

# Les danses haïtiennes

## Essai

### La pulsion première

Danser en Haïti est d'abord un mouvement spontané du corps.

Pour danser l'Haïtien n'a guère besoin d'un environnement ou d'un encadrement approprié. Il suffit de la présence réelle ou imaginaire d'éléments musicaux de base caractéristiques pour enclencher des mouvements rythmés appropriés. Ainsi, en deçà de toute forme dénotant la présence de tel ou tel pas de danse caractéristique, gît et guette une pulsion toujours prête à entrer en action à la moindre opportunité. L'haïtien peut très bien danser sans musique audible, dans ce cas, les éléments musicaux de base sont intériorisés par le danseur spontané et il est le seul à pouvoir faire la relation entre «sa» danse et la musique ou éléments musicaux qui déclenchent et mettent en branle la pulsion de base. Dans ces conditions, il existe une symbiose parfaite entre la musique et la danse dans la mesure où la pulsion de danse ne s'exprime que dans l'espace ouvert par les éléments musicaux et les éléments musicaux ne sont appréhendés que dans la manifestation et l'assouvissement de la pulsion elle-même. Cette pulsion n'a pas originellement un objet propre, elle s'apparente de préférence à la «libido» ou l'activité de jeu spontané polymorphe décrite par les psychanalystes. Une compréhension plus fine de cet aspect du phénomène nous amène à éclaircir les points suivants :

L'activité de jeu est une caractéristique de tout être humain. Elle est mue par le principe de plaisir et est polymorphe. Elle n'a pas d'autre but que la recherche spontanée du plaisir, elle n'a pas d'objet propre c'est-à-dire ne dépend pas d'une entité extérieure à elle-même pour sa réalisation, elle peut prendre plusieurs formes dépendant des éléments qui servent de prétexte ou de cadre propice à son déclenchement et la réalisation du plaisir. La succion, l'auto-érotisme, les jeux ... en sont les manifestations les plus répandues. Le rythme musical, l'agencement des sons, sont des éléments qui en général peuvent déclencher l'activité de jeu. En Haïti en particulier et on le verra par la suite dans les pays africains en général, le rythme ou plus précisément, les aspects structurels de la polyrythmie [telle qu'analysée dans la première section de cette monographie], ont un rapport intime avec le déclenchement de l'activité de jeu spécifique qu'est la danse. Disons que l'une des manières spécifiques propres à la culture des régions mentionnées pour mettre en branle la recherche sans objet du plaisir est la danse, ou plus précisément, les mouvements corporels rythmés spontanément déclenchés lors de l'audition réelle ou imaginaire de certains éléments musicaux de base.

## L'incitation à la danse dans notre culture

Comment expliquer que des dizaines de milliers de personnes puissent pendant des heures danser une musique qui ne varie pas ou très peu ? Comment comprendre que des bandes de *rara* puissent danser et marcher sans arrêt toute une nuit et parfois trois jours de suite au son d'une musique identique à elle-même dont même le tempo ne change pas ? Pourquoi les cérémonies *vodou* peuvent-elles durer toute la nuit et tenir en haleine danseurs, chanteurs, assistance et même les esprits ? Qu'est-ce qui pousse les gens de chez nous à danser le *kompa* invariable avec son balancement binaire inamovible pendant toute une nuit et se ranimer le lendemain matin au moindre rappel des éléments de cette musique ? N'a t'on pas observé qu'il suffit de battre sur le tambour, ou même sur le bout d'une table, un rythme caractéristique pour déclencher des déhanchements tout aussi caractéristiques, et comment interpréter ce fait ? La réponse à toutes ces questions est à rechercher dans les caractéristiques des rythmes de ces genres de musique et leur aptitude au déclenchement de l'activité de jeu décrite plus haut.

[Dans la partie musicale de cette monographie, on a vu les caractéristiques essentielles des rythmes pratiqués en Afrique et en Haïti.] Pour appréhender la relation intime existant entre pulsion de danse et rythme musical (africain - haïtien) des considérations supplémentaires sont nécessaires.

Les premiers ethnomusicologues européens, qui ont commencé à étudier les musiques africaines, ont été choqués de constater que la chose la plus difficile à appréhender à l'écoute de cette musique était le temps, ou « *main beat* », comme on le dit si bien en anglais. On l'a vu, le concept de barre de mesure impliquant des temps forts et des temps faibles à l'occidentale est étrangère à cette musique. Contrairement à la musique de l'occident où le « *beat* » est clairement donné et souligné, dans les musiques africaines, ou africaines d'origine, le « *beat* » n'est jamais évident ou donné d'avance. D'ailleurs l'activité polyrythmique, où plusieurs motifs rythmiques différents et en opposition coexistent, rend impossible la formulation pure et simple du temps sous la forme 1, 2, 3, 4... En fait, nous dit John Miller Cheirnoff, « *là où nous voulons marquer le temps, est le moment où le temps est le moins entendu* »<sup>1</sup>. En d'autres termes, si dans la musique occidentale les temps importants sont fortement accentués en particulier les temps forts, dans la musique africaine, c'est le contraire qui a lieu. Pour affirmer le temps (le « *beat* »), on l'évite en ne le jouant généralement pas lors de son occurrence cyclique. Nous sommes ici en présence d'une affirmation par la négative. Ce mouvement dialectique à l'intérieur même du cycle rythmique a des conséquences directes non seulement sur la musique elle-même mais sur sa perception et son appréhension par n'importe quel auditeur. Ainsi poursuit M. Cheirnoff, « *nous avons commencé à comprendre la musique africaine en étant*

---

<sup>1</sup> John Miller Cheirnoff in *African rhythm and african sensibility*, The university of Chicago press 1979 p.4

capable de maintenir, dans notre esprit ou notre **corps\***, un rythme additionnel à ceux que nous écoutons»<sup>2</sup>.

L'affirmation du temps par sa non- accentuation invite et incite l'auditeur à participer à l'écoute et pour se faire il doit combler le manque ou le vide en suppléant lui-même au temps fondamental qui brille pour ainsi dire par son absence. Par conséquent, la pulsion de base à l'origine des mouvements spontanés rythmés du corps est mise en branle par la caractéristique singulière des éléments rythmiques qui ne fait que suggérer en les niant les moments fondamentaux du cycle temporel. Cette manière de découper le temps est présente dans toutes les musiques d'origine ou d'influences africaines : la *salsa*, la *rumba*, la *cumbia*, le *tango*, le *fox-trot*, le *calypso*, le *jazz*, la *meringue*, le *compas*, la *mazurka* antillaise ... Notre fameuse *cinquille* ou *kata*, qui nous [a] servi de point d'ancrage [pour toute la première partie de cette monographie], illustre à merveille cette ruse du rythme qui incite à la danse, qui fait bouger et frétiler :

Cycle	1	2	3	4	5	6	7	8
<b>Kata</b>								
<b>Tps de base</b>								

Ce petit tableau indique comment le kata 3+3+2 met en évidence les temps de base 3 et 5 du cycle de 8 unités **en ne les jouant pas**. C'est justement ces temps de base non entendus qui incitent l'auditeur à les maintenir dans son esprit ou à les exprimer avec son corps devenant ainsi danseur malgré lui. C'est cette particularité qui incite les gens au carnaval à se trémousser toute la nuit. C'est cette contradiction dans l'organisation du temps qui fait marcher les bandes de *rara* et c'est cette même quête de résolution de conflit inhérent qui pousse les amateurs de *compas* à danser sans arrêt. Le plaisir que suscite une telle situation est engendré par le déclenchement et l'assouvissement presque instantané de la pulsion, toutefois la contradiction une fois résolue est reposée dans son intégralité dans le prochain cycle. Cette situation est la reproduction de l'identique qui permet de faire durer presque indéfiniment le plaisir et est à la base du principe de répétition que l'on retrouve dans les musiques et les danses africaines. Elle peut aussi être à la base d'une compulsion de répétition qui peut déboucher sur une *crise ou transe* ayant pour but la résolution immédiate du conflit renouvelé ou s'apparenter à une situation pathologique morbide obsessionnelle. Mais toutes ces considérations nous éloignent du sujet en question. Dans les transcriptions que fait Yih, dans sa thèse « *Music and dance of Haitian Vodou : Diversity and unity in regional repertoire* », il indique une particularité importante de sa notation par

---

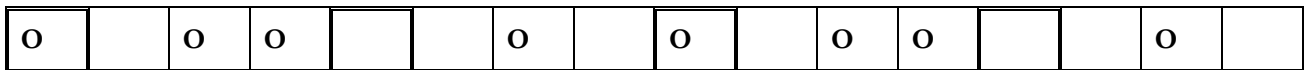
\* Souligné par nous

<sup>2</sup> Idem p.49

rapport à la manière de danser les rythmes sacrés :

« ... pour faciliter la lecture des transcriptions, j'utilise des segments de lignes horizontales en caractère gras là où se localisent les temps fondamentaux [du cycle]. [...] ces temps représentent les pulsations du rythme telles que perçues par les danseurs - les pulsations auxquelles ils réagissent habituellement. D'une manière générale, les pieds des danseurs rentrent en contact avec le sol (quand ils exécutent des pas ou atterrissent à la fin des sautilllements, etc.) à ces moments. Dans les descriptions et les exemples de pas de danse, les temps 1,2,3 et 4 correspondent à ses temps fondamentaux. »<sup>3</sup>

Pour bien illustrer ce principe du rythme additionnel que l'auditeur maintient dans son esprit, ou que le danseur reproduit par les mouvements du corps, prenons un exemple concret de manière plus détaillée. Pour ce faire, le motif rythmique de base *Kongo* et *Meringue* joué par le *fê* dans une localité au Nord du pays a été transcrit par David Yih de la manière suivante :



Ici les temps fondamentaux sont représentés par les carreaux avec les bordures renforcées. Ainsi, il est possible *visuellement* de voir que les temps fondamentaux 2 et 4 ne sont pas acceptés; ce qui a l'avantage de faire comprendre le concept par un non musicien. Le tableau suivant reproduit les variations libres de ce motif de base que David Yih a répertorié :

---

<sup>3</sup> Yih, Yuen-ming D. Music and dance of Haitian *vodou* : Diversity and unity in regional repertoires, LM dissertation Services, 1995, p.141

Variations du motif de base dans un rythme *Kongo* et/ou meringue.

	1				2				3				4			
1	O		O	O		O	O		O		O	O			O	
2	O		O	O			O		O		O	O			O	
3	O		O	O			O		O		O	O			O	
4	O		O	O			O		O		O	O		O	O	
5	O		O	O			O		O		O	O			O	
6	O	O		O			O		O		O	O			O	O
7		O	O				O		O		O	O			O	
8	O		O	O			O		O		O	O		O	O	
9	O		O	O			O		O		O	O			O	
10	O		O	O			O		O			O			O	
11	O		O	O			O		O		O	O			O	
12	O		O	O			O					O			O	
13			O	O			O					O			O	
14	O		O	O			O		O		O	O			O	
15	O		O	O			O				O	O			O	
16			O	O			O				O	O			O	
17	O		O	O			O		O		O	O			O	
18	O			O	O		O		O						O	

La colonne de **gauche** représente la quantité et l'ordre des variations, chaque variation se lit de la gauche vers la droite. Les colonnes mises en exergue représente les **temps fondamentaux du rythme**. Il est facile de voir que les temps 2 et 4 qui sont symbolisés par les colonnes fléchées ne sont pas du tout marqués, c'est-à-dire entendus, sauf dans la dernière variation qui correspond à la fin du morceau enregistré par David Yih. Ces moments fondamentaux non entendus sont les endroits où le danseur éventuel marque le temps.

De plus, remarquons que les temps précédant les moments fondamentaux 3 et 4 sont audibles dans la grande majorité des variations (17 sur 18), c'est l'affirmation des temps forts par la négative, c'est-à-dire

qu'on accentue juste *avant* le temps fondamental.

(Pour ceux qui savent lire la musique, les motifs présentés dans cette notation peuvent être transcrits par une mesure à quatre temps où chaque frappe correspond à un double croche.)

Ce principe de base est la clé qui nous permet non seulement de comprendre la pulsion de danse mentionnée ici mais elle peut aussi servir à la classification des différentes danses. En effet, la configuration rythmique de base des différents rythmes, ou plutôt la manière particulière qu'a chaque rythme d'exprimer les pulsations de base indique l'organisation gestuelle et structurelle des diverses danses.

## **Présentation des danses en Haïti**

D'une manière générale on retrouve en Haïti un nombre impressionnant de danses et de danseurs. En plus des danses traditionnelles faisant partie de la culture de base de tout Haïtien, on pratique aussi de manière professionnelle ou comme simple amateur d'autres danses étrangères surtout latines, sud-américaines et américaines.

Pour présenter les danses en Haïti [nous allons suivre le même cheminement emprunté pour l'exploration de la musique haïtienne. Ainsi] nous verrons :

1. Les danses sacrées (*vodou*)
2. Les danses de divertissement (rurales et urbaines)
3. Les danses de spectacles (folklore, classique, jazz)

Les danses sacrées, comme la musique sacrée, font partie de la coutume et sont transmises de génération en génération. Elles semblent inamovibles et dérivées directement des pratiques africaines. Une partie des danses de divertissement rejoint directement les rythmes ancestraux surtout en milieu rural tandis qu'en milieu urbain on ressent fortement l'influence française d'abord puis latine et enfin américaine et jamaïcaine. Les danses de divertissement en étant plus exposées aux influences externes ont un caractère plus évolutif que les danses sacrées. D'ailleurs le caractère profane de ces danses autorise les emprunts, tandis que les danses sacrées sont strictement réglementées par le rituel qui lui-même dépend des pratiques et croyances elles-mêmes. Les danses de spectacles sont pratiquées par les professionnels de la danse et recouvrent les danses coutumières « folklorisées » ou danses folkloriques, les danses classiques européennes et le jazz américain. Les recoupements entre le caractère des danses pratiquées chez nous et leur fonction peuvent être synthétisés dans le tableau suivant :

	<b>Caractères des danses</b>		
<b>Fonctions des Danses</b>	Coutumières Peu d'emprunts	Evolutives Emprunts divers	Importées Peu d'adaptation
Sacrée	○		
Divertissement Milieu rural	○	○	
Divertissement Milieu urbain		○	
De spectacles	○	○	○

Ce tableau montre la structure et la dynamique de la pratique des danses dans notre pays.

Les **danses sacrées** (*vodou*) sont en quelque sorte inamovibles et subissent très peu l'influence des autres danses qu'elles soient locales ou étrangères. Elles sont peu sujettes aux mutations venues de l'extérieur mais peuvent par un processus plutôt endogène se transformer graduellement. Les danses sacrées, comme la musique sacrée, sont africaines car ceux sont les africains eux-mêmes transplantés ici par la traite des esclaves qui les ont introduites.

Les **danses de divertissement en milieu rural** sont soudées aux danses coutumières mais sont aptes à intégrer des schèmes venus d'ailleurs, en particulier du milieu urbain.

Les **danses de divertissement en milieu urbain** sont encore plus sujettes aux changements par transmission de formes nouvelles venant de l'extérieur, de l'extérieur du pays particulièrement. En fait ces danses varient fortement étant mondaines elles créent la mode. Il faut dès maintenant souligner la popularité dont jouissent les danses latines puis américaines dans le milieu urbain.

Les **danses de spectacle** de par leur nature sont pratiquées par les professionnels. Grâce au mouvement folklorique des années 1950, les danses coutumières ont été codifiées par les folkloristes. La danse classique est aussi pratiquée et enseignée par un certain nombre de professeurs qui ont reçus une formation à l'étranger. Les danses modernes jazz surtout sont aussi pratiquées. Aujourd'hui en Haïti, un danseur professionnel est préparé pour pratiquement toutes les grandes catégories de danse citées plus haut. On assiste également

aujourd'hui, de plus en plus, à la pénétration des techniques modernes de danse dans notre folklore, ce qui nous l'avons souligné dans la première partie de cette monographie n'est pas très développé en ce qui a trait à la musique folklorique.

## **Les danses sacrées (le Vodou)**

Pour se faire une idée du nombre impressionnant de danses pratiquées par les adeptes de la religion *vodou*, il suffit de se reporter au tableau sur la distribution des ethnies de Saint-Domingue au début de l'exposition du contexte de la musique du *vodou* de cette monographie. Rappelons tout de même que les différentes ethnies ou *nanchon* se sont fédérées pour former la religion *vodou* dans le contexte de l'esclavage. Toutes les ethnies sont donc représentées et par conséquent toutes les danses sacrées pratiquées par ces ethnies.

## **Classification et présentation des danses sacrées**

Etant donné le rapport intime existant entre la musique du *Vodou* et la danse (le *Vodou* étant une religion dansée) il serait très facile (en principe) de cataloguer les danses et d'en extraire les caractéristiques fondamentales en se basant sur les différents rites et surtout les **rythmes inventoriés**. On l'a vu, il est impossible de séparer les éléments gestuels de ceux proprement musicaux. En fait, le gestuel particulier qu'est la danse, est le mode d'écoute d'une musique où les éléments rythmiques fondamentaux ne sont que suggérés et doivent par conséquent être suppléés par l'auditeur - danseur. Dans cette ordre d'idées, il s'agirait d'identifier le rythme en question, d'en extraire pour ainsi le «*beat* », et de montrer comment le danseur s'y prend pour accentuer les temps de base non entendus mais suggérés par la musique. Ce travail reste à faire bien que certains auteurs étrangers tels que David Yih et Lois Wilckens ont déjà frayé la voie.

On pourrait également se servir du **panthéon vodou** et à partir des *loa* eux-mêmes déduire les danses qui leur sont associées avec leurs caractéristiques scéniques, gestuelles et théâtrales. En effet, ici encore, les danses, ou la façon de danser, sont des prescriptions des esprits. Chaque esprit a ses couleurs préférées, ses appareils, son tempérament, ses exigences, son rituel et bien sûr sa musique. La façon de danser la musique d'un rite et rythme donné, pris dans son aspect global, est la résultante de tous ces facteurs. Cet aspect rituel et religieux était le garant du caractère original (africain) mais encore, et comme le souligne *Kazadi wa Mukuna*, «*la rigidité de ce critère a d'ailleurs conduit certains spécialistes à penser que, dans ce contexte, le rôle de la musique et de la danse était secondaire par rapport à la cérémonie religieuse elle-même.*» Les danses sont extrêmement précises et symboliques. «*L'exactitude du rythme, de la position des pieds et des mouvements des mains est la condition sine qua non du succès du rituel*



*et, de ce fait, ces éléments obéissent à des nécessités plus religieuses que musicales.*<sup>4</sup> »<sup>5</sup>

On pourrait encore échafauder une classification qui prend comme grille la partie du corps du danseur qui est la plus active au moment de la danse. L'une des caractéristiques des danses africaines est le symbolisme vivant qu'elles expriment selon les parties du corps mises en branle lors de l'exécution. Ou encore il y a le phénomène bien connu de l'identification pure et simple du danseur à un animal . (Ce dernier aspect est probablement dû au caractère anciennement totémique de la religion *vodou*). Ainsi on retrouve par exemple la danse de la couleuvre (*Danmbala*), la danse des hanches (*Banda-Gede* et *Kongo*), la danse de l'araignée (*Gede zarien*), la danse des épaules (*Yamvalou-zepò*), celle des pieds et des mains (la danse *Petro*, la danse *mayi*), la danse du buste (*Yamvalou Do ba*), etc...

Enfin, n'oublions pas que le but du rituel est de permettre la « matérialisation » des esprits invoqués. Celle-ci est possible grâce à un certain nombre de techniques dont le *kase* en est une composante fondamentale. Le *kase*, qui musicalement a pour but de masquer encore plus les temps fondamentaux du rythme, provoque un état de déséquilibre kinesthésique et psychologique tel chez le danseur que celui-ci ne pouvant plus reproduire ces temps de base qui lui servaient de repères est mur et prêt à être « chevauché » par l'esprit invoqué. D'ailleurs rappelons que *kase* est aussi dénommé **feinte**, ce qui indique bien sa fonction de déséquilibre et de désarticulation. Chaque rythme a sa propre manière de « *kase* » et les mouvements désordonnés du danseur à ce moment précis font partie intégrante de la danse liée au rituel en cours. Durant la « possession » ou la transe, ce n'est plus le danseur qui exécute les pas de danse mais « l'esprit » lui-même et c'est là qu'on peut retrouver des innovations gestuelles initiées, comme pour les airs *vodou*, par les *lwa* eux-mêmes. Ainsi il faudrait ajouter la composante de déséquilibre.

En fait une classification sérieuse devrait tenir compte de ces quatre points de vue qui seraient donc :

- Le rapport intime avec la **configuration rythmique de base**, le **rythme**
- *L'esprit* à qui la danse est adressée ou de qui elle découle, le **rituel**
- La *partie du corps* mise en exergue et *l'identification* (au totem ?) représenté, le **symbole**
- Les mouvements spécifiques relatifs à l'exécution du *kase*, le mode de **passage au surnaturel**.

### **-Le rythme, le symbolisme et les principes d'exécution des danses sacrées**

Les rythmes *Vodou* se divisent en deux grands groupes : les *Rada* et les *Petro*. Ainsi globalement on peut prendre comme point de départ cette grande subdivision pour débiter avec l'étude des danses sacrées tout en soulignant que la nation (*nanchon*) *Petro* intègre de plus en plus les formes non *Rada* principalement le culte *Kongo*.

---

<sup>4</sup> Bolaji Idowu, 1962 *Olodumare : God in Yoruba belief*. Londres, Longman Press, p.113-115

<sup>5</sup> Kawazi wa Mukuna Capacité d 'adaptation et de transformation de divers éléments musicaux africains en Amérique Latine, in *La chaîne et le lien, une vision de la traite négrière*, Editions UNESCO

## Les rythmes et les danses rada

Les rythmes *rada* ont un cycle temporel de base de 12 unités. A l'intérieur du cycle les temps fondamentaux sont en général au nombre de 2 ou de 4 selon les interactions existantes entre les différents instruments. Les *lwa rada* sont les plus prestigieux du panthéon et les rites *rada* qui découlent directement du royaume d'Arada au Dahomey ou Bénin actuel et de l'ethnie Nago. Le rituel *rada* possède un caractère majestueux et leurs danses sont toutes métaphoriquement des célébrations, des prières, et des invocations adressées à ces puissants esprits. Les mouvements, postures ainsi que le gestuel particulier que constituent ces danses sont extrêmement précis et ne souffrent généralement pas d'écart au moment du culte.

Les danses des rites rada peuvent être regroupées de la manière suivante :

- a) Les danses de procession, de prières et d'invocation

*Rada, Vodou, Daome, Yanvalou do ba, Yanvalou jenon, Fouyé, Asotò, Seremoni, Kabanntan, Kase, Parigòl*

- b) Les danses d'engagement

*Mabi ou Oboni, Mabi Dereal, Daome zépòl et/ ou Yanvalou zépòl*

- c) Les danses militaires ou guerrières

*Grenadye, Chasè, Nago, Vodou doub Nago*

- d) Les danses de l'agriculture

*Zaka, Djonba ou Matinik*

## Les danses de prières, de procession et d'invocation

Les danses regroupées dans cette catégorie ont un certain nombre de traits communs qu'il faut d'abord signaler.

### Rythmiquement

Elles font toutes parties des rythmes à 12 unités de base mais leurs temps fondamentaux sont généralement au nombre de 2 et plus rarement de 3 ou 4. Certaines d'entre elles sont des danses processionnelles dont les temps fondamentaux sont proches de la marche lente à deux temps. De plus, le tempo de ces rythmes étant en général lent, le gestuel est ralenti sans toutefois atteindre la posture pratiquement figée que l'on retrouve, par exemple, dans les danses asiatiques.

Les danses *fouye*, pratiquée surtout dans les régions Nord du pays, *Daome* et *Kase* dans l'Artibonite au Centre, *Yanvalou* dans l'Ouest, *Rada* au Sud, *Parigòl* ... s'exécutent tous sur 2 temps fondamentaux avec des

mouvements lents, majestueux et respectueux.

## Rituellement

Ces danses sont une célébration des esprits les plus prestigieux du panthéon *Vodou*. D'après le tableau de Gerdès Fleurant reproduit à la page 15 de cette monographie, dans la région de Bon Repos à quelques kilomètres au nord de Port-au-Prince, les différentes formes de Yanvalou servent à honorer *Legba, Loko Atissou, Ayizan, Marasa Dosou, Danbala, Agassou, Agaou, Ezili, etc...* Le *Parigòl* est exécuté en l'honneur de *Marasa Dosou Dosa*. Dans la région du Centre le *Daome* est une forme très ancienne qui s'exécute sans chant et possède un aspect royal. Le *Foye* dans la région Nord est l'une des danses les plus lentes du répertoire. La danse *Asotò* régulièrement pratiquée à Souvenance dans la région des Gonaïves est une célébration du *lwa Ountò* (divinité des tambours) et qui a une chorégraphie élaborée.

## Anatomiquement et symboliquement

La danse *Yanvalou* est celle de la *couleuvre*, elle signifie l'identification à *Danbala* dont la représentation est le *serpent*, mais s'est aussi la danse du *buste* qui ondule comme les vagues de la mer pour honorer *Agoue* (l'esprit de la mer), c'est aussi celle des *épaules* d'où les quatre variantes principales : *Yanvalou jenon* (Genou), *Do ba* (dos bas) et *Debou* (debout) et *Zepòl* (épaules). La danse *rada*, du sud du pays, met surtout en action les pieds et les mains avec un sautiller avec changement de pied d'appui sur les deux temps fondamentaux du cycle.

A titre d'exemple nous allons reproduire la description de la danse *Rada* telle qu'elle a été rapportée par David Yih, en prenant soin de montrer le rapport entre la configuration rythmique de base et les mouvements du danseur. Ce faisant nous allons illustrer les principes théoriques qui nous guident dans notre présentation des danses sacrées. Il faut souligner que le livre de Lamartinière Honorat est le seul à notre connaissance qui illustre par des photographies les mouvements de nos principales danses, nous recommandons donc fortement la lecture de cet ouvrage pour la visualisation des figures de danses pratiquées en Haïti.

### Analyse de la danse *Rada* pratiquée par un orchestre *Kongo* dans la région des Cayes.

#### a) Configuration rythmique du cycle *Rada*

Comme présenté dans la première partie de cette monographie, les instruments de base de la formation *Vodou* sont : le *Ogan ou fè*, le *boula* (appelé *leGede* dans le sud), le *segon* (dénommé *gwonde* ici) et le *manman tanbou*. La transcription d'un cycle de ce rythme nous est fournie par David Yih. Avant de le présenter rappelons que les unités de temps sont symbolisées par des carrés (donc 12 carrés pour le cycle). Pour les instruments joués avec les deux mains, il existe deux rangées de 12 carrés ; une pour chaque main. Les sons émis, dans la transcription

*Rada* les différents instruments sont symbolisés par Yih de la manière suivante :

O = Son normal sans accentuation

SI = Son fortement accentué

S = Son accentué

B = Son grave, *Bas*

Transcription du Rythme Rada (pratiqué dans le sud du pays) par Yih.

	1	2	3	4		1	2	3	4
Fè	O	O	O	O		O	O	O	O
Legede		O		O		O		O	
Gwonde		O	SI		O	SI		O	SI
Manman	B			O	O	B		S	O

Parmi les temps fondamentaux (1, 2, 3, 4) on observe que les temps 2 et 4 sont les moins entendus. Le motif joué par le *Gwonde* présente une technique spéciale d'expression des temps fondamentaux 2 et 4 par la négative : elle consiste à marquer le temps fondamental par la production d'un son normal (O) puis à accentuer fortement le temps (non fondamental) qui vient tout de suite après (par la frappe Si).

#### b) Description de la danse *Rada*.

La description de cette danse telle que l'a faite David Yih reprend, au point de vue gestuel, les caractéristiques de base des motifs rythmiques du Rada

«1:

Le talon droit touche le sol. La jambe gauche est pliée et la droite est dépliée à côté de la gauche diagonalement et en avant. Le danseur saute en prenant appui sur le pied gauche.

2:

Le danseur échoue sur la jambe droite (pliée) au même endroit où se trouvait le pied gauche. La jambe gauche se replie, s'aligne avec la jambe droite, s'étire diagonalement et en avant.

3:

L'inverse du temps 1. Le talon gauche touche le sol. La jambe droite est pliée et la gauche est dépliée à côté de la droite diagonalement et en avant. Le danseur saute en prenant appui sur le pied droit.

4:

L'inverse du temps 2. Le danseur échoue sur la jambe gauche (pliée) au même endroit où se trouvait le pied droit. La jambe droite se replie, s'aligne avec la jambe gauche, s'étire diagonalement et en avant. »<sup>6</sup>

Les moments forts du cycle gestuel correspondent donc parfaitement aux temps forts 1, 2, 3 et 4. Il est aussi important de signaler qu'aux temps 2 et 4, le danseur touche le sol après avoir effectué un saut. Ainsi, les moments du cycle gestuel les plus forts sont bien les temps fondamentaux 2 et 4 et les moments 3 et 4 servent justement à la préparation de ces sauts.

Enfin, la danse *Rada* décrite ici comporte un mouvement caractéristique du buste aux moments 1 et 3, ce qui donne des indications supplémentaires sur les parties du corps mises en exergue lors de l'exécution.

## Les danses d'engagements

Les traits communs à ces danses sont les suivants :

Tout en ayant un cycle de base de douze unités le cycle temporel de ces rythmes exprime 4 temps fondamentaux (au lieu de 2), le tempo est en général plus **rapide** que celui des danses de la première catégorie et le mouvement des danseurs est conséquemment plus **saccadé et vif**.

Du point de vue du rituel, ces danses sont exécutées en général après les danses d'invocation et de prière. Selon Gerdès Fleurant (voir tableau page 15), les danses *Mahi* et *Zepòl* en plus des esprits honorés par les danses de la première catégorie, sont aussi exécutées pour les esprits *Nago* : *Sen Jak Majè* et *Ogou Badagri*. Elles illustrent donc un comportement plus agressif des mêmes *lwa* et marquent une présence plus active de ces derniers. Disons aussi que les divinités *Nago* sont associées à la foudre, au feu et à l'activité guerrière.

Du point de vue anatomique, remarquons l'importance des **épaules** en lieu et place du **buste** pour les danses d'invocation, et la posture **verticale** en lieu et place de celle **recourbée** des danses de prière.

Voici une description de la danse *Zèpòl* rapportée par Lamartinière Honorat :

« [...] les danseurs et danseuses agitent beaucoup leurs épaules, imitent à la deuxième figure un peu les cadences du *Yanvalou Doba*, en ne se pliant pas jusqu'à terre. Au moment où le tambour change de rythme, les danseurs et danseuses face à face se fixent un instant sur leurs pieds droit en décrivant avec leur pied gauche un arc de cercle, dans le sens contraire des aiguilles d'une montre et refont le même mouvement en sens inverse jusqu'à ce qu'ils retrouvent la position

---

<sup>6</sup> Yih, Yuen-ming D. Music and dance of Haitian vodou : Diversity and unity in regional repertoires, UMI dissertation Services, 1995, p.379

*originelle du pied gauche. Puis le refont avec les pieds gauches fixés et les pieds droits en mouvement.*

*Pendant ce temps, les bras gauches projetés en avant, avec souplesse suivent la trajectoire des pieds gauches. Les bras droits celle des pieds droits... »<sup>7</sup>*

Malheureusement les descriptions de Lamartinière Honorat ne permettent pas en général de refaire le mouvement des danseurs, cependant, elles montrent clairement ici comment la danse *Zépòl* est issue de celle du *Yanvalou Doba* et comment le mouvement des danseurs se transforme dramatiquement quand les tambours changent de rythme, c'est-à-dire au moment du *kease*.

La danse *Mabi* avec ses variantes *dereal*, *dete* et *sije* met en exergue les **pieds** qui exécutent des mouvements circulaires et s'apparente à la danse *Zépòl* décrite cidessus.

Dans le rituel *rada* la séquence des danses en général est composée de trois moments : le *Yanvalou*, le *Mabi* et le *Zépòl* avec leur variantes.

## **Les danses sacrées à caractère militaire ou guerrier**

En Haïti l'aspect guerrier et militaire du culte *Vodou* revêt une grande importance. Dans le processus révolutionnaire menant à l'indépendance, le *Vodou* a joué un rôle fondamental et les différents cultes reflètent la préoccupation guerrière. Après l'indépendance aussi, la militarisation à outrance de la société a beaucoup influencé le rituel même de la religion *Vodou*. On a vu, par exemple, que dans la région de l'Artibonite, et plus particulièrement à Souvenance, il n'existe que deux catégories de *lwa* : chasseurs (*chasè*) et grenadiers (*grenadye*).

Les danses sacrées militaires ou guerrières, sont typiquement : le *grenadye*, le *chasè*, le *nago* et le *vodou doub nago*.

Du point de vue rythmique,

Ces danses ont un cycle de base de 12 unités avec des temps fondamentaux au nombre de 2 ou de 4.

Du point de vue symbolique, ces danses miment les mouvements militaires et guerriers. Dans la région de l'Artibonite et plus particulièrement à Souvenance, il n'existe comme on l'a dit que des *lwa* militaires, les *chasè* et les *grenadye*. Chasseurs et grenadiers sont des corps de soldats tels qu'ils existaient dans les armées françaises et haïtiennes. Chaque catégorie a sa musique, ses danses, son organisation, et son cérémonial.

Les danses (et les musiques) *chasè* et *grenadye* pratiquées dans cette région dans le *lakou* Souvenance possède une caractéristique particulière. Elles ont des sections distinctes séparées par un *kease*. A chaque section, les danseurs exécutent des figures différentes, ce qui implique la présence d'une chorégraphie plus ou moins

---

<sup>7</sup> Les danses folkloriques haïtiennes 1955, Lamartinière Hanorat page 81

élaborée elle-même découlant des manoeuvres proprement militaires.

Ainsi la danse des *grenadye* comprend la séquence suivante :

**a.** (Introduction), *kase*, **b**, *kase*, **c**, *kase*, **d**, *kase*, **fin**.

Voici un résumé de la description faite par David Yih

Phase a : introduction.

Pendant l'introduction, les danseurs se déplacent en cercle au pas de marche dans le sens contraire des aiguilles d'une montre.

Au moment du premier *kase*, ils s'assemblent en faisant face aux tambourineurs tout en dansant d'un pas simple avec une posture droite.

Phase b,

Les danseurs se déplacent vers la direction des tambourineurs avec une variante plus dynamique du pas de danse effectuée jusqu'ici.

Quand les danseurs arrivent proximité des tambourineurs, ceux-ci introduisent le second *kase* et les danseurs font demi-tour dans la direction d'où ils étaient venus.

Phase c,

Les danseurs se déplacent vers la direction d'où ils étaient venus en dansant de la même manière.

Au troisième *kase* les danseurs font encore demi-tour (vers les tambourinaires)

Phase d,

A cette phase, les danseurs tout en se dirigeant une nouvelle fois vers les tambourinaires, exécutent le pas de danse dénommé *gran kat* qui est encore plus dynamique que celui exécuté à la phase c.

La danse se termine généralement au dernier *kase*, mais les phases b, c, d peuvent revenir.

De même que la danse *grenadye*, la danse des **chasseurs** présente une structure analogue où diverses sections se succèdent.

La danse **Nago** est exécutée pour *Ogon* la divinité guerrière par excellence, elle est décrite ainsi par Lamartinière Honorat. « Les danseurs font des mouvements ondulatoires qui rappellent un peu - mais beaucoup plus grands - ceux du Yanvalou. Les mains dessous les genoux ils se plient légèrement en réalisant de véritables figures athlétiques en avant, en arrière, avec leur buste qui se brise contre un obstacle invisible. »<sup>8</sup>

Selon Lamartinière Honorat, la danse Nago mime les mouvements des généraux et des soldats qui, sur le champ de bataille, lancent de véritables défis à la mort.

## Les danses sacrées de l'agriculture

Les danses de l'agriculture sont exécutées en l'honneur de *Zaka* divinité de l'agriculture. Il y a la danse *Zaka* et celle *Djouba-Matinik*.

La danse *Zaka* mime les travaux de l'agriculteur, les mouvements de la houe et de tous les instruments aratoires utilisés.

La danse *Djouba-Matinik* ressemble étonnamment à la danse *Kalennda* telle que décrite par Moreau de Saint-Méry. En voici une description rapportée par Lamartinière Honorat :

« Dans cette danse, les danseurs et les danseuses débutent par un mouvement presque imperceptible des reins, plus accentué chez les femmes. Ils s'avancent les uns en face des autres en soulevant légèrement les pieds et sur la pointe. Les mains sur les côtés, ils passent les uns auprès des autres sans se toucher. Avec une élégance marquée, le danseur recherche la danseuse qui le fuit capricieusement. »<sup>9</sup>

La description du *Kalennda* que nous a laissée Moreau de Saint Méry est la suivante :

« Des danseurs et des danseuses, toujours en nombre pair, vont au milieu du cercle (qui est formé dans un terrain uni et en plein air) et se mettent à danser. Chacun affecte une danseuse pour figurer devant elle. Cette danse consiste dans un pas où chaque pied est tendu et retiré successivement en frappant avec précipitation, tantôt de la pointe et du talon sur la terre, d'une manière assez analogue au pas de l'Anglaise. Le danseur tourne sur lui-même ou autour de la danseuse qui tourne aussi et change de place en agitant les deux bouts d'un mouchoir qu'elle tient ... »<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> Les danses folkloriques haïtiennes 1955 Lamartinière Honorat page 83

<sup>9</sup> Les danses folkloriques haïtiennes 1955 Lamartinière Honorat page 92

<sup>10</sup> Cité par Jean Fouchard in La meringue, danse nationale d'Haïti, édition Henry Deschamps 1988 page 7



Rappelons que le *Kalennda* était dansé au temps de la colonie et était à l'origine une danse de divertissement. Par quel processus c'est devenu une danse sacrée en l'honneur de *Zaka* ? Pourquoi l'appellation de *Matinik* ? Serait-elle venue de l'île voisine ? De plus, et ceci est très important pour la compréhension de l'origine des danses non sacrées. Dans les danses sacrées les couples n'existent pas, c'est-à-dire les hommes et les femmes ne dansent point par paire, la danse africaine est participative plutôt qu'exhibitionniste. La danse par couple est une pratique européenne qui a été adoptée par les esclaves de Saint-Domingue. C'est ce que souligne par exemple Harold Courlander lorsqu'il critique le fait que Moreau de Saint-Méry mette sur le compte du manque de civilisation l'aspect érotique de la danse *Kalennda*.

« Ici il rate le point complètement. Bien que plusieurs des caractéristiques du *Kalennda* étaient africaines, les concepts des danses européennes l'avaient déjà fortement pénétré, tel l'association par pair des hommes et des femmes dansant comme un couple. »<sup>11</sup>

## Les rythmes et les danses *Petro*

Sous l'appellation de danse *Petro* nous regroupons ici toutes les autres danses qui ne font pas parties du rituel *Rada*. Bien que toutes les nations autres que les *rada* gardent peu ou prou leur personnalité au sein de la confédération du *Vodou*, ce regroupement est justifié dans la mesure où de nos jours, et de plus en plus, le rituel *Petro* tend à s'approprier toutes les ethnies non dahoméennes. Historiquement dérivé du rituel *Kongo*, la nation *Petro* est elle-même inconnue en Afrique et par conséquent est né sur le sol haïtien dans le cadre des luttes de la guerre de l'indépendance.

Moreau de Saint Méry nous a laissé, sur l'origine de cette danse, le témoignage suivant :

« Ce n'est rien encore que le *Vodou*, si on le compare à *Don Pèdre* ou la danse *Don Pèdre*, autre danse nègre, connue aussi dans la partie de l'ouest de Saint-Domingue, depuis 1768. *Don Pèdre* est le nom que portait un nègre du quartier de Petit-Gôave, d'origine espagnole, et qui par un caractère hardi et certaines pratiques superstitieuses, avaient acquis parmi les nègres, un crédit assez grand pour être dénoncé à la justice comme un chef de projet alarmant. »<sup>12</sup>

Le rite *Petro* est une excroissance du rituel *bantoue Kongo* qui a non seulement perpétré les pratiques magiques propres aux bantoues mais leur a donné une nouvelle dimension dans la mesure où ce rite s'identifiait avec la lutte à mort que les esclaves menaient contre leurs maîtres. Notons qu'à la cérémonie du *Bois Caïman* de 1791

---

<sup>11</sup> The Drum and the Hoe, Life and Lore of the Haitian people, University of California press 1960 page 128

<sup>12</sup> Cité par Jean Fouchard in La meringue, danse nationale d'Haïti, édition Henry Deschamps 1988 p.142

(prélude à l'insurrection générale) seuls les mystères *Petro* ont été invoqués. Après l'indépendance, le rituel *Petro* a gardé son caractère violent et magique et est resté aussi associé à la révolte et aux nombreuses conspirations politiques qui ont jalonné notre histoire. Le régime des Duvalier l'a utilisé comme outil à terroriser la population.

De nos jours à la faveur de la chute des Duvalier et la montée du mouvement démocratique, un fossé se creuse de plus en plus entre les *nanchon Petro Rada*. Un certain retour aux valeurs proprement africaines du *Vodou*, symbolisées par l'idéologie dite *ginen*, par opposition aux pratiques magiques de la nation *Petro* est apparu. Cependant, les rites *Petro* loin de battre en retraite continuent de se développer en bousculant et intégrant les divinités, rituels, musiques et danses des autres nations non *Rada* qui lui ont donné naissance. Ceci est visible entre autre dans la formation des orchestres *Vodou*. Alors qu'au départ les tambours des orchestres *Kongo* et *Petro Ibo* différaient par le nombre et les types de tambours utilisés, la batterie *Petro* est de plus en plus employée lors des services dédiés aux divinités de ces *nanchon*.

Soulignons de plus que la «nation » *Petro* a pris l'habitude de répliquer sous le mode qui la caractérise les mystères (*Iwa*) *rada*. Ainsi mentionnons *Erzili Dantò*, *Erzili Je Ronj* pour *Erzili Freda* du rite *Rada*, *Ogon Yamsan* et *Ogon Dan Petro* pour *Ogon* du rite *Nago*, *Gede Mazaka* et *Baron Samdi* de la nation *Gede*, *Djobolo Boson* du rite *Kongo* etc.

Du point de vue strictement musical tous les rythmes *Petro-Kongo-Banda-Ibo* sont à quatre temps fondamentaux au lieu de douze comme c'est le cas des rythmes *rada* et *nago*. Du point de vue gestuel, les danses *Petro-Kongo-Banda-Ibo* sont toutes apparentées et ont un cycle gestuel plus court et d'une manière générale sont plus agitées. En outre elles sont plus perméables aux influences extérieures, françaises et espagnoles, comme nous allons le voir par la suite.

## **Les danses *Petro***

Toutes les danses *Petro* sont basées sur le même modèle et ont les mêmes caractéristiques de base.

Elles mettent en exergue le mouvement rapide des pieds qui glissent au sol de manière presque qu'imperceptible. Ce mouvement des pieds accentue les syncopes que l'on retrouve dans l'ostinato (3+3+2) porté par le *tchatcha* et le *fè* (autre forme dépouillée de la *cinquille* connue aussi à Cuba sous l'appellation de *tresillo*). Ainsi, cette danse a un caractère particulier dans la mesure où les points forts du cycle gestuel sont calqués sur les syncopes, alors que, d'une manière générale, les danses africaines ou haïtiennes traditionnelles et même populaires, expriment les temps fondamentaux qui sont sous-entendus (peu entendus) par les différents motifs rythmiques rendus par les tambours en évitant justement les syncopes exprimées par le

rythme des tambours.

Harold Courlander a perçu cette danse ainsi :

« *La danse Petro est similaire, à beaucoup d'égard, aux autres danses culturelles, mais elle est avant tout, une danse des pieds complexe et agitée. Le deuxième tambour exécute le motif 'pause-deux-trois'. Au moment 'deux', le pied droit s'avance d'un mouvement glissant, et au moment 'trois', le gauche se déplace sur le côté gauche pendant que le pied droit revient en glissant à sa position de départ. Cette position est maintenue pendant la 'pause', bien qu'il n'y ait pas de repos visible tant les mouvements de cette danse sont rapides. Le mouvement des épaules est secondaire, bien que les bras bougent avec grâce sans arrêt de manière à contrebalancer les déplacements des pieds. Quelquefois les femmes utilisent une posture typique de la danse Kongo, avec la main gauche sur les hanches et la main droite portée devant lui.* »<sup>13</sup>

Il nous faut souligner ici que la description de Courlander parle de deux mouvements suivis d'une pause, alors que les danseurs eux-mêmes exécutent en fait trois mouvements suivi d'une pause. La confusion de Courlander provient du fait qu'au deuxième moment (qu'il appelle 'trois'), le pied droit arrive à sa position initiale avant que le pied gauche ne s'arrête. Ainsi le cycle complet est bien «pause, un, deux, trois,» avec une accélération du mouvement entre deux et trois. On place le moment de la pause au début parce qu'il correspond au premier temps fondamental du cycle. Selon Vivianne Gauthier, la danse *Petro* est une des plus difficiles à exécuter en raison de la célérité des mouvements, du déplacement des pieds et de l'endurance requise. Elle pense que le pas à trois temps suivi d'une pause serait une preuve supplémentaire de l'origine espagnole de cette danse ainsi que de Don Pèdre lui-même fondateur du culte.<sup>14</sup>

Parmi les danses *Petro* on peut citer :

Les danses *Petro* et leur variantes, les *kità* (*mouye* et *sèk*), le *bamboula* ou *boumbalemba*, rappelons enfin que le bamboula était dansé au *Kongo square* à la Nouvelle Orléans par les esclaves venus de Saint-Domingue.

## **Les danses Kongo**

La population d'origine *Kongo* étant la plus nombreuse de Saint-Domingue on mesure donc la popularité de cette danse au sein des esclaves. Faut-il rappeler encore que pratiquement toutes les danses de divertissement de Saint-Domingue ont une origine *Kongo* et que les danses *Chica* et *Kalennda* qui fascinaient tant Moreau de Saint-Méry sont toutes d'origine *Kongo*.

---

<sup>13</sup> *The Drum and the Hoc, Life and Lore of the Haitian people*, University of California press 1960 page 131

<sup>14</sup> Interview accordé par Vivianne Gautier à l'auteur 1995

Selon Lamartinière Honorat, «du point de vue chorégraphique il n'existe qu'une seule danse Kongo, mais avec des variantes auxquelles l'imagination populaire ajoute des épithètes, les unes les plus imagées que les autres [...] D'après mes enquêtes, je suis en mesure d'avancer sans aucune généralisation, - car il se peut que dans des régions éloignées du pays on retrouve d'autres danses Kongo nettement différentes de celles de l'ouest- qu'il n'y ait qu'une danse Kongo avec des variantes ».

« Les danses : Kongo fran, ou Kongo sije, Kongo payèt, Kongo Mazoune, Kongo Larose, Kongo Savann ne se distinguent pas beaucoup les unes des autres.

Elles se ressemblent tellement, qu'on se demande pourquoi marque-t-on une différence entre elles ? Sans doute affaire de divinités. [...] Dans les rites Kongo, le rythme du tambour est le même, avec de petites exceptions. Par exemple dans le Kongo-sije à l'aide du pouce ou du majeur, on fait résonner le tambour avec beaucoup de sonorité. Dans le Kongo payèt, le plus petit tambour ou timbale anime beaucoup plus la danse avec le jeu des baguettes.»<sup>15</sup>

En dépit des déclarations de Lamartinière, on sait à présent que dans la région de L'Artibonite existe un centre Vodou exclusivement consacré au culte Kongo dont les lwa, les rites, les rythmes et les danses ont peu de rapport avec ceux pratiqués dans la région de l'Ouest recensé par l'auteur. En effet selon ce que « Aboudja » (Ronald Derenoncourt) a rapporté à David Yih, le répertoire du centre Kongo Soukri-danach, est composé des trois rythmes suivants : le Yaya ti Kongo, le Kongo payèt (sans rapport direct avec celui de l'Ouest) et le Manbo du nom de la divinité principale du centre et qui est d'ailleurs un rythme à douze temps proche donc des rythmes Rada-Nago. Notons aussi en passant que le centre Rada de Souvenance joue un Kongo daome à 4 temps pendant une courte durée dans les moments de transition. Remarquons de plus que le sije dont parle Honorat, qui musicalement correspond à un « portamento » exécuté sur le tambour est complètement absent des rythmes de Soukri-Danach.

Voici une description de danse Kongo de la région de l'Ouest telle que brièvement décrite par Lamartinière Honorat :

« Dans le Kongo fran, les danseurs et les danseuses se déplacent sur la pointe des pieds, les bras presque en croix, avec de légers mouvements des reins, suivant le rythme entraînant du tambour. [...] La beauté et la grâce féminine sont en éveil pour captiver l'homme. Le sourire, les regards, tout contribue à faire d'elle : la danse de l'amour.

[...] Dans le Kongo payèt, les deux pieds dans la même position de la marche, les danseurs et les danseuses se déplacent avec des

---

<sup>15</sup> Les danses folkloriques haïtiennes 1955 Lamartinière Honorat page 103

*mouvements des reins plus accentués que dans le Kongo fran.*

*[...] Le Kongo-larose, plus lent que les autres, conserve toutefois les même cadences. Et dans le Kongo-Mazoun il y a beaucoup de jeux de pieds. »<sup>16</sup>*

*Selon le même auteur les divinités Kongo sont peu connues et il n'en cite aucun cependant, Courlander dans « The drum and the hoe »<sup>17</sup> en mentionne près d'une vingtaine ainsi que Milo Rigaud dans son livre « La tradition Voodoo et le Voodoo Haïtien »<sup>18</sup>. Mais là aussi aucun des lwa mentionnés par Courlander ne figure parmi les esprits rapportés au centre Kongo de Soukri Danach dans la région des Gonaïves. Au point de vue des danses reprenons la description de la danse Yaya Ti Kongo pratiquée à Soukri et rapportée par David Yih.*

*« Penche en avant de manière à ce que le buste soit parallèle au sol, en laissant les bras pendant au sol. Marque un pas à chaque temps en alternant les pieds. A chaque pas, plier les genoux de la jambe qui exécute le pas tout en dépliant l'autre complètement. Au même moment fait tourner le torse afin de porter les épaules vers le bas. Ainsi, simultanément, le pied droit exécute le pas, le genou droit se plie, le genou gauche se déplie, et le torse se tourne de manière à ramener l'épaule droite plus près du genou droit et la main droite plus près du sol ; alors renverser le mouvement : le pied gauche exécute le pas, etc. »<sup>19</sup>*

L'explication de cette disparité régionale des *lwa*, rites, rythmes, danses *Kongo* devrait faire l'objet de recherches historiques, d'autant plus que certaines autres caractéristiques contradictoires des divinités *Kongo* et du comportement de la population de Saint-Domingue sont à signaler.

L'ethnie *Kongo* semble être de nature contradictoire, alors que ses divinités sont réputées pour leur cruauté et leurs expertises dans la composition de poisons mortels, telles les *Kongo savann*, *Kongo Zandò*, *Mondong*, ..., les esclaves d'origine *Kongo*, selon les témoignages de plusieurs historiens et de Moreau de Saint-Méry lui-même étaient forts prisés par leur maîtres tant ils étaient dociles, joviaux et peu enclins à la révolte. D'ailleurs les danses *Kongo* (du moins celles de l'Ouest de l'île) symbolisent la joie de vivre, l'amour et la sensualité. Faudrait-t-il penser que le *Petro*, issu des rites *Kongo*, aurait emporté avec lui les aspects revanchards et agressifs des *Kongo* et procéder ainsi à une cassure au sein même des *nanchons* ? La nation *Petro* serait-t-elle alors l'aspect magique et agressif de l'ethnie *Kongo* ? (...)

---

<sup>16</sup> Idem page 104

<sup>17</sup> The Drum and the Hoe, Life and Lore of the Haitian people, University of California press 1960

<sup>18</sup> Milo Rigaud « La tradition Voodoo et le Voodoo Haïtien » Editons Niclaus 1953

<sup>19</sup> Yih, Yuen-ming D. Music and dance of Haitian *vodou* : Diversity and unity in regional repertoires, UM1 dissertation Services, 1995, p.317

## Les danses *Ibo*

Venant tout juste après les ethnies *Kongo* et *Rada* par le nombre, durant la période coloniale, la nation *Ibo* représentait un groupe à part tant par leur tempérament rebelle et ombrageux que par leur attitude stoïque face aux conditions de l'esclavage. Ils refusaient le *marronage* et préféraient le suicide plutôt que de se soumettre à leur maître.

Est-ce pour cette raison que la nation *Ibo* est peu représentée dans la confédération *Vodou* et ce malgré leur forte présence à Saint-Domingue ? Milo Rigaud par exemple, ne cite qu'une demi-douzaine de *lwa Ibo* (dont les noms débutent par le vocable *Ibo*). L'un d'entre eux (*Ibo-Kanman*) a été d'ailleurs accaparé par la 'nation' *Petro*.

Remarquons ici un point important, David Yih ne mentionne nul part le rythme *Ibo* dans son étude comparative de la musique *Vodou* où il a étudié les répertoires du Nord, de l'Artibonite, et du Sud (région des Cayes). La 'nation' *Ibo* serait-elle localisée dans la région de l'Ouest surtout, ou encore est-ce leur caractère ombrageux et taciturne qui a constitué une entrave au développement des cultes de cette *nanchon*, ou enfin la nation *Petro* très gourmande en terme de séquestration de divinités africaines aurait-elle ici opérée un véritable pillage du patrimoine religieux des *Ibo* ?

Les danses *Ibo* possèdent un cycle à quatre (ou deux) temps et sont très proches des danses *Petro*. Cependant, contrairement à ces dernières, elles sont 'plus africaines' dans la mesure où les mouvements effectués prennent appui sur les temps forts peu exprimés par le rythme (suivant le principe africain que les pas restituent les temps fondamentaux absents de la polyrythmie).

## Les danses *Banda*

Les danses *Banda* représentent une catégorie particulière parmi les danses sacrées. Le culte *Banda* qui sert les divinités *Gede*, le seul, consacré à la fécondité et à la mort. On peut dire que les *Gede*, bien qu'étant une 'nation' avec son individualité propre tendent, eux aussi, à être la proie du pillage systématique des *lwa Petro*. En fait, leur divinité principale *Baron Samdi* qui est le gardien du cimetière a été accaparé par les *Petro*.

Le culte *Banda* célébré annuellement dans la zone métropolitaine, l'Ouest et le Sud, au mois de novembre pour la fête des morts, allie de manière paradoxale la célébration de la mort, de la sexualité et l'activité ludique

perverse. Traditionnellement on parle de culte de la naissance et de la mort mais il est tout aussi clair que le comportement des *lwa Gede* possède un caractère érotique, obscène, espiègle et bouffon et même perturbateur qu'on ne saurait simplement ramener aux idées de naissance et de mort.

L'étude de la danse *Banda* va nous permettre de faire la jonction entre les danses sacrées et les danses de divertissement. Pour ce, des considérations historiques sont nécessaires et une compréhension générale de la dynamique de transmission, de filiation et de mutation des danses dans le contexte de la société esclavagiste doit être mise en exergue.

Moreau de Saint-Méry s'est beaucoup intéressé aux danses pratiquées par les esclaves de Saint-Domingue beaucoup plus que par la musique ou toutes autres formes d'expressions artistiques. Même quand il mentionne que les noirs-esclaves sont, de par leurs prédispositions organiques, très doués pour la musique, c'est la danse qui l'intéresse au premier chef. « *Le nègre le plus fatigué par le travail, dit-il, trouve toujours des forces pour danser et même pour aller à plusieurs lieues de distances satisfaire ce désir*». <sup>20</sup> Mais ce qui visiblement l'attire, et ce disant, il traduit un état d'esprit des colons de Saint-Domingue, c'est le caractère lascif, la volupté et la sensualité qui imprègne les danses des esclaves et des affranchis. Parlant du Chica, il s'exclame : « *Je ne tenterai pas d'exprimer qu'elle peut être l'impression produite par la vue d'un Chica dansé avec toute la précision dont il est susceptible. Il n'est point de regard qu'il n'anime, point de sensibilité qu'il n'émeuve, point d'imagination qu'il n'allume [...]. Mais je soutiens que cette idée, en quelque sorte magique, n'a pu naître [que] dans un climat doux et propice au plaisir [...]* ». <sup>21</sup>

Ainsi, alors que les autres danses (*Vodou* et *Petro*) sont interdites, les danses à caractères érotiques sont tolérées et même encouragées. Ce rapport des colons de Saint-Domingue aux danses pratiquées par les esclaves a une importance déterminante dans l'évolution des danses et mêmes des musiques haïtiennes.

Les danses originellement sacrées destinées au culte de la fécondité (comme le *Banda* par exemple) deviennent des danses de divertissement parce que encouragées par les colons. Les danses sacrées destinées à des activités guerrières (comme la danse *Petro*) sont interdites et sont pratiquées par les marrons ou les révolutionnaires. De plus, des danses qui originellement possédaient un caractère guerrier se sont muées pour le divertissement du maître en danse de séduction et d'amour. Telle est probablement le cas de la danse *Kalennda* si l'on en croit le témoignage suivant de Harold Courlander :

« *Bien qu'ils existent des contradictions et des confusions, le témoignage de plusieurs haïtiens âgés montre que le Kalennda est une danse du bâton, connu sous l'appellation de Mousondi. A Trinidad de nos jours, on pratique une danse dénommée Kalennda*

---

<sup>20</sup> Cité par Jean Fouchard in *La meringue, danse nationale d'Haïti*, édition Henry Deschamps 1988 page 141

<sup>21</sup> *Idem* Page 143

qui ressemble beaucoup à notre danse *Mousondi* ; PortoRico a sa danse *Calindàn* ; et sous d'autre nom, des danses de combat survivent parmi les communautés noires du Surinam. Au Brésil, on pratique le *Capoeira* [...]. La tradition continue en Haïti dans les combats corps-à-corps entre les groupes de *Rara*. »<sup>22</sup>

Harold Courlander décrit (à la page 131-132) la danse guerrière *Mousondi* et mentionne que des sociétés secrètes *Kongo* sont aussi dénommées *Kalennda*.

« *A Port of Spain, nous dit Isabelle Leymarie, les gangs de Kalennda, portant de longs bâtons, étaient dirigés par un chantwel, chanteur soliste, qui louait les prouesses de son gang et insultait le gang adverse. L'affrontement avait lieu au son de tambours et de chants.* »<sup>23</sup>. Ceci concorde avec la description de Courlander.

Enfin, il ne faut pas non plus sous-estimer l'influence immense qu'ont joué les danses érotiques africaines dans l'évolution des danses européennes elles-mêmes. Ainsi, le *fandango* espagnol vient de l'Afrique et dérive du *Chica*. « *Les Maures ont rendu propre à l'Espagne la passion de la Fandango, qui n'est autre chose que le Chica. [...]* »<sup>24</sup> Il a aussi été transmis aux Vénézuéliens de Trinidad sous le nom de *Fandang* et influencé la danse nationale du Venezuela connue sous l'appellation de *Joropo*.

Le *Chica* et le *Kalennda* étaient dansés aussi dans les cérémonies chrétiennes comme le rapporte le Père Labat sans toutefois négliger de faire certaines réserves quant à la pudeur des nonnes. : « *Il est vrai qu'elles (les religieuses) n'admettent point d'hommes dans une danse aussi dévote. Je veux croire qu'elles la dansent avec une intention toute pure, mais combien se trouvent-ils de spectateurs qui n'en jugent pas si charitablement que moi.* »<sup>25</sup>

Selon Jacqueline Rosemain, lorsqu'en 1780 le Roi d'Espagne Carlos III interdit toutes les danses sur ses territoires, dont le *Kalennda* des cérémonies chrétiennes, « *les colons laisseront aux seuls noirs le soin de jouer ses autos, qui prendront alors le nom de comparsas (les comparsas de la semaine sainte perdurent encore en Haïti, sous le nom de Rara) et seront accompagnés du rythme des danses Kongo, qui remplace celui du Kalennda.* »<sup>26</sup>

De plus, les danses d'origine européenne (quadrilles, menuets, contredanses, mazurka, ...) ont été d'abord créolisées et même sacrnalisées dans les bals *lwa* dans le Sud du pays comme on l'a vu dans l'étude de la musique du *Vodou* dans la première partie de cette monographie.

---

<sup>22</sup> Harold Courlander *The Drum and the Hoe, Life and Lore of the Haitian people*, University of California press 1960 page 132-133

<sup>23</sup> Isabelle Leymarie *Musiques Caraïbes Edition « musiques du monde »* 1996 page 61

<sup>24</sup> Cité par Jean Fouchar in *La meringue, danse nationale d'Haïti*, édition Henry Deschamps 1988 page 144

<sup>25</sup> Cité par Jacquelin Rosemain dans « *La Danse aux Antilles* » Editions L'Harmattan 1990 page 24

<sup>26</sup> Jacquelin Rosemain dans « *La Danse aux Antilles* » Editions L'Harmattan 1990 page 29



Les hypothèses formulées ici ne sont que des outils de travail qui éventuellement pourront guider une recherche sérieuse et approfondie sur l'évolution des danses en Haïti. Ici plus que partout, on a la chance d'observer les danses sacrées dans leurs formes anciennes à cause bien entendu de la plus grande résistance des esclaves de Saint-Domingue à l'assimilation européenne et de la révolution antiesclavagiste et anticoloniale qui a maintenu, parfois intactes, ces traditions. Ainsi par exemple Jacqueline Rosemain rapporte, en parlant du *Chica* : « Nous n'avons pas retrouvé ce rythme de la fécondité et de la mort (qui accompagne aussi la biguine) sous le nom de *Chica* mais sous celui de *Banda-Linda* [...] nous nous sommes rendue à Haïti où elle est encore dansée avec son sens cultuel dans les cérémonies *Vodou* du *Vendredi-Saint*, la nuit dans les cimetières, devant la tombe de *Baron Samdi*, le protecteur des morts. Nous l'avons vue exécutée, accompagnée du *Banda-linda* (qui s'appelle en Haïti *Banda*, et à Cuba, *cinquillo*). »<sup>27</sup>

Pour en revenir donc aux danses *Banda*, on retrouve ici le même phénomène que pour les danses *Kongo*. Dans la région de Port-au-Prince les danses *Banda* diffèrent de celles pratiquées dans le centre *Vodou* Desronville exclusivement consacré aux *Banda* de la région Artibonitienne. Mis à part les figures de danses et la chorégraphie plus stricte de la région Artibonitienne, la différence essentielle entre les danses *Banda* de la région métropolitaine par exemple et celles du centre *Vodou* de Desronville, près des Gonaïves, seuls les *lwa* peuvent exécuter la *gonyad* qui est la figure de danse la plus suggestive au point de vue érotique. A Desronville les danseurs effectuent un par un leurs tours de danse, mais dès qu'un mystère se manifeste, tous les participants lui font place et le *lwa* s'adonne alors à la danse proprement érotique de la fécondité en mimant les mouvements de l'acte sexuel. Autre fait caractéristique, il existe aussi au cours de cette cérémonie (au centre Desronville) une danse des bâtons dénommée *teke baton* en l'honneur du *lwa Gede Brav*. Ainsi dans cette région, la danse *Banda* possède trois aspects :

1. Danse de combat (qui rappelle les *Kalennda* authentiques)
2. Danse des participants (l'un après l'autre sans référence à l'érotisme)<sup>28</sup>
3. Danse des *lwa* (participants possédés par un esprit *Gede*) qui seuls miment l'acte sexuel.

A partir de ces faits, il est possible d'entrevoir une reconstitution possible de la l'évolution historique des *Kalennda* et du *Chica*, la profanation de certaines danses et la disparition d'autres.

La danse érotique des *Gede* originellement réservée aux seuls *lwa* a été profanée en raison surtout de l'attrait qu'avaient les colons pour les aspects proprement érotiques.

---

<sup>27</sup> Idem page 43-44

<sup>28</sup> Cette danse est longuement décrite par David Yih dans son livre « Music and dance of Haïtian *Vodou* » page 329 à 337.

Les danses de combats ou pugilistiques (comme moment de la chorégraphie *Banda*), pour une raison inverse ont dû être pratiquées par les sociétés secrètes de marrons : les *Kalennda*.

Les danses érotiques désacralisées sont à la longue devenues des danses populaires et même nationales : meringue. Ici n'oublions pas que selon Jean Fouchard, notre danse nationale n'a pour ancêtre que le *Chica*. Ce processus ayant amené les danses haïtiennes actuelles aurait donc suivi globalement le cheminement suivant :

Danse érotique (fécondité) des possédés des *lwa Gede* (africaine et tribale).

Danse désacralisée, mais pratiquée en solo, favorisée par les colons de SaintDomingue le *Chica* de Moreau de Saint-Méry.

Danse désacralisée pratiquée par paire. *Chica* tel que décrit par Moreau de Saint-Méry et qui déjà témoigne de l'influence européenne au point de vue chorégraphique mais qui retient quand même l'aspect d'affrontement dans la mesure où danseurs et danseuses s'adonnent à une sorte de «lutte la plus séduisante »<sup>29</sup>

Danse par couple créolisée et issue directement de la tradition européenne. On l'a vu, danser en couple était pratiquement inconnu des «nations » africaines. D'ailleurs la tradition des bals a été introduite ici par les Européens.

## Les danses de divertissements

L'étude des danses de divertissements nécessiterait à elles seules tout un volume tant est grand leur nombre et complexe leur histoire. Pour donner un panorama clair et logique et en même temps pour faire ressortir leur dynamique évolutive, nous adoptons la classification suivante

1. Les danses d'origine Vodou
2. Les danses créoles
3. Les danses contemporaines

Pour bien comprendre la dynamique évolutive des danses haïtiennes nous nous servons des hypothèses présentées précédemment (lors de l'étude des danses du rite *Banda*) et qui peuvent finalement se ramener à l'idée de base suivante :

---

<sup>29</sup> Cité par Jean Fouchard in La meringue, danse nationale d'Haïti, édition Henry Deschamps 1988 page 7

L'évolution des danses de divertissement en Haïti traduit le rapport de force existant entre les classes de la société. Le mode de divertissement des classes dominantes (qu'elles soient colons, affranchis, féodaux ou bourgeois) est le mode de divertissement dominant dans la société. Les danses des classes dominantes s'imposent aux membres des classes dominées, les danses populaires ou pratiquées par les classes dominées, ne subsistent et perdurent que si elles sont bien vues, tolérées et encouragées par les membres des classes dominantes, celles qui, pour causes diverses, les déplaisent ou menacent leurs intérêts, disparaissent ou au plus subsistent dans la clandestinité ou le «marronage».

Le tableau suivant présente le panorama des danses de divertissement selon la classification proposée et le principe guidant leur dynamique évolutive.

	Danses d'origine <i>vodou</i>	Danses créoles	Danses contemporaines
<b>Milieu rural</b>	Danses <i>Rara</i>	Danse des bals champêtres Contredanse, menuet, <i>karabinye</i> , <i>méringue</i> , <i>tikerip</i> , <i>zizipan</i> ...	Adoptées : <i>Konpa</i> , certaines danses latines
	Danses de carnaval rural		
	Danses de circonstances (pugilistiques, de travail, ...)		
<b>Milieu urbain</b>	Danses de Carnaval urbain	Danses des bals de salon Contredanse, menuet, <i>karabinye</i> , <i>méringue</i> ...	Danses des « night-club » : <i>Konpa</i> , Importées : latines, américaines ...

De ce tableau, il est à préciser que les danses du milieu urbain ne retiennent des danses paysannes que celles qui ne nuisent pas à leurs intérêts, et que les citadins sont prompts à adopter telles quelles ou presque, les danses d'origine étrangère. Dans le milieu rural, par contre, à part les danses d'origine *Vodou*, dont l'influence est forte au niveau des danses de divertissement, les paysans font leur possible pour adopter, bien qu'avec certaines réticences et décalages, les danses issues du milieu urbain. Ainsi, à date, les danses d'origine américaine et jamaïcaine (*rap*, *bigup*, *reggae*) n'ont pas encore été (ou très peu été) accueillies par le milieu paysan. Pourtant, la crise sociale endémique de la société que nous connaissons actuellement est en train de bouleverser cette dynamique en témoigne, par exemple, les changements profonds du carnaval urbain qui feront l'objet de nos commentaires à venir.

## Les danses de divertissement d'origine *Vodou*

Les danses de divertissement d'origine *Vodou* sont pratiquées par le milieu paysan ou un milieu proche de la paysannerie. Les danses en milieu rural ont été déjà évoquées lors de l'étude de la musique de divertissement en milieu rural (voir chapitre 6 pages 47 à 51).

Il importe ici de jeter un nouveau regard sur les principales danses d'origine *Vodou* du milieu et aussi d'essayer de retracer l'évolution à la lumière des hypothèses énoncées plus haut. Il est clair qu'une description des figures de danses n'est pas de mise ici d'autant plus que les danses d'origine *Vodou* ont déjà été décrites dans les pages précédentes.

D'une manière générale, les danses paysannes issues directement du *Vodou* sont à classer en deux groupes pas toujours faciles à délimiter compte tenu de l'état actuel des recherches historiques.

1. Les danses originellement sacrées qui ont été désacralisées.

2. Les danses originellement non-sacrées mais proches tout de même de la religion *Vodou* dans la mesure où ces danses sont représentatives d'une tradition très ancienne transplantée directement d'Afrique par les esclaves.

1 Les danses désacralisées pour les raisons déjà évoquées sont toutes des danses inoffensives (pour les colons) ou qui enflamment leur imagination et allument leur désir. Ainsi, selon Lamartinière Honorat, les danses qui auraient été profanées (dans le sens de désacralisées) sont les suivantes :

Le *Banda*, les danses *Kongo*, et les danses *Djouba* ou *Matinik*. Remarquons quand Honorat parle de danse *Banda* il ne connaît que le moment proprement sexuel de cette danse et quand il parle des danses *Kongo* il n'a en tête que les danses joviales de séduction pratiquées dans la région métropolitaine et le Sud du pays. Les danses *Kongo* et *Djouba* (cette dernière étant d'ailleurs elle-même, selon Isabelle Leymarie, d'origine *Kongo*) ont toutes, un caractère jovial sinon voluptueux ce qui ne fait que confirmer notre hypothèse et révèle que les danses de divertissement ont en général une origine *Kongo*.

De nos jours, beaucoup d'autres danses sont désacralisées et le processus de désacralisation s'accroît. Ceci est surtout rendu possible grâce au mouvement *Rasin*. Les phases de cette désacralisation sont les suivantes :

Dans un premier temps, les danses des péristyles modifiées, simplifiées et influencées par les figures de danses

du *reggae* (n'oublier pas l'influence de l'idéologie *rasta* sur les acteurs de la musique *rasin*) font leur apparition dans les salles de spectacle.

Dans un second temps, et ceci après l'irruption de la musique *rasin* dans le carnaval urbain, les danses désacralisées deviennent des danses de carnaval et des danses originellement non-sacrées servent à accompagner la musique *rasin*. Ne voit-on pas, pendant le carnaval, les gens exécuter des pas typiques de la danse *Konpa dirèkè* lors de l'exécution des rythmes *Petro* qui ont la faveur des groupes *rasin* lors du carnaval. Bien entendu, danser le *Petro* nécessite un apprentissage préalable, il n'en est pas de même de la danse *Konpa*.

Le dernier temps peut être nommé la revanche des *lwa* ou la « déritualisation ». C'est le phénomène nouveau des crises de possession pendant les spectacles *rasin* ou même durant le défilé carnavalesque. Ces scènes de possession sont bien sûr accompagnées d'éléments improvisés tirés du rituel ainsi que des aspects gestuels liés au rite *Vodou*. Pendant le carnaval donc, les *lwa* « occupent le béton ».

Dans un autre contexte, le mouvement inverse existe, certaines danses originellement non-sacrées et même d'origine européenne ont été adoptées par des *lwa*. C'est le cas des menuets, contredanses, polkas et autres, dansées pour les *lwa* blancs dans la région des Cayes).

**2.** Parmi les danses non-sacrées proches du *Vodou* parce que venant directement d'Afrique, mentionnons :

Les danses de transition lors des cérémonies *Vodou* destinées à détendre l'atmosphère et à renvoyer les *lwa* chez eux tel le *Kongo Daome* dans les cérémonies *Rada* de Souvenance et la danse *Banbòch* du Nord de l'île.

Les danses pugilistiques du rituel *Banda* sans phénomène de possession et les danses des *Mosoudi* ou *Kalennda* , *Tekebaton*, *Batonye*

La danse *Banboula* qui accompagne la construction d'une nouvelle demeure.

Les danses *Ti Coumba*, *Konbit*, *Maskòt* pratiquées par les sociétés de travail et la danse *Koudjay* lors des célébrations de la commune (cette dernière a été généralisée par l'empereur Dessalines pour honorer son trône et son pouvoir).

Les danses des *rara* : *mazoune*, *rabòday*, *chariopye* qui bien que dérivées directement du rituel *Vodou* ne sont jamais accompagnées de trances ou possession ce qui indique bien qu'elles ne font pas parties d'un rituel et n'ont pas pour fonction l'invocation des esprits.

Du point de vue rythmique toutes ces danses sont binaires et leur gestuel est en général moins complexe que les danses proprement rituelles. Sauf dans certains cas, en particulier dans les danses de combat et lors de certaines figures exécutées par le *majòjon* (ou maître -danseur) dans les danses *rara*. En effet, une habilité particulière et un apprentissage plus ou moins long et aussi des capacités athlétiques spéciales sont requises pour leur bonne exécution.

## **Les danses de divertissement créoles**

Les danses de divertissement créoles ont été étudiées d'un point de vue historique dans l'ouvrage incontournable de Jean Fouchard «La meringue, danse nationale d'Haïti » publié aux Editions Henry Deschamps en 1988. En effet, ce texte est une plaidoirie en faveur de la meringue (musique et danse). Après avoir retracer l'origine historique de cette danse et montrer les filiations, il part en guerre contre toutes formes d'influences extérieures et montre comment les danses créoles haïtiennes ont été transmises en République voisine pendant l'occupation de celle-ci par les Haïtiens ce qui contribua à donner naissance ainsi au *merengue* dominicain.

Les renseignements historiques fournis par Jean Fouchard ainsi que d'autres recoupements effectués par nous à partir de sources diverses nous suggère la filiation historique suivante comme base de travail pour d'éventuelles recherches à venir.

- Les premières danses créolisées sont les danses européennes. Elles se pratiquent encore de nos jours au niveau du folklore dans certaines régions du pays. Leur créolisation a été réalisé en partant bien du gestuel et de la musique des esclaves transplantés d'Afrique. En particulier on doit penser aux danses de divertissement *Chica* et *Kalenda* elles-mêmes désacralisées et objet du désir des colons eux-mêmes. Après l'indépendance, la danse du *Karabinye* issue de la cour de l'empereur Dessalines prend un caractère de première danse nationale et non plus créole. En effet le terme créole s'applique de préférence aux populations colonisées nées dans la colonie et par extension à toute manifestation culturelle dérivant du mixage des cultures des colons et de celle de la population asservie.

Une fois l'indépendance acquise, la nation prend la relève. La danse *Karabinye* et ses dérivées sont encore pratiqués dans de rares endroits du milieu rural haïtien et cette danse était encore à l'honneur chez les paysans Dominicains à l'époque du "Típico Cibaeno" dans les années 50.

Tout converge donc vers la meringue qui tant du point de vue musical que de celui de la danse, représente

l'aboutissement et la synthèse de près de trois siècles de brassage et de mutations culturelles.

Mais pour donner une idée plus exacte de ce brassage et afin de mieux faire ressortir l'enchevêtrement des danses créoles de l'île nous tirons de Jean Fouchard le témoignage de Ducas Hyppolite sur les danses de divertissement pratiquées à Mirebalais vers 1863 :

*"On danse le menuet, quoique ce soit un peu discrédité, on danse les folies espagnoles etc., etc. [...] La polka, la scottish, la polka-mazurka ne sont connues ici que de nous [Ducas est de Port-au-Prince]. De sorte qu'on ne danse que la contredanse, qui est tantôt simple, tantôt assaisonnée de trompeuse, tantôt de pastourelles, toujours de carabinier [...] On danse aussi la méringue et la tumba. Mais la danse qui me plaît le plus, c'est la bangouline (de l'espagnol bangoulina); cette bangouline est vraiment très drôle. On prend sa dame à deux bras, on l'enlace et l'on tourne avec elle comme deux couleuvres. [...] Les bals ici ont un sauvage attrait...*

*[...] Au lieu de danser la valse et la polka, je danse la bangouline et la guaguine. [... la guaguine] est une nouvelle danse [...] elle vient aussi de l'est. [...] on place une dame vis-à-vis d'un cavalier, ils commencent par marquer le pas de la tumba, puis tout à coup la dame poursuit le cavalier en marquant toujours le même pas. Elle cherche à l'acculer dans un coin, ou à le frôler avec sa robe. Le cavalier évite ses poursuites[...]. Ce qui me plaît dans cette danse c'est l'inévitable chasse aux hommes. »<sup>30</sup>*

Les remarques de Jean Fouchard sur ce témoignage sont très pertinentes en particulier il indique que la bangouline est la danse rituelle du *lwa Badè* originaire du Nord et la *guaguine*, par son jeu de lutte de séduction, n'est qu'une variante dérivée de la *Kalennnda*.

De ce témoignage il n'est pas difficile de comprendre comment la danse Konpa tire son origine de certaines danses dominicaines (elles-mêmes dérivées de danses haïtiennes transmises durant l'occupation de l'île par nous) et de danses paysannes de la région frontalière telle la *tumba* et la *bangoulina* ancêtre de la *mangoulina*. (Voir à ce sujet les remarques sur l'origine du *Konpa* dans la partie musique de divertissement de cette monographie.)

Sur le *konpa*, mentionnons aussi l'aspect de lutte séductrice symbolisée par la dialectique du *baryè* et du *ploge*. Le konpa est comme la mangouline une danse de couple entrelacé "comme des couleuvres", le "*baryè*" est la résistance de la cavalière aux avances du cavalier caractérisée par une posture défensive contre l'entrelacement et le "*ploge*" qui est le corps-à-corps recherché par le cavalier. Contrairement à la guaguine, ici c'est le cavalier qui prend l'initiative. Au fil des ans la danse *Konpa* a évolué en diminuant les figures elle s'est réduite à un collage sempiternel et effectif depuis la danse dite des "deux carreaux " inventée par les admirateurs du

---

<sup>30</sup> Cité par Jean Fouchard dans la Méringue danse nationale d'Haïti pages 68-67

Konpa. L'aspect de lutte de séduction (*baryè plogè*) tend lui aussi à disparaître, maintenant on a tendance à prendre des raccourcis... Parlant du Konpa et de ces apports à la culture haïtienne citons cette fois-ci encore Jean Fouchard lui-même.

*"La méringue était à peine sortie, et victorieusement, de la longue épreuve imposée à la fois par la vogue des disques et celle de la musique importée que Webert Sicot et Nemours Jean-Baptiste, qui avaient pourtant honoré la méringue de compositions inoubliables crurent utiles de moderniser notre danse nationale. L'un et l'autre s'avisèrent de l'adapter à un rythme étrange qu'ils baptisèrent de noms effarants : "Compas Direct" et "Cadence Rempas" apportant à leur téméraire entreprise ce supplément extravagant. S'agissait-il d'évolution?"*

*C'est fort discutable, quand sous le prétexte facile d'adaptation au goût du jour, la structure même de notre méringue et sa grâce langoureuse, - sa caractéristique essentielle - remplacée par des cadences hachées dans un style étranger à nos traditions.*

*Le "compas" poursuit encore avec la complicité d'ensembles qualifiés de "super", une carrière commerciale et mondaine, bien que ses auteurs aient disparu et, qu'au nom de l'Art et pour le respect de notre culture, de courageux orchestres et des trios admirables continuent de s'attacher aux débris de l'héritage traditionnel »<sup>31</sup>*

Par delà le ton fataliste et nostalgique de Jean Fouchard, il convient de faire ressortir que l'entrée en scène du *Konpa* marque bien la fin d'une période de notre développement culturel. Elle marque la fin de la créolisation des danses par le processus de mixage d'éléments africains et européens. Par le nombre de gens pratiquant cette danse, le *konpa* est actuellement notre véritable danse nationale alors que les anciennes danses créoles tombent dans l'oubli. Pourtant (et ceci est quand-même un peu paradoxal) la présence du *Vodou* (et son excroissance à travers le mouvement *ravin* et le mouvement folklorique) maintient l'actualité des danses rituelles. Ainsi face au *Konpa* il ne resterait plus que les danses du *Vodou* alors que les danses créoles typiques (contredanse, menuet, carabinier, méringue, etc) reculent et disparaissent. Cette situation diffère de celle existant dans les Antilles Françaises, par exemple. Là, la société et la culture sont créoles et pour cause. La musique et la danse créole connaissent un regain de vie incroyable, pendant que les traits Africains reculent et tombent dans l'oubli. Et, comble d'ironie, le *Konpa* n'est pas du tout étranger à cette dynamique. Parlant de l'influence haïtienne dans la musique antillaise Maurice Jallier et Yolle Lossen soulignent :

*"L'empreinte Haïtienne fut de loin la plus déterminante. Dès le début des Années 60, les grands orchestres de Nemours Jean-Baptiste, des frères Sicot, et Raoul Guillaume, entre autres, inoculèrent aux Antilles le virus de la "cadence" et du "compas direct". [...] Ce fut le véritable début de la pénétration haïtienne dans notre musique, [...] facile à jouer et qui avait l'avantage*

---

<sup>31</sup> Idem page 120



*d'utiliser le créole; très commerciale cette musique envahit les ondes. Ces orchestres rafflaient tout le marché des bals . [...] Les musiciens Martiniquais fondèrent une association pour la défense des artistes locaux [...] En fait, les Haïtiens contribuèrent peu à peu à la renaissance de notre folklore [...] Les orchestres traditionnels reprirent peu à peu de l'importance [...]. Les bals "grand moun" firent leur apparition et eurent de plus en plus de succès, les soirées étaient très réputées; le public appréciait le calme, la tenue, et la chaleur de ces manifestations ».<sup>32</sup>*

Faut-il penser qu'ici en Haïti il est encore possible de "défolkloriser" les danses (et musiques) rejetées dans les oubliettes par le raz de marée *Konpa* ? Rappelons qu'en Martinique les danses telles que la biguine et le mazurka qui ne faisaient partie que du folklore, ont été réhabilitées et redevenues populaires grâce aux efforts des nationalistes et militants de la culture et des artistes eux-mêmes. De toute façon le débat est ouvert, et, à la base nous sommes responsables de la tournure des événements ...

Un grand nombre de danses créoles sont décrites dans l'ouvrage de Lamartinière Honorat "les danses folkloriques haïtiennes". Les danses créoles (incluant celles du carnaval rural surtout) y sont traitées : *minwèt, contredans, lansyie, mereng, maskaron, baka, Zizipan, Ortofonik, Mazoun, Batonnis, Treseriban, Abitan ou Kouzen, Rabòday, Marengwen pinga zombi, Konbit, Pinyik, etc.*

## **Les Danses de divertissement contemporaines**

A part le *Konpa*, les danses contemporaines sont toutes d'origine étrangère et sont pratiquées presque exclusivement en milieu urbain.

Les danses latines (cubaines et dominicaines) ont été introduites en milieu urbain au cours des années 40 et 50. Qu'on se rappelle que le grand orchestre d'Issa El Saïeh jouait les rythmes latins de l'époque : *tango, boléro, mambo, cha cha cha* etc... et que les grandes formations (Nemours Jean-Baptiste et Wébert Sicot) à part le *Konpa* jouait le boléro ainsi que quelques *meringues* lentes. Les mini jazz ont remplacé le *bolero* et la *meringue* lente par le «slow» dans le style français puis américain et, de nos jours, avec les groupes «nouvelle génération» seul le *Konpa* est joué et dansé dans les bals animés par ces orchestres.

---

<sup>32</sup> Maurice Jallier Yollen Lossen « Musique aux antilles » Editions Caribéennes 1985 pages 39-40

Parallèlement à la diffusion du *Konpa* par les groupes, des fêtes dansantes de salon, tradition issue des pratiques introduites par les colons français, ont lieu. Ces bals de salon sont l'orifice par où les danses étrangères pénètrent dans notre culture. Ces bals de salon n'étant pas animés par un orchestre local, les animateurs ont donc à leur portée les disques haïtiens et étrangers à la mode. Les bals de salon, qui maintenant sont de plus en plus animés par des professionnels (les D.J.) diffèrent selon les tranches d'âge. Les jeunes consomment et dansent la musique pop noire américaine, (*rap* surtout) la musique rock dite « *teknò* », la musique de Bob Marley, et le *Konpa* des groupes de « la nouvelle génération » plus l'incontournable « *Sweet Micky* », tandis que les plus âgés sont plutôt adeptes des danses latines et *Konpa*. Pour les jeunes il a fallu attendre les années 90 pour que la musique *reggae* les atteigne, tant était forte l'emprise du *Konpa*.

Cependant parallèlement on assiste à une résurgence des danses latines dans la mesure où les écoles des danses dites « sociales » qui les enseignent à des non-professionnels se multiplient. Jadis seule l'école de Harry Policard assurait cette formation, actuellement on peut facilement, dans la région métropolitaine, en recenser une dizaine, dont les fondateurs ne sont pour la plupart que des anciens élèves de Harry.

Au niveau des boîtes de nuit et discothèques, on retrouve d'un côté les bordels (en nombre restreint) où sont pratiqués les danses latines (*merengue* dominicain et *salsa* surtout) et les autres fréquentés par les jeunes où est diffusée la musique pop noire américaine.

Dans tout ce développement, il faut mentionner plusieurs aspects importants :

La plus grande diffusion des danses autres que le *Konpa* et parfois même la résurgence d'anciennes danses latines jadis jetées à l'oubliette est un signe de dynamisme et d'évolution.

La danse *Konpa* n'ayant guère évoluée depuis sa création dans les années 50, si ce n'est dans le sens d'un dessèchement, on recherche de nouvelles alternatives. Les danses latines possédant une grande variété de rythmes et de figures, et les danses américaines ne pratiquant pas le « danser-coller », offrent à chaque partenaire une plus grande liberté d'expression. Les jeunes citadins sont à l'affût de nouveaux pas à la mode et les groupes *rap-reggae* rivalisent en créant des figures nouvelles vite apprises par les fanatiques. Le succès des groupes carnavalesques *rap-reggae* se mesure autant par le

caractère entraînant de leur « *meringue* carnavalesque » que par les pas de danse proposés. Une petite étude de ces pas de danse révélerait leur caractère haïtien, on y retrouverait par exemple les aspects érotiques des danses séculaires -nous voulons parler de la *gouyad*-, à côté des emprunts faits aux jamaïcains et aux américains. Enfin, le fait que pour les jeunes le « danser-coller » ne soit pas une obsession est un signe que, par de-là l'américanisation à outrance qui leur est reprochée par les gens de l'ancienne génération, ils renouent, par une sorte de ruse de l'histoire, avec les traditions africaines où la danse est de nature participative et où la notion de couple est inconnue.