

## **Musique folklorique d'Haïti**

### **Présentation et réflexions**

Le Petit Robert définit le folklore comme étant la "*science des traditions, des usages et de l'art populaire d'un pays*", la musique folklorique serait donc la musique du peuple d'un pays donné. De là, retenons que l'idée même de folklore est fondamentalement liée à celle de nation. Ainsi, on ne peut parler de folklore au niveau de la tribu et/ou de l'ethnie, le folklore étant un produit de la nation implique la constitution d'un espace, d'une identité nationale dans un contexte historique déterminé.

Sur le plan générique, le mot folklore désigne l'ensemble du savoir populaire, le



«*terme folklore se réfère aussi à la science des traditions et des arts populaires telle que développée par des folkloristes professionnels ou amateurs* »<sup>1</sup>.

Pour Claude Dauphin, il faudrait plutôt parler de «*musique coutumière* » sur le plan générique et réserver le nom de folklorique en ce qui a trait à la musique des chercheurs professionnels ou amateurs :

« *Quand nous parlons généralement du folklore haïtien à propos d'une représentation scénique, c'est du savoir du folkloriste qu'il s'agit plutôt que de manifestations directes des usages et du savoir-faire du peuple* ».<sup>2</sup>

En Haïti, le mouvement folklorique découle directement du mouvement indigéniste des années

---

<sup>1</sup> Claude Dauphin, *La chanson haïtienne folklorique et classique*. Société de recherche et de diffusion de la musique haïtienne, 1983, p. 5

<sup>2</sup> Claude Dauphin, *op cit.* p. 5

30, dont le plus illustre représentant n'est autre que le Dr. Jean Price-Mars. Politiquement, il correspond à la réponse d'une fraction de la petite bourgeoisie intellectuelle et de la bourgeoisie à l'occupation américaine de 1915. Ce phénomène n'est pas spécifique à notre pays :

*«Le discours anthropologique sur le rôle de la culture est souvent associé à des groupes nationalistes. De l'émergence de l'état moderne finlandais aux réclamations de terre des Indiens de Mashpee dans le Massachusetts, folklore et anthropologie ont été utilisés à des fins politiques autant par les politiciens que par les éducateurs ».*<sup>3</sup>

En Haïti, le folklore, en tant que représentation scénique du folkloriste a débuté en réalité en 1937 avec la naissance du chœur folklorique national, sous l'impulsion de Lina Mathon Blanchet.

## Les précurseurs

Le mouvement folklorique haïtien débute dans les années 30 (1930). Cependant, tout au long du XIXème siècle, des musiciens «savants » ont cherché l'inspiration dans la musique populaire. Ils sont par conséquent les précurseurs de ce mouvement.



Parmi eux, Occide Jeanty (1860-1936) qui a été un authentique représentant du courant nationaliste, Frank Lassegue (1890-1940), Ludovic Lamothe (1822-1953), Justin Elie (1883-1931) et Werner A. Jaegerhubert (1900-1953). Justin Elie a été le premier à présenter sur scène une pièce d'inspiration *vodou*. Cette œuvre intitulée «*ballet vaudouesque* » a dû être présentée en première aux Etats-Unis d'Amérique en 1922 tant était profonde à cette époque l'aversion des «élites » pour la musique du peuple, (ce qui prouve que le folklore n'existait pas encore à cette date).

En fait, la musique folklorique haïtienne est créée sous l'impulsion des musiciens "savants" cités

---

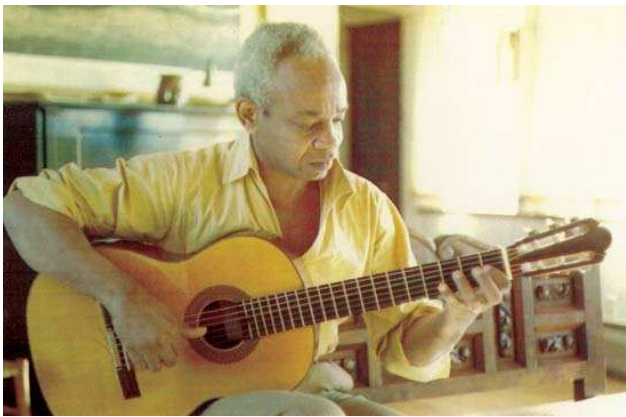
<sup>3</sup> Michael D. Largey. Musical Ethnography in Haiti, A study of elite hegemony and musical composition, juillet 1991, p. 139.

plus haut. Ici, une place de première importance doit être réservée à Werner Jaegerhubert et Frantz Casséus :

« *Le chœur de Mathon Blanchet s'était bâti sur un nouveau répertoire : à partir de thèmes ou de phrases mélodiques surtout empruntés à la musique rituelle du vodou avaient été composées des chansons avec refrains et couplets, structure pas commune dans les pratiques musicales coutumières d'Haïti. Y figuraient également des airs vodou recueillis par le compositeur Werner Jaegerhubert qui avec Lina Mathon Blanchet ornementaient ces mélodies d'un accompagnement homophonique ou légèrement contrapuntique* ». <sup>4</sup>

## Répertoire et musiciens

Le répertoire de base des débuts de la musique folklorique s'est construit autour de certaines œuvres de Jaegerhubert et du guitariste Frantz Casséus, en particulier le recueil « *Complaintes haïtiennes* » du premier (publiées en 1950) et les « *Haïtiennesques* » du second et d'autres airs tirés directement de la musique traditionnelle. Des « *Complaintes haïtiennes* » de Werner



Jaegerhubert, citons : « *Erzulie Malade* », « *Gwo la mwen* », « *Marasa e iou* » qui ont été popularisés par la chanteuse Martha Jean-Claude et repris dans son disque « *Martha Jean-Claude chante Haïti* » gravé en 1975. Des « *Haïtiennesques* » du guitariste Frantz Casséus, citons : « *Nan fon bwa* », « *Mèsi Bondye* ».

---

<sup>4</sup> Claude Dauphin, op.cit., p.5

Disons aussi que des musiciens étrangers, dont Lolita Cuevas et surtout Harry Belafonte ont popularisé et internationalisé des airs de Frantz Casséus. Amos Coulanges les a repris à la guitare



dans son premier album et il peut être considéré, à ce titre, comme son disciple le plus fidèle. Le jeune guitariste de jazz américain Marc Ribot (qui fait déjà figure de novateur), ancien élève de Frantz Casséus, a enregistré une cassette où il exécute avec brio une partie de ses compositions. Actuellement, les partitions de Casséus sont recherchées par des guitaristes européens et américains.

Après cette impulsion de base, la musique folklorique haïtienne a connu un très grand essor de 1940 à 1970. Bien vite, les musiciens populaires (Auguste Linstant - dit «Kandyo»), Martha Jean-Claude, Lumane Casimir, Emerante Despradines (fille de Kandyo), Toto Bissainthe, se sont emparés des airs créés par les folkloristes :

*« Ainsi l'oeuvre d'inspiration folklorique, malgré sa conception écrite se propage par le support de l'oralité. Les interprètes du folklore [...] captent les airs [...] par imitation auditive. »<sup>5</sup>*



De plus, les interprètes puisent eux-mêmes à leur tour dans le répertoire des musiques populaires et pratiquent naturellement des collages d'airs et de fragments de mélodies glanés çà et là. Parmi ces airs, citons : « *Minis Azaka* », « *Fèy o* », « *Sou lan mè* », « *Latibonit o* », « *Papa Danbala* », etc... Ce même procédé a été utilisé par le chœur «*Simidò*» sous la

direction de Ferrère Laguerre.

---

<sup>5</sup> Claude Dauphin, op. cit., p.8

Nombre de troupes folkloriques ont eu aussi leur chorale, on a bien vite eu recours aux tambourineurs originaires du peuple, dont le plus illustre d'entre eux n'est autre que « Ti Roro » lui-même qui a connu un grand succès dans le milieu jazz américain de l'époque. Il faut dire qu'à partir des années 70, le mouvement folklorique rentre dans une période de déclin qui ira en s'accéléralant. De nos jours, seuls des petits groupes isolés continuent à « folkloriser ». Il faut citer la chorale « Voix et harmonies » qui se produit de plus en plus rarement.

## Contenu, aspects musicaux

La musique folklorique est née de la rencontre des fragments de rythmes et de mélodies populaires, « sacrées », et le savoir musical européen de l'époque tel qu'appréhendé par les musiciens haïtiens qui ont eu la chance de recevoir une formation académique.



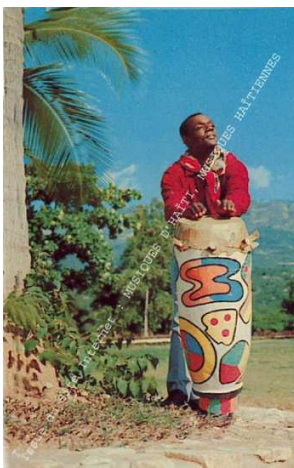
Les premiers folkloristes haïtiens étaient donc formés à l'école classique, c'est-à-dire à l'harmonie, au contrepoint et aux techniques de composition de cette école. La musique de cette époque devait obéir à des règles d'harmonie et de dispositions rythmiques propres à l'école européenne. La technique instrumentale, (piano, guitare, voix ...) découlait directement de l'enseignement classique. De plus, les « *recherches de ces folkloristes ont été effectuées à des sources de seconde main. Quelques unes des chanteuses [...] avaient travaillé avec Jaegerhubert au chœur national de folklore et appartiennent à la bourgeoisie haïtienne* ». <sup>6</sup>

Dans ces conditions, l'influence européenne est très forte tant du côté des interprètes classiques que de celui des compositeurs et les observations suivantes peuvent être faites :

---

<sup>6</sup> Bulletin du bureau national d'Ethnologie, numéro 2, 1985. Notes sur les chants vaudouesques, Jaegerhubert p. 73, Waltrand Giosh-Paul

- a) Les musiciens folkloristes ont eu de grandes difficultés à appréhender la polyrythmie de la musique *vodou* qui, en règle générale, est ramenée à des structures occidentales c'est-à-dire des mesures hiérarchisées à 2, 4, 3, 6 et même 5 temps où elle disparaît. En fait on élimine les contrepoints rythmiques et on réduit le rythme à une seule voix. On ne retient qu'un seul tambour d'ailleurs.
- b) La mélodie elle-même a tendance à se calquer sur les échelles heptatoniques (majeure, mineure) occidentales. Non seulement on force la mélodie à se conformer à un centre (*key center*), mais encore on y introduit des arpèges majeure/mineure et des sensibles (degrés 4, 7) qui transforment le matériel en une gamme heptatonique de type classique. Il est vrai que la mélodie Vodou est parfois ambiguë en ce qu'elle mélange parfois le pentatonique anémitonique avec des passages grégoriens (sorte de syncrétisme musical) cependant elle n'est jamais (du moins rarement) franchement majeur impliquant des cadences parfaites tonique-dominante. De plus on tente d'occidentaliser le discours en essayant d'enchaîner des antécédents et des conséquents similaires ou contrastés (des couplets et refrains même) alors que c'est surtout la pratique appel (du soliste) et réponse (du chœur) qui prédomine dans la musique coutumière.
- c) L'harmonisation proposée est donc tonale, européenne, obscurcissant ainsi le caractère pentatonique, le style modal et même la tonalité libre que l'on rencontre parfois dans certains morceaux du répertoire.
- d) Les interprètes eux-mêmes sont plutôt versés dans les techniques vocales et instrumentales européennes qui contrastent fortement avec les techniques de production et d'émission du son que l'on retrouve dans la musique coutumière. En fait, les chanteurs eux-mêmes ne sont pas, pour la plupart, des musiciens coutumiers (*samba*) qui produisent



en permanence de nombreuses inflexions qui ont la propriété de brouiller la hauteur réelle des notes.

- e) De son rôle de leader dans la musique coutumière, le

tambour n'est plus qu'un support à la chorale folklorique harmonisée à l'occidentale. La batterie des trois tambours est disloquée, le *ogan* et le *ason* disparaissent. Au sein de la formation *vodou*, le jeu de chaque tambourineur est fonction de ce que joue l'autre. Le tambourineur de la formation folklorique, en revanche, évolue dans un autre contexte musical dépourvu des repères rythmiques que lui procurent les autres membres de l'orchestre coutumier. Cependant étant donné que les tambourineurs étaient pour la plupart des musiciens coutumiers, ils ont tenté par leur jeu de reproduire la batterie des trois ou deux tambours et dans ces conditions, le jeu du tambourineur folklorique s'est par moment libéré de l'ostinato ancestral et des motifs improvisés codifiés à l'avance (*Ti roro*, à cet égard, constitue l'exemple le plus percussif).

Pourtant, la musique folklorique a été une vraie tentative de rencontre entre des musiciens érudits haïtiens et la musique coutumière du pays.

Du point de vue **mélodique**, on a eu droit à de très belles transcriptions et à des morceaux admirables. De grands progrès ont été enregistrés au point de vue du **rythme** (telle cette libération des variations traditionnelles des figures rythmiques portées par le tambour et la pénétration des motifs rythmiques coutumiers au sein de la musique savante elle-même). La **technique vocale et instrumentale** s'est beaucoup enrichie à la transcription des mélodies de la musique coutumière. De grands efforts **d'harmonisation** de nos airs coutumiers ont été consentis par les folkloristes. Les musiciens « savants » haïtiens ont ainsi travaillé à la construction d'une musique originale basée sur la tradition populaire haïtienne. Ici, il faut souligner le grand mérite du guitariste Frantz Casséus. En grande partie autodidacte, il a lui-même fabriqué sa guitare et s'est attaqué à la musique traditionnelle admirablement transcrite pour cet instrument. Il fut l'accompagnateur de Harry Belafonte et par la suite a entrepris une carrière d'enseignant aux Etats-Unis.



La rencontre entre la musique savante et coutumière a eu des répercussions profondes sur la musique de notre pays. Elle a été à la base du renouveau de la musique nationale pendant la période postérieure à l'occupation américaine d'Haïti (1915-

1934). Elle est l'ancêtre des grands orchestres Isa El Sae et Jazz des Jeunes. Elle a créé les conditions de l'éclosion d'un nombre impressionnant de musiciens, de groupes et d'orchestres qui occupaient le devant de la scène jusqu'à la création du « *kompa direk* » à la fin des années 50 par Nemours Jean-Baptiste.

Le mouvement folklorique a été remplacé par le mouvement « **racine** » qui a débuté à la fin des années 70. Si dans les années 30, il s'agissait de se « pencher » sur notre art populaire afin de préserver notre identité culturelle suite à l'occupation américaine, dans les années 70, il s'agissait plutôt de se « retrouver soi-même » face aux désillusions et à l'aliénation imposées par le régime des Duvalier.

Notons, pour finir, que la musique folklorique, c'est-à-dire celle des folkloristes, si elle piétine actuellement, (et ceci surtout par carence de musiciens savants pouvant en poursuivre l'exploration) la danse folklorique en revanche connaît un certain regain de vie même parmi les jeunes et ce en dépit du hip-hop du rap et les *Zo Kiki*.