

Les musiques coutumières haïtiennes.

Identité, nature, fonction

Les coutumes préexistent aux folklores. En Haïti le mouvement folklorique découle directement de l'indigénisme des années 30. La musique folklorique est un phénomène relativement récent de notre histoire. La musique coutumière, par contre, est **constitutive de la formation du peuple haïtien**.

La musique coutumière ne doit donc pas être confondue avec la musique folklorique. Cette dernière est, le plus souvent, le fait de musiciens ayant reçus une certaine formation académique et s'étant inspirés de quelques éléments de la musique coutumière. Elle remplit des fonctions de spectacles, souvent à l'intention des touristes, elle est commerciale. La musique coutumière, par contre, étant **le vécu du peuple**, est de ce fait fondamentalement **anti-spectacle et a-commerciale**.

La musique coutumière ne peut être saisie en dehors des fonctions sociales qui constituent sa raison d'être et son mode d'existence. Elle est une musique **fonctionnelle**, c'est-à-dire parfaitement intégrée à l'activité sociale au sein de laquelle elle se déploie. Pour l'appréhender et mettre à jour sa structure, il faut la situer dans ce contexte social en dehors duquel elle n'a aucune signification, aucune possibilité de vie. Cette fonction sociale surdétermine ses modes de production et de reproduction, ses modalités de performance, ses cycles, ses formes d'expressions, et jusqu'à sa structure interne. La musique folklorique, est une forme pétrifiée de l'art populaire vivant. La musique coutumière, par contre, ne s'éteint qu'avec les communautés et les pratiques sociales dont elle est une partie insécable.

Les musiques coutumières étant produites sous contraintes, (sociales, religieuses, familiales, etc.), l'art pour l'art n'est pas sa préoccupation. En l'occurrence, elle ne s'occupe pas de rechercher le son « pur », la note « juste » etc., comme le vise, entre autres, la musique de concert occidentale. Il serait vain de rechercher, chez les producteurs de cette musique, une quelconque théorie explicative de leur savoir-faire. De plus, et pour la même raison, **point d'esthétique en sens strict**. Néanmoins ceux qui y sont accoutumés manifestent spontanément leur approbation ou réprobation à l'écoute d'une pièce quelconque du répertoire. Cela implique que le bon goût n'en est pas absent et qu'une sorte d'**esthétisme spontané** régit les formes. La musique folklorique (en Haïti) se donne souvent des canons de beauté empruntés à une esthétique non coutumière et même occidentale, ce qui contribue à lui conférer un aspect parfois hétéroclite.

La musique coutumière est de **tradition purement orale**. Non seulement le musicien coutumier ne se sert pas de supports écrits (partitions, textes) dans la pratique de son art, mais le concept même de compositeur individuellement identifiable est inapplicable ici. Ainsi, point de droit d'auteurs, la musique coutumière **échappe à toute législation**, elle ne fait même pas partie du domaine public, mais pourrait être plutôt considérée comme une forme de **propriété** (ou de patrimoine) **informelle et collective**.

Éléments historiques

La musique coutumière étant de tradition orale, il demeure difficile d'en restituer l'histoire. Cette histoire existe-t-elle?

La musique coutumière des Haïtiens est fondamentalement la musique des populations africaines transplantées de force à Saint-Domingue par la traite négrière. Néanmoins, dans le contexte de la colonisation, des éléments non-africains (français, espagnols anglais et même indiens) se sont insérés dans cette matrice primordiale. Cette caractéristique fondamentalement africaine de la musique coutumière d'Haïti s'explique surtout par les particularités de notre histoire : l'importance considérable des ``marrons``, ces esclaves qui très tôt ont fui les plantations et ont survécu en communautés pendant toute la durée de l'esclavage, les luttes et révoltes incessantes des esclaves ayant la religion Vaudou comme ciment et levier idéologique, et surtout, le triomphe de la révolution anti-esclavagiste, anti-coloniale dès **1804**.

Brassage, métissage et innovations

De 1760 à 1792, les esclaves transplantés à Saint-Domingue venaient de trois grands groupes de populations africaines : les Soudanais ($\cong 10\%$), les Guinéens ($\cong 42\%$) et les Bantous ($\cong 48\%$)ⁱ. Ces trois groupes étaient formés de près de 110 ethnies qui évidemment avaient chacune leur propre langue, divinités, musiques, danses, etc. Il sera sans doute impossible de retracer ni même de comprendre le processus de la transformation de ces diverses ethnies en un peuple avec une langue, une religion, une musique, etc. La complexité d'un tel phénomène et l'inaccessibilité de données significatives sur le sujet rendent futile toute investigation réelle. Cependant, il est toujours possible, en partant des résultats d'une telle transformation, de procéder par inductions, lesquelles demeurent néanmoins sujettes à des réfutations.

Parmi les éléments culturels charriés par les esclaves, la musique coutumière des 110 ethnies représentées dans la colonie saint-domingoise avait un statut distinctif. Cette nature découle de la facture même du phénomène musical. La langue est un système de signes. Chaque signe est à la fois un signifiant (groupe de sons articulés, mot, morphème) et un signifié (l'image mentale conventionnellement associée à ce signifiant). La musique est un système où ses éléments constitutifs (motif, trait, cellule, etc.) n'affichent pas cette double face propre à la langue, elle est plutôt un système de signes où signifiants et signifiés sont équivalents. ``Réfèrent-signifié-signifiant semblent ici fondus en une seule marque, qui se combinent avec d'autres dans un langage qui ne veut rien dire``ⁱⁱ. La musique communique directement – par son organisation interneⁱⁱⁱ – sans faire appel à des signifiés; ceci permet à des personnes appartenant à des groupes linguistiques différents, surtout si elles sont originaires de la même aire géo-culturelle, de partager une expérience et d'interagir.

De ce fait, la musique (et par extension la danse) doit être considérée comme un élément fondamental dans la formation même du peuple haïtien. En Haïti, la traite, l'esclavage et la colonisation ont donné naissance à une langue nouvelle (le créole), tandis que la musique (coutumière particulièrement) a conservé sa matrice africaine et, ce, malgré la disparition de certains genres et instruments de musique.^{iv}

Sur le plan musical, le **brassage** des 110 ethnies de Saint-Domingue a eu un résultat surprenant. D'une manière générale, les ethnies se sont spécialisées. Les musiques religieuses sont associées aux ethnies du groupe guinéen ,42% (*Fon, Ewe, Yoruba, Nago*, etc.), tandis que les ethnies du groupe Bantou, 48% (*Fang, Lunda, Bassa, Basongo*. ect) assument les fonctions de divertissement. Cela ne signifie pas que les Congos n'ont pas conservé une partie de leurs fonctions religieuses (magiques surtout) telles que pratiquées à l'origine, mais il n'en demeure pas moins que les musiques coutumières de divertissement sont essentiellement d'origine bantoue. Quant au groupe soudanais (*Mandingue, Bambaras, Wolofs, Limba*, etc.), 10%, il se situe à la périphérie de cette division de tâche, il participe aux deux fonctions et essaie de s'accommoder de cette situation tout en gardant ses éléments propres grâce à ses communautés dénommées *sociétés*.

Ce phénomène est également observé au Brésil où on accorde ``une origine et une influence bantoues aux expressions de musiques et danses profanes, et une parenté Yoruba et Fon plus ou moins directe, aux musiques et aux danses religieuses``^v. En fait, chaque ethnie en reconstituant son unité culturelle et sa vision du monde, brisée par la traite, **s'en remet aux autres ethnies pour les fonctions auxquelles elles renoncent**. Ce processus peut-être comparé à un échange ou à un troc. Pour schématiser, le groupe guinéen s'en remettait au groupe bantou pour les fonctions magiques et profanes, le groupe bantou s'en remettait aux Guinéens (bien que non exclusivement) en ce qui a trait aux fonctions religieuses. Cet **échange inter-ethnique** – qui est en fait très diversifié - a été une condition fondamentale de la formation du peuple haïtien.

Ce mécanisme de troc demeure fondamental, mais la réalité est encore plus complexe. En effet, à côté de ces échanges inter-groupes, des **regroupements** fondés sur l'appartenance ethnique se sont opérés. D'abord, les ``marrons`` tendaient tout naturellement à se regrouper par affinité et à former des sociétés parallèles où les coutumes du groupe ethnique (y compris les pratiques langagières) étaient préservées. Ensuite, les **sociétés secrètes**, d'ailleurs tributaires du ``marronage``, qui en plus évoluent dans une clandestinité reconnue. Ces marrons et sociétés secrètes ont leurs propres manifestations culturelles, telles les orchestres ambulants dénommés *rara*.

De nos jours encore, il existe des collectivités (appelées *lakou*) où un seul type de rituel est pratiqué. *Soukri, Souvenans* et *Badjo* dans la région des Gonaïves sont consacrés respectivement aux dieux *Kongo, Daome* et *Nago*.

De plus, au brassage fondamental inter-ethnique et au regroupement des ethnies s'est superposé **l'intégration des éléments culturels non-africains**, par un mécanisme de **métissage** également fort complexe. Les esclaves nés à Saint-Domingue, dénommés créoles, étaient moins familiers aux langues d'origine. Non seulement ils jouaient un rôle d'agents dans le troc inter-ethnique en cours de réalisation, mais ils étaient encore plus proches de la culture des colonisateurs. Ces derniers, quant à eux, avaient une attitude ambivalente envers les musiques et les danses des esclaves. D'une part, ils interdisaient les pratiques religieuses, qui favorisaient le ``marronage`` et la rébellion, mais toléraient d'autre part les musiques et les danses de divertissement. Aussi est-ce au niveau des musiques de divertissement que l'intégration des éléments musicaux européens est la plus marquée. De plus, des musiques et

des danses d'origine européenne ont été reprises et africanisées (surtout par les esclaves proches des colons- tels les domestiques) donnant ainsi naissance à une musique coutumière typiquement **créole** dont une branche s'est urbanisée au cours du XIX^{ième} siècle en une musique **populaire** et de surcoût alimentait la musique élitiste haïtienne pendant le XX^{ième} siècle.

A partir de 1792 (année du soulèvement générale des esclaves sous la conduite des chefs ``marrons``) tous ces éléments formaient déjà un système opérationnel car un peuple qui organise une révolution a déjà atteint un haut niveau de cohésion et d'identité. Ses coutumes, croyances, modes d'être, sont dorénavant et déjà cristallisés. Au plan musical, de **nouvelles formes** engendrées par le processus révolutionnaire émergent dans les conditions de la lutte de libération. Ainsi, des rites violents et des rythmes endiablés deviennent prépondérants. L' ``ethnie`` *Petwo*, dont l'origine (africaine ou haïtienne) est toujours un sujet controversé^{vi}, concentre les fonctions de lutte et monopolise la violence révolutionnaire. Cette musique fait partie intégrante du patrimoine du peuple haïtien car, même après l'indépendance de 1804, les luttes contre les puissances coloniales, mais aussi celles internes et intestines, n'ont jamais cessées.^{vii}

Après 1804, et pendant tout le XIX^{ième} siècle, le **Lakou** (famille paysanne élargie vivant en communauté) demeure le cadre privilégié de la musique coutumière. Ce *lakou* auto-subsistant, avait tendance à perpétuer l'univers culturel mis en place par le brassage des ethnies et les métissages, et ce malgré l'hostilité des nouvelles classes dirigeantes locales.

Au XX^{ième} siècle, le système d'autosubsistance amorce un lent mais inexorable déclin et se transforme en une pratique complexe de **survie**. Dans ce contexte, des traditions se perdent : telles la confection des tambours différentes selon les principales ethnies (*Daome, Nago, Ibo, Rada, Kongo, Petro*) par exemple, tandis que d'autres formes surgissent – telles l'occidentalisation de l'instrumentation des groupes *rara*. A partir de la chute de la dictature des Duvalier (1986), un dynamisme nouveau est insufflé à la musique coutumière surtout avec l'émergence du genre *rasin*, qu'il ne faudrait pas toutefois confondre avec la musique coutumière.

Principe d'organisation interne, traits fondamentaux

Les musiques coutumières haïtiennes ayant conservé la matrice africaine, la description des principes fondamentaux d'organisations des musiques traditionnelles d'Afrique (appartenant à l'aire géo-culturelle des 110 ethnies d'origine) constitue le premier pas logique pour en appréhender les structures. Cela nous permettra une fois de plus par induction de mieux comprendre la portée et la nature des changements survenus à la faveur des brassages, et surtout des métissages.

Au terme d'un monumental ouvrage, de plus de 1000 pages sur les musiques traditionnelles d'Afrique Centrale, *Simha Arom*, l'un des plus grands ethnomusicologues actuels, résume les principes fondamentaux de cette musique de la manière suivante :

`` Les musiques examinées ici font apparaître un contraste frappant entre la complexité qu'elles présentent et les moyens très limités avec lesquels elles sont obtenues : **une périodicité rigoureuse**

donnant lieu à des formes **cycliques**, une **échelle pentatonique anhémitonique**^{viii} engendrant **des structures mélodiques** qui se superposent les unes aux autres **et dont les durées sont tributaires de rapports strictement proportionnels** . (...)

On a vu dans celles-ci, (les structure mélodiques) que la verticalité - en l'absence d'une sensible et d'une base génératrice d'harmonie - **n impliquait pas l'existence d'une harmonie à proprement parler**. (...)

C'est pourquoi la conception de ces musiques est bien celle d'une polyrythmie appliquée au mélòs, en d'autre terme d'une polyrythmie mélodisée. (...) Aussi est-ce dans la richesse, la complexité de ses élaborations polyrythmiques que la musique de cette région atteint sa densité maximale.^{ix}

Ainsi les musiques coutumières de cette région -et suivant l'auteur celles d'autres régions culturellement proches, telles les musiques de l'Afrique de l'ouest - sont basées essentiellement sur des cycles périodiques stricts mis en place par les élaborations polyrythmiques, les mélodies elles-mêmes sont fondamentalement des figures rythmiques ``mélodisées``, elles sont répétitives - donc sans développements - et iso-périodiques avec des échelles pentatoniques dépourvues de demi-ton. À cause de ce dernier trait, l'harmonie à proprement parler est étrangère à cette musique^x. Ailleurs l'auteur résume ces traits fondamentaux en indiquant que le principe de base de telles musiques est bien ``**l'ostinato**^{xi} **à variations**``.

Les principes d'organisation des musiques coutumières africaines et haïtiennes sont identiques : la musique coutumière haïtienne est de nature cyclique, l'ostinato - dénommé *kata* en Haïti - sert de modèle aux variations et la polyrythmie en est la forme d'expression la plus dense. Les mélodies sont majoritairement répétitives utilisant des échelles pentatoniques sans demi-ton n'impliquant pas d'harmonie au sens strict. Cependant, dans certains genres musicaux on retrouve des mélodies non-pentatoniques - échelles de 2 à 4 notes, hexatoniques, gammes septatoniques majeur, mineurs et autres -, pouvant diverger de la matrice primitive. En fait, entre la mélodie typiquement africaine, (répétition et variations), et celle européenne (à développement avec mouvement harmonique induit), il existe toute une plage de variations. Tous ces éléments sont le résultat du métissage culturel. Ainsi, un classement des mélodies du répertoire pourrait être effectué en fonction des poids respectifs des éléments africains et latins. Néanmoins, **l'aspect polyrythmique**, qui demeure selon Simha Arom la ``conception de ces musiques``, est **partout prépondérant**.

C'est dans la **musique religieuse** en général, et surtout dans celle des ethnies du groupe guinéen - dénommé *rada* - que les aspects africains de notre musique coutumière sont les plus prononcés. Les cultes *rada* rassemblent essentiellement des rites Fon et Yoruba en une fusion organique. Cependant dans une partie du répertoire, le syncrétisme entre la religion catholique et le vaudou, attesté au niveau du panthéon par la correspondance des saints et des *loa*, transparaît. Dans ce cas, la mélodie n'obéit pas strictement à la périodicité des cycles- ceci est illustré, par exemple, par les longueurs inégales des phrases musicales et les velléités discursives des chants qui toutefois n'impliquent pas de cadences harmoniques franches. Des modes du chant grégorien apportés par les chrétiens missionnaires, des échelles pentatoniques hémitoniques (avec demi-ton), des gammes de sept notes, se disputent l'espace avec les pentatonismes africains anhémitoniques, ce qui introduit un déséquilibre modal et une ambiguïté suscitée par les modes superposés. Sans nul doute également, l'adoption de la langue créole pour les chants Vaudou a contribué à ce déséquilibre.^{xii} La prière *dyò* - par exemple, sorte de litanies dépourvues de pulsations rythmiques, qui ouvre certaines cérémonies, revêt une allure catholique et grégorienne. Mais à part ces traits, toutes les autres caractéristiques de la musique des *rada* sont africaines, et les airs eux-mêmes sont répétitifs dans leur grande

majorité, avec leur forme d'appel (le soliste) et de réponse (le chœur) sur des échelles pentatoniques anhémitoniques.

La **musique religieuse** des Bantous, à fonctions surtout magiques, - dénommée *kongo* en Haïti -, est aussi typiquement africaine même quand elle est moins complexe au point de vue polyrythmique que celle des *rada*. En fait, et toujours dans l'esprit du troc entre les ethnies, à de rares exceptions près, **les rythmes bantous sont binaires et ceux du groupe guinéen sont ternaires**, alors que le binaire et le ternaire sont des formes courantes des musiques de ces ethnies d'origine. Les airs des mélodies religieuses du groupe bantou sont aussi répétitifs (à variations) avec l'échelle pentatonique anhémitoniques pour la plupart. Le syncrétisme musical des airs bantou est identique à celui des *rada*.

L'étude des mélodies de la musique vaudou –au point de vue de la syntaxe, jusqu'ici un peu négligée par les chercheurs^{xiii}, pourrait être d'une grande utilité pour la compréhension du processus de brassage-métissage et la formation de la langue créole elle-même.

Les musiques **coutumières de divertissement**, façonnées en grande partie par le groupe bantou, tout en conservant la matrice africaine, présentent des degrés croissant de métissage en fonction de l'éloignement des zones rurales et du rapprochement des régions urbaines. Ses principes d'organisation et les différentes nuances de métissage qu'elles accusent seront décrits dans la section suivante.

Fonctions, caractères des genres musicaux associés, apports

Partant de la nature fonctionnelle des musiques coutumières, il est possible de proposer une grille classificatoire. A la base, **certaines fonctions sont liées à certains genres musicaux**, d où les différents rythmes, instrumentations, formes d'expression, danses, etc. Cependant, entre le sacré et le profane il n'y a pas de cloison étanche, car le sacré n'est jamais totalement absent des pratiques musicales coutumières. Les diversités régionales – qui sont bien réelles –, les emprunts et influences réciproques, etc., contribuent aussi à rendre encore plus floues les frontières et à brouiller les rapports entre les genres musicaux et les fonctions sociales. Ce tableau ci-dessous est une **vue globale des fonctions, genres, caractères et apports** (par brassage et métissage) des musiques coutumières haïtiennes.

Fonctions	Rites, activités	Genres, danses	Régions privilégiées	Aspects, métissage	Apports (brassage)
RELIGIEUSES					
processionnel, royal ``Ochan``	<i>Loa rada</i> rite <i>Asotò</i> , festivités annuelles, rites sacrificiels ...	Danse Rada, Daome Seremoni Asotò ...	Artibonite ``Lakou Souvenans`` Nord, Centre	Rythmes ternaires, Pentatonisme, Airs syncrétiques, Rythmes ressemblant parfois à une marche militaire européenne pour les processions.	fon surtout, européen.
de Prière, invocation, remerciement	<i>Loa Rada</i> festivités annuelles <i>manger-loa</i> rites initiatiques	Danses Yanvalou et ses variantes, <i>Parigol</i> , <i>Fouyé</i> , ...		Rythmes ternaires, Pentatonisme, Airs syncrétiques.	
d'engagement (phase plus active dans une cérémonie <i>rada</i>)	<i>Loa Rada</i> festivités annuelles, rites sacrificiels	Danses <i>Mahi</i> , <i>Daome et Yanvalou zépòl</i> ...		Rythmes ternaires, Pentatonisme, Airs syncrétiques, Influence de musique militaire européenne	
guerrières	<i>Nago</i> Les <i>Ogou</i>	Danses <i>Nago</i> , <i>Grenadye</i> , <i>Chasè</i> ,	Artibonite ``Lakou Badjo`` Nord, Centre	Rythmes ternaires, Pentatonisme, Airs syncrétiques, Influence de musique militaire européenne	Yoruba surtout, européen.
agraires	<i>Loa Zaka</i> , récolte des ignames, ...	Danses <i>Zaka</i> ,, <i>Djouba</i> , <i>Matinik</i>	Artibonite, Centre	Rythmes ternaires, Pentatonisme, Airs syncrétiques	Guinéen, euro. -Djouba est aussi une danse de divertissement
-Agraires -Funéraires -Sarcastiques -Libidinales -Sacrificiels (en rapport avec la mort du Christ) -Royale -Funéraires -Magiques -Esotériques	<i>Rara</i> (Bandes à pied, -période du Carême (du mercredi des cendres à la veille de Pâques)	Danses <i>Raboday</i> , <i>Mascaron</i> , <i>Mazoun</i> , <i>Lalwadi</i> , <i>Vaksin</i> , ...	Centre, Sud	Rythmes binaires, Airs syncrétiques, polyphonies par hochet d'origine bantoue, (jeu de bambous-vaccines, clairons et autres) Certaines mélodies tirées de musique de divertissements européens, Adjonctions d'instruments à vent d'origine européenne.	Bantou, Soudanais, (mandingue) Indiens, Européens, (Les bandes de <i>rara</i> sont organisées en ``sociétés``)
naissance	<i>Loa Marasa</i> , Culte des jumeaux, sacrifice	Danses <i>Yanvalou Mahi</i> ...		Rythmes ternaires, Pentatonisme, Airs syncrétiques	Guinéen, Européen

RELIGIEUSES (SUITE)					
funèbres libidinale	<i>Loa Gede</i> Festivités annuelles	Danse <i>banda</i>	Centre, Sud		Ethnies <i>Gede</i> (du groupe guinéen) exclusivement, Européen.
magiques ``blanches``, ``noires`` surtout	<i>Loa Petwo- Kongo</i> Services pour acquisition de pouvoir, Expéditions de mort, ``zombificatio n``, Sacrifices ...	Danses <i>Petwo, Kongo, Mandingue,</i> ...	Centre, Sud	Rythmes binaires, Pentatonisme Mélodies répétitives Airs synchrétiques, emprunts aux musiques de divertissements occidentales	Bantou Espagnols)?) (à cause de l'origine espagnole de l' esclave qui a initié ce rite) Créoles, Soudanais, (<i>Mandingue,</i> <i>Bizango</i>) Européen.
DE DIVERTISSEMENT					
pugilistique	Combat, Art martial des esclaves	Danses <i>Kalennda</i>	Arti- bonite	Rythmes binaires Pentatonisme Airs synchrétiques Emprunts occidentaux	Kongo Européens
carnaval rural	Festivités périodiques introduites par les Européens	Voir les danses <i>rara</i> <i>Trese riban</i> <i>Chayopye</i> <i>Méreng ...</i>	-----	Rythmes binaires, Pentatonisme, Mélodies répétitives, Mélodies à développement, Cadences harmoniques.	Kongo Européens
bals champêtres ou bal <i>anbatonèl</i> bal <i>kriminal</i> bal <i>pendeng</i>	Danses par couple	Danses créoles : Contredanses Menuets, valse <i>Tibobin</i> <i>Kadri, Belè, Ka,</i> <i>Mangouline,</i> <i>Ti Krip,</i> <i>Karabinye ...</i>		Instruments non exclusivement percussifs d'origine africaine : flûte, <i>bandjo,</i> <i>manouba,</i> tambour <i>marengwen</i> et européenne : Accordéon, violon, clarinette, guitare.	
contes et légendes, musique d'enfants	Jeux Berceuses...	Chansons a capela, ronde enfantine ...	----	Africain + airs folkloriques et adaptation de chants d'enfants européens	Africains. Européens
Romance Séduction Sarcasme Plainte		Troubadour ou Siwèl, Mérengue, Ballades	----	Voir carnaval rural et bal champêtre + Chant en tiers parallèle sous l'influence cubaine, et rythmes cubains (<i>bolero, son</i> <i>mntuno, ...</i>)	<i>Kongo</i> Français Espagnols et par la suite Cubain

de travail	Konbit musiciens performants pour les travailleurs des champs	<i>Chayope ...</i>	-----		<i>Kongo</i> , Européens
Chant Solitaire Recueillement	Travail domestique, Sieste, voyage	Chants plaintifs sans accompagnement	-----	Pentatonisme Répétitives, Développements	Africains, Européens

Bien que n'étant pas exhaustif, il ressort du tableau ci-dessus :

1. La distribution des différentes fonctions entre les ethnies :

Fonctions	Groupe Ethnique
De célébrations	Guinéen (Fon surtout)
Guerrières	Guinéen (Nago - Yoruba)
Magiques	Bantou (<i>Kongo - Petwo</i> - soudanais)
Funèbres	Guinéen (<i>Gede</i>)
Libidinales	Guinéen (<i>Gede</i>), ...
Divertissements	Bantou (<i>Kongo</i>)

2. Le tracé des métissages :

Plus les musiques sont liées aux divertissements, plus les aspects latins (mélodies à développement, harmonie, instrumentations...) prennent de l'importance.

3. Les ethnies guinéennes et bantoues sont bien représentées.

Néanmoins, d'autres, qui ont leurs propres dieux, comme les *Ibo* par exemple, ne sont pas mentionnées, et le rôle des regroupements d'ethnies – tel celui des *mandingues islamisant* de Balan au Nord du pays et les *bizango* regroupés en sectes rouges ne figurent pas dans le tableau. Des assemblages pour ainsi dire contre nature sont toujours possibles - comme le rythme binaire *kongo-daome* à *Souvenans* dans l'Artibonite et le *mereng-guinen* à Fonds-des-nègres dans le Sud d'Haïti

4. Les caractéristiques des régions sont aussi indiquées.

Les musiques du groupe guinéen dominant au Nord et dans la région artibonitienne, tandis que celles des bantous sont plutôt typiques du Centre et du Sud.

Néanmoins, des alliages inattendus sont toujours possibles – telles les musiques européennes créolisées (menuet, contredanses,...) servant à interpellier des *loa* blancs dans la région Sud du pays. Il y a aussi des différences régionales surprenantes, telles les rythmes *kongo*, *banda* et *nago* pratiqués dans la région artibonitienne qui sont différents de ceux du reste du pays.

L'art du temps, l'énergie apprivoisée

L'étude des musiques coutumières d'Haïti révèle la nature profonde de notre culture. La musique étant l'art de structurer le temps par les sons, elle exprime la manière de vivre et rend compte d'une vision du monde.

Le découpage du temps par les procédés polyrythmiques et l'ostinato à variations non discursives constituent l'essence même de cette musique. Puisque tout est inscrit dans un cycle perpétuellement renouvelé, puisque au niveau de la forme le développement (donc le discours) est exclu, il n'y a pas par conséquent de commencement, de déroulement, de conclusion, de passé et d'avenir. Le temps n'est pas linéaire mais cyclique, voir stationnaire. La finalité des musiques coutumières haïtiennes serait donc une **célébration du moment présent** dans ce qu'il a de plus absolu.^{xiv} Un caractère est rythmique s'il se restitue^{`,} indique Gaston Bachelard^{xv}, la restitution comme principe d'organisation est une tentative pour nier l'écoulement du temps. Dans la musique coutumière haïtienne, le passé, le présent et l'avenir sont donnés dans l'instant, et c'est cette caractéristique fondamentale qui explique le pouvoir de rétention d'un passé dont elle est la mémoire vivante ainsi que le renouvellement des structures.

``En restituant une forme, le rythme restitue souvent une énergie. (...) Le rythme est vraiment la seule manière de discipliner et de préserver les énergies les plus diverses. Il est à la base de la dynamique vitale et de la dynamique psychique``.^{xvi} Ainsi les soit-disant crises de possession du vaudou seraient plutôt des captures d'énergies, et les musiques associées, des procédés de domestication des énergies vitales et psychiques.

Arrêter le temps, c'est s'apprivoiser les énergies, triompher de l'entropie, de la dégradation et de la mort...

ⁱ Jean Fouchar *Les marrons de la liberté* Editions Henri Deschamps, 1988, p. 143-180 ...

ⁱⁱ Julia Kristeva, *Le langage cet inconnu*, Edition du Seuil, Collection Points 1981 p.306

ⁱⁱⁱ ``La musique nous est donnée dans le seul but d'établir un ordre dans les choses, y compris et en particulier la coordination entre l'homme et le temps`` Stravinsky, cité par Claire Renard dans *Le geste musical*, Hachette- Van de Velde, 1982 p.114

^{iv} A propos de la structure des langues créoles, voir l'article de Derick Bickerton : ``Les langues créoles`` dans *Pour la Science, Les langages du monde* octobre 1997. Selon l'auteur, toutes les langues créoles possèdent la même structure grammaticale quelles que soient leurs origines. Elles sont donc *structurellement différentes* des ``langues-mères``.

^v Gérard Béhague, *Les musiques du Brésil, de la cantora à la Samba-Reggae* Musiques du monde, Cité de la musique – Acte Sud 1999, p. 51

^{vi} Dans le rite *Petwo* pourtant les dieux d'origine créole sont en majorité et occupent le sommet de la hiérarchie. Ce qui parle en faveur de l'origine haïtienne de ce culte.

^{vii} Le concept d'ethnies ici ne correspond pas à un ensemble d'individus, mais fait plutôt référence à une fonction, à une entité mythico-religieuse.

^{viii} Échelle musicale comprenant 5 notes et dépourvue de demi-ton.

^{ix} Simha Arom, *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique Centrale*, CNRS, SELAF 1985, Volume 2 p. 883. Les caractères gras sont de nous, les italiques de l'auteur.

^x L'harmonie ``à proprement parler`` est une invention occidentale. Elle émerge des pratiques du contrepoint et correspond *grosso modo* au remplacement des modes grégoriens du Moyen-Age par le système majeur-mineur classique.

^{xi} Motif rythmique et-ou mélodique répété indéfiniment et presque invariablement.

^{xii} De nombreuses langues africaines étant des langues **à ton**, le contour de la mélodie donnée dans le chant est fonction des intonations de la langue : si une syllabe est plus grave que celle qui la précède, la note de la mélodie l'est aussi, cette note sera également plus aiguë dans le cas contraire. S'il n'en était pas ainsi, tout message verbal serait impossible. Le créole, par contre, ne possède pas cette caractéristique, ce qui libère potentiellement les airs vaudou du corset des intonations de la langue.

^{xiii} Voir les travaux de

Gerdès Fleurant *Dancing spirits, Rythms and rituals of haitian Vodou, the Rada rite*, Greenwood Press, Westport, Connecticut. London 1996,

Yuen-Ming David Yih *Music and dance of Haitian vodou : Diversity and unity in regional repertoires*,

Dissertation submitted to the faculty of Wesleyan University , May 1995.

^{xiv} ``Au comportement 'actif' qui fait parcourir un chemin musical, s'oppose un comportement axé sur l'instant.

Le son est écouté dans son déroulement mais instant par instant. (...) L'éternité, l'intemporel nous vient de l'écoute de l'instant Ce sentiment peut naître de la répétition d'une formule. ...`` Claire Renard, *Le geste musical*, Hachette-Van de Velde, 1982 p.115-116

^{xv} Gaston Bachelard, *La dialectique de la durée*, Paris, PUF 1950 p.127

^{xvi} Idem. P.127-138

^{xvi} ``Au comportement ``actif`` qui fait parcourir un chemin musical, s'oppose un comportement axé sur l'instant.

Le son est écouté dans son déroulement mais instant par instant. (...) L'éternité, l'intemporel nous vient de l'écoute de l'instant Ce sentiment peut naître de la répétition d'une formule. ...`` Claire Renard, *Le geste musical*, Hachette-Van de Velde, 1982 p.115-116

^{xvi} Gaston Bachelard, *La dialectique de la durée*, Paris, PUF 1950 p.127

^{xvi} Idem. P.127-138