aussi l'occasion d'explorer certaines traditions musicales glorieuses et séculaires qui, comme le *rara*, sont associées à certains ensembles instrumentaux.

Le chapitre 4 aborde les *contes chantés*, contrepartie conceptuelle à la matérialité des instruments de musique. On y verra ce que ce genre de récits, ponctués de chants, recèle de considérations pédagogiques, théoriques et esthétiques sur les propriétés du langage musical. Ici encore, par la magie de la musique, le chant de ces contes retient des éléments mélodiques et textuels, surprenants témoignages d'appropriation, d'intégration et de préservation de l'apport français et africain à la culture populaire haïtienne.

Je consacre le chapitre 5 à l'étude de *la musique populaire urbaine* depuis les célèbres bals donnés par les héros de l'Indépendance, ardents danseurs du « carabinier », jusqu'au *konpa* tant acclamé aujourd'hui, lui-même issu de la *méringue* qui régna dans les salons bourgeois et dans les cabarets jusqu'en 1950 environ. Par des exemples concrets, j'analyse et présente ce qui donne du piquant à cette musique de danse haïtienne au point qu'elle est devenue l'affirmation de l'identité citoyenne à l'intérieur d'Haïti et dans la diaspora, ainsi qu'un emblème vénéré par des amateurs de musique légère dans le monde entier.

Le chapitre 6, intitulé *La créolisation du répertoire français*, est une rétrospective de la scène musicale française pendant la colonie. Ces salles de théâtre, de concert et d'opéra, désignées sous le nom de « Comédie » et situées au Cap-Français, à Port-au-Prince, à Saint-Marc et même à Léogâne, étaient fréquentées non seulement par les Blancs, mais aussi par les mulâtres et les Noirs libres. Naquit alors le désir de parodier les ouvrages français pour permettre au public de la colonie de se représenter et de se voir sur scène. Le *Devin du village*, opéra de Jean-Jacques Rousseau, œuvre la plus goûtée par ce public colonial, fut mis en vaudeville créole. La langue locale, imposant sa prosodie à la musique, est le point de départ des créations du terroir, de prometteuses innovations qui sont à la source de toute la musique métissée du pays d'Haïti.

J'aborde, au chapitre 7, *la musique officielle* dont les chefs d'État du XIX^e siècle ont voulu parer leur nouvelle nation. On ne compte plus les odes apologétiques, les hymnes dithyrambiques et les marches épiques caractéristiques de cette époque militariste et triomphante. La formation des musiciens destinée à nourrir ce répertoire a constitué une préoccupation du pouvoir jusqu'au milieu du XX^e siècle. Un nom domine et transcende cette ère : Occide Jeanty.

Intitulé *Les espaces du concert*, le chapitre 8 est consacré aux fortes et durables influences exercées par les musiciens haïtiens pour diffuser la musique de répertoire pendant les années tourmentées de la Seconde Guerre mondiale, une période où d'excellents d'interprètes européens, fuyant le fascisme et le nazisme, font escale à Port-au-Prince. La fin de la guerre coïncide avec une prise de conscience nationale tout à fait inusitée et un désir intense de l'exprimer à travers les arts. Un âge d'or s'installe, de 1946 à 1956, que viendra troubler et mettre au défi le temps des dictatures.

Le chapitre 9 se veut un cadre conceptuel permettant à l'auteur de réfléchir avec son lectorat, d'interroger les fondements de ces pratiques musicales propres à la musique haïtienne de concert, de plus en plus désignées par les doctes expressions de *musique classique* et de *musique savante*. Y sont examinées les conditions d'utilisation de ces appellations et de l'insertion des œuvres dans ces catégories.

Au chapitre 10, on prend acte de l'existence d'une école nationale de composition à partir des cinq fondateurs dont la quintessence de l'œuvre a émergé du chapitre précédent. De 1905 à 2005, de Justin Élie à Carmen Brouard, pendant un siècle entier, ils ont su créer et définir une musique aux aspirations universelles et identitaires. Leur élan a été communicatif au point d'inspirer des disciples dont le travail se poursuit et évolue très rapidement en ce XXI^e siècle déjà largement entamé.

La conclusion, loin d'être un rappel du contenu du livre est, au contraire, une immersion dans le contexte éclaté de notre postmodernité où les ancrages traditionnels des symboles de reconnaissance et des marques d'identité sont soumis à un bouleversement tout à

fait inconnu. En cette époque mondialisée émergent des alliances imprévues, des espoirs improbables qui appellent une redéfinition de notre idée de la musique haïtienne.

Voilà ce qu'est ce livre.

TABLE DES MATIÈRES

Avis orthographique	6
Remerciements	7
Avant-propos	9
Itinéraire 1 : sur le terrain des traditions rurales	12
Itinéraire 2 : dans l'univers de la musique écrite	15
Itinéraire 3 : dans la galaxie des musiques populaires	16
Sommaire du livre	19
Chapitre 1	25
Archéologie du style : les composantes ethniques et culturelles	25
Un style musical haïtien	25
L'héritage amérindien	26
Le trésor culturel de Saint-Domingue	30
Les racines africaines	35
Chapitre 2	45
La musique du vaudou	45
Le vaudou : histoire et contexte	45
La musique : un langage	47
Dimensions religieuses et incidences musicales	48
Les rituels	49
La transe	50
Les intervenants	51
Les tambours sacrés	52
Du bon usage de la musique	53
Les convives humains	56
Les convives divins et la voie tambourinée	60
Battements de tambours et familles des dieux	62
Les fonctions mélodiques	70
Chapitre 3	75
L'organologie : étude technique des instruments coutumiers	75
Les idiophones	78
Les membranophones	93
La batterie <i>rada</i>	95
La batterie <i>petro</i>	99
La batterie <i>kongo</i>	99

La batterie <i>maskaron</i>	100
Les tambours de bal	101
Les tambours du <i>rara</i>	102
Nomenclature et caractéristiques des tambours haïtiens	103
Les aérophones	107
Les cordophones	115
Conclusion	121
Chapitre 4	123
Le conte chanté	123
Enchantement, mimologie et rivalité	123
Une pédagogie esthétique en contexte d'oralité	124
Les contes populaires d'Haïti	126
La devinette et le conte narré	127
Le conte chanté	129
Unité thématique et diversité des récits	129
La performance du chant de conte	131
Structure narrative et musicale du conte chanté	132
Dix contes chantés	134
Chapitre 5	155
La musique populaire urbaine	155
La « méringue » : archéologie d'un genre musical	157
Le <i>konpa</i>	166
Précurseurs et créateurs du <i>konpa</i>	168
Les années folles de la musique populaire	169
Caractéristiques de la musique de danse d'Haïti	170
La femme-fruit ou la métaphore tronquée	172
Le profiteur de ces dames	173
L'esthétique par l'absurde	175
La structure musicale	176
La chanson citoyenne à l'encontre du machisme musical	178
Chapitre 6	181
La créolisation du répertoire français	181
Langue et musiques créoles	181
La scène française à Saint-Domingue	182
Des parodies en langue créole	185
La « Chanson nègre » de Rousseau	186
<i>Jeannot et Thérèse</i> de Clément	189

Le <i>Dialogue créole</i> de Descourtilz	194
Le <i>récit déclamé</i>	198
Le <i>duo d'amour</i>	201
La musique instrumentale à Saint-Domingue	203
Chapitre 7	207
La musique officielle	207
La musique des généraux	207
L'École nationale de musique de Geffrard	210
Les odes et les hymnes	213
À la recherche d'un hymne national	215
Les marches	220
Les fresques épiques d'Occide Jeanty	222
Chapitre 8	227
Les espaces du concert	227
Le style dansant d'Occide Jeanty	228
Le salon indiscret de la méringue	230
La musique en pièce gravée par Frangeul	231
Philharmonies et sociétés de concert	233
La société Pro Arte	238
L'émergence de la musique de chambre :	
le <i>Quatuor</i> de Durand	239
Les 200 ans de Port-au-Prince et les 150 ans d'Haïti	242
<i>Messe</i> vaudou aux Casernes Dessalines	244
Le Conservatoire national de Magloire	247
De Pro Musica à Sainte-Trinité	249
Concerts d'exil	251
Chapitre 9	253
Musique classique et musique savante	253
Questions et réserves	253
Ambivalences et alternatives	254
Contours éthiques de l'expression « musique savante »	257
La méringue : un marqueur identitaire à forte	
valence idéologique	258
La diversification des marqueurs d'identité	263
L'innovation rhapsodique d'Edmond Saintonge	263
La petite forme classique de Franck Lassègue	266
Le vaudou archétypal de Justin Élie	268

Le romantisme tropical de Ludovic Lamothe	271
Le vaudou mythologique de Werner Jaegerhuber	274
La guitare et le style champêtre de Frantz Casséus	275
Sonate et nationalisme chez Carmen Brouard	276
Chapitre 10	281
L'école nationale de composition musicale	281
La première ère: cinq fondateurs et leur école	283
La deuxième ère: dix compositeurs dans le sillage des fondateurs	285
La nouvelle ère: huit compositeurs en diaspora	286
Nationalisme et universalité	288
Galerie des 23 compositeurs de l'école nationale haïtienne	291
Conclusion	325
La musique haïtienne à l'ère post-moderne	325
Diversité et unité	326
Éclatement et mondialisation des genres populaires	327
Lexique des termes musicaux	333
Bibliographie	339
Liste des abréviations	351
Index	353
Photos: légendes et crédits	367

Histoire du style musical d'Haïti

Histoire du style musical d'Haïti représente l'ouvrage le plus considérable qui ait jamais été écrit sur la musique haïtienne et sur la diversité de ses pratiques. L'auteur y aborde les traditions paysannes – le vaudou, les instruments coutumiers, le conte chanté rural –, la musique populaire de danse urbaine, les genres et les formes de la musique classique. Écrire sur la musique d'un pays, c'est être attentif aux répertoires, aux instruments, aux conceptions du beau et de la création ainsi qu'aux moments charnières de l'histoire. Ouvrage fondamental pour découvrir et comprendre la musique des Haïtiens, *Histoire du style musical d'Haïti* conjugue recherche, analyse, anthologie et réflexion critique.

Musicologue, théoricien et historien des pédagogies musicales, Claude Dauphin est professeur associé au Département de musique de l'Université du Québec à Montréal. Membre de l'Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche en musique, il consacre ses travaux à l'évolution des styles musicaux européens du XVIII^e siècle et à leur expansion dans les Amériques. Il est l'auteur de nombreux essais sur la musique.

