UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL
BIBLIOTHÈQUE - BIBLIOTHÉCAIRE

Université de Montréal

La Musique dans le carnaval haïtien

Aspects urbains et ruraux

par

Voegeli Juste-Constant

Faculté de musique

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures

en vue de l'obtention du grade de

Philosophiae Doctor (Ph. D.)

en musicologie

Novembre 1994

© Voegeli Juste-Constant, 1994

Faculté des Études Supérieures
Grade octroyé à compter du
NOV 22 1995
Université de Montréal

National Library of Canada
Bibliothèque nationale du Canada

Acquisitions and Bibliographic Services
Acquisitions et services bibliographiques

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-38810-7

Canada

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Cette thèse intitulée :

La Musique dans le carnaval haïtien
Aspects urbains et ruraux

présentée par :

Voegeli Juste-Constant

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Présidente du jury	Louise Hirbour
Directeur de recherche	Ramon Pelinski
Membre du jury	Monique Des roches
Examinateur externe	Claude Dauphin

Thèse acceptée le : 22 septembre 1995

SOMMAIRE

La présente thèse traite du carnaval haïtien dans ses aspects urbains et ruraux et sa musique. Gérard Béhague suggère l'étude historique comparative de certaines îles des Caraïbes (1973 : 180). Dans le même ordre d'idées, nous avions considéré, dans un premier temps, de travailler sur le carnaval à la fois à Cuba et en Haïti. Nous avons, par la suite, abandonné ce projet initial pour nous concentrer exclusivement sur Haïti.

Dans notre introduction, nous remarquons que le carnaval s'exprime dans le dualisme sacré-profane et qu'on l'accepte comme un lieu de défoulement. Nous posons les questions suivantes : quelle est l'importance de la musique dans le carnaval ? Tous ses autres aspects ne sont-ils pas tributaires de la musique ? Nous y exposons également notre démarche théorique et les différentes étapes que nous suivrons pour répondre à nos interrogations.

Dans le but de distribuer méthodiquement l'étude de notre sujet, nous l'avons divisée en deux grandes sections : A pour le carnaval urbain et B pour le carnaval rural. Le tout converge vers le développement de quinze chapitres qui couvrent les aspects suivants :

A) CARNAVAL URBAIN

I. Origines historiques du phénomène carnavalesque.

II. Le carnaval haïtien, à proprement parler.

III. Carnaval et société.

IV. Carnaval et religion.

V. Carnaval et philosophie.

SOMMAIRE (suite)

VI. Carnaval et langue.

VII. Carnaval et déguisement.

VIII. Le carnaval, l'humour et la peur.

IX. Carnaval et art.

X. Carnaval et multiethnie.

XI. Le carnaval et les médias.

XII. Les textes des chansons du carnaval.

XIII. Carnaval et musique.

B) CARNAVAL RURAL

XIV. Le rara, sa musique, la création des bandes

XV. Le prescriptif et le descriptif dans l'écriture musicale populaire appliqués au carnaval.

En conclusion, nous récapitulons les divers aspects développés et nous essayons de déterminer où nos multiples recherches nous ont conduit. Tout compte fait, nous avons abordé les facettes les plus diverses du phénomène carnavalesque. Aussi, ne nous sommes-nous point limité à la seule musique. Nous avions adopté une démarche qui faisait appel tant à la sociologie musicale, à l'anthropologie qu'à la musicologie elle-même. Toutefois, nous avons respecté le sujet choisi en évitant les extrapolations inutiles qui auraient pu nuire à sa claire et scientifique exposition.

TABLE DES MATIÈRES

IDENTIFICATION DU JURY ii

SOMMAIRE iii

TABLE DES MATIÈRES v

LISTE DES ILLUSTRATIONS xii

REMERCIEMENTS xiii

INTRODUCTION 1

CHAPITRE PREMIER - ORIGINES HISTORIQUES DU PHÉNOMÈNE CARNAVALESQUE 21

1.1 L'évolution du carnaval au cours des âges 22

1.2 Les mutations spécifiques en fonction des différents systèmes sociaux dans lesquels il se mouvait 23

1.3 Les manifestations du carnaval à Hispanola et à Saint-Domingue 25

1.4 Haïti, le cadre géographique 29

CHAPITRE DEUXIÈME - LE CARNAVAL HAÏTIEN, À PROPREMENT PARLER 33

2.1 Point de vue diachronique, carnaval d'antan 34
2.1.2 Approche synchronique, carnaval d'aujourd'hui 36

2.2 Implications économiques du carnaval 38

2.3 Carnaval et symbolisme 39
2.3.1 Au carnaval, on voit rouge partout 40

2.4 Le carnaval haïtien et le tourisme 40

CHAPITRE TROISIÈME - CARNAVAL ET SOCIÉTÉ 42

3.1 Qu'arrive-t-il aux barrières sociales durant le carnaval ? 43

3.2 Le carnaval, la démocratie et le SIDA 45

TABLE DES MATIÈRES (suite)

3.2.1 Liens entre le carnaval et la politique 47

3.3 Neuf mois après le carnaval ...
La croissance démographique 49

3.3.1 Le SIDA et son influence sur les comportements durant le carnaval 51

3.4 Le carnaval et la critique sociale 53

3.4.1 Le carnaval et la réclame 54

3.5 Le carnaval et les conditions sociales 55

3.6 L'importance sociale du carnaval 58

3.7 Les classes dominantes et le carnaval 59

3.8 Les gens ordinaires et leur attitude face au carnaval 60

3.9 Les raisons de l'attitude de certaines personnes face au carnaval 62

3.10 Le carnaval de la jeunesse 63

3.11 Le carnaval et les problèmes de chaque jour 65

3.12 Le carnaval haïtien sui generis 67

CHAPITRE QUATRIÈME - CARNAVAL ET RELIGION 70

4.1 Carnaval, fête religieuse ? fête
profane ? ou les deux à la fois ? 71

4.2 Carnaval, aspect exotérique et aspect ésotérique 72

4.3 Le rôle du vodou dans le carnaval haïtien 73

4.3.1 Le carnaval et le vodou sont-ils les deux facettes d'une même réalité ... 76

4.4 Le carnaval par son caractère plaisant, ne se situe-t-il pas en dehors
de toute religion ? 77

TABLE DES MATIÈRES (suite)

4.4.1 Est-ce une simple période de plaisir sans philosophie et vide de sens ? 79

4.5 Les dignitaires de l'église et leur vision du carnaval 80

4.6 Attitude des églises catholiques et protestantes face au carnaval 83

CHAPITRE CINQUIÈME - CARNAVAL ET PHILOSOPHIE 86

5.1 Le carnaval comme on le décrit dans les livres versus le carnaval en direct 87

5.2 La conceptualisation du carnaval par le peuple (approche émique) 89

5.3 Un esprit du vodou influence-t-il le peuple pour s'adonner au carnaval ou s'en abstenir ? 93

5.4 Quid du carnaval sujet de thèse (approche étique) ? 94

5.5 L'étude de sa propre culture et l'objectivité 97

5.6 Le carnaval et l'acculturation 99

5.7 Le concept manichéen du Bien et du Mal au sein du carnaval 105

CHAPITRE SIXIÈME - CARNAVAL ET LANGUE 109

6.1 La place du français dans le carnaval haïtien 110

6.2 Le créole et la manifestation carnavalesque 112

CHAPITRE SEPTIÈME - CARNAVAL ET DÉGUISEMENT 115

7.1 Le déguisement, son importance, hier et aujourd'hui 116

7.2 Le déguisement et sa signification 118

7.3 Le masque physique au carnaval et notre masque psychologique de tous les jours 119

7.3.1 Les boissons alcoolisées et les autres drogues dans le carnaval 121

TABLE DES MATIÈRES (suite)

CHAPITRE HUITIÈME - LE CARNAVAL, L'HUMOUR ET LA PEUR 123

8.1 La place de l'humour dans le carnaval 124

8.2 Le phénomène la "mayotte" 126

8.3 La peur dans le carnaval 128

8.4 Certains masques et leurs effets tant sur les enfants que sur les adultes 130

CHAPITRE NEUVIÈME - CARNAVAL ET ART 132

9.1 Le carnaval, art pluriel 133

9.2 L'artisanat au sein du carnaval tant urbain que rural 135

9.3 Le carnaval spectacle pour les yeux ? pour les oreilles ? 136

9.4 L'esthétique au niveau des arts visuels dans le carnaval 138

9.5 Les chars allégoriques 141

9.6 Le défilé traditionnel du carnaval urbain et son sens particulier 142

CHAPITRE DIXIÈME - CARNAVAL ET MULTIETHNIE 145

10.1 La manifestation carnavalesque haïtienne et son approche multiethnique 146

10.2 La représentation de l'Africain dans le carnaval haïtien 148

10.3 La crémation d'un Juif en effigie, antisémitisme ou acte machinal 150

10.4 Les autorités constituées et l'ignorance historique et sociologique 156

CHAPITRE ONZIÈME - LE CARNAVAL ET LES MÉDIA 163

11.1 Rôle de la radio et de la télévision dans le carnaval haïtien 164

11.2 Le marché du disque et de la cassette 167

TABLE DES MATIÈRES (suite)

11.3 Qu'en est-il du vidéo ? 168

CHAPITRE DOUZIÈME - LES TEXTES DES CHANSONS DU CARNAVAL 171

12.1 Valeur littéraire de ces textes 172

12.2 Grossièretés et insignifiances dans les textes du carnaval : qu'arrive-t-il aux chastes oreilles ? 174

12.3 Attitude générale face à ces textes 176

12.4 Carnaval et liberté de la parole 178

12.5 Ces paroles sont dictées par quoi ? 180

12.6 Présentation et analyse de quelques textes de morceaux du carnaval 183

CHAPITRE TREIZIÈME - CARNAVAL ET MUSIQUE 203

13.1 Le concours-méringue 204

13.2 L'importance de la musique dans le carnaval 207

13.3 Les procédés de composition dans la musique du carnaval 211

13.4 Le rôle de l'écriture musicale dans le carnaval 217

13.5 La musique et le texte dans le carnaval 220

13.6 L'orchestre au sein du carnaval, signification et contribution 223

13.7 Les orchestres, leur impact sur la critique sociale et politique 226

13.8 Les musiciens 230

13.9 Musique du carnaval versus musique du vodou 234

13.10 Transformations au sein de la musique du carnaval au cours des ans 236

13.11 Les instruments de musique dans le carnaval urbain 238

TABLE DES MATIÈRES (suite)

13.12 Qu'en est-il de l'audition de cette musique ? 239

13.13 La création des orchestres 241

CHAPITRE QUATORZIÈME - LE RARA, CARNAVAL RURAL 245

14.1 Le carnaval rural, description 246

14.2 Les liens du rara avec le vodou 251

14.3 Rôle du rara au cours des travaux des champs et de quelques rites de passage 253

14.4 Où et quand les bandes de rara prennent-elles naissance ? 256

14.5 Comment les groupes sont-ils dirigés ? Qui les dirige ? Comment sont-ils organisés ? 259

14.6 Les "majors-joncs" ou jongleurs folkloriques 261

14.7 La musique du rara, structure, conceptualisation et composition 265

14.7.1 Analyse de la musique du rara 274

14.7.2 Organisation harmonique du rara 275

14.8 L'orchestre rara, les instruments et l'acculturation 276

14.8.1 Aspect mélodique, harmonique et rythmique - Les instruments 278

14.8.2 Les vaccines - Leur registre 282

14.9 Rara et rivalités intergroupes 283

14.10 Les bandes de rara sont-elles différentes de celles du carnaval urbain ? 286

14.11 Le contenu des textes des chansons du rara 291

TABLE DES MATIÈRES (suite)

CHAPITRE QUINZIÈME - LE PRESCRIPTIF ET LE DESCRIPTIF DANS L'ÉCRITURE MUSICALE POPULAIRE APPLIQUÉS AU CARNAVAL 294

15.1 Le prescriptif et le descriptif dans l'écriture musicale populaire appliqués au carnaval 295

CONCLUSION 302

BIBLIOGRAPHIE 314

ANNEXES 329

TRANSCRIPTIONS MUSICALES 330

ILLUSTRATIONS 343

ILLUSTRATIONS, le carnaval urbain 344

ILLUSTRATIONS, le rara, carnaval rural 356

DISCOGRAPHIE 368

SUPPLEMENT DE LITTERATURE ORALE 370

TEXTE NUMERO 1 371

TEXTE NUMERO 2 376

TEXTE NUMERO 3 379

ANALYSE DES TEXTES PRESENTES EN SUPPLEMENT 382

LISTE DES ILLUSTRATIONS

Page

Deux déguisements typiques du carnaval urbain 345

Le trône du roi de carnaval 346

Habillement de Kouzin Zaka, dieu de l'agriculture dans le vodou haïtien,
c'est aussi un déguisement assez courant 347

Déguisement du personnage de "Charles Oscar" et de "Madan Bruno" 348

Déguisement à l'usage de ceux qui se travestissent en boeufs 349

Façade du Bureau et Musée d'ethnologie d'Haïti 350

Partie intérieure du musée d'ethnologie 351

Vue de côté du même musée 351

Déguisement pour le Juif errant 352

Zèl Mathurin, un loup garou 353

À l'avant droit du musée on voit quelques masques 354

Un déguisement féminin. C'est le bleu de la robe paysanne 355

Illustrations, le rara 356

Groupe rara, pétillant de couleurs 357

Vaccine de petite dimension 358

Vaccine de dimension moyenne 359

Tambour de basque 360

Autre tambour du jeu mascaron 361

Un jonc 362

Instruments de musique traditionnels 363

Vue complète des mêmes instruments 364

Autre vue des aérophones et du jeu des trois idiophones 365

Tchansi, type de hochet 366

Une photo de Wagner Franck, bassiste et guitariste 367

REMERCIEMENTS

Parvenu à la fin de notre thèse de doctorat, nous éprouvons un plaisir particulier à remercier monsieur Ramon Pelinski, notre directeur de recherche qui, par la pertinence de ses avis, la recommandation d'une bibliographie appropriée, l'insistance sur des corrections de tous ordres, nous a habilité à travailler au meilleur de nos capacités et à terminer dans le délai qui nous était imparti.

Nous exprimons également toute notre gratitude au Révérend Père Yvan François, anthropologue, professeur de philosophie et de psychologie, à madame Rose-Marie Nazon, ex-ministre de l'information, au professeur Jacques Oriol, directeur retraité du bureau et musée d'ethnologie d'Haïti, au docteur Jeanne Philippe, psychiatre et professeur à la faculté d'anthropologie de l'Université d'État d'Haïti, au docteur Élie Nicolas, directeur général au ministère de la santé publique et de la population d'Haïti et aussi un parfait musicien, à monsieur Émile Manigat, professeur de philosophie et de psychologie, au docteur Louis Price Mars, auteur de plusieurs ouvrages sur la crise de possession dans le vaudou et sur plusieurs autres aspects de la culture haïtienne, aux houngan (prêtres du vaudou) Jean-Paul Isidore, Roger Gaston, Rosemont Tiroli, Néla Lazard qui ont tous, sans exception, répondu avec amabilité, courtoisie et connaissance à nos nombreuses questions.

Nous faisons aussi part de notre reconnaissance à notre jeune frère Sivananda Juste-Constant, diplômé en sciences économiques, musicien de grand talent : auteur-compositeur-interprète, qui a gracieusement accepté de faire partie de notre équipe de recherche, a exécuté pour le bénéfice de notre thèse plusieurs vidéos, des cassettes, des photos et nous a hébergé chez lui au cours de nos multiples visites en

Haïti, à notre frère Jacques Juste-Constant qui nous a également fait des photos du rara traditionnnel, à notre soeur Ghislaine Juste-Nicolas qui nous a accordé l'hospitalité chez elle lors de notre dernier coup de sonde sur le terrain. Nous disons un grand merci à un autre de nos frères, nous voulons nommer Jean-François Juste-Constant qui nous rendait service avec beaucoup d'empressement, notamment en nous conduisant, en voiture, à l'aéroport, toutes les fois que nous devions prendre un avion pour Haïti.

Que monsieur Osprival Descomme, demeurant à Toronto, Ontario, qui nous a prêté des livres importants pour notre bibliographie et plusieurs disques du carnaval des années passées, trouve ici toute notre gratitude.

Nous n'oublierons pas de remercier tout particulièrement notre amie Elsie Vachon qui nous a aidé du mieux qu'elle pouvait.

Nous transmettons toute notre reconnaissance au docteur Quételie Caton et à ses secrétaires, mesdemoiselles Élizabeth Delva, Louise Tremblay et France Simon grâce auxquelles notre thèse a pu être traitée à l'ordinateur.

Enfin, nous nous excusons de ne pas pouvoir remercier exhaustivement tous les parents et amis qui ne nous ont point ménagé leur appui dans l'élaboration et la rédaction de cette thèse. Qu'ils acceptent, en l'occurrence, l'expression de notre profonde gratitude et qu'ils demeurent assurés que leur apport à cette oeuvre, a été grandement apprécié.

INTRODUCTION

L'objet de cette thèse est le carnaval en général et son déroulement particulièrement en Haïti. Nous traiterons de ce pays où nous avons pris naissance, mais nous ne l'avions pas revu pendant quatorze ans. Aussi, l'avons-nous visité en plusieurs fois récemment. Nous y avions réalisé, au cours du mois de février 1988, un voyage d'observation sur le terrain. Cela avait duré quinze jours. Nous y sommes retourné pour un séjour plus long au cours de l'été 1990. Février et mars 1993 nous ont fait boucler notre troisième visite en Haïti afin de parachever nos recherches sur le carnaval.

Gérard Béhague émet l'opinion suivante :

" In addition, the actual history and ethnohistory of a given country or area should be considered in accounting for specific stylistic traits. A case in point would be a comparative historical study of such Caribbean islands as Haïti, Jamaica, and Trinidad. while all three countries have a large majority of population of African descent, they were at various periods of their history under the political and cultural domination of Spain, France, and Great Britain. In the case of Trinidad, although France actually never dominated her, French influences (e.g., Trinidadian créole) have been considerable. In addition, the Western African cultures transferred to those areas have quite diverse origins : Ewe (Dahomey) in the case of Haiti, mostly Yoruba (Nigeria) and Ashanti (Ghana) in Jamaica and Trinidad..." (1973 : 180).

Gérard Béhague parle ici d'étude historique comparative de certaines îles des Caraïbes. Et, à un certain stade de développement de notre travail nous pensions embrasser les manifestations du carnaval à Cuba et en Haïti. Mais, en cours de route, nous avons dû laisser tomber ce projet pour nous pencher uniquement sur le cas d'Haïti. C'était une façon de satisfaire une recommandation expresse du jury qui, à l'occasion de notre examen synthèse, avait jugé qu'il était dans notre intérêt de limiter notre corpus à un seul pays et de garder l'étude comparative, autrement plus vaste, pour un projet post-doctoral.

Le folklore fait généralement l'objet d'un clivage qui s'exprime dans le dualisme sacré-profane. Le carnaval représente un lieu de défoulement. Il constitue une manifestation profane, par excellence, qui ne s'est pas complètement libérée du sacré.

Gleb Anfilov déclare pour sa part :

"... Les sons de la musique flattaient déjà l'oreille de l'homme il y a 500, 1000 et même 10 000 ans ! Notre planète a toujours été un gigantesque atelier de musique, une immense salle de concert. Dans les lieux les plus reculés où vivaient des hommes, ils chantaient, ils fabriquaient des instruments à siffler, à vibrer et à sonner. Ils leur étaient aussi nécessaires que l'air qu'ils respiraient, car la musique les aidait dans leur travail, embellissait leur joie et adoucissait leur peine. La musique rapprochait et unissait les hommes." (1969 : 5).

En effet, le carnaval haïtien rapproche et unit les hommes et c'est sa musique qui y contribue principalement. Ainsi, il s'agira d'établir l'importance de la musique dans le carnaval et le rôle qu'elle y joue. Les autres traits culturels du carnaval lui sont-ils tributaires ?

Nous pouvons, dès maintenant, esquisser une réponse à cette question. En effet, on ne saurait concevoir de carnaval en Haïti sans l'indispensable présence de la musique. Si nous prenons l'exemple de la danse, nous déduisons qu'elle ne revêt une certaine allure dans le carnaval que grâce à la forme de musique qu'on y joue. Les masques, pour leur part, sont confectionnés de façon à tenir en place sous l'action des danses effrénées. Tout l'artisanat, la restauration ambulante qui font partie intégrante du carnaval, sont générés par cette musique qui exige l'utilisation d'instruments fabriqués sur place, qui fatigue et qui donne faim. On assiste donc à l'émergence de tout un folklore matériel greffé sur le carnaval et découlant

directement de la musique. Plus loin, quand nous allons parler spécifiquement de la musique, nous nous étendrons en long et en large sur ces divers aspects.

À ce stade de notre introduction, nous voulons passer à une nouvelle problématique. Elle attire l'attention sur le carnaval et sa musique et leur évolution dans le temps et l'espace. En ce sens, nous utiliserons une citation de Max Peter Baumann :

"... The past and present are critically questioned in the question of what will be the future of traditional music and dance. Insights about the past and the present should form, in a manner of speaking, the bricks with which operational concepts for the future could be constructed. In the broadest sense, concepts for the management of culture-related affairs can be understood as working hypotheses for " cultural policy. " (1991 : 22).

Tournant autour de cet axe du passé et du présent pour arriver à faire face efficacement au questionnement sur l'avenir de la musique traditionnelle, nous considérerons le carnaval et sa musique, des points de vue synchronique et diachronique.

Nous continuerons notre prospection de la musique du carnaval en fixant la position que nous adopterons dans notre étude et pour cela, nous allons faire appel à des énoncés précis que nous nous efforcerons de situer dans le cadre haïtien afin d'éviter toute généralisation abusive. Ainsi, nous estimons qu'au niveau de :

a) sa fonction, la musique du carnaval constitue un élément nécessaire, dominant et distinct de ce qui se fait dans la religion populaire haïtienne, le vaudou;
b) son sens, la musique du carnaval revêt des significations différentes sous divers régimes politiques;

c) sa structure doit appartenir tant au folklore[1] qu'à la musique populaire[2] ;

d) son instrumentation, on y retrouve des emprunts faits au folklore et à la musique populaire urbaine ;

e) sa philosophie, le concept manichéen du bien et du mal imprime sa marque aux manifestations du carnaval ;

f) son exécution, on joue de cette musique dans des circonstances et à des occasions déterminées. Son milieu d'évolution englobe tant les villes que les régions rurales.

En somme, le carnaval se rencontre dans les lieux que nous mentionnons dans notre titre : la ville et la campagne. Quand il est urbain, il prend l'allure d'un projet commercial, tout en gardant par endroit le caractère d'un événement populaire spontané. Dans le contexte rural, il est certainement plus folklorique que dans les villes. Mais, il ne faut pas oublier l'acculturation dont il est l'objet et les immenses transformations qui y ont cours. Partout où il évolue, il possède des implications politiques, sociales, économiques et philosophiques.

Perspective méthodologique

Dans la façon de traiter notre sujet, nous ferons une distinction très nette entre notre point de vue individuel et le regard strictement scientifique. Définissons le premier : le point de vue individuel se base sur la connaissance sensible, sur la

[1]Le folklore, quand on le considère comme une production de l'esprit, peut se définir comme une pièce musicale, une chanson ou de la poésie, un conte ou des proverbes, généralement sans auteur connu. On trouve cette production intellectuelle dans les temples du vaudou et dans les manifestations spontanées ou saisonnières qui ont lieu au sein du peuple peu scolarisé. Ce folklore garde un caractère de transmission essentiellement orale.

[2]La musique populaire ou populaire urbaine appelée encore musique des mass media, appartient à des groupes ou à des individus connus. Elle fait usage des instruments électriques, en particulier. Ses moyens de diffusion privilégiés sont la radio, la télévision, les disques, le vidéo, etc.

réalité telle qu'elle est perçue ou vécue. On tombe souvent dans les rationalisations véhiculées par les idéologies dominantes et on subit l'influence des valeurs qui président à la manière dont on appréhende spontanément les phénomènes quand on se sert uniquement du sens commun. Avec ce point de vue, on s'empêtre donc dans des présupposés d'ordre politique ou idéologique, on ne saisit que des relations superficielles et on laisse échapper l'essentiel, en d'autres termes, la partie la plus importante du phénomène étudié. On voit les significations attachées à l'objet à travers l'expérience immédiate, c'est-à-dire le vécu empirique.

Le regard scientifique, par contre, fait appel à des méthodes diverses : l'analyse, la synthèse, la déduction, l'induction, la dialectique, l'expérimentation, etc., à des concepts variés impliquant de nombreuses représentations mentales de l'objet de la recherche, basées sur plusieurs branches des connaissances humaines. Dans notre cas, il sera multidisciplinaire. Il tient toujours compte des procédés statistiques. Il les place dans leur contexte le plus large, le plus général, selon la règle de la totalité. Ce regard ne mène pas à décrire seulement ce qui est visible, mais tend à faire apparaître l'invisible et à déceler la structuration latente de l'objet.

De là nous vient la question : en quoi la prise de conscience de notre socialisation est-elle un préalable nécessaire pour aborder sans préjugé l'étude de la culture populaire ?

Selon la sociologue Nicole Delruelle-Vosswinkel (1987 : 226), la socialisation, ce sont les processus par lesquels un individu au sens biologique apprend à s'ajuster à un groupe ou à une société en acquérant les comportements que le groupe approuve.

Les agents socialisateurs, par excellence, sont les familles (responsables de la socialisation primaire) et les écoles. Mais tous les groupes sont de puissants agents socialisateurs à l'égard des survenants. Dans le processus de socialisation interviennent toujours des instruments culturels indispensables : le langage (pour communiquer, pour influencer et être influencé), les concepts (pour penser les perceptions), les normes (en tant que points de repère pour s'y référer).

Alors, comment chargés, parfois même obnubilés par nos acquis, les comportements que nous imposent les divers socialisateurs qui nous modèlent, nous transmettent nos préjugés et aussi nos qualités, pourrions-nous entrer d'emblée dans l'étude des manifestations populaires et parvenir sans erreur à la maintenir à un niveau strictement scientifique. Il nous faut absolument prendre conscience de nos limites, de nos idées préconçues afin d'éviter les pièges que notre socialisation peut nous tendre. Nous parviendrons ainsi à nous garder des généralisations abusives, de l'ethnocentrisme et de la fausse interprétation des faits.

En étant pleinement conscient du sens dans lequel notre socialisation nous a orienté, nous pourrons nous prémunir contre le point de vue purement individuel que nous avons mentionné plus haut, et nous astreindre à mettre l'accent sur le regard scientifique et à observer scrupuleusement ses diverses étapes d'application afin de mener à bonne fin nos travaux.

Maintenant, il nous est donc loisible d'expliquer l'engouement pour le carnaval ou son rejet, selon l'appartenance de classe des individus concernés. En effet, la socialisation a des conséquences sur l'activité et la fréquentation culturelle des diverses catégories sociales. D. Clerc et B. Chaouat (1987 : 51) affirment que les ouvriers lisent trois fois moins de livres, sont deux fois moins musiciens, vont deux

fois moins au musée, trois fois moins au concert et cinq fois moins au théâtre que les cadres supérieurs.

Certaines des activités gratuites (réunions politiques, commissions municipales) accusent une participation moindre de certaines catégories sociales défavorisées. Cela s'explique plus par des résistances culturelles (maîtrise de l'expression, intériorisation de sa déqualification associée à un manque de compétence) et par des contraintes de travail (manque de temps et de disponibilité, fatigue).

Le carnaval constitue un moyen de défoulement simple. Il devrait nécessairement attirer les gens des classes défavorisées et serait boudé par les nantis éduqués différemment et entraînés à mépriser les valeurs populaires. Somme toute, ce n'est pas si linéaire que cela en ce qui a trait à Haïti. Là, s'ajoute aussi la dimension religieuse qui établit un autre clivage auquel nous reviendrons un peu plus loin.

La socialisation qui nous amène à intégrer les valeurs prônées par notre groupe social repose sur la famille et l'école en particulier. Elle est donc différente selon notre appartenance de classe. Comme le souligne Pierre Bourdieu (1979 : 207), " les gens ont des goûts qui rejoignent leur classe sociale, leur capital intellectuel ".

Le fils d'un médecin, d'un avocat, d'un professeur, catégorie sociale aisée, reproduit les valeurs familiales. Il en va de même pour le fils d'ouvrier. N'appartenant pas à la même classe, ils parleront différemment. L'un emploiera un langage dit châtié, l'autre héritera d'une langue plus populaire. Alors que l'un vivra dans une maison à la hauteur du revenu de ses parents, l'autre habitera un modeste appartement où régnera l'insécurité. L'un mènera une vie conforme aux valeurs bourgeoises des

hauts salariés. L'autre aura un mode de vie digne des bas salariés. Ainsi, ils auront une attitude opposée face au carnaval.

Roger Dorsinville s'excuse en ces termes :

" Je n'ai pas parlé des carnavals, cette mobilisation sociale à laquelle, adolescents, nous participions pleinement, à pied ou en voiture. Ces sorties folles méritent tout de même d'être rappelées à cause du piston d'Ernst Alcindor éclatant dans "Ti Charles - Ti Charles..." et pour la mélancolie spécifique, à caractère d'adieu, de la brune du mardi soir tournant au noir, alors que de toutes les voitures, de tous les chars montait le chant triste à goût, non d'au revoir, mais d'adieu à trois journées folles : " Ané prochèn nan, nou va maské encò " (L'année prochaine nous nous déguiserons encore)." (1986 : 56)

En connaissant l'appartenance de classe de cet intellectuel haïtien aux vues larges qui vient d'une famille plutôt aisée, on comprend qu'il mentionne ici le carnaval urbain auquel s'identifie plus facilement un jeune citadin comme lui ou même un rural urbanisé. Quant au carnaval rural, c'est une autre histoire.

Ernst Mirville (1978 : 34) citant Emmanuel C. Paul (1962) parle de carnaval officiel et traditionnel là où nous utilisons les adjectifs urbain et rural. Ces désignations différentes ne sont pas antinomiques. Nous nous étendrons sur les deux aspects du carnaval quelle que soit la façon dont on les catégorise. Nous commencerons par le volet officiel pour ensuite embrasser le rara qui est considéré comme le carnaval traditionnel d'Haïti.

Enfin, un nouvel aspect sollicitera notre attention. En effet, afin de déterminer la valeur et la portée du carnaval haïtien, nous utiliserons divers outils épistémologiques qui s'inscrivent dans une diversité méthodologique, autant dire

que nous ferons appel à la pensée d'autres chercheurs. Ainsi, Ramon Pelinski écrit assez judicieusement :

"... De l'approche ethnographique nous passons à une approche logico-sémiotique ; et après les méandres analytiques inspirés de la linguistique distributionnelle, nous appelons au secours l'informatique. Enfin, nous nous laissons traîner par les vents plus paisibles de la linguistique générative. Bricolage méthodologique d'une épistémologie éclectique, pourrait-on penser. Pourtant, nous croyons que la connaissance d'un objet aussi bien que l'objet de la connaissance sont fonction de perspectives multiples qui ne s'épuisent pas dans la productivité d'une méthode ou d'une recherche, d'une école ou d'une philosophie..." (1981 : 14).

Nous avons relevé chez Pelinski une vision inclusive de domaines divers tant pour la cueillette des données, leur classification, leur analyse et leurs applications possibles. Nous abondons donc dans le même sens et nous n'hésiterons pas à utiliser plusieurs disciplines pour arriver à la réalisation optimale de notre travail. Ainsi, dans l'élaboration de cette thèse, nous emprunterons les méthodes de recherche des disciplines suivantes :

a) la musicologie, nous penchant ainsi sur la théorie, l'esthétique et l'histoire de la musique du carnaval haïtien;
b) la sémiologie, nous habilitant à étudier les signes, les symboles, le sens au sein de cette vie musicale;
c) La sociologie qui nous amènera à considérer la musique du carnaval haïtien comme un fait social humain, appartenant à un ordre particulier que nous étudierons dans son ensemble;
d) l'anthropologie qui prise dans son sens culturel et social nous permettra d'aborder cette musique comme une technique institutionnalisée dans la société haïtienne.

NOTRE THÈSE COUVRE QUINZE CHAPITRES :

A) CARNAVAL URBAIN

1) Nous traitons des origines historiques du phénomène carnavalesque. Ainsi, nous abordons son évolution au cours des âges, ses mutations spécifiques en fonction des différents systèmes sociaux dans lesquels il se mouvait, ses manifestations à Hispanola et à Saint-Domingue. Pour terminer ce chapitre, nous parlons plus spécifiquement d'Haïti prise dans son cadre géographique.

2) Nous nous penchons sur le carnaval haïtien à proprement parler, des points de vue diachronique et synchronique. Nous étudions ses implications économiques, son influence sur le destin du tourisme en Haïti, la présence en son sein d'un symbolisme particulier : la couleur rouge par exemple.

3) Le carnaval et les faits sociaux attirent, ici, notre attention. Pendant cette période, qu'arrive-t-il aux barrières sociales ? Où se situe la démocratie dans cette manifestation culturelle ?Quels sont les liens entre le carnaval et la politique ? Après ces interrogations, nous considérons son rôle face à la croissance démographique et nous trouvons un titre imagé : " Neuf mois après le carnaval..." Le SIDA a-t-il modifié le comportement des fêtards ? Puis viennent des sujets les uns plus intéressants que les autres : le carnaval et la critique sociale, le carnaval et la réclame, le carnaval et les conditions sociales, l'importance sociale du carnaval, les classes dominantes et le carnaval, les gens ordinaires et leur attitude face au carnaval, les raisons de

l'attitude de certaines personnes face au carnaval, le carnaval de la jeunesse, le carnaval et les problèmes de chaque jour. Enfin, nous clôturons avec le carnaval sui generis, ce qu'il représente vraiment.

4) Nous considérons les points suivants : le carnaval est-il une fête religieuse, une fête profane, ou les deux à la fois ? Le carnaval et ses aspects exotérique et ésotérique, le rôle qu'assume le vaudou dans le carnaval haïtien, sont-ils deux facettes d'une même réalité ? Le carnaval se situe-t-il en dehors de toute religion ? Est-il sans philosophie et vide de sens ? Puis, nous nous interrogeons sur la vision et l'attitude générale des églises catholiques et protestantes face au carnaval.

5) Le carnaval et la philosophie font l'objet de nos préoccupations : le carnaval comme on le décrit dans les livres versus le carnaval en direct, la conceptualisation du carnaval par le peuple (approche émique), la description que le peuple en fait, un esprit du vaudou influence-t-il le peuple pour qu'il s'adonne au carnaval ou s'en abstienne ? Quid du carnaval sujet de thèse (approche étique), l'étude de sa propre culture et l'objectivité, le carnaval et l'acculturation. Nous terminons ce chapitre avec l'analyse du concept manichéen du bien et du mal au sein du carnaval.

6) Le carnaval et la langue ont retenu notre attention. Nous faisons le point sur la place du français dans le carnaval haïtien et l'importance du créole dans cette manifestation populaire.

7) Ici, nous parlons du carnaval et du déguisement. Nous étudions la situation du déguisement dans le temps : hier et aujourd'hui et sa

signification. Nous établissons un parallèle entre le masque physique au carnaval et notre masque psychologique de tous les jours. Enfin, nous investiguons l'impact des boissons alcoolisées et d'autres drogues sur le carnaval.

8) Dans ce chapitre, nous abordons l'humour et la peur dans le carnaval. L'humour tout particulièrement retient notre attention et nous essayons de déterminer son importance. Nous traitons également d'un phénomène appelé " la mayotte " qui nous paraissait jusqu'à tout récemment indissociable du carnaval haïtien. Cela nous amène à considérer la peur en tant qu'émotion présente dans cette manifestation, certains masques et leurs effets tant sur les enfants que sur les adultes.

9) Sous le titre : Carnaval et art, ce chapitre traite des points suivants : le carnaval, art pluriel ; l'artisanat au sein du carnaval tant urbain que rural ; le carnaval, spectacle pour les yeux ou pour les oreilles ; l'esthétique au niveau des arts visuels dans le carnaval ; les chars allégoriques ; le défilé traditionnel du carnaval urbain et son sens particulier.

10) Nous parlons, ici, du carnaval et de la multiethnie. Nous abordons ainsi les aspects suivants : la manifestation carnavalesque haïtienne et son approche multiethnique ; la représentation de l'Africain dans le carnaval haïtien ; la crémation du Juif en effigie, antisémitisme ou acte machinal ; les autorités constituées et l'ignorance historique et sociologique de plusieurs.

11) Nous nous interrogeons sur les médias : radio, télévision, journal et leur rôle dans le carnaval. Le marché du disque, de la cassette et du vidéo fait l'objet d'une étude présentée dans ce chapitre.

12) À ce stade, nous analysons les textes des chansons du carnaval haïtien sous différents angles : valeur littéraire de ces textes ; grossièretés et insignifiances dans ces textes ; l'attitude générale face à eux ; les textes du carnaval et les chastes oreilles ; le carnaval et la liberté de la parole ; ces paroles sont dictées par quoi ? À quoi répondent-elles ?

13) La musique constitue l'épine dorsale de cette thèse. Nous la traitons donc, en grand, sous diverses rubriques : le concours-méringue ; l'importance de la musique dans le carnaval ; les procédés de composition dans la musique du carnaval ; le rôle de l'écriture musicale dans le carnaval ; la musique et le texte ; l'orchestre au sein du carnaval ; les orchestres, signification et contribution ; les musiciens ; leur habillement ; les orchestres et la commercialisation du phénomène carnavalesque ; les orchestres, leur impact sur la critique sociale ; musique du carnaval versus musique du vaudou ; transformations au sein de la musique du carnaval au cours des ans ; est-ce de la musique populaire[1] ou du folklore[2] ? Les instruments de musique dans le carnaval urbain ; qu'en est-il de son audition ? La création des orchestres.

[1]Pour la définition de ce concept, consultez la page 5 de cette thèse.
[2]Pour la définition de ce concept, consultez la page 5 de cette thèse.

B) CARNAVAL RURAL

14) Nous arrivons à l'avant-dernier chapitre de notre thèse et c'est ici que nous étudions son deuxième volet : le carnaval rural, le rara. Encore une fois, nous le faisons sous divers angles. Aussi, parlons-nous de ses caractéristiques les plus pertinentes : le carnaval rural, sa description ; ses liens avec le vodou ; son rôle au cours des travaux des champs et de quelques rites de passage ; où et quand les bandes de rara prennent-elles naissance ? Motivation profonde dans la décision de leur création ; le vodou y concourt-il ? Comment les groupes sont-ils dirigés ? Qui les dirige ? Comment sont-ils organisés ? Les " majors-joncs " ou jongleurs folkloriques ; la musique du rara : structure, conceptualisation et composition ; analyse de la musique du rara ; l'organisation harmonique du rara ; l'orchestre rara ; les instruments et l'acculturation ; aspect mélodique, harmonique et rythmique - les instruments ; les vaccines, leur registre ; rara et rivalités intergroupes ; les bandes du rara sont-elles différentes de celles du carnaval urbain ? Qu'est-ce qui les rapproche ? Qu'est-ce qui les éloigne ? Le contenu des textes des chansons du rara.

15) Ce chapitre est consacré à une approche théorique de la transcription musicale dans le domaine folklorique. Nous nous penchons sur ce sujet en utilisant le titre : le prescriptif et le descriptif dans l'écriture musicale populaire appliqués au carnaval.

Dans notre conclusion, nous explicitons les diverses étapes que nous avons parcourues tout au long de notre thèse. Nous présentons les résultats de nos recherches et l'analyse de plusieurs morceaux des carnavals tant urbain que rural,

des transcriptions musicales et une discographie couvrant la période allant des années 1970 à nos jours. Si notre thèse n'est pas exhaustive, elle est quand même pertinente et comble un vide dans l'ethnomusicologie haïtienne.

Dans l'élaboration du présent travail, nous avons tenu à demeurer scientifique dans le sens strict du terme. Aussi avons-nous effectué des enquêtes sur le terrain en appliquant les avis de Mantle Hood :

" The assurance of succesful field work is a successful beginning. And the beginning starts at home. The more thorough the preparation, the more likely there will be good results in the field. Preliminary contacts and introductions are very important. Whether the location of the field is San Pedro or Ghana, the researcher should consult someone who knows the community under study, someone likely to appreciate the purposes and objectives of the project..." (1982 : 210)

Menant notre enquête sur le terrain dans un pays que nous connaissons bien pour y avoir pris naissance et y avoir vécu plusieurs années, nous avons quand même tenu à partir d'un bon pied et à nous préparer avec soin, afin de garantir le succès de nos recherches. En outre, nous avons, avant même notre départ pour Haïti, contacté plusieurs personnes qui, pendant notre absence de ce pays, ont continué à l'étudier et sont aptes à comprendre la but de notre travail. La musique comme fait social a vraiment façonné notre intérêt pour le carnaval. Nous emprunterons donc cette pensée de Steven Feld :

" While my firm belief is that the basis for comparing the social life of sounds must be qualitative and derived from intensive local research, I also believe that such comparisons can be framed in general domains that do not oversimplify the culturally specific dimensions of every sociomusical reality. I propose then six broad areas of inquiry into music as a total social fact, into the social life of organized sounds. Each area is meant to open up a related set of socially and musically situated questions that see sound structures as socially structured, sound organizations as socially organized, meanings of sounds as socially meaningful..." (1984 : 385)

Pour corroborer mes réflexions personnelles sur la musique du carnaval et parfois même pour les infirmer ou les enrichir, nous avons consulté plusieurs personnes venant d'horizons intellectuels les plus divers et des gens du peuple qui pratiquent cette musique. Cela nous permet d'affirmer avec Mantle Hood :

" One point is clear : The subject of study in the field of ethnomusicology is music. Essentially different but interdependent approaches to the subject might well include related studies in history, ethnography, folklore, litterature, dance, religion, theater, archeology, etymology, iconography and other fields concerned with cultural expressions. In addition to purely musical information, various objectives toward which the study leads might encompass a better understanding of two or more societies or individuals or groupes within a society as to behavior ; psychology ; perception ; system of values ; artistic, aesthetic and philosophical standards ; and so forth ". (1982 : 3)

Pour mettre un point final à notre introduction et entrer dans notre développement en abordant notre premier chapitre, nous déclarons que la musique du carnaval est unique en son genre et ne saurait se confondre avec d'autres phénomènes apparemment similaires. En ce sens, Bruno Nettl nous fournit de la matière à réflexion en affirmant :

" In contrast to the languages of the world, which were mutually unintelligle, music of all kinds was thought intelligible to anyone. So, in the Western world, we developed books called " The History of Music " and courses called " Introduction to the Art of Music " which dealt with only one kind of music. The assumption seemed to be that the basic principles of this kind of music were universally valid either because it was the only " true " music or because all other kinds of music simply represented its generative stages, or perhaps degenerations ".

Anthropologists and comparative musicologists, when they became established early in the twentieth century, saw it as their job to cry out against the unified view of culture. Finding ethnocentrism distasteful, they were fascinated by the diversity of human culture, by the many sounds, systems and uses of music..." (1983 : 36)

Dans la même veine, Jean-Jacques Nattiez écrit :

" Il n'y a pas La musique, mais Les musiques, et même, des phénomènes musicaux. Le passage du substantif " musique(s) " à l'adjectif " musical " nous paraît fondamental et révélateur : il permet de quitter le terrain d'une totalité conçue à tort comme unique, pour reconnaître dans tout un ensemble de phénomènes sonores des aspects considérés comme musicaux. Même dans nos cultures, le musical n'est pas restreint à la seule musique..." (1987 : 87)

Ces citations font la preuve que nous n'avons pas l'intention de nous enfermer dans une tour d'ivoire et de faire des déclarations à l'emporte-pièce qui ne prennent pas en compte des études faites par des chercheurs qui nous ont précédé et nous ont tracé la voie. La tendance de se démarquer des autres est appréciable. On a souvent envie de se baser sur les seuls faits et de décider de les utiliser à la lumière de ce qu'ils projettent, en ignorant les autres hommes de science qui n'ont certainement pas effectué le travail sur le terrain dans ce moment précis où nous nous y sommes adonnés.

La tentation est vraiment forte de croire que la clef de la vérité en cet instant précis, c'est nous qui la détenons. En effet, la révision de la littérature existante sur le sujet ne saurait remplacer en rien les enquêtes que nous avons menées. Les photos, les vidéos, les enregistrements, les entrevues que nous avons faits personnellement valent leur pesant d'or. Toutefois, c'est au niveau du comment recueillir les informations, comment les classer, comment les analyser que les autres chercheurs nous sont devenus indispensables.

Ce que nous disent les faits mérite interprétation si nous voulons éviter la simple approche descriptive qui nous amène à réunir des données que d'autres utiliseront en vue de déterminer des lois, établir des paramètres et présenter en paradigmes. Là

réside tout notre apport en tant que musicologue : veiller à ne pas être qu'un collectionneur de petits faits curieux, sensationnels et sans application scientifique immédiate, à moyen ou à long terme.

Somme toute, dans le déroulement de notre travail, nous ferons usage d'un modèle proposé par Timothy Rice (1987 : 480). Nous l'aborderons un peu en révisionniste. Nous donnerons la place qui lui revient à l'étude du son musical et au même titre, nous ne négligerons point l'action des gens, la création, la pratique et l'utilisation de la musique.

CE MODÈLE DANS TOUTE SA RIGUEUR SE PRÉSENTE COMME SUIT :

Construction historique	Maintien de l'ordre social	Adaptation individuelle
Son Concept Comportement	Son Concept Comportement	Son Concept Comportement

Construction
historique

↙↗ ↖↘

Création individuelle
et pratique

← →

Maintien de
l'ordre social

Enfin, nous voulons formuler le voeu que cette thèse trouve sa place dans la littérature ethnomusicologique et aide les chercheurs à faire le point sur la portée du carnaval haïtien et à jeter un coup d'oeil nouveau sur le phénomène carnavalesque en général. Nous espérons que cette contribution sera utile aux chercheurs d'où qu'ils puissent venir.

CHAPITRE PREMIER

Origines historiques du phénomène carnavalesque

1.1 L'évolution du carnaval au cours des âges

En somme, les origines du carnaval se perdent dans la nuit des temps. À ce compte, Jacques Oriol écrit :

" À mon avis, on peut retrouver la genèse de ce phénomène dans la préhistoire. À l'origine, il se manifestait, grosso modo, selon l'optique polythéiste du moment, en des sortes de processions, à caractère religieux, où certains membres d'un clan donné revêtaient les dépouilles du totem clanique, tout en imitant ses gestes et en se dirigeant, suivi des autres membres du clan, vers le mat totémique ou vers ce qui lui en tenait lieu.

C'était déjà une forme de déguisement. Cette démarche préfigurait une sorte de carnaval où prédominait le phénomène religieux qui dominait la Haute, la Moyenne et l'Antiquité classique, tout aussi bien le Haut-Moyen-Age, le Moyen-Age et la féodalité dans son ensemble.

Durant ces différentes périodes de l'histoire disparaissent successivement les systèmes polythéistes religieux Égyptien, Grec, Romain qui allaient se voir remplacer, principalement sur les continents américain et européen, par la religion catholique romaine dont les fondements reposent sur le monothéisme hébraïque tel qu'enseigné par Jésus-Christ ". (1982:4)

Le même auteur passe ensuite aux fêtes qui se célébraient à Rome, Jacques Oriol déclare alors :

" Bacchanales, ces fêtes donnèrent lieu à de telles orgies lors des célébrations en l'honneur de Bacchus qu'elles furent interdites par un sénatus-consulte en l'an 186, av. J.C.
Saturnales (du latin Saturnalia), fête en l'honneur de Saturne, père de Jupiter qui dévorait ses enfants. Dans cette fête, le désordre, la licence se donnent libre cours : les jours gras sont de véritables saturnales.
Ces fêtes célébrées à Rome, les 16, 17 et 18 décembre étaient établies, dit-on, en l'honneur de l'égalité qui régnait parmi les hommes du temps de Saturne, lorsque chassé du ciel par Jupiter, il vint habiter le Latium, où il fit fleurir l'âge d'or. On se livrait à toutes sortes de réjouissances dans lesquelles régnait la plus entière liberté et parfois la licence. Les esclaves revêtaient la toge et faisaient semblant de commander à leurs maîtres. Tout leur était permis. Le carnaval haïtien est un écho des Saturnales ". (1982 : 6)

Claude Gaignebet nous parle aussi de certains aspects du carnaval chez les Romains :

" Les Lupercales s'expliquent ainsi sous le règne de Romulus, les Romaines sont frappées de stérilité. On consulte Junon-Lucine dans un bois de l'Esquilin. " Mères du Latium, qu'un bouc velu vous féconde ", répond l'oracle, heureusement interprété par un augure. Il immole un bouc, fait un fouet de la peau de la victime, et les femmes, dociles à l'ordre de Lucine, viennent s'offrir à ses coups. Elles sont ainsi rendues mères. La substitution fait honneur à la sophistique latine, mais elle ne peut tromper ; il s'agit à l'origine de déguisés carnavalesques en boucs-loups (Luperques) qui fécondaient les femmes.
...Les poils grillés sont assez caractéristiques de carnaval pour avoir donné leur nom, dans la région de Metz, au premier dimanche de Carême (dimanche des Piquerés) ". (1979 : 25)

Le carnaval tel qu'on le connaît actuellement est apparemment moins lié aux oracles, à la consultation des divinités. Il s'est, en grande partie, laïcisé dans beaucoup de pays du monde. On peut alors parler d'évolution dans un sens précis où le carnaval se libère des contraintes religieuses pour devenir un divertissement prisé par tous.

Il convient d'ajouter que le carnaval haïtien a subi une évolution quelque peu différente à cause de la composition ethnique du pays et de multiples autres facteurs que nous détaillerons dans des chapitres ultérieurs.

1.2 Les mutations spécifiques en fonction des différents systèmes sociaux dans lesquels il se mouvait

Le carnaval passant par divers systèmes sociaux subit des mutations en conséquence. De l'antiquité gréco-latine, à la féodalité européenne, on le

retrouve en plein dans la société esclavagiste de l'Amérique nouvellement découverte. Et encore là, il remplit sans défaillir son rôle de soupape de sûreté qui permet à l'esclavage de perdurer.

Les chroniqueurs de l'époque coloniale nous parlent de cette fête du samedi soir où les esclaves recevaient la permission de prendre leurs ébats. Cela résultait en de véritables bacchanales. Quand arrivait le carnaval, ces danses hebdomadaires prenaient des allures qui effrayaient les colons de là sont nées toutes les peurs qui entourent certaines fêtes paysannes en Haïti.

Le phénomène carnavalesque en général, comme nous le démontrerons dans les chapitres à venir, nous permet de renverser des barrières de natures diverses et garde un caractère rituel et exorcisant de la peur.

Alan Lomax déclare avec raison :

" ...Each culture raises its voice in a way that speaks for its economy, its sexual mores, its degree of stratification, its ways of organizing groups, etc. " (1971 : 7)

Le carnaval, à toutes les époques auxquelles il a appartenu, s'est adapté aux circonstances qui prévalaient. Les systèmes économiques et politiques les plus divers ont assisté à son évolution dans un sens ou dans un autre. S'il est resté égal à lui-même, remplissant le rôle primordial de défoulement qu'on lui attribue, il a dû se courber aux impératifs de l'idéologie du moment.

Alan Lomax souligne en passant :

" ...if song performance and life-style vary together, one is the reflection and reinforcement of the other. At a first level, then our demonstrations signify that features of song performance symbolize significant traits in culture.

We find that song styles shift consistently with :

1. Productive range
2. Political level
3. Level of stratification of class
4. Severity of sexual mores
5. Balance of dominance between male and female
6. Level of social cohesiveness

... Song presents an immediate image of a culture pattern. A man's favorite tune recalls to him not only some pleasant memory, but the web of relationships that makes his life possible..." (1971 : 6)

Ainsi, aucun doute ne subsiste dans notre esprit : si la musique de carnaval nous renvoie l'image de la société dans laquelle elle évolue, elle a dû s'adapter à tous les systèmes sociaux des divers pays où il s'est retrouvé, de façon à refléter fidèlement une réalité donnée.

1.3 Les manifestations du carnaval à Hispaniola et à Saint-Domingue

Hispaniola signifie petite Espagne. C'est le nom que les Espagnols arrivés avec Christophe Colomb donnèrent à l'île d'Haïti. Quand, à l'occasion du traité de Ryswick (1697), la partie occidentale fut cédée à la France, celle-ci la rebaptisa Saint-Domingue.

À leur débarquement en Haïti en 1492, les Espagnols rencontrèrent les Arrawaks ou Taïnos. Ces Amérindiens possédaient de riches manifestations

culturelles qui, par leurs fastes et la pompe dont elles étaient entourées, fascinèrent les premiers chroniqueurs.

Le carnaval européen quand il entra en contact avec cette culture très différente subit une naturelle acculturation.

En somme, les Amérindiens furent obligés assez tôt de se défendre contre les envahisseurs et moururent en grand nombre. Ainsi, les esclavagistes de la fin du XVe, début du XVIe siècle ne connaissant aucune autre forme de mise en valeur des terres récemment accaparées, firent venir d'Afrique, sous les conseils du très saint Las Casas divinement inspiré, des Noirs jeunes, sains et robustes pour assurer la relève des braves Indiens qui, quand ils ne mouraient pas sous les balles de l'occupant, se suicidaient ou prenaient le maquis afin de se soustraire à l'esclavage. Aussi, une autre culture colorée et diverse se trouva en face du carnaval européen.

Les contradictions entre les divers pays d'Europe résultèrent, comme nous l'avons vu, en un repartage d'Hispaniola. Le tiers occidental appartenant à la France devint Saint-Domingue. Une autre langue de domination remplaça progressivement l'espagnol. Et l'Africain dut s'adapter à ces données nouvelles. Tranquillement, un nouveau parler qui créa un consensus entre les diverses langues des tribus d'Afrique de l'ouest, apparut. Par la suite, on le nomma le créole.

En général, les sociétés traditionnelles, à l'occasion de rites d'initiation ou autres, possèdent des manifestations où le masque joue un rôle prédominant. Se déguiser, paraître différent pour tromper les esprits, tout en jouant une

musique qui libère les pulsions sexuelles, constitue un trait non-étranger aux cultures d'Afrique de l'Ouest. Toutefois, plusieurs chercheurs s'accordent pour affirmer que le carnaval urbain haïtien, en tant que "rite de printemps", vient d'Europe et a été importé en Haïti sous le gouvernement de Louis Borno (1922-1930), pendant l'occupation américaine. En temps et lieu, nous en parlerons plus en détail.

Le carnaval européen mis en présence de la vigoureuse culture spirituelle-mentale africaine changea encore une fois selon la dynamique qui l'influençait.

Les colons français comme les Espagnols d'ailleurs, étaient d'obédience royaliste aussi charriaient-ils avec eux toutes les danses, les fastes de la vie de cour en France. De nos jours encore, la société paysanne haïtienne a conservé, dans une certaine mesure, les danses et les musiques en provenance de la cour de France. La contredanse, le quadrille sont des exemples qu'on rencontre sur certains disques de chants folkloriques haïtiens.

Un brassage et un rebrassage des diverses tribus africaines (Congo, Arada, Nago, Ibo, Canga, Caplaou, Fang, Moudongue, etc.) contribuèrent à l'extrême richesse du folklore musical haïtien.

Les éléments de nationalité française qui présidèrent à la naissance de Saint-Domingue sont connus sous les noms de Flibustiers et de Boucaniers. Par la suite, les représentants du roi de France essayèrent de fonder une colonie stable avec de tels aventuriers. Ils ne réussirent cette tâche qu'au début du XVIIIe siècle. Il convient de retenir que "le gouverneur général de Saint-

Domingue était toujours un noble de France choisi par le roi...", selon J.-C. Dorsainvil (1972 : 36).

Nous pouvons, à côté des vérités historiques générales, placer des données qui touchent de plus près notre sujet. Ainsi, nous savons que toutes les manifestations folkloriques, comme le carnaval, sont indispensables à la survie et à la santé mentale d'une communauté humaine.

Agnès Villadary nous dit :

" Les fêtes sont donc des rassemblements qui permettent à des groupes d'exprimer symboliquement leur vie quotidienne et de la transcender dans les chants, les danses, les invocations... C'est pourquoi leur signification est toujours historique. Il est certain que les fêtes ont varié au cours de l'histoire, les fêtes de la Renaissance ne sont pas semblables à celles du Moyen Age et celles-là diffèrent de celles de l'Antiquité grecque ou romaine. Certaines époques ont favorisé l'éclosion de fêtes civiques et politiques, d'autres encore celles des fêtes galantes. La structure socio-économique d'une société donne à la fête existence et contenu, ce contenu lui-même varie avec l'évolution des conditions économiques, avec les circonstances historiques..." (1968 : 34)

Ainsi se résume le sort du carnaval, d'une époque à l'autre, il n'est plus semblable à lui-même. Son rôle demeure le même : remplir sa fonction de défouler, même si sa forme et son contenu ne cessent de varier. La musique constitue un autre paramètre qui fait du carnaval ce qu'il est, elle participe alors, en tout ou en partie, aux changements que subit le phénomène.

Nous ne pouvons pas dire qu'en ce qui concerne le début de la colonisation d'Haïti nous ayons trouvé beaucoup de détails précis sur la culture amérindienne. Quand on parcourt le manuel d'histoire d'Haïti de J.C.

Dorsainvil, on y découvre quelques images représentant les grandes célébrations des aborigènes. Ainsi, Jean Fouchard a pu écrire :

" Sur la vie littéraire ou artistique des premiers habitants de notre île, peu de témoignages sont parvenus jusqu'à nous. Les conquistadores préoccupés d'amasser l'or ne se sont guère souciés de recueillir pour la postérité le message de l'Indien, le rythme de ses danses, ses chansons d'allégresse ou ses élégies, les ballades d'amour, les areytos des sambas, la tradition sacrée des bovites et les couplets dédiés à la gloire des héros ou célébrant les dieux protecteurs. Quelques poteries retrouvées, des statuettes votives, le merveilleux " duho " de la Reine, des débris d'os et de crânes, quelques éléments du parler populaire, des survivances folkloriques imprécises, des fragments de chants offrent les seules lueurs sur ces groupements humains qui nous ont précédés sur cette terre ". (1972 : 13)

1.4 Haïti, le cadre géographique

Hispaniola, où s'est édifiée la république d'Haïti, est la deuxième grande île de l'archipel des Antilles, après celle de Cuba. La république d'Haïti est située entre les 18° et 20° de l'attitude nord et les 71°30 et 74°30 de longitude ouest. Elle a une superficie de 27 750 km^2 et est bornée au nord par l'océan Atlantique, au sud par la mer des Antilles ou des Caraïbes, à l'est par la République Dominicaine.

La république d'Haïti qui accéda à l'indépendance le 1er janvier 1804 annula de ce fait le décret de Napoléon Bonaparte du 2 mai 1802 qui avait rétabli l'esclavage à Saint-Domingue. Haïti comptait en 1992 quelques six millions cinq cent mille habitants composés de noirs et de métis (source de la statistique démographique : Catherine A. Sunshine 1993 : 25).

Paul Moral déclare :

" Le nom d'Haïti est un terme de la langue des Taïnos, signifiant pays montagneux ou terre haute... L'expression coloniale " mornes et doubles mornes " paraît avoir été reprise par le dicton populaire " derrière morne, gain morne " - derrière un morne, il y a un autre morne - qui, tout en exprimant d'une manière un peu résignée la difficulté sans cesse renaissante, suggère l'aspect très accidenté du pays... " (1961 : 73)

Jeanne Philippe écrit :

" L'observateur, survolant le territoire de la république d'Haïti, en avion, est frappé par son relief montagneux et le peu de cours d'eau importants à le sillonner. Les trois quarts de sa surface sont couverts de montagnes ; les rivières sont petites mais leur lit, sans eau, à la saison sèche, se transforme souvent à la saison des pluies en un torrent dévastateur, emportant tout sur son passage.

Peu de ponts sur ces cours d'eau. peu de routes asphaltées. il en résulte de grandes difficultés de communication autant entre les régions qu'entre les individus... " (1985 : 9)

Jean Kerboull introduit son livre sur le vaudou comme suit :

" Haïti, la première des républiques noires indépendantes (1804), située, comme on le sait, entre Cuba et Porto Rico, et voisine de la République dominicaine - avec qui elle se partage l'île qui porte son nom -, est peuplée de cinq millions d'habitants environ. Ces descendants d'esclaves ou d'affranchis de la colonie française de Saint-Domingue sont neuf fois sur dix de race noire, une fois sur dix mulâtres ". (1973 : 11)

Nous conclurons ce point en affirmant que la connaissance de la géographie physique de la république d'Haïti constitue un élément important pour comprendre le caractère particulier de sa culture. Les voies de pénétration rares ou déficientes, les montagnes difficilement franchissables ont servi de barrières naturelles à l'assimilation pure et simple, rêvée par un certain impérialisme culturel.

Par ailleurs, plusieurs ethnologues pensent que les rudes conditions géographiques d'Haïti ont également favorisé la misère, l'analphabétisme, la mortalité infantile, etc. Là, nous nous trouvons sur un autre terrain qui nous conduirait à nous demander avec Isabel Aretz : " La misère est-elle complice de la survivance du folklore ? " (Notes de cours, mai 1973).

Isabel Aretz déclare en termes clairs :

"À mon avis, la pauvreté est la vraie mère et l'authentique gardienne du folklore. Je sous-entends, ici, la pauvreté économique...
Le folklore, tout au moins de nos jours, est particulier aux peuples auxquels l'argent fait défaut et qui vivent dans l'isolement...
Le facteur économique explique d'ailleurs des faits aussi importants que l'anonymat qui caractérise l'artiste folklorique, contrairement à l'artiste populaire de nos villes qui parvient à imposer un droit d'auteur sur les morceaux qu'il compose..." (1972 : 24)

En ce sens, nous pouvons ajouter que la recherche de son identité, la fierté de ses origines, le nationalisme et le désir de conserver intact le patrimoine culturel forcent à retourner à ce qui est authentique, typique : le folklore. Nous en avons pour preuve, l'apparition récente des groupes dits " racines " qui constituent une plongée au plus profond de la vraie culture haïtienne. Nous y reviendrons un peu plus loin.

Bref, si les montagnes haïtiennes servaient de refuge aux marrons de la période esclavagiste, elles représentent de nos jours, les sanctuaires qui protègent le folklore haïtien contre une rapide désagrégation. La musique folklorique, essentiellement, y est mieux conservée qu'ailleurs dans les villes où les moyens de communication de masse, comme la radio ou la télévision,

tendent à faire disparaître la musique authentiquement folklorique. En Haïti, l'électricité n'arrive pas dans les maisons situées loin dans les mornes. L'appareil de radio fonctionnant grâce aux piles ne peut s'acquérir pour une bouchée de pain. Ainsi, une bonne partie de la population n'a point accès à la culture standardisée et uniformisante. Aussi, n'est-il point inutile de souligner le cadre géographique haïtien afin d'expliquer la vigueur de son folklore et sa survie plus que manifeste, malgré les attaques cachées ou ouvertes de ses ennemis et les campagnes zélées tendant à son extermination sans autre forme de procès.

Toutes ces protections naturelles nous ont permis d'arriver aux années 1990 avec une culture haïtienne changée, à certains égards, mais bien vivante. Les moyens de communication de masse ont favorisé une part d'acculturation qui n'est point menaçante quant à l'authenticité et à la survie de la culture haïtienne.

CHAPITRE DEUXIÈME

Le carnaval haïtien, à proprement parler

2.1 Point de vue diachronique, carnaval d'antan

Le carnaval officiel haïtien particulièrement urbain se modèle sur les autres manifestations de même genre du monde occidental. Rechercher les origines du carnaval dans les Caraïbes ou ailleurs en Amérique, c'est replacer ces pays dans le contexte colonial où le colon, en dépit du climat, essaie de recréer une partie de son environnement à quatre saisons bien délimitées dans des lieux où les divisions saisonnières sont peu marquées. Fête du printemps par excellence dans la vieille Europe, le carnaval garde les mêmes périodes d'évolution dans le nouveau monde.

Claude Gaignebet et Marie-Claude Florentin déclarent :

" Le carnaval s'inscrit très précisément dans le cycle des saisons. Mais que représente-t-il dans l'ensemble du calendrier ? ... Au premier regard, le carnaval s'affirme comme une fête du printemps.
... La durée de l'hiver apparaît elle-même comme variable à des gens qui estiment que le temps se divise en périodes successives de 40 jours... On ne saurait comprendre ce qu'est le carnaval sans partir de cette ancienne figuration du temps connue des paysans de la France comme des habitants de tel petit village hongrois. C'est précisément dans un découpage du temps en tranches de 40 jours que s'inscrivent les dates du carnaval et que s'ouvre le champ de leur compréhension. " (1979 : 17)

En Haïti, les esclaves possédaient une manifestation propre à eux qui débutait peu après le carnaval de leurs maîtres et se prolongeait jusqu'au dimanche de Pâques. C'est le rara qui fera l'objet du chapitre quinzième de notre thèse. Quand nous parlons ici de présence du rara au cours de la période coloniale, cela tient d'une déduction logique. Le rara n'a probablement pas existé de façon aussi linéaire que nous l'avons décrit. Nous savons, par ailleurs, qu'il est très lié aux sociétés congo qui s'occupent de l'animation des travaux

communautaires des champs. De Vassière cité par Melville Herskovits (1971 : 57) mentionne des types de chants très utilisés par les esclaves, dans lesquels ils font l'éloge des maîtres en leur présence et les passent en dérision en leur absence. Le rythme y est maintenu par les tambours et les instruments aratoires. Sans aucun doute, cela rappelle ce qui a lieu dans le rara d'aujourd'hui.

L'Haïti d'après la révolution antiesclavagiste de 1804, conserva la tradition des bals masqués dans les classes dominantes et le rara dans les couches laborieuses. Le carnaval tel qu'on le connaît aujourd'hui, selon Ernst Mirville (1978 : 34), a pris naissance à Port-au-Prince pendant l'occupation américaine, sous le gouvernement de Louis Borno, en 1929. Il ajoute :

" c'est un cortège symbolique de chars montés par des reines, de voitures décorées et groupes déguisés sur le modèle de pays avancés d'Europe et d'Amérique. Au cours de ce carnaval dit officiel et moderne, les quartiers excentriques étaient réservés aux bandes déguenillées auxquelles était refusé l'accès des rues et des places publiques. On n'y trouvait pas l'aspect totalitaire, car seuls les éléments de la bourgeoisie et des classes moyennes y participaient ".

Au cours du carnaval 1993, armé d'un questionnaire particulièrement détaillé, nous avons eu le privilège d'interviewer plusieurs intellectuels haïtiens qui, à un titre ou à un autre, ont été ou sont encore liés à l'étude des manifestions culturelles d'Haïti. Nous prendrons donc la liberté, tout au long des chapitres à venir, de reproduire des extraits des conversations que nous avons eues avec eux.

Le Révérend Père Yvan François qui est diplômé en ethnologie, philosophie et psychologie déclare :

" Quatre périodes caractérisent le carnaval haïtien moderne. Ces périodes se confondent avec l'émergence de ce qu'on a appelé le pouvoir noire en Haïti :

1) 1946 -. 1957 : Chute du gouvernement d'Elie Lescot, ennemi juré des manifestations populaires, montée de la classe moyenne qui aboutit à l'arrivée au pouvoir de l'obscurantiste François Duvalier.

2) 1957 - 1964 : La présidence à vie et le pouvoir absolu où le carnaval est assujetti au panégyrique.

3) 1964 - 1971 : Le déclin de Duvalier père et le couronnement de son fils Jean-Claude.

4) 1971 à nos jours : La République héréditaire, un carnaval qui devient de plus en plus populaire et où les puissants de l'heure prennent leurs ébats. Chute de la République héréditaire et une période de transition qui depuis sept ans déjà perdure.

Jeanne Philippe réfléchit en ces termes :

" Je pense pouvoir insister sur un fait, c'est que le carnaval d'autrefois avait un caractère beaucoup plus rituel et était plus en relation avec le vodou que celui d'aujourd'hui ..."

2.1.2 Approche synchronique, carnaval d'aujourd'hui

Actuellement, le carnaval est pris en charge par la mairie des villes principales du pays. Durant la période qui lui est consacrée, il a lieu généralement le samedi à partir de l'après-midi et le dimanche toute la journée jusque fort tard la nuit. Il est organisé en groupes du matin et groupes du soir et prend fin au cours des trois jours gras. Traditionnellement, la folie des couleurs, les déguisements multiples le caractérisaient. De nos jours, on relève souvent le port d'un simple uniforme qui distingue les partisans d'un groupe ou d'un autre.

On parle alors de carnaval d'antan opposé à carnaval d'aujourd'hui. En effet, à chaque aspect de la vie qu'on aborde, on voit intervenir le conflit des générations. Autrefois, disent nos parents, le carnaval était tellement supérieur à ce qui se passe maintenant. Et naturellement, nous répétons la même chose à nos enfants. Présentement, le carnaval s'inscrit dans son époque. Il fait usage des ressources présentes dans le milieu afin de souligner sa différence d'avec ce qu'il avait l'air antérieurement.

La musique du carnaval considérée dans une perspective diachronique ne peut que nous aider à bien la comprendre dans sa synchronie et prévoir son futur.

Parler de carnaval d'antan et de carnaval d'aujourd'hui ne constitue pas un simple exercice intellectuel. Tout au long de l'histoire de cette manifestation culturelle, les nostalgiques ont vu disparaître des éléments qui, à leur avis, représentaient la substantifique moelle du carnaval.

En ce sens, Agnès Villadary écrit :

" ... Le carnaval tend de plus en plus dans les grandes villes à se réduire au bal masqué donc à devenir une fête éclatée ..." (1968:61)

2.2 Implications économiques du carnaval

Le carnaval par ses nombreuses retombées favorise l'économie. La petite industrie en particulier, les petits détaillants, les revendeurs en bénéficient. Il faut souligner que le manque d'imagination des dirigeants haïtiens a empêché que le carnaval ne devienne un vrai moteur économique.

Une activité de laquelle, en plus du peuple haïtien, tout le monde pourrait tirer profit, se retrouve à végéter par la seule mauvaise volonté de personnes incompétentes et inconscientes.

Jacques Oriol souligne :

" Depuis après l'indépendance, Haïti était devenue une terre brûlée, on n'avait pas d'économie industrielle, pas de manufacture... Ainsi, au lendemain de l'indépendance, la terre était nue. On possédait une économie de subsistance. On ne plantait les bananiers, le manioc, le maïs, le petit-mil, la canne-à-sucre que pour la consommation. On produisait du sucre, mais en faible quantité.

Tout cela explique que notre carnaval reflète la pauvreté du pays. Si on avait connu un vrai développement, on trouverait de l'argent, on pourrait se payer de beaux déguisements ..."

Les déclarations de Jacques Oriol ne signifient pas que les corps constitués ne disposent pas de beaucoup d'argent pour l'organisation des carnavals. Ces déclarations soulignent presque involontairement l'inefficacité des institutions mises en place en Haïti. En effet, beaucoup de dollars sont distribués ici et là au cours du carnaval. Mais, qu'est-ce qu'on en fait ? En ce sens, Rose-Marie Nazon, ex-ministre de l'information en Haïti, nous sert la remarque suivante :

" Les responsables des groupes musicaux admis au défilé carnavalesque s'enrichissent en exigeant de l'État des dépenses plus que de raison. Il doit même leur donner des instruments neufs et ceci à chaque année. Ils prétendent que ceux qu'ils ont acquis, il n'y a pas si longtemps, sont déjà hors d'usage.

Elle poursuit :

" Beaucoup de planches sont vendues pour la construction des " stands ", là où l'on se tient pour regarder passer le cortège carnavalesque. Voilà un autre aspect économique du carnaval. "

2.3 Carnaval et symbolisme

Le carnaval haïtien déborde de symboles : les nombreuses bannières, les multiples drapeaux et surtout les couleurs. Entre initiés, on se comprend, on se lance des messages qui, pour celui qui n'est point averti, restent dénués de toute signification. À côté des symboles de puissance, on trouve ceux de protection, d'allégeance. En ce dernier sens, quand on croise un notable, un homme du pouvoir bien en vue, un ami du groupe ayant une certaine notoriété, il faut jouer une courte pièce musicale toujours la même qu'on appelle le " haut-chant. "

Jeanne Philippe nous confie :

" D'après ce que j'ai appris, le fait d'aller dans une bande carnavalesque protège les gens contre les maléfices et pour cela, on doit s'y rendre sept années de suite. Dans certaines villes surtout aux Gonaïves, plusieurs femmes de la bourgeoisie, entrent danser dans les bandes carnavalesques, ne serait-ce que quelques minutes et toujours à la faveur de la nuit. On se trouve alors en présence d'un aspect un peu mystique, un peu protecteur. "

2.3.1 Au carnaval, on voit du rouge partout

Sous un soleil radieux, parmi les belles couleurs chatoyantes, le rouge domine. Sur les chars allégoriques pavanent de magnifiques beautés créoles. Encore le rouge, couleur par excellence qui passe tout. Tout est écarlate. Ce rouge chante la victoire de la santé sur la maladie, de l'insouciance sur le sérieux porteur de frustrations et de stress inutiles. Le défoulement commence par le tape à l'oeil.

Jeanne Philippe affirme :

" Le carnaval étant très lié au vodou et aux croyances populaires en général, les différentes couleurs, en particulier le rouge, y ont la même signification que dans le vodou. Disons pour le moment que le rouge revêt une signification assez universelle. Il exprime la victoire et en même temps le sang qui fait penser au sacrifice."

Le révérend Père Yvan François nous déclare :

" Le rouge c'est l'expression d'une joie qui va jusqu'à la volupté. On se baigne dans le rouge.

Certaines couleurs sont réellement attachées à des fonctions précises : le noir, par exemple, est réservé à ceux qui se déguisent en " Charles Oscar " et le jaune aux boeufs. Soulignons en passant que la couleur jaune est ma préférée. "

2.4 Le carnaval haïtien et le tourisme

Politiquement instable, Haïti, possédant un carnaval très original, n'arrive pas à attirer sa part de touristes. L'insécurité et la publicité qui lui est faite,

n'encouragent pas les visiteurs étrangers à se rendre en Haïti, carnaval ou pas.

Elie Nicolas, directeur général au Ministère de la santé publique et de la population d'Haïti affirme :

" Je crois que le carnaval a perdu de son impact positif en matière de tourisme. Cependant, l'avenir sera, sans aucun doute, beaucoup plus brillant, puisque la situation actuelle liée à la conjoncture politique faite d'incertitude, d'instabilité et aussi d'une certaine dégradation de l'assainissement des villes, ne saurait rester inchangée.

Jacques Oriol nous dit :

" Quand à la télévision on vous montre le carnaval qui a lieu à Curaçao, un pays des Antilles pas très grand, on voit que les gens sont masqués. Ils ont de beaux habits, des chars extraordinaires. Les touristes vont, nombreux, à Curaçao.

Si on avait de l'argent, ils viendraient ici aussi. L'haïtien n'est pas un malpropre. Il n'a pas les moyens, c'est tout. Sur cette base, on peut avancer que notre carnaval est sec. Il n'est pas gras, si l'on veut bien nous passer ce jeu de mots."

Inversement, le carnaval haïtien est probablement beaucoup trop financé dans l'état actuel des choses. Quand le climat politique reviendra à la normale, on ne fuira plus Haïti et ses manifestations culturelles, comme le carnaval, attireront autant de touristes qu'il en faudra. En somme, ce pays devra mener une lutte sans merci afin de retrouver de la stabilité et regagner ainsi la confiance des visiteurs éventuels.

CHAPITRE TROISIÈME

Carnaval et société

3.1 Qu'arrive-t-il aux barrières sociales durant le carnaval ?

Au cours de la période du carnaval, les gens de toutes les conditions sociales se mélangent. S'ils n'ont aucun projet commun, ils sont tous là pour les mêmes raisons : jouir de la musique, prendre un bain de foule, se frotter aux autres.

Jeanne Philippe écrit :

"Ce qui est important c'est que les gens de toutes les classes sociales participent au carnaval et que dans ces jours de délire, ils oublient les distances qui les séparent.

Il y a donc une dépersonnalisation cathartique au cours du carnaval. Le carnaval haïtien se rapproche par ces différents aspects d'autres carnavals. C'est ainsi que dans la Rome Antique durant les Saturnales, les esclaves commandaient au Maître.

Il existe dans certaines cultures des incitations périodiques à la méconduite. D'après Mauss, dans certaines tribus africaines on pouvait à une occasion annuelle tuer le totem du roi.

... S'il existe des classes sociales très distinctes en Haïti, il existe aussi un sentiment national très fort. On ne doit pas parler de castes en Haïti, car comme nous l'avons dit, on franchit les barrières des classes plus ou moins facilement." (1985 : 57-58)

Le révérend Père Yvan François souligne :

" Les barrières sociales ne tombent pas vraiment. Il existe les fameux " stands " que certains membres de la bourgeoisie louent. Ils se tiennent ainsi en retrait de la foule."

Elie Nicolas abonde dans le même sens :

" On a l'impression que les barrières de classe disparaissent pendant le carnaval. Ceci découle du fait que le carnaval constitue une sorte de foire qui rassemble les gens de toutes les couches sociales. Ils viennent tous s'amuser au même endroit, parce qu'on aime tel groupe musical ou telle bande à pied. Donc, il s'agit d'une simple impression que les classes sociales disparaissent. En réalité, il n'en est rien. La même personne qui s'amuse maintenant à côté de telle autre, parce qu'on est tous des fanatiques de tel ou tel groupe musical ne deviendra pas son amie sur le plan social. Les barrières sociales demeurent donc entières."

Pour Émile Manigat :

" Au cours du carnaval les cloisons s'en vont. Il semble n'exister plus de différence entre telle ou telle classe. On se met ensemble, on se confond. Évidemment les classes sociales se coudoient.

On rencontre des bandes qui viennent de l'élite et d'autres qui sortent du peuple. Tout le monde se mêle."

Somme toute, ce n'est qu'en apparence que le carnaval nivelle les différences sociales. Il n'y parvient pas du tout. Les déclarations antérieures nous permettent de conclure que des contradictions aussi profondes que celles existant entre les diverses couches de la société, ne sauraient disparaître du jour au lendemain. Toutefois, à voir des gens si éloignés par leur pouvoir d'achat accepter d'être côte à côte, seulement pendant les manifestations carnavalesques, constitue un immense progrès au niveau de l'harmonie sociale tant rêvée.

3.2 Le carnaval, la démocratie et le SIDA

Le carnaval vu son indéniable rôle social et ses liens inextricables avec tous les mouvements sociaux réagit puissamment au départ du dictateur Jean-Claude Duvalier en 1986.

Toutes les chansons tournèrent autour de sa déchéance, le présentèrent lui, sa femme et toute sa famille comme des homosexuels nocifs à la société haïtienne. On leur donna la responsabilité du SIDA qui sévissait dans le pays. Et naturellement, leur disparition de la scène politique signifiait la fin des souffrances causées par cette maladie aux issues fatales. Le carnaval mit l'emphase sur ce fait et de nouveaux horizons semblaient s'ouvrir à toutes les couches de la population haïtienne.

Avec le recul qu'on a maintenant, soient sept ans, on sait que le SIDA a gardé toute sa virulence tant en Haïti qu'ailleurs dans le monde. Les personnes qui, durant cette période, ont été victimes de cette maladie incurable jusqu'à présent se comptent par milliers. Ainsi, la prophétie ne s'est point accomplie parce qu'elle se basait sur de fausses prémisses. En plus du SIDA, toutes les autres séquelles découlant de l'ancienne dictature n'ont pas non plus cédé leur place. La corruption, les assassinats, les abus de toutes sortes, depuis le coup d'État du 30 septembre 1991, ont recommencé de plus belle. Et le carnaval créé à l'image de la société nous les renvoie multipliés.

Le carnaval a souvent été utilisé pour faire oublier la dureté de la vie à la partie la plus pauvre et la plus vulnérable de la population en la gavant de

boissons alcoolisées, particulièrement le " clairin ", eau de vie de canne-à-sucre à bon marché

Les satrapes qui se sont succédés au pouvoir après la chute de Duvalier fils, essayèrent à tour de rôle de tirer profit de cette manifestation populaire. Pendant un certain temps après leur déchéance, quand la colère populaire les emportait, le carnaval a permis de rire d'eux sur la place publique.

On assista bientôt à l'émergence du seul gouvernement démocratiquement élu en Haïti, celui du Père Jean-Bertrand Aristide. Mais, après sept mois de saine gestion, il fut renversé avec fracas par des militaires ambitieux et corrompus, alliés à l'oligarchie nationale et à leurs défenseurs internationaux. Le carnaval qui suivit ces méfaits, se trouva muselé. On interdit à certains groupes de prendre les rues. La population dut affronter des autocrates déterminés à s'accrocher au pouvoir et leur cruauté surpassa celle de leurs prédécesseurs. On chanta alors : " Houn ! houn! houn ! afé an nou, nan ké nou." (... nous gardons nos plus secrètes pensées tout au fond de notre coeur). Et cette satrapie interprétant à sa manière le non-dit populaire, bastonna le monde.

On trouvera en annexe, sous le titre " Supplément de littérature orale ", des textes de groupes différents qui démontrent que les chansons du carnaval sous Aristide, en 1991, s'étaient, pour la plupart, éloignées du panégyrique pur et simple pour faire aussi de la critique sociale.

La même peur des mots qui caractérisa l'ère des Duvalier a ressurgi dans l'actuel groupe de puissants du jour. Ils refusent le droit d'existence à toute opinion contraire aux leurs, dans un contexte qui languit après la démocratie et qui se situe à seulement sept ans de la fin du XXe siècle.

3.2.1 Liens entre le carnaval et la politique

Sous la dictature, le carnaval n'est point critique politique, mais devient apologétique et vide. On chante les puissants de l'heure sur tous les tons. On a connu un intermède avec le passage du président Aristide au pouvoir. Le carnaval était redevenu ce qu'il avait été : dénonciateur des abus, revendicateur de droits pour tous.

Une musique tombant à plat et n'appelant point à réfléchir se vit remplacer par une musique force que sous-tendaient des textes très significatifs et porteurs de changements. La réapparition des bottes ferrées et des baïonnettes sur la scène politique haïtienne a replongé le carnaval dans l'enfermement.

C'est donc une manifestation très fluctuante, le miroir de l'ambiance, de ce qui vit et qui meurt dans la société haïtienne. Si le carnaval reflète l'ère SIDA, l'optimisme du condom protecteur, voire libérateur, il témoigne aussi de la sauvagerie et de la myopie des militaires au pouvoir. Il dénonce le retour à la grande noirceur, l'apologie des ténèbres, du règne de l'ignorance et de l'inégalité

sociale. (Voir en annexe le " Supplément de littérature orale ", texte numéro 2 du groupe "Makandal" qui parle notamment du SIDA et un autre morceau numéro 1 qui réclame la protection de l'armée).

Le régime des Duvalier appliquait une doctrine de gouvernement qui dévaluait, dévalorisait tout ce qu'elle touchait. Ainsi, chargés d'organiser des manifestations aussi importantes que le carnaval, ces gens les réduisirent à leur plus simple expression.

Élie Nicolas souligne :

" Tout au long de cette discussion, nous avons vu les interférences entre le carnaval et la politique. D'un côté, on a la classe dominante qui essaie toujours de s'approprier le carnaval, de le manipuler, de le récupérer à son profit et de faire du succès d'un carnaval un signe de santé politique. D'un autre côté, on trouve les fêtards, ceux-là qui participent au carnaval, qui essaient d'utiliser cette tribune pour exprimer parfois leur mécontentement et pour critiquer certains personnages politiques, ou bien certaines pratiques qu'ils n'aiment pas."

Pour Rose-Marie Nazon :

" Le carnaval sert de test politique. Même si l'Haïtien n'a rien, il veut qu'on lui donne son carnaval. Élie Lescot, président d'Haïti dans les années 1940, avait perdu le pouvoir parce qu'il ne voulait pas de carnaval. Depuis cette expérience historique, les gouvernements dépensent beaucoup d'argent pour organiser cette manifestation culturelle. Le carnaval d'abord, les besoins ensuite."

Émile Manigat nous permet de conclure :

" Chez nous, le carnaval est perçu comme un moyen pour se défouler. Un peuple comme le nôtre qui souffre, qui en a par-dessus la tête, a besoin du carnaval. Cette époque lui est nécessaire pour se défouler."

Tous ces commentaires parlent du carnaval comme étant un besoin. Mais pour qui ? Le carnaval est nécessaire et suffisant pour asseoir le contrôle social. À travers les exemples de gouvernements disparus pour l'avoir interdit, nous voyons que l'oligarchie a besoin de cette manifestation populaire pour conserver le pouvoir.

Par ailleurs, nous ajouterons que nous trouvons dans le carnaval haïtien les manifestations de la catharsis, notion si chère aux psychanalystes et qui veut dire : réaction de libération ou de liquidation d'affects longtemps refoulés dans le subconscient. Nous relevons toujours dans ce carnaval toutes les composantes du défoulement, décharge ou abréaction qui signifie accession libératrice à la conscience de représentations pulsionnelles maintenues jusque-là dans l'inconscient. Ces concepts nous permettent de parler de l'effet salutaire du carnaval haïtien sur les participants, les soulageant ou les épargnant des traumatismes psychiques.

3.3 Neuf mois après le carnaval... La croissance démographique

Le carnaval a la réputation de libérer les pulsions sexuelles. Après avoir dansé en pleine rue avec une partenaire rencontrée au hasard d'un groupe, on la ramène souvent à la maison ou l'on se rend chez elle et le tout prend fin dans la chambre à coucher. On dit couramment que neuf mois après le

carnaval les hôpitaux regorgent de nouvelles naissances et cela fait grossir le nombre de mères célibataires. Au cours de la décennie quatre vingts, la crainte de devenir une victime du SIDA n'a pas, comme on devait s'y attendre, profondément modifié les comportements.

Ernst Mirville affirme :

" Cela va sans dire, que la pulsion sexuelle joue un rôle primordial dans le fonctionnement du carnaval haïtien. Il est notoire qu'en d'autres temps, sous d'autres cieux et dans d'autres civilisations les défilés de carnaval peuvent fouetter l'instinct sexuel. Nous pourrons mentionner à ce propos les mystères de l'Antiquité gréco-latine, les jeux dionysiens où le culte phallique à l'honneur servait de moyen pour influencer les masses psychologiquement. Chez nous, il y a un type de déguisement qu'on rencontre toujours dans notre carnaval. Il s'agit des hommes déguisés en femmes et des femmes déguisées en hommes." (1978 : 57 : 58)

Le type de déguisement dont parle Ernst Mirville recouvre la notion de " travesti " : homme habillé comme une femme ou vice versa. C'est de la projection, on se perçoit comme étant dans autrui. Ainsi, on assiste à une manifestation de " transfert ", d'identification socio-psychologique.

Le même auteur ajoute plus loin :

" Il faut tout aussi bien souligner la décoration de certains chars et des accoutrements significatifs : des gens portant seulement des sous-vêtements, des femmes sont à moitié nues et mettent le creux de leur nombril en évidence, des hommes s'amusent à gonfler et à dégonfler un ballon muni d'un dispositif sonore de forme allongée et faisant irruption par la braguette ou le fond de leur pantalon...

3.3.1 Le SIDA et son influence sur les comportements durant le carnaval

Le débridement sexuel caractéristique du carnaval s'est retrouvé confronté à des données nouvelles au cours de la décennie écoulée et celle d'aujourd'hui. Peut-on coucher avec n'importe qui, sitôt que nos sens sont stimulés au point de ne plus vraiment obéir à notre volonté ? La réponse dépendra de la personne à qui la question est posée. Certains, sans sourciller, continuent de se conduire en irresponsables. D'autres tombent pratiquement dans une psychose de peur et fuient tout rapport quelle qu'en soit la nature. D'autres encore essaient d'embarquer dans cette philosophie du sexe protégé. Et ils succombent au battage publicitaire de la marque nationale de condom : la fameuse "Panthère".

Il convient de ne pas perdre de vue que nous avons mené des enquêtes en Haïti. Nous avons parlé aux gens, observé les manifestations culturelles et y avons participé. En outre, nous avons pris naissance dans le pays qui nous intéresse. Nous ne sommes donc pas resté en chambre au Canada, à baser nos catégorisations sur ce qui apparaît dans les écrits des uns et des autres. C'est en présence des faits que nous osons, en tant que chercheur, faire des classifications qui s'imposent.

Face à ces trois types d'Haïtiens de l'ère SIDA, on constate que les comportements ont peu changé. Car, la majorité des hommes et des

femmes n'ont pas cessé d'agir comme s'ils n'étaient point menacés par ce mal qui répand la terreur.

Élie Nicolas déclare :

" Le carnaval en tant que manifestation culturelle a beaucoup de chance de se perpétuer pendant longtemps encore. Même s'il y a plusieurs secteurs de la population qui sont contre le carnaval, mais ça restera une manifestation très populaire qui intéressera beaucoup de gens, surtout les jeunes.

Le carnaval peut également être exploité à des fins positives. Par exemple, depuis quelques années, le ministère de la santé publique et de la population utilise la période carnavalesque pour faire la promotion du contraceptif et du préservatif, surtout le préservatif. Vous savez que la période carnavalesque est une période de débridement sexuel où les gens ont tendance à vivre de façon vraiment licencieuse... en se défoulant quoi !

Donc le Ministère de la santé profite de cette période pour organiser des stands d'information et de distribution de préservatifs pour protéger la population contre les risques de transmission du SIDA. Ainsi, plusieurs années de suite, le ministère a aussi profité de cette période pour passer des slogans, des messages éducatifs en rapport avec la santé.

C'est une tribune assez importante puisque des milliers, des dizaines de milliers d'Haïtiens participent chaque année au carnaval. On peut donc l'utiliser à des fins de marketing social. Bien entendu, les adversaires de cette utilisation pensent que ce n'est pas une période où les gens sont particulièrement réceptifs. On ne sait jamais. Je crois que ça vaut la peine d'essayer cette utilisation du carnaval à des fins positives."

3.4 Le carnaval et la critique sociale

Le carnaval c'est le lieu où l'on se donne pour tâche de corriger les moeurs. On y dénonce, par exemple, les agissements d'un chef militaire comme Charles Oscar qui, dans un passé récent, avait massacré, sans hésiter, tous les prisonniers politiques qui se trouvaient sous sa garde. Dans l'histoire officielle, on présente ce général sous le nom d'Oscar Étienne. Il était commandant militaire de Port-au-Prince. Après le massacre des prisonniers du Pénitencier National le 27 juillet 1915, la population de la capitale s'empara de lui, l'abattit, mit le feu à son cadavre et l'abandonna dans la rue. (Voir J.-C. Dorsainvil, 1972 : 291).

On étale sur la place publique l'histoire d'un homme qui joue au coureur de femmes et qui se révèle impuissant à satisfaire ses belles, ou celle d'une femme qui ne rate jamais une occasion de tromper son mari. En somme, on met en évidence le côté critique sociale du carnaval et son rôle important au sein de la société. Le carnaval joue aussi un rôle de renforcement des déviations sociales. L'homme est ridiculisé pour ne pas conduire sa séduction à terme et la femme pour disposer de sa personne.

Il convient de souligner que la presse à scandale, de nos jours, remplace avantageusement le carnaval qui ne revient qu'à une période bien déterminée de l'année. La concurrence est par là inégale. Il ne demeure pas moins vrai que le rôle du carnaval comme force de pression sociale reste entier.

On doit retenir que quand il s'agit d'une personnalité politique bien en vue, la critique carnavalesque peut faire mention ouvertement de son nom. Dans le cas des particuliers, on est plus discret. On ne cite pas de nom. Seules les personnes proches de la victime et elle-même savent de qui on parle.

Jacques Oriol nous dit :

" Malgré la censure, au cours du carnaval 1993, on n'a pas ménagé Marc Bazin, l'actuel premier ministre de facto. On a parlé de se teindre les cheveux. Comme on le sait, il vieillit et il commence à blanchir. Le peuple lui a prodigué quelques conseils sur la façon d'améliorer son image. On a mentionné aussi une affaire de souliers qu'il cherchait... Donc la satyre est bien vivante, mais subtile. On utilise des paroles " en daqui ". Cela veut dire qu'on parle à mots couverts ou à double sens."

3.4.1 Le carnaval et la réclame

La publicité occupe une large place dans le carnaval. Tout le monde y va de sa petite réclame. Car on dispose d'une multitude de gens qui va la voir pendant cette période. Il faut donc frapper l'imagination et entraîner ces personnes à acheter un produit quelconque. Ainsi, il faut que le texte soit fonctionnel et concorde en tout point avec la musique qui utilise, en ce sens, des procédés divers : la répétition, l'écho, le répons, etc.

On écrit, on dessine, on peint, on chante les noms des marques à imposer au public. On sait déjà que l'assistance sera nombreuse. On

se trouve donc en face d'une occasion en or pour capter de nouveaux clients.

Les messages politiques partisans sont également claironnés, déclarés toujours selon l'optique de la logique du système de l'offre et de la demande. Mais, il s'agit de forcer la main à cette dernière.

3.5 Le carnaval et les conditions sociales

S'il existe une musique qui obéit immanquablement aux conditions sociales, il doit nécessairement s'agir de celle du carnaval qui suit de près les moindres fluctuations de la société. Le carnaval se résume en une manifestation très liée à la critique sociale. Quand son milieu d'évolution a la grippe, il éternue.

Les récents bouleversements qu'a connus Haïti l'ont affecté directement. Information prise durant notre séjour in situ (nous parlons ici de février 1988), nous avons appris que le peuple se rebellant contre Duvalier, malgré sa tradition de ne rater aucune occasion de fêter, bouda le carnaval qui n'eut pas lieu en 1986. Il convient d'ajouter que le gouvernement militaire de cette fin de la décennie 1980, craignant ce qu'il surnommait " la dictature de la foule ", n'était pas enthousiaste non plus pour l'organiser. Le carnaval ne se tint pas plus en 1987, l'insatisfaction populaire était encore trop grande. Nous n'étions pas sur place durant ces années-là, mais plusieurs des informateurs dont nous avons déjà cité les noms, nous en ont parlé. Nous nous trouvons

ici en présence de données factuelles. Nous n'utilisons aucune perception partisane. Cette année 1988, le carnaval s'est déroulé. Il y a eu une affluence relative. Nombreuses se comptèrent les personnes qui restèrent chez elles et regardèrent le spectacle du défilé carnavalesque à la télévision, particulièrement à Port-au-Prince où nous avions séjourné.

L'engouement pour cette manifestation populaire paraissait avoir baissé de plusieurs crans. Le souvenir et l'ombre d'un massacre qui s'était déroulé, au cours des élections présidentielles ratées, le 29 novembre 1987, planaient encore. La peur fit avorter la messe de minuit les 24 et 31 décembre. Car un phénomène nouveau avait pris naissance. Les fameux " zenglendo ", nom donné à des éléments para-militaires, s'attaquaient, sans vergogne, aux gens pour les dépouiller. Toutefois, le carnaval de 1988 échappa à ce boycottage, seulement en partie. S'il y eut un certain nombre de gens dans les rues, toute couleur, tout déguisement y étaient absents. On participa à un carnaval terne, évoluant dans un cadre décevant, ayant en arrière-plan : l'insécurité sociale et la conscience que les hommes du pouvoir, en Haïti, méprisent à un point tel le peuple, les démunis, les fameux " déshérités du sort " qu'ils ne continuent à vivre que grâce à leur capacité d'encaisser les mauvais coups et leur volonté d'exister envers et contre tous.

On allie le carnaval au plaisir, à la boisson, aux cris de joie. Au fond, il s'agit d'une longue agonie, d'un faux semblant pour oublier la dure réalité.

Deux pôles de la société haïtienne soutiennent effectivement le carnaval : les gens de la haute bourgeoisie qui tiennent commerce et y voient une occasion

de publicité à bon marché, et le peuple qui y participe parce que c'est le seul lieu où il peut s'ébattre sans se faire jeter dehors parce qu'il ne peut pas payer. Il y exprime sa tristesse, ses frustrations, ses désillusions quand il voit son leader préféré chassé du pouvoir sans raison, les moqueries, les sourires méprisants d'une bourgeoisie haineuse et narquoise.

En 1992, on a eu un carnaval né dans la douleur. Celui de 1993 s'est réalisé à coups de millions de gourdes. Écoutez ce qu'en dit un journal haïtien, Le Nouvelliste du vendredi 19 au mardi 23 février 1993 :

> " Le Comité du Carnaval 93 a prévu un budget de 7 340 310 gourdes. Le Trésor public a mis à la disposition de ce comité la somme de 7 millions de gourdes, avait annoncé officiellement le ministre des Finances... Le président du comité a indiqué jeudi soir à la TNH que le gouvernement va débloquer 1.5 millions de gourdes de plus pour l'organisation des festivités carnavalesques. Ce qui porte à 8.5 millions de gourdes la participation de l'État haïtien à l'organisation du Carnaval... "

On ne conquiert sa liberté qu'au prix de grands sacrifices. Ainsi, on ne pourra soulager Haïti du poids de cette dictature sanguinaire et aveugle sans quelques souffrances. Les gens au pouvoir n'ont aucun souci du pays et de ses malheurs. Ils ne tiennent compte que de leur enrichissement et de leur plaisir personnels. Par exemple, au cours du carnaval 1993, des centaines d'Haïtiens avaient trouvé la mort à l'occasion du naufrage d'un bateau sur la côte sud du pays, à Jérémie. Les officiels du gouvernement de facto après avoir décrété un jour de deuil un samedi, se sont vite retournés pour se lancer dans leurs libations carnavalesques. Ils ne voulaient pour rien au monde rater ces festivités qui devaient prouver qu'ils détenaient un pouvoir réel.

3.6 L'importance sociale du carnaval

Parler de l'importance sociale du carnaval, c'est déclarer que la population y participe pour des raisons de rencontre avec les autres (le bain de foule), satisfaisant par la même occasion à ses besoins magiques. Les gens du pouvoir s'en servent comme moyen de contrôle social. Par exemple, les complots pour renverser l'ordre établi, aussi inique soit-il, perdent de leur virulence avec le carnaval qui calme les esprits. C'est une sorte d'exutoire qu'on remplace, dans des pays comme le Canada, par l'énorme accent qu'on met sur les manifestations sportives. Ce procédé tend à canaliser l'énergie destructive des gens mécontents des injustices sociales, vers un domaine plus ou moins éloigné, où ils peuvent se défouler en oubliant, même momentanément, les problèmes existentiels brûlants. Plus le peuple fête moins il a le temps de penser à s'organiser pour déboucher sur des projets indispensables à son développement socio-économique, mais jugés dangereux par certains idéologues de l'oligarchie.

Même si le carnaval fournit aux démunis une occasion de critiquer les injustices qui lui sont faites, les nantis s'empressent de récupérer assez facilement cette tendance. Ainsi les gouvernements autocratiques s'en servent pour amener les gens à vanter leurs présumées réalisations. L'importance de cette manifestation culturelle pour les uns et pour les autres n'est donc plus à démontrer.

Jacques Oriol affirme :

" Le carnaval haïtien tend de plus en plus à être franchement de masse. Ce carnaval se présente avec une prédominance érotique voire semi-pornographique. En 1928, il se particularise avec sa séparation en carnaval urbain et rural, en carnaval officiel et populaire..." (1982 : 7)

3.7 Les classes dominantes et le carnaval

Le folklore, c'est le fait du peuple, la masse démunie et peu instruite (voir Isabel Aretz, 1972 : 25). Les gens de la classe dominante haïtienne en profitent mais ne l'admettent pas comme faisant partie de leur culture qui est généralement atypique, loin de la réalité nationale. Beaucoup de fils et filles de cette société peu nationale n'apprennent leur culture et ne la valorisent qu'à l'extérieur du pays où ils arrivent à comprendre que sans les manifestations profanes comme le carnaval ou religieuses comme le vaudou, ils n'ont aucune identité. D'où le retour aux valeurs nationales.

On se recycle parce qu'on parvient à la conclusion qu'on ne peut plus se payer le luxe de demeurer ignorant dans sa propre culture. Nous soulignons ici, une vérité qui n'est point circonscrite à la société haïtienne, puisque le grand ethnomusicologue vénézuélien, Luis Felipe Ramon y Rivera dans un cours de " phénoménologie " de la musique, en 1973, nous avait attiré l'attention sur le fait que de nombreux jeunes membres de la bourgeoisie latino-américaine, ne sont sensibilisés à la culture nationale qu'au cours de leurs études à l'étranger.

Par ailleurs, le révérend Père Yvan François souligne à notre intention :

" Une partie des classes dominantes profite économiquement du carnaval et s'amuse en même temps. L'instinct grégaire amène les gens à cette manifestation folklorique.

Même quand on est assis à regarder passer le cortège carnavalesque, c'est une forme de participation."

Élie Nicolas ajoute :

"Je crois que rien ne changera du jour au lendemain. Les classes dominantes continueront à essayer de récupérer le carnaval et les fêtards voudront aussi l'utiliser comme une importante tribune pour la satire et pour essayer d'exprimer leurs frustrations sociales, politiques, économiques, etc."

Il convient de retenir que le carnaval est aussi organisé par cette classe dominante commerçante pour les besoins du commerce.

Les classes dominantes se trouvent ainsi en première ligne pour profiter des avantages économiques du carnaval. Elles exploitent l'instinct grégaire pour détourner les frustrations populaires vers le défoulement qui constitue l'élément intrinsèque de la fête. Même la satire n'arrive qu'à être un exutoire pour favoriser le maintien du statu quo.

3.8 Les gens ordinaires et leur attitude face au carnaval

Les gens simples que nous qualifions d'ordinaires, ce sont tous ces pauvres " analphabètes qui ne sont pas bêtes ". Ils n'ont rien à perdre au fond. Qu'ils participent au carnaval ou pas, ça pourrait leur être bien égal. Ils vivent au

gré du temps. Leur vie demeure pénible à longueur d'année. Le carnaval brise la monotonie et leur fournit l'occasion de sortir de leur apathie.

Un tableau courant, on voit le dos nu de jeunes garçons en culotte courte, les badauds s'alignant le long des rues pour regarder passer le cortège carnavalesque. Des femmes relèvent légèrement leur jupe à la hauteur du genou et laissent aller le bas de la ceinture. Elles regardent de côté et le public ignoré, elles peuvent ainsi se déhancher à loisir. À cause du contrôle policier et certaines restrictions sociales, on ne doit pas s'attendre à voir des nudistes déambuler dans le carnaval haïtien.

Le révérend père Yvan François affirme :

" Le déhanchement qui, par le passé, avait un caractère rituel, est devenu, à partir de 1971, simplement libidineux. Avec le rite congo, cela exprimait la grâce. Un cachet qui tend à se perdre."

A pied, à bicyclette, on fait acte de présence. Si le jour fait rayonner les talents des danseurs, la nuit ne décourage point leurs ébats : " Nap banboché jouk li jou " (Nous ferons la bombe jusqu'au matin), tel est le slogan du participant au carnaval.

Le rejet d'une manifestation qui est bien à eux n'entre point en ligne de compte. En général, le folklore ne survit que grâce à cette couche de la société qui l'embrasse et n'a aucune raison d'en avoir honte.

3.9 Les raisons de l'attitude de certaines personnes face au carnaval

Elle est dense la foule qui déambule dans les rues. Pourtant, beaucoup d'Haïtiens gardent la maison et ceci pour des raisons diverses, souvent religieuses, d'autres fois, liées à des préjugés de classe : " C'est fait pour les vagabonds ", disent-ils, " les gens de bien restent chez eux ou regardent le défilé carnavalesque à une distance respectable."

Alors, nous constatons que même quand par motif de religion ou de classe sociale, on ne va pas s'arrêter pour voir passer le cortège carnavalesque, on n'est pas complètement coupé de l'événement. On vibre avec. En effet, nous avons regardé la retransmission du défilé du carnaval 1988 dans les salons d'une famille protestante très orthodoxe. Cette dernière s'est installée devant la télévision pour contempler des groupes, alors qu'elle ne se rangerait jamais au bord de la route pour assister à leur passage et leur manifester le moindre intérêt.

Pour le révérend Père Yvan François :

" Sauf quelques croyances morales et religieuses font bouder le carnaval."

Jeanne Philippe écrit :

" Tous les Haïtiens participent au carnaval d'une manière ou d'une autre. Les protestants, les catholiques très fervents et les personnes honorables ne se déguisent pas mais assistent au défilé des groupes déguisés. Certains choisissent ces jours pour prier avec plus de ferveur que jamais : c'est qu'inconsciemment, ils sont attirés par l'ivresse générale..." (1985 : 57)

La musique du carnaval incite à la participation. Qu'on appartienne à telle couche de la société ou à telle autre, on réagit d'une façon ou d'une autre au stimulus de cette musique qu'on trouve, en grande partie, dans sa composante rythmique. Les temps forts bien martelés et la vivacité du tempo créent ces pas cadencés et poussent " la petite ceinture " à ne demander qu'à bouger. Si la gêne empêche certains de danser au vu et au su de tous, ils restent souvent, le long de la route, à regarder passer une bande ou le cortège carnavalesque.

3.10 Le carnaval de la jeunesse

Quand nous attirons l'attention sur les deux pôles de soutien du carnaval : les démunis et la haute bourgeoisie, nous parvenons à la conclusion que la classe moyenne haïtienne, celle qui, grâce à son instruction, aspire à s'enrichir et à oublier ses origines modestes, dans sa majorité est spectatrice. Cela exclut la période où François Duvalier forçait les étudiants à organiser un carnaval détesté, à l'intérieur du carnaval traditionnel. Lycéens, collégiens et étudiants d'université devaient prendre les rues avec l'uniforme conçue en accord avec les couleurs de leur institution d'enseignement.

Le zèle déployé par les directeurs d'écoles et les doyens des facultés pour que cette participation au carnaval soit manifeste et aille au-delà des attentes du dictateur, dépassait les bornes.

On rivalisait d'ingéniosité pour que tout le monde s'y présente. Les orchestres des écoles secondaires montaient dans des camions et interprétaient de manière répétitive la dernière composition du maestro où " Maman Simone et Papa Doc " étaient glorifiés des milliers de fois plus que leur vrai mérite l'aurait jamais commandé. Cela date de la fin des années 1960 et du début des années 1970.

En somme, la participation était monstre. Car la peur servait de stimulant. Une classe moyenne sans colonne vertébrale se soumettait sans protester aux diktats de ces " carnavalistes " directeurs d'école. De jeunes membres des orchestres d'école avaient même été intimidés, ou renvoyés des établissements scolaires pour avoir refusé de prendre part au panégyrique de la médiocrité, de l'esprit exagéré de carnaval imposé à tous, de cette joie hypocrite dessinée sur des visages qui, en réalité protestaient, se rebellaient et se dressaient contre l'ordre établi qui aboutissait à une participation non souhaitée à un carnaval honni de tous, destiné à afficher un bonheur de vivre mensonger, une satisfaction de son sort feinte et sans avenir.

" Autre temps, autres moeurs ". C'est le cas de le dire. En effet, comme vous l'avez vu, on avait le carnaval des étudiants, des lycéens et, par la suite, on avait ajouté celui des enfants qui se déroule dans les garderies.

En ce qui concerne cette année 1993, le gouvernement de facto étant à couteaux tirés avec les étudiants des diverses facultés qui réclament le retour à l'ordre constitutionnel, le carnaval des différentes unités a été regroupé

sous le titre de " carnaval de la jeunesse ". Ce fut une tentative réussie pour en enlever le contrôle aux étudiants jugés trop contestataires.

Répondant à une de nos questions, le révérend Père Yvan François déclara :

" Le carnaval des lycéens fut une manière d'arriver à une certaine cohésion au sein de la jeunesse."

Enfin, le carnaval destiné à la jeunesse, constitue une façon de lui offrir la même potion déliquescente que le reste de la population, afin qu'elle se libère du trop plein et ne nuise pas aux assises de " l'establishment ", cet ensemble de gens en place attachés à l'ordre établi.

3.11 Le carnaval et les problèmes de chaque jour

On pense au phénomène carnavalesque comme allant de soi et devant se reproduire au fil des années. Mais on oublie souvent ceux qui le font vivre. En somme, le folklore peut se modifier, évoluer, décliner ou mourir. Combien de ces manifestations ont tout bonnement disparu au fur et à mesure que les couches de la population qui les maintenaient en vie, changeaient de routine, émigraient ou se volatilisaient d'une manière ou d'une autre.

Le carnaval rural peut être le plus affecté dans tout ce remue-ménage qui frappe la nation haïtienne. Les paysans, en grand nombre, prennent la mer

pour essayer de rejoindre les côtes de la Floride. Si la tendance continue, le carnaval ne sera jamais plus ce qu'il a été.

La raison de cette fuite éperdue de la paysannerie découle d'une série d'abus perpétrés par les fers de lance de la satrapie de Port-au-Prince, les chefs de section qui, dans les campagnes, rançonnent la population, la battent, la tuent, violent ses filles, ses femmes, etc.

Ainsi, une manifestation folklorique qui dépend entièrement du peuple, intimement liée à sa vie de chaque jour, se trouve tout simplement menacée dans son existence. Qu'il travaille, qu'il célèbre une naissance, déplore la mort d'un être cher, le " rara " est là, soulignant l'événement. Qu'un candidat veuille provoquer un ralliement politique : le rara lui vient en aide. Dans ce cas, on n'assiste pas à un carnaval annuel, mais à une manifestation de circonstances qui sert un but déterminé, limité et différent du carnaval rural, même si on y retrouve la même instrumentation, les mêmes musiciens que dans les évolutions annuelles. Ces groupes " rara " peuvent sortir de façon spontanée ou sous commande et alors, on les paye et on leur distribue de la boisson alcoolisée.

Le lumpen prolétariat qui nous intéresse dans le contexte, comprend ces dépossédés en provenance des régions rurales et des ouvriers rejetés par le système. Ces gens, pour une raison ou pour une autre, sont coupés du prolétariat, la classe économique et sociale avec laquelle ils devaient pouvoir s'identifier. Ils constituent la fraction le plus défavorisée de l'ensemble des salariés.

Bref, ce lumpen prolétariat des villes est tout également pourchassé, méprisé et encouragé à fuir le pays. Le carnaval urbain n'est pas moins menacé de voir fondre une bonne partie de sa clientèle. Mais, si on tient compte qu'il bénéficie du soutien des conseils de villes et autres instances gouvernementales, son existence, comme telle, n'est pas immédiatement sujette à question. Tout le monde y trouve son compte, le gouvernement, le commerce, le public en général.

Agnès Villadary nous aide à conclure ce point :

"... Ainsi l'apparition du phénomène d'urbanisation, la rupture de la communauté villageoise et des groupes traditionnels, sources de la décadence du folklore, entraîneraient la disparition à plus ou moins brève échéance de manifestations telles que les fêtes qui émanaient de ces groupes et de ces communautés. La transformation de la communauté elle-même, la scission qui a suivi entre rôles sociaux et rôles culturels, l'extension du loisir comme mode de participation des individus au fonctionnement de la société poseraient le problème d'une transformation fondamentale des fêtes qui servaient à relier des secteurs séparés dans la vie quotidienne, qui réglaient certaines relations entre les groupes et les individus et affermissaient leurs rôles au sein du contexte social." (1968 : 16)

3.12 Le carnaval haïtien sui generis

Le carnaval en soi se résume au défoulement, à la disparition des inhibitions, à la mise au rancart du train-train quotidien, au renversement des barrières. Se déhancher de manière ostensiblement sexuelle ne constitue pas chose courante. Cela reste généralement dans le secret de la chambre à coucher. Et

en dehors de ce lieu, on trouve ce déhanchement particulier dans les nombreuses manifestations rara de fêtes patronales, bals champêtres, etc.

Dans certaines familles bourgeoises libérales, sympathiques au peuple, ces démunis, les enfants vont regarder le carnaval en se tenant derrière la clôture et le portail hermétiquement fermé. Ils ne se mêleront pas aux autres jeunes du quartier qui, eux, risqueront le petit déhanchement loin des regards de leurs parents, bien entendu. Cette curiosité peut avoir toute autre motivation que la sympathie pour le " peuple ", comme par exemple l'appel de sa propre culture et la façon d'y répondre.

Quand le carnaval avance dans son déroulement, à un certain moment de la durée, le rhum ou le clairin coulant à flots, le plaisir se trouve plus généralement partagé. C'est à ce moment que le défoulement réel prend le pas sur l'acte religieux. Le carnaval revient alors à son point de départ. Tout au moins, pour les chercheurs non-compris dans la culture. On se trouve donc en présence du carnaval des livres, le carnaval sui generis : " boire, vivre, applaudir ".

Jacques Oriol nous met sous les yeux une définition du dictionnaire :

" Carnaval, de l'italien Carnevale (pl. des carnavals). Temps destiné aux divertissements depuis le jour des Rois ou Épiphanie jusqu'au mercredi des cendres..." (1982 : 8)

Le même auteur précise :

" Parmi les différentes manifestations sociales qui ont cours dans le vécu quotidien du corps social haïtien et qui font partie intégrante de son

patrimoine culturel, se situe le phénomène du carnaval haïtien. Mais en fait, qu'est-ce que le carnaval d'Haïti ? Quand et comment a-t-il pris naissance ?

Le carnaval est un phénomène social qui constitue une partie extrêmement importante du patrimoine culturel haïtien. Sujet à l'évolution, il relève de l'histoire. Il a donc pris naissance, a connu une enfance, s'est développé diversement selon les structures sociales historiques..." (1982 : 9)

Jacques Oriol nous a confié au cours de notre entrevue :

" Le carnaval consiste en l'abolition du tabou du neuvième commandement. On pourrait juger cela superficiel. Mais, ça remonte à l'Antiquité. C'était la conclusion normale du carnaval. Les hommes et les femmes buvaient et, à cette époque-là, les gens se vêtaient à peine. Cela se faisait à la limite du nu. Aussi au soir, après les beuveries, l'excès dans le manger et après avoir rendu grâce aux divinités, tout le monde s'enfonçait dans les oeuvres de la chair.

Dans le carnaval haïtien, il est même arrivé que dans des groupes carnavalesques de quartier, dans des camions à bâches, durant la nuit, que des orgies aient lieu et que des frères se soient mis avec leurs soeurs. Au cours d'un mélange indescriptible, d'une totale confusion, on a des rapports sexuels avec n'importe qui, sans savoir exactement avec qui. C'était la conclusion de ces festivités..."

Le carnaval est donc considéré par ses observateurs comme un lieu de total libertinage. Les sens s'y expriment de façon effrénée. En général, les gens, à un titre ou à un autre, attendent cette période de l'année avec impatience. Pour qu'on puisse laisser sortir son fou, jouir des plaisirs de la chair, se déguiser, vivre quelques jours dans un monde débridé, fait de faux semblant, le carnaval se présente en première ligne.

CHAPITRE QUATRIÈME

Carnaval et religion

4.1 Carnaval, fête religieuse ? fête profane ? ou les deux à la fois ?

En général, nous n'hésitons pas à considérer le carnaval comme une fête profane où les plaisirs insignifiants, sans conséquence, remplissent tout l'univers. Par contre, même quand d'autres penseurs en parlent, nous arrivons rarement à l'accepter comme une manifestation religieuse. Pourtant, Claude Gaignebet et Marie-Claude Florentin nous disent :

" Carnaval est ici étudié comme une religion. L'étendue, dans la durée et l'espace, des fêtes carnavalesques nous contraint à penser que cette religion est ancienne, bien qu'il ne soit pas moins arbitraire de la dire néolithique ou paléolithique que de la renvoyer à l'éternelle nuit des temps..." (1979 : 9)

Jacques Oriol souligne :

" Nous pouvons affirmer que le carnaval, phénomène social, originellement d'essence totalement religieux est conditionné par le polythéisme, lequel est né de la quasi-complète domination de la nature sur l'espèce humaine. Devant cet état objectif de choses, l'homme se fait un allié, un suzerain devant le protéger de tout ce qui le subjugue. Puis, avec le progrès de la rudimentaire technologie d'alors, émergent des éléments qui lui permettent d'échapper, en partie, à cette domination et par ainsi débute le processus de laïcisation. Franchissant les millénaires et l'espace, le carnaval de Venise nous paraît être la manifestation la plus évidente de cette laïcisation, naturellement encore chargée de toutes les survivances religieuses." (1982:10)

Le révérend Père Yvan François déclare pour sa part :

" Du point de vue dogmatique, le carnaval représente une fête culturelle. Du point de vue pastoral, on le considère comme nocif aux jeunes. Beaucoup de groupes protestants et catholiques s'évadent au cours de la période carnavalesque, pour aller dans des camps de prières."

Agnès Villadary écrit assez judicieusement :

" On a souvent évoqué à propos de phénomènes comme les fêtes leur caractère sacré qui leur donnait un pouvoir de cohésion aujourd'hui en partie disparu. On a invoqué la tendance profane de la culture industrielle pour prédire ou annoncer leur émiettement et leur prochaine disparition. Mais les fêtes, pas plus que le théâtre, la musique ou les danses, ne sont naturellement sacrées. Notre théâtre, on le sait, est d'origine sacrée. Le théâtre au Moyen Age a pris sa source dans l'église dont il s'est progressivement détaché au cours du XVe siècle..." (1968 : 16)

À la lumière de toutes les déclarations antérieures et du carnaval haïtien lui-même, nous pouvons soutenir l'idée que ce fait culturel considéré comme une entité indépendante ne constitue pas une fête sacrée et encore moins une procession religieuse. Il consiste, actuellement, en une manifestation profane, auréolée de toutes les croyances et convictions sacro-saintes desquelles sont tributaires ses fidèles.

4.2 Carnaval, aspect exotérique et aspect ésotérique

Si nous soutenions la thèse que le carnaval urbain que nous traitons présentement était sacré, nous aurions l'obligation de mentionner son côté ésotérique opposé à son côté exotérique. Là, nous aurions fait face à des vérités cachées auxquelles n'ont accès que les initiés avec interdiction de jamais les dévoiler à des non-initiés, sous peine de sanctions graves ; et des vérités bonnes à dire, tangibles, visibles, descriptibles, que tout observateur perspicace peut découvrir par lui-même. Par ailleurs, il existe aussi un ésotérisme de la critique socio-politique qui, lorsque non-respecté, attire la répression brutale, comme nous l'avons souligné plus haut.

L'ésotérisme se réfère à cette face cachée de toute secte religieuse, auquel on

ne peut sans danger s'exposer. Et, c'est encore pire si après en avoir été informé, on s'empresse de tout divulguer. En effet, on associe souvent la mort mystérieuse de certains chercheurs à leur manque de discrétion face à des révélations qui leur avaient été faites. Aussi se contente-t-on de parler abondamment des connaissances considérées comme vulgarisables et de se tenir prudemment à l'écart des tabous. En ce sens, les écrits regorgent, en général, de banalités par peur de dévoiler des secrets réservés à un nombre limité de disciples, gardiens de la connaissance. La substance de cet esotérisme sera dévoilé au fil des pages à venir.

L'exotérique demeure monnaie courante. On le jette en pâture à notre légitime curiosité dans les études des manifestations folkloriques.

4.3 Le rôle du vaudou dans le carnaval haïtien

Le vaudou, religion populaire, préside à tout ce qui se fait dans l'univers haïtien. " L'énmi pa janm piti " (aucun ennemi n'est négligeable et inoffensif), affirme un dicton haïtien. Autant dire qu'on vit dans un milieu où l'on croit que les coups du sort ne viennent jamais tout seuls. Ils sont déterminés par des ennemis visibles ou invisibles. On ne saurait se comporter de façon naïve et se lancer tête baissée, sans protection aucune, dans la mêlée.

Ainsi, les organisateurs des manifestations carnavalesques pensent toujours à se protéger. Même un détail aussi insignifiant et normal comme une personne qui perd connaissance au sein d'une marée humaine et d'une

chaleur torride, semble découler d'un coup réussi porté par un rival. Parce que, selon un de nos informateurs, cela n'est pas supposé arriver du tout. Une sortie dans les rues magiquement menée doit forcément prévenir un incident aussi bénin ou en plus grave, que la mort de quelqu'un ne survienne sur le parcours.

Le vaudou se révèle tout puissant. Aucun vrai adepte de ce culte n'agira sans qu'il intervienne, à un titre ou à un autre dans sa vie. Gagner les rues, musique en tête, drainant une foule derrière soi, implique qu'on a pris toutes les précautions nécessaires et suffisantes pour que tout se passe sans anicroche. Le rôle du vaudou est donc primordial dans l'éloignement d'une certaine paranoïa qui paralyserait toute action d'un croyant et de son entourage.

On conçoit beaucoup la vie comme une vraie lutte entre des forces opposées. On représente indubitablement le ferment positif et son vis-à-vis : le négatif. Aussi faut-il le contrecarrer avec les meilleures armes. La compétition que devraient se faire deux groupes rivaux est perçue comme une entrave à leur libre évolution. D'où l'idée que l'ennemi rôde aux alentours et qu'il s'agisse de l'éliminer, le détruire ou à la rigueur, l'éloigner, le mettre en déroute.

Une manifestation comme le carnaval n'est pas innocente et toute simple comme on aurait tendance à la croire à première vue. Beaucoup de choses s'y passent. On y relève, par exemple, les fameux règlements de comptes. On se déguise pour qu'à l'issue d'une échauffourée on puisse poignarder un adversaire qui, tout bonnement, pensait entrer dans le carnaval pour s'amuser sans faire de mal à personne.

Le vaudou constitue alors la soupape de sûreté. On y invoque le Grand Maître et tous les saints nommés " loa ", pour qu'ils apportent la solution adéquate au bon déroulement de toutes les sorties qu'on fera du début de la période au mercredi des cendres. Il existe ainsi un certain partenariat, comme démontré, entre le vaudou et le carnaval. Une symbiose pour que la vie dans cette société puisse garder son équilibre.

Émile Manigat nous a dit :

" Cela va de soi que le peuple agit sous l'influence du vaudou face au carnaval. Il existe quand même des gens qui vont au carnaval et qui ne sont pas vaudouisants. Alors que d'autres y participent sous l'impulsion d'un esprit quelconque. Je connais beaucoup de personnes qui ne peuvent pas changer leur déguisement d'une année à l'autre. Elles m'ont affirmé que si on a l'habitude de se déguiser en " Charles Oscar ", par exemple, il faut y passer une période d'au moins sept ans. Certains se déguisent en " Cousin ", avec le chapeau, le havresac, etc. Ils sont soumis à la même obligation. On déclare également que ces déguisements constituent un moyen efficace de se débarrasser de la persécution. Ainsi la participation au carnaval fait disparaître le mauvais sort."

Par ces temps durs où tout marche mal et que les emplois se font rares, on comprend qu'il y ait tant d'affluence au carnaval. On veut se libérer de la malchance. En effet, il n'y a rien comme la danse pour conjurer le malheur et nous ramener à des jours meilleurs. Dans une société comme l'haïtienne, quand dans le vaudou, on vous conseille de vous impliquer à tous les niveaux dans le carnaval afin de parvenir à un mieux être, fort peu de croyants oseraient défier cette prescription.

Toutefois, il faut retenir que les esprits du vaudou sont anthropomorphes, donc raisonnables. Ainsi, les facteurs politiques peuvent surmonter les

attitudes sacrées en les stoppant ou en les forçant à dévier de leur voie traditionnelle.

4.3.1 Le carnaval et le vaudou sont-ils les deux facettes d'une même réalité ?

La réalité haïtienne si elle est unique, on la vit quand même différemment dépendant de son tempérament, de son niveau socio-économique, de son éducation. Le vaudou est religieux, culturel, possède des obligations, des interdits, des tabous si l'on préfère. Il s'exprime par les chants, les danses, et autrement encore : prières, rituels de guérisons, dessins, sculpture, draperies, etc. Le carnaval possède aussi des obligations, contient des interdits, comme nous l'avons vu à travers les informations d'Émile Manigat. Il se manifeste par des chants et des danses. Il demeure, pensons-nous profane, ou tout au moins laïcisé. Il faudra néanmoins le démontrer en établissant des critères de différenciation.

La culture haïtienne n'est pas monolithique. Elle est diverse, variée et complexe. On ne saurait la représenter sous seulement deux facettes. Le carnaval évolue dans la même réalité ou mieux dans le même environnement social que le vaudou. Mais leur fonction diffère et leur clientèle aussi. Beaucoup de gens qui participent au carnaval ne mettraient jamais les pieds dans un " hounfor " (temple du vaudou). Le contraire n'est pas vrai. Des enquêtes plus poussées que les nôtres ne feraient que confirmer ce truisme.

Si on ne peut renvoyer carnaval et vaudou dos à dos, on ne saurait non plus les confondre. Ils progressent dans une relative indépendance, tout en ne se

reniant pas. Si le carnaval dans sa manifestation a recours à la protection du vaudou qui, lui-même, pourrait fort bien exister sans le carnaval urbain.

Cette déclaration ne devrait pas nous tromper sur une vérité historique : le carnaval survivra avec le développement socio-économique d'Haïti. En serait-il de même pour le vaudou ? Nous ne voulons point nous montrer téméraire. Aussi laissons-nous la réponse à l'avenir qui ne nous appartient point.

4.4 Le carnaval par son caractère plaisant, ne se situe-t-il pas en dehors de toute religion ?

Le carnaval se situe en dehors ou à l'intérieur d'une religion, les gens sont partagés sur la question. Cela constitue une donnée incontournable si l'on tient compte de la liberté d'expression de chacun. Comme nous l'avons noté au cours des autres points déjà développés tout au long de ce chapitre et sous la foi de nos informateurs, certains n'oseront pas participer au carnaval sans l'approbation de leurs dieux tutélaires. D'autres ne s'imposent point de barrière et c'est pour eux un plaisir à tout casser, un prétexte pour boire et s'adonner à toutes sortes de fredaines. Lier le carnaval à une religion, leur semblerait tout bonnement ridicule. Nous n'avons pas accumulé, ici, des affirmations gratuites, nous avons été sur le terrain en plusieurs fois, nous avons parlé tant à des participants croyants qu'à des chercheurs qui se réclament de la plus haute objectivité. Leurs noms apparaissent dans cette thèse.

En somme, même ceux qui réservent une grande place au vaudou dans leur

participation au carnaval, ne considèrent pas ce dernier comme une religion à part entière. C'est donc une acceptation qui relève de la façon de penser de certains intellectuels, comme Claude Gaignebet et Marie-Claude Florentin :

" Carnaval constitue le cycle liturgique central d'une religion. Cette religion " sans écriture " s'est transmise, par la tradition orale et les fêtes, au sein de civilisations du livre qui ne l'ont pas comprise..." (1979, voir couverture arrière)

Il convient de retenir que le côté plaisant du carnaval ne contribue pas à le rendre peu sérieux et incapable de s'élever au niveau d'une religion. S'il l'a été, ce caractère est perdu dans la société haïtienne. Le carnaval, lié au sacré, ne devient pas une religion pour autant. Cependant, on ne manquera pas de faire ressortir que dans le vaudou, le " Gede ", par exemple, fait appel à des célébrations pulsionnelles, à des simulations d'accouplement, à de la musique, au maquillage, etc. qui sont des éléments identiques à ce qui a cours dans le carnaval. Quand les fidèles du vaudou se servent du carnaval, c'est comme un complément à leurs devoirs religieux et non comme une religion qui pourrait remplacer celle qu'ils pratiquent déjà.

Certaines personnes déclarent que le carnaval pourrait être une des multiples manifestations du vaudou en tant que religion païenne. Cette dernière partie de l'affirmation nous étonne puisqu'elle vient de prétendus spécialistes du vaudou. En rapport avec ce présumé paganisme auquel font allusion des détracteurs de la religion vaudou, Laënnec Hurbon nous dit :

"... Il reste que la croyance en un Dieu suprême était déjà présente dans les religions africaines et donc, que le vaudouisant haïtien se réclame nettement du monothéisme dans le même temps qu'il reconnaît l'importance du culte rendu aux esprits. Le Dieu suprême reste pour lui le Dieu trop lointain et trop grand pour s'occuper de la terre. Mais toute puissance vient de lui, et

rien ne peut se faire sans sa permission. " Si Bô Dje vle " (" Si le Bon Dieu veut "), telle est l'une des formules les plus courantes en Haïti; elle peut signifier à la fois la soumission au destin comme un sens aigu de la Providence. Le proverbe suivant : " Agwe di : Si Bô dje vle " entend désigner que même les loa sont soumis à la puissance et à la volonté de Dieu..." (1972 : 124)

Bref, le carnaval de par son caractère public, plaisant et emballant, réunit plus de suffrages que d'autres manifestations folkloriques plus strictes et souvent plus ésotériques. On y prend part dans un climat particulièrement détendu.

4.4.1 Est-ce une simple période de plaisir sans philosophie et vide de sens ?

Les organisateurs des groupes ou bandes carnavalesques représentant dans leur communauté des leaders politiques, chefs de section (police rurale), courroie de transmission de certains pouvoirs, ne sont pas des naïfs qui se rassemblent tout simplement pour fêter, boire et se défouler, selon l'unique finalité qu'on semble attribuer au carnaval. Il s'agit de personnes sérieuses, bien imbues de ce qu'elles veulent, mues par la sagesse populaire, le gros bon sens. Pour elles, le carnaval résume toute leur philosophie de la vie : montrer que même dans un cadre apparemment si profane, le sacré domine. Ainsi, une partie de l'attirail du temple vaudou est promenée dans les rues, exhibée au grand public. Il s'agit de certains instruments sacrés comme l'ogan, le tchancy, des drapeaux, emblèmes des différentes nations de loa, etc. Ce dernier point est vrai pour les bandes à pied surtout.

Cérémonie, défilé para-religieux, le carnaval implique donc la notion d'obligation. Il revêt alors un sens profond dans le vécu de ses fidèles. Si le

plaisir existe, il occupe une place partagée avec les devoirs plus ou moins grands à remplir. Par exemple, les gens qui vont se lancer à corps perdu dans des danses lascives effrénées, qui sont les mêmes dans le Gede, ce sont généralement de simples spectateurs enlevés par la musique. Cette danse se révélera totalement insouciante, n'appelant aucune réticence. Cependant, il faut retenir que les Gede se célèbrent le jour des morts, en automne, alors que le carnaval est une fête du printemps impliquant des groupes qui déambulent. Les personnes possédées par un esprit Gede, ne se déplacent pas en bandes, mais seules.

Le carnaval, philosophique et signifiant, s'est taillé une place enviable dans le monde de l'imaginaire haïtien. Comme nous l'avons démontré jusqu'à présent, on le prend très au sérieux.

4.5 Les dignitaires de l'église et leur vision du carnaval

Le même rejet qu'a connu la religion populaire, le vaudou, s'étend au carnaval. Les classes dominantes aidées, appuyées par leurs guides spirituels catholiques et protestants : les dignitaires religieux, ne découvrent aucune valeur morale dans ces manifestations. La plupart les condamnent sans rémission. Pour eux, il s'agit d'activités qui entraînent la perte de notre âme, compromettant ainsi notre entrée dans le paradis.

Le haut clergé s'est toujours démarqué des manifestations populaires. Ce n'est que vers les années 1960 que le pasteur Abed Negro J. Bambara, protestant, essaya d'incorporer le vaudou dans l'adoration de Jésus Christ. Par la suite, le Père Joseph Augustin entreprit la composition de chants catholiques basés sur l'esthétique musicale du vaudou et cela présida à l'expansion des messes rythmées et à l'introduction du tambour dans l'église, de même que d'autres instruments des mass media.

La tentative du Père Augustin réussit, celle d'Abed Negro J. Bambara (de son nom chrétien Lysias Gracia) échoua. Les protestants ayant été traditionnellement partisans de l'effacement total de la culture populaire et du changement radical du peuple converti qui doit naître de nouveau, se fermèrent à son idée novatrice.

Jusqu'au moment où nous parlons, les principaux détracteurs des masses populaires haïtiennes, ceux qui leur refusent le statut de personnes, sujets de droit, continuent à se retrouver dans le camp des évêques haïtiens, alliés à la haute bourgeoisie du pays. Alors, leur approche face au carnaval n'a pas

bougé d'un pouce. Pour eux, c'est une manifestation de perdition, érotique, même pornographique et nocive au développement moral et religieux de la jeunesse.

Laënnec Hurbon déclare :

"... On sait que les cadres de l'Église en Haïti sont constitués d'hommes qui sont à la recherche de privilèges, de titres honorifiques, et qui ont fait du sacerdoce un moyen de promotion sociale. La rupture avec une telle situation (celle-ci sévit depuis le Concordat de 1860 qui a placé directement l'Église entre les mains de pouvoir politique) ne pourra être faite surtout que par ceux qui n'ont rien à perdre..." (1972 : 242).

Cette prise de position rejoint ce que tous les observateurs de l'Église catholique d'Haïti pensent du haut clergé.

Laënnec Hurbon écrit dans le même livre :

"... L'histoire du Christianisme en Haïti n'a jamais été que l'histoire d'une errance et d'une trahison. L'Église a joué le rôle de superstructure idéologique en Haïti en aidant au maintien du rapport maîte-esclave (temps de l'esclavage), puis au maintien du rapport de subordination des masses paysannes et ouvrières aux classes dominantes. Bien plus l'Église a installé dans la conscience même des masses vaudouisantes la répression religieuse..." (1972 : 241-242).

Tout cela met en évidence la lutte sans merci que les religions officielles ont toujours mené, dès le début de la colonisation en Haïti, contre toute manifestation culturelle négro-africaine. Considérées comme des éléments de cohésion au sein d'une communauté, ces manifestations sont ainsi dangereuses. On ne souscrit point à l'idée de les laisser évoluer sans opposition.

Par ailleurs, Melville J. Herskovits affirme :

"The attitude of the Church toward vodun is one of intransigent hostility..." (1971 : 292).

Nous relevons que cette hargne s'étend à d'autres éléments culturels qui touchent le vaudou de près ou de loin, comme le carnaval.

À cause de leur force d'expression, des activités comme le carnaval n'ont jamais pu être interdites complètement et encore moins éliminées. Mais on les entourait d'une montagne de restrictions mettant en jeu leur existence même. Toutefois, cela ne les a point empêchées de survivre et de connaître une progression toujours constante.

4.6 Attitude des églises catholiques et protestantes face au carnaval

Quand on parle de l'attitude des églises catholiques et protestantes face au carnaval, il faut retenir que dans le cadre catholique on a les " ti légliz " (petites églises) ou mieux l'église des pauvres. Ce mouvement est issu de l'évangile de libération qui a pris fait et cause pour le peuple et sa culture. Cela se situe à l'opposé de la position anti-peuple du haut clergé qui continue la tradition catholique néo-colonialiste. Une exception, l'évêque progressiste, Monseigneur Romélus qui, au péril de sa vie, s'est ligué aux démunis, aux sans voix.

Le courant de l'évangile de libération a permis à l'église catholique de se rapprocher du peuple et de conclure avec l'arrivée du prêtre des pauvres,

Jean-Bertrand Aristide, à la présidence d'Haïti au rachat de l'église catholique face aux options populaires, après qu'elle ait pratiqué pendant des siècles une persécution systématique de la culture du peuple.

En ce sens, l'église protestante semble manquer complètement le bateau. Elle reste opposée à l'authentique culture populaire. Tout récemment, elle était capable d'enrôler beaucoup de ressortissants des classes populaires et de les retourner contre leur propre culture, à qui l'on attribue tous les malheurs du pays, de la ville, de la famille. Les " ti-légliz " leur ont damé le pion en se rapprochant vraiment du peuple, en récupérant son amour pour ses biens culturels et en lui tenant un discours plus en harmonie avec son vécu quotidien et moins tourné vers des récompenses dans l'au-delà, pour bonne conduite terrestre où l'on s'est laissé exploiter sans jamais prononcer un mot de protestation.

L'église catholique non-romaine, plus connue sous les appellations d'église anglicane et église épiscopale qui, à travers ses prêtres indigènes et conscientisés, s'est toujours trouvée dans le camp des démunis, a une attitude mixte face au carnaval. Si elle ne nie pas sa valeur culturelle, folklorique, elle ne peut s'empêcher de le percevoir comme peu moral. Il reste un espoir de ce côté là. Car, comme le mouvement " ti-légliz " des catholiques romains, elle ne le condamne pas et pense qu'on peut le récupérer et l'utiliser positivement. L'évangile de libération aide, dans tous les sens, à pallier l'attitude de confrontation que les religions d'origine occidentale avaient face à la culture populaire en Haïti.

Enfin, on ne restera soi-même, on ne conservera son attitude empruntée, en

parfait accord avec les convenances sociales que si on reste loin des manifestations carnavalesques. On comprend alors le point de vue de certaines sectes protestantes qui interdisent à leurs membres de même oser regarder passer un groupe, une bande ou tout ce qui s'y rattache.

Un élément important doit être clarifié : cette antipathie pour la culture populaire. Elle date du temps de la société esclavagiste. Écoutez ce qu'en dit Laënnec Hurbon :

"... À l'interdiction du tambour et des cultes africains, correspond l'initiation des esclaves au quadrille et au menuet. On le voit bien, l'attention reste fixée contre les coutumes africaines vis-à-vis desquelles il s'agit de provoquer une sorte d'amnésie, pour rendre impossibles les conditions d'une résistance efficace." (1979 : 41)

Le carnaval est en grande partie d'origine européenne cela ne change rien aux données essentielles du problème de la société haïtienne : le néo-colonialisme trouve tout ce qui entre dans la composition de la culture populaire suspect, digne d'interdiction, sinon de persécution.

CHAPITRE CINQUIÈME

Carnaval et philosophie

5.1 Le carnaval comme on le décrit dans les livres versus le carnaval en direct

On rencontre une abondante littérature sur le carnaval. Chacun essaie une théorie particulière. On se pose beaucoup de questions et on y répond diversement : D'où vient le carnaval ? Pourquoi est-ce qu'on l'a ? Quelle est sa fonction ? Son importance ? etc.

Pourtant, le carnaval ne se présente pas comme un construit théorique. Il se perçoit et s'accepte comme un fait social, un phénomène réel. Il faut certes, le considérer à un certain point de vue afin d'y découvrir ses tenants et ses aboutissants. Il ne convient guère de le regarder de façon superficielle. Si la conceptualisation greffée autour de lui ne doit pas être exagérée, on ne prendra nullement la liberté de le banaliser non plus.

Une approche philosophique suppose : analyse, synthèse et déductions conduisant à des conclusions opérantes ou non. Ainsi, à partir de cette position méthodologique nous décidons d'aborder plusieurs aspects du carnaval qui se résument en des tentatives d'expliquer, d'appréhender tout ce qui l'entoure. Dans le même ordre d'idées, nous parcourons les oeuvres de nombreux penseurs, des chercheurs de toutes les tendances qui, en un temps ou en un autre, ont écrit sur le sujet. Et tous, remarquons-nous, ont des points de vue multiples. Nous hésitons devant des propositions variées : les psychodrames, les sociodrames, les carnavals-religions, les carnavals profanes, les carnavals-carnavals. Toutefois, nous nous ressaisissons à temps pour voir qu'il s'agit du carnaval des livres, de la théorisation d'un phénomène bien vivant que beaucoup de gens adorent et pratiquent sans trop

se poser de questions.

Nous tentons de saisir les raisons de leur engouement pour lui ou de son rejet. Et là, nous théorisons également autour d'un fait social, d'une réalité qui perdurera compte tenu de son enracinement dans les us et coutumes et de son importance pour la société globale.

Le carnaval en direct nous enlève et nous mène sur son parcours. Partie prenante de ce bal ambulant, nous nous laissons emporter et nous comprenons enfin le pourquoi de bien des choses. Nous avons dansé le carnaval et nos réflexions ne peuvent plus être détachées, désintéressées ou même platement objectives. Et nous nous mettons à dire avec le révérend Père Yvan François :

" Il faut danser dans le carnaval pour le connaître. La participation est de mise. L'intellectualisation du phénomène ne suffit pas."

Et après avoir appliqué le conseil, c'est-à-dire nous débarrasser de notre manteau de théoricien livresque de la musique et danser au son du carnaval, nous reconsidérons cette déclaration et nous concluons qu'ayant vécu la réalité, nous pouvons mieux l'intellectualiser. Nous reconnaissons que le carnaval est merveilleux en plus d'être chants, danses et bain de foule. Il réussit à faire vibrer chacune de nos fibres rythmiques, harmoniques et mélodiques. Après avoir joui du carnaval, entraîné par la masse des participants sur plusieurs kilomètres, sans tenir compte du temps, nous parlons de cette manifestation et la décrivons à partir d'un point d'observation idéal. Ce que nous affirmons n'est plus décollé de la réalité

qu'il appréhende mieux pour l'avoir expérimenté de l'intérieur. Dans ce cas, nous ne faisons plus de l'ethnomusicologie contemplative, mais participative. Cette approche nous épargnera le malheur de transcrire à l'envers la musique que joue notre magnétophone.

Aussi devient-elle claire la distance entre le carnaval des livres idéalisé, dépouillé, théorisé et le carnaval en direct, véritable machine lancée à pleins gaz sur la route du plaisir, du défoulement et de l'observation réelle. Elle ne force pas seulement notre participation, mais également nos réflexions solidifiées par l'exactitude des faits avec lesquels nous nous trouvons en contact.

5.2 La conceptualisation du carnaval par le peuple (approche émique)

Le peuple, comme le suggère le terme émique, possède sa propre théorie autour de ce qu'il fait. Demander à un homme de la rue d'expliquer le carnaval, il fera probablement allusion au vaudou, à l'église catholique. Il évoquera sûrement les obligations de la famille face aux loas (esprits du vaudou), l'obéissance à un ordre reçu en rêve de doter l'habitation, la cour d'un groupe carnavalesque. En effet, nos informateurs ont agi conformément à ce modèle.

Paul Moral nous dit :

" La conservation de nombreuses propriétés dans l'état où les dons nationaux les avaient attribuées, la structure patriarcale de la famille, l'activité des

" sociétés " de travail et d'entraide et l'extension considérable des pratiques vaudouesques peuvent être regardées comme les aspects caractéristiques de l'ère du " lacou "... Le terme " lacou " dérive directement du vocabulaire en usage à Saint-Domingue, en sous-entendant la disposition même des bâtiments autour de la cour, centre et coeur de l'exploitation. C'est même par ce biais qu'on a cru pouvoir établir une filiation entre le " lacou " haïtien et l'antique " cortis ", en passant par la cour normande..." (1961 : 170)

Jean-Baptiste Romain décrit, pour sa part, une cour de l'époque, la cour Clérisse dans la plaine du nord en Haïti :

" Elle a la forme vague d'un fer à cheval et réunit une vingtaine de maisonnettes dont une, isolée au milieu, en constitue le hounfò (temple). Le patriarche loge dans la maisonnette principale dite grosse kay, avec une femme et des domestiques. Ses enfants, petits enfants et brus sont installés dans le chapelet de maisonnettes placées de part et d'autre de la grosse kay..." (1955 : 39)

Plusieurs "lakou" ont été étudiés dans la réalité. Il en existe encore. Citons "Souvenance" du côté des Gonaïves, vers le Nord d'Haïti, "Ville-au-Camp" à Port-de-Paix dans le Nord-Ouest, etc. Il demeure quand même important de consulter à ce sujet la thèse de Gerdes Fleurant : The Ethnomusicology of Yanvalou.

Après avoir défini la cour qui, généralement, constitue le berceau de la bande carnavalesque continuons avec l'approche émique. En effet, là où nous n'aurions vu que simple réunion pour festoyer, rechercher des aventures sexuelles faciles, le peuple, " cet analphabète qui n'est pas bête ", nous exposera tout un complexe d'actes religieux, para-religieux, profanes et significatifs. Nous découvrirons une organisation des plus compliquées où rien n'est laissé au hasard.

Pour obtenir des renseignements sur cette manifestation culturelle, il faut démontrer un intérêt marqué pour elle. L'homme culturel, l'économiquement pauvre, sans grand savoir livresque, détenteur de la vraie connaissance a tendance à croire que le citadin haïtien, celui qui vit dans les villes, possède un vernis de culture euro-américaine, méprise ce qu'il fait et s'il lui prête de l'attention, c'est pour mieux le ridiculiser. Au fond, il n'a pas toujours tort, si on sait la somme de rejet qu'il subit de la part de certains citadins ignorants qui ont été soumis à un vrai lavage de cerveau face à la culture nationale populaire, soit par l'église, soit par l'école.

Conséquemment, le gardien de cette culture, en présence de l'objet de sa méfiance, enjolive, cache, modifie ce qu'il sait de la manifestation culturelle sous investigation, afin de la rendre, d'après lui, plus intéressante, moins sujette à ce mépris si répandu et sans fondement valable. Ce prétexte ne peut dispenser de l'investigation nécessaire. Ainsi, afin d'augmenter les chances d'exactitude des données recueillies, on s'arrange pour rencontrer un grand nombre d'informateurs.

L'homme culturel ne fera jamais que décrire, il fournira toujours des raisons pour chaque geste, chaque événement. Rien n'est gratuit. Il nous permettra de nous rendre compte que tous les éléments du phénomène ne sont pas simplement mis pêle-mêle, mais qu'il existe un ordonnancement, une cause entraînant un effet prévisible et logique. Les couleurs qu'il portera seront dictées par l'esprit qui le dirige. Toute une théorie expliquera tout ce qui a lieu. Il se fera ethnologue, pas tout bonnement ethnographe. À la rigueur, on aura devant soi, un théoricien de la musique, de la danse ou du carnaval

en général. Approche d'autant plus importante qu'elle pourra nous aider à structurer nos propres théories, à les revisiter en les comparant à ceux du peuple qui raisonne son agir.

Jean-Jacques Nattiez déclare :

" C'est nous, les musicologues et les ethnomusicologues qui relions entre eux par notre concept de musique des faits que telle culture particulière distingue. L'absence du mot musique dans telle culture ne signifie d'ailleurs pas que ces faits ne soient pas reliés entre eux. Ils peuvent l'être selon des articulations propres à la culture..." (1987 : 87)

Le même auteur ajoute en citant Geertz (1973 : 13-14) :

"...Si, idéalement, on devrait s'en tenir à une approche émique du concept de musique, en réalité nous ne pouvons pas ne pas analyser les musiques du monde entier sans recourir à nos instruments conceptuels. L'approche uniquement étique échoue ; il n'y a pas non plus d'approche émiquement pure ; nous sommes condamnés à un dialogue entre la culture étrangère et celle du chercheur." (1987 : 89)

Les théories que le peuple a développées autour de sa propre culture, ce sont toutes ces réflexions qu'il partage avec le chercheur qui prend la peine de lui parler. Tout peuple, face à des données factuelles, théorise. Ce n'est pas uniquement l'instruction à travers les livres qu façonne notre vision du monde. Le meilleur professeur demeure encore la nature. Ces théories issues du peuple, une fois acceptées, s'inscrivent dans le dialogue dont parle Jean-Jacques Nattiez. Et cela devient de tout profit pour la science, puisqu'on élimine la confrontation, au seul bénéfice de l'objectivité et de la recherche non-biaisée.

5.3 Un esprit du vaudou influence-t-il le peuple pour s'adonner au carnaval ou s'en abstenir ?

Quand on connaît le peuple haïtien, il n'existe aucun doute que, pour le croyant au vaudou, toute sa vie est liée au permis et au défendu de sa foi. À travers les crises de possession et les rêves, les esprits parlent à leurs fidèles. Un de nos informateurs, le houngan Jean-Paul Isidor, nous a appris que refuser un appel d'un puissant esprit du vaudou revient à s'exposer à de multiples déconvenues.

On reluit de santé. On ose désobéir à un ordre reçu et tout s'écroule. On se trouve tout déformé, le visage devient monstrueux entre autres choses. Avec de telles croyances, on hésite certainement à désobéir et à défier la colère des loas (esprits du vaudou). Si on nous enjoint de participer au carnaval, par exemple, au cours d'une année donnée, ne nous avisons pas de nous dérober.

Par ailleurs, il faut retenir que les esprits ne donnent pas que des ordres. Ils prodiguent parfois des conseils aussi. Et selon le degré de sacrifices qu'impose un conseil, certains, par paresse, par peur ou par manque de moyens, pourraient décider de l'ignorer ou de le renvoyer à plus tard. Toutefois, le croyant préfère parfois ne prendre de chance ni avec les ordres directs, ni avec les suggestions.

Louis Mars écrit :

"... En Haïti, l'évolution de la personnalité humaine pose des problèmes bien complexes. Elle est liée au double concept afro-haïtien d'esprit et de possession.

En Haïti, la notion cartésienne de la personnalité prédominera dans les discussions académiques. Mais la vie quotidienne du peuple s'inspire de la notion africaine qui est étroitement liée au concept de possession et d'esprit.

En Haïti, l'esprit s'incorpore dans la trame intime de la culture haïtienne : il existe, il vit, il agit. Il habite aussi bien le lointain empire que le bois ou la source voisine ou mieux encore un coin obscur de la maison. Certains sont chargés d'en assurer la liaison entre l'homme et lui. La religion organise et contrôle les rapports qui existent entre eux. Elle prévoit les circonstances où l'esprit prend possession de l'homme, l'habite, le dirige, le conseille, le cajole ou le maltraite et même se marie avec lui. En d'autres termes, l'haïtien manipule le mythe, projection de lui-même, de ses désirs, de ses ambitions, de ses rêves de grandeur ; il le soumet à un véritable conditionnement social : voilà comment s'expliquent les religions à possession. " (1964 : 40-41)

Ainsi, nul doute ne subsiste sur le fait que les esprits vaudous influencent le peuple des croyants sur leur manière de participer au carnaval. Phénomène d'allure profane par excellence, il dépend à un titre ou à un autre de la religion populaire nationale.

5.4 Quid du carnaval sujet de thèse (approche étique) ?

Chercheurs, étudiants, savants abordent le carnaval avec des yeux de théoriciens du livre qui tirent des conclusions à partir des éléments d'une manifestation culturelle qu'ils analysent de l'extérieur.

On peut dire que leurs analyses se veulent objectives en ce sens qu'ils ne connaissent pas la manifestation et ne vibrent pas émotionnellement avec elle. En fait, aucune analyse ne peut échapper à une certaine subjectivité. Car, en abordant une culture nouvelle, on y amène toutes ses connaissances

antérieures. On fait donc référence à sa propre culture.

Jean-Jacques Nattiez le souligne assez éloquemment :

" ...On est confronté à la même difficulté lorsqu'on part en quête des universaux de la musique : nous reconnaissons partout l'existence de la musique, mais ce que nous admettons comme fait musical ne l'est pas nécessairement par tout le monde. Le dilemme du chercheur face à cette contradiction n'est pas inhérent à la seule question des universaux. C'est en fait celui de tout travail comparatif. Or, une comparaison est toujours menée par rapport au point de vue du comparatiste. En ce sens, la recherche des universaux est nécessairement étique, même si, à des degrés divers qu'il faudra nuancer dans le détail, l'enquête porte sur des phénomènes qui sont préalablement émiquement définis..." (1987 : 89)

Ainsi, une vraie approche étique devrait nécessairement exclure l'ethnocentrisme. Un chercheur averti peut faire l'effort de s'en garder. On ne saurait en dire autant du chroniqueur qui analyserait le nouveau non pas en le comparant à lui-même, mais en le mettant en regard avec ce qu'il aurait appris de sa propre culture. Il ignorait souvent les déductions des autochtones. À ce compte, Claude Lévi-Strauss nous fait remarquer :

" Native classifications are not only methodical and based on carefully built up theoretical knowledge. They are also at times comparable from a formal point of view, to those still in use in zoology and botany." (1966 : 43)

Là, nous trouvons l'occasion de dire qu'une approche étique authentique se doit de conserver un caractère très scientifique. En somme, elle fera appel à tous les paramètres nécessaires afin de diminuer le plus possible les marges d'erreurs. S'il nous revient de réfléchir sur une culture, il faudra nous y adonner en scrutant méticuleusement les faits et en étant très ouvert aux nombreuses théories que le peuple a développées pour se retrouver à

l'intérieur de son construit culturel.

Claude Lévi-Strauss ajoute :

" It was a professional biologist who pointed out how many errors and misunderstandings, some of which have only recently been rectified, could have been avoided, had the older travellers been content to rely on native taxonomies instead of improvising entirely new ones. The result was that eleven different authors between them applied the scientific name Canis azarae to three distinct genera, eight species and nine different sub-species, or again that a single variety of the same species was referred to by several different names. The Guarani of Argentine and Paraguay, on the other hand, work methodically with names composed of one, two or three terms. By this means they distinguish for instance between large, small and medium felines..." (1966 : 44)

Le même auteur cite Dennler : (234-244) au bas de la page :

" In general, native terms can be said to constitute a well-conceived system, and, with a pinch of salt, they can be said to bear some resemblance to our scientific nomenclature. These primitive Indians did not leave the naming of natural phenomena to chance. They assembled tribal councils to decide which terms best corresponded to the nature of species, classifying groups and sub-groups with great precision. The preservation of the indigenous terms for the local fauna is not just a matter of piety and integrity ; it is a duty to science." (1966 : 44)

Bref, qu'une thèse comme la nôtre fasse du carnaval son sujet d'étude, cela signifie que cette manifestation ne s'est pas confinée dans les campagnes et les rues des villes haïtiennes, mais a pris le chemin du temple de la culture et de la connaissance : l'université. Ce ne sera ni pour le crucifier, ni pour le louanger hors de proportion, mais pour s'y pencher la tête froide, afin d'en tirer des lois, prendre chaque aspect et le considérer pour soi et en soi, sans faire des références abusives, des comparaisons qui lui portent ombrage.

Pour l'homme de science, le carnaval en tant que sujet d'étude, n'est ni beau, ni extraordinaire, ni laid, ni repoussant, ni séduisant, ni charmant. Il ne se donne pas pour tâche d'encenser ou de salir une manifestation culturelle, mais de l'aborder de bonne foi, sans idées préconçues, objectivement.

Émile Manigat conclut :

" Le carnaval haïtien c'est un champ d'études assez riche. Celui qui le choisit comme domaine de recherche pour une thèse, n'a vraiment pas jeté son dévolu sur un sujet stérile."

En somme, aucun sujet n'est aride si on l'aborde de la bonne façon. Mais le carnaval, en particulier, se révèle riche et enrichissant. Un thème qui comporte, en soi, tous les éléments nécessaires et suffisants pour nourrir une étude hautement scientifique.

5.5. L'étude de sa propre culture et l'objectivité

Appartenant à cette culture, ayant expérimenté les manifestations carnavalesques durant toutes les années que nous avons vécu en Haïti, on serait tenté de croire que notre approche est essentiellement ou même totalement émique. Cette vision n'est vraie que dans une infime partie. Comme tous les jeunes de notre groupe social, élevés dans la ville capitale, Port-au-Prince, notre quotidien se meublait de la fréquentation de l'école, d'activités parascolaires en accord avec notre éducation et les plans d'avenir que nos parents bâtissaient autour de nous.

Si nous ne fuyions pas les manifestations populaires, nous nous tenions à distance respectable de leur lieu d'évolution. Tout cela ne changea radicalement que quand nous entrâmes à la faculté d'ethnologie d'Haïti. Et que nous nous mîmes à nous occuper de la culture populaire comme objet d'études. Si nous avons grandi avec le carnaval, ce fut en situation de face à face. La vue de l'intérieur, nous ne l'avons eu qu'en prenant contact, en tant que chercheur, avec le phénomène, en observant, en demandant des éclaircissements et en lisant des ouvrages qui traitent de cela.

Notre approche est-elle étique ? Oui, elle l'est dans une large mesure. Nous étudions de l'extérieur non pas autant que celui qui ignorerait complètement la culture et qui devrait tout apprendre de A à Z. Notre travail sur le terrain a tout simplement été fait plus longtemps que le sien. Mais, il faut souligner que nous avons été longtemps absent du pays, et la culture n'étant pas figée dans le temps, avec quel plaisir, nous avons découvert les immenses changements intervenus particulièrement dans le carnaval, l'objet de notre thèse.

On est souvent ignorant dans la culture qui est présumément la sienne. On vit en marge. Comme dirait l'autre, on est étranger dans son propre pays. Nous avons échappé à ce destin malheureux, grâce à notre père qui, malgré son statut de prêtre de l'église anglicane d'Haïti et son haut degré de connaissances en théologie, avait pris faits et causes pour le peuple. Il nous avait encouragé à considérer sa culture avec respect.

Qu'en est-il de l'objectivité ? Nous avons l'assurance que nous pouvons

nous montrer assez objectif dans l'étude du carnaval auquel nous avons participé de façon assez détachée alors que nous étions assez vieux et notre jugement assez bien formé. Et ces derniers temps surtout notre participation se faisait de façon intéressée et naturellement comme chercheur, décidé à observer avec des yeux avertis. La distance scientifique demeura présente tout au long.

Émile Manigat opine de la façon suivante :

> " Je doute qu'on puisse être vraiment objectif quand on étudie sa propre culture. On en est tellement imprégné. Il s'avère excessivement ardu de se défaire du vieil homme que l'on est, de se débarrasser de son habit culturel.
>
> Agir objectivement signifie pouvoir prendre ses distances. C'est très difficile quand on sait que l'homme constitue le produit de son milieu."

Émile Manigat est professeur de philosophie. Il déclare que l'homme représente le produit de son milieu. Il a raison. Mais ce qui fait la force de l'homme sur certains autres membres du règne animal, c'est qu'il possède la capacité de s'adapter à des milieux différents du sien. Il ne faut pas oublier que la plupart des animaux peuvent aussi changer de milieu. L'homme aussi peut être perturbé par le changement de milieu. Beaucoup de fois, il ne s'y adapte pas. Il y a rejet. Bref, armé de bonnes méthodes de travail, un chercheur peut réussir à établir la distance requise pour étudier objectivement la culture qu'il a en face de lui : la sienne ou une autre.

5.6 Le carnaval et l'acculturation

Le changement, dans toute manifestation culturelle, demeure inéluctable. Inutile donc de se lamenter sur ce qui est de moins en moins semblable à lui-même. L'acculturation n'épargne rien. On emprunte, on réinterprète, on subit des influences et vice-versa. Ce phénomène de changement se retrouve même dans les sociétés dites primitives qui, apparemment, sont figées dans le temps. Là, les changements se révèlent plus lents qu'ailleurs. Mais, ils s'effectuent quand même.

La musique du carnaval plus que toute autre chose, compte tenu de ses liens étroits avec les faits sociaux, se met au pas qu'ils lui imposent. " Quand la société vacille, le carnaval perd les pieds." Ainsi, les changements sociaux n'épargnent guère le carnaval et sa musique.

Émile Manigat nous dit :

" Le carnaval, en lui-même, c'est une tradition. Nous possédons une tradition du carnaval. L'Haïtien ne peut pas se défaire de cette manifestation culturelle. Cependant, si elle ne change pas du tout au tout, on trouve toujours quelque chose d'ajouté. C'est normal. On évolue. L'Haïtien d'aujourd'hui n'est pas l'Haïtien d'hier. Il a une vision nettement différente des choses. Il connaît les médias : radio, télévision, presse écrite, etc. Pour les carnavals, s'il n'y a pas de différence dans la matière, on en découvre dans la forme, disons : une différence de degré. Des caractéristiques apparaissent, d'autres disparaissent. La culture est dynamique. Elle n'est pas statique."

Simha Arom tout en parlant de la musique en Centrafrique nous permet de voir l'acculturation en présence d'un culture forte. En effet, sous le titre : Acculturation et vitalité de la musique, il déclare :

" C'est à la fin du siècle dernier que les premiers Européens arrivèrent en Centrafrique. Leur apparition eut pour conséquence - entre autres -

l'implantation de nombreuses missions d'évangélisation dans les petites villes et des villages de brousse, suivie d'une christianisation relativement large. Cette dernière donna lieu, sur le plan religieux, à une sorte de syncrétisme, amalgamant rites chrétiens nouvellement acquis et coutumes ancestrales.

Sur le plan strictement musical, l'intervention des missionnaires s'est limitée à l'élaboration de cantiques s'inspirant, avec plus ou moins de bonheur, de mélodies ou de tournures mélodiques appartenant aux traditions locales, et à l'introduction, dans les offices religieux, de quelques instruments traditionnels, notamment à percussion. Cette " hybridation " n'a pourtant pas porté atteinte à l'intégrité d'un patrimoine ancestral solidement établi et organiquement lié à la vie sociale de la communauté." (1985 : 39)

En Haïti, avec l'entrée en scène des nombreux missionnaires protestants, on a connu le même phénomène. Ainsi, la culture populaire, bien que très exposée aux us et coutumes des Européens et des Euro-Américains, ne s'est pas vraiment transformée. C'est donc un signe de vitalité certaine. En Haïti, on estime les survivances africaines comme beaucoup plus nombreuses qu'on devrait normalement s'y attendre. Dans le cas du carnaval, par exemple, les modifications sont visibles, mais il ne s'agit pas d'un chambardement où rien ne subsiste. L'acculturation a laissé des traces certaines. Mais ses effets sont quand même contenus par la vigueur de cette tradition.

Nous avons déclaré dans cette thèse que le carnaval urbain était un apport européen greffé sur le contenu africain de la culture haïtienne. Il convient de retenir qu'avant la création du Bureau d'Ethnologie d'Haïti, en 1941, par Jacques Roumain les intellectuels haïtiens ne faisaient que mesurer la proportion de l'héritage européen dans leur culture, et ceci même après la publication du fameux livre du docteur Jean-Price Mars (1928) qui avait essayé

de tirer les plumitifs haïtiens de leur torpeur de colonisé. Ainsi, Frantz Fanon a écrit à juste titre :

"A European familiar with the current trends of Negro poetry, for example, would be amazed to learn that as late as 1940 no Antillean found it possible to think of himself as a Negro. It was only with the appearance of Aimé Césaire that the acceptance of negritude and the statement of its claims began to be perceptible. The most concrete proof of students arriving in Paris : It takes them several weeks to recognize that contact with Europe compels them to face a certain number of problems that until their arrival had never touched them. And yet these problems were by no means invisible." (1967 : 153)

En ce qui concerne l'influence américaine, on la voit partout. La musique du carnaval urbain haïtien a été fortement marquée par le " Two Step " américain, introduit d'ailleurs à l'époque de la réorganisation du carnaval municipal (1930), sous la présidence de Louis Borno.

Afin de mettre un peu plus d'éclairage sur l'allégeance inconditionnelle de certains intellectuels haïtiens à la culture européenne lisez Max Dominique qui n'hésite pas à écrire :

"Les classes possédantes, au cours de notre histoire, ont tout fait pour nier l'existence de ferments originaux de la culture sur notre sol, dans les entrailles de notre peuple. Ceux-là qui se proclamaient " l'élite haïtienne ", dans une volonté de rupture et de coupure avec les masses, se sont rattachés à la culture française comme source unique de notre vie culturelle. Le mouvement de La Ronde, en 1895, nous révèle l'idéal poétique d'un Etzer Vilaire, voulant faire d'Haïti une " province intellectuelle de la France " et recherchant " l'avènement d'une élite haïtienne dans l'histoire littéraire française "... (1988 : 18-19)

Max Dominique poursuit un peu plus loin :

"Culture d'emprunt, trahison, il n'est pas de mot assez fort pour stigmatiser de telles attitudes. Ce mouvement a d'ailleurs marqué son empreinte sur la

vie culturelle du pays : l'effort de substitution du carnaval officiel de style européen au carnaval populaire des masses populaires vient de ces classes bovarystes. Mais ce qu'il importe aujourd'hui de découvrir, c'est la nouvelle évasion culturelle, les nouveaux mythes qui aident les classes possédantes d'aujourd'hui à opérer le même processus de rupture : on ne se tourne plus du côté de la France, mais la séduction de " l'American way of life " va offrir un nouveau style de vie : le français dominera dans les conversations, l'habillement à l'américaine fera fureur... La substitution des États-Unis à la France comme métropole économique ne révèle pas seulement nos structures semi-coloniales, elle imprègne la mentalité de plusieurs de nos compatriotes..." (1988 : 19-20)

À côté de ces " aliénés " qui se réclament de l'Europe à cor et à cri, on rencontre le colonisé révolté, incapable de toute adéquation et qui ne jure que par l'Afrique mythique, ancestrale, source unique de ses inspirations. Une citation d'Albert Memmi nous permettra de comprendre les dessous psychologiques de son attitude :

"Le colonisé s'accepte et s'affirme, se revendique avec passion. Mais qui est-il ? Sûrement pas l'homme en général, porteur de valeurs universelles, communes à tous les hommes. Précisément, il a été exclu de cette universalité, sur le plan du verbe comme en fait. Au contraire, on a recherché, durci jusqu'à la substantification ce qui le différencie des autres hommes. On lui a démontré avec orgueil qu'il ne pourrait jamais s'assimiler les autres; on l'a repoussé avec mépris vers ce qui, en lui, serait inassimilable par les autres. Eh bien ! soit. Il est, il sera cet homme-là. La même passion qui lui faisait admirer et absorber l'Europe, lui fera affirmer ses différences; puisque ces différences, enfin, le constituent, constituent proprement son essence." (1972 : 120)

On comprend, maintenant, la position des Haïtiens des années 1940 qui voyaient l'Afrique partout et l'Europe nulle part. On a tendance à condamner sans rémission le noirisme et à l'assimiler à une gangrène qui nous a conduit au régime des Duvalier. Ce courant, renchérit-on, n'a pas su mesurer l'apport européen dans la culture haïtienne et en profiter. Ce qu'on oublie, généralement, c'est que l'excès dans l'européanisation de tout ce qui se déroulait dans le pays, avait fini par engendrer le noirisme et ses recherches zélées sur la présence africaine en Haïti. Cela n'a pas du tout été vain. Cependant, après avoir rivé leur clou aux Européens " noirs et dorés " d'Haïti, il s'avère indispensable de trouver un équilibre quant aux origines de

la culture populaire haïtienne.

Melville J. Herskovits parle ainsi de l'acculturation en Haïti :

" Haïti has experienced as long and perhaps as intensive a degree of exposure to European influences as any area where non-Europeans have lived in contact with European patterns of life. It has, in addition, completely passed through initial and secondary periods of contact into a state where the social milieu represents more than a century of consolidation of the original influences. Yet the Haitian Negro has by no means been overwhelmed by aboriginal African heritage without any change. The process is seen to be one of selection, of working over, of revamping and recombining the elements of the contributing cultures, with the result that the ensuing combinations, though of recognizable derivation, differ from their aboriginal forms.

More problems of general interest are also pointed and illustrated by the material from Haïti. One assumption often made in viewing the course of cultural change is that the intangible aspects of a culture are less prone to give way before foreign influences than are its technological and economic aspects. The " natural " conservatism of religion and social organization is often particularly stressed in contrast with the relatively greater tendency to change shown by tools and weapons, clothing, housing, and utensils of various sorts. And though such assertions have some basis in fact, as both our own culture and the cultures of numerous other folk show, yet in the material on Haïti it is clear that neither in technology nor in economic organization have the traditions of Europe entirely prevailed over those of Africa, nor are they in any sense absent in the fields of social organization, religion, music and dancing. It would seem that while a certain hospitality to European concepts and customs is apparent, there has at the same time been a retention of African modes of life in all sectors of Haitian culture to a degree which suggests that generalizations as to the relative pliability of any specific phases of a culture under exposure to another are premature." (1971 : 301)

Herskovits a beaucoup dit sur le phénomène d'acculturation en Haïti. On ne saurait, sans risque de se tromper, essayer de préciser ses idées. Il l'a fait très éloquemment. Jusqu'à nouvel ordre, le processus d'acculturation reste et demeure le même. Malgré le nombre d'années qui ont passé sur ses écrits qui datent quand même de 1937 et ont été réédités en 1971, l'exposé de Herskovits

garde toute son actualité. Ainsi, seule une enquête en profondeur sur le terrain, ayant les mêmes visées que celle d'Herskovits pourrait mesurer si ce processus a changé ou demeure vraiment le même. Nous renvoyons une telle entreprise à une autre occasion, car ce n'était pas le but de ce chapitre de remettre en question les recherches de Melville Herskovits.

5.7 Le concept manichéen du Bien et du Mal au sein du carnaval

Le manichéisme : le bien et le mal en totale opposition se retrouve dans le carnaval aussi. On vilipende le mauvais, le diabolique, en les ridiculisant. On bénit le bien et on l'encourage. Cependant, quand on prend connaissance plus en détail du manichéisme, parler de l'application de ses principes dans le carnaval haïtien, semble ouvertement blasphématoire. En effet, Michel Tardieu écrit :

" Mani est à la foi prophète et législateur, apôtre de plein vent et organisateur de société. Il est, disent les textes, la tête d'une Église dont tous ses frères sont les membres. Avec la même minutie qu'il mit à décrire la genèse des dieux et des hommes dans le grand corps du monde (Pragmateia), il décrivit " la naissance de son corps ", l'Église, sise au milieu des (fausses) religions de la terre..." (1981 : 72)

Si nous voulons apporter un peu plus de précisions sur le manichéisme, continuons à lire le même auteur qui rapporte :

" Le religieux manichéen est donc, en cuisine, un pur végétarien. Son ascétisme lui fait en outre l'obligation d'être extrêmement attentif dans le choix des fruits et des légumes offerts à son appétit et apprêtés pour lui par les fidèles laïcs. Mais sa fringale végétarienne n'est elle-même que fort relative puisque la vie religieuse est ponctuée de jeûnes sévères et très longs, qu'il fallait suivre en communauté. En outre, non seulement ce qui entre par la bouche est concerné par le quatrième commandement mais aussi ce qui en sort : les mots. Là aussi, le religieux était tenu d'imposer à son verbe la mesure et le débit de qui aime la justice de l'Église du prophète et donc de ne pas médire, calomnier, mentir, blasphémer, jurer et parjurer." (Ibid 1981 : 83)

Comme nous venons de le voir, le manichéisme comme schème de référence n'est pas du tout compatible avec le carnaval. Son côté végétarien, les jeûnes sévères qu'il impose à ses membres, la mesure dans le verbe, tout cela

entraîne qu'il se situe à l'opposé du carnaval où tout est débridé. Les aliments carnés, les plus riches, entrent par la bouche, et n'importe quelle insanité en sort tout à la fois. Ainsi, nous ne retiendrons qu'un aspect manichéen qui se retrouve dans le carnaval et que Michel Tardieu expose comme suit :

" Mani exprima ses idées sur le pourquoi et le comment de la nature des choses dans le cadre littéraire d'un récit légendaire (Pragmateia). (...) Mais restait à communiquer la révélation : expliquer pourquoi et comment le mal s'était mélangé au bien, dire la vraie genèse des choses puisque l'autre Genèse avait été abolie, raconter une histoire qui dise tout et explique tout de bout en bout : début, milieu, fin. En somme, exposer les deux principes et les trois temps ..."

(...) Avant l'existence du ciel et de la terre et de tout ce qui s'y trouve, il y a deux natures (kyanin), l'une bonne, l'autre mauvaise. La nature bonne habite dans la terre de la lumière, Mani l'appelle Père de la grandeur (abba d-rabbutha). Habitent en dehors de lui ses cinq demeures (skinatha) : intelligence, science, pensée, réflexion, conscience. Mani appelle la nature mauvaise Roi des ténèbres (mlek heshuka) ; il habite dans sa terre ténébreuse, dans ses cinq mondes : monde de la fumée, monde du feu, monde du vent, monde de l'eau et monde des ténèbres." (1981 : 94-95)

Le combat demeure, certes, ouvert entre le bien et le mal. En effet, ces principes s'affrontent dans le carnaval, car on croit que la dénonciation du négatif fera régner le positif. Les mauvais politiciens et autres méchants membres de la société ne sont point ménagés. Cependant, on se rend compte que le bien et le mal pris dans le contexte magique haïtien se présentent avec quelques surprises, si l'on se fie à ce qu'écrit Melville Herskovits :

"... The phenomenon dealt with here, and its not illogical contradictions, arise, howerver, from the fact that the realistic African world view has by no means given way to that separation of the categories of good and evil that governs much of European thinking. A loa that helps a man when friendly toward him may, if slighted or vexed, set about to do him harm, or, at best, merely remain passive when danger is to be averted. For the loa, like human beings, are creatures of mood and may take umbrage at some act which had

created no displeasure before ... In short, Haïtian belief, of which magic forms a part, does not allow a world view drawn only in blacks and whites. All tones of gray are found, and these merge one into another almost imperceptibly, as the fortunes of a man wax and wane during his lifetime.

That the Haitian envisages his universe in terms other than those of warring and changeless powers of good and evil should not be taken for a moment to mean that he fails to draw a clear distinction between the benevolent and malevolent forces behind the magic employed in specific instances. This realization is reflected in the terminology he gives the charms that are the outer symbols of these supernatural powers, the garde, arrêt, and drogue protecting him against harm, the wanga being the carrier of dark magic, and the antisocial agent ..." (1971 : 222-223)

Louis Price Mars a déclaré au cours d'une entrevue qu'il nous avait aimablement accordée :

" Quand on danse dans le carnaval, le bien et le mal n'entrent pas en ligne de compte. C'est une joie de vivre qu'on exprime. On n'est pas immoral. Ainsi, la nudité complète n'existe pas dans le carnaval haïtien. L'acte sexuel à visière levée non plus. Même les danses les plus lascives n'expriment que le défoulement. On ne veut pas mal faire. Il convient de souligner, cependant, que certaines personnes utilisent le carnaval comme un terrain pour accomplir des règlements de compte. Mais heureusement, il s'agit d'un aspect plutôt marginal."

Sur cette dernière réflexion, nous mettons fin au débat sur la présence et l'expression du concept manichéen du bien et du mal au sein du carnaval. Les forces opposées s'accrochent, se combattent, triomphent, capitulent, prennent leur revanche et règlent ainsi l'équilibre social, les relations magiques qui, toujours, attendent tranquillement au détour.

CHAPITRE SIXIÈME

Carnaval et langue

6.1 La place du français dans le carnaval haïtien

Il faut commencer, tout d'abord, par nous poser la question : existe-t-il un débat français-créole en Haïti ? Nous répondrons par un oui non équivoque. Le français, langue officielle, langue des institutions publiques et privées, langue des établissements d'enseignement, demeure ainsi la langue de domination par excellence. Peu comprise par la grande majorité des citoyens du pays, elle fait le bonheur des politiciens qui aiment discourir sans vraiment vouloir communiquer quoi que ce soit. On ne peut mentir au peuple qu'en français, langue qu'il maîtrise peu. En ce sens, le créole fait figure de parent pauvre et se trouve négligé.

En Haïti, on présente le français comme une langue supérieure. Quand on n'arrive pas à l'utiliser couramment, on affecte au moins de la comprendre. Aussi un complexe d'infériorité agissant et handicapant a-t-il longtemps survécu dans le milieu. La petite bourgeoisie, alliée à ce compte à la grande bourgeoisie, a, sans hésiter, inculqué ce sentiment de culpabilité au peuple qui le gardait tout au fond de lui-même. S'exprimer en français, constitue non seulement un besoin, une nécessité, mais surtout une imposition.

Parler français signifie généralement qu'on est scolarisé. Et quand on s'exprime très bien dans cette langue, cela devient synonyme de fin lettré. Soulignons que le peuple n'a pas manqué de se rebeller contre cette tendance. En effet, un de ses dictons le proclame explicitement : " Palé fransé, pa di léspri " (Parler français ne veut pas dire qu'on est savant ou même intelligent). Dans la pratique, toutefois, la fascination exercée par le français sur l'imaginaire populaire demeure très grande.

Le président constitutionnel d'Haïti, père Jean-Bertrand Aristide écrit très justement :

" Qui... ne se souvient de son arrivée à l'école ? Je suis entré à cinq ans chez les frères salésiens. Il m'était bien sûr arrivé d'entendre des gens s'exprimer en français, à la radio notamment, mais je ne parlais que la langue de tout le monde : le créole. Une langue formellement interdite par les professeurs.

On ne devait parler qu'en français, même entre nous. Les sanctions pleuvaient sur les contrevenants. À celui qui s'oubliait à haute voix en créole, on prêtait un petit morceau de bois, symbole de la faute. Cet objet, on ne pouvait s'en débarrasser qu'en le cédant au prochain qui, par inadvertance, parlerait créole. En fin de journée, le malheureux qui tenait en main ce symbole poli par tant de doigts était puni et battu devant ses camarades..." (1992 : 43-44)

En littérature haïtienne, le français est resté la langue de choix, malgré les beaux discours, les voeux pieux et des tentatives réelles de certains intellectuels qui ont écrit en créole.

En musique haïtienne, le français a toujours été la langue des morceaux à rythme lent, les fameux boléros qui font pendant à la méringue, le compas-direct, qui se joue plus vite. Très peu de chansons sous-tendues par ce dernier rythme sont écrites en français. Quant au carnaval, manifestation essentiellement populaire, le français est complètement absent au niveau des morceaux. Car le moi profond de l'Haïtien s'exprime en créole.

Élie Nicolas résume très bien ce phénomène :

" Le français, d'après moi, n'a presque pas de place dans le carnaval. Imaginez-vous un groupe paraissant avec une méringue carnavalesque en français ? Ça détonnerait complètement et serait jugé comme tout à fait déplacé.

Ainsi, le créole se trouve souverain maître dans le carnaval. Tout s'y passe dans cette langue."

Par ailleurs, au cours du carnaval 1993, à plusieurs kilomètres au sud de Port-au-Prince, nous avons capté sur vidéo une dramatisation du " Juif errant "[1]. Le personnage principal parlait français. L'intervention chantée de ses suivants était en créole. Ainsi, nous avons la preuve que le français n'est point complètement exclu du carnaval.

6.2 Le créole et la manifestation carnavalesque

Au cours de la décennie 1980, le créole a franchi une étape majeure en Haïti, il a pu gagner le titre de langue d'enseignement. Les panneaux publicitaires, eux-mêmes, arborent des inscriptions en créole. Les médias parlés lui ont donné de l'ampleur. Il n'en est pas de même des journaux qui ne l'ignorent pas, mais ne lui laissent qu'une place infime.

Une controverse qui s'était établie autour de l'orthographe du créole avait empêché, en partie, son introduction comme langue d'enseignement. Cette difficulté est maintenant contournée. On a officiellement adopté une orthographe et tous les linguistes qui, brandissant leur doctorat, rêvaient d'imposer leurs petites découvertes, ont dû se soumettre à ce diktat.

Cette première étape franchie, le créole est devenu plus présent dans les salles de classe. En effet, une institution de l'envergure du collège Saint-Pierre, située à Port-au-Prince et dirigée par l'Église épiscopale d'Haïti, a inclus, dans son programme scolaire, le créole comme matière à laquelle on consacre

[1]Nous reviendrons à cette notion au chapitre 10.

formellement quelques heures d'étude par semaine. À ce compte, il se retrouve sur le même pied que l'anglais ou l'espagnol qu'on enseigne obligatoirement au secondaire.

L'entreprise paraît timide. Mais quand on la compare à ce qui se faisait, il y a à peine dix ans, on vit une vraie révolution. On retourne aux sources et l'Haïtien commence réellement à se débarrasser d'un complexe d'infériorité linguistique, séculaire. Ici encore, nous emprunterons les mots du président constitutionnel d'Haïti, Jean-Bertrand Aristide pour asseoir ce point :

" Cette exigence de parler français ne nous choquait pas vraiment. Nous parlions avec plaisir la langue de Pascal, non parce qu'elle était imposée, mais parce que nous sentions la nécessité de la connaître, de la pratiquer. Le goût de la connaissance, la soif de savoir l'emportaient sur l'injustice de la contrainte. Avec les copains, hors de l'école, on discutait souvent en français. On se retrouvait même volontairement pour perfectionner la langue.

Beaucoup plus tard est venu le sentiment de révolte contre cette injustice infligée à la nation haïtienne. Interdire à quelqu'un de s'exprimer dans sa propre langue, obliger un peuple à avoir honte de son parler ! Pour certains, la difficulté à apprendre le français est quasi politique ou psychologique : ils ne peuvent dominer cette langue, tant elle est dans leur conscience synonyme d'esclavage d'abord, puis d'esclavage linguistique. Les Français chassés, pourquoi privilégier leur langue en abandonnant la nôtre ? L'harmonie nécessaire entre les deux langues ne viendra que d'une liberté retrouvée, d'une élimination des séquelles du passé." (1992 : 44-45)

Si le créole vient de loin quant à son acceptation comme langue nationale, respectable et respectée, le carnaval, domaine de la liberté totale, de l'éclatement du statu quo, du renversement des valeurs de l'establishment, de l'oligarchie antinationale, l'a toujours adopté comme sa langue de prédilection. Alors, on continue à écrire les chansons du carnaval haïtien en

créole. La tradition est trop forte pour qu'on puisse simplement la balayer du revers de la main.

Le défoulement implique révolte, renversement des barrières et affirmation de soi. Dans le cas d'Haïti, cela ne saurait se réaliser qu'avec le créole. Bref, poser le problème linguistique au sein du carnaval ne constitue point un vain exercice. Il fait ressortir comment les classes sociales s'expriment au sein de cette manifestation.

CHAPITRE SEPTIÈME

Carnaval et déguisement

7.1 Le déguisement, son importance, hier et aujourd'hui

La tendance de toujours opposer hier à aujourd'hui nous habilite à tracer une ligne de démarcation entre ce qui a existé et ce qu'on rencontre actuellement. Si les déguisements n'ont pas vraiment disparu du carnaval haïtien, ils ont subi une sorte de mutation qui les diffère de ce qu'ils ont déjà été et diminue leur importance qu'on acceptait comme primordiale.

Écoutez ce qu'en disent Geneviève Allard et Pierre Lefort :

" Le carnaval est une période de réjouissance et de divertissements populaires commençant souvent à la fête des rois pour se terminer en apothéose la semaine du mardi gras. Faut-il voir dans ces fêtes une résurgence des anciens rites magiques de danses et d'orgies au cours desquels les hommes voulaient stimuler la fécondité de la nature ? Faut-il au contraire imaginer l'hiver se terminant et le printemps lui succédant ? De toutes façons les fêtes du carnaval revêtent un caractère folklorique et utilisent très largement le masque, comme si l'être humain, cherchant sans cesse à s'extérioriser, voulait se créer une autre personnalité. C'est une sorte de monde à l'envers, ce qui justifie l'allure souvent grotesque de ses masques." (1984 : 118)

Ainsi, on considère le déguisement comme une partie importante du carnaval. Pourtant, la majorité des participants n'en portent pas de nos jours. C'est donc l'ambiance qui amène le sentiment d'invisibilité. On ne se cache plus derrière un masque réel, mais derrière l'anonymat puisqu'on ne sera pas vu tout seul. Dans la sécurité de la foule, la folie collective peut se donner libre cours. Le prétexte du " tout le monde le fait, fais-le donc ", influe énormément.

Élie Nicolas attire notre attention sur les faits suivants :

" En général, les travestis continuent d'être importants. Un carnaval sans déguisement serait un carnaval sans couleur, un peu terne. Cependant, certains éléments ont disparu dans le carnaval. Citons les uniformes. Lorsque les groupes jouaient le rôle dominant, eh bien ! chaque groupe avait son uniforme : " Dragon " en portait, " Diabolo " aussi, de même que " Titato ", etc. Chaque groupe carnavalesque avait donc son uniforme.

Maintenant que les groupes ont fait place aux orchestres, l'élément uniforme n'a plus d'importance. Cependant, le travesti, les masques continuent de constituer des éléments importants du carnaval. Ils apportent la couleur quand même."

Cet uniforme vertimentaire a été remplacé par le " style "des orchestre et leurs partisans. On est passé d'un uniforme visuel à un uniforme sonore. Le phénomène de base demeure le besoin d'identification.

Nous voilà en face de deux pôles de l'anonymat. Se singulariser au point de se rendre méconnaissable : le déguisement; ou s'aliéner en se confondant totalement au groupe : l'uniforme. Quelle séduisante antithèse !

Pour Rose-Marie Nazon :

" Les masques sont moins prisés dans le carnaval à cause de l'économie qui se trouve très mal en point. L'esthétique est moins travaillée, parce que cela préoccupe moins les gens. Les problèmes quotidiens sollicitent toute leur attention."

Les explications fournies par Élie Nicolas et Rose-Marie Nazon soulignent que les changements culturels peuvent avoir diverses causes. Quand il ne s'agit pas de modifications dans les pratiques, comme les orchestres prenant le pas sur les bandes carnavalesques, c'est l'économie qui entre en ligne de

compte. La présence, l'augmentation, la diminution ou la disparition des masques obéissent à ces règles.

7.2 Le déguisement et sa signification

Le déguisement revêt toujours une signification pleine et entière. Il nous permet d'échapper à notre réalité et pour une fois d'apparaître différent de nous-mêmes et naturellement méconnaissables.

Geneviève Allard et Pierre Lefort écrivent :

" Le terme " déguisement " est, soit l'action de déguiser ou de se déguiser, soit ce qui sert à déguiser. Ainsi l'objet et la fonction sont quelquefois pris indifféremment l'un pour l'autre.

Le terme " déguiser " est généralement assorti d'une sorte de dissimulation : on habille une personne afin de la rendre méconnaissable ; une blessure peut défigurer ; on peut modifier le comportement de quelqu'un afin de donner le change, on peut cacher ou feindre, on peut dissimuler sous un aspect trompeur, on peut altérer ou dénaturer ...

Par contre, " se déguiser " revient à se transformer d'une manière insolite."

(1984:6)

Se déguiser revient à se donner une nouvelle définition, à s'enlever son identité, l'inhibition que nous causent les autres quand ils peuvent nous reconnaître. Se déguiser signifie adopter une nouvelle apparence qui, de près ou de loin, nous protégera magiquement ou psychologiquement.

Élie Nicolas déclare :

" Je crois que chaque déguisement possède une signification particulière. Par exemple, l'un des déguisements les plus traditionnels du carnaval haïtien : le " Charles Oscar ", fait penser à ce militaire haïtien qui s'était rendu tristement célèbre par sa cruauté. Donc quand on se travestit en " Charles Oscar ", on porte un costume, une moustache, on tient un fouet appelé " rigouaze " à la main pour montrer l'élément répressif. On préfigure les abus d'autorité et la méchanceté que tout le monde réprouve.

Le déguisement possède souvent une signification qu'on ne décèle pas facilement. Parfois, on se demande qu'exprime un déguisement en boeuf, par exemple. Pour d'autres, on y arrive plus aisément, comme pour le " zombi ", le " vivi ", etc. Ces déguisements ont une signification ou bien dans le folklore haïtien et concrétisent les croyances populaires ou bien au niveau social."

Le déguisement signifie que le genre humain aime se sentir différent de ce à quoi il ressemblerait naturellement. Regardons les divers animaux qui nous entourent : portent-ils un quelconque costume qui les change de leur vraie nature ? Non. Ainsi, c'est le propre de l'homme de montrer d'autres aspects que son moi réel. Le carnaval lui donne une occasion de soustraire aussi son visage de l'environnement normal de lui donner une nouvelle apparence.

7.3 Le masque physique au carnaval et notre masque psychologique de tous les jours

Le carnaval permet, grâce à la protection du masque, de se livrer à des facéties qui normalement intéresseraient peu une personne non-abritée par un tel appareil la rendant méconnaissable.

Louis Price-Mars préfaçant le livre d'Ernst Mirville déclare que ce dernier expose ses idées...

" sur le carnaval, sur la fête, par excellence, qui, dans la communauté haïtienne unit les classes, gomme les différences, abat les barrières.

Gigantesque théâtre de la rue où s'exhibe le bonheur de railler publiquement les privilégiés, de jeter bas la censure des clans, de se moquer des interdits des sectes et des églises.

Fantastique rêve éveillé qui permet à l'inconscient de lâcher ses démons en plein jour.

C'est la fête au maximum de sa puissance et de son efficacité symbolique. Le Surmoi muselé laisse jaillir les tendances réprimées : paroles et gestes obscènes, humour agressif, c'est un torrent de danses, de musique et de caricatures qui déferle à travers les rues de la capitale et des provinces. C'est la communauté humaine presque tout entière à la recherche d'un paradis artificiel. C'est le vrai sociodrame." (1978 : X)

Le masque physique nous abrite, nous libère. Le masque psychologique de chaque jour nous rend apte à fonctionner au sein de l'hypocrisie sociale. Nous adoptons un genre de carapace pour pouvoir agir librement et sans peur au delà de notre moi réel, afin de mieux vivre avec les autres qui ne sauraient nous accepter comme nous sommes vraiment, sans quelques artifices, un plein de faux-semblants.

Geneviève Allard et Pierre Lefort soulignent :

" L'homme pense et sait qu'il pense ; il peut se masquer sans pour autant porter un masque ; il sait se composer une attitude afin d'apparaître d'une façon plus ou moins dissimulée. Mais il n'est pas seul à le faire car l'animal, lui aussi, peut instinctivement " jouer la comédie ". Grâce à la mobilité du masque, une étonnante analogie apparaît entre l'homme et l'animal, ce dernier pensant mais sans le savoir. C'est toutefois le même instinct qui véhicule leurs masques psychologiques." (1984 : 6)

Jeanne Philippe ajoute :

" Les individus masqués se livrent à toutes leurs tendances. Certains font peur aux gens. Certains homosexuels forment des couples de mariés et sont suivis d'un groupe qui représente le cortège nuptial et qui danse au son d'une marche nuptiale. Il y a les marchands de feuilles qui se spécialisent dans les mots " sales ". Certaines personnes, pour se prouver leur respectabilité et leur horreur des mots sales recherchent ces marchandes de feuilles qui les leur débitent. Au fond, ces personnes respectables font prononcer par d'autres les mots sales qu'elles ont envie de dire. Lamarck Douyon a justement parlé de la " grande valeur abréactive de ces formes d'activité culturelle et du fait que, après un carnaval bien " réussi ", le nombre de patients diminue dans les hôpitaux pour maladie mentale ".
(...)

En Haïti comme dans d'autres pays on n'est pas responsable de ce qu'on fait pendant le carnaval. C'est ainsi qu'en Italie, un homme ne peut obtenir le divorce si sa femme devient enceinte d'un autre homme pendant le carnaval. Du carnaval, nous pouvons rapprocher certains rituels de rébellion. En effet, la rébellion est un véritable rituel dans certaines tribus africaines ". (1985 : 57-58)

À chaque jour, nous dissimulons presque tout ce qui est vrai en nous, pour présenter aux autres une image composée à leur intention. Nous voulons paraître différents : gentils, intelligents, sympathiques, etc. Nous portons donc un masque non-physique, mais réel et effectif. Il est forcément psychologique.

7.3.1 Les boissons alcoolisées et les autres drogues dans le carnaval

La boisson, les drogues illicites, tous les éléments qui enlèvent l'inhibition, entrent en ligne de compte pour que le conscient déguisé quotidiennement

laisse surnager le subconscient et encourage le sujet à manifester un comportement différent de celui qu'on lui prête ordinairement.

Élie Nicolas nous a confié :

" Le carnaval constitue une période de défoulement, de désinhibition. Pendant cette période, les gens boivent beaucoup. Ce n'est pas impossible qu'ils se droguent aussi. Mais là, je ne saurais m'aventurer, parce que la consommation de drogue, tout comme son trafic, sont considérés comme des délits en Haïti. Donc, ce n'est pas très facile d'obtenir des données fiables sur ce qui se fait dans le carnaval en matière de consommation et de trafic de drogue."

Émile Manigat affirme :

" J'ai du mal à croire que le carnaval puisse avoir une influence quelconque sur la consommation des drogues légales ou illégales.

Le carnaval existait bien avant l'apparition des drogues illicites par exemple, dans la société haïtienne. Il ne prépare pas les jeunes à la drogue. Mais tout au moins, il peut catalyser la situation si elle a déjà été en germe chez l'individu qui, par le biais du carnaval, peut trouver un bon moyen de s'enivrer. Évidemment, ce ne sont pas toutes les personnes qui prennent part au carnaval qui acceptent l'alcool ou d'autres types de drogues."

Enfin, si tout le monde hésite à reconnaître la présence des drogues illégales dans le carnaval d'aujourd'hui, l'unanimité s'est faite autour de l'alcool. On l'y trouve sous toutes ses formes et il contribue largement à faire perdre la tête à ceux qui ne s'en privent pas. Il faut, certes, reconnaître que de nombreuses personnes n'en ont point besoin pour planer bien haut et jouir de l'ambiance envoûtante du carnaval. Pour certains, il suffit de la seule musique, des danses pour qu'ils s'enivrent et que se déclenche la métamorphose, le changement de personnalité.

CHAPITRE HUITIÈME

Le carnaval, l'humour et la peur

8.1 La place de l'humour dans le carnaval

L'humour est là pour corriger les moeurs en riant, " castigat ridendo mores ". Dans le carnaval, cela s'applique dans certains cas seulement. Car la dénonciation prime, au fond, sur la correction. Il en est de même de la réjouissance après coup. En effet, après la chute d'un satrape, le public s'en saisit et le jette en pâture au carnaval qui ne le ménage point.

On rit beaucoup pendant la période du carnaval, surtout à la vue des masques les uns plus loufoques que les autres. Pourtant, ce n'est jamais un rire innocent, désintéressé. Il conduit toujours à quelqu'un, à quelque chose. Généralement, on expérimente un rire engagé qui se démarque de l'acte gratuit. On ridiculise les gens du pouvoir et des personnes qui, sans être membres de la classe politicienne, ont défrayé la chronique par une mauvaise action quelconque.

Comme nous l'avons souligné au début, ramener les contrevenants sur le droit chemin ne se révèle pas toujours le but de la critique sociale ou politique. Il peut s'agir aussi d'une tentative d'élimination, de destruction même. Le scandale souvent signe le déclin total de celui qui en est la victime.

Cet humour sert de soupape de sûreté et avec le sentiment de fausse liberté d'expression qu'il véhicule, il favorise le contrôle social : d'une part, on a la répression populaire, cette fameuse " dictature de la foule " évoquée par les détracteurs du régime constitutionnel haïtien. D'autre part, le peuple ayant l'esprit ailleurs, se trompant parfois de cible, pense moins à sa misère et aux

terribles conditions sociales qui perdurent. L'oligarchie s'en tire donc à bon compte.

Le révérend Père Yvan François déclare :

" En dépit de tout, il existe toujours dans le carnaval un humour caustique. Quelles que soient les conditions sociales, l'humour ne démord pas. Il reste le même."

Pour Louis Price Mars :

" Le carnaval, c'est la forme collective de l'humour. Cest la grande blague."

Rose-Marie Nazon nous fait remarquer :

" Au carnaval, l'humour peut intervenir au niveau des jeux de mots, des phrases à double sens, des " pointes " et des critiques voilées."

Élie Nicolas conclut :

" L'humour est un trait dominant du carnaval. Tout le monde s'amuse beaucoup. On tourne en dérision les gens en place. On essaie de contrefaire leurs manières, leur parler, leur démarche, etc. L'humour constitue donc un élément omniprésent dans le carnaval. Un carnaval sans humour serait tout bonnement stupide."

Après toutes ces mises au point, on ne saurait douter du rôle important joué par l'humour dans le carnaval haïtien. On relève effectivement le gros rire, où l'on n'arrondit point les coins et ne ménage guère les susceptibilités. Si on devient la cible des chansons du carnaval ou d'autres formes de la critique au sein de cette manifestation populaire, rien ne reste de votre

estime de soi. En ce sens nous pouvons citer l'exemple de gens victimes de ces attaques qui ont dû fuir leur quartier de façon à se soustraire à ce type de persécution. Nous tenons ce renseignement non seulement de nos récentes enquêtes, mais encore du fait que nous avons vécu dans cette société et l'avons observée en relevant ce qui s'y déroulait.

C'est un humour ravageur qui ne laisse aucune place aux sentiments de tendresse. La compassion en prend pour son grade. Si au carnaval tout emprunte le chemin du débridement, à plus forte raison, la passion déborde. Tout va jusqu'au bout et dépasse les bornes. C'est la parfaite caricature, où tous les traits sont exagérés. Un humour caustique pour répéter le révérend père Yvan François. Et malheur à celui qui se fait attraper.

8.2 Le phénomène la " mayotte "

" La mayotte ", nom qu'on donne à une personne seule qui, armée d'une clochette, s'annonce de place en place. Elle porte un fouet également. Homme ou femme, elle s'habille en robe, se couvre la tête d'un capuchon et le visage d'un masque. Cette personne ne tient pas à se faire reconnaître. On l'assimile, en fait, à une montreuse de scènes libidineuses, d'objets ou d'animaux curieux. En effet, elle peut transporter dans une boîte fermée un animal quelconque, des mannequins exécutant l'acte sexuel qu'elle laisse regarder sur demande et moyennant rémunération.

Des discussions ont parfois lieu autour de cet acte. D'aucuns pensent qu'il s'agit d'une forme de mendicité. D'autres, au contraire, participent de

l'opinion à savoir : c'est une façon honnête de profiter du carnaval pour gagner quelques sous. À la vérité, tout se paye dans ce bas monde. Et on ne réalise pas beaucoup d'argent avec ça. Aussi faudrait-il rechercher ailleurs l'incitation à participer à ce travesti. N'y verrait-on pas l'influence des esprits qui, en rêve, communiquent à leur fidèle, l'ordre de se présenter, cette année, au carnaval, sous une forme ou sous une autre ? Si nous nous basons sur les declarations d'Émile Manigat et de Jeanne Philippe, deux de nos informateurs les plus éclairés, toutes ces prestations directes au carnaval sont commandées par des déités en qui ces gens croient et ne constituent pas des actes purement gratuits.

Les enfants prennent plaisir à crier après elles : " la mayòt m'pa pè-ou, sé moun ou yé " (la mayotte, je n'ai pas peur de toi. Tu n'es qu'un simple être humain déguisé). Et ces enfants, après leur méfait, s'enfuient à toutes jambes, poursuivis généralement par le personnage interpellé, rejoints, ils reçoivent souvent de bons coups de fouet. D'autres cherchent à deviner qui se trouve sous ce déguisement en citant différents noms, ou encore, ils poussent leur audace jusqu'à tirer un pan du vêtement de la personne déguisée et celle-ci furieuse les poursuit avec acharnement. Autant dire que " la mayotte " est ordinairement jeune et possède de bonnes jambes pour pouvoir se lancer à la poursuite de ces garnements peu coopératifs. Il est très important de souligner que cette chasse aux taquins fait partie intégrante du jeu.

La fonction de " la mayotte " est très liée au carnaval lui-même : divertir les autres et s'amuser soi-même, semer aussi l'épouvante en entourant son personnage de mystère et de magie. Et rien de plus approprié que les enfants qu'on fait fuir éperdument devant le loup-cervier qui poursuit, rattrape et

applique une correction. " La mayotte ", une pierre de plus à l'édifice carnavalesque. Qu'elle vienne à disparaître ! Le carnaval ne survivra pas moins.

8.3 La peur dans le carnaval

En Haïti comme ailleurs, le carnaval se révèle une occasion de jouer de mauvais tours aux autres, d'effrayer les enfants par exemple. Dans certains pays de langue espagnole, durant la période des carnavals, un piéton peut recevoir sur la tête ou à quelques mètres de lui, un sac de plastique plein d'eau qu'un mauvais plaisant laisse tomber du haut d'un édifice. Nous avons vécu cela à Caracas, Venezuela.

Par ailleurs, une certaine crainte traverse les gens qui n'ont pas l'habitude de regarder toute cette masse d'individus qui dansent et le visage généralement grave. Les responsables des groupes à pied viennent toujours en tête et ne donnent jamais l'impression, malgré leurs pas de danse qu'ils s'amusent. Des personnes portent des drapeaux ou toutes sortes de choses à l'autre bout d'un long bâton qu'elles utilisent en manière de hampe.

Quand ces personnages arrivent, les enfants se sentent saisis d'une part de frayeur. Un vent de magie passe et le fameux " fret cach ", un long fouet qu'on fait claquer. D'aucuns prétendent qu'on l'actionne de façon à faire avancer les zombis qui protègent le groupe. D'autres disent que le

claquement puissant de ce fouet fait de sisal sert à écarter les mauvais esprits et conjurer le mauvais sort jeté par les groupes rivaux. Pour le révérend père Yvan François :

" Le " fret cach " sert à saluer une fois parvenu dans les carrefours. Et à demander la permission de passer à l'esprit qui dirige les portails."

Noyé dans la même culture que le reste de la population, malgré certains partis pris religieux, on subit l'influence des croyances ambiantes. Ainsi, quand on parle de peur, on voit des personnes qu'on effraie. On ne saisit par le drame du participant qui, la peur aux tripes, doit se manifester sous peine de sanctions magiques, ou sous la promesse que son sort s'améliorera. On ne s'imagine pas la somme de foi qu'un tel acte implique et les sacrifices qu'il oblige à consentir.

Émile Manigat souligne :

" Chez nous, il y a des gens qui se sentent persécutés, qui ont été défavorisés par le sort, qui pensent avoir de la déveine par exemple. Participer au carnaval, constitue pour eux un moyen de s'en sortir. Cela représente, en quelque sorte, un bain de chance."

Ainsi, fort souvent, cet humour qu'on étale sert de paravent à des drames profonds qui se vivent dans la crainte de décevoir un esprit quelconque de la religion populaire, ou dans l'ultime espoir de se débarrasser d'un mauvais sort et d'améliorer enfin sa situation.

8.4 Certains masques et leurs effets tant sur les enfants que sur les adultes

Très rationnel, ayant atteint une maturité visible et appréciable, on pense généralement qu'on possède du courage à revendre et qu'on plane bien au-dessus des petites craintes. Pourtant, la vue de certains masques peut déclencher chez quelques sujets impressionnables, une peur superstitieuse. Au delà de leur laideur peut intervenir des connotations magiques et les associations d'idées font le reste. Si des adultes tremblent de frayeur ou se sentent parcourus par un frisson inexpliqué devant de tels objets, que dire alors des enfants ? Ils sont littéralement terrifiés.

Geneviève Allard et Pierre Lefort font remarquer :

" De quelque côté que l'on se tourne, divinités et démons se rencontrent et se croisent, et cela aussi bien dans les religions les plus évoluées que dans les plus primitives. Il n'y a donc rien que de très normal à associer l'épouvante au domaine divin. Le porteur d'un masque incarne un Être qui souvent l'envoûte, et, dans un état second, en mimant les gestes de celui qu'il incarne, il peut se trouver en état de transe au cours d'une crise qui l'exténue et dont il ne peut pas se souvenir. Dès lors une terreur hyperbolique se répand : il faut faire peur ou avoir peur, on passe du " terrorisé " au " terrifiant ". Le porteur libère en lui des énergies inconnues, sa personnalité courante disparaît alors que sa personnalité secrète apparaît en provenance d'un autre monde." (1984 : 100)

Les masques physiques qui font peur, ont leurs équivalents : les masques psychologiques. Tel chef d'entreprise, tel professeur qui adoptent une mine de circonstance peuvent terrifier, glacer leur vis-à-vis.En transposant cela dans le carnaval, nous pouvons dire que certains individus qui y évoluent, par leur allure menaçante, leur mine patibulaire, peuvent pousser notre crainte à un niveau plus élevé que s'ils portaient un simple masque

physique. L'effet assez marqué sur les enfants surtout népargnerait pas des adultes sensibles.

CHAPITRE NEUVIÈME

Carnaval et art

9.1 Le carnaval, art pluriel

Le carnaval se présente comme un art pluriel. C'est une manifestation culturelle qui fait appel à la participation de tous les arts : musique, peinture, sculpture, mais aussi danse, expression dramatique, littérature orale. Le carnaval est musique, peinture, sculpture, littérature. Il se retrouve à la frontière de tous les autres arts. Le concept d'art pluriel se révèle d'une grande importance. Toutefois, nous n'avons pas l'intention de lui accorder plus de place qu'il ne mérite. Nous ne l'avons pas traité exhaustivement mais cette thèse possède la qualité de l'avoir mentionné en tant qu'aspect inhérent au carnaval haïtien. Plus tard, nous lui consacrerons toute une monographie, compte tenu de sa pertinence.

Les bannières, les drapeaux, les représentations physiques du nom donné à un groupe, sont fabriqués sur place. Regardons ensemble une bande carnavalesque nommée " Hydravion " et qui évolue dans la région de Carrefour, en banlieue de Port-au-Prince. Elle est toujours précédée au cours de ses déambulations à travers les rues par un gros hydravion fait de papier multicolore, collé sur une armature de bois léger. Le tout trône à l'extrémité d'une longue perche et le porteur danse fièrement avec ce symbole visible du groupe.

Le nom du groupe est aussi dessiné soigneusement sur une large banderole. Il est impératif du point de vue magique mais aussi du point de vue stratégique de bien identifier la bande carnavalesque.

Les masques, quand ils existent, constituent un autre exemple d'artisanat. La plupart sont faits par collage également. En effet, sur une moule de terre, on colle du papier provenant de vieux journaux, une fois séchée, on enlève cette forme, on découpe les yeux, les narines et une bouche. Puis, on obtient un masque grossier qu'on raffine, qu'on peint ou qu'on recouvre de papier de couleur très fin.

Élie Nicolas confirme nos déductions en ces termes :

" Je crois que le carnaval se situe, en effet, sur la frontière de plusieurs arts. Je prends l'architecture pour les chars, pour les stands, la peinture pour les masques, de même que pour les chars. Je prends la composition musicale, ou mieux la musique en général, la danse. Pour moi, le carnaval représente donc un art pluriel..."

Claude Lévi-Strauss nous arrive avec des réflexions sur l'art en général :

" ...art lies half-way between scientific knowledge and mythical or magical thought. It is common knowledge that the artist is both something of a scientist and of a 'bricoleur'. By his craftsmanship he constructs a material object which is also an object of knowledge. We have already distinguished the scientist and the 'bricoleur' by the inverse functions which they assign to events and structures as ends and means, the scientist creating events (changing the world) by means of structures and the 'bricoleur' creating structures by means of events..." (1966 : 22)

Nous lisons dans le livre du président constitutionnel d'Haïti, Jean-Bertrand Aristide :

" Noircirait-on le tableau que le peuple haïtien continuerait à vivre. Et même à rire et à danser. Un tel paysage social aurait dû justifier un taux de suicide très supérieur à la moyenne mondiale, ce qui n'est pas du tout le cas. Si amère soit la réalité, restent l'espoir et la lutte. Reste aussi l'art, qu'il se joue, s'écrive ou s'écoute.

La réalité douloureuse, tragique, transposée par des couleurs vives, peut se dépasser en un imaginaire merveilleux qui fait de l'homme le meilleur remède pour l'homme...

(...)

La peinture représente l'une des dernières ruses de l'homme pour s'exprimer sans nommer, simplement en montrant, en évoquant les scènes imaginaires ou lointaines comme ces enfants qui rêvent tous les soirs qu'ils mangent parce qu'ils ont dû se coucher à jeun et qui se réveillent affamés parce que le pain est cher et la vie rude. Jamais misérabiliste, hymne permanent à la vie et à ses mystères, elle est, plus qu'une affaire de peintres, le génie de tout un peuple. Les tap-tap, transports en commun des humbles, baptisés et bariolés, véritable musée roulant d'un art pour tous, reflètent les valeurs, les croyances, la vie quotidienne, l'état d'esprit de tout un peuple. Un peuple qui refuse l'obscurité où il est plongé, un peuple capable de dépasser les vicissitudes de la condition humaine. Un peuple qui s'identifie aujourd'hui tellement à l'homme qu'il a lui-même désigné." (1992 : 28-29)

Enfin, ces réflexions peuvent s'appliquer au carnaval, art pluriel. Ce concept n'occupe pas beaucoup d'espace dans cette thèse, parce que nous le concevons comme toile de fond. En effet, le carnaval, lieu de défoulement par excellence, pour arriver à ses fins, accueille tous les arts avec la musique comme reine. Ainsi, "à tout seigneur, tout honneur", dans leur ensemble, ces arts divers nous conduisent à déboucher sur la musique et à en faire l'épine dorsale du présent travail, en nous rappelant à chaque pas notre approche multidisciplinaire.

9.2 L'artisanat au sein du carnaval tant urbain que rural

Le carnaval est considéré comme une manifestation qui stimule la créativité. En plus des masques les plus divers, les costumes de toutes

sortes, les déguisements : les uns plus ingénieux que les autres, on fabrique des objets extraordinaires, entre autres, les fameux lampions en couronnes, montés sur une longue perche, avec des mèches imbibées de pétrole, ils serviront à éclairer les pas des danseurs des groupes sortant la nuit. Ce fanal artisanal a fait place dans les bandes de rara plus riches, à la lampe " Coleman " qui éclaire bien plus et n'est pas soumise aux caprices du vent. On notera également un instrument de secouement, sorte de hochet appelé tchatcha : deux énormes calebasses placées aux deux bouts d'un long manche qu'on porte comme un grand haltère et qu'on secoue à bout de bras. On n'oubliera pas les nombreux instruments à vent faits d'aluminium, les multiples membranophones, etc.

Les costumes des " major-jonc " (jongleurs folkloriques), les " joncs " eux-mêmes (sortes de longs bâtons) sont de fabrication locale. Que dire alors des instruments par frottement comme les râpes ? S'ajoutent à la longue liste : les étendards, les drapeaux, etc. Ainsi, la place de l'artisanat dans le carnaval se passe de commentaires.

9.3 Le carnaval, spectacle pour les yeux ? pour les oreilles ?

Tout ce qui faisait la beauté du carnaval et valait le coup d'oeil est allé en diminuant. Les chars allégoriques qu'on remarque se révèlent de moins en moins luxuriants et riches. On semble se contenter de peu.

L'excellence ne trouve pas sa place dans le dictionnaire des maîtres de l'heure, à l'égal des mots et expressions : honnêteté, dépassement de soi, amour propre et autres défis à relever.

L'oeil reste sur sa faim. La musique prend le dessus. Forte et rythmée, elle constitue la dominante du carnaval. En ce sens, Élie Nicolas diverge un peu et déclare :

" Le carnaval continue d'être un spectacle pour les yeux : les reines richement vêtues, les rois, les nombreux déguisements, les chars très bien décorés. Naturellement, l'élément qui manque et qui existait autrefois, ce sont les uniformes que les fans des différents groupes portaient, mais le carnaval représente encore un spectacle pour les yeux et il a toujours beaucoup de couleurs."

Pour demeurer logique avec nous-mêmes, il convient de préciser que la paupérisation croissante du pays a entraîné un phénomène curieux : on rencontre de moins en moins de masques, et beaucoup moins de déguisements qu'avant. Le carnaval devient par là, un événement qui n'est plus vraiment destiné aux yeux, pour se tourner en grande partie vers les oreilles. La mairie de Port-au-Prince, plus particulièrement, avait dû adopter des mesures d'exception pour que toute personne non-déguisée n'entre pas dans un groupe même pour y danser pendant quelques minutes. Cela n'avait pas fait long feu.

Destiné à solliciter tous nos sens, un carnaval qui manque une de ses dimensions souffre d'un réel vide quant à l'équilibre de son rôle et ne peut aucunement remplir sa mission.

9.4 L'esthétique au niveau des arts visuels dans le carnaval

Quand nous parlons de crise esthétique, il ne s'agit pas d'une expression vide. Voici comment le tableau se présenta après la chute de Jean-Claude Duvalier : une bonne partie de la bourgeoisie haïtienne, inquiète, se concentra sur la protection de ses acquis. Se lançant dans des complots afin de fomenter plusieurs coups d'État dont le dernier en date devait réussir, cette bourgeoisie se préoccupait peu des manifestations idéales. Ainsi, le beau, ou ce que la société haïtienne accepte comme tel, se trouva en totale régression.

La bourgeoisie qui est en mesure de dépenser, participe au carnaval urbain de concert avec le gouvernement de facto avec des objectifs bien précis : donner à l'opinion internationale l'impression qu'on vit dans un pays normal et fournir, à la grande masse des démunis à laquelle on a volé sa démocratie naissante, l'occasion de se défouler et d'oublier sa perte. Pour les usurpateurs, c'est donc un devoir à accomplir. Faire plus beau que le concurrent s'avère complètement secondaire. Le beau, comme fait social, suit les remous d'une société en panne qui garde l'espoir dans ce qui point à l'horizon comme catalyseur du changement.

La crise esthétique se manifeste dans certains traits. On décore moins,pas tout simplement par manque d'argent, mais surtout à cause d'une baisse dans la qualité de ce qu'on veut offrir au public comme prototype de la beauté. On peut faire joli ou laid. Cela importe peu.

Le masque devient pratiquement plus rare et ceci en accord avec la nouvelle morale où les modèles, ceux détenant le pouvoir posent des actes de façon tellement éhontée que se cacher la face pour danser s'avère assez ridicule. Ici apparaît toute l'influence que joue la politique ou mieux les attitudes politiques sur une manifestation culturelle dans ses aspects mêmes les plus pertinents.

Traditionnellement, l'idiosyncrasie des Haïtiens fait qu'ils se plaignent que la chose qui se trouve en face d'eux soit moins belle, moins grande, moins chère qu'ils se l'imaginaient. Qu'il s'agisse de la tour C.N., de la tour Eiffel, du stade olympique de Montréal, de l'Empire State Building ou de n'importe quelle autre merveille du monde, ils feignent à première vue de ne pas s'en étonner.

Le régime des Duvalier avait pris en main de recalibrer cette tendance ennuyeuse pour lui. Ainsi, l'esthétique macoute se résumait à tout ébaucher. Jamais de produit fini. Toute velléité d'exceller était vite étouffée. Entre deux personnes offrant leurs services, le chef de l'État, donnant l'exemple, choisissait la moins qualifiée. Cette pratique s'était généralisée en arts plastiques, en musique et en littérature.

L'esthétique macoute forçait ses tenants à louanger tout ce qui était de qualité douteuse, à rejeter et à boycotter tout ce qui avait une vraie valeur. Cela paraît extraordinaire ou même mensonger, mais constitue la norme.

L'encouragement au culte de la médiocrité s'imposait. Pourvu qu'on truffât un texte de panégyrique de l'impayable François Duvalier et plus

tard de son fils, on pouvait créer n'importe quel morceau hideux ou tout simplement supportable et lui assurer un destin prometteur. Autant dire que les opportunistes ne s'en privèrent point. La médiocrité règna donc en maîtresse et servit de base, de substantifique moelle à l'esthétique macoute.

Élie Nicolas nous fait remarquer :

" Je ne partage pas entièrement l'opinion qui veut que l'esthétique dans le carnaval haïtien soit tout à fait relâchée. Je prends les déguisements en indiens, par exemple. C'est très beau, très élaboré. Si je prends les chars, c'est également merveilleux. Même certains stands ne le cèdent en rien à tout ce qui se fait de bien dans le monde. Il y a de multiples déguisements qui demandent, pour les réaliser, beaucoup de maîtrise des arts plastiques. À ce niveau, je dirais que l'esthétique n'est pas trop relâchée.

Si l'on se réfère à la musique proprement dite, je serais entièrement d'accord. Parce que la méringue carnavalesque de plus en plus ne recherche pas tellement la combinaison harmonieuse des rythmes et des sons. On se contente de produire du bruit rythmé qui permet aux gens de se déhancher, d'utiliser des propos obscènes afin de se défouler. Là, le peuple y trouve son compte. Il s'amuse, il n'a pas de problème. Donc, les musiciens surtout ne font pas d'effort. Mais les autres artistes les architectes, les artisans qui préparent les masques j'estime qu'ils démontrent de l'imagination et beaucoup de sens esthétique."

Enfin, ce qui nous amène à penser à un relâchement dans les arts visuels au cours du carnaval haïtien, c'est aussi tout le décor plaqué sur l'évident délabrement de Port-au-Prince et des autres villes du pays. On a l'impression de regarder un film où les couleurs luxuriantes, les riches décorations se mêlent sans vergogne à la boue puante, une vraie symphonie concertante pour manifestation éhontée de richesses sur fond de pauvreté crasse, de mouches et de détritus.

9.5 Les chars allégoriques

Les chars allégoriques construits sur des camions représentent l'une des principales attractions des trois derniers jours du carnaval. Certains bureaux de l'État, des compagnies privées font participer les leurs au défilé carnavalesque. Les reines et les rois de carnaval y prennent place. Jeanne Philippe nous décrit comment on désigne les reines du carnaval :

" En Haïti, les hommes et les femmes les plus honorables du pays sont choisis pour élire les reines du carnaval. C'est un concours de beauté et de charme et les électeurs ont l'occasion de porter leur choix sur celles qu'ils croient être les représentantes de la beauté haïtienne. Tel choisira une noire, tel autre une fille au teint clair. Les hommes ne choisissent-ils pas la femme de leurs rêves et les femmes celle qu'elles rêvent être ? Les reines représentent les quartiers riches, moyens et pauvres. Quand ces beautés circulent, tous les hommes croient les posséder dans une certaine mesure. Elles envoient des baisers et les hommes les leur renvoient de très loin, hélas ! Dans le carnaval, il y a la danse libre qui est un des meilleurs moyens d'expression tandis que les danses qui se pratiquent dans les salons sont sophistiquées. Elles ne sont pas des formes d'expression." (1985 : 58)

Un char allégorique représente n'importe quoi. Par exemple, un bateau à voile voguant sur la mer dont le bleu domine. Un camion transporte généralement ces décorations qui font du carnaval un lieu de plaisir où les arts se donnent la main pour exprimer le beau (même si nous estimons que dans le contexte haïtien, il traverse une vraie crise). La musique, de son côté, engendre le ressourcement, l'oubli des frustrations journalières et la satisfaction des sens.

La république d'Haïti sur carte géographique multicolore et attrayante peut aussi servir de thème à un char allégorique. Cela prouve que le

nationalisme, même si dans le camp des nantis et dans celui des démunis on le conçoit différemment, répond quand même à l'appel. La situation socio-économique d'Haïti, si elle fait penser à un manque de nationalisme, ce n'est certainement pas la faute de la grande majorité des Haïtiens, mais celle d'une poignée de "patripoche" (vendeurs de patrie), comme le souligne si bien le président Jean-Bertrand Aristide chaque fois qu'il en a l'occasion.

Pendant les carnavals, les rues du pays deviennent de vraies pistes de danse. On s'approprie l'environnement dans la danse et la musique forte. Le char, au milieu de tous les aspects du carnaval qui changent, est demeuré le symbole le plus permanent de cette manifestation populaire. Un carnaval urbain, à Port-au-Prince, sans char allégorique paraît vraiment hors de question.

9.6 Le défilé traditionnel du carnaval urbain et son sens particulier

Le défilé traditionnel à la rue des Casernes, à Port-au-Prince, pour aller passer devant le palais national et les grands édifices publics situés dans la même région. Les résidents du palais présidentiel n'ont pas à se déplacer pour tout voir. En vertu de leurs droits de souverains, ils possèdent tout. Tout tourne autour d'eux.

Les embouteillages monstres, les édifices à bureaux, une cathédrale catholique, la cathédrale épiscopale : Sainte-Trinité, le tout regardant avec indifférence la saleté des rues, les nids à microbes et à maladie. On chante

tout, on critique tout. Mais attention ! la pensée est mise en cage. La censure a tout placé en coupe réglée.

Le long de ce défilé, nous voyons en résumé le carnaval total. Certains hommes, comme les femmes, participent au déhanchement. Alors, ils soulèvent leur chemise et jouent de la ceinture. Toutefois, dans le carnaval urbain, c'est le " laisser-frapper ", les fameuses " gagan-n " (attraper quelqu'un à la gorge) qui ont droit de cité dans le monde des jeunes adultes masculins. On s'aide des deux mains et se mettant devant un vis-à-vis, on se pousse au niveau de la gorge.

On se penche vers l'arrière le plus bas possible pour remonter et placer l'adversaire dans la même position. Cela s'appelle " dodi-n " ou le mouvement de la chaise berçante. L'habileté revient donc à se courber loin en arrière sans tomber et surtout pouvoir se redresser pour montrer sa force à l'adversaire. Cela se change parfois en coups de poing. Cependant, ce n'est pas la norme et cela n'arrive que quand on perd patience ou quand on s'avoue vaincu et qu'on se mette en colère devant son incapacité à résister au " gagan-n " en exécutant une bonne " dodi-n ".

Les batailles qui ont lieu au cours de ces réjouissances publiques n'encouragent pas une participation de masse sans équivoque. De plus, les tontons macoutes avaient transformé une ambiance qui malgré tout avait gardé une allure pacifique en un lieu où l'on jouait parfois de la gachette. Et un jeune tué ici ou là, confirmait la brutalité du régime en place.

Élie Nicolas affirme :

" D'après moi, le défilé traditionnel du carnaval urbain a plusieurs sens : premièrement, les milieux d'affaires utilisent beaucoup les chars pour faire la promotion de leurs produits donc, c'est une sorte de foire où l'on expose parfois... Dans le temps, on savait étaler les produits sur les chars mêmes. On savait procéder aussi à de petites distributions d'échantillons. Mais quand même, il y a une publicité assez tapageuse qui se fait sur les stands et sur les chars.

Deuxième sens, ce défilé permet aussi aux reines de s'exhiber dans leurs tenues assez attrayantes. On montre également les beautés créoles et les beautés importées quand on arrive à payer les prix pour les inviter. Donc, pour moi, c'est surtout ça : la promotion commerciale, la promotion du tourisme."

Pour nous, au sein de la polysémie, nous tirons un sens premier du défilé carnavalesque des jours gras. Il réside dans l'ostentation dont sont capables les classes dominantes. Elles déclarent sans vergogne : regardez combien on est riches ! Elles affichent leur mépris pour le peuple à qui elles jettent leurs miettes : " suivez nos chars ! Dansez notre musique et s'il en reste : goûtez un peu de notre alcool ! De toutes les façons, vous n'êtes bons qu'à ça."

C'est un hymne au mépris, à la crasse et à l'égoïsme sous des dehors faussement altruistes. Un hymne à la rapacité, au manque d'humanité du capitalisme à l'haïtienne : la manifestation d'une bourgeoisie arrogante qui pense que tout lui est permis. Il convient de noter que cette bourgeoisie comporte autant de gens à la peau foncée que de Noirs clairs. Ils sont tous aussi condamnables les uns que les autres, sans coeur et dégoûtants. Les médias américains les ont baptisés, à juste titre, "l'élite la plus répugnante de la terre".

CHAPITRE DIXIÈME

Carnaval et multiethnie

10.1 La manifestation carnavalesque haïtienne et son approche multiethnique

Le carnaval urbain haïtien possède une vocation multiethnique. En effet, les Arabes, les Hindous, les Amérindiens et les Noirs africains viennent en bonne place dans les nombreux déguisements qui pavoisent le carnaval, à la vérité, les Africains sont vus de façon très caricaturale et même dégradante. Cela préfigure un certain reniement de soi. À voir comment ils sont peints en plus noir, avec d'énormes lèvres rouges : une caricature colonialiste que les participants à ces groupes carnavalesques ont repris à leur compte. L'ignorance de l'Histoire et de son origine ethnique fait le reste.

En général, pouvons-nous dire, les groupes noirs représentés au carnaval, sont regardés sous un jour péjoratif. Une certaine conscience sociologique devrait empêcher des personnes se posant en supérieures de se moquer des habitants de tout un continent. Les autorités haïtiennes, si elles étaient moins incultes auraient adopté des lois qui auraient freiné des actes frisant le ridicule. On assiste ici au fait que les Haïtiens ayant été longtemps séparés de l'Afrique, se prennent pour d'autres.

Bref, nous nous souvenons d'une année où pendant la période du carnaval, Haïti était près d'aller aux jeux olympiques de Munich dans le cadre du soccer. Plusieurs jeunes parcouraient les rues, déguisés, la face peinte en blanc, une valise dans les mains et une inscription au dos : " I am going to Munich ". C'était la fierté représentée sous forme humoristique et signifiant qu'on allait s'imposer à la face des puissants de la terre qui sont blancs.

Élie Nicolas ajoute :

" Je dirais que le carnaval haïtien est effectivement multiethnique et là tous les groupes ethniques qui composent la population haïtienne sont représentés.

Le carnaval constitue un phénomène multisocial et multiethnique. Donc, ça intéresse tout le monde. On doit avoir des raisons d'ordre philosophique ou religieux pour ne pas y participer. Mais, on n'y est pas exclu parce qu'on vient de tel groupe ethnique ou de tel groupe social. Au contraire, le carnaval fait un brassage social, un brassage ethnique."

Au fond, multiethnique devient synonyme d'international, car les multiples nationalités représentées dans le carnaval haïtien ne reflètent pas in stricto sensu la composition ethnique du pays. Si la plupart de ces peuples ont des ressortissants dans la société haïtienne, ils ne sont pas assez nombreux pour justifier la grande place qu'ils occupent dans les déguisements du carnaval. Cela traduit un esprit ouvert sur le monde, entretenu par les médias. En effet, compte tenu du bâillon qu'on impose à la libre expression en Haïti, ceux qui écoutent la radio, regardent la télévision ou lisent les journaux possèdent beaucoup d'information sur ce qui se passe à l'étranger, mais n'ont aucune idée de ce qui arrive dans leur environnement immédiat.

D'aucuns suggèrent que ces déguisements ont été fortement influencés par des coutumes en provenance des autres îles des Antilles. Ils y voient aussi l'effet du cinéma dont les personnages ont beaucoup frappé l'imagination des Port-au-Princiens. Il n'existe pas de doute à cet égard. Nous avons souligné le rôle prépondérant joué, dans l'adoption d'un déguisement ou d'un autre, par les médias de diffusion de masse. Le cinéma en fait partie.

10.2 La représentation de l'Africain dans le carnaval haïtien

Quand nous regardons défiler le cortège carnavalesque beaucoup d'entre nous embrassent le spectacle d'un regard naïf et content d'admirer la féerie des couleurs, la beauté ou la laideur d'un masque, l'originalité ou la platitude d'un déguisement. Peu d'entre nous se mettent à lire entre les lignes, à analyser les différents tableaux qui se succèdent sous nos yeux.

L'approche critique, sociologique semble relever du penseur froid qui à tête reposée essaie de découvrir le pourquoi et le comment de ce qui plaît, mais n'est point innocent. Tout oriente, dirige, impose, forme notre manière de penser, ouvertement, sous cape ou subliminalement. Tous les moyens s'avèrent bons pour contrôler socialement les gens, les amener, sans qu'ils s'en aperçoivent, à percevoir la réalité d'une certaine façon, pas d'une autre, à agir comme on le leur a prescrit.

Ainsi, la représentation de l'Africain dans le carnaval est un exemple patent de l'aliénation de certains Haïtiens non-avertis, sans culture historique réelle. On peint l'Africain au plus laid. Les images que glorifie une des bandes dessinées d'Hergé : " Tintin au Congo ", ne le cèdent en rien à la vision que l'homme carnavalesque a de l'Africain. Le colonialisme et le néo-colonialisme peuvent en ce sens crier victoire : des descendants d'Africains qui se croient supérieurs à leurs géniteurs du simple fait d'avoir acquis un vernis de culture occidentale.

Élie Nicolas nous dit :

" En général, je vois représenter les Africains sous la forme de personnes aux cheveux crépus, de couleur très foncée. C'est tout. C'est l'image que, généralement, l'Haïtien a de l'Africain. Je n'assimilerais pas cela à un reniement de soi. Dans le même ordre d'idées, dans le carnaval, on représente le Mexicain comme étant un métis portant un chapeau très très large avec un costume typique.

Je ne m'aventurerai pas jusqu'à dire qu'il s'agit d'un phénomène de rejet de soi, de reniement de soi ou même de représentation caricaturale..."

Pour Rose-Marie Nazon :

"L'image de l'Africain dans le carnaval c'est le reflet de notre éducation.

La campagne antisuperstitieuse de 1941, orchestrée par le clergé catholique d'alors, avait fait mépriser les religions d'origine africaine."

L'éducation antiraciste doit, curieusement, se promouvoir et se répandre dans un pays noir comme Haïti, afin d'enseigner l'estime de soi à une bonne partie de la population et combattre les effets parfois cocasses du racisme tourné vers soi-même. C'est le résigné qui accepte les abus de la société comme normaux et qui discrimine à son tour ceux qui lui ressemblent, devenant automatiquement l'allié volontaire de ceux qui prônent au pays le maintien d'un complexe d'infériorité sui generis qui constitue un procédé efficace de contrôle social.

10.3 La crémation d'un Juif en effigie, antisémitisme ou acte machinal

Nous abordons ce nouveau point en disant que dans l'esprit des Chrétiens on prend pour acquis que " les Juifs ont tué le Christ ". Vamberto Morais déclare à ce sujet :

"At this stage something should perhaps be said about the trial of Jesus, for that would be the great libel thrown at the whole Jewish people throughout the centuries THE JEWS KILLED CHRIST. And remember that Christ being God in Christian eyes, the Jews were considered guilty of the awful crime of deidice. That became indeed a licence to kill and persecute, an ironical denial of the whole way of life preached and practised by Jesus." (1976 : 69)

Les historiens se mettent d'accord pour déclarer que l'un des quatre évangiles a contribué, tout particulièrement, à répandre l'idée de la culpabilité de tout un peuple dans le jugement et la condamnation du Christ Jésus. Alors que l'élimination physique de ce dernier n'était voulue que par les oligarques romains et juifs de l'époque, à l'exclusion de la portion opprimée de la population. Ainsi, Vamberto Morais souligne à juste titre :

"... one thing is clear : the fourth Gospel must have contributed to fix and crystallize in the Christian mind, through the centuries, this black-and-white picture of the Jews acting collectively as the enemies of Jesus, contrary to the Synoptic tradition, which makes the ruling priest responsible. This is now admitted even by Catholic students like Father Flannery..." (1976 : 73)

L'histoire de la présence juive en Amérique commence avec la Découverte du Nouveau Monde. En effet, Vamberto Morais souligne :

"... Columbus' expedition received royal approval in the same month, March 1492, that 'Their Catholic Majesties' expelled the Jews from Spain. But even in the fateful journey made under the sign of the cross some Marranos did take part. It is even suggested that Columbus himself came from a Jewish

family, but this is merely a conjecture. Some Jewish scholars are prone to grant certificates of Israelite descent to famous characters.

With the arrival of the Jews in the New World, some thought that the Diaspora would acheive its fullest extent. The circle would be closed, and the prophecy of the Sibylline Oracles would be fulfilled : 'And you shall fill all the lands and all the seas; and each shall be outraged by your customs'." (1976:137)

Dans l'histoire de l'antisémitisme, on mentionne la destruction par le feu de la littérature hébraïque et souvent l'élimination physique des Juifs. En ce sens, Vamberto Morais écrit :

"Most often, as one would expect, suppression or censorship of Jewish writings was the rule. The burning of books - which was going on in Chile under a brutal military regime only recently - was not a Nazi invention. In Paris in 1240 wagonloads of precious Hebrew manuscripts were publicly burnt..." (1976 : 154)

Vamberto Morais rend les Chrétiens totalement responsables de véhiculer des idées antijuives nocives et très difficiles à déraciner :

"... The greatest evil of 'Christian' and ecclesiastical anti-Judaism, I repeat, did not lie in the destruction of human lives, great and criminal as it was, but in its permanent poisoning of entire generations, and in the mental distortion it produced not only among the Christian peoples but inevitable in the Jews themselves." (1976 : 99)

Dans le carnaval haïtien, il est question d'un Juif : c'est le Juif Errant. Écoutez ce qu'en dit Vamberto Morais :

"... The Wandering Jew (der ewige Jude, or 'Eternal Jew', in German) is a virtuous, melancholy man, who is often praying - the typical repentant sinner. Wherever he goes, he is treated with respect and even reverence. In a way he is sacred because he lies under a curse or taboo...

... The Eternal Jew of the Germans was called le Juif errant by the French, l'Ebreo errante by the Italians, the 'wandering Jew' by the English, or Judeu errante by the Portuguese. It was not long before several people claimed they had seen or met the myterous old man in Brussels, Paris, Munich, and other cities in Europe. In some cases it looks as if charlatans took advantage of the myth to make money and attract attention." (1976 : 140)

Pour nous, Vamberto Morais représente un des bons historiens de l'antisémitisme aussi le citons-nous une autre fois :

"Anti-semitism is like an epidemic which appears here and there in successive outbursts, declining in one place and reappearing with sudden virulence in another. Even when it does not lead to pogroms and mass expulsions, it remaind latent, endemic, always liable to new outbursts. And the Diaspora flowed and ebbed, following its unpredictable march." (1976:141)

En Haïti où l'antisémitisme constitue un concept pratiquement inconnu, on assiste à un carnaval urbain d'origine européenne où l'on brûle un Juif en effigie. Cet acte apparaît comme dénué de toute connotation raciste et antisémite. Pourtant, nous voici en présence d'Ahasuerus, ce Juif qui, selon la tradition chrétienne, cria des mots grossiers à Jésus et le poussa avec rudesse quand celui-ci, fatigué par le transport de la croix, vint s'appuyer au mur de sa maison. Le carnaval urbain haïtien a hérité de ce Juif condamné par Jésus à errer sur les chemins du monde. Les participants à la manifestation carnavalesque le font brûler le dernier jour gras dans le but de mettre fin à leur propre malédiction.

Ancré dans une mentalité où tout commence par un certain rituel, le peuple haïtien s'entend pour mettre fin au carnaval d'une façon particulière. En général, on brûle dans les carrefours, des bonnets, de la paille et bien d'autres articles. Écoutez ce que nous en dit Emmanuel C. Paul :

" En général, le carnaval traditionnel finit par la cérémonie dite " brûler " qu'exécute chaque bande en particulier quelques heures avant la rentrée définitive du mercredi des cendres. Le rituel varie non seulement de région en région, mais de groupe en groupe à partir du schéma suivant. Au cours de ses randonnées, à un moment donné, mardi dans la nuit, la bande s'arrête à un carrefour. On met le feu à quelques morceaux de linge, de masques ou d'autres objets inflammables. On danse et on chante autour du feu ainsi allumé ; on fait des libations aux quatre points cardinaux. Le feu une fois éteint, chacun plonge l'index dans la cendre et fait le signe de croix, ensuite le groupe poursuit, joyeux, sa tournée. Nous allons rapporter, à ce sujet, une tradition capoise disparue, il n'y a pas longtemps.

Dans cette région, la cérémonie du " brûler " revêt par son grandiose, le caractère d'apothéose du carnaval en ce sens que tous les groupes se réunissent pour la célébrer dans un centre donné assez spacieux, par exemple le Champ de Mars. Mais la tradition voulait que cette opération servît à purifier la société par la sanction qu'elle devait constituer contre un membre fautif. Par conséquent, l'intérêt du carnaval, durant l'exercice se concentrait sur la personne à brûler. Chaque groupe suggérait des victimes dans des chansons de circonstance en faisant des allusions à des individus jugés coupables au cours de l'année. La victime choisie d'un commun accord inspirait la chanson carnavalesque-type de l'année. Le jour du brûler, elle était représentée par une grosse poupée à laquelle on mettait le feu, un feu qu'on alimentait par des morceaux de linge, de masques, etc., apportés par les participants. Notre informateur nous signale que d'ordinaire les personnes à brûler appartenaient à l'élite de la ville. En 1940, c'était la fille du Préfet ; en 1941, c'était une autre fille bourgeoise qu'on avait accusée de relations sexuelles avec son parrain ; en 1942, c'était un père de famille accusé d'avoir volé une dinde.

Par le choix des personnes à brûler ou des individus à sanctionner, on peut dire que la société capoise se montrait plus sévère pour les jeunes filles et les femmes mariées. Nous reviendrons sur cet aspect social du carnaval traditionnel.

À Dessalines, dans l'Artibonite, " le brûler " se fait en commun avec cette particularité que le feu est mis à un mannequin appelé " juif " fabriqué en coton et en tissu. Tous les participants passent les uns après les autres sur la flamme comme pour en bénéficier de ses vertus purificatrices. À Jacmel également, c'est un mannequin appelé " Papa Madigras " qui est transporté en un lieu où il est brûlé en présence de tous les groupes. À Léogâne, le brûlement se fait en commun, mais chaque bande apporte à cette fin une poupée en toile attachée à une pique..." (1963 : 164-165)

Emmanuel C. Paul rapporte les faits entourant la crémation d'un juif en effigie et n'émet aucun jugement en ce sens. Nous serions tenté de conclure qu'il n'y attache pas beaucoup d'importance. Cependant, notre génération ne saurait contempler des données de cette nature sans considérer leurs tenants et leurs aboutissants. Nous demeurons convaincu qu'il existe à la base de cette crémation une idéologie, des pratiques qu'on doit pointer du doigt et identifier sans réticence. Voilà ce qu'en pense Élie Nicolas :

" Je ne me risquerai pas à interpréter négativement ce symbole : la crémation du Juif à la fin du carnaval. À ma connaissance, l'antisémitisme ne constitue pas un trait dominant des pratiques sociales haïtiennes. L'Haïtien est, en général, très xénophile. L'étranger est toujours le bienvenu ici : le Juif, l'Arabe, etc. On ne peut pas dire qu'il s'agisse d'une manifestation d'antisémitisme. C'est probablement une pratique qu'on a imité d'une autre culture, sans savoir vraiment ce qu'elle signifie, ni pourquoi on l'imite."

C'est un fait d'acculturation étonnant où l'on intègre un élément qu'on réinterprète, qui perd sa signification étymologique et qui subit un changement syntaxique profond. Darcy Ribeiro souligne :

" Les études d'acculturation sont centrées sur les phénomènes culturels qui décrivent de l'établissement du contact entre entités ethniques. Dans leur formulation générale, ces études se réduisent à l'examen des contacts directs et continus, le processus étant conçu comme nécessairement bilatéral et expliqué en termes d'adoption sélective d'éléments culturels étrangers. Il s'est néanmoins rapidement avéré nécessaire d'inclure dans le cadre de l'analyse tout type de contact intermédiaire et de prendre en considération les situations dans lesquelles le processus était unilatéral, ou, au moins, celles qui n'affectaient pas nécessairement les deux ethnies confrontées.

C'est dans cette nouvelle perspective que l'on a commencé à rechercher des explications non seulement dans les mécanismes d'acceptation-refus orientés par des critères sélectifs préalables à la situation de contact mais aussi en termes d'agents causals de nature culturelle ou extra-culturelle intervenant dans la puissance d'intégration et de capacité de résistance de chaque système socio-culturel à ces diverses contingences." (1979 : 45-46)

Nous ne croyons quand même pas péremptoirement que le concept du Juif errant qu'on brûle à la fin de la période carnavalesque soit l'oeuvre d'une action culturelle délibérée. Si on sait que le carnaval urbain officiel fut le résultat d'une décision gouvernementale au début des années 1930, on peut facilement comprendre que cette notion fut importée en même temps que d'autres contingences.

Paulo Freire nous éclaire ainsi la lanterne :

" Cultural action is always a systematic and deliberate form of action which operates upon the social structure, either with the objective of preserving that structure or of transforming it. As a form of deliberate and systematic action, all cultural action has its theory which determines its ends and thereby defines its methods. Cultural action either serves domination (consciously or unconsciously) or it serves the liberation of men. As these dialectically opposed types of cultural action operate in and upon the social structure, they create dialectical relations of permanence and change.

The social structure, in order to be, must become ; in other words, becoming is the way the social structure expresses " duration ", in the Bergsonian sense of the term.

Dialogical cultural action does not have as its aim the disappearance of the permanence-change dialectic (an impossible aim, since disappearance of the dialectic would require the disappearance of the social structure itself and thus of men) ; it aims, rather, at surmounting the antagonistic contradictions of the social structure, thereby achieving the liberation of men.

Antidialogical cultural action, on the other hand, aims at mythicizing such contradictions, thereby hoping to avoid (or hinder infofar as possible) the radical transformation of reality. Antidialogical action explicitly or implicitly aims to preserve, within the social structure, situations which favor its own

agents. While the latter would never accept a transformation of the structure sufficiently radical to overcome its antagonistic contradictions,they may accept reforms which do not affect their power of decision over the oppressed. Hence, this modality of action involves the conquest of the people, their division, their manipulation, and cultural invasion. It is necessarily and fundamentally an induced action. Dialogical action, howerver, is characterized by the supersedence of any induced aspect. The incapacity of antidialogical cultural action supersedes its induced character results from its objective : domination ; the capacity of dialogical cultural action to do this lies in its objective : liberation." (1970 : 180)

Nous devons alors conclure ce point en ajoutant que le but de la dénonciation de ce préjugé induit, non-conscient, revient à entreprendre une action culturelle concrète, tournée vers la libération d'un peuple qui doit se plaire à participer à une manifestation culturelle positive, changée, débarrassée de préjugés rétrogrades.

10.4 Les autorités constituées et l'ignorance historique et sociologique

On pensait admirer les divers masques, les multiples déguisements et voilà que notre rire amusé se transforme en un rictus, une grimace parce qu'on vient de découvrir que ce qui est présenté traduit une perception de soi tout à l'envers. Notre déception rejoint alors celle du Martiniquais Dr Frantz Fanon qui, dans " Visage noir, masque blanc ", expose les problèmes d'image de soi du Noir antillais qui, en se regardant dans le miroir, voit un Blanc bon teint.

Cette tendance générale chez l'Antillais a été entretenue, en tout premier lieu, par l'école. Lisons ensemble ce qu'écrit Frantz Fanon à ce sujet :

"The black schoolboy in the Antilles, who in his lessons is forever talking about " our ancestors, the Gauls, " identifies himself with the explorer, the bringer of civilization, the white man who carries truth to savages - an all-

white truth. There is identification - that is, the young Negro subjectively adopts a white man's attitude. He invests the hero, who is white, with all his own aggression - at that age closely linked to sacrificial dedication, a sacrificial dedication permeated with sadism. An eight-year-old child offers a gift, even to an adult, cannot endure a refusal. Little by little, one can observe in the young Antillean the formation and crystallization of an attitude and a way of thinking and seeing that are essentially white. When in school he has to read stories of savages told by white men, he always things of the Senegalese. As a schoolboy, I had many occasions to spend whole hours talking about the supposed customs of the savage Senegalese... The Antillean does not think of himself as a black man; he thinks of himself as a Antillean. The Negro lives in Africa. Subjectively, intellectually, the Antillean conducts himself like a white man. But he is a Negro. That he will learn once he goes to Europe; and when he hears Negroes mentioned he will recognize that the word includes himself as well as the Senegalese..." (1967 : 147-148)

Quand on pense à Haïti en particulier, la confusion est totale et se révèle d'une gravité telle que même les voyages, les longs séjours à l'étranger ne réusissent pas à l'enlever de la pensée de beaucoup d'intellectuels haïtiens. Voilà ce qu'en dit Laënnec Hurbon :

"Dès les premiers moments de la transition à l'indépendance, la confusion entre classes et races est déjà latente dans les pratiques sociales et les idéologies qui s'affrontent en Haïti. La grande astuce des colons consistait à faire passer l'idée que la situation des esclaves provenait d'abord de leur race; ou plus précisément l'idéologie justificatrice qui prédominait pouvait se formuler ainsi : l'esclavage est une chance donnée aux Noirs africains d'être éduqués à la civilisation - c'est-à-dire la civilisation chrétienne occidentale - en deçà de laquelle tout n'est que sauvagerie et primitivité. L'idéal de " l'homme " était donné (en Occident), dont il fallait assumer les principes, les moeurs, la religion, le système politique, la langue, etc. (1979 : 104)

Max Dominique, un autre sociologue haïtien, touche du doigt le pourquoi et le comment du racisme qui sévit en Haïti et il s'exprime en ces termes :

"Le préjugé de couleur a des bases objectives, qui nous viennent de la colonie où la constitution de caste - blancs, affranchis mulâtres, esclaves noirs - provoquait des rapports de distanciation entre ces divers groupes. Après l'indépendance, les affranchis hériteront de la morgue, du sentiment de supériorité de leurs pères colons, et d'une solidarité de caste à toute épreuve.

> Ces formes de racisme susciteront des antagonismes violents entre les deux couches noire et mûlatre des classes possédantes luttant pour l'hégémonie. Les résonnances de ces querelles au sein des masses populaires sont exploités par l'un ou l'autre clan. En définitive, on peut dire que le phénomène a pris sa consistance autour de sous-produits de racisme formés dans une société semi-coloniale d'exploitation des masses par les clans possédants noirs (planteurs féodaux surtout) ou mulâtres (bourgeoisie financière ou commerçante). (1988 : 20-21)

Ces révélations de Frantz Fanon, Laënnec Hurbon et Max Dominique avaient déjà été soulignées par le père de l'ethnologie haïtienne : Price Mars dans Ainsi parla l'oncle (1928). Un des gros malheurs du colonialisme : il nous a laissé entre autres, un complexe d'infériorité compensé dans le sens de se prendre pour ce qu'on n'est pas ou de se croire plus qu'on n'est. Le colon se donna pour tâche de vider l'esclave de tout estime de soi. Aussi, ce dernier devenu libre, a-t-il appris à ne se sentir quelqu'un que dans la fausse représentation : il devient maître lui-même, il se voit blanc et comme tel, il méprise tout ce qui est noir. Il rit de l'Africain en qui il ne se retrouve pas ; se regardant dans un miroir culturel déformant, il crache, avec le néo-colonialiste sur son legs culturel africain.

Là, nous entrevoyons le rôle de l'État dans la diffusion des connaissances historiques et sociologiques pour que tout un peuple cesse de se voir avec d'autres yeux que ceux de la logique et de l'objectivité. Si le carnaval constitue un lieu où l'on passe en dérision ses manquements, ses erreurs présentes et passées qu'il soit maintenu à ce niveau et qu'on ne l'utilise pas pour se moquer de ce qu'on est et qu'on ne saurait changer sans dialectiquement entraîner sa propre disparition, selon le raisonnement de Paulo Freire (1970).

Pierre Paraf écrit :

" L'âme antillaise se réveille et ce réveil s'accompagne de critiques et d'orages. Les cadets ont vite fait de renier leurs aînés, même les plus hardis. Il n'est jusqu'au surréalisme, où ceux-là croyaient se libérer, qui n'ait pris aujourd'hui l'allure d'un poncif. La négritude est devenu un lieu commun." (1972 : 163)

À ce compte, le même auteur cite Michel Leiris :

" Alors que pour les années antérieures elle répondait à un moment nécessaire de la prise de conscience (s'affirmer nègres dans une société où ceux qui le sont tant soit peu tiennent à se faire oublier), elle semble virer peu à peu vers l'authenticité. Elle prend figure de thème esthétique et sentimental d'autant plus arbitraire que la distance à tout le moins culturelle est en effet considérable entre l'Antillais même le plus foncé et un Noir africain." (1972 : 163)

Il continue plus loin :

" Le racisme, aux Antilles apparaît essentiellement comme un racisme social." (1972 : 163)

Si Pierre Paraf, comme Frantz Fanon parlent dans leurs oeuvres de la Martinique, cette réalité de la perte puis de la recherche de soi est tout aussi haïtienne et répond aux idéaux des luttes antiracistes menées tant par les intellectuels antillais y compris haïtiens, que par l'intelligentsia africaine progressiste.

Paulo Freire nous fait remarquer :

" Authentic education is not carried on by "A" for "B" or by "A" about "B", but rather by "A" with "B", mediated by the world - a world which impresses and challenges both parties, giving rise to views or opinions about it. These

views, impregnated with anxieties, doubts, hopes, or hopelessness, imply significant themes on the basis of which the program content of education can be built. In its desire to create an ideal model of the " good man ", a naïvely conceived humanism often overlooks the concerte, existential, present situation of real men. Authentic humanism, in Pierre Furter's words, "consists in permitting the emergence of the awareness of our full humanity, as a condition and as an obligation, as a situation and as a project." We simply cannot go to the laborers - urban or peasant - in the banking style, to give them " knowledge " or to impose upon them the model of the " good man " contained in a program whose content we have ourselves organized. Many political and educational plans have failed because their authors designed them according to their own personal views of reality, never once taking into account (except as mere objects of their action) the men-in-a-situation to whom their program was ostensibly directed.

For the truly humanist educator and the authentic revolutionary, the object of action is the reality to be transformed by them together with other men - not other men themselves. The oppressors are the ones who act upon men to indoctrinate them and adjust them to a reality which must remain untouched. Unfortunately, however, in their desire to obtain the support of the people for revolutionay action, revolutionary leaders often fall for the banking line of planning program content from the top down. They approach the peasant or urban masses with projects which may correspond to their own view of the world, but not to that of the people. They forget that their fundamental objective is to fight alongside the people for the recovery of the people's stolen humanity, not to " win the people over " to their side. Such a phrase does not belong in the vocabulary of revolutionary leaders, but in that of the oppressor. The revolutionary's role is to liberate, and be liberated, with the people - not to win them over." (1970 : 82-83-84)

Ainsi, le rôle d'un État haïtien démocratique et tourné vers le réel bien-être du peuple, reviendrait à agir comme le conseille Paulo Freire, en authentique éducateur humaniste, poussé par le désir d'éduquer les ouvriers et les paysans pour eux et avec eux, un partenariat de très bon aloi.

Dans notre entrevue avec Élie Nicolas, un des intellectuels haïtiens dont la probité se passe de commentaire, nous avons recueilli une déclaration qui rejoint la pensée de Paulo Freire :

" Je crois que le carnaval reflète le niveau socio-culturel d'une société. Car c'est avant tout une manifestation culturelle qui ne saurait se révéler plus avancée que ce qu'on projette effectivement. Donc, les autorités doivent surtout éduquer la population de façon à ce qu'elle arrive à comprendre et le phénomène carnaval et toutes les autres manifestations socio-culturelles qu'elle pratique. De sorte que les attitudes et les comportements observés dans ces phénomènes puissent vraiment traduire une certaine connaissance de la réalité haïtienne. Je n'encouragerais jamais l'utilisation de moyens coercitifs pour promouvoir tel ou tel type de comportement. Je crois que le tout se réglera par l'éducation.

Le carnaval, c'est une façon de rire de soi-même. Il constitue, en réalité, une sorte de théâtre où souvent la société fait de l'introspection, observe ses infirmités et les étale sur la place publique. Mais des esprits avertis pensent qu'il faut également essayer de corriger ces travers, ces scories qui entravent l'évolution de la société. Donc, pourquoi ne pas exploiter le carnaval en ce sens ? En faire une sorte de miroir où la société exposerait ses travers afin d'en rire et de leur ambitionner une correction. Cela permettrait aux autorités d'orienter l'action éducative dans un sens donné. Mais pour moi, je le répète, l'action en aucun cas ne devrait être coercitive. Elle revêtira une allure formative, orientatrice, éducative."

Les chercheurs que nous avons retenus ont réfléchi autour de la question du peuple face à certaines attitudes non-souhaitables, en le voyant choisir de changer sous invitation, mais sans coercition. Tout changement doit donc intervenir en accord avec ce que le peuple conscientisé décide d'adopter. L'État jouant au grand méchant loup pour aller punir les contrevenants verserait dans l'oppression pure et simple. Une méthode qui convient très bien aux classes dominantes traditionnelles en Haïti. Mais qui, dans un contexte authentiquement démocratique, devrait être dénoncée, condamnée et rejetée.

Enfin, le problème de se percevoir comme on est réellement et de se forcer à s'aimer, à s'accepter et à refléter une estime de soi totale dans ses

manifestations culturelles demeure entier. Nous continuons à lui envisager une solution juste et équitable pour tous.

CHAPITRE ONZIÈME

Le carnaval et les média

11.1 Rôle de la radio et de la télévision dans le carnaval haïtien

Compte tenu de la pauvreté du pays, les gens ont plus facilement accès à la radio dont les appareils miniaturisés coûtent de moins en moins cher. En somme, la musique du carnaval à la radio touche plus d'auditeurs que ne le fait la télévision. Cette dernière est présente dans beaucoup de salons haïtiens actuellement. Mais il existe encore bien plus qui attendent encore sa venue.

La radio, le diffuseur par excellence des morceaux du carnaval boude les compositions qui dérogent ouvertement au code moral de la radiodiffusion. Et cela pour son propre bien. Car certains textes très grossiers diffusés à longueur de journée ne constitueraient pas l'idéal de ce qu'on aimerait laisser entrer dans nos foyers. D'où péril pour l'existence même de la station de radio qui oserait aller au-delà du permis.

Comprendre le rôle des mass-média dans le carnaval revient à comprendre leur rôle dans la vie elle-même. Marshall McLuhan nous explique :

" A brief summary of technological events relating to the phonograph might go this way :

The telegraph translated writing into sound, a fact directily related to the origin of both the telephone and phonograph. With the telegraph, the only walls left are the vernacular walls that the photograph and movie and wirephoto overleap so easily. The electrification of writing was almost as big a step into the nonvisual and auditory space as the later steps soon taken by telephone, radio, and TV.

The telephone : speech without walls.
The phonograph : music hall without walls.
The photograph : museum without walls.
The electric light : space without walls.
The movie, radio, and TV : classroom without walls.

Man the food-gatherer reappears incongruously as information-gatherer. In this role, electronic man is no less a nomad than his paleolithic ancestors." (1964:248)

L'homme dépend tellement des média : radio ou télévision, qu'il est lui-même considéré comme électronique. Nous revenons encore une fois avec une citation de Marshall McLuhan :

" Radio is provided with its cloak of invisibility, like any other medium. It comes to us ostensibly with person-to-person directness that is private and intimate, while in more urgent fact, it is really a subliminal echo chamber of magical power to touch remote and forgotten chords. All technological extensions of ourselves must be numb and subliminal, else we could not endure the leverage exerted upon us by such extension. Even more than telephone or telegraph, radio is that extension of the central nervous system that is matched only by human speech itself. Is is not worthy of our meditation that radio should be specially attuned to that primitive extension of our central nervous system, that aboriginal mass medium, the vernacular tongue ? The crossing of these two most intimate and potent of human technologies could not possibly have failed to provide some extraordinary new shapes for human experience..."
(...)
With radio came great changes to the press, to advertising, to drama, and to poetry. Radio offered new scope to practical jokers...
Radio created the disk jockey, and elevated the gag writer into a major national role. Since the advent of radio, the gag has supplanted the joke, not because of gag writers, but because radio is a fast hot medium that has also rationed the reporter's space for stories." (1964 : 263-264-265)

Le carnaval bénéficie largement de la couverture que lui offre la radio. Le disk jockey devient son allié le plus fidèle. Au cours de la période carnavalesque la musique qui lui est inséparable s'entend sur tous les postes de radio. La télévision nous bombarde des images qui accompagnent cette musique. Écoutez ce qu'en dit Élie Nicolas :

" La radio et la télévision jouent un rôle certain dans le carnaval, surtout au cours de ce qu'on appelle la période pré-carnavalesque. Généralement la radio et la télévision diffusent les différentes méringues et même orientent le choix du jury qui doit primer les meilleures méringues carnavalesques. Car celles qui sont le plus souvent demandées par les auditeurs ou bien celles qui sont diffusées le plus souvent, recevront la prime de meilleures méringues carnavalesques."

La télévision met encore une autre dimension à la disposition du carnaval. Marshall McLuhan parle de ce médium en ces termes :

" The psychic and social disturbance created by the TV image, and not the TV programming, occasions daily comment in the press. Raymond Burr, who plays Perry Mason, spoke to the National Association of Municipal Judges, reminding them that, " Without our laymen's understanding and acceptance, the laws which you apply and the courts in which you preside cannot continue to exist." What Mr Burr omitted to observe was that the Perry Mason TV program, in which he plays the lead, is typical of that intensely participational kind of TV experience that has altered our relation to the laws and the courts.

The mode of the TV image has nothing in common with film or photo, except that it offers also a nonverbal gestalt or posture of forms. With TV, the viewer is the screen. He is bombarded with light impulses that James Joyce called the " Charge of the Light Brigade " that imbues his " soulskin with subconscious inklings. " The TV image is visually low in data. The TV image is not still shot. It is not photo in any sense, but a ceaselessly forming contour of things limned by the scanning-finger..." (1964 : 272)

Enfin, sans les média, le carnaval à l'égal de toutes les autres manifestations culturelles, aurait moins d'éclat. C'est même une des raisons pour lesquelles le carnaval soit devenu un phénomène de consommation de masse. On peut le recevoir dans son foyer, même si on est contre lui. Grâce à la magie de la radio et de la télévision, cela se fait en toute confidentialité. Ni vus, ni

connus, les hypocrites sociaux ont le champ libre. Ils jouissent énormément d'une manifestation populaire qu'ils affectent de mépriser en public.

11.2 Le marché du disque et de la cassette

Un phénomène nouveau est apparu dans le marché de la musique carnavalesque. Actuellement, on met cela sur le compte de l'inflation, de la paupérisation croissante du pays et aussi de la popularité des audiocassettes. En effet, on enregistre beaucoup de cassettes avec les morceaux du carnaval. Elles sont vendues avec les posters du groupe visé. Les fameux disques gravés à chaque carnaval n'ont plus le haut du pavé. Et cela date de la fin des années 1980, début des années 1990.

Il se peut que les microsillons soient tombés en désuétude parce que remplacés progressivement par les disques compacts. Mais, connaissant le contexte économique haïtien et le conservatisme qui y règne, il est probable qu'au change les cassettes aient dominé à cause de leur coût moindre et aussi il s'avère beaucoup plus facile de se procurer un appareil pour jouer des cassettes qu'un lecteur de disques compacts.

Du reste, les cassettes n'avaient pas réussi toutes seules à éliminer les 33-tours. Y arriveront-elles avec l'aide du disque compact ? On se retrouve avec un vrai dilemme. Les disques compacts semblent avoir permis à la cassette de détrôner le microsillon sans pouvoir s'imposer eux-mêmes.

La mode, phénomène social exploité à outrance par le commerce, fluctue avec les moyens économiques du milieu concerné, et ne prend son envol réel qu'en fonction des besoins vrais ou créés du public-cible, ajoutés au rôle modèle des vedettes de l'heure. La réclame ne suffit pas. C'est le goût de l'ostentation qui modifie les habitudes. Si quelques amis ou des parents adoptent un nouveau produit et se montrent satisfaits, voilà le déclencheur rêvé pour lui assurer la popularité en Haïti.

Élie Nicolas nous parle également des disques :

" Autrefois, quand on avait les grands ensembles : Nemours Jean-Baptiste, Weber Sicot, Jazz des Jeunes, etc. les musiques carnavalesques étaient gravées sur disque et étaient diffusées sur une assez grande échelle. Parce que ces groupes-là avaient vraiment une clientèle très large, beaucoup de fanatiques, comme on les appelait."

La production de cassettes originales des morceaux du carnaval constitue un moyen efficace de contrer le pillage systématique qu'on faisait, ces derniers temps, des disques produits à grands frais. des commerçants sans scrupule, se contentaient de se procurer une copie du disque nouvellement sorti et en toute impunité, le reproduisaient sur cassettes avec l'intention non dissimulée de les revendre. Aucune loi du pays ne protège les artistes. Et la malhonnêteté se retrouve tolérée, sinon ignorée, au détriment des créateurs.

11.3 Qu'en est-il du vidéo ?

Marshall McLuhan dans son Understanding the media ne pouvait pas dire grand chose du vidéo. En effet, ceci demeure une invention nouvelle que

nous devons essayer de comprendre par nous-mêmes, sans son aide. Le vidéo comme ressource audiovisuelle a parcouru un chemin extraordinaire en Haïti. On en fait pratiquement tout le temps. À l'occasion des cycles de passage de la vie : naissance, baptême, communion, mariage, décès, etc.

Le carnaval en a bénéficié plus qu'à son tour. En effet, de multiples vidéos ont été tournés soit professionnellement, soit en amateur avec le carnaval comme toile de fond ou comme sujet principal. Invention récente qui allie l'audiocassette à la prise de vue avec la camera traditionnelle, elle élimine le gros rouleau de film et se met au goût du jour où la rapidité et le côté pratique priment. Le vidéocassette constitue une autre grande contribution à l'efficacité, à l'immédiateté et à la fiabilité des média.

Il enrichit le travail ethnomusicologique, simplifie la tâche du chercheur sur le terrain. Si cette science a pu se développer grâce à l'invention de l'enregistrement sonore, le vidéo qui s'ajoute à ses outils de recherche ne fait que la rendre encore plus exacte. C'est une des grandes découvertes du siècle et l'ethnomusicologie grâce à elle, se porte encore mieux. Elle ajoute à sa pertinence, à sa crédibilité et à son efficacité.

Élie Nicolas nous parle du rôle du vidéo dans le carnaval haïtien :

" Actuellement, le marché du vidéo commence à se développer. Et les groupes qui ont su produire un très bon vidéo de carnaval, arrivent à le vendre facilement. On peut citer en exemple le vidéo du groupe " Boukman-n Ekspérians " qui avait été primé et qui avait connu un succès assez considérable sur le marché. Il en est de même du groupe qui avait gagné le premier prix lors du carnaval 1991. Il s'agissait d'une satire politique. Ce vidéo avait connu un succès assez intéressant."

Le vidéo semble venir pour rester. En fait, il n'y a rien de sûr quand on vit dans un siècle où les progrès technologiques se réalisent à pas de géant. D'une année à l'autre, d'une décennie à l'autre, le visage scientifique du globe est tout changé. Que nous réserve demain ? Et quelle invention viendra sinon éliminer le vidéo, mais tout au moins le compléter ? Nul ne le sait. Comme le disent emphatiquement les Anglais : " Le ciel constitue la seule limite possible." L'imagination de cet homme électronique, éclaté du siècle de McLuhan permet tous les espoirs, justifie toutes les attentes.

S'il tend de moins en moins à faire disparaître la terre par sa puissante bombe nucléaire, il ne nous a point promis de ne pas nous rendre dingues avec des inventions les unes plus étranges que les autres. Souhaitons qu'il garde intacte sa schizophrénie. Ainsi de son désir de se rendre utile absolument sous peine de sombrer dans la folie, les sciences et les arts en bénéficieront.

CHAPITRE DOUZIÈME

Les textes des chansons du carnaval

12.1 Valeur littéraire de ces textes

Il existe un profil des groupes qu'on engage pour monter sur les chars allégoriques et qui seront présents durant le défilé des trois jours gras. En général, cela ne doit pas faire trop sérieux ou exiger trop de réflexion du public. Ainsi, si l'on se plaint de la légèreté des textes, c'est définitivement à cause de cette sélection minimaliste. On décide que ce qu'on offre, cristallise ce que le peuple veut entendre, afin de masquer le fait que ce qu'on voit, symbolise ce qu'on tient à servir au peuple. En somme, les carnavals sont organisés sur mesure par les divers gouvernements en place.

Rose-Marie Nazon nous dit :

" On a connu une époque où les textes des morceaux carnavalesques étaient mieux travaillés au niveau littéraire. Ils avaient un sens. En somme, les textes du carnaval devaient faire l'objet d'études sérieuses. On y introduit n'importe quoi parce qu'on ne se soucie point de ménager les oreilles des auditeurs.

L'époque carnavalesque constitue une période de relâchement. La permissivité est en vogue : un professeur peut danser en pleine rue sans être censuré par la rumeur publique. Et les textes des chansons reflètent cette permissivité."

Élie Nicolas opine en ces termes :

" Si je devais décerner un prix pour les textes des chansons carnavalesques, au point de vue valeur littéraire, ce serait zéro. Certes, il y a toujours des exceptions dans les groupes racines par exemple, on compose des chansons où le texte a souvent un sens soit politique, soit social. Dans le cas des autres groupes, en règle générale, c'est l'obscénité qui domine."

En nous basant sur Oral Poetry de Ruth H. Finnegan (1977), nous sommes en mesure d'affirmer que les textes des morceaux du carnaval sont de la vraie poésie orale. Selon ce que déclare ce même auteur, ces textes élaborés par les musiciens du peuple ne seront point étudiés dans les cours de "littérature" traditionnels et n'entreront pas dans les discussions des sociologues de la littérature et de l'art. Pour notre part, nous ne trouvons point que ce soit une disgrâce de les considérer comme faisant partie de la "culture populaire", et le fait que la littérature de l'establishment les ignore n'enlève rien à leur noblesse.

Cette poésie est importante. Il faut admettre cependant, que le concept de " poésie orale " s'avère complexe et varié et ne représente pas une catégorie absolue et clairement délimitée. Il constitue un terme relatif. On sait qu'une poésie est orale selon trois critères : mode de composition, transmission et représentation. Mais, assez rarement ils apparaissent tous trois en même temps.

Écoutons Bruno Nettl parler de la tradition orale en général :

" To say that a culture has oral tradition means simply that its music (like its stories, proverbs, riddles, methods of arts and crafts, and, indeed, all its folklore) is passed on by word of mouth. Songs are learned by hearing ; instrument making and playing are learned by watching. In a literate musical culture, music is usually written down, and a piece conceived by a composer need never be performed at all during his lifetime ; it can be discoverred centureies later by a scholar and resurrected. But in a folk or a monliterate culture, or even in a sophisticated culture without musical notation, a song must be sung, remembered, and taught by one generation to the next. If this does not happen, it dies and is lost forever. Surely, then, a piece of folk music must in some way be representative of the musical taste and the aesthetic judgment of all those who know it and use it, rather than being simply the product of an individual, perhaps isolated, creator.

As we have just indicated, a folk song must be accepted or it will be forgotten and die. There is another alternative : if it is not accepted by its audience, it may be changed to fit the needs and desires of the people who perform and hear it. And since there is not, in the case of most folk or tribal music, a written standard version which people can consult, changes made over the years tend to become integral to the song." (1973 : 3)

Bref, une bonne partie du texte de la chanson carnavalesque peut être écrite et provenir d'un compositeur connu, membre du groupe. Mais le reste constitue souvent l'oeuvre collective de tous les musiciens. Parfois, tout est conçu en tant qu'oeuvre collective totale. Beaucoup de répétitions finissent par donner forme et substance au morceau. C'est donc de la poésie orale dans le sens plein du terme. Sa valeur littéraire, selon les critères académiques traditionnels et dans le sens que prend ce qualificatif, ne convient pas toujours à l'oeuvre qui nous intéresse. Il faudra donc avec Ruth Finnegan (1977) trouver d'autres paramètres pour accepter qu'au niveau de la praxis on se trouve en présence d'un vrai travail littéraire.

12.2 Grossièretés et insignifiances dans les textes du carnaval : qu'arrive-t-il aux chastes oreilles ?

Dans un premier temps, ces textes étaient très liés à la critique sociale, la réflexion sur la vie de chaque jour et la politique. Par la suite, beaucoup de textes littéraires chantèrent les mérites d'un produit à acheter, c'était devenu un lieu de panégyrique des maisons de commerce. De plus, de satire sociale, ils se faisaient souvent les esclaves des puissants du jour, en

chantant les louanges des hommes du pouvoir. Le texte consacrait la prostitution des musiciens des années 1960 à 1990.

Les textes se réfèrent souvent à des niveaux très bas de nos instincts : " Pi gwo, pi lon, pi apétisan ", allusion ouverte à l'organe sexuel mâle et au mythe de la grosseur et de la longueur. D'autres textes peuvent prendre le contre-pied de cette opinion : " bagay-la tou piti, li dous " (la chose est toute petite, mais qu'elle est douce). On peut parler également du texte non-officiel qui accompagne toute mélodie du carnaval. Il est situé à un autre niveau, non-publié, non-chanté au micro, le peuple le répète sans tenir compte des paroles consacrées. Il s'avère généralement très libidineux, charrie des mots très grossiers. Ce texte souterrain justifie la fonction première du carnaval : le défoulement. Toutefois, l'après-Duvalier libérant la parole, le dictateur déchu et ses acolytes constituèrent les cibles préférées de la satire.

Il convient de souligner que ces dernières années, les moeurs devenant encore plus libertines, les textes chantés à même le micro, sont carrément grossiers, sans nuances. La censure plus lâche, laisse le champ libre à des paroliers peu scrupuleux. Ernst Mirville écrit :

" Les chansons et les propos grivois fleurissent à l'époque du carnaval. En témoignent certaines dénominations en rapport direct avec le sexe que se donnent certains masques tels que : Jénéral plim pa gouyé (que même les plumes ne se meuvent), komandan zozo résponsab (Commandant verge responsable). Pas mal de chansons attaquent la conduite répréhensible de certaines femmes. D'autres font l'éloge du sexe de l'homme ou de certaines catégories de femmes. Pour d'autres chansons enfin, si l'air est conservé, les paroles sont parodiées sur une sujet sexuel improvisé dans la chaleur du défilé." (1978 : 58)

Enfin, il nous faut garder présent à l'esprit, que le carnaval n'est pas un lieu pour les enfants de choeur et les chastes oreilles. Comme on le sait déjà, au cours du carnaval, les barrières tombent. On s'affuble souvent d'un masque, pour pouvoir jeter celui que l'on porte chaque jour. Cette libération se situe à tous les échelons : le langage, le geste, les attitudes.

12.3 Attitude générale face à ces textes

Le rythme de la musique du carnaval frappe nos sens et nous fait bouger presque involontairement. Mais, sitôt que nous nous mettons à écouter les morceaux d'une oreille attentionnée et que nous essayons de saisir le sens des paroles, cela coupe les meilleures inspirations, paralyse toute bonne volonté. Notre culture bourgeoise que nous rejetons théoriquement, nous subjugue dans la pratique. Ainsi, l'attitude générale des intellectuels, des gens ordinaires éduqués selon la morale chrétienne est tout bonnement réprobatrice face aux textes des méringues carnavalesques. Leur virulence est souvent telle que les instances gouvernementales se voient obligées d'agir de façon musclée pour interdire l'usage des mots grossiers qui y sont jetés pêle-mêle.

Dans le feu de l'action, on oublie vite cette prohibition. On comprend alors que les groupes religieux qui insistent sur un certain standing moral, du moins en apparence, le phénotype qui masque le génotype, condamnent le carnaval surtout en ce qui concerne ses textes et ses danses.

Dire des gros mots en société, constitue la preuve d'un manque d'éducation scandaleux. Le carnaval se résume à faire exactement ça. Beaucoup de personnes, toutefois, trouvent un plaisir particulier à écouter ces textes ou même à suivre les groupes les plus dévergondés afin de se gargariser d'insanités.

Nous avons parlé d'abondance du coup d'oeil, du spectacle pour les yeux. Mais les textes qui nous ramènent au ras du sol, nous font nous sentir chiffonnés et jetés à la poubelle, quelle sensation désagréable ! Quelle esthétique prônent-ils ? Somme toute, nous nous trouvons en présence d'une philosophie de l'absurde. La vie se vide de tout sens dans ce monde de pauvreté et d'oppression éhontée. Ceux qui possèdent quelques sous ou qui en gagnent, pensent tout ramener au ventre et surtout au bas-ventre, à l'hypogastre. Ils ne manifestent aucun respect pour un monde instable, appelé à disparaître. On vit aujourd'hui, on meurt demain. Une philosophie de l'éphémère, du " tout n'est que vanité ". Alors, crachons sur tout ce qui a une apparence de noblesse et de respectabilité.

Les attitudes de rejet total ou partiel affichées par certaines gens face au carnaval et à tout ce qui l'entoure, deviennent compréhensibles et même pardonnables. En effet, on ne peut en vouloir à quelqu'un limité par son éducation et sa vision du monde, parce qu'il ne cautionne pas, au nom de l'amour de la littérature, des textes qui foulent aux pieds toutes les valeurs qui lui ont été inculquées par ceux qui l'avaient élevé.

Élie Nicolas souligne :

" En ce qui concerne les attitudes face aux textes des méringues carnavalesques, cela va dépendre des gens et de leur échelle des valeurs. Il y en a qui sont très contents d'entendre des obscénités, de les répéter avec l'aide des musiciens. D'autres personnes qui regardent ça à la télévision seront dégoûtées et changeront de poste. Toutefois, on ne peut pas préconiser une attitude quelconque. Je crois que cela se fera en accord avec le système de valeurs de chaque participant au carnaval, de chaque auditeur ou téléspectateur.

Enfin, inutile d'ajouter qu'à part les groupes-racines, les textes des méringues carnavalesques sont, en général, des chefs-d'oeuvre d'obscénités."

Le carnaval, limité dans le temps, disparaît pendant une bonne partie de l'année puis refait surface. Quelle bénédiction ! Sa résurgence annuelle le transforme en un mal supportable et même souhaitable. Devrait-il durer toute l'année ? Ce serait complètement aberrant pour ne pas dire révoltant. En effet, des textes de cette nature peuvent se tolérer temporairement, mais les avoir à longueur d'année créerait une atmosphère morbide, dans une société en complète déconfiture. L'équilibre s'établit parce qu'on utilise périodiquement cette soupape de sûreté et qu'on la referme tout de suite après la satisfaction du besoin social qu'elle doit logiquement prendre en charge.

12.4 Carnaval et liberté de la parole

La parole muselée, la liberté individuelle inexistante, les chansons des groupes conscientisés qui ne sont pas légions, sont pleines d'onomatopées : houn ! houn ! Une plainte jaillit. Le peuple se serre la ceinture et pleure intérieurement. Cette émission de sons exprimant la douleur fut réprimée par les autorités militaires au cours surtout du

carnaval 1992 qui suivit le coup d'État de septembre 911. Le peuple souffre, et on lui nie le droit de se défouler, même à travers son carnaval qui traditionnellement l'aidait à laisser échapper le trop-plein.

À la vérité, la censure existe pour interdire la prise de parole à ceux qui ont quelque chose d'intelligent à partager. Si on ne débite que des platitudes, on vous encourage à avoir le plus d'expositions possibles. À ce compte, le carnaval urbain se montre très conformiste. Certains acteurs, pour s'excuser de ne soulever aucun problème social, aucune difficulté politique, proclament leur apolitisme. Mais si la politique devenait à la mode, continueraient-ils à tenir un tel langage ? Nous en doutons fort. En somme, l'opportunisme, paraît-il, ne tue pas.

Ajoutons en passant, que nombreux sont les gens qui oeuvrent en musique populaire et qui n'auraient vraiment rien à dire de valable, même si on leur garantissait la liberté d'expression. Certains d'entre eux se révèlent très superficiels et se posent en partisans du statu quo. L'establishment n'a rien à craindre d'eux. Ils sont neutres. Cela signifie qu'ils se rangent du côté de la réaction et gardent leur bouche fermée. Ils détournent leur regard des points chauds : " On n'a pas créé le monde pourquoi mourir pour lui ?" Quelle cécité !

Nous parlons ici de la majorité silencieuse composée, en musique populaire, de petits-bourgeois, des réactionnaires qui s'ignorent et qui font des rêves dorés. Fonctionnant dans les milieux huppés, ils se croient touchés par la grâce et pensent que la richesse s'acquiert pas osmose. En contrepartie, il existe un certain nombre de personnes : musiciens et autres

qui participent au carnaval et prennent leur responsabilité. Celles-ci subissent l'ostracisme des nantis et de leurs chiens de garde. Des textes tronqués, des groupes interdits de participation au défilé carnavalesque ou boycottés et voilà ! le problème se trouve sous contrôle.

Ainsi, quand on veut aller loin ou même survivre, on ne fait pas de vagues. On ne se plaint pas de la violation de la liberté d'expression, surtout si on n'a rien à dire. Les situations étant fort complexes, pourquoi risquer d'attraper quelques coups de bâton, la prison ou même la mort en ergotant sur quelque chose qu'on ne comprend même pas. Comme toujours, une petite minorité se fera hacher menu et de nombreuses autres personnes monteront dans le train près du point d'arrivée. Elles crieront victoire et cueilleront les fruits parvenus à maturité. Le sans-gêne n'est pas plus nocif que l'opportunisme.

12.5 Ces paroles sont dictées par quoi ?

Le texte principal sera souvent dicté par du pur intérêt. Par exemple, si à la dernière minute une maison de commerce promet d'être le promoteur du groupe à condition qu'il endosse sa publicité, la chanson ne fera que chanter les mérites du fameux produit et la non moins fameuse compagnie. Les orchestres se mettaient aussi à la disposition des tontons macoutes influents : un Jean Kouri était chanté par l'orchestre de Nemours Jean-Baptiste, alors que le motocycliste Jean Fils-Aimé était le chouchou de l'ensemble de Weber Sicot.

Ces réflexions valent surtout pour les groupes des années 1960. Aujourd'hui, les paroles semblent surtout être dictées par le souci de faire la promotion de son orchestre et de participer complètement et significativement à la grivoiserie ambiante. Les paroles apparaissent multiples et diverses et l'objectif visé demeure, dans la majorité des cas, que les gens doivent absolument s'éloigner des problèmes de chaque jour. Pour le moment, il faut chanter, rire et danser. Les soucis reviendront plus tard. Mais, ils seront certainement plus faciles à accepter. Un visage serein aura remplacé la face d'enterrement d'avant les carnavals.

Rien n'est innocent et n'en a que l'apparence. Tout concourt à une finalité sécurisante et renforçante pour le système. Celui-ci se méfie aussi de la monotonie qui rend les gens apathiques et à la longue, peu coopératifs. Alors, tous ces changements à l'intérieur d'une seule méringue carnavalesque ne démontrent pas un goût marqué pour la complexité. On tient d'abord à amuser par la diversité et surtout qu'on n'ennuie pas ceux qu'on veut endormir face aux grandes questions de la vie.

Certains textes seront dictés aussi par la polémique stérile, les rivalités qui existent entre les groupes. C'est très courant, les chants qui critiquent le ou les concurrents, parfois même sans les nommer spécifiquement. Le public, pris au piège, participe à cette guerre de chapelle. On semble lui dire : réglons cette question banale et manquons, sciemment ou avec de l'aide, de solutionner les vrais problèmes de l'heure. La passion de la musique, celle même du carnaval n'inspirent que peu de textes aujourd'hui.

Autrefois, c'était la norme de vanter les mérites du carnaval, sa beauté. Cela se fait encore, mais sur une moins grande échelle.

Élie Nicolas nous a confié les réflexions suivantes :

" Je crois que c'est un musicien, le compositeur du groupe musical qui crée une mélodie et une fois qu'elle est trouvée, si on la juge suffisamment entraînante pour servir de méringue carnavalesque, on s'arrange pour mettre des paroles dessus. D'après moi, généralement, on ne va pas faire beaucoup d'effort pour élaborer ce texte. Car souvent, ces textes sont d'une platitude vraiment extraordinaire. On cherche surtout des mots à double sens ou des mots que le public peut facilement convertir en obscénités.

Naturellement, il y a toujours des exceptions, car le carnaval est parfois utilisé comme une sorte de tribune où l'on se livre à beaucoup de critiques sociales. Une sorte de satire sociale. À ce moment-là, il faut que les gens réfléchissent. Donc là encore, il se peut que quelqu'un d'autre, étranger complètement au monde musical suggère le texte. Par exemple, si le groupe est engagé politiquement, ou bien le compositeur du groupe va trouver les paroles qui conviennent, ou bien les leaders spirituels, les idéologues du groupe ou ceux-là qui l'inspirent politiquement vont dicter les paroles appropriées pour mettre sur telle ou telle musique. Ces cas-là, je dirais, constituent l'exception."

Comme nous l'avons constaté, les textes ne proviennent pas d'une source unique et immuable. Il arrive même qu'un simple membre de l'assistance en suggère une partie, ou le tout. On fait couramment du collage : un chant folklorique généralement profane ou même sacré, peut être simplement introduit dans la méringue, dicté par un sentiment de mettre un petit accent du terroir dans cette accumulation variée de phrasés différents, de diversification dans l'atmosphère et la sensibilité du moment.

Ces paroles répondent au besoin d'haranguer la foule, de la maintenir en haleine dans un climat d'euphorie autour d'une série de points focaux, d'intérêt fort discutable à première vue, mais qui cautionnent tous, sans coup férir, le statu quo ante, consolident les assises et les acquis de la bourgeoisie marchande et des éléments du pouvoir.

12.6 Présentation et analyse de quelques textes de morceaux du carnaval

Jusqu'à présent, tout ce qui a été dit des textes des méringues carnavalesques a préparé la voie pour l'introduction de quelques transcriptions d'authentiques morceaux de cette manifestation culturelle provenant de trois groupes différents qui ont évolué durant le carnaval de 1991 : Papash, Sweet Mickey et Zinglin. Nous conviendrons qu'en ce temps-là, la démocratie venait d'être rétablie en Haïti. Et ces trois groupes, composés de jeunes musiciens n'avaient rien trouvé de mieux à faire que de se soumettre aux lois du carnaval : le défoulement, le débridement et la violation des tabous.

Il convient de noter qu'on n'écoute à chaque fois qu'une méringue carnavalesque. Mais, au sein de ce complexe, se greffent plusieurs textes ayant un dénominateur commun : l'adoration du sexe auréolée par les chants de louange à ce dieu qui règne et conditionne tout.

Nous allons vous présenter ces transcriptions complètes avec leur traduction française qui a été faite librement, dans un souci d'explication du contenu plutôt que d'adaptation pour que les textes soient chantés dans

cette langue. Les paroles comme soulignées plus haut, répondent principalement au besoin de glorifier les bas instincts d'une population à la recherche du défoulement.

MORCEAU NUMÉRO 1

Cette méringue est tirée d'un album du groupe " Papash " qui a évolué au cours du carnaval 1991. Cet enregistrement provient de Port-au-Prince.

An-yen ! (ter) Ou po ko kon-n an-yen (bis)	Rien ! (ter) Tu ne sais encore rien (bis)
An-yen ! (ter) Ou pa ka fé-m an-yen. Ou pa achté péyé, M'pédi idantité-m, manman. M'pran nan mannigèt, maman, M'tombé sou tèt.	Rien ! (ter) Tu ne peux rien contre moi. Tu achètes et tu ne paies pas, J'ai perdu mon identité, maman. On m'a pris dans une "maniguette", maman, J'suis tombé sur la tête.
M'rélé adié, manman, Bagay sa-a sòti pou-l touyé-m. (bis)	J'ai crié o mon Dieu, maman, Cette chose tient à me tuer. (bis)

(On reprend la chanson au début)

Dépi nou renmen ban-n nan, Lévé dé men-n an lé Dépi ké nou santi ban-n nan Lévé dé men-n an lé. (bis)	Dès qu'on aime cette "bande", Levons nos mains dans les airs Sitôt que nous sentons cette "bande", Levons nos mains dans les airs. (bis)
Tanpèt-la rivé, Ané sa-a pa gen bétizé. Sin bétizé, Ban-m ochan ! Ban-m ochan ! Si yo ransé, ...	La tempête est arrivée, Cette année, on ne perdra pas de temps. Si on perd son temps, Donne-moi le haut-chant ! Donne-moi le haut-chant ! S'ils ne font pas attention, ...
Pa viré gadé-m Non. Pa vi-n eksité-m non Pa vi-n énèvé-m non. (ter)	Ne te retourne pas pour me regarder. Ne viens pas m'exciter. Ne viens pas m'énerver (ter)
Pa gen danjé. Nou byen chajé. Nou san téni (bis)	Il n'y a aucun danger. Nous sommes bien chargés. Nous ne sommes pas en tenu de gala. (bis)

Nap byen mennen, hen.	Tout va bien pour nous.
Ki ! ta ! ha ! pi ! ho ! Koloko ! ko ! koko ! (bis)	Ki ! ta ! ha ! pi ! ho ! koloko ! ko ! koko ! (bis)
Kouzen, kouzen ! Men gadé ban-n nan, Ban-n nan mové. Kouzen, Kouzen ! Men gadé ban-n nan, Ban-n nan sòti. (bis)	Cousin , cousin ! Regarde la "bande", La "bande" est fâchée. Cousin, cousin ! Regarde la "bande", La "bande" est sortie. (bis)
A ! A ! O ! O ! O ! O ! A ! A !	Ah ! Ah ! Oh ! Oh ! Oh ! Oh! Ah ! Ah !
Sho, bagay-la sho. Li sho, li sho, li sho, Sho, bagay-la sho. Anba tab-la. (bis)	Chaud, le machin est chaud. Chaud, chaud, chaud, chaud, Le machin est chaud. Sous la table. (bis)
Tout fanm gayé nan la ri, Men nan tèt, yapé pran plézi, Papasheman nan mitan Ban-n nan. (bis)	Toutes les femmes sont dans les rues, Les mains tenant la tête, elle ont du plaisir. "Papachement" au milieu de la "bande". (bis)
Kolé tèt ! kolé tèt ! (bis)	Nos têtes ensembles ! Nos têtes ensembles ! (bis)
An nou mét men Pou plézi-a avansé.	Efforçons-nous De faire avancer le plaisir.
Kolé tèt ! Kolé tèt ! (bis)	Nos têtes ensembles ! Nos têtes ensembles ! (bis)
An nou mét min Pou plézi-a ... Ané sa-a pa gen fè bak. Avansé, nap avansé. #	Efforçons-nous De faire avancer le plaisir. Cette année point de marche à reculons. Nous voulons avancer #
Fè dé bò lè Papash ap pasé. Pa okipé ti fi kap ransé. Ralé kò-ou lè Papash ap pasé.	Laissez la voie libre Papach arrive. Ignorez la fille qui radote. Otez-vous quand Papach passe.

Pa okipé ...	Ignorez la fille ...
Ané sa-a pa gen fè bak.	Cette année, point de marche à reculons.
Avansé, nap avansé.	Nous voulons avancer.
Fè dé bò lè Papash ap pasé.	Laissez la voie libre, Papach arrive.
Pa okipé ti fi kap ransé.	Ignorez la fille qui radote.
Ralé kò-ou, bay Papash-la pasé.	Otez-vous, laissez passer Papach.
Pa okipé ...	Ignorez la fille ...
Dada ou mouri.	Dada t'es fini.
A swé ya m'pral tiyé-ou avèk zoklo. (4 fois)	Ce soir, je te tuerai en te tapant sur la tête avec mon doigt recourbé. (4 fois)

(On reprend à l'astérique * et arrivé à ce signe #, on saute tout le passage qui suit et on continue au même signe #).

# Pa gen danjé.	# Il n'y a aucun danger.
Nou byen chajé.	Nous sommes bien chargés.
Nou kanpé ri.	Nous rions aux éclats.
Nap byen mennen hen. (bis)	Tout va bien pour nous. (bis)
Ki ! ta ! ha ! pi ! ho !	Ki ! ta ! ha ! pi ! ho !
Koloko ! ko ! koko ! (bis)	Koloko ! ko ! koko ! (bis)
Kouzen, kouzen !	Cousin , cousin !
Men gadé ban-n nan,	Regarde la "bande",
Ban-n nan mové.	La "bande" est fâchée.
Kouzen, Kouzen !	Cousin, cousin !
Men gadé ban-n nan,	Regard la "bande",
Ban-n nan sòti. (bis)	La "bande" est sortie. (bis)
Way ! m'ap fout ou way ! way !	Ouaï ! Je te fouterai du ouaï ! ouïa !
M'ap fout ou way ! way !	Je te fouterai du ouaï ! ouïa !
M'ap fout ou way !	Je te fouterai du ouaï !
M'ap fout ou way ! way ! (ad lib)	Je te fouterai du ouaï ! ouïa ! (ad lib)
M'ap fout ou way Toto ! (ad lib)	Je te fouterai du ouaï ! Toto ! (ad lib)
Sé sa, men bagay-la	C'est bien ça, voici la chose.
Sé sa, men nou	C'est bien ça, nous voici.
Ou pa-t konnen-m ? (voix parlée)	Tu ne me connaissais pas ? (voix parlée)

Wap fout konnen-m tou ta lè.	Tu me connaîtras tout à l'heure.
Ou pa-t konnen-m ?	Tu ne me connaissais pas ?
M'pral fò-ou konnen-m tou ta lè.	Je te forcerai à me connaître bientôt.
Kenbé-m, tuyé-m, rashé-m, vòlè-m.	Retiens-moi, tue-moi, coupe-moi en morceaux, vole-moi !
Sé lolo m'tap lolo-ou	J'étais en train de te "lolo" (te mentir).
Pou m'té kapab lala-ou.	Afin de te "lala" (t'amener au lit).
Manman-ou voyé-ou lékòl	Ta mère t'a envoyé à l'école
Pou apran-n A, B, C, D.	Pour apprendre ton A, B, C, D.
Lèmwen pran dépatsha-ou,	Mais, quand j'ai commencé à te dévorer,
Ou bon-m voyèl,	Tu m'as donné les voyelles,
Ou blyé konsò-n.	Tu as oublié les consonnes.
Sé o !	C'est oh ! .....
Ay !	Aïe !
Sé o ! o ! o ! o !	C'est oh ! oh ! oh ! oh !
Ay !	Aïe !
Ou konnin-m sézi.	Je n'ai jamais été si surpris.
Sé o ! o ! o ! o !	C'est oh ! oh ! oh ! oh !
Ay !	Aïe !
Sé o ! o ! o ! o !	C'est oh ! oh ! oh ! oh !
Ay !	Aïe !
Gade ki jan ou tuye-m,	Regarde comment tu m'as tué,
Rachè-m, vòlè-m.	dépécé, volé.
Sé lolo m'tap lolo-ou	J'étais en train de te "lolo"
Pou m'té kapab lala-ou.	Afin de te "lala".
Manman-ou voyé-ou lekòl	Ta mère t'a envoyé à l'école
Pou apran-n A, B, C, D.	Pour apprendre ton A, B, C, D.
Leymwen pran dépatsha-ou,	Mais, quand j'ai commencé à te dévorer,
Ou bon-m voyèl,	Tu m'as donné les voyelles,
Ou blyé konsò-n.	Tu as oublié les consonnes.
Sé o !	C'est oh ! .....
Ay !	Aïe !
Sé o ! o ! o ! o !	C'est oh ! oh ! oh ! oh !
Ay !	Aïe !
(ou konnen m'sézi.)	(Je n'ai jamais été si surpris.)
Sé o !	C'est oh ! .....
Ay !	Aïe !
Sé o ! o ! o ! o !	C'est oh ! oh ! oh ! oh !
Ay !	Aïe !
Sé o !	C'est oh ! .....
Ay !	Aïe !
Sé o !	C'est oh ! .....

Sé ay !	C'est aïe !
Sé o !	C'est oh ! .....
Sé ay !	C'est aïe !

MORCEAU NUMÉRO 2

On a, ici, une composition de la formation musicale " Sweet Mickey " du carnaval 1991, tirée d'un album enregistré à Port-au-Prince.

Lé ti fi ap fé manjé, Si-ou ti gason pa kanpé la-a. Lévé-l an lè, frapé-l a tè, Ralé bwa tèt li, zoklo. (bis)	Quand la fille fait à manger, Si t'es un garçon, ôte-toi de là. Lève-le en l'air, frappe-le sur le sol, Et en plein sur la tête, heurte-le avec ton doigt replié. (bis)
Tout twou sé twou, Tou twou pa menm. Twou jé-ou, Twou zòrèy-ou, Twou nen-ou, Twou bouch-ou, Twou lonbrit-ou, Twou po kò-ou.	Tous les trous sont des trous, Tous les trous ne sont pas les mêmes. Les trous de tes yeux, Ceux de tes oreilles, Ton nez et ses trous, Le trou de ta bouche, Celui de ton nombril, Les trous de ta peau.
Lé ti fi ap fè manjé, Si-ou ti gason pa kanpé la-a. Lévé-l an lè, frapé-l a tè, Ralé bwa tèt li, zoklo.	Quand la fille fait à manger, Si t'es un garçon, ôte-toi de là. Lève-le en l'air, frappe-le sur le sol, Et en plein sur la tête, heurte-le avec ton doigt replié.
Ti ban-n la dan-n, Gwo ban-n la dan-n. Ti ban, gwo ban-n, Ne fais pas ça ! (A la won-n badè). (bis)	Les petites "bandes" sont là, Les grosses aussi. P'tites "bandes", grosses "bandes", Ne faites pas ça ! (Aux quatre coins du monde) (bis)

Karnaval rivé, Tout moun ap chanté. Si-ou pa ka antré nan ban-n sa-a,	Le carnaval est là, Tout le monde chante. Si tu ne peux pas entrer dans cette bande,
Méte kò-ou sou koté, sou koté, Sou koté, sou koté ! Sé tandé, mwen tandé, Mwen tandé, mwen tandé : Ti ban-n ! gwo ban-n ! Ne fais pas ça. Ay ! ay ! ay ! ay ! Ti ban-n, gwo ban-n, Ne fais pas ça !	Mets-toi à côté, à côté, À côté, à côté ! J'entends dire, Crier et répéter : P'tites "bandes", grosses "bandes" ! Ne faites pas ça ! Aïe ! aïe ! aïe ! aïe ! P'tites bandes, grosses bandes, Ne faites pas ça !
Karnaval rivé, Tout moun ap chanté. Si-ou pa ka antré nan ban-n sa-a,	Le carnaval est là, Tout le monde chante. Si tu ne peux pas entrer dans cette bande,
Méte kò-ou sou koté, sou koté, Sou koté, sou koté ! Sé tandé, mwen tandé, Mwen tandé, mwen tandé : Ti ban-n ! gwo ban-n ! Ne fais pas ça. Ay ! ay ! ay ! ay ! Ti ban-n, gwo ban-n, Ne fais pas ça !	Mets-toi à côté, à côté, À côté, à côté ! J'entends dire, Crier et répéter : P'tites "bandes", grosses "bandes" ! Ne faites pas ça ! Aïe ! Aïe ! Aïe ! Aïe ! P'tites bandes, grosses bandes, Ne faites pas ça !
Ay ! ay ! ay ! ay ! Ti ban-n, gwo ban-n, Ne fais pas ça !	Aïe ! Aïe ! Aïe ! Aïe ! P'tites bandes, grosses bandes, Ne faites pas ça !
O ! o ! o ! o ! O ! o ! o ! o !	Oh ! oh ! oh ! oh ! Oh ! oh ! oh ! oh !
* Lagé-l lan ban-n nan. Woy ! Jeté-l lan ban-n nan, Woy ! woy ! Voyé-l lan ban-n nan, Voyé-l lan ban-n nan, Woy ! woy ! O ! ——— (bis)	* Lâche-la dans la bande, Ouoïe ! Jette-la dans la bande, Ouoïe ! ouoïe ! Envoie-la dans la bande, Envoie-la dans la bande, Ouoïe ! ouoïe ! Oh ! ——— (bis)

Dépi-l antré ou santi ou anvi volé.	Dès que ça entre, on sent l'envie de voler.
Way !	Ouaïe !
Tank ou sòti, ou ta pito kryé :	Au lieu de sortir, vous préfèreriez crier :
Way ! way !	Ouaïe ! ouaïe !
Dépi-l antré ou santi ou anvi volé.	Dès que ça entre on sent l'envie de voler.
Tank ou sòti, ou ta pito chanté :	Au lieu de sortir, vous préfèreriez chanter :
Way ! way ! way ! way ! way ! way ! (bis)	Ouaïe ! ouaïe ! ouaïe ! ouaïe ! ouaïe ! (bis)

(Reprend à partir de l'astérisque *)

Nan pwen moun-o, M'pa wè Miki, Kè-m kasé. Nan pwen moun-o, M'pa wè Miki, Kè-m kontan. (bis)	Il n'y a personne, Je ne vois pas Mikey, J'ai le coeur triste. Il n'y a personne, Je ne vois pas Mikey, Mon coeur est en fête. (bis)
Nan pwen moun-o, M'pa wè Miki, Kè-m kasé. Nan pwen moun-o, M'pa wè Miki...	Il n'y a personne, Je ne vois pas Mikey, J'ai le coeur triste. Il n'y a personne, Je ne vois pas Mikey...
Ban-n Miki pi dous, Voyé-l alé ! Ban-n Miki pi sho, Voyé-l alé ! (bis)	La bande à Mikey est plus douce, Fais-la partir ! La bande à Mikey est plus chaude, Fais-la partir ! (bis)
Ban-n Miki pi dous, Voyé-l alé ! Ban-n Miki pi sho...	La bande à Mikey est plus douce, Fais-la partir ! La bande à Mikey est plus chaude...
Tout ti médam-yo, Men Miki, men Miki, men Miki. (bis)	À toutes les jeunes filles, Voici Mikey, voici Mikey, voici Mikey. (bis)

Tout la sosyété,
Men Miki, men Miki, men Miki.
Tou moun la vil-yo,
Men Miki, men Miki, men Miki.
Moun Pòto Prins-yo,
Men Miki, men Miki, men Miki.

À toute la société,
Voici Mikey, voici Mikey, voici Mikey.
Les gens de la ville,
Voici Mikey, voici Mikey, voici Mikey.
Ceux de Port-au-Prince,
Voici Mikey, voici Mikey, voici Mikey.

Tout moun, tout moun ansanm :
Ban-n Miki pi dous,
Voyé-l alé !
Ban-n Miki pi sho,
Voyé-l alé ! (bis)
Ban-n Miki pi dous,
Voyé-l alé !
Ban-n Miki pi sho...

Tout le monde, ensemble :
La bande à Mikey est plus douce,
Fais-la partir !
La bande à Mikey est plus chaude,
Fais-la partir ! (bis)
La bande à Mikey est plus douce,
Fais-la partir !
La bande à Mikey est plus chaude ...

Tout ti médam-yo,
Men Miki, men Miki, men Miki.
Tout ti mesieu-yo,
Men Miki, men Miki, men Miki.
Moun mazora-yo,
Men Miki, men Miki, men Miki.
Tout lòt ti moun-yo,
Men Miki, men Miki, men Miki.
Tout Ayiti-m nan,
Men Miki, men Miki, men Miki.
Sé nou...

À toutes les jeunes filles,
Voici Mikey, voici Mikey, voici Mikey.
À tous les jeunes gens,
Voici Mikey, voici Mikey, voici Mikey.
À tous les édentés,
Voici Mikey, voici Mikey, voici Mikey.
À tous les autres enfants,
Voici Mikey, voici Mikey, voici Mikey.
À ma chère Haïti,
Voici Mikey, voici Mikey, voici Mikey.
Nous voici...

Nou gen lontan napé fé
Moun dansé,
Ané sila-a, ké-yo volé.
Men nou pa wè tout moun.
Gen kè séré,

Miki rivé, sé la gété.
(bis)

Il y a longtemps depuis que nous
Faisons danser le monde,
Cette année leur coeur vole.
Mais nous ne voyons pas tout le monde.
Des coeurs se désolent,
Mikey arrive, la gaieté règne.
(bis)

Tout ti médam-yo,
Men Miki, men Miki, men Miki.
Tout ti mesieu-yo,
Men Miki, men Miki, men Miki.
Tout fanatik-yo,
Men Miki, men Miki, men Miki.
Moun Pòto Prins-yo,
Men Miki, men Miki, men Miki.
Ayiti shéri,
Men Miki, men Miki, men Miki.

À toutes les jeunes filles,
Voici Mikey, voici Mikey, voici Mikey.
À tous les jeunes gens,
Voici Mikey, voici Mikey, voici Mikey.
À tous nos fanatiques,
Voici Mikey, voici Mikey, voici Mikey.
Les gens de Port-au-Prince,
Voici Mikey, voici Mikey, voici Mikey.
Haïti chérie,
Voici Mikey, voici Mikey, voici Mikey.

Pa manyen-m, m'a dévoré-ou.
Pa toushé-m, m'a déshiré-ou
Lè yo wè nou débaké,
Kè tout moun soté.
Lè yo wè Swit Miki,
Ipokrit-yo sézi.
(bis)

Ne me touche pas ou je te dévore.
Ne me touche pas ou je te déchire.
Quand ils nous ont vu débarquer,
Ils ont tous eu peur.
Quand ils ont vu Sweet Mikey,
Les hypocrites sont restés ébahis.
(bis)

Anba wozo,
Anba wozo m'té yé sé rèl-o.
Ti fi-a di, m'pa sa kinbé :
Li rélé manman-l vi-n sové-l.
Ti fi-a di-l pa sa kinbé.

Anba pyé wozo.
Anba wozo,
Anba wozo m'té yé sé rèl-o.
Sak genyen ? Sak genyen ?
Anba wozo,
Anba wozo m'té yé, sé rèl-o.
Ti fi-a di : m'pa sa kinbé !
Li rélé manman-l vi-n sové-l.
Ti fi-a di-l pa sa kinbé.
Anba pyé wozo.
Ban-n Miki pi dous...

Sous les roseaux,
J'y étais, il y avait des cris.
La fille disait : c'est insupportable !
Elle avait appelé sa mère à son secours.
La fille disait : c'est intolérable !
Sous les roseaux.
Sous les roseaux,
J'y étais, on entendait des cris.
Qu'y avait-il ? Qu'y avait-il ?
Sous les roseaux,
J'y étais, des cris fusaient de partout.
La fille disait c'est insupportable !
Elle avait appelé sa mère à son secours.
La fille disait : c'est intolérable !
Sous les roseaux.
La bande à Mikey est plus douce...

(...)

(...)

Zou ! zoup ! toup !	Zou ! zoup ! toup !
Zou ! Zou ! Zou ! Zou ! Zou !	Zou ! Zou ! Zou ! Zou ! Zou !
Zou ! Zoup ! Toup !	Zou ! Zoup ! Toup !
Wash ! Wash !	Ouach ! Ouach !
Wa ! Wash ! Wash !	Oua ! Ouach ! Ouach !
Wa ! Wa ! Wa ! Wa !	Oua ! Oua ! Oua ! Oua !
Wa ! Wash ! Wash !	Oua ! Ouach ! Ouach !
(...)	(...)

MORCEAU NUMÉRO 3

Le groupe " Zenglen " avait interprété cette pièce pour le carnaval 1991. Nous l'avons extraite d'un album enregistré à Port-au-Prince.

Kanaval rivé, Kè tout moun-yo kontan. Yap chanté, yap rélé : "Zenglen, sé yo nou renmen."	Le carnaval est arrivé, Tout le monde est heureux. On chante, on crie : "Zinglin, c'est le groupe que l'on aime."
Pierre Edouard Côté, Côté, Fanatik-yo fidèl, Yap chanté, yap rélé : "Zenglen, sé yo nou renmen."	Pierre Edouard Côté, Côté, Les fanatiques nous sont fidèles, On chante, on crie : "Zinglin, c'est le groupe que l'on aime."
Nan mizik, pa gen késion de magouy-la. Nou konnin sa. Nan mizik, pa gen késion "mwen pou diaz sa-a."	En musique, il n'y a pas de magouille. Nous savons cela. En musique, il n'y a pas de parti-pris.
Diòlè ! diòlè ! diòlè ! diòlè ! Diòlè wap fè sou béton-an ! Diòlè ! diòlè ! diòlè ! diòlè ! Diòlè wap fè sou béton-an !	Vantard ! Sacré vantard ! Tu te vantes en pleine rue. Vantard ! Sacré vantard ! Tu te vantes en pleine rue.
O - o ! O - o ! (ad lib) Baton ! baton ! baton ! baton ! Piké sou do ! Viré sou do !	Oh - oh ! Oh - oh ! (ad lib) Bâton ! bâton ! bâton ! bâton ! Pique sur le dos ! Tourne-toi sur le dos!

O - o ! O - o ! (ad lib)	Oh - oh ! Oh - oh ! (ad lib)
Sé sou béton-an ! (4 fois)	C'est sur la chaussée ! (4 fois)
O - o ! O - o !	Oh - oh ! Oh - oh !
Gadé ki jan m'sézi !	Regarde comment je suis surpris !
Piké-m ! Piké-m !	Pique-moi ! Pique-moi !
O - o ! O - o !	Oh - oh ! Oh - oh !
Pa goumen ! Pa goumen nan ban-n nan !	Ne vous battez pas ! Ne vous battez pas dans la bande (bis).
Pa goumen ! Pa goumen nan ban-n nan ! (bis)	
Ti kryé, ti kryé, ti kryé, ti kryé,	T'es en larmes, pleurnicharde !
Ti kryé fòk ou konsolé-ou.	Il faut te consoler.
Ti kryé, ti kryé, ti kryé, ti kryé,	Pleurnicharde !
Machè fòk-ou suyé dlo nan jé-ou.	Ma chère, sèche-toi les yeux !
Bim ! Bim ! sé bim ! la-a	Bim ! Bim ! c'est bim ici !
Bim ! sé bim ! la-a	Bim ! c'est bim ici !
Bim ! mwen tandé bim !	Bim ! j'entends un bim !
Min tout koté ou pasé,	Partout où tu passes,
Sé nou kapé travay. (bis)	C'est nous qui travaillons, bis
Zap ! zap ! zap ! zap !	Zap ! zap ! zap ! zap !
Zap ! zap ! zap ! zap !	Zap ! zap ! zap ! zap !
Min tout koté ou pasé,	Partout où tu passes,
Sé nou kapé travay.	C'est nous qui travaillons.
La, la, la, la, la. (ad lib)	La, la, la, la, la. (ad lib)
O ! o ! o ! o ! o ! (ad lib)	Oh ! oh ! oh ! oh ! oh ! (ad lib)
Rèl-o, tout moun sé rèl-o.	Des cris, tout le monde en pousse.
Dépi ban-n sa-a déyò, yo tombé rélé.	Dès que cette bande sort, on commence à crier.
Rèl-o, tout moun sé rèl-o.	Des cris, tout le monde crie.
Dépi ban-n sa-a déyò, yo fi-n anrajé.	Dès que cette bande sort, les gens s'enragent.
Woy ! woy ! woy !	Ouoïe ! ouoïe ! ouoïe !
Rèl-o, tout moun sé rèl-o.	Des cris, tout le monde en pousse.
Yo di Zenglen s'on séròm.	On dit que Zinglin, c'est un sérum.
Nan kanaval-la,	Dans le carnaval,
Bon mwen-l lé matin,	Donne-le moi le matin,
Bon mwen-l a midi,	Donne-le moi à midi,
Bon mwen-l tout la jounen.	Donne-le moi toute la journée.
Bon mwen-l le matin,	Donne-le moi le matin,

Bon mwen-l a midi, Lan nuit sé pa palé. (bis)	Donne-le moi à midi, La nuit, n'en parlons même pas. (bis)
Lagé-l lan ren mwen ! (bis) Lagé-l lan do mwen ! Lagé-l lan tèt mwen ! Piké ! Piké-m ! pik ! pik ! piké-m ! (ad lib)	Lâche-la dans mes reins ! (bis) Lâche-la dans mon dos ! Lâche-la dans ma tête ! Pique-moi ! Pique-moi ! pique ! pique ! pique-moi ! (ad lib)
Manyen ! manyen ! manyen ! (ter) M'pwal manyen-ou dévan ban-n nan. Manyen ! manyen ! manyen ! M'pwal manyen-ou sou kaban-n nan. Manyen ! manyen ! manyen ! M'pwal manyen-ou dèyè ban-n nan. Manyen ! manyen ! manyen ! M'pwal manyen-ou anba san-n nan.	Toucher ! toucher ! toucher ! (ter) Je vais te toucher devant la bande. Toucher ! toucher ! toucher ! Je vais te toucher sur le lit. Toucher ! toucher ! toucher ! Je te toucherai derrière la bande. Toucher ! toucher ! toucher ! Je te toucherai sous la cendre.
M'pwal manyen-ou, oun !	Je te toucherai, houn !
A swè ya, a swè ya, Koté m'antré koushé, (bis) Sé sa ou di, wap béglé. Nou sòt dansé devan la komi-n.	Ce soir, ce soir, Là où j'entrerai me coucher, (bis) Comme tu dis, tu beugleras. Nous venons de danser devant la commune.
A swè ya, m'antré nan fè vakabon. Hounké, kréyol hounké. (bis)	Ce soir, je suis un va-nu-pieds. Rugit, mon "créole" rugit.
Zoup ! m'pat konnen koté ou sòti. Zoup ! m'pat konnen non ! (ad lib) O ! A ! (ad lib)	Zoup ! Je ne savais pas d'où tu venais. Non, je ne savais pas ! (ad lib) Oh ! Ah ! (ad lib)

Manyen ! manyen ! manyen ! (ter)	Toucher ! toucher ! toucher ! (ter)
M'pwal manyen-ou sou koté ban-n nan.	Je te toucherai à côté de la bande.
Manyen ! manyen ! manyen-ou !	Toucher ! toucher ! te toucher !
M'pwal manyen-ou devan ban-n nan.	Je vais te toucher devant la bande.
	Toucher ! toucher ! te toucher !
Manyen ! manyen ! manyen-ou !	Je vais te toucher sur le lit.
M'pwal manyen-ou sou kaban-n nan.	Toucher ! toucher ! te toucher !
	Je vais te toucher sous la cendre.
Manyen ! manyen ! manyen-ou !	Toucher ! toucher ! te toucher !
M'pwal manyen-ou anba san-n nan.	Je te toucherai derrière la bande.
Manyen ! manyen ! manyen-ou !	
M'pwal manyen-ou dèyè ban-n nan.	
Manyen ! manyen ! manyen-ou !	Toucher ! toucher ! te toucher !
M'pwal manyen-ou nan la komin-	Je te toucherai dans la commune.
nan.Manyen ! manyen ! manyen-ou !	Toucher ! toucher ! te toucher !
M'pwal manyen-ou devan kazè-n nan.	Je te toucherai deva la caserne.
	Toucher ! toucher ! te toucher !
Manyen ! manyen ! manyen-ou !	Je te toucherai au bureau de police.
M'pwal manyen-ou nan la polis-la.	
Lagé-l lan ren mwen !	Lâche-la dans mes reins !
Lagé-l lan ren mwen !	Lâche la dans mes reins !
Lagé-l lan do mwen !	Lâche-la dans mon dos !
Lagé-l lan tèt mwen !	Lâche-la dans ma tête !
Piké-m ! (ter)	Pique-moi ! (ter)
O ! A ! (ad lib)	Oh ! Ah ! (ad lib)

Nous avons entrepris la transcription intégrale de ces textes pour montrer la longueur interminable des morceaux. Ils remplissent ainsi leur fonction : fournir de la matière à danser à une foule qui déambule dans les rues. Les textes n'affichent pas d'unité, de cohésion et se déroulent comme un cumul d'idées mises côte à côte, apparemment sans but précis. Les jeux de mots qui ont pour finalité la grossièreté, foisonnent. Exemples tirés du premier texte : m'pran nan mannigèt manman " Gèt manman " constitue une expression très injurieuse en Haïti. On se réfère alors au clitoris de la mère : sa " languette ". On la classe dans le plus pur vulgaire et on la condamne unanimement. Ainsi, on s'arrange pour placer cette

expression dans un contexte neutre que seule une connaissance approfondie de la langue et une attention soutenue permettent de découvrir. Il convient de souligner que les accents de la musique contribuent à mettre en évidence cette expression.

Les sous-entendus sexuels omniprésents, renforcent la phallocratie qui domine. Certains textes, comme notre premier exemple, s'axent sur la femme qu'on fait jouir, qui oublie ses consonnes et ne retient que les voyelles : la glorification du mâle triomphant. " Ban-n nan ", la bande peut désigner sans danger le groupe qui nous fait danser. Mais ce mot peut aussi servir d'appellation à la " verge bandée ", par métonymie. Ainsi, sous des dehors euphémiques, on se gargarise d'insanités.

Dans le contexte des groupes qui évitent tout engagement socio-politique, les allusions clairement politiques sont édulcorées, volontairement noyées dans les propos à caractère sexuel. Un effort évident de refreiner la spontanéité, de déjouer l'oppression. On n'est jamais trop précautionneux, verser dans la platitude représente donc un comportement dialectique : " la survie du plus apte ". " Pito ou lèd ou la " (mieux vaut être laid, mais bien vivant), dit-on souvent. Perdre la face mais garder la vie. Tout ce raisonnement, cette philosophie instinctive de conservation se retrouve imprégnant le langage d'une idéologie qui encourage la lâcheté : pourvu qu'on existe, le reste compte peu. À retenir que c'est une forme de philosophie que véhiculent les classes dominantes pour asseoir leurs idéaux de contrôle social.

Les textes de nos trois exemples sont longs et divers ce qu'ils disent a-t-il un contenu sémantique valable ? Faire du sens ne semble pas constituer la préoccupation première des paroliers. Jeter la confusion constitue le but visé, déstabiliser la pensée pour mieux faire entrer des messages conservateurs, désorganisés à dessein et destinés à démobiliser, désarticuler la jeunesse, voilà un objectif parfaitement atteint. Paulo Freire écrit :

" Manipulation is another dimension of the theory of antidialogical action, and, like the strategy of division, is an instrument of conquest : the objective around which all the dimensions of the theory revolve. By means of manipulation, the dominant elites try to conform the masses to their objectives. And the greater the political immaturity of these people (rural or urban) the more easily the latter can be manipulated by those who do not wish to lose their power." (1970 : 144)

Les textes en provenance de ces groupes soi-disant non-engagés, malgré les apparences, ne sont pas inoffensifs. Les messages qu'ils passent, se font entendre fort et clair : tu es jeune, plein d'énergie et en santé. Alors, cours les filles. La politique, laisse-la nous. Nous en faisons notre affaire.

À franchement parler, on ne peut pas mettre tous les textes conçus dans le carnaval urbain dans le même sac. Ils ne sont pas tous interchangeables. Aussi faut-il en faire une classification. En effet, dans cette mer de démobilisation, on trouve des textes qui sont pensés et possèdent des messages positifs et une critique sociale réelle, où l'on envisage une société transformée, améliorée. Le carnaval de 1991 contenait beaucoup d'espoir avec la démocratie naissante. L'armée détestée de nos jours, était perçue comme une force capable de donner de la protection au peuple.

(Voir le morceau n° 3 du " supplément de littérature orale " qui apparaît en annexe). Les textes totalement inféodés que véhiculaient des groupes comme " Papash ", " Sweet Mickey " et " Zenglen " appartiennent à ce carnaval autant que ceux de " Boukman Expérians " ou de " Koudiay " qui nous invitent à faire avancer Haïti. Cela souligne l'image démocratique réelle que revêtait le gouvernement issu des élections de décembre 1990. En effet, sous un régime démocratique, la liberté de la parole prévaut. Si les bâtisseurs de pays peuvent chanter leurs aspirations profondes, les idéologues de l'apologie du " ventre " et du " bas-ventre " sont habilités à le faire également.

Claude Lévi-Strauss écrit :

" Any classification is superior to chaos and even classification at the level of sensible properties is a step towards rational ordering. It is legitimate, in classifying fruits into relatively heavy and relatively light, to begin by separating the apples from the pears even though shape, colour and taste are unconnected with weight and volume. This is because the larger apples are easier to distinguish from the smaller if the apples are not still mixed with fruit of different features. This example already shows that classification has its advantages even at the level of aesthetic perception." (1966:15)

En nous référant encore une fois à nos trois exemples, c'est de la littérature qu'on serait tenté de cataloguer comme vide et inopérante. Gardons-nous de le faire. Nous ne pouvons pas appeler cela de la poésie vraiment spontanée, même en nous basant sur sa diffusion orale. Les textes sont conçus et greffés sciemment sur la musique. Ça a l'air hasardeux, bricolé, plaqué. Il n'en est rien. On communique finalement ce qu'on avait l'intention de dire. Et au service de la bourgeoisie, consciemment ou inconsciemment, on n'ose pas choquer. On tient à vibrer avec le statu

quo, garder les choses dans leur état actuel, glorifier l'ordre établi et éviter tout changement.

De là, répétons-nous, apparaît la nécessité de classer les textes. Ils ne véhiculent pas tous cette idéologie conformiste et le rejet de tout progrès et ne se cantonnent pas tous dans l'apologie de l'acte sexuel et l'adoration du phallus comme dans les fêtes dionysiaques.

Dans des textes comme ceux de nos trois premiers exemples, on assiste même à un semblant d'anarchie. Tous les textes ne sont pas conçus de la même façon créant ainsi un genre. Ce qui demeure la norme, c'est l'allusion sexuelle, la domination du mâle sur la femelle. Un concept unique qui agrège plusieurs textes différents. On n'y relève pas une idée principale qu'on développe. C'est plutôt une philosophie phallocentrique qu'on imprègne partout et qu'on tient à justifier par tous les procédés vocaux possibles.

Le second exemple de textes présenté discrimine même de prétendus rôles sexuels et déclare : " quand la fille prépare à manger, que les garçons s'enlèvent de là ", une déclaration à l'image de la société largement sexiste et pleine de préjugés. Le troisième texte, pour sa part, a l'air d'une improvisation paresseuse. En tout cas, il se présente beaucoup moins à point que les deux premiers. Quand on connaît le monde des musiciens populaires haïtiens, on sait qu'on rencontre parmi eux des gens qui sont de vrais bûcheurs et d'autres qui travaillent peu. La paresse, pour eux, se résume en une seconde nature. Ainsi, leurs productions reflètent le peu d'effort qu'ils y investissent.

À bien considérer, les groupes ont leur engagement social reflétant les classes auxquelles ils appartiennent. Ainsi, à côté de nos premiers exemples, on trouve des textes qui font du sens dans le carnaval. L'équilibre social est donc sauf.

Il ne faut pas oublier que la promotion du groupe se fait à travers les morceaux. Rares sont donc les textes dans le carnaval urbain où l'on ne mentionne le nom de l'orchestre au moins une dizaine de fois. Cette réflexion rejoint les stratégies d'identification sonore.

Bref, on a vraiment de la difficulté à manifester du respect pour certains textes, quand on a l'habitude des règles scripturaires apprises à l'école. Ils ont l'air de véritables agrégats, jetés n'importe comment, sans préoccupation littéraire où l'on dénote un souci de recherche. Et là, on essaie de ne pas perdre de vue qu'on se trouve en face de la littérature orale. Entendre les paroles constitue un premier pas. Mais voir les gestes qui les accompagnent, on atteint le comble. On ne peut donc témoigner de leur licence sans mesurer ce qu'ils entraînent.

Les reprises sont innombrables et ne se font pas dans un ordre prévisible. Certains morceaux fourmillent de syllabes du genre : la, oh, ah, etc. et des répétitions inlassables de la même petite phrase. En accord avec la recherche littéraire, on ne se force point.

CHAPITRE TREIZIÈME

Carnaval et musique

13.1 Le concours-méringue

Le concours-méringue, c'est une compétition qui réunissait différents groupes dans un endroit choisi à cet effet et leur faisait interpréter leur méringue carnavalesque. Et là, on sélectionnait celles qui étaient les plus applaudies par le public présent afin de leur attribuer des places et des prix appropriés à leur mérite. Or ce concours-méringue qui, par le passé selon ce que nous ont dit le docteur Jeanne Philippe et le Père Yvan François, était entouré d'une certaine honnêteté où, au fond, seul le meilleur gagnait, avait été transformé en une quasi-farce sous les Duvalier père et fils. Comme tout, on l'avait amené à se soumettre à des jeux d'influence, à l'intervention d'un parrain, d'un piston, d'une connexion de haut rang pour faire gagner tel ou tel orchestre plutôt que celui qui aurait occupé le plus haut niveau du podium si on avait observé strictement des critères d'honnêteté, de justice et d'équité.

La profanation de principes sacrés au possible et cette nouvelle morale où l'on mentait effrontément, sans peur de la présence des témoins, laissaient un goût amer. Aucun tribunal pour entendre des plaintes, les tontons macoutes faisant la loi, partout, imposaient leurs vues.

Par ailleurs, il n'était pas rare pendant qu'un orchestre répétait sa méringue carnavalesque de voir apparaître un macoute, un agent macoute ou un provocateur à leur solde qui demandait avec arrogance : " Votre méringue parle-t-elle de son Excellence le président de la république ?" Si la réponse était négative, on passait l'ordre de corriger tout de suite

l'anomalie. Des fois même, on proposait ou on imposait un texte à ces musiciens.

Depuis la chute de la dynastie duvaliérienne ce concours a connu des hauts et des bas. Une bonne année ici, un mauvaise là et la vie continue. On peut en y assistant, trouver une année où le choix était valable et une autre année où cela ne se différenciait pas beaucoup d'un parfait coup monté. Dans le temps aussi, on mettait l'accent sur l'acceptabilité des textes qui devaient se développer dans le respect des auditeurs. Écoutez ce qu'en dit Élie Nicolas :

" Autrefois, il y avait des concours de méringues qu'on organisait et il y avait des critères pour gagner le prix. Maintenant, les gens ne se préoccupent plus d'esthétique en matière de musique carnavalesque. C'est surtout de la cacophonie et pour ne pas être trop méchant, je dirais que c'est surtout du bruit rythmé et des obscénités ou bien des choses qui sont facilement transformables en obscénités."

Nous savons maintenant, après l'analyse des textes des méringues carnavalesques qu'ils ne sont pas tous unanimement licencieux et le carnaval de 1991 avait vu gagner une méringue dont les paroles avaient reçu l'assentiment de tous quant à la beauté, la pertinence et l'effort artistique. (Voir en annexe le texte numéro 3 d'un morceau du groupe " Boukman Ekspérians " et son analyse). C'est pour cela que nous avons insisté sur les fluctuations qui frappent ce concours qui avait une valeur quasi-religieuse par le passé et qui, d'une année à l'autre, tend à ne se faire que comme une simple formalité, une tradition qu'on ne veut pas abandonner tout à fait. Enfin, malgré ses fortunes diverses, ces concours durent encore.

Ici, nous concluons avec d'autres réflexions d'Élie Nicolas :

" En ce qui concerne le concours-méringue dans le contexte du carnaval, je ne crois pas que cela soit fait avec tout le sérieux et toute l'impartialité qu'il faut. Tout dépend de l'ambiance socio-politique du moment. Par exemple, il y a deux ans, le groupe " Boukman Expérians " avait sorti une méringue vraiment intéressante qui avait décroché le premier prix et ceci avait été bien accueilli par Monsieur Tout-le-Monde. Vraiment, c'était un choix très très judicieux.

Pendant la période où le gouvernement provisoire devait céder la place à un autre gouvernement élu, il y avait eu un coup d'État manqué. On suspectait beaucoup que le gouvernement en place aurait facilité la tâche aux putschistes. À ce moment-là, la méringue carnavalesque qui avait été primée était une violente critique de la présidente en exercice à l'époque, surtout son rôle présumé dans le coup d'État. Je crois que le prix avait été accordé sur des considérations purement politiques. Souvent, on rencontre des choix politiques comme ça dans ces concours-méringues. Ce n'est pas toujours qu'ils se basent uniquement sur des critères artistiques."

Enfin, dans cette vieille tradition du carnaval urbain, un comité cherche à déterminer le morceau qui répond le plus au goût du public et aux critères d'une bonne composition dans les limites de la méringue. À l'origine chaque groupe devait jouer sa pièce à tour de rôle. On se basait sur l'accueil que réservait les gens à chaque performance, en particulier l'intensité des applaudissements, pour choisir le gagnant. Très certainement comme dans la plupart des concours, il existe des dessous inavoués et inavouables, comme le degré d'honnêteté de ces cérémonies qui n'est pas toujours inattaquable comme nous l'avons fait remarquer à la page 204. Souvent, des lauréats sont même désignés d'avance.

La méringue carnavalesque, ordinairement interprétée avec les instruments électriques, aux niveaux rythmique et parfois mélodique

sonne assez proche du carnaval traditionnel haïtien, le rara. Assez vive, cette méringue est généralement très longue. Même sur disque ou sur cassette, elle est interminable. Chaque groupe doit avoir la sienne, texte et musique originaux sur le fond rythmique de ce carnaval qui au fil des années a développé certaines caractéristiques précises à tous les échelons des paramètres musicaux.

13.2 L'importance de la musique dans le carnaval

Comparée aux autres aspects du carnaval, la musique se révèle primordiale. Longtemps avant la période du début de cette manifestation, les orchestres commenceront à préparer leur méringue carnavalesque. En abordant ce processus de la création de manière méthodique nous dirons qu'en général, les entrées, les ponts, les solos, les fins sont travaillés avec soin. On élabore le morceau souvent à partir d'un squelette écrit, d'un arrangement plus ou moins sophistiqué et dans la plupart des cas en ne partant d'aucun schéma préconçu, on se laisse inspirer par l'ambiance et naturellement mener par la tradition. De toutes les façons, la musique doit garder cette légèreté, cette spontanéité qui la rendra dansable, entraînante.

Le texte qui paraîtra sur cette musique peut se greffer au fur et à mesure de sa conception, tout à la fin quand la composition aura été complétée ou venir bien avant. Dans cette dernière situation, tout s'articulera autour de lui. Mais fort souvent, la mélodie ou les différentes mélodies sont conçues en même temps que le reste de la structure c'est-à-dire ce que feront les

guitares, la basse, l'orgue, les tambours, la batterie, etc. (harmonie et rythme), et on n'a qu'à y ajouter les paroles.

Si le coup d'oeil souffrait du manque de velléité de dépenser pour se déguiser, la musique, épine dorsale du carnaval, affermissait son règne. Sa sonorité se diversifiait. De facture populaire urbaine, cette musique puise tout son côté rythmique du folklore profane haïtien. On assiste au mélange d'une organologie bien du terroir à une instrumentation bien occidentale. En effet, le carnaval urbain est très lié à la musique populaire. Chaque groupe présente ordinairement un orchestre de danse connu.

Jusqu'au début des années 1960, le carnaval était constitué presque en entier de groupes à pied. Les musiciens faisaient partie du cortège de marcheurs comme tout le monde. À cette date, le créateur du " compas-direct "[1], Nemours Jean-Baptiste et celui de la " cadence-rempas "[1], Wébert Sicot, reçurent le feu vert de la mairie de Port-au-Prince et on a pu voir des musiciens montés dans des camions précéder les groupes et des haut-parleurs diffusaient cette grosse musique de danse, puissante et inusitée. Ces deux chefs d'orchestre raflaient, au passage de leur formation, tous les participants des groupes mineurs et leurs musiciens à pied restaient pratiquement seuls.

Ernst Mirville fait remarquer :

" À la capitale, les groupes du carnaval dit officiel tiennent la première place. Dans le temps on notait une multitude de bandes dites

1

[1] rythmes de danse haïtiens nés dans les années 1950 et qui devaient révolutionner toute la musique populaire en Haïti et dans les Antilles françaises.

traditionnelles dont on peut citer entre autres : Otofonik, Méring, Iram, Ste Rose, St. Jacques... C'étaient des bandes animées par un orchestre d'instruments folkloriques. L'on doit mentionner également Tana qui se scindera plus tard en Titato et Domino. Ces bandes gagnaient la rue le dimanche après la grande-messe ou dans l'après-midi pour ne rentrer que vers 10 heures du soir ou dans le petit matin du lundi. Ces bandes draînaient après elles de véritables torrents humains comportant plusieurs milliers d'individus constituant leur cortège. Ces bandes qui allaient à pieds ont cédé de plus en plus la place aux bandes des clubs de quartier, des clubs populaires ou des chefs d'ensemble musical. Pendant plusieurs années la palme fut gardée par la bande la plus populaire du Bel-air, Titato. Puis, la transition se fit progressivement. Titato fut détrôné par Nemours Jean-Baptiste et Webert Sicot..." (1978 : 45)

Par la suite, dirons-nous, les mini-groupes, phénomène nouveau montèrent eux aussi sur des camions et la face du carnaval où les musiciens marchaient comme le reste de la foule dans les déplacements des groupes, changea radicalement. La musique se fit plus compétitive. On rivalisait d'adresse pour créer des morceaux vraiment intéressants.

En passant, précisons en quoi consiste les mini-groupes. Bref, au milieu des années 1960, tous les orchestres de plus de quinze musiciens furent détrônés par des formations de huit membres au plus. Ces mini-groupes ou mini-jazz se présentèrent avec une ou deux guitares, la basse électrique, la batterie, deux ou trois tambours que prenait en charge une personne, un tam-tam et une cloche de fer joués par un seul musicien et un saxophone. Puis, la deuxième guitare fut remplacée par l'orgue électrique dans un certain nombre de petits ensembles. Il faut aussi mentionner le cas du Tabou-Combo ou d'autres groupes du même genre qui n'utilisaient point le saxophone.

En somme, les mini-groupes virent le jour sous l'influence du mouvement " Yéyé " en France et des groupes rock anglais et américains. Ceci a conduit les orchestres à modifier leur taille. Le contexte économique haïtien étant différent des lieux d'origine de ces orchestres, le nombre de musiciens par mini-jazz n'a jamais été inférieur à huit quant on compte le chanteur. Les quatre ou cinq membres des groupes étrangers n'ont pas constitué un vrai modèle pour les protagonistes de ce courant qui ont toujours joué du " compas-direct " avec un texte généralement en créole et du boléro qui fort souvent présentait des paroles en français. Ainsi, il y avait réduction dans la diversité des rythmes traditionnellement exploitée par les gros ensembles haïtiens.

Aujourd'hui, on n'entend pas tellement parler de mini-jazz. Les petits orchestres haïtiens des années 1960 sont devenus assez imposants. On n'a affaire qu'à des " big band ". On n'a la chance d'écouter les mini-groupes que dans des émissions du type " le jeudi souvenir " de Radio Métropole, à Port-au-Prince. On les fait revivre bien qu'ils appartiennent à un passé si proche pour les Haïtiens qui ont vécu plus de dix ans à l'extérieur du pays, et si éloigné pour ceux qui y sont restés et ont assisté à tous les changements possibles et imaginables dans la musique populaire haïtienne. Le carnaval a subi directement toutes ces mutations.

On a noté ces dernières années, soit la décennie 1990, à une forme de renaissance des mini-groupes. Ainsi ceux dont nous avons utilisé les méringues comme premiers exemples dans notre analyse de textes jouent en tant que formations où les instruments à vent son complètement absents et qui sonnent mini-jazz renforcés en nouvelle version. Enfin, les

gros orchestres de même que les petits font partie de la mode, du fameux " goût du jour ". Qu'est-ce que le public apprécie le plus ? Allons ! Montons à la chasse de la faveur de ce public, en employant les formules qui marchent, qui le draînent en grand nombre derrière notre groupe pendant la période du carnaval et aussi en d'autres temps de l'année.

Par ailleurs, plusieurs Haïtiens, plus ou moins crédibles, ont écrit sur le mini-jazz. Alors, si l'on veut de plus amples renseignements sur le sujet on peut toujours consulter notre mémoire sur la musique populaire haïtienne déposé à l'Université de Montréal en septembre 1986, ou des auteurs comme : Ralph Boncy, La chanson d'Haïti, Cidihca, 1992, Celhomme Bienvenu, Chronologie musicale haïtienne, Port-au-Prince, 1988, Huguette Hérard, "Le thème de la femme dans la musique haïtienne", Les Cahiers de l'INAGHEI, avril-juin 1982, Maximilien Laroche, "Le Rochan, une forme de la lyrique haïtienne", in : L'image comme écho, ENO, Montréal, 1978.

13.3 Les procédés de composition dans la musique du carnaval

La composition musicale même si elle est nouvelle incorpore généralement des airs anciens qui en un temps soutenaient des mots grivois. Ainsi, on n'aura qu'à jouer ces airs instrumentalement pour que la foule des participants puisse reprendre les paroles qui lui reviendront sous forme de réminiscences. Ce type de texte, soulignons-le tout de suite, courrait le risque d'être censuré par les pouvoirs publics, si le chanteur de l'orchestre s'avisait de le répéter exactement, à haute et intelligible voix ou

pire si on décidait de l'enregistrer sur la cassette ou sur le disque officiel du carnaval.

Malgré la corruption et l'immoralité ambiantes, l'hypocrisie sociale pousse les gens du pouvoir à ne pas trop scandaliser leurs alliés, les bourgeois et également la classe moyenne qui veulent protéger l'innocence de leurs enfants. Tout ça se situe dans le domaine des textes dont nous avons déjà parlé.

Au niveau strictement musical, quand le carnaval approche, souvent les groupes ont déjà un contrat en vue pour jouer sur un char ou animer des bals masqués ou encore ils pensent en trouver. On se met donc résolument à la tâche pour composer le morceau qu'on va utiliser dans les circonstances. le rythme de danse choisi : la méringue carnavalesque. Comme typologie de ce rythme, nous affirmerons que le tempo est vif, la mesure binaire; la présence des fameux groupes de cinq notes que Luis Felipe Ramon y Rivera appelle "cinquillo" ne passe pas inaperçue. On s'amène alors dans la salle de répétitions avec une seule idée claire : créer la pièce musicale dont on a besoin. Le ton s'avère le même que par les années passées : le légendaire Si bémol majeur qui permettra à la trompette et au saxophone ténor de jouer en do majeur et au saxophone alto de s'approprier le sol majeur. Ainsi, la caractéristique de cette tonalité, c'est qu'elle facilite techniquement le jeu, permet une virtuosité accrue. On n'y attache aucun symbolisme audio particulier.

Le lien entre cette tonalité et l'amélioration des résultats obtenus est assez clair. Il s'agit de participer à des performances musicales où l'on fera

montre d'une virtuosité réelle à la hauteur de la compétence qu'on croit posséder. Autant dire qu'on s'entend sur une tonalité où tout le monde paraîtra à son meilleur. Celui qui aura une tâche parfois difficile, ce sera le premier chanteur du groupe. Il devra s'adapter au ton et non le contraire. Il arrive que l'interprétation soit laissée au second chanteur si la tonalité lui convient mieux ou on lui accordera la possibilité d'intervenir plus souvent. Dans les cas extrêmes si aucune alternative ne s'offre, on modulera pour garantir la performance du chanteur pour ensuite retourner à la tonalité qui facilitera les solos improvisés.

Afin de préciser les idées brassées, ici, voyez nos morceaux présentés en annexe et écoutez la cassette qui accompagne cette thèse. Ce dont nous avons parlé, forme des pratiques courantes, bien connues de tout musicien populaire haïtien. Pour s'en assurer, il suffit de les interroger.

Le ton, le rythme constituent des données incontournables. Là, les différentes mélodies émergeront au fur et à mesure que progressent les séances de répétition et la création est alors toute collective. Un passage intéressant servant d'introduction, de pont ou de coda se jouera généralement en tutti, alors on va l'arranger sur des accords du genre " avant-garde " pour que cela sonne savant et qu'on voit que les interprètes sont forts. On étale ses connaissances factices ou authentiques. Il convient de souligner que nous avons levé le voile, ici, sur les orchestres qui utilisent les instruments à vent. Les stratégies se révéleront moins compliquées pour ceux qui n'en possèdent pas. Ainsi, à part certains joueurs de clavier qui pourraient avoir des limitations quant au

ton à employer, cela n'est pas du tout vrai dans le cas des instruments à cordes.

Ces affirmations découlent de nos multiples conversations, scientifiquement menées, avec plusieurs musiciens populaires (voir notre mémoire, Septembre 1986), et notre propre expérience en tant que musicien de divers groupes populaires haïtiens tant en Haïti qu'à Montréal.

Pour continuer, disons que quelqu'un arrive parfois avec un texte pour lequel on doit inventer une mélodie. On bâtit alors autour de ce noyau. D'autrefois, le texte sera déjà mis en musique et toujours à partir de cette première pierre on construira l'édifice : méringue carnavalesque. Pour rester totalement franc, on notera que les procédés de composition décrits appartiennent non seulement à la musique du carnaval, mais aussi à la musique populaire en général.

Par ailleurs, dépendant de l'envergure de l'orchestre cela se présentera de façon très élaborée : une composition quasi-complète ou tout à fait complète servira alors de déclencheur à la méringue carnavalesque qu'il faudra parfaire collectivement en utilisant à tous les niveaux les idées de tous et en répétant d'arrache-pied.

L'harmonie se développera autour du V - I, caractéristique du compas-direct et on travaillera avec les nombreuses substitutions d'accords que générera ce fond harmonique. La chanson originelle est souvent conçue sur plusieurs accords qui sortent du cadre strict du V - I. On utilise parfois

des modulations quant au mode, passant du majeur au mineur ou vice versa sur la même note fondamentale. Certains musiciens, comme ceux du groupe " Shoupa-Shoupa " ou des " Loups-Noirs ", en Haïti, pensent que jouer en mineur sur un rythme endiablé possède la vertu d'exciter la foule et de multiplier les affrontements. Les modes sont donc exploités dans le but de créer une atmosphère particulière, de forcer les gens à adopter des attitudes déterminées d'avance. C'est de notoriété publique que les gens venaient souvent aux mains dans les bals du groupe " Shoupa-Shoupa " en particulier, et ses membres affirmaient avoir provoqué cela délibérément. Alors, il ne s'agit point d'une simple croyance. Cela a été documenté et vérifié.

Wagner Franck, bassiste et guitariste virtuose haïtien (voir sa photo en annexe), nous a confié qu'accorder son instrument différemment des autres éléments de l'orchestre qui sonnent en ut, peut influer puissamment sur l'attitude et la réponse des participants à la méringue qu'on interprète, ajoutant ainsi une nouvelle dimension à la perception de la musique carnavalesque " li maché non san yo " (ça leur retourne le sang, ça les prend par les tripes). On a affaire à une musique viscérale qu'on doit surtout sentir plutôt que penser.

Enfin, les procédés de composition sont multiples et divers en musique populaire et quand il s'agit du carnaval, tous les moyens se révèlent assez bons pour créer une méringue qui par ses aspects rythmiques, harmoniques et mélodiques attirera, captera et mènera par le bout du nez la foule à la suite du groupe. La réputation de l'orchestre pèse lourd dans la balance. Mais une méringue bien structurée, bien sentie, qui tombe sur

les sens, les chauffant à blanc, comme le dirait le docteur Ernst Mirville, voilà ce qu'on recherche et comme tout compositeur le sait, c'est après avoir exposé un morceau à son auditoire-cible qu'on se rend compte qu'il marche ou marchera après quelques modifications.

La composition peut continuer à s'enrichir au moment des exécutions successives. Les répétitions s'avèrent importantes, mais la performance musicale populaire, la réponse de la foule à tel ou tel passage du morceau, voilà ce qui fixe en définitive la composition. Qu'est-ce qu'on répète ? Qu'est-ce qu'on enlève ? Qu'est-ce qu'on ajoute ? Le public aidera à faire tout ça. Il occupe donc une place tout aussi importante que le compositeur et les musiciens. Sorte de mécanisme de validation du passage des intentions du compositeur aux perceptions de l'auditoire. Jean-Jacques Nattiez fait remarquer :

" Si on conçoit que l'oeuvre n'est pas entièrement produite tant qu'elle n'est pas jouée, la poiétique se prolonge jusqu'à l'exécution achevée. L'interprétation apparaît ainsi comme le premier stade de l'esthétique et comme le dernier de la poiétique. Dans les musiques sans partition, la frontière est déplacée, car la compositeur-émetteur et l'interprète se trouvent confondus. " (1975 : 110)

Il appert que le carnaval, en Haïti, donne toujours lieu à des compositions musicales nouvelles. Rarissimes sont les morceaux qu'on entend d'une année à l'autre.

En somme, nous avons couvert les six domaines que mentionne Steven Feld (1984 : 388) : " compétence ", " forme ", " performance ", " environnement ", " théorie ", " valeur et égalité " qui permettent

d'analyser la vie musicale et nous aident à comparer les réalités sociomusicales et la pratique.

Enfin, on trouve dans ces morceaux un procédé musical destiné à maintenir l'intérêt. Le rythme devient changeant : de lent au début, il prend généralement de l'allant après. On le brise, on en sort et on y revient. On l'étend, on le raccourcit, on le multiplie, on le divise, on le subdivise. La danse n'est pas monotone et linéaire. Elle trouve son repos dans les nombreux changements.

On a en notre présence une partie de la cuisine de la musique du carnaval quand le maestro d'un groupe sur un char en février 1993 demande au chauffeur du camion les transportant de stationner sous un pylône électrique pour qu'on puisse procéder au mixage de la musique du groupe. La police veut s'y opposer et le professionnel de la musique de s'écrier à même le microphone : " C'est une cassette qui jouait jusqu'à maintenant. Il faut absolument que je fasse le mixage du groupe, sinon je ne pourrai pas aller jouer au Champ-de-Mars." Le parcours est long. Ainsi la cassette, la musique pré-enregistrée vient au secours des musiciens. L'enregistreuse à cassette constitue un excellent auxiliaire au cours des répétitions.

13.4 Le rôle de l'écriture musicale dans le carnaval

La musique populaire haïtienne se trouve solidement ancrée dans l'oralité partielle ou totale. À l'origine, les premiers musiciens d'orchestre de

musique populaire en Haïti, avaient une formation académique et utilisaient largement l'écriture musicale occidentale, sans aucun réel ajustement, pour mettre sur papier cet art de l'idéal rythmiquement négro-africain. Certains chefs d'orchestre comme Nemours Jean-Baptiste, se faisaient un devoir de chanter à haute voix, au cours des répétitions, chaque ligne alors que les musiciens jouaient à partir d'une partition écrite. Ainsi, la notation n'exprimait pas complètement ce que le compositeur aurait voulu y mettre.

Même à ce stade, on n'écrivait pas tout. Les solos étaient généralement improvisés ou l'on interprétait la transcription d'un solo improvisé. Avec l'avènement des mini-groupes l'écriture musicale avait été relégué aux oubliettes. La plupart des musiciens ne sachant pas lire la musique et l'orchestre étant réduit, il s'avéra assez facile de mettre cet outil de côté et de fonctionner avec l'aide de la mémoire, des multiples répétitions et des enregistrements qu'on réécoutait pour faire le point.

Le saxophoniste des mini-jazz gagna du prestige grâce à l'écriture musicale. Nous avons agi comme tel et nous parlons d'expérience. Seul lecteur de l'ensemble, on le choisissait généralement comme maestro. Cela changea du tout au tout quand les " big band " reprirent le dessus au cours de la décennie 1980. L'écriture s'imposa et mit de la cohésion dans cette masse d'instruments à vent qui tout soudain apparaissaient dans le décor. L'arrangeur devint un personnage important dans la musique populaire haïtienne. Nous pouvons citer Eval Manigat, Alix Pascal, Derns Émile, Wagner Franck qui ont tous arrangé des morceaux pour d'anciens mini-jazz devenus des orchestres plus imposants.

Nous aurions pu présenter des illustrations de ces partitions de mini-groupes pour preuve et analyse des procédés d'écriture et d'exécution, mais ce n'était pas le propos de notre thèse d'élaborer, en ce sens, sur les mini-jazz. Pour plus de détails sur le sujet, consultez notre mémoire sur la musique populaire haïtienne à Montréal (Septembre 1986). De plus, R. Sohian, cité par Jean-Jacques Nattiez, affirme quelque chose qui s'applique entièrement à la musique des mini-groupes dans laquelle l'écrit était minimal pour ne pas dire insignifiant. Il servait d'aide-mémoire à certains musiciens et c'était tout. L'appareil à enregistrer le remplaçait avantageusement. Voici ce que déclare Sohian :

" Le signe musical, élément graphique, n'est pas la musique, pas même son reflet, mais uniquement un aide-mémoire. Il n'y a musique qu'à l'état de manifestation sonore. " (Voir Nattiez 1975 : 110).

Après toutes ces déclarations, on pourrait se demander où se situe le carnaval dans tout ça ? En somme, ce qui convient à la musique populaire en général, trouve son application immédiate dans la période du carnaval urbain. L'écriture ne prend de l'importance dans le carnaval aussi que dans les grandes formations. Quant au reste, elle serait même superflue. Sinon comme aide-mémoire. À ce niveau, l'enregistrement sonore facilite la structuration des morceaux. Il enlève du pouvoir à l'écriture musicale qui constituait avant la vulgarisation de cette ressource le moyen le plus simple de se rappeler de ce qu'on avait joué dans la salle de répétitions, ou de communiquer avec d'autres musiciens.

Mantle Hood note assez judicieusement :

" ...Correct translation of the symbols into musical sounds depends on a familiarity with the oral tradition that supports them. A knowledge of the oral tradition is necessary because : (1) certain symbols may be ambiguous, that is, they may not fulfill our basic requirement for clarity of representation in an efficient system of notation ; (2) in the course of development each tradition has emphasized certain aspects of musical expression, and reflecteng this emphasis, its notation may have become too rigid to accomodate a variety of other practices known in actual performance." (1971 : 71)

Enfin, l'écriture musicale occupe une place plutôt limitée dans le carnaval. À part les passages joués en tutti qu'on doit absolument écrire pour que les différentes voix sonnent de façon cohérente, les autres parties des méringues carnavalesques suivent le traitement oral, la priorité est donnée au son musical plutôt qu'à l'écriture. Finalement, la spontanéité des morceaux est garantie du fait qu'on s'évade du cadre rigide de l'écriture qui est généralement prescriptive.

13.5 La musique et le texte dans le carnaval

Jusqu'à présent nous avons étudié le texte et la musique du carnaval de façon séparée, alors qu'il nous revient de les considérer comme un tout. En effet, le parolier ne pense jamais à son texte entièrement détaché de l'ambiance, de l'atmosphère et du rythme qui le soutendront. Il ne doit point constituer un corps étranger dans un environnement au tempo rapide, à l'allure entraînante.

Nous devons émettre les mêmes considérations pour la musique qu'on ne saurait élaborer en faisant abstraction complète du texte qui se greffera dessus. Les meilleures méringues ce sont celles où on travaille en même temps texte et musique. Ainsi les breaks, les ritournelles, les diverses introductions arrivent à point nommé. Un équilibre réel se crée dans la composition.

Dans la facture moderne, c'est l'orgue électronique ou le synthétiseur qui domine la musique carnavalesque au sein des instruments mélodiques. Il soutend souvent, au cours du défilé, une voix enrouée, presque désaccordée. Et avec la complicité du public on répète des parties de textes de morceaux qui avaient du succès dans les années antérieures.

Au cours de nos enquêtes sur le terrain, nous avons remarqué que l'exécution des morceaux s'entrecoupe de haut-chants (sortes d'indicatif musical servant de salutation) adressés à des dignitaires civils ou militaires rencontrés sur le passage de la bande. (Voir en annexe la transcription que nous en avons faite. Un haut-chant apparait également sur la cassette qui accompagne notre thèse.) Pour des détails supplémentaires, on peut toujours consulter Le Rochan de Maximilien Laroche. On joue aussi en faisant des pauses réelles. Par ailleurs, les nombreux bruits de sirènes d'ambulances et surtout des voitures de police éliminent la rue comme le meilleur endroit pour écouter la musique carnavalesque et en jouir. On invite beaucoup la foule à participer. Les microphones qui grichent à cause des feed-back désagréables font aussi partie de la musique du carnaval en action. Cette musique prend des

allures très concrètes quand les avertisseurs de camions et d'automobiles se mêlent au vrombissement des moteurs.

Si nous nous fions aux groupes Shango National, Hydravion, Modèle, etc., nous pouvons affirmer que dans les bandes à pied qui après le mercredi des cendres deviendront des groupes rara, c'est la trompette ou le clairon qui domine et force la réponse de la foule, encore le mariage texte et musique. Tout le monde se transforme en chanteur. On ne fait pas que danser on donne de la voix ici et là. Une petite musique et quelques phrases répétées à perdre haleine incitent la foule à se déhancher.

Dans les orchestres qui sont montés dans des camions, tambours, râpes, " tchatcha ", basse et guitare assurent la partie rythmique. L'orgue omniprésent par ses mélodies dirige les chanteurs dans un sens ou dans un autre. Il prend en charge tous les changements mélodiques. Toutes les chansons sont soutenues par sa majesté. Elles lui sont étroitement subordonnées et il impose sa dictature. L'orgue instrument par excellence de l'adoration divine dans les églises chrétiennes du Moyen âge à nos jours, grâce à l'électricité se transporte dans les rues et la musique la plus à l'encontre de cette morale : le carnaval, l'utilise à profusion.

Jeanne Philippe nous dit :

" L'acculturation se note très certainement au sein du carnaval. Le moderne est bien différent du traditionnel. En effet, la musique a subi un grand changement. On y relève beaucoup plus de paroles qu'autrefois où le rythme dominait pour permettre aux danseurs de bien maquer leurs pas."

Nous remarquons que le texte quant à son importance se met au pair avec la musique. Quoi qu'on le fasse dire, il est là, dense et prolixe. Cette transformation au niveau syntaxique de la musique du carnaval suit ce qui se passe dans la musique populaire haïtienne en général. Antérieurement, les textes frappaient peu l'imagination on s'arrangeait pour accentuer les passages joués instrumentalement et les solos de même nature prenaient le haut du pavé. On assiste aujourd'hui à un juste retour des choses. Le chanteur n'est plus présent, seulement pour accompagner l'orchestre. Il occupe la place qui lui revient : texte et musique nécessaires et suffisants pour un carnaval pleinement réussi. L'un ne va pas sans l'autre.

13.6 L'orchestre au sein du carnaval, signification et contribution

La musique du carnaval urbain était la chasse gardée des bandes de quartier qui louaient les services de musiciens indépendants pour assurer leur participation au carnaval. Avec le passage du temps, le carnaval s'est redéfini sémantiquement. Les bandes de quartier ont été remplacées progressivement par les orchestres qui ont débordé le cadre sectoriel pour s'adresser à plus de gens. Ainsi, la contribution principale des orchestres, c'est que les bandes sont devenues moins sectaires. Ils ont aussi contribué à diminuer les rivalités entre les groupes et la violence du même coup.

Élie Nicolas nous déclare :

"L'orchestre joue un rôle important au sein du carnaval. Dans le passé, l'identité appartenait au groupe. Depuis quelque temps, c'est l'orchestre

qui a cette identité. Donc, les gens vont danser le D.P. Express, Coupé Cloué et tel ou tel autre groupe musical. Mais le sentiment d'appartenance ne se dirige pas vers le groupe comme c'était le cas autrefois. On avait affaire à des groupes de quartier représentant telle ou telle clientèle, tel ou tel milieu social. Enfin, l'orchestre joue un rôle exhorbitant au sein du carnaval d'aujourd'hui."

Les chars sur lesquels voyagent les orchestres sont couverts des inscriptions qui incitent à adopter telle marque de produit ou telle autre, dépendant de leur commanditaire. Le phénomène à l'américaine de tout utiliser pour lancer une battue publicitaire existait, certes, avant l'entrée formelle des orchestres dans le carnaval. Mais maintenant cela a vraiment atteint son paroxysme.

Écoutez ce qu'en dit Élie Nicolas :

" L'entrée des orchestres constitués dans le carnaval a coïncidé avec une plus grande commercialisation du carnaval. Surtout que maintenant les orchestres ont des contrats de plus en plus juteux. Donc pour retenir les services d'un orchestre capable de draîner une foule de gens afin de garantir le succès du carnaval, il faut y mettre le prix. Quand on fait venir un groupe musical qui évolue à l'étranger, par exemple, on l'amène ici pour les jours gras, on doit dépenser en conséquence. Donc les orchestres qu'on sait pertinemment qui ont une bonne clientèle, augmentent la pression sur l'aspect commercialisation."

Le règne de l'orchestre dans le carnaval urbain, signifie la désintégration de la cohésion dans les groupes de pression traditionnels, et le renforcement des moyens de défense de l'oligarchie. Alors que l'esprit de quartier fond comme beurre au soleil, la solidarité au sein des organisations populaires en prend un coup, la division a pu triompher.

Paulo Freire écrit dans le sens qui sollicite notre attention :

" This is another fundamental dimension of the theory of oppressive action which is as old as oppression itself. As the oppressor minority subordinates and dominates the majority, it must divide it and keep it divided in order to remain in power. The minority cannot permit itself the luxury of tolerating the unification of the people, which would undoubtedly signify a serious threat to their own hegemony. Accordingly, the oppressors halt by any method (including violence) any action which in even incipient fashion could awaken the oppressed to the need for unity. Concepts such as unity, organization, and struggle are immediately labeled as dangerous-to the oppressors-for their realization is necessary to actions of liberation.

It is in the interest of the oppressor to weaken the oppressed still further, to isolate them, to create and deepen rifts among them. This is done by varied means, from the repressive methods of the governement bureaucracy to the forms of cultural action with which they manipulate the people by giving them the impression that they are being helped." (1970:137)

Les bandes réalisaient des alliances englobant tout le quartier. Les groupes musicaux réunissent les éléments de la petite-bourgeoisie dont les intérêts divergent de ceux des masses laborieuses. L'esprit mini-jazz, orchestre de musique de danse en général, se résume en un clin d'oeil aux forces d'argent, un mouvement tourné vers le transfert de classe. La transformation des orchestres comme point de mire du carnaval, consacre la victoire de l'establishment (ensemble de gens en place attachés à l'ordre établi) qui se satisfait d'un carnaval apparemment au-dessus des divergences de classes, un carnaval orienté vers l'acquisition des biens et l'image factice de succès du plus humble qui accède au même plaisir que les nantis. Nous vivons en pleine utopie de la société sans classe où l'on nivelle les contradictions. L'orchestre dans le carnaval contribue à maintenir l'illusion.

13.7 Les orchestres, leur impact sur la critique sociale et politique

La récupération qui a été faite des orchestres a donné lieu à une parfaite manipulation quant à leur présence dans le carnaval. Ceux qui sont vraiment engagés politiquement et qui tapent dur sur le système se voient simplement écarter. Les orchestres dans une large mesure diluent la critique sociale et politique dans des envolées vides destinées à éloigner la pensée populaire des problèmes cruciaux de l'heure.

Le carnaval demeure une activité cathartique (libération pulsionnelle). Cela n'empêche pas qu'il soit organisé, orienté, utilisé par les classes dominantes soucieuses de protéger leurs arrières et leurs acquis. Il nous revient de souhaiter que le refus d'une certaine " position idéologique " n'aveugle complètement les uns et les autres et ne leur enlève toute capacité d'accepter l'évidence même. En ce sens, Frantz Fanon disait clairemement :

"... we have to fall back on the idea of collective catharsis. In every society, in every collectivity, exists - must exist - a channel, an outlet through which the forces accumulated in the form of aggression can be released. This is the purpose of games in children's institutions, of psychodramas in group therapy, and, in a more general way, of illustrated magazines for children - each type of society, of course, requiring its own specific kind of catharsis. The Tarzan stories, the sagas of twelve-year-old explorers, the adventures of Mickey Mouse, and all those " comic books " serve actually as a release for collective aggression. The magazines are put together by white men for little white men. This is the heart of the problem. In the Antilles - and there is every reason to think that the situation is the same in the other colonies - the same magazines are devoured by the local children. In the magazines the Wolf, the Devil, the Evil Spirit, the Bad Man, the Savage are always symbolized by Negroes or Indians; since there is always identification with the victor, the little Negro, quite as easily as

the little white boy, becomes an explorer, an adventurer, a missionnary 'who faces the danger of being eaten by the wicked Negroes.'..."

(1967 :145-146)

Nous voyons que cette notion de catharsis ne reste pas seulement au niveau du carnaval et d'autres psychodrames. Conformément à notre ligne de pensée dessinée dès le début de cette thèse, nous constatons, sans étonnement d'ailleurs, que la catharsis est concoctée, trafiquée de façon à faire de nous ce que nous sommes : de pauvres aliénés à la recherche d'un paradis perdu, où d'exploités nous nous croirons les exploiteurs, de Noirs rejetés et méprisés, nous nous prendrons pour les puissants de l'heure ayant en main les rênes de la discrimination systémique.

Élie Nicolas nous a confié :

"Les groupes musicaux suivant leur orientation ont souvent exprimé leurs sentiments. Cependant, l'élément récupération demeure présent. Si on sait par exemple que tel orchestre a de la propension pour la critique sociale, à ce moment-là, on ne va pas l'inviter pour les jours gras.

Comme les dépenses sont naturellement très élevées pour prendre part au défilé carnavalesque. Si l'orchestre n'est pas engagé par le comité d'organisation du carnaval, il peut rencontrer beaucoup de difficultés à se présenter. Le sens de la critique sociale se trouve perdu. Car, l'orchestre qui aurait pourfendu le pouvoir en place a été évité justement. Les orchestres qu'on invite vont généralement dans le sens des autorités responsables.

Il faudrait beaucoup de moyens à un orchestre non-embauché par le comité d'organisation pour se faire une petite place au niveau du cortège et surtout avec un message qui déplaît aux autorités."

Autant ajouter que ce n'est pas le phénomène orchestre remplaçant les bandes traditionnelles dans le carnaval urbain qui a eu aucun effet négatif

sur la critique sociale ou politique. On doit en rendre particulièrement responsable la censure indirecte. Comme nous l'avons souligné plus haut, les classes dominantes connaissant les moyens pour se protéger n'hésitent jamais à les adopter. Et si nous suivons le raisonnement qui veut qu'un groupe très critique face à l'autocratie, arriverait à se faufiler entre les mailles du boycottage déguisé, s'il disposait de moyens suffisants, ne nous trompons pas. Il serait tout bonnement interdit comme on l'a déjà vu.

Élie Nicolas nous revient avec d'autres réflexions :

" Naturellement, on a assisté aussi à l'émergence des groupes-racines. Dès la première année de l'apparition de ces groupes dans le carnaval, entre autres, l'ensemble " Boukman-n Ekspérians " avait décroché la première place. Et ceci avait été approuvé par tous ceux qui s'intéressent au carnaval, tellement il s'était distingué par une méringue vraiment impeccable où l'obscène était banni et où une musique puisant son inspiration dans le folklore haïtien avait fait danser les admirateurs du carnaval durant les trois jours gras.

Dans l'état actuel du carnaval, je peux dire que la politique continuera pendant longtemps encore à y jouer un rôle dominant. Probablement les groupes-racines poursuivront leur percée et supplanteront tous les autres courants à un certain moment. C'est une simple impression."

Phénomène nouveau s'il en est, ces groupes-racines font un retour aux sources. Ils plongent vers les racines de la culture haïtienne, un virage vers le vaudou, une réinterprétation du rara. Cela consiste en une réaction à la réalité ambiante où tout le monde copiait le jazz et s'éloignait de plus en plus de la base. Le contexte politique de l'après-Duvalier y avait également contribué : une recherche de soi, de l'authenticité, une fierté

d'être Haïtien et d'avoir réalisé le 7 février 1987 où la dictature trentenaire avait été renversée.

En dehors des groupes-racines on fait face à une musique qui de critique sociale par excellence, se vend maintenant au plus offrant pour endosser les couleurs de tel ou tel entrepreneur. Une musique prostituée, faisant le trottoir. Les orchestres se retrouvent généralement à la solde des maisons de commerce. Non-soutenu par une firme on se retrouve dans l'impossibilité de pavaner sur un char qui coûte assez cher.

Dans un monde de plus en plus capitaliste tout s'achète et se vend. L'offre et la demande forcent à pratiquer une compétivité pas toujours de bon aloi. Les coups bas succèdent aux coups bas. Quel enfer ! À la vérité, le carnaval ne fut jamais un lieu où la concurrence évoluait loyalement. Les fameux coups de poudre[1] du rara existent encore pour en témoigner. Emmanuel C. Paul, Gerson Alexis, Ernst Mirville et, en particulier, mon informateur Jean-Paul Isidor font tous allusion à ces fameuses poudres. On les utilise pour se débarrasser d'un rival gênant. Citons aussi les services appropriés du vaudou qui doivent neutraliser l'adversaire ou l'éliminer physiquement. Tout cela connaît ses bons jours au cours de la période du carnaval. (Sur la magie et ses effets, voir Melville Herskovits 1971 : 222 et suivantes).

[1]Il s'agit d'une substance corrosive qu'on souffle sur l'adversaire. Elle brûle la peau qui se couvre de boutons. On hospitalise toujours la victime dont les boutons se transforment bientôt en plaie vivante. La mort peut s'ensuivre.

Enfin, le carnaval à bien des égards résulte en un domaine où les recherches se révèlent très passionnantes et dans les aspects les plus divers. Il représente une manifestation à visage multiple.

13.8 Les musiciens

La foule des gens qui gagnent les rues paralysant par moment la circulation, la musique qui claironne, " trombone ", " saxophone ", une voix enrouée d'avoir trop chanté, des doigts meurtris pour avoir beaucoup joué la basse ou la guitare, c'est le carnaval. Pour que le plaisir des autres soit total, les musiciens s'échinent, se dépassent, font de longues veilles. Le rôle d'amuseur public n'est pas sans danger pour la santé de ces êtres qui se dépassent. Car, après avoir joué tout le long du parcours du défilé carnavalesque pendant les trois jours gras, les musiciens doivent animer des bals toute la nuit. Le musicien haïtien ne souffre pas plus que ceux des autres nations d'avoir à exécuter la musique. Mais les conditions d'interprétations sont nettement différentes. Aussi devrons-nous éviter de faire des comparaisons à l'absurde.

Les musiciens travaillent de longues heures et gagnent presque rien. Quand nous déclarons cela, nous le faisons en connaissance de cause. Il faut retenir que nous avons milité dans les rangs des musiciens populaires en Haïti même. Et en 1986, nous avions mené une enquête assez exhaustive auprès de nombreux musiciens haïtiens pour les besoins de notre mémoire de maîtrise. La question économique avait été traitée en long et en large. Leur travail, en Haïti, si cela leur amène le succès auprès

des femmes et d'un public qui répète leur nom, leur garantit une entrée dans certains salons et l'accès à des endroits où d'autres professions ne vous conduiront pas forcément, cela s'arrête là. Ainsi, au plus fort de la manifestation du préjugé de couleur en Haïti dans les années 1940, Joseph Frank (dit Cayo) nous a affirmé que des musiciens assez noirs de peau jouaient dans des clubs privés de Port-au-Prince, interdits même à des " grimeaux " (Noirs clairs aux cheveux crépus). Combien de trompettistes, et d'autres instrumentistes à vent, à cordes, à percussion, etc. ont fini leurs jours poitrinaires, atteints de maladie mentale, ruinés par l'alcool ou sont morts dans la misère. Cette activité n'offre aucune sécurité monétaire ou sociale. Nous étudions, ici, le cas d'Haïti. Nous ne pouvons pas parler d'autres pays, sans risque de généralisation abusive.

Il ne faut pas oublier que le monde musical se débat sous une exploitation féroce et éhontée. Des gens de toute provenance profitent des talents des artistes. On leur prend leurs créations pour une bouchée de pain. Leurs disques, leurs cassettes, leurs vidéos rapportent beaucoup d'argent et ils n'en voient même pas la couleur.

Au cours du carnaval, les membres de l'orchestre se coiffent d'un chapeau à large bord qui laisse dépasser des franges. Des haut-parleurs apparaissent au devant du camion sur lequel ils montent tous. La musique qu'ils exécutent, portera bien loin et on entendra surtout l'élément dominant : la basse. Une musique endiablée qui tient à la fois du populaire urbain axé sur le compas-direct et du folklore, principalement les rythmes et autres accents du rara.

Le char transportant les musiciens bouge lentement. En plus de ceux-ci, quelques resquilleurs y prennent place. Il faut toutefois éviter la surcharge de passagers en empêchant carrément à des personnes non-autorisées d'y embarquer. La foule qui entoure ce char gêne souvent son déplacement normal. À perte de vue, les rues de Port-au-Prince étalent cette grande masse de personnes en quête d'un plaisir qui ne coûte pas trop cher. Les chars se suivent parfois de près, les musiques s'entremêlent, s'entredémêlent. Elles sonnent cacophoniques, en écho. Cela défie parfois les principes de la physique.

Le plaisir doit atteindre une plénitude toute simple. Dans le jeu des musiciens la virtuosité ne s'impose que dans peu de cas. Au cours du carnaval 1964 on découvrit Toto, de son vrai nom Antoine Maxi, né à Port-au-Prince au sein d'une famille aisée, le premier guitariste haïtien à avoir élevé la guitare populaire au rang d'un instrument qui chante et qui s'entend fort et clair : les merveilles de l'électronique. L'orchestre de Webert Sicot venait de faire école une fois de plus.

Pendant la période du carnaval, les musiciens jouant dans les orchestres en faveur, réalisent peu d'argent. Un de nos jeunes frères, Yogananda Juste-Constant, actuellement officier dans les forces aériennes australiennes, chanteur et guitariste dans le groupe " Les Shleu-Shleu ", en février 1977, touchait 20 $ U.S. par jour gras (pour défilé et bal dans la soirée). Mais qu'en est-il des grosses dépenses encourues, et surtout des effets nocifs sur leur santé ? Notre frère que nous venons de mentionner, au cours de ce même carnaval, a failli se faire tuer par un câble de haute tension cassé sur le passage du char dans lequel il voyageait. Il s'était brûlé

légèrement à l'oreille gauche. En outre, après ce fameux carnaval, il dut dépenser plus de 100 $ U.S. chez le médecin afin de se débarrasser d'une mauvaise grippe qu'il avait attrapée, parce qu'au cours du défilé carnavalesque il avait été mouillé par une pluie battante. Par ailleurs, beaucoup de musiciens professionnels haïtiens finissent tuberculeux. Ils travaillent trop dans des conditions désastreuses et mangent trop peu. L'élément le plus précieux du carnaval, c'est le capital humain : les musiciens. Taillables et corvéables à souhait, on ne les protège point. Ils passent avant la musique qu'ils créent. Mais en général, on fait la démarche contraire, on parle à profusion de la musique carnavalesque et on oublie ceux sans qui on n'aurait pas pu en parler : les musiciens, parce qu'elle n'existerait pas sans eux.

Le musicien dans le carnaval occupe un point tout aussi central que son produit. Sans la musique, le carnaval haïtien serait tout simplement inimaginable. Sans quelqu'un pour la concevoir et l'interpréter, la musique resterait dans le monde du non-être. On ne peut donc dissocier l'effet de sa cause. Le musicien plus que tous les autres intervenants sur la scène carnavalesque contribue à la réalisation de la manifestation culturelle. Le secteur paysan traditionnel donne naissance à des musiciens spécialisés qui entreprennent l'apprentissage des instruments, comme des danses, dès l'enfance. Dans le carnaval urbain les gros orchestres font des " citations " (Nattiez, 1975 : 22) des morceaux composés par ces musiciens paysans.

13.9 Musique du carnaval versus musique du vaudou

La musique est essentielle dans le vaudou. Tout tourne autour d'elle. On danse au son de la musique, on entre en transe grâce à la musique. On guérit des malades par la musique. Dans le carnaval, tout évolue dans l'orbite de la musique. Donc, ce que le carnaval possède en partage avec le vaudou : l'art de l'idéal leur sert de noyau central, de catalyseur ou de ferment de cohésion. Mais là s'arrête la comparaison. Le vaudou se greffe sur le sacré pour adorer, invoquer des esprits, les remercier et solliciter leur aide. Le carnaval se développe dans l'espace opposé : le profane qu'il utilise pour fêter, se défouler et donner libre cours à la folie collective.

La musique du carnaval emprunte au vaudou son phrasé, se déroulant sur le même nombre de mesures et s'arrêtant avec le texte, ses échelles, comprenant heptatonie, pentatonie et quelques gammes ecclésiastiques, ses rythmes les plus vifs combinés à d'autres éléments de la musique populaire. À noter qu'en utilisant la même langue que le vaudoue : le créole, cela multiplie les points de convergence. La parenté se précise quand on pense à la musique vaudou dans le Gédé, où l'on fait usage du même langage parlé, licencieux et des mêmes danses lascives que dans le carnaval. La musique du carnaval de facture hybride, fait des emprunts à la fois du populaire et du folklore. La musique du carnaval prend assise dans le profane. Le sacré n'intervient que dans la préparation mentale des acteurs et la mise en branle des diverses protections qu'ils recherchent avant leur sortie. Et là, on va jouer directement de la musique vaudou.

Élie Nicolas déclare :

"Je crois que le carnaval peut s'inspirer du vaudou. La musique carnavalesque peut avoir parfois une inspiration folklorique surtout vaudouesque. Mais il y a beaucoup de différences d'après moi entre les deux.

La musique vaudoue est une musique rituelle qui varie suivant le rythme. Tandis que la musique carnavalesque, la méringue carnavalesque s'inspire du " compas-direct " et possède un rythme très rapide qui doit stimuler le déhanchement des danseurs."

La musique du carnaval urbain que nous transcrirons et analyserons, se présentera à nu et nous révélera ses emprunts. On ne saurait opposer musique du carnaval et musique du vaudou. Elles se complètent. Dans le vaudou, on reconnaît l'importance des divertissements qui ont lieu à l'intérieur même des cérémonies. Ainsi, tout vaudouisant sait qu'il existe un temps pour chaque chose : des services au son de la musique pour louer, saluer, prier les esprits et des manifestations profanes au son de la musique pour rendre le fidèle heureux et disposé à servir.

Musique du carnaval, musique du vaudou : deux facettes de l'art du rythme et des sons s'additionnant pour que l'Haïtien parvienne à un équilibre au sein de sa société peu clémente. Profane et sacré non-ennemis mais complémentaires, non-antinomiques mais concordants. Ils sont compatibles dans une société où on doit s'épauler, au demeurant s'amalgamer pour présenter un front commun à l'action culturelle uniformisante et intolérante.

13.10 Transformations au sein de la musique du carnaval au cours des ans

Tout au long de cette thèse, nous avons montré les multiples changements intervenus à l'intérieur du carnaval au niveau matériel et visuel. Ceux qui ont touché le domaine sonore ont aussi été passés en revue. Nous allons, maintenant, nous y étendre plus en détail. Nous avons considéré beaucoup d'éléments contingents et accessoires et aussi d'autres nécessaires et suffisants. Mais, avant de continuer, voyons ce qu'en dit Claude Lévi-Strauss :

"... Science as a whole is based on the distinction between the contingent and the necessary, this being also what distinguishes event and structure. The qualities it claimed at its outset as peculiarly scientific were precisely those which formed no part of living experience and remained outside and, as it were, unrelated to events. This is the significance of the notion of primary qualities. Now, the characteristic feature of mythical thought, as of bricolage on the practical plane, is that it builds up structured sets, not directly with other structured sets but by using the remains and debris of events... fossilized evidence of the history of an individual of a society. The relation between the diachronic and the synchronic is therefore in a sense reversed. Mythical thought, that bricoleur, builds up structures by fitting together events, or rather the remains of events, while science, in operation simply by virtue of coming into being, creates its means and results in the form of events, thanks to the structures which it is constantly elaborating and which are its hypotheses and theories. But it is important not to make the mistake of thinking that these are two stages or phases in the evolution of knowledge. Both approaches are equally valid..." (1966 : 21)

La musique du carnaval a subi diverses transformations : morphologiques, syntaxiques et sémantiques. Ce langage musical utilise des intervalles mélodiques, des formules rythmiques, harmoniques, des accords inusités autrefois. Maintenant le transitoire, le contingent est devenu nécessaire au discours musical. La performance des musiciens a

complètement changé. La voix est reine alors qu'antérieurement les solos instrumentaux passaient tout. Le public a beaucoup modifié son comportement, ses goûts ont varié du tout au tout.

Élie Nicolas nous affirme :

" Nous pouvons dire que le carnaval urbain a beaucoup évolué au cours des dernières décennies. Nous avons vu la disparition progressive des groupes carnavalesques au profit des orchestres. Nous avons témoigné du rôle de plus en plus prédominant de l'obscène dans la musique carnavalesque. Nous avons eu la détérioration de la qualité musicale des méringues carnavalesques au profit du rythme. La musique carnavalesque est devenue du bruit rythmé. Certains diraient même de la cacophonie rythmée. Moi, je préfère parler de bruit rythmé.

Nous avons aussi assisté à la diminution de la couleur, avec l'élimination des groupes au profit des orchestres. Il n'y a plus d'uniforme. Donc, une partie des couleurs n'existe plus."

À notre avis, le carnaval sonne en accord avec les multiples nouvelles inventions appliquées aux instruments, les améliorations apportées aux anciens gadgets. Les effets sonores de tous genres ont révolutionné cette musique. Le rythme, enrichi par le compas-direct n'a pas vraiment changé au cours du temps. C'est l'élément qui investit le carnaval de toute sa fascination. Sous l'impulsion du rythme, les danses lascives se donnent libre cours. La mélodie, les paroles et l'harmonie ne viennent que souligner ce rythme qui de loin ou de près maintient l'intérêt du carnaval en lui gardant un goût très folklorique haïtien. Il constitue l'un des aspects du carnaval rural que le carnaval urbain a emprunté tout en conservant son caractère de musique des mass media.

13.11 Les instruments de musique dans le carnaval urbain

Cette musique de par son caractère populaire urbain utilise l'instrumentation qui fait qu'on la nomme à juste titre la musique des mass media. Avec peu de moyens, elle atteint le plus de gens, le plus loin possible et de près elle peut assourdir même les plus coriaces.

L'électricité nous fournit la puissance et les décibels. La petite musique intimiste d'avant l'ère électrique a longtemps disparu. Celle qui se rendait importante grâce au nombre de ses exécutants est complètement révolue. Cependant elle trouve encore son terrain d'évolution dans les bandes à pied et le carnaval rural où l'électricité tarde à entrer. Probablement assistons-nous à la prochaine étape dans l'acculturation totale du rara ? Sans vouloir jouer au prophète de malheur, cela a tout l'air de la disgrâce qui frappera, au détour, la bien conservée musique du rara.

Les groupes-racines pillent pratiquement toute l'instrumentation du rara traditionnel qu'ils allient au synthétiseur, à la guitare et à la basse électrique. Signeront-ils par ce " sacrilège " la mort complète du rara tel qu'on le connaît ? L'avenir le dira. Toutefois, ces groupes-racines se cantonnent dans le défilé urbain et grimpent sur les chars comme les autres. Ceci immunise la campagne de leur intrusion. Pour combien de temps ? Par ailleurs, le résultat de l'amalgame est fort heureux et ne contribue qu'à souligner leur originalité.

Les instruments de musique dans le carnaval urbain englobent donc tout : les instruments à vent de l'ère industrielle, les râpes, les tambours de

basque, les maracas, les congas et tous les instruments à qui l'électricité a donné vie. Rien ne manque. Sinon le bon sens pour demander où cela s'arrêtera-t-il ?

Si nous explorons le contingent et le nécessaire, nous nous empressons de déclarer que les instruments sont indispensables quant à la teneur, la texture et la validité du carnaval urbain. S'ils disparaissaient, resterait-il grand-chose de ce carnaval ? Oui, bien sûr ! son extinction. Et comme pour les dinosaures, on en parlerait encore. Et si au cours du cataclysme les enregistrements sonores étaient épargnés, on s'y référerait certainement en ayant, à sa portée, les sons réels, sans devoir les imaginer en se basant sur l'orientation des pavillons des trompettes ou la grosseur des cordes de la basse électrique, si ce n'est encore sur le bicolorisme noir et blanc des touches d'orgue électrique ou de synthétiseur.

13.12 Qu'en est-il de l'audition de cette musique ?

On se trouve en présence d'une musique qui s'écoute bien. Son orientation se veut participative. On est censé la danser. Pourtant, elle vaut le " coup d'oreille " dirions-nous. Les disques et les cassettes sont généralement bien faits et l'audition s'avère agréable et galvanisante. Si vous disposez d'un petit après-midi bien tranquille et avez l'intention de vous relaxer ne tournez pas de la musique de carnaval. C'est stimulant et comme la caféine elle vous tiendra éveillé. Si par contre vous voulez garder vos invités les yeux bien ouverts, n'hésitez pas à leur servir de la bonne musique du carnaval.

Cecilia Ridgeway et John M. Roberts écrivent :

" Of course, the " emotion "created by music are not on the same scale as those created by interaction, and they are relative to the listener's specific cultural associations and musical experience (Berlyne, 1971). If, however, the types of music to which urban listeners manifest can be mapped within the same semantic space, and if strong similarities in pattern emerge, we can suggest that a subjective correspondence between music and interaction does exist for this subculture. In order to be sure of this relationship, however, we must also show that music and interaction are not only associated in meaning by the listener, but that they are more colsely associated to one another than music is to most other concepts or aspects of experience." (1976 : 235)

Cette musique ne se définit pas comme contemplative. On ne s'assoit pas toujours pour l'écouter. Pourtant elle est très bienvenue quand on désire que les personnes présentes dansent. Là, se déclenche le mécanisme : la folie furieuse, les fourmis dans les jambes, dans les bras, dans la tête, partout, surtout dans les reins.

Si on ne fait pas attention au texte et qu'on ne se met pas à pratiquer d'analyse musicale structurelle, on jouira de cette sonorité fracassante qui du point de vue fonctionnel ne faillit jamais. Les auditeurs se surprennent souvent à chanter avec l'enregistrement, exactement comme agit la foule durant les jours gras.

C'est une musique adaptée psychologiquement au fait de danser. Tu l'aimes, tu l'achètes. Tu la détestes tu la laisses sur les rayons. Mais la radio et la télévision se chargeront de l'amener dans ton foyer. Et le débat

finit là. Le nombre de ses adeptes dépassant celui de ses détracteurs, voilà la garantie de son succès.

Cecilia Ridgeway et John M. Roberts déclarent :

" Urban life offers the highly involved listener a variety of musical forms from which to choose. If such listeners experience severely conflicting responses to the affective dimensions of everyday interaction, they should not listen to music which is so closely related to their conception of interaction as to arouse the conflicts they associate with it. On the other hand, music which is unrelated to their interactional patterns will not aid them in managing their conflicts. The high listeners, then, should listen to music which resembles interaction for them in the internal patterns of its emotional dimensions, but whose precise emotional atmosphere is still different from that which they associate with interaction." (1976 : 236)

À l'audition, la musique du carnaval passe le test auprès d'un public déterminé : les Haïtiens. Les festivals (appellation courante des représentations données par des orchestres dans les salles de cinéma en Haïti) où l'on écoute de la musique populaire en tant que spectateur, ne boudent pas le carnaval et les organisateurs ne le regrettent jamais. On électrise l'assistance et gare à la casse ! Un morceau au rythme lent se charge généralement de rétablir l'ordre, "semer le vent et s'empresser de le ramasser " pour éviter la tempête.

13.13 La création des orchestres

La mise sur pied d'un groupe se décide parfois entre des amis musiciens professionnels (qui jouent de la musique comme gagne-pain) ou amateurs (qui font de la musique en dilettante). Plusieurs scénarios peuvent se

présenter. On est musicien, par exemple, on a le désir de monnayer notre savoir. Mais comment ? On convoquera quelques copains et on leur communiquera notre voeu et de là sortira un orchestre et un remue-méninges lui amènera un nom ou le leader en imposera un. Ce sont des pratiques très répandues dans le monde musical populaire haïtien. On peut facilement en faire la vérification en conversant avec des membres d'un des orchestres connus.

D'autres fois, on joue ensemble pendant un certain temps. On décide enfin de sortir un groupe formé de ces musiciens qui fonctionnent si bien ensemble.

Dans le cas des groupes de jeunes musiciens, le problème le plus épineux se rencontre souvent dans la difficulté de se procurer des instruments de musique. Les premiers pas ne se feront pas sans douleur. On louera généralement ces instruments afin de se produire. Alors, les quatre-vingt-dix pour cent du cachet passeront à payer les outils. Les ouvriers resteront sur leur faim. Autant admettre que les premiers bals constituent du parfait bénévolat. Ici, nous ne pouvons pas parler de tous les débutants en affaires. Notre domaine de recherche s'est limité aux musiciens. Nous laissons donc le soin à d'autres d'étudier les autres secteurs d'activité. " On joue pour la patrie ", disent les novices. On doit absolument se faire connaître avant de réaliser quelques sous.

On découvre parfois quelqu'un qui aime la musique populaire et qui possède de l'argent ou les possibilités d'obtenir du crédit. Cette personne peut juger que ces jeunes ont du talent et méritent de recevoir un coup de

pouce salutaire. On connaît l'histoire du groupe " Les Shleu-Shleu " qui ne devint populaire que grâce à Dada Jacaman, mécène d'origine libanaise qui s'arrangea, par la suite, pour en devenir propriétaire. Gustave François, riche et non-musicien, prit sous sa protection le groupe " les Fantaisistes de Carrefour ". Quand le maestro, Camin Bishot, décida de le dissoudre, par droit de cour, il obtint d'interdire à Gustave François de le reformer. Ce dernier alla trouver des jeunes du " Samba-Jazz " qui essayaient de percer. Il les persuada de se trouver un nouveau nom : " Super-Soline " et leur succès fut assuré. Tout naturellement, le facilitateur, agent déguisé en mécène, gagna la part du lion. Le nouveau groupe qui a su durer grâce au dynamisme de ses membres verra finalement le bout du tunnel. Cette attente se prolongera des fois pendant plusieurs années, prenons le cas du groupe " Les Ambassadeurs " ou des " Frères Déjean de Pétion-Ville ". Un coup de chance peut souvent y mettre fin après quelques mois d'existence seulement, le " Bossa-Combo " en constitue l'illustration la plus éloquente. Il décrocha le gros lot. En effet, son promoteur n'était autre que Jean-Claude Duvalier, le futur président d'Haïti. Il convient de souligner que rares sont les groupes de jeunes qui n'ont pas eu des débuts difficiles, frustrants, décourageants même.

Parmi cette minorité de veinards, on trouve ceux qui tombent sur un mécène qui possède tous les instruments de l'orchestre et qui embauche tout un groupe de jeunes musiciens pour former un ensemble. Généralement non-musicien, il dispose des contacts nécessaires pour que son groupe puisse jouer le plus souvent possible et naturellement dans des endroits huppés où les membres de la haute bourgeoisie haïtienne

viendront se tortiller de plaisir. Dépendant du tempérament de cet argent, ces musiciens seront traités comme des partenaires à part entière, ayant droit de veto ou de regard sur les contrats ou les décisions de tous ordres. En d'autres temps, ils se verront considérés comme de simples employés. Mais qu'est-ce qu'on n'accepte pas quand on rêve des feux de la rampe. Le vedettariat attire plus d'un. On caresse le désir de se faire aduler par le public, par des fanatiques à l'affût des héros tant dans le milieu musical que dans le monde du sport.

La création d'un orchestre dans tous les cas ne se réalise jamais dans une totale simplicité. À part les multiples répétitions pour doter le groupe nouveau-né d'un répertoire, il faut chercher ici et là, une place où jouer, organiser du tout au tout la promotion de ce futur roi de la musique populaire qu'on ne manquera pas de suivre avec émotion pendant la période carnavalesque. Il est donc impérieux de lui trouver une clientèle, en lui procurant le plus d'occasions possibles de se faire entendre, voir et danser. Car le public haïtien ne se laisse pas mouvoir par des inconnus. Seuls les succès passés comptent à ses yeux. La création d'un nouvel orchestre se subordonne à de multiples règles qui assureront son lancement dans une ambiance adéquate. Il appert qu'on doit toutes les connaître si on veut réussir. Ce n'est donc point une entreprise de tout repos cette création d'orchestre qui a première vue paraîtra si simple.

CHAPITRE QUATORZIÈME

Le rara, carnaval rural

14.1 Le carnaval rural, description

Dans son livre Le paysan haïtien, Paul Moral écrit que le carnaval reste une époque de grandes festivités rurales en Haïti. (1961 : 230) (voir la citation complète à la page 289 de notre thèse). Si nous nous fions à ce chercheur français, à Gerson Alexis, ethnologue, rédacteur au journal Le Nouvelliste, à nos propres enquêtes auprès de Jean-Paul Isidor, Rosemont Tiroli, Roger Gaston, Néla Lazard, etc., nous pouvons affirmer que durant la période du carnaval urbain, il se déroule un carnaval parallèle dans les bourgs et les villages. Il ne s'agit point encore du rara. C'est de là que viennent les deux appellations d'un même groupe : une pour la période du carnaval municipal traditionnel et l'autre pour le carnaval rural, le rara.

Wade Davis qui a enquêté du côté de Desdunes dans l'Artibonite, région du centre d'Haïti, parle ainsi du rara :

"The town was by then in a frenzy. It was Easter, and the Rara bands had swarmed out of the temples to celebrate the end of Lent. Their processions wove through the streets, swirling past one another, invading gardens and homes, absorbing idlers and growing longer and longer tails of dancers. From a distance they could be taken as hallucinations, except for the music - a single four-note song. The bass line came from four long bamboo tubes. Tin cans transformed into trumpets and trombones created a glittering horn section; rubber hose transformed into tubas created another. Percussion in the hands of a Haitian is anything that knocks - two sticks, a hubcap, a hommer-and-leaf spring from a truck.

The bandleader was a malevolent jester, somewhat androgynous. The others in the lead looked like the Queen of Hearts, only more lascivious, in long satin dresses sporting lewd bustlines. All of them were men. Sweeping acress the head of the procession was a menacing figure, wielding a sisal whip, flailing at the crowd. But it was a symbolic display,

and no one was hurt. Nevertheless Rara remains somehow intimidating and subversive. It is an amazing sexual inversion and an extraordinary triumph of the spirit. No wonder that by political decree the bands are permanently forbidden from entering the major cities." (1986:150)

La description que Wade Davis fait de la musique rara, laisse percer une parfaite méconnaissance du domaine musical. Il ne perçoit que quatre sons dans ce complexe sonore que représente le rara. Il donne l'impression que ce nombre limité de sons qu'il réussit à saisir, marquerait un certain manque de profondeur dans cette musique. Il découvre le travesti dans le rara. Cependant, il soutient que les bandes de rara sont interdites dans les grandes villes. Il avance un état de fait qui n'existe plus depuis le milieu des années 1960.

Le rara est une manifestation folklorique haïtienne qui traditionnellement commence juste après le carnaval urbain. Il atteint son point culminant au cours de la semaine sainte et se termine le dimanche de Pâques. Nombreux se présentent les auteurs qui refusent à ces groupes de danses ambulants le nom de carnaval. En fait, c'est une activité populaire qui, dans les campagnes environnantes de Port-au-Prince que nous avons prospectées, n'a pas recours aux masques. Le rara quoique se rencontrant partout de nos jours surtout, se perçoit comme essentiellement rural. Cependant, à un autre point de vue, on peut considérer qu'on ne conserve ici la désignation de rural qu'à titre pratique seulement.

Jean Kerboull écrit par exemple :

" Les cortèges de Rara, ainsi appelés du nom de la crécelle - moulinet de bois ou de fer-blanc - qui accompagne leurs déplacements, circulent dans les campagnes pendant la semaine sainte catholique, jusqu'au lundi ou mercredi de Pâques. Au contraire des carnavals, les rara n'ont pas droit de cité en ville, sous peine de voir leurs tambours crevés par la police locale."(1973 : 117)

En réalité, ce carnaval qu'on confinait, autrefois, dans les mornes et dans les campagnes, loin des routes asphaltées avait été récupéré par le régime des Duvalier qui amenait des groupes rara danser sur les pelouses du palais national à Port-au-Prince. Ainsi, tout en gardant son caractère rustique et son air naïf, il ne se déroule plus en marge de la cité.

Élie Nicolas déclare :

" Certains disent que le rara c'est le carnaval rural d'Haïti. Pour d'autres spécialistes, le rara représente un phénomène culturel qui possède une identité propre. Et ils se fâchent toujours quand on dit que le rara c'est un carnaval rural.

Je ne suis pas spécialiste de ces questions. Je considère ça comme une sorte de carnaval rural justement qui a beaucoup d'importance dans certaines régions du pays, particulièrement la plaine de Léogane, la vallée de l'Artibonite et plusieurs communes du département du Nord. Donc, ce qui se révèle caractéristique du rara, c'est la passion que cela engendre."

Gerson Alexis écrit :

" En considérant les RARA sous un certain angle, des observateurs opinent qu'il est une sorte de carnaval rural. À l'appui de cette opinion on fait valoir les points suivants : que les DANSES RARA débutent immédiatement après le carnaval régulier ; que les paysans sont très friands des RARA alors que le carnaval les laisserait presque indifférents ; que les similitudes de formes sont telles que l'un paraît copier l'autre.

Harold COURLANDER, dans son livre " HAÏTI SINGING " remarque pourtant que le RARA est complètement différent des autres danses haïtiennes. Les opinions sont donc partagées.

À notre avis, les raisons évoquées pour en faire un carnaval rural ne tiennent pas en face d'un examen sérieux. Par exemple, il n'est pas tout à fait vrai que le carnaval régulier laisse le paysan indifférent. Il suffit pour cela d'une visite à la campagne pour le carnaval pour constater que les moindres petites communautés organisent leur carnaval sans le confondre avec le cycle des RARA..." (1970 : 88)

Le rara survit tout seul, soutenu par la grande majorité des masses populaires qui s'identifient entièrement avec cette musique et ces danses qui sont siennes. D'autres auteurs affirment que c'est un carnaval rural et n'en parlent qu'en employant cette expression. Conformément à ce que nous avons appris de nos enquêtes, nous l'appellerons carnaval rural nous aussi. Ici, le débat ne fait que commencer. N'est-ce pas le rôle de cette thèse ? En outre, le " Bebed, vivid y aplaudid " (buvez, vivez et applaudissez) qu'Alejo Carpentier, paraphrasant le judicieux Erasme, nous signale comme étant toujours présent dans les carnavals, se retrouve largement en usage dans le rara et quelquefois on pourrait croire que c'est son unique finalité. Pour se défouler tous les moyens sont bons, paraît-on dire.

Emmanuel C. Paul écrit :

" Le carnaval une fois terminé par l'apothéose du brûler, se prolonge comme nous l'avons dit au début, par un nouveau cycle de festivités limitées aux milieux ruraux et connues sous le nom de " rara " ou " oual oua di " corruption de " La loi dit " ...

La saison, partout, s'étend du mercredi des Cendres au lundi de Pâques. Comme pour le carnaval, cette période est coupée en deux dont une de

préparation dite des " exercices ", du mercredi des Cendres à mercredi saint et l'autre du jeudi saint au lundi de Pâques.

Il s'agit avant tout de groupes de danse fonctionnant pour le divertissement de leurs membres et des populations environnantes. Mais ces groupes, au lieu d'attendre les spectateurs et les participants, vont à eux, encore que chacun ait une résidence. Aussi, y-a-t-il des variations quant aux sorties..." (1962 : 167-168)

Depuis l'année 1962 où Emmanuel C. Paul avait publié son livre jusqu'au moment où nous rédigeons cette thèse, les choses ont beaucoup changé. Cette constatation nous conduit à une réflexion d'Agnès Villadary :

" Nous observons un double mouvement d'une part les fêtes considérées comme " historiques " ont tendance à décroître dans les grandes agglomérations, d'autre part, les fêtes vécues à l'échelle de la société globale non seulement semblent n'entretenir avec l'histoire que des rapports de fuite, mais sont impuissantes à transcender, voire à exalter notre vie quotidienne. Rejetées de l'histoire, elles risquent de se voir rejeter de la vie journalière. En réalité, une double évolution est possible. Ou bien les fêtes en nous proposant des occasions d'évasion nous éloigneront de plus en plus de l'histoire, ou bien, au contraire, en se désacralisant, en devenant des fêtes de plus en plus intégrées à la vie de tous les jours, elles nous permettront d'assurer cette histoire." (1968 : 40)

Pour Jacques Oriol :

" Le phénomène rara a subi une évolution :

a) dans son calendrier, il est mélangé au carnaval urbain ;
b) dans le matériel musical, au niveau principalement des instruments."

On a relevé que la dénomination de carnaval rural ne convient que partiellement au rara. Car actuellement, il évolue ailleurs aussi. S'il ne parvient pas encore à effacer les traces de ses origines paysannes, il ne se

circonscrit plus aux limites des campagnes. Il a gagné les villes et tend de plus en plus à se conformer à la définition qu'on appliquait au carnaval urbain à ses débuts sans, toutefois, arriver à y inclure les déguisements. Fort de ce dernier aspect et de certains autres, nous concluons que le rara garde encore ses caractéristiques de base. C'est-à-dire le son rauque qu'émettent les " vaccines ", tout ce déferlement de métaux de tout genre et de morceaux de bois entrechoqués, ces idiophones secoués, frottés, les multiples mambranophones, ces voix utilisant des échelles particulières et qui nous servent ces solos et choeurs prenants et déroutants pour le musicien de formation exclusivement classique.

14.2 Les liens du rara avec le vaudou

Nous nous posons ici la question existe-t-il des liens véritables entre le rara et le vaudou ? Nous devrons répondre par l'affirmative. À ce compte, il ne nous suffit pas de prononcer un simple oui. Il nous revient de le montrer. Écoutons d'abord ce qu'en dit Jeanne Philippe :

" Le rara traditionnel sort de chez un houngan (prêtre du vaudou). Les hounsi (membres initiés du temple) forment le gros des chanterelles (chanteuses folkloriques), des samba (compositeurs) et des simidor (chanteurs). Ces personnes lancent les chants quand le rara entre en action."

Jean Kerboull poursuit dans le même sens :

" ... Ces bandes ont un caractère magique prononcé. les organisateurs et leurs acolytes sont des initiés du Vaudou, de magie noire et sont titulaires

ou postulants des sectes (" Sans Poils ", " Vlinbindingues ", etc.). Avec les crécelles, tambours et vaccines (trompettes de bambou), figurent, du reste, dans les processions, les longs fouets pétro, encore appelés " fouet-zombis " (fouets de zombis)." (1973 : 117)

Ouvrons une parenthèse sur les rites d'initiation avec Claude Lévi-Strauss :

" No anthropologist can fail to be struck by the common manner of conceptualizing initiation rites employed by the most diverse societies throuthout the world. Whether in Africa, America, Australia or Melanesia, the rites follow the same pattern : first, the novices, taken from their parents, are symbolically " killed " and kept hidden in the forest or bush where they are put to the test by the Beyond ; after this they are " reborn " as members of the society. When they are returned to their natural parents, the latter therefore simulate all the phases of new delivery, and begin a re-education even in the elementary actions of feeding or dressing. It would be tempting to interpret this set of phenomena as a proof that at this stage thought is wholly embedded in praxis. But this would be seeing things back to front, for it is on the contrary scientific praxis which, among ourselves, has emptied the notions of death and birth of everything not corresponding to mere physiological processes and rendred them unsuitable to convey other meanings..." (1966 : 264)

Nous avons voulu faire cette digression avec la déclaration de Lévi-Strauss pour ne pas laisser flotter dans le vide la notion à savoir que les organisateurs du rara soient des initiés du vaudou et que naturellement, ils doivent se soumettre à des rites appropriés : le fameux " canzo " du vaudou haïtien. Nous n'avons point l'intention d'en parler en détail ici. Enfin, comme nous venons de le souligner, les organisateurs de rara sont effectivement des houngans et les musiciens servent aussi au temple. Certains font des destinctions entre le rara des faubourgs et celui des bourgs

et des villages. Pour plus de précision sur ce sujet, on peut toujours consulter les travaux de Michel Laguerre et les enquêtes de Serge Larose.

Bref, Gerson Alexis souligne les rapports rara-vaudou en ces termes :

" On nous a demandé de préciser si des cas de crise de possession sont observables pendant les évolutions d'une bande de rara. La réponse est naturellement oui... nous pouvons affirmer... que le fait est coutumier. On nous informe que la concubine d'un chef de bande de rara au Bizoton entrait en crise chaque fois que la bande allait faire des " rencontres dangereuses ". Il faut entendre par là à chaque lieu où des sortilèges ou des " mauvais esprits avaient été placés " par des rivaux dans le but de contrarier l'évolution normale de la bande. Il est sans intérêt d'épiloguer sur la " sincérité " de ces crises de possession. Une fois qu'elles sont acceptées pour vraies par les intéressés, peu importe le reste. Au demeurant, la crise de possession dans le rara, est un fait normal étant donné la connexité du rara avec le vaudou. On sait par exemple que tel " joueur de jonc ", tel claqueur de fouet font " monter " leurs instruments ou se font " monter " eux-mêmes par des esprits pour réaliser leurs performances. Cela veut dire qu'ils sont, en tant qu'acteurs, en constant état de crise." (1970 : 115)

Nous avons établi de façon précise que les liens du rara et du vaudou sont à la fois fonctionnels et structurels. Dans le système rara, le vaudou se trouve fortement présent et conditionne la praxis. Si nous faisons l'épistémologie des recherches entreprises sur le sujet, nous découvrons la logique des déclarations rapportées et notre propre prospection nous habilite à mesurer leur valeur et leur portée.

14.3 Rôle du rara au cours des travaux des champs et de quelques rites de passage

Le rara, comme nous le savons, commence tout de suite après le mercredi des cendres et prend fin le lundi de Pâques. Cependant, quand un événement important ou inusité surgit, dépendant de son ampleur, on met en branle une ou des bandes de rara ; pendant et après des élections par exemple, à la naissance d'un enfant d'un des membres influents d'une organisation rara ou d'un notable quelconque ou à l'occasion de la mort de quelqu'un qui aimait passionnément cette manifestation folklorique.

C'est particulièrement dans les " coumbites " ou " corvées ", noms donnés aux travaux des champs réalisés en groupe que se déchaîne la bonne humeur des travailleurs agricoles. La perspective d'un excellent repas aux frais de l'organisateur de cette réunion de travail, généralement appelé " maître corvée ", leur fait donner libre cours à leur imagination. Le rara trouve alors une place toute désignée. Les textes utilisés fustigent tantôt les femmes, d'autres fois parlent de la boustifaille prochaine, ou on se paye la tête d'un camarade en le plaisantant sur l'infidélité de sa femme ou sur la quantité de nourriture qu'il ne manquera pas d'ingurgiter à la suite de ce dur labeur.

L'instrumentation des musiciens d'un " coumbite " est similaire à celui du rara. Les deux manifestations utilisent le même répertoire. Cependant le rituel et la fonction se révèlent bien différents. Il convient de retenir une réflexion de Paul Moral à ce sujet :

"La société Olandé et la société Djouba s'occupaient du défrichement, des semailles et de la récolte. Elles groupaient en certaines occasions, jusqu'à 180 membres, y compris les musiciens, et pouvaient aisément préparer deux hectares de terre en une seule journée...

... Chaque société avait à sa tête un état-major compliqué, comprenant notamment un président, notabilité de l'endroit et protecteur de l'association, une " reine-drapeau ", sorte d'égérie rustique, un " gouverneur ", un " laplace " ou un " général ", assurant le commandement effectif de la société au travail, un " père-soutien " jouant le rôle de trésorier, des ministres, etc... Un code traditionnel prévoyait le rassemblement de la société, sous le nom " d'escouarde", à la demande d'un propriétaire... Enfin, la société, fortement constituée, avec sa caisse et son cérémonial, se transformait à l'occasion en bande de carnaval, voire même en masse de manoeuvre pour les agitations politiques..."

Bref, il arrive que ces travailleurs s'emparent d'un morceau religieux catholique ou protestant ou encore d'une prière et se mettent à y faire entrer à côté des paroles sacrées une quantité incalculable de lazzis, de quolibets. Ils emploient bien souvent des chansons du vaudou qui, dans les circonstances, perdent de leur caractère sacré.

Assez fréquemment, avec l'accompagnement de l'orchestre rara traditionnel, ils vont chanter avec force des airs de ce carnaval rural. Généralement, ils choisissent parmi les plus libidineux. Ces chansons les aident à abattre le plus de besogne possible. Il faut ajouter que pendant ce temps, le clairin, boisson alcoolique populaire tirée de la canne à sucre, coule à profusion.

Élie Nicolas nous déclare :

"Abordons maintenant le thème de la présence du rara au cours des travaux des champs. Souvent, on fait usage des instruments utilisés dans la musique rara pour rassembler les gens dans les " coumbites ", surtout le " lambi " (conque marine). On y voit fréquemment un groupe de gens assez imposant qui travaille et un autre plus restreint qui s'occupe de créer une atmosphère pleine d'entrain par de la musique rara. Des joueurs de

vaccine (trompe de bambou) et d'autres à percussion exécutent ce type de musique permettant aux personnes présentes de danser tout en travaillant."

Enfin, il convient de souligner que l'utilisation du rara, dans ces circonstances, ne se fait pas unanimement et à tout coup. Les barrières religieuses, les positions idéologiques concourent à paralyser ou à favoriser ces pratiques qui sont hautement émancipatrices, ce concept appartient à la sociologie critique. (Voir Marcel Rioux, 1978). Le même phénomène de rejet que nous avons noté au cours du carnaval urbain s'applique dans ce contexte également. Par ailleurs, il faut se rappeler que l'événement célébré par un ou des groupes du style rara, ne bouscule pas du tout le calendrier normal du cycle rara. Car, ces prestations s'avèrent sporadiques et elles ont une portée réelle et un effet à long terme puisqu'elles entretiennent la cohésion du groupe, renforcent son identité face aux bandes rivales et affinent leur répertoire et procédés d'exécution.

14.4 Où et quand les bandes de rara prennent-elles naissance ?

Parler de l'apparition des bandes carnavalesques dans les milieux urbains ou ruraux revient à déterminer quand décide-t-on de les créer ? Quelle en est la motivation profonde ? Qu'est-ce qui, en définitive, concourt réellement à cette création ? Toutes ces questions trouveront une réponse satisfaisante au fur et à mesure que nous développerons ce point. Nous avancerons, dans un premier temps, que les bandes dites " à pied " qui

fonctionnent pendant la période du carnaval officiel obéissent aux mêmes lois de formation que les groupes rara.

Nous avons inclus ici des entités qui apparaissent pendant la période du carnaval officiel, parce qu'en réalité, la plupart des bandes à pied qu'on y rencontre se transforment, sous un autre nom, en bandes de rara après le mercredi des cendres. La différence entre les deux versions d'un même phénomène va plus loin que l'appellation. Elles n'ont pas la même fonction et ceci à tous les points de vue : magique, économique, contrôle social, cadre d'évolution, etc. Et, de partie essentielle lors du carnaval officiel d'autrefois, elles sont devenues aujourd'hui, l'ombre d'elles-mêmes. Voici ce qu'en dit Élie Nicolas :

" Tous les groupes traditionnels réputés comme : Diabolo, Ti Tato, Otofonik, Nirvana, etc. appartenant au carnaval urbain ont disparu. Ils donnaient une identité au carnaval surtout au niveau des quartiers. Chacun de ces derniers avait son groupe qui en reflétait le visage socio-économique. Par exemple, Otofonik venait du Bélair et sa clientèle se recrutait surtout dans les classes sociales proches des gens de l'endroit. Le Diabolo provenait du Bois Verna et sa clientèle émergeait des classes moyennes et de la bourgeoisie.

Les groupes traditionnels du carnaval urbain ont donc disparu au profit des mini-jazz. Maintenant, la notion de groupe appartenant à un quartier avec son identité, sa clientèle n'existe plus. Un mini-jazz ou bien un gros orchestre se charge d'animer un char ou bien un stand. Et quand il se produit tout le monde se met à danser. Il n'y a plus d'uniforme non plus. Seulement, un mini-jazz se reconnaît à tel type de méringue, tel type de musique.

Quant au rara, il prend naissance généralement dans un " lakou ". Donc tous les " lakou " avoisinants parfois même un ou plusieurs quartiers y prennent part."

Maintenant, écoutons Jacques Oriol se prononcer sur le rara :

" Le vaudou est très présent dans le rara. On ne crée pas simplement une bande de rara. C'est en rêve qu'on vous désigne comme responsable de son érection. Et dans ce cas, c'est un "loa" (esprit du vaudou) qui vous choisit.

Il existe des bandes de rara, des petites bandes de rara qui sont devenues, en quelque sorte, indépendantes. Elles marchent avec les affaires qu'on hésite à nommer. Peut-être même que les autorités les ont exclu du corps des autres groupes. Et elles ne sont pas considérées comme des bandes de rara. Ces groupes se transforment tard dans la nuit et deviennent des groupes de démons. Alors, si on se trouve sur place et qu'on n'est pas initié, on peut y laisser sa peau. C'est la magie qui domine dans ces groupes."

Passons à Emmanuel C. Paul qui nous offre d'autres scénarios dans la formation des groupes carnavalesques :

" D'ordinaire, la bande se forme sur l'initiative d'un leader de quartier, à partir d'un club populaire comme aux Cayes, ou, à partir d'un hounfo comme nous venons de le voir pour les bandes Congo et Vaudou. L'initiateur peut provoquer une réunion d'amis qui en forment le noyau. Mais l'élément principal d'une bande, c'est la musique. Il n'y a pas de formation de bande si on ne s'assure pas le concours de bons tambourineurs et de chanteurs. Ceux-là sont engagés parfois six mois à l'avance et s'ils ont des obligations avec un autre groupe, ils reçoivent des offres alléchantes pour passer à la bande nouvelle..." (1962 : 152-153)

Arrivé aux termes de ce point, nous estimons avoir répondu assez clairement aux questions du début soit à l'aide de nos propres découvertes ou de celles d'autres chercheurs haïtiens qui ont investigué le sujet. Nous n'avons pas non plus hésité à faire un large usage des conclusions des intellectuels oeuvrant dans des domaines divers et qui ont contribué à enrichir la présente thèse.

14.5 Comment les groupes sont-ils dirigés ? Qui les dirige ? Comment sont-ils organisés ?

Un conseil dirige le groupe rara. Il possède à sa tête un président qui est parfois " houngan " (prêtre du vaudou) ou un notable de la région disposant de certains moyens économiques. Il convient de souligner que le corps qui administre le groupe rara, s'apparente hiérarchiquement à l'organisation suprême des affaires de l'État. Quand le groupe appartient à un prêtre du vaudou, il gagne en force quand il est riche et peut réunir beaucoup d'adeptes. À titre d'illustration, nous prenons, entre mille, l'exemple du groupe baptisé " Hydravion " de Carrefour, aux environs de Port-au-Prince et qui satisfait aux principaux points que nous venons d'exposer.

Pour savoir qui dirige le groupe, qui compose la suite hiérarchique, il faudra continuer à lire cette thèse. Il existe d'autres groupes témoins, nécessaires à la comparaison. Retenons" Modèle ", " Mackendal ", " Shango National " issus de nos propres enquêtes ou d'autres cités dans les oeuvres de Gerson Alexis et Ernst Mirville.

Ces groupes sont organisés en sociétés assez semblables aux " confradias " (confréries) hispano-américaines. Les membres immédiats portent des uniformes ; mais ils gardent leur vrai visage. Le reste des participants ne se distingue par aucune tenue spéciale.

Emmanuel C. Paul parle autant de l'organisation du rara que de celle des ensembles carvanalesques municipaux. Il aborde ici, le carnaval de province et il écrit :

" En ce qui concerne l'organisation, partout où notre enquête a été portée, c'est la même constante. La bande s'organise sur le modèle d'un gouvernement où les dirigeants prennent des titres divers : Président, Ministre, Magistrat, Colonel ; quand ce ne sont pas, rarement il est vrai, des Rois, Reines, Princes, Princesses, etc. C'est aux Gonaïves, en 1954, dans les Groupes Tana et Tato que nous avons rencontré la plus grande gamme de titres gouvernementaux allant de l'Exécutif, de l'Armé du Judiciaire et au Législatif. Certaines bandes, par exemple aux Cayes, sont plus modestes dans la désignation de leurs dirigeants parce quelles se contentent d'un Comité-Directeur avec un président, un vice-président, un Secrétaire, un Trésorier et leurs adjoints. Parfois, il y a un Comité féminin ayant à sa tête une Reine chanteuse, la soli du choeur. Dans toutes les organisations, il y a des gens chargés de faire régner l'ordre lesquels constituent à la fois un corps de police et une troupe de choc en cas de lutte. À part le noyau, viennent l'orchestre et, ensuite les porte-drapeaux et porte-bannières. À l'intérieur de ces gouvernements, il y a une échelle hiérarchique qui marque une certaine division du travail d'administration et une distribution du pouvoir correspondante. La notion d'autorité y est très poussée et le président a toujours des pouvoirs très étendus... Cette fonction de chef est remplie d'ordinaire par le propriétaire de la bande..." (1962:153)

Nous avons pu rencontrer, en mars 1993, Jean-Paul Isidor, houngan de la région de " Montagne Noire ", située à Pétion-Ville, à 16 kilomètres de Port-au-Prince. Il nous a confié qu'à l'âge de 28 ans, il avait été désigné pour diriger une bande de rara " Shango National ". Tout cela comme nous l'avions mentionné plus haut, s'était fait en songe. Il a 43 ans maintenant. Il se considère comme chef de la bande. Le président c'est quelqu'un d'autre. Il nous a également déclaré que les instruments de l'orchestre rara, par groupes différents ont des dirigeants. Ainsi, on

rencontre : président et vice-président des vaccines (trompes de bambou), président et vice-président des cornets, président et vice-président des tambours, etc.

Un autre houngan, Rosemont Tiroli, habitant Carrefour, 8 kilomètres au sud de Port-au-Prince, oeuvrant au sein du groupe " Hydravion ", nous a décrit une situation semblable. Et là apparaît cette même propension pour la hiérarchisation dans tout ce qui concerne l'organisation des bandes. Elle constitue un des traits de cette manifestation culturelle qui ne sont pas tombés en désuétude.

Les milieux populaires croient-ils dans les vertus du système oligarchique ? Nous demandons-nous. Nous répondrons par la négative à cette question. Nous préférons dire qu'ils ont un grand sens de l'ordre et de l'organisation, hérité de la structure militaire des débuts de la République d'Haïti. Ceux qui se placent au sommet de la pyramide doivent gagner la confiance des subalternes. Il leur faut être charismatique et faire leurs preuves. Autrement, la population exercera sa liberté de choisir ses chefs spirituels qui se révèlent souvent les organisateurs de ses divertissements. Elle optera pour une bande où elle trouvera protection et compréhension. Et elle obéira à ses leaders tout autant qu'ils pourront continuer à prouver leur validité.

14.6 Les "majors-joncs" ou jongleurs folkloriques

Les " majors-joncs " qui sont ordinairement au nombre de deux, richement vêtus, constituent des personnages toujours présents dans les bandes de rara et qui font des tours extraordinaires avec un bâton de bois (canne de tambour-major, Paul Moral, 1961 : 230) de 1 mètre de long ou plus, recouvert de zinc et renflé aux deux extrémités et qu'on appelle jonc (voir photo en annexe). Ils représentent les vedettes de la bande. Leur habillement tranche sur l'ordinaire. Leur nombre peut atteindre six quelquefois. D'autre par, il existe tellement de légendes entourant la vie des majors-joncs, ces jongleurs folkloriques qu'on gagnerait à faire de celles-ci la matière de toute une monographie. Sous cet angle, il reste beaucoup à faire pour que le patrimoine culturel haïtien soit vraiment étudié et cela à fond. Cette thèse ne peut, logiquement, épuiser le sujet du major-jonc et laisse son étude approfondie à un travail que nous avons fait et qui paraîtra sous peu.

On connaît un autre type de jongleurs dont l'un de leurs représentants les plus prestigieux s'est signalé dans notre milieu par ses prouesses. Il possédait son propre groupe. On l'appelait " Ti-Boutte ", nom que lui avait valu la perte d'un de ses bras. Il était baptisé Mercidieu Jean-Pierre, domicilié au Bélair, près de Port-au-Prince, il était originaire de la région de l'Artibonite, selon ce que nous a dit le houngan Roger Gaston qui l'a classé au rang de ses amis personnels. Il pouvait, entre ses dents, avec la seule force des mâchoires, sans aucun artifice, soulever une table remplie de tout ce qu'on voulait bien y mettre : des bouteilles de cola ou d'eau. Et souvent, on remplaçait tout cela par un enfant pesant suffisamment pour exiger l'emploi de moyens communément supérieurs en puissance à ce

levier peu ordinaire dont faisait usage cet homme. En plusieurs occasions, " Ti-Boutte ", de son vrai nom Mercidieu Jean-Pierre, fit des démonstrations spéciales de son adresse en présence des membres du Bureau d'Ethnologie d'Haïti, ce qui atteste la véracité de ces exploits. (Voir publication du Bureau d'Ethnologie de la République d'Haïti, octobre 1959).

Jean Kerboull avance :

" Le chef est " major-jonc " (tambour-major) : l'insigne de son pouvoir est un tube de fer-blanc orné quelquefois d'un pommeau. Quand le majordome jongle avec sa canne magique, le spectacle devient prodigieux.

Il casse sa canne, en jette les deux moitiés en l'air, et la récupère intacte le moment d'après ; parfois même il se paie le luxe d'aller prendre entre-temps un rafraîchissement dans une maison voisine, puis sort et vient recevoir sa canne qui lui tombe dans les mains, reconstituée.

Mais là ne s'arrête pas le pouvoir des majors. Ils sont capables de faire voir à la foule de curieux deux paillotes qui se rapprochent l'une de l'autre et qui s'enflamment ; puis tout redevient normal. Ils dansent nu-pieds dans les brasiers et s'y couchent sans mal pour eux.

Ils commandent à des chevaux affublés d'une cravate, et ceux-ci dansent, donnent la patte ou se couchent au commandement : pourtant aucune de ces braves bêtes n'a été dressée, comme le sont les animaux de cirque. Du coup, les badauds sont galvanisés, eux aussi : il arrive qu'un assistant soit possédé par un loa et se jette à terre ; quinze à vingt personnes dansent sur son corps, mais il ne se ressent pas de ce piétinement..." (1973 : 188)

Gerson Alexis écrit pour sa part :

" Des majors-joncs. - Le nombre classique, c'est deux. Cependant, certaines bandes peuvent en présenter jusqu'à six. Ils sont les personnages les plus en vue, les vedettes de la bande. On les reconnaît par leur accoutrement également original : souliers de tennis, casquette de toile ou de papiers en couleur, chemise de couleur voyante avec paillette à la poitrine, pantalon

court, bas blanc, manteau rouge, vert ou jaune avec franges. Ils portent des maquillages au visage, des lunettes. Des miroirs ronds sont attachés à la casquette, à la poitrine et au dos. Ils ont des sifflets à la bouche.

Ils amusent par leurs tous de jonc et par leurs aptitudes à danser. Ils jouissent d'un prestige particulier dans leurs milieux. Les joncs sont des bâtons de bois longs de 1 mètre à 1 mètre 50 environ. Ces bâtons sont quelquefois recouverts d'une plaque de zinc, avec aux deux extrémités, un renflement de forme conique. Le major-jonc excelle à faire tenir le bâton en équilibre entre deux doigts en le faisant tourner à une grande vitesse et en dansant. Les deux majors-joncs sont des émules. C'est à qui arrive à exécuter le tour le plus sensationnel et le plus élégant. Il s'agit par un tour d'adresse de débarrasser l'autre de son instrument. C'est un sujet de confusion pour le major désarmé. Ils ont des bottes fameuses et classiques, telles que le " ZECLAIR " ou le " TROIS LIMIE " ..." (1970 : 94-95)

Élie Nicolas nous a confié :

Le " major-jonc, avant de commencer sa carrière, doit subir une sorte d'initiation au cours de laquelle les joncs qu'il utilisera, sont " montés " entre guillemets, ce qui signifie qu'on met un " point " (pouvoir magique) dessus. Cela habilite le major-jonc à jouer avec une certaine dextérité. Le major-jonc lui-même devient l'objet d'un rituel qui le protège contre les attaques venant de ses collègues. D'anciens adeptes du vaudou m'ont rapporté ces faits.

Certains pouvoirs attribués au major-jonc, seraient surtout liés à des pratiques vaudouesques. On prétend, par exemple, qu'il lance parfois le jonc en l'air et entre dans une maison boire de l'eau. Il revient, le reprend alors qu'il continuait à flotter à plusieurs mètres du sol, défiant ainsi les lois de la pesanteur.

Je n'ai jamais vu ça personnellement. Cependant, les gens déclarent qu'ils ont en maintes fois observé de tels phénomènes. On pense que le major-jonc peut exécuter beaucoup de tours grâce à son association avec le vaudou."

Enfin, le " major-jonc ", quand on pense diachroniquement, a commencé avec le rara et appartient à ses structures archaïques. Toutefois, dans le

cadre de la synchronie, on constate que le phénomène reste bien vivant. Malgré les différentes transformations qui ont pris naissance dans ce complexe culturel, l'élément major-jonc demeure avec une relative immutabilité. Il faut souligner que le jonc exprime " une musique sans musique ", une " musique pour les yeux ". (Jean-Jacques Nattiez, 1975 : 108). Si le jonc ne joue dans le rara aucun rôle " musical sonore ", selon certaines personnes, cela ne lui enlève point toute signification musicale " qu'on ne peut restreindre à la seule dimension acoustique du son..." (Jean-Jacques Nattiez, 1975 : 109)

14.7 La musique du rara, structure, conceptualisation et composition

Le rara par son caractère musical responsorial, les instruments en usage, sa polyrythmie constitue un des genres qui soulignent le plus l'origine ethnique des Haïtiens et prouvent l'existence et la vivacité du legs negro-africain dans le pays. Cette musique est aussi largement polyphonique quand on prend en considération son accompagnement de bambous ou vaccines (trompes faites de bambou).

Jeanne Philippe déclare en parlant de cette manifestation culturelle :

" Le carnaval paysan ou " rara " a lieu les samedis et les dimanches de Carême. Il dure toute la nuit et les gens ne se dispersent qu'à l'aube du lundi. Ce sont des groupes de gens habillés de couleurs voyantes. Ils dansent au son du tambour qu'accompagne un choeur féminin dit : " chanterelles ". Le groupe, appelé bande, est dirigé par un roi habillé d'un costume pailleté, d'un manteau et d'une couronne. La bande a parfois

d'autres dignitaires et souvent il y a plus de dignitaires que des membres non gradés." (1985 : 25)

Il faut ajouter que la présence de ces " chanterelles " dont parle Jeanne Philippe nous habilite à avoir comme le souligne Von Hornbostel:

" Les formes typiques africaines proviennent de l'antiphonie. Dans la majorité des cas, le soliste commence une nouvelle stance alors que le choeur antérieur est en voie de terminer. Ainsi, le croisement se produit naturellement et sans qu'il ait été prémédité. Chaque chanteur soutient la note finale d'un air sans se préoccuper ni de la métrique, ni de l'uniformité des mesures et sans qu'il perçoive le résultat." (Notes de cours, mars 1973)

Simha Arom affirme :

" Les structures responsoriales et antiphonales sont l'un des caractères prédominants de la musique traditionnelle centrafricaine...

Sous son aspect le plus simple, la périodicité musicale se manifeste sous la forme responsoriale ou litanique. Le soliste énonce une série de phrases que le choeur ponctue par un répons, en général plus bref que l'énoncé du soliste. Ce répons ou conséquent est le plus souvent chanté à l'unisson, ce qui explique qu'un seul exécutant puisse éventuellement l'assurer ; parfois, sporadiquement, il l'est en intervalles parallèles, quartes ou quintes.

L'autre manifestation de la périodicité, est celle de forme antiphonale. Contrairement à la forme responsoriale, il s'y opère une alternance régulière entre les deux parties : chaque phrase après avoir été exposée par le soliste est immédiatement reprise, telle quelle, par l'assistance.

Dans les deux formes se produit un chevauchement réciproque des parties chorale et soliste, chevauchement désigné sous le terme générique de tuilage.

(...)

... Si le répons revêt une forme presque toujours invariable, l'antécédent assuré par le soliste, apparaît quant à lui, comme éminemment variable.

D'une intervention à la suivante, le soliste y modifie, par improvisation, soit des notes, soit des paroles." (1985 : 58-59)

Afin d'illustrer ces déclarations sur la musique africaine qui semblent se vérifier dans le rara également, nous avons transcrit une bonne partie de quatre morceaux que nous avons retenus entre plusieurs que nous avons écoutés. Les trois premiers apparaissent sur un disque produit à Port-au-Prince, en 1972, et intitulé Rara en Haïti. Le quatrième ce sont des airs du rara que nous avait aimablement chantés Néla Lazard, native de " Dégand ", près de Port-au-Prince, en février 1988. Et ceci, en dépit des répétitions de motifs de façon à permettre qu'on puisse mieux apprécier certains phénomènes : l'organisation rythmique, mélodique et harmonique.

Dane L. Harwood parle de la structure opposée à la fonction :

" Structure vs. finction in music. One major distinction we can draw between some existing theories of universal behavior is that of structural versus functional similarity. Some researchers have argued, on the one hand, that there are strong parallels in the way musical systems are constructed in different parts of the world, and that these relationships suggest something fundamental about the structure of the mind with respect to music. On the other hand, there are investigators who argue that musical structure - melody, harmony, rhythm, etc. - is not where the important parallels lie ; rather, we should be searching for similarities in the way music is used (functions) in different cultures." (1976 : 522)

Nous avons cité, ici, cet auteur pour ouvrir une parenthèse sur le fait que ce qui importe pour nous, ce n'est pas tant la structure d'une pièce musicale, mais les fonctions de la musique au sein des diverses cultures où sont présentes les différentes structures du système musical. Revenons

maintenant, à Simha Arom qui s'étend sur les conditions d'enregistrement :

"... Si les techniques classiques d'enregistrement pratiquées in situ, sur le terrain, pouvaient être adéquates à la transcription et à l'analyse de musiques monodiques, il n'en était pas de même dès lors que l'on se trouvait confronté aux polyphonies et aux polyrythmies : ces procédés musicaux présentent en effet un enchevêtrement des parties vocales et instrumentales tel qu'une oreille même très exercée, ne parvient pas à les démêler à la simple écoute. Il était clair que pour pouvoir transcrire et analyser une musique polyphonique, il fallait disposer non seulement du déroulement de chacune de ses parties constitutives isolément - ce qui était réalisable de façon relativement simple - mais encore, et c'est là le noeud du problème, de leurs modes d'imbrication les unes dans les autres.

Ce n'est que bien plus tard, en 1971, que m'est venue l'idée, pour surmonter cette difficulté, d'adapter aux conditions de travail sur le terrain un procédé largement utilisé dans les musiques de variété : le play-back ou re-recording. Dans ce contexte particulier, le re-recording consiste, partant de l'enregistrement stéréophonique conventionnel d'un morceau polyphonique, qui en constituera la version de référence, à reconstruire celui-ci par " pièces détachées " : successivement chaque musicien exécute sa partie, tout en écoutant, à travers un casque, la ou les partie(s) enregistrée(s) précédemment ; quant au premier intervenant, il prend comme modèle, pour reproduire et synchroniser sa partie, l'exécution collective du morceau."(1985 : 17)

Nous savons que le play-back convient au rara, puisque des expériences ont déjà été faites sur les battements de tambours rara par Nicole Beaudry, Université de Montréal, en 1979. Pour notre part, les conditions de travail sur le terrain, le rationnement exagéré de l'électricité, la rareté de l'argent dont nous disposions, ne nous ont pas permis de l'expérimenter. De plus, notre recherche n'avait bénéficié d'aucune aide financière. Ainsi, l'état des enregistrements de musique du rara que nous avons eus à notre disposition, ne nous a pas favorisé au niveau de la transcription. En effet, nous nous sommes gardés de transcrire les parties supposées qui ne

s'entendaient pas bien ou qui disparaissaient complètement, éclipsées par d'autres sons plus fortement frappés ou plus rapprochés des micros. Ce sont des détails techniques que nous trouvons importants de mentionner ; car on pourrait penser que dans tel morceau, par exemple, le tambour n'a été transcrit que partiellement ou pas du tout et à cela, nous pourrons répondre que nous n'avons mis sur la portée que ce qui s'écoutait et non ce que nous savons subjectivement des rythmes de tambours rara ou " rabordaille " que nous connaissons pour les avoir investigués à fond.

Il convient de dire entre autres, que le troisième bambou ou vaccine qui assure la partie supérieure de la batterie accompagnatrice varie beaucoup. Le troisième morceau ici présenté en donne une large idée. C'est lui qui possède le plus de liberté pour improviser. Retenons que cette improvisation ne se fait que sur deux notes qui subissent en fait des transformations rythmiques en les allongeant ou en les raccourcissant, en les liant ou en les détachant. Dans l'accompagnement des bambous, la courte phrase musicale qui se base sur deux ou trois notes pour chaque partie, cherche à l'égal du tambour à maintenir intact un 2/4 que souligne leur souffle puissant et rauque qui porte au loin quand s'approche ou s'éloigne une bande de rara. C'est une musique au rythme strict qu'on danse en marchant.

Cecilia L. Ridgeway and John M. Roberts disent entre autres choses :

" The structural dynamics of music within a culture may well reflect symbolically the socially defined patterns and rhythms of daily interaction found in that culture. Versions of this argument have been offered by such early writers as Weber (1958) and Simmel (1968) and more recent

variants have been expressed by Seeger (1961), by Keil (1966) in relation to urban blues music, and by Merriam (1964) in his discussion of the ethnic music of a variety of cultures. Lomax (1968) has systematically tested this hypothesis with folk music from a sample of over 200 world cultures, finding empirical associations between particular patterns of social and economic structure, such as hierarchal organization of sexual stratification, and the style and organization of music produced by these societies..." (1976:233)

C'est en analysant la musique réelle, en la prenant de façon objective et en disant exactement ce que transmettent les sons au point de vue physique qu'on arrive à découvrir les associations empiriques existant entre une structure socio-économique et le style de même que l'organisation de la musique d'une société donnée.

Alors, continuons la prospection de la musique rara. Le doute entre majeur et mineur et les modulations, comme les appelle Luis Felipe Ramon y Rivera dans son livre La Musica Afrovenezolana (1972), sont fréquentes dans la partie vocale et ceci dans les deux modes majeur et mineur. Pour Claude Dauphin (Musique du Vaudou, 1986), " il ne s'agit pas de modulations mais de cas d'échelles métaboliques basées sur la jonction de deux centons axés sur deux fragments de modes différents ". En somme, " il faut de tout pour faire un monde " : des chercheurs logiques " qui conçoivent bien les choses et les mots pour le dire leur viennent aisément ", et d'autres qui s' fforcent de remporter la palme de l'originalité en brodant inextricablement autour de concepts, pourtant, fort simples. C'est toujours le soliste qui en terminant sa période musicale en donne l'occasion au choeur qui reprend en écho ou qui complète le texte en clarifiant l'allusion verbale de la critique sociale qui est inhérente à la

musique rara. Le phénomène de ces cas d'échelles métaboliques non formellement voulues se retrouve dans la plupart des morceaux entonnés par ces choeurs folkloriques. De nos jours, le ton est maintenu et même uniformisé dans certains groupes à cause de la présence des instruments à vent de facture industrielle avec lesquels il s'avère bien plus facile de se stabiliser dans une tonalité déterminée d'avance même, qu'avec les vaccines qui peuvent fluctuer et dévier. C'est dans ce sens que l'on parle de la " carnavalisation " de plus en plus poussée du rara, puisqu'il se rapproche beaucoup plus qu'avant du carnaval urbain.

Dans le premier chant lancé par une bande de rara, les voix généralement tardent à entrer donnant ainsi le temps aux joueurs de vaccines de bien saisir l'allant, considérant que ce sont les éléments de base de la musique rara traditionnelle. Ce sont eux qui, avec leur son puissant et rauque, font du rara ce qu'il est. D'autre part, ces chanteurs ambulants ne sont pas obligés de trouver leur ton dans la gamme tempérée. Pourtant, les intervalles produits sont facilement identifiables.

Nous dirons avec J.H. Kwabena Nketia :

" Considérer la musique comme un langage ou comme un mode d'expression particulier implique qu'elle se compose d'éléments ayant entre eux des relations déterminées, et qui sont employés dans différentes unités de structure. Il est donc possible de la réduire par l'analyse à certaines composantes fondamentales liées entre elles, car, pour poursuivre l'analogie avec le langage, elle possède non seulement un système de sons, mais aussi un " vocabulaire " et une " grammaire " ou une " syntaxe ". Cela implique aussi qu'elle possède un contenu, parfois d'ordre purement référentiel, et qu'elle s'exprime dans un contexte ou en fonction d'un contexte..." (1970 : 88)

Afin de prendre contact tout de suite avec l'aspect graphique que nous avons donné à la musique du rara, bien qu'il ne soit pas inhérent au genre, on doit se référer aux annexes qui apparaissent à la fin de notre thèse. Nous développerons nos analyses structurelles à partir de ces transcriptions dites " descriptives " (Nattiez, 1975 : 112).

Maintenant, ouvrons une parenthèse assez importante : on parle aussi de conceptualisation et de composition dans la musique du rara. Toutefois, en le faisant, on paraît se prononcer sur une oeuvre savante où le compositeur est connu et décide sciemment du matériel avec lequel il veut travailler. En somme, il existe une étape réelle de composition au sein de ce complexe culturel. Nos informateurs Rosemont Tiroli et Roger Gaston, proches du groupe " Hydravion " de Carrefour, nous ont appris qu'un homme qui soupçonnait sa femme de le tromper s'était rendu auprès d'un " samba " ou " compose " (noms donnés au compositeur folklorique) pour qu'il fasse une chanson sur elle. Ainsi naquit un morceau qui, jusqu'à présent, fait les beaux jours du rara : "chou manman kochon, chou !" (va-t-en ma cochonne ! va-t-en). Cela constitue une critique acerbe d'une femme infidèle. En général, le samba construit en même temps les paroles et la musique. On peut lui proposer un thème ou il le trouve lui-même. Ce morceau, selon sa fortune, se retrouve souvent assez vite sur toutes les lèvres. Surtout quand il répond à tous les critères de composition : échelles, rythme de danse précis : rara, phrasé, formes, tons et modes privilégiés dans le genre. Alors son succès devient assuré.

Volant de bouche en bouche, cette chanson qui a été composée en un temps, en un lieu, perd rapidement ses origines. Et là on la considère comme une composition anonyme, une chanson folklorique sans auteur connu. Mais, à la base, cette pièce a été conçue, a pris corps et, par la suite, a été vulgarisée. Les règles de composition se révèlent précises et répondent aux critères présentés dans les analyses musicales et textuelles qui viendront par la suite. En somme, les modèles de composition utilisés sont : centonisation, utilisation de timbres mélodiques comme soutien de nouvelles paroles, " citations ", répons, contrepoint libre, improvisation, etc.

Bruno Nettl nous fait remarquer :

" The description of the musical style of a whole culture is bound to be essentially a statistical statement. There are few traits of music that don't occur at least to a small degree in many cultures, but the extent to which they occur vaires and is important. When we say, for example, that most of the scales of the Arapaho Indians are tetratonic, that is, they have four tones, we must add that there are also many songs with five or six tones, some with three, and a few with seven. When we say that English folk songs are essentially modal, which implies seven tones to the scale, we must realize that all sorts of other scales also appear. We also face a problem in distinguishing among several kinds of a culture's music the oldest and perhaps most authentic music, and the atypical creations which don't really belong..." (1973 : 28)

14.7.1 Analyse de la musique du rara

Exemple 1

Ce morceau est contenu dans les limites de la septième mineure. Son échelle est heptaphonique et est ainsi sectionnée : le soliste entre et utilise une tétraphonique. Les réponses du choeur sont hexaphoniques. Leur combinaison donne l'échelle totale. Sa métrique est binaire. Accompagnement polyrythmique et polyphonique pour les vaccines ou bambous avec accords de deux ou trois sons et même des croisements harmoniques de quatre sons avec les voix.

Exemple 2

La mélodie est limitée par l'intervalle d'onzième. Échelle heptaphonique qui à chaque entrée du soliste ou une réponse du choeur présente les mêmes caractéristiques que nous avons relevées dans le morceau précédent. Son rythme très périodique est binaire, avec accompagnement polyrythmique et polyphonique. Fréquentes modulations. Ton de mi mineur que conserve toujours le choeur. Présence d'accords de deux ou trois sons consonants ou dissonants et même des croisements de quatre sons avec l'entrée des voix. Les parties que jouent les vaccines sont di ou plus rarement tritoniques.

Exemple 3

Rythme régulier binaire. Accompagnement polyrythmique. Fréquentes modulations. Échelle heptaphonique. Limite mélodique allant de la septième mineure à la neuvième augmentée dans les diverses parties responsoriales non recopiées ici. Présence d'accompagnement de vaccines avec fonction polyphonique : accords de deux ou trois sons consonants et dissonants et quand entrent les voix on a même des croisements harmoniques de quatre sons. Forme responsoriale. Caractère tonique basé sur le mode mineur.

14.7.2 Organisation harmonique du rara

Nous dirons, en ce sens, que la batterie de vaccines donne au début des morceaux uniquement des accords de deux sons consonants ou dissonants. Quand entre l'instrument qui produit les sons les plus élevés, on a alors des accords de trois sons, en majorité, consonants dans certains morceaux et principalement dissonants dans d'autres. En fait, il n'y a pas de règle rigide. Les voix en s'introduisant nous font noter parfois des croisements harmoniques de quatre sons. Les enchaînements de ces accords sont libres. Pourtant, ils ne choquent pas les oreilles et produisent même un très bel effet. Dans les accords de deux sons, on rencontre divers intervalles : quartes, quintes, sixtes (très rares), septièmes, octaves, neuvièmes, dixièmes et pas de tierces. Il en est de même des accords de trois sons. Les

intervalles entre les notes dans leur mouvement harmonique sont assez grands. La tierce n'y figure pas.

Les solistes du rara qu'on appelle samba ou compose quand ils composent eux-mêmes ou simidor quand ils ne font que chanter les morceaux des autres, peuvent débuter une pièce en employant une échelle tétratonique par exemple, après une courte pause introduisent une pentatonique et un peu plus loin, après la réponse du choeur, ils entrent à nouveau et peuvent réduire l'échelle à une tritonie. Le choeur lui-même, en modulant semble rechercher la conservation de son échelle initiale.

14.8 L'orchestre rara, les instruments et l'acculturation

Le rara dans son organisation rythmique et mélodique constitue un orchestre véritablement intéressant et assez complexe. Sur huit ou dix parties que comporte l'instrumentation rara, quatre ou six sont à base de percussion. Il ne reste que la batterie de bambous ou vaccines (trompes de bambou) qui conserve une fonction polyphonique accompagnatrice et les voix qui dessinent la mélodie proprement dite. Cette musique possède une richesse d'organisation qui sort de l'ordinaire folklorique.

Kwabena Nketia dit des instruments africains :

" En Afrique subsaharienne, la notion générale de son musical est très large et englobe non seulement des sons de hauteur déterminée mais aussi tout un éventail de sons de hauteur indéterminée. Les Africains ont même une telle conception fonctionnelle des sons musicaux que l'absence

d'instruments proprement dits ne les empêche guère de faire de la musique quand ils peuvent improviser avec les substituts qu'ils ont sous la main. On sait qu'ils utilisent dans certaines situations des fers de hache ou de boue, des pagaies, des baguette, des pois séchés, etc. Certains de ces objets sont normalement utilisés dans certains genres musicaux en raison d'une préférence artistique pour la qualité de leur son ou des associations d'idées qu'ils peuvent provoquer. On sait que dans des situations de travail, des sons apparemment non musicaux peuvent avoir une intention musicale.

Il suffit de passer en revue les ressources instrumentales de l'Afrique pour en percevoir aussitôt l'étendue et la variété. Mais ces instruments posent un certain nombre de problèmes difficiles si l'on considère leurs propriétés acoustiques et les utilisations musicales qui en sont faites dans les différentes cultures. L'accord des instruments ou la qualité des sons choisis ne sont pas uniformes, semble-t-il, dans toute l'Afrique. Même la comparaison des sons produits par des instruments d'un seul et même type fait apparaître des différences qui sont souvent dues au choix des matières ou plus particulièrement à la forme et à la construction de l'instrument, et l'on constate parfois des variantes dans les techniques de jeu." (1970 : 8-9)

Il convient de souligner que les remarques de Nketia valent pour une grande partie de la musique negro-africaine. Elles s'appliquent également à Haïti. On repartit les instruments du rara comme suit:

- 5 vaccines qu'on nomme : manman, plainte bambou, troisième, découpé, pitite.
- 5 cornets faits de fer-blanc
- 1 tymbale
- 2 tambours : 1 répétay, 1 foulay
- 2 basses (tambours de basque) avec zinglin (bouchons de boisson gazeuse aplatis)
- 1 fer pour l'accompagnement

- 1 grand tcha-tcha en fer-blanc
- 1 grage (râpe) en fer-blanc
- Calebasse avec des graines de tcha-tcha
- 2 tambours mascarons (ou tambours baka)
- 2 autres tambours appelés roulante ou kata)
- une trentaine de fers
- des instruments à vent de l'ère industrielle : 2 trombones, 2 saxophones, 2 trompettes dénommées populairement " pistons "

Le houngan Jean-Paul Isidor nous a confié que pour chaque instrument on engage deux musiciens. Quand l'un devient fatigué l'autre prend la relève. Il a introduit ces instruments modernes dans son groupe parce que le public l'exige, et aussi à cause de la concurrence. S'il ne le fait pas, ses compétiteurs vont lui ravir ses supporters.

14.8.1 Aspect mélodique, harmonique et rythmique - Les instruments

À la différence de la batterie de tambours vaudouesques, dans le jeu de vaccines ou bambous composé de cinq instruments c'est celui qui donne le son médian ou alto qui entre le premier puis vient s'y ajouter celui qui complète avec les notes graves ou la basse et enfin l'instrument qui attaque les notes dans le registre supérieur ou la partie soprano pour employer un langage appliqué au chant. Ensuite, entrent les voix. Des baguettes frappent aussi le corps de chaque trompe. Le musicien qui souffle le bambou c'est encore lui qui maintient ce rythme. Les

instruments de percussion se succèdent dans un autre ordre : d'abord le tcha-tcha (hochet de calebasse), le tchancy (hochet de fer-blanc) qui se font entendre presque en même temps que les vaccines, puis l'ogan (idiophone de fer), suivi des tambours qui sont au nombre de deux. Ceux-ci n'entrent qu'après que les trompes aient donné l'allant.

L'usage d'instruments à vent à base de matière végétale ne date pas d'aujourd'hui. En effet, parallèlement aux aérophones en os mis au jour dans les fouilles ou rencontrés dans les sociétés dites primitives, ceux formés d'éléments végétaux semblent avoir été tout aussi nombreux bien qu'ils n'aient pas pu se conserver tout au moins dans les lieux d'excavations. En ce qui a trait à l'âge de fer, il nous a légué des trompes accordées par paires. De ces instruments vieux de 4000 ans et disposant d'un registre étendu et de possibilités de modulation, on est presque certain que leurs constructeurs savaient en user à bon escient. Le bambou est à côté de la flûte de bois, en Haïti, un instrument à vent fabriqué à partir de ces éléments végétaux. De nos jours, l'orchestre rara s'est élargi par l'incorporation de trompes de fer-blanc terminées par un large pavillon manufacturées par des artisans haïtiens.

Simha Arom fait ressortir en parlant de la musique en Centrafrique :

"... il existe de nombreuses variétés de trompes qui se distinguent tant par les matières, les factures, les tailles, que par leurs usages et leurs modes de jeu : trompes droites taillées dans des troncs d'arbre ; trompes traversières ou " obliques " faites de longues racines évasées ; trompes en ivoire ou en corne, avec ou sans pavillon en calebasse... À cette même catégorie appartient également la longue trompette télescopique en métal, connue

sous le nom de kakaki, dont font usage certains groupes islamisés, notamment les Haoussa en Centrafrique comme ailleurs." (1985 : 74)

Par le biais de la citation de Simha Arom, on constate que les trompes fabriquées en bois ou en d'autres matières sont très en usage en Afrique noire. Il n'est donc pas difficile de prouver la présence de cette partie de ce continent en Haïti. En effet, ces détails suffisent pour nous confirmer des survivances africaines notoires dans le rara.

Bruno Nettl écrit :

" A society may divide the population into those who maintain the tradition but learn little of newly introduced materials, and those who retain the tradition. Finer points of musical change can also be explained in this framework. When new material is introduced, it must replace, in some way (but there are many options), part of what was there before. It is this notion of a maximum and more or less fixed amount of musical energy which accounts, along with the other determinants discussed above, for the various responses ; and it is also this idea which makes it possible to put the many kinds of changes - changes in individual pieces of music, changes in attitude, changes in the style of entire repertories, substitution of parameters and of compositions so to speak under one umbrella ; it is the base line for comparison." (1978 : 130)

Élie Nicolas nous dit :

" L'une des caractéristiques du phénomène rara, c'est la nature des instruments utilisés, surtout dans les endroits comme la vallée de l'Artibonite et le département du Nord. On n'y voit presque pas d'instruments importés. Ils sont tous de fabrication locale : instruments à vent et à percussion, les vaccines, les clairons de fer-blanc, les tambours, parfois le lambi (conque marine), les grages (râpes), etc.

Le seul instrument qu'on pourrait dire d'origine étrangère, qu'on retrouve dans presque tous les coins du pays dans le rara, c'est le clairon. On l'utilise parfois pour accompagner la musique. Mais à Léogane, ville

considérée comme la capitale du rara, on assiste depuis quelque temps à un certain métissage de cette musique. Les musiciens qui jouent dans les bandes viennent souvent de Port-au-Prince. Ils les animeront en utilisant : saxophone, trompette, contrebasse, etc. Ainsi, le rara devient de plus en plus une sorte de carnaval."

Comme vient de le faire remarquer le docteur Élie Nicolas, le rara, actuellement, dans les endroits tels que Léogane, Plaine du Cul-de-sac où il avait coutume de demeurer le plus traditionnel possible, tend à se modifier par l'emploi de plus en plus fréquent justement de la trompette, du saxophone, du trombone, du tuba et d'autres instruments de facture industrielle, accélérant ainsi le processus d'acculturation. Le rara a donc changé aux points de vue : syntaxique, sémantique et pragmatique. Ces instruments occidentaux sont mélangés à ceux de l'orchestre rara traditionnel.

La bande " mascaron " ainsi nommée à cause de l'usage qu'on y fait de la batterie de tambours portant le même nom, constitue une réduction en plus simple du rara. On y dénote entre autres, une flûte qui double la mélodie qu'émettent les voix et des instruments percutants de fer. Nous avons enregistré, en février 1988 des morceaux de ces groupes qui semblent actuellement, en dépit de leur allure rurale, appartenir plus au folklore des villes. Les bambous ou vaccines, instruments dont nous avons parlé et qui sont inhérents au groupe rara, y sont absents. Leur organologie recouvre des éléments récupérés des voitures accidentés, rebuts du contexte citadin.

Les bandes de rara se signalent par les drapeaux qui flottent en tête et la bannière identificatrice qui en poste le nom. Ces drapeaux ont les couleurs les plus variées. Ils sont au nombre de quatorze, représentant les quatorze nations. On dit populairement " nanshon ". Cela signifie des familles de loa (esprits du vaudou). On parle de "nanshon" pétro, "nonshon" nago. Ces drapeaux sont transportés par des femmes qui les balancent tout en dansant et en chantant à pleine voix, participant au choeur. Les musiciens qui animent la partie accompagnatrice de la musique de rara se placent de la manière suivante : les joueurs de trompe sur une ligne au devant, et les tambourineurs les suivent. Tout en avant arrive un homme armé d'un long fouet qu'il fait claquer, on dirait un pétard. Un de nos informateurs nous a confié qu'on employait ce moyen pour chasser les mauvais esprits qui pourraient entraver la marche du groupe. Toutefois, nous avons noté qu'on l'utilisait pour maintenir les gens dans les rangs afin qu'ils ne débordent pas tant dans la rue quand les voitures passent. Côté fonctionnel d'un outil magique.

14.8.2 Les vaccines - Leur registre

Généralement, dans l'exécution des morceaux du rara on ne tire des vaccines que deux, trois ou quatre sons. Cela ne peut, en aucun cas, nous amener à dire qu'elles sont : di, tri, ou tetraphoniques. Dans ces instruments les lèvres sont les seules qui concourent à la formation des notes sans l'aide de trous, de clefs, de pistons ou de coulisse permettant une plus grande gamme de modifications. La loi des harmoniques nous

habilite dans une certaine mesure à nous prononcer sur leur ambitus, les sons possibles, etc. Il convient, néanmoins, d'en faire une étude approfondie avant d'arriver à une quelconque conclusion sur leur étendue.

En employant, par exemple, un enregistrement de tous les sons possibles de ces trompes on arriverait probablement à déterminer leur limite sonore. En somme, quand les instrumentistes jouent, ils ont pour uniques guides leurs oreilles et les changements apportés dans la force du souffle et la pression des lèvres. Ceci leur permet de s'ajuster entre eux et de donner naissance à cette polyphonie qui ne saurait être une simple impression et les accords produits ne heurtent point les oreilles occidentalisées, ou plutôt formées par les écoles et habituées à l'audition de la musique académique.

14.9 Rara et rivalités intergroupes

Le rara présente ses " chanterelles " et régnant au-dessus d'elles, la " reine chanterelle ". Nous constatons que dans d'autres îles des Caraïbes cette appellation se retrouve aussi. Voyons ce qu'en dit Douglas K. Midgett :

" The shâtel is a solo singer during the sessions when the society meets ; she (or he) sings all the verses of a particular number while most of the other members present, usually predominantly women, sing the choruses. While singing, the shâtwèl occupies the center of the floor and the attention of the group is focused on her presentation. In addition to the singers there is instrumental accompaniment, but never, in my experience, any instrumental soloing..." (1977 : 56-57)

Ce n'est pas exactement le même tableau que l'ambiance du carnaval rural haïtien, car si on continue à lire Midgett, on tombe sur une instrumentation bien différente de celle du rara. Cela nous rappelle aussi vaguement les danses vaudoues. De toutes les façons, on découvre l'affiliation du fait de l'usage du même mot créole pour désigner un personnage qui remplit la même fonction que dans la manifestation folklorique qui nous intéresse.

Steven Feld parle de l'inégalité des sexes chez les Kaluli en ces termes :

" Male-female inequalities then are definitely marked in the sphere of musical organization, but to push the qualitative point, it also is important to realize that the form in which they are marked does not involve secret instruments stolent from women in mythic times, does not involve deception maintenance, does not involve daily antagonisms, and does not involve sanctions of personal violence..." (1984 : 400)

Au sein du rara, les rôles sexuels sont très clairs. Il n'y a pratiquement aucune femme qui joue du tambour ou des instruments à vent. Elles manieront, par contre, certains hochets, idiophones de secouement.

Par ailleurs, le rara donne lieu, en certaines occasions, à des rivalités intergroupes qui se traduisent par les " coups-de-poudre " (action de souffler sur quelqu'un, une substance en poudre, le poussant à se gratter cruellement). Sous toutes les latitudes, le peuple ne se comporte pas comme des saints dans ses manifestations folkloriques. On boit, on glorifie le sexe, on essaie de nuire aux autres, de s'amuser à leurs dépens, de se défendre ou de se venger. Tout cela, c'est la transposition sur un autre

plan de la réaction contre les privations qu'entraîne la société aux richesses mal réparties où l'injustice fait la loi.

On a coutume de dire, par exemple, que neuf mois après les carnavals, les hôpitaux regorgent de femmes donnant naissance à des enfants sans père connu, conçus au cours des déambulations et entre deux coups de clarin (boisson alcoolique populaire). Le rara n'échappe point à cette règle.

Bref, quand deux groupes amis se rencontrent, on se salue, on joue chacun à son tour un thème qu'on appelle le " haut-chant ", puis chacun poursuit son chemin. Si, par contre, deux bandes inconnues l'une de l'autre ou ennemies viennent à se croiser : la bagarre éclate. La police intervient, quelquefois, pour les empêcher d'aller l'une à la rencontre de l'autre. Quand deux groupes sans esprit d'agressivité ou même amis se croisent, le plus " chaud ", le plus gai, c'est-à-dire celui dont les musiciens sont plus capables et plus nombreux et qui écrase ainsi par son poids musical, emporte tous les suiveurs de l'autre ou une bonne partie de ceux-ci ; laissant parfois l'autre tout nu, avec seulement les gens qui en sont membres et qui en portent l'uniforme. Cela ne revêt aucune gravité. Car, si celui qui est momentanément affaibli poursuit son chemin, il recouvrera bientôt de la force, réunira d'autres gens qui feront sa beauté quant au nombre.

Rose-Marie Nazon affirme :

" Au début, quand les groupes " rara " ont commencé à investir la ville, enfants et adultes en avaient peur. En effet, le manque d'habitude crée la peur."

Et Élie Nicolas déclare pour sa part :

" On ne peut pas dire que le rara soit une manifestation dangereuse où les " coup de poudre " ou les autres attaques magiques on libre cours. Tout simplement, je constate qu'il s'agit là, à l'instar du carnaval d'une manifestation culturelle intéressante, surtout pour les masses rurales haïtiennes. Comme effet pervers, elle comporte aussi, dans certains cas, des affrontements entre groupes rivaux et comme tout complexe culturel où le folklore joue un rôle important, on enregistre parfois des événements que les victimes ou les protagonistes, attribuent à des attaques magiques, comme par exemple les " coup de poudre " ou bien encore des attaques par des zombis. Mais, cela reste beaucoup au niveau de racontars. Jusqu'à présent, personne n'a pu expérimenter de tels phénomènes sur une base vraiment scientifique.

Les gens rapportent, par exemple, que tel groupe a été désorganisé par suite d'une attaque de zombis venant de tel autre groupe plus fort au point de vue magique. Tout ceci consiste en des affaires d'initiés. Je ne sais pas quel crédit on peut accorder à ces assertions."

14.10 Les bandes de rara sont-elles différentes de celles du carnaval urbain ?

Le houngan Jean-Paul Isidor déclare :

" On trouve plus de magie dans le rara que dans le mardi gras. Par exemple, je ne peux pas prendre les rues avec ma bande de rara sans ma " poud lévé " (substance pulvérisée qui fait regagner ses sens à une personne indisposée) et ma " poud jété " (matière en poudre qui provoque des syncopes chez le rival)."

Il faut souligner que ce houngan possède deux groupes. Un premier, une bande de mardi gras baptisée " Full Tank " qu'on classe parmi les groupes à pied et qui sort lors de la période du carnaval urbain, officiel. Il nous a confié que tout a été fait sous le patronage d'un loa (esprit du vaudou) rada (l'un des trois rites de cette religion). Son siège social se situe à la Montagne Noire, près de Pétion-Ville. Son emblème est un drapeau rouge et blanc.

Sa deuxième bande composée des mêmes personnes, porte un autre nom : Shango National. Elle a pour devise : " Vive Shango National, pa fè lòm konfians " (Vive Shango National, ne te confie point en l'homme). Dans ces groupes, on a aboli les lampions artisanaux traditionnels pour adopter la lampe " Coleman " de loin beaucoup plus pratique. Shango National se retrouve dans les rues au cours de la période du rara : du mercredi des cendres au lundi de Pâques.

Nous avons eu cette entrevue avec cet informateur en mars 1993. Et Gerson Alexis nous donne une description du phénomène qui ne diffère presque pas de ce que nous avons constaté vingt-trois ans après :

" Chose très significative, c'est que les mêmes individus, les mêmes groupes ou sociétés qui organisent les bandes carnavalesques sont encore les mêmes qui organisent leurs bandes ou associations de RARA, quand le cycle venu. Nous en voulons pour preuve, le cas de VAPEUR VINE POU OUE dont les membres à l'occasion du Carnaval sont groupés en une autre société dénommée LOTO DE BIZOTON, avec le même chef. Enfin, les analogies ou similitudes entre le Carnaval et le RARA ne sont guère très nombreuses. D'ailleurs, aucune confusion n'est faite à ce sujet dans l'entendement des paysans...

COURLANDER veut que le RARA soit très ancien et pense que le nom même serait emprunté du YORUBA, idiome africain, RARA, dans cette langue, est un adverbe qui signifie : hautement, bruyamment.

Faut-il alors penser que déjà en Afrique, ces manifestations étaient connues et que les esclaves de St. Domingue, pour les pratiquer avaient attendu la fin du carnaval des colons ?

Une chose est certaine, c'est que l'origine et l'histoire des RARAS se perdent dans notre trame culturelle avec qui, elles se confondent.

Aujourd'hui, selon la définition relevée dans notre DOCUMENT, le RARA est une association publique dont le but est d'égayer la section rurale et ses environs. Si cette définition est juste dans la pratique, elle devient incomplète lorsqu'on essaie d'appréhender dans le RARA, le symbolisme de ses manifestations.

En effet, à part qu'il soit une association publique destinée à égayer la communauté, le RARA possède encore d'autres caractères qui font qu'il se maintient dans la faveur populaire. Caractères à la fois magiques et religieux." (1970 : 89-90)

Emmanuel C. Paul, nous aide aussi à établir la différence entre les deux courants du carnaval haïtien :

" La première distinction à établir entre le carnaval proprement dit et son prolongement " le rara " est que celui-ci est exclusivement un phénomène de groupe à la différence de celui-là qui est un phénomène de groupes et d'individus.

Le groupe de rara s'appelle aussi génériquement " Bâdé ". Son style d'organisation est le même que celui du carnaval. Dans la majorité des cas, d'ailleurs, partout dans le pays, c'est la bande de carnaval qui se transforme en bande de rara, avec un changement de nom ou pas. Il suffit que, dès le vendredi qui suit le mercredi des cendres, on prenne des dispositions à cet effet en s'assurant d'abord du concours du personnage principal, le major-jonc, et, au besoin, d'un sâba de talent. La bande a un propriétaire qui en exerce personnellement ou par délégation, la chefferie...

Les ressources de chaque bande consistent en dons, espèces et nature que font leurs membres, lesquels permettent de couvrir les premiers frais ;

puis, en pourboires qu'elles reçoivent à la suite des exhibitions qu'elles donnent..." (1962 : 168-169)

Rose-Marie Nazon nous dit de son côté en renchérissant les déclarations antérieures :

" Le carnaval urbain et le rara sont différents. Autrefois, le rara ne devait pas franchir les limites de la ville. Et depuis François Duvalier, cela a changé. Le paysan a accès à la ville avec sa manifestation culturelle.

L'originalité du rara vient de ce que, là-dedans, foisonnent les critiques des moeurs. Le rara n'emprunte la musique de la ville que tout récemment. Pourtant, le contraire avait lieu couramment..."

Paul Moral détonne par rapport aux autres intervenants déjà cités. Il parle du rara en le confondant avec l'autre volet que nous appelons carnaval officiel ou urbain. Pour lui, on a le carnaval tout court. Écoutons-le :

" Le carnaval reste, de son côté, une époque de grandes festivités rurales. Il s'amorce dès janvier et prend fin le dimanche de Pâques. Il met en branle des bandes chamarrées et frénétiques conduites par leur " roi ", splendidement vêtu et leur " major-jonc ", sorte de tambour-major jongleur, qui règle les évolutions des danses " chaille aux pieds " et " rabordaille ". En dehors de l'époque du carnaval, le paysan trouve à se divertir dans le " bal " - le terme " danse " désignant spécialement la danse rituelle - " ... (1961:230)

Élie Nicolas nous a confié les propos suivants :

" Le rara est très différent du carnaval urbain officiel. Il n'y a pas un comité d'organisation d'un quelconque défilé, comme cela s'observe à la capitale. Les bandes évoluent séparément. Les mairies ont un embryon d'organisation dans certaines villes de province. Le rara de Léogane constitue la seule exception. On y voit une organisation calquée sur le carnaval de Port-au-Prince. Ce rara a de plus en plus tendance à se " carnavaliser ".

Dans tous les autres endroits du pays où le rara reste très populaire : l'Artibonite, le Nord, il ne possède aucun des aspects qu'on relève dans le carnaval urbain.

Ce qui rapproche le rara du carnaval officiel, c'est qu'il s'agit d'un phénomène socio-culturel où les gens peuvent se défouler, donner cours à leurs pensées obscènes, à la grivoiserie. Dans le rara, toutefois, on rencontre beaucoup moins de chansons licencieuses que dans le carnaval. Un point de convergence rara-carnaval : la satire sociale. Les musiciens du rara profitent toujours de cette occasion pour régler leur compte pas tellement aux autorités, mais surtout à d'autres personnes de leur localité avec qui ils avaient eu affaire.

Pour son matériel musical, le rara puise son inspiration plus souvent dans le folklore haïtien, donc cela le rapproche surtout des groupes-racines apparus récemment dans le carnaval.

Le style de déguisement éloigne le rara du carnaval urbain. Par exemple, dans le rara les gens ont tendance à avoir un uniforme. Là encore l'ancienne tradition des groupes dans le carnaval urbain se retrouve dans le rara. Ce dernier ne se laisse pas dominer par un orchestre. La bande compte avant tout. En effet, " Hydravion ", " Modèle ", Lafleur St. Charles, etc. appartiennent à un quartier. Ils disposent d'une identité propre. Les musiciens sont des contractuels. Ils participent à l'animation parce qu'on a fait appel à eux. Ils partiront et on les remplacera par d'autres.

Ainsi, la bande de rara possède sa structure et son identité propres. Voici les principales différences d'avec le carnaval urbain où depuis quelques années les groupes ont cédé la place aux orchestres. Et ces derniers jouissent maintenant de l'identité que ne porte plus le groupe en tant qu'entité. "

Enfin, nous tirons la conclusion que le carnaval officiel qui est un phénomène urbain et dans un certain sens institutionnalisé, protégé et financé par les conseils communaux de chaque ville, diverge effectivement du rara qui demeure encore assez rural. Le cortège carnavalesque doit suivre des routes programmées à l'avance. Il existe des bandes du matin et d'autres du soir. Ainsi, le rara se démarque de ce

carnaval qui quelquefois n'est maintenu en vie que par l'intervention de l'État. Le rara possède un cachet beaucoup plus folklorique. Il vit grâce aux recettes directes qu'il réalise dans la population.

14.11 Le contenu des textes des chansons du rara

a) L'un d'eux nous dit : " Saint Jacques rélé la misé pa dous o ! " (Saint Jacques nous crie : la misère n'est point agréable). C'est une froide appréciation, de gens ayant comme seule doctrine philosophique leur gros bon sens, de la désorganisation sociale et économique de la famille paysanne haïtienne qui est obligée d'abandonner sa province natale pour aller à la rencontre d'un mieux être fictif dans les villes. Le reste du chant l'affirme en toutes lettres : " Oum poual chaché la vi'm lòt' koté o ! "(J'irai ailleurs mener la lutte pour la vie). S'agissant de paysans, ils se réfèrent, ici, à leur village peu clément et justifient l'exode vers les villes. Mais, en projetant cette satire au niveau national, on demeure sidéré : ce drame poignant ne vient pas seulement des campagnes et ne se circonscrit pas à elles. S'expatrier, quel dommage ! Cependant, il ne reste parfois que ce seul chemin.

b) " M'pa wè moun yo o ! m'a wè moun kap palé moun mal " (Je n'y comprends rien. Cette personne est nulle comme elle seule, mais elle ne peut s'empêcher de parler mal des autres). Ce morceau, c'est une autre critique sociale qui laisse augurer le chômage généralisé qui règne

dans le pays et procure du temps libre aux gens pour s'occuper de cancans et de tripotages de bas étage.

c) " Diléré, fanm nan kité mari'l lal kouché pou mazoumbèl ", sé la maladi-a pran-n." (Que c'est douloureux ! la femme a laissé son mari pour aller se donner à un autre. C'est là qu'elle a attrapé la maladie dont elle souffre maintenant). L'adultère et ses prétendus méfaits sont punis avec méchanceté par les voix populaires. On veut que la femme qui trompe son homme paie irrémédiablement les conséquences. Elle n'est pas forcément châtiée par la main humaine. Dieu s'en mêle souvent. Dans le contexte spécifique de la chanson, elle a été atteinte d'une maladie assez grave pour avoir partagé son lit avec un homme autre que son mari. Quelle tristesse ! Laisser son foyer et courir après un maladie qu'on aurait pu épargner.

d) " Min yo, parol-la palé, grin-n zaboka sèvi zòrié " (Regardez-les, ils reviennent de l'endroit où ils se sont livrés à un amour défendu).

Encore ce trait caractéristique : le blâme populaire quand il y a infidélité surtout de la part de la femme. L'affaire des autres, en Haïti, est fort souvent confondue avec la sienne propre. On dit dans ce pays : " yap kaché-ou moso manjé, yo pap kaché-o moso paròl " (on vous cachera de la nourriture, on ne vous tairai jamais un cancan). Si l'égoïsme dominant dans les relations humaines empêche de voler au secours du prochain, on prend plaisir à le voir dans les pires misères et à en parler mal. Cette réalité est bien triste on ne peut cependant la nier.

e) " Konplo, sé konplo yo fè pou yo tuyé mwen " (c'est un vrai complot, on complote pour me tuer). Le protagoniste est probablement très malade. Il s'empresse de trouver un coupable pour son état de santé. Car on n'est jamais naturellement malade dans la société haïtienne. Cela traduit même une mentalité ambiante, paranoïaque : on perd son emploi, on fait faillite, un être cher meurt, on a une mauvaise récolte. Eh bien, tout ça, on le met sur le compte d'un ennemi ou d'un rival hypothétique. Quelques manoeuvres magiques et parfois même la conversion au protestantisme feront partie des solutions recommandées pour que la chance revienne.

Nous n'avons pas vu le contenu des chants du rara de façon exhaustive. Il touche à toutes les parties du vécu de l'homme ou de la femme culturel(le) : ses peines d'amour, de ménage, les racontars, les jalousies, ses déceptions, ses multiples frustrations, ses activités politico-sociales, etc. En fait, ça ne se limite pas tout bonnement à des aspects contingents, mais touche au nécessaire et au suffisant. Vouloir corriger les moeurs et se plaindre de ses malheurs sont concordants. Crier sa joie à la veille du retour du président élu et étaler sa déconvenue du fait qu'on l'ait chassé du pouvoir ne se révèlent pas antinomiques.

CHAPITRE QUINZIÈME

Le prescriptif et le descriptif dans l'écriture musicale populaire appliqués au carnaval

15.1 Le prescriptif et le descriptif dans l'écriture musicale populaire appliqués au carnaval

Il est généralement admis que la musique populaire est dominée par l'oralité. Ce qu'il faut signaler, c'est que l'écrit y joue un rôle tout aussi important et que la notion de prescriptif y est fondamentale. L'écriture musicale est essentielle au sein des gros orchestres qui participent au carnaval. En effet, nul n'ignore que quand on fait intervenir plusieurs instruments de musique, il faut utiliser un élément de base pour maintenir la cohésion. Il est vrai que tout le monde pourrait se mettre à improviser comme dans le jazz d'antan. Souhaite-t-on un tel résultat à l'époque moderne ? Nous ne le croyons pas. Et même si cela arrive par bout, on ne saurait exploiter un tel procédé tout le temps.

Charles Seeger (1975 : 168) a parlé des difficultés qu'on rencontre quand on veut traduire en signaux visuels des éléments purement auditifs. Par ailleurs, si on se réfère à l'opinion de certains musiciens qui conçoivent que l'art total devrait faire appel à tous les sens pour remplir ses fins. On comprend que l'écriture musicale n'est point absurde. On assiste alors à l'intégration d'au moins deux sens : l'oeil et l'oreille.

L'écriture musicale, selon Seeger, est prescriptive quand elle indique comment un morceau précis de musique doit être joué afin de sonner de telle ou telle façon. Elle est descriptive quand elle veut rendre compte de comment une interprétation particulière d'une musique quelconque a réellement sonné.

D'autre part, si nous prenons une feuille de musique qui représente la transcription d'un morceau du carnaval officiel ou traditionnel, nous sommes conscient d'avoir en main une partition dont le but est descriptif. Mais, si nous nous mettons à interpréter ce morceau à partir de cette transcription, la feuille de musique devient à nos yeux prescriptive, car nous allons essayer de reproduire ce qui y est écrit et non ce qu'on avait vraiment enregistré sur bande sonore ou sur disque. Ainsi, les problèmes grossissent quand les transcriptions sont mauvaises.

Parlons maintenant de la notion de représentation visuelle multidimensionnelle de la mélodie comme le recommande Seeger. C'est très beau de discourir sur les progrès de la technologie et les avantages du graphe sur l'écriture musicale conventionnelle au niveau de la description particulièrement. En effet, moins on peut se payer les gadgets présents dans les centres universitaires des nations riches, nous estimons que plus on a besoin de cette écriture musicale prescriptive pour communiquer à nos collègues musiciens, aux étudiants ou même aux amateurs, ce à quoi une musique populaire spécifique doit ressembler.

On assiste parfois à des répétitions de musique du carnaval ou de musique populaire en général, où la plupart des musiciens lettrés du groupe ont devant eux une partition et le maestro s'époumone à leur dire quoi faire à partir de celle-ci, puisqu'elle s'avère incapable de tout contenir. L'oralité règne alors en maître, malgré cette écriture musicale prescriptive et forcément subjective. Le descriptif objectif n'a qu'à bien se tenir.

Dans cette écriture classique appliquée au populaire, l'espace musical, c'est-à-dire les notes, la hauteur des sons, somme toute, se trouve assez précisément représentée. Car, il s'agit d'une musique généralement tonale qui utilise la gamme tempérée, en dépit de son caractère mitoyen entre la musique de tradition écrite, occidentale et la folklorique. C'est, plus souvent qu'à son tour, le temps musical, le rythme qui subit un mauvais traitement. Au point que certaines pièces populaires écrites par des natifs de certaines régions du monde, comportent de la difficulté pour l'étranger qui s'abstiendrait à les jouer strictement à partir de la partition. Le contenu émique que cette dernière charrie, ne saurait s'accommoder de l'approche étique du non porteur de la culture.

Ainsi, on rejoint Seeger qui déclare qu'on est pratiquement toujours dans l'impossibilité de faire sonner les morceaux exactement comme les auteurs de la notation l'auraient voulu, en se basant uniquement sur la partition. Pourtant, on y arrive facilement quand on possède une connaissance de la tradition orale en plus de celle de l'écriture. Comme il l'avance si justement, c'est cette connaissance orale qui prend en charge la plus grande partie de la perception de ce qui se passe entre les notes.

Ces imprécisions inévitables jusqu'ici, expliquent toute l'opposition de Seeger à l'utilisation de l'écriture musicale classique pour décrire des musiques autres qu'européennes, ou euro-américaines. Il va même jusqu'à traiter cette démarche d'anti-scientifique, parce qu'on peut, face à la musique non-européenne, ne retenir que les structures pour lesquelles on

dispose de symboles et ignorer les autres pour lesquelles ces symboles sont inexistants. De là, il a parlé de conglomérats de structures moitié européennes, moitié non-européennes, reliées par un " mouvement " cent pour cent européen, etc. Pour lui, ce résultat extrêmement subjectif n'est pas digne de l'épithète de scientifique.

Une des trois solutions à ce problème qu'il mentionne dans son étude, va retenir particulièrement notre attention. Rappelons-les brièvement :

1) l'augmentation du nombre de symboles pour obtenir un petit peu d'exactitude ;
2) la diminution des symboles et l'accroissement ipso facto des potentialités graphiques de la notation ;
3) la réduction électronique de la courbe oscillographique d'une bande sonore. Et là, il cite Bartok qui affirme que " les seules vraies notations... ce sont les pistes sonores du disque ou de l'enregistrement en général. "

Disons à son actif, qu'il insiste en même temps sur la nécessité de la notation musicale conventionnelle et recommande même de la coupler avec le graphe pour en augmenter l'exactitude.

La solution relevée et critiquée par Seeger qui devait retenir notre attention, c'est la première qui propose l'augmentation des symboles pour représenter la hauteur des sons. Il a fait allusion à l'utilisation par certains ethnomusicologues de flèches, de moins, de plus, de modification

d'accidents et conclut que tout cela diminue la " lisibilité " des partitions. En effet, on ne saurait appliquer toutes ces savantes notions à une écriture musicale fonctionnelle que les musiciens doivent employer pour interpréter une musique qui ne durera que quelques jours, le temps du carnaval de l'année en cours. Cela se résume donc à des préoccupations de musicologues tout à fait vaines dans le champ de la praxis.

Tout compte fait, entre la position de ceux qui prônent l'augmentation des symboles et qui n'ont aucun appareil à promouvoir, et celle de Seeger qui souhaiterait qu'on utilise plus largement le " mélographe ", afin que l'homme fragmenté, éclaté de Marshall McLuhan, évoluant dans un monde dominé par l'oeil, devienne l'homme sourd et muet de l'ère Seeger, il faut choisir un moyen terme. Dans le cas des pays comme Haïti dont l'accès aux nouvelles technologies se révèle difficile, il convient d'opter carrément pour l'écriture conventionnelle, en attendant mieux. C'est ce qu'ont fait les praticiens de la musique populaire.

Tout ce que nous venons de dire semble aller totalement à l'encontre de la thèse de Seeger. En réalité, en bon philosophe, il a lui-même exploré toutes les avenues et " la prudence étant mère de la sûreté ", il est arrivé lui aussi à une solution moyenne qui ne tient certainement compte que des pays économiquement bien pourvus, par exemple quand il suggère d'utiliser de paire graphique et notation conventionnelle. Par ailleurs, en nous penchant sur les conceptions de Seeger, nous n'oublions point qu'en musique populaire, il ne s'agit pas de se complaire dans la théorie. La pratique passe tout. Alors que les autres conceptualisent exclusivement,

les musiciens populaires doivent pour leur part allier les deux : théoriser implicitement et passer à la praxis.

La maxime de Seeger, " nous n'entendons pas ce que nous croyons entendre ", se vérifie pour n'importe quel type de musique. La partition musicale ne peut pas tout embrasser. D'où la nécessité d'équilibrer connaissance orale et connaissance de l'écrit; les divergences entre la conception et la perception subsistent aussi avec la même force dans toute musique écrite ou non.

La musicalité universelle si chère à Seeger nous est d'une aide appréciable quand nous écoutons la musique essentiellement folklorique ou mieux ethnique qu'on rencontre dans le carnaval haïtien. On fait face à une musique qui s'écoute bien. Le stimulus physique n'est pas le même pour tous. Les conceptions et les perceptions diffèrent pour les porteurs de la culture et pour ceux qui prennent contact pour la première fois avec elle.

Parvenu à la fin du présent chapitre, nous affirmons que les livres que nous avons consultés sur le carnaval, sont, pour la plupart truffés de réflexions sur des implications psychologiques, psychiatriques, donnent priorité à des approches massivement descriptives où des préoccupations ethnographiques prennent une place enviable. D'autres textes insistent sur la valeur religieuse du carnaval, ses buts philosophiques. Nous arrivons donc à point nommé pour mettre l'accent sur l'élément le plus important de cette manifestation populaire : la musique. En effet, si elle peut se passer facilement de tout, même des déguisements, il n'y en a

jamais eu une où la musique était mise de côté. Il en va de même pour la danse qui lui fait un pendant indissociable dans le contexte.

Nous ne prétendons pas que les brochures parcourues ont ignoré la musique. Au contraire, ils en ont parlé abondamment en insistant sur les instruments, sur ses fonctions sociales. Elles traitent alors de tout ce qui est perceptible pour des non-musiciens. Nous devons, pour remplir notre mission et rester conséquent avec notre hypothèse de base, étudier à fond la musique en faisant ressortir l'invisible, le caché, tout ce qui ne tombe pas sous le sens commun. Aussi, avons-nous accompli notre tâche de musicien en parlant de l'art de l'idéal dans le cadre du carnaval.

CONCLUSION

Tout au début de notre thèse, nous avons exposé nos présupposés théoriques. Nous avons mis l'accent sur les différentes disciplines que nous allions utiliser pour asseoir notre étude de la musique du carnaval haïtien. Notre hypothèse de travail mettait dans la balance : la contingence ou la nécessité de la musique dans ce carnaval. Et nous l'envisagions sous cet angle : Le carnaval, art pluriel, n'est, en fait, qu'un lieu où la musique règne en maîtresse. Tous les autres aspects lui sont tributaires. Afin de répondre aux nombreuses questions que soulevait cette position théorique, nous pensions développer seize chapitres. Mais, une fois la thèse mise à pied d'oeuvre, nous nous sommes rendu compte que le chapitre quatorze qui devait couvrir la création des groupes et la formation des bandes carnavalesques avait une portée plus diachronique que synchronique. Car, à part les quelques bandes dites " à pied ", le carnaval urbain tournait plutôt autour de l'orchestre. Aussi, ce chapitre est-il allé grossir quelques points du chapitre quinze qui a automatiquement rétrogradé à quatorze. Nous y avons traité de la naissance et de la formation des groupes tant pour le rara que pour les bandes " à pied " du carnaval urbain. Ainsi, nous avons rédigé quinze chapitres qui ont englobé les points suivants :

1) a. Les origines historiques du carnaval.
   b. Présence et développement dans le Nouveau Monde.

2) Le carnaval et ses diverses implications au niveau local, soit le carnaval haïtien à proprement parler.

3) Le carnaval, son impact et ses ramifications sociales.

4) Le carnaval face aux phénomènes religieux chrétien et populaire.

5) Le carnaval vu à travers le prisme philosophique.

6) Le carnaval mis en regard des deux langues de la République d'Haïti : le français et le créole.

7) Le carnaval et le fait de se déguiser :
   a. Physiquement.
   b. Psychologiquement.

8) Le carnaval placé dans le cadre de l'humour et de la peur. Un couple qui ne possède pas une allure très normale.

9) L'art dans le carnaval... Le carnaval en tant qu'art.

10) Sous le titre : Carnaval et multiethnie, nous traitons plutôt de la représentation internationale dans le carnaval urbain.

11) Rapports de la manifestation carnavalesque avec les média.

12) Que nous disent les textes des chansons carnavalesques ?
    D'où viennent-ils ?

13) La musique au sein du carnaval :

a. Sa fonction

b. Son sens

c. Sa structure

d. Les procédés de composition

e. Les instruments de musique

f. Les techniques instrumentales

g. La performance de cette musique

h. Son public, l'audition qui en est faite.

14) Le carnaval rural : le rara.

a. Sa description

b. Sa fonction

c. Sa structure

d. La musique considérée sous tous ses aspects

e. Création et formation des groupes

f. L'orchestre dans le rara

g. Les instruments et l'acculturation

h. Rivalités intergroupes

i Rara et carnaval urbain, rapprochement, points de divergence.

j. Le contenu des textes des chansons du rara.

15) Notre hypothèse de travail se place sous un plus grand éclairage quand au cours du dernier chapitre, nous explorons tout particulièrement l'écriture

À la faveur d'un entretien avec le Révérend Père Yvan François (A) directeur du Collège Saint Pierre de Port-au-Prince, professeur de psychologie et de philosophie, nous étions parvenu à comprendre que la désignation de carnaval rural et urbain ne recoupait pas tout à fait la réalisation actuelle du carnaval haïtien. C'est comme définir un mot par son sens étymologique, alors qu'il s'en est éloigné depuis près d'un siècle.

À l'origine, cette définition disait tout. Avec le passage des Duvalier au pouvoir et le vouloir d'instaurer la bamboche perpétuelle afin d'éloigner le peuple de ses véritables revendications qui auraient pu solutionner ses problèmes, on a tout fait converger vers une simple recherche du plaisir. Tout s'est mélangé, la campagne fut amenée à la ville non pas par souci d'injecter du sang neuf, mais par pure démagogie et en vue de la récupération pour disposer d'un opium fonctionnel : l'engourdissement des forces vives du pays. Faire croire aux masses laborieuses qu'elles sont au timon des affaires et miroiter à leurs yeux la fausse libre expression de leurs pratiques folkloriques. Cela revient à une banalisation, un avilissement des valeurs traditionnelles.

À la veille de nous rendre en Haïti, au cours de la présente année 1993, nous avions émis l'hypothèse suivante sur le carnaval de 1993 : Il sera probablement tout différent des autres qui appartiennent au passé récent de l'après-Duvalier. En effet, au cours du mois de janvier 1993, principalement le 20, avec la montée de Bill Clinton au pouvoir aux États-Unis, tout est censé changer en Haïti. Dans quel sens ? Nul ne le sait. Si le gouvernement constitutionnel revient à la tête du pays, on aura un carnaval qui jubile, qui pleure de joie. Et, si au contraire Bazin

reste en place avec la bénédiction de l'Américain, on assistera encore une fois aux grincements des dents, à des chansons fredonnées tout au fond du coeur, ponctuées de bastonnade.

En réalité, le gouvernement constitutionnel d'Haïti évolue encore en exil et le carnaval de 1993 se concrétisa sous le signe de la fraternité. Somme tout, cela se résuma en la glorification du fratricide, un hymne au génocide : le massacre des petites gens.

Voici le film qui se présenta à nous : l'ambiance des derniers jours du carnaval, c'est de la musique concrète en action. On crie dans les microphones : un ! deux ! test ! Les guitaristes et autres instrumentistes se font les doigts, ils se réchauffent les articulations. C'est le " balancer ". Les avertisseurs des voitures, des camions qui transportent les musiciens se jettent dans la concurrence avec la musique. Une compétition qui ne ménage point les oreilles. Une ambiance d'embouteillage. On se pile sur les pieds.

Le texte, d'une année à l'autre garde toute sa hardiesse et tourne autour du " bois ", le phallus. 1993 n'a pas échappé à la licence dans le verbe. Et compte tenu du climat de dictature militaire, ce sont les seuls textes qu'on a tolérés tout en feignant de les décourager. La critique sociale se frayait un chemin avec difficulté. Texte et musique une vraie alliance de l'aveugle et du paralytique pour faire danser la foule.

Et dans ce cadre grivois de bal ambulant, on demande à tous d'observer une minute de silence pour les gens morts à Jérémie. On souligna qu'on rééditera cet acte à chaque carrefour. Promesse d'ivrogne ! puisqu'après la première qui ne dura que quelques secondes, il n'y en eut pas d'autres. Et l'idée même se révéla ridicule et hors contexte.

Les marchands vendant cette glace râpée et arrosée de sirop qu'on appelle " fresco " poussent devant eux leur boîte montée sur roues. Les revendeuses, " bac " ou panier sur la tête, circulent à travers la foule offrant toutes sortes d'amuse-gueule. Les chars et des banderoles portent l'inscription : CARNAVAL DE LA FRATERNITÉ qui traduit tout le cynisme du régime de facto. Car, de l'avis de nombreuses personnes, ce carnaval se déroula comme la CÉLÉBRATION DU FRATRICIDE.

John Blacking éclaire notre lanterne sur le compte de la musique quand il écrit :

" Les Vendas m'ont appris que la musique ne peut jamais être une chose en soi, et que toute musique est de la musique populaire, en ce sens que la musique ne peut être transmise ou avoir de signification sans qu'il y ait des associations entre les individus...
... La musique touche trop profondément aux sentiments humaines et aux pratiques sociales, et ses structures sont trop souvent engendrées par de surprenantes explosions d'activité cérébrale inconsciente pour qu'elle soit soumise à des règles arbitraires, à l'instar des règles du jeu. Bien des processus essentiels de la musique, sinon tous, peuvent se déceler dans la constitution du corps humain et dans des structures d'échanges des corps humains en société." (1980 : 8)

Selon Blacking, notre corps conditionne notre musique. Celle-ci reflète notre société et naît de l'intéraction que nous avons en tant qu'individu avec les autres

membres de la société. Les textes qu'on greffe sur ces sons musicaux sont fonctions de notre place dans le tissu social. L'analyse des textes des chants nous conduit donc sur des pistes de recherche diverses. Si elle n'apporte aucune précision sur la musique en soi, elle donne lieu à une étude tout aussi intéressante : le comportement social des chanteurs. Comment ils pensent et agissent. Le pourquoi de leurs chants. Cela nous entraîne assez loin, mettant en question la formation du scientifique musical.

L'Ethnomusicologue ne peut en aucun cas n'être qu'un musicien. À côté de ses connaissances en harmonie, en solfège, en composition musicale, en règles régissant la phénoménologie dans les musiques non écrites, il doit posséder des connaissances étendues dans les principales branches des sciences humaines et sociales, s'il tient à ce que la musique qu'il transcrit ne soit assimilée à l'analyse qu'à de simples ressources techniques dignes du mélographe, du strobokon ou n'étant pas plus convaincante que le simple enregistrement sonore à l'état brut.

John Blacking écrit :

" ethnomusicologie " est un mot relativement nouveau largement utilisé pour désigner l'étude des différents systèmes musicaux existant dans le monde. Ses sept syllabes ne lui confèrent aucun avantage esthétique sur le mot pentasyllabique de "musicologie" mais elles peuvent au moins nous rappeler que dans de nombreuses cultures prétendues "primitives" on utilisait des gammes et une harmonie à sept tons bien avant d'avoir entendu la musique de l'Europe occidentale." (1980 : 11)

Nous poursuivons maintenant avec Mieczyslaw Kolinski qui défend l'objectivité, la pertinence et la validité de ses méthodes dans le domaine de l'étude de la mélodie, puisque nous avons eu à le faire nous aussi :

" Assumptions and reasoning are quite different matters. My method deals with the structure of melodic movement and thus goes far beyond a representation of melodic contour. As I pointed out elsewhere, "... the existing methods hardly deal with the actual structure of melodic movement... some scholars represent the melodic line by individual diagrams which reproduce the up and down of the melodic progression without leaving out of account the proportions of the time values ; but in fact one does not learn much more from such diagrams than from the musical notation which reflects to a certain extent the melodic contour" (1977 : 77) (1965 :96).

Revenons à la musique comme fait social et écoutons Line Grenier qui nous déclare :

" La musique fait partie intégrante de la société. La portée de cette prémisse fondamentale ne se ramène pas au seul fait que la musique s'inscrit dans la société comme l'un des éléments composant le tout, ni qu'elle s'insère comme dans un environnement plus ou moins contraignant. La société ne saurait être définie à la manière d'une " chose " ou d'un " objet ", ni d'un strict cadre abstrait. La musique est constitutive de la société en ce qu'elle participe à sa création, à l'incessant processus social de création de la société. Ce processus social de construction de la réalité sociale ne s'opère pas en-deça, au delà de la musique : il en est au contraire au fondement même. Dès lors, il ne suffit pas d'établir une relation unidirectionnelle entre musique et société. On doit aussi procéder du fait que la société fait partie intégrante de la musique. Ce lien réciproque est la base première d'une définition de la musique comme phénomène social, susceptible d'en rendre compte à l'échelle des sociétés. Cela n'implique nullement la négation des composantes esthétiques, culturelles ou artistiques de la musique qui, dépendemment du point de vue duquel on les aborde, peuvent être conçus comme des phénomènes sociaux à part entière..."(1987 : 21)

Line Grenier ajoute plus loin, rejoignant de façon cohérente les préoccupations de Kolinski :

" La musique, art des sons, prend les allures d'un art des signes ; cependant, il importe de souligner que dans ce cas-ci, ceux-ci désignent les composantes fondamentales du système de notation dont les principes d'écriture et de lecture

rendaient compte, visuellement, des règles de combinaison des signes musicaux..." (1987 : 40)

Mantle Hood parle, pour sa part, de l'efficacité de cette notation :

" There are many forms of notation both living and dead, known throughout the world of music. All established systems of music notation have developed in response to the particular requierments of the tradition they serve. They vary widely in their respective degrees of efficiency ; but each one of them is sufficient unto its purpose or, when it ceases to be, is modified or discarded in favor of an improved system. Changes in a given music notation are not brought about so much by cultivation - that is, a conscious striving to improve the system for the sake of the system - as by change and innovation in the tradition of music making. In other words, a system of notation develops in direct response to the developments in musical expression. Conversely, if there is no notable change in the musical requirements, the motation does not change..." (1971 : 62)

Nous avons abordé le carnaval sous les perspectives diachroniques et synchroniques. Pourtant, Simha Arom déclare :

" L'étude d'une musique de tradition orale ne peut être entreprise que dans une perspective synchronique, celle d'un état de musique donné.
(...)
L'étude synchronique d'une musique consiste à observer son fonctionnement, déterminer ses lois eu égard à sa structure propre, telle qu'elle se manifeste hic et nunc, dans tel contexte culturel et à tel moment, sans aucune référence à son évolution...
... Dans la musique d'une société sans tradition écrite, seule l'approche synchronique offre un soubassement méthodologique solide." (1985 : 22)

En somme, le carnaval du temps où sont apparus l'enregistrement sonore, la photographie, le film à nos jours, ne constitue plus une manifestation culturelle où tout s'efface d'une année à l'autre. En effet, on en garde la trace, grâce aux disques, aux cassettes et aux vidéos. Il ne tombe donc pas tout à fait dans cette tradition non-écrite. Et une étude diachronique du son musical carnavalesque

peut encore se faire en se limitant naturellement dans le temps et l'espace, en adhérant aux vues de Simha Arom, ne pose aucun problème.

Compte tenu de la manière de faire cette musique, les problèmes de transcription se posent encore. En ce sens, Nazir A. Jairazbhoy nous fait remarquer :

" With the invention of magentic wire and tape recorders, the discipline of ethnomusicology received a further stimulus in the 1950s. These machines were compact, light, portable, and many were even within the financial reach of casual tourists, with the result that the music of many previously unknown traditions became available in the West. For the transcriber, the advantages of tape over disc or cylinder are too obvious to need enumeration. However, while tape recorders have continued to improve in every respect and signifiat collections of recorded materials are in existence, there has been no major breakthrough during the past twenty years as far as the transcriber is concerned." (1977 : 263)

De son côté, James Reid nous propose d'autres avenues pour que la transcription musicale ait un sens universel :

" The combination of numerical and graph notation here presented is only a small step toward the eventual universal transcritpion system we so urgently require. It was developed in response to a specific problem of transcription, and I think I can safely claim that it is an acceptable solutio nto that problem. The variety of the world's music will prompt other solutions, and in fact has already done so in a few cases. To cite one example, James Koetting (1970) has provided a transcription problem quite different from the one explored here.

Many more such solutions, and refinements of the solutions, will be requierd before we finally arrive at a universal music notation system. My hope is that these comments will help spur others to find solutions for the specific transcirption problems raised by their own musical specializations. Each new solution can be another step out of the methodological Stone Age, as represented by the ill-suited and ethnocoentric tool of Western notation. We may hope that the day will finally arrive when we can communicate via transcriptions with real precision, not only with our colleagues in ethnomusicology and with other musicians, but with other interested scholars throughout the world." (1977 431)

Sous l'éclairage des carnavals urbain et rural, nous arrivons à découvrir que la musique comporte toute la trame de la vie d'un peuple autant du point de vue tonal, des intervalles, des échelles et plus que tout dans son texte court ou long, présent ou littéralement absent. Car cette dernière situation peut signifier que les circonstances réclamaient un peu plus de sons musicaux pour un peu moins de paroles chantées ; la censure ou même la répression, la restriction totale ou partielle de la liberté d'expression peut ne réduire les textes qu'à de simples monosyllabes fredonnés entre les dents ou à des allusions fortement nuancées. Nous avons ainsi étudié la société haïtienne à partir de sa musique jouée ou dans une plus large mesure chantée.

Enfin, la musique du carnaval envisagée à l'ombre du dualisme sacré-profane, ou comme fait social par excellence, nous a permis de rédiger cette thèse que nous avons développée sous les angles diachronique et synchronique. Nous croyons avoir réussi à prouver que la musique du carnaval tant urbain que rural, si elle fraye avec la religion, ne se confond pas avec elle, et qu'elle s'avère indispensable au maintien de cette manifestation culturelle qui ne saurait exister sans elle. Son importance au sein du carnaval n'est donc plus à démontrer. On se trouve face à une musique fonctionnelle, obligée, nécessaire et suffisante. Une musique qui se fait alliée du contrôle social greffé sur la création individuelle. Et pour parfaire le triangle de Timothy Rice, cette musique tire ses racines d'un certain passé qui s'inscrit dans la construction historique.

BIBLIOGRAPHIE

ALEXIS, Gerson (1970) — Lecture en Anthropologie Haïtienne
Port-au-Prince, Presses National D'Haïti, 220 pages.

ALLARD, Geneviève et Pierre LEFORT (1984) — Le Masque
Paris, Presses Universitaires de France, 128 pages.

ANFILOV, Gleb (1969) — Physique et Musique
Moscou, Éditions Mir, 262 pages.

APPOLON, Willy (1976) — Le Vaudou, un espace pour les " voix "
Paris, Ed. Galilée, 312 pages.

ARETZ, Isabel — "La Danza"
In : Panorama del Folklore Venezolano
Caracas, Biblioteca de Cultura, Universitaria
No. 3, pp. 73-102

ARETZ, Isabel (1972) — Manual de Folklore Venezolano
Caracas, Monte
Avila Editores.

ARETZ-THIELE, Isabel (1946) — Musica Tradicional Argentina
Tucuman Historia y Folklore
Tucuman, Universidad Nacional de Tucuman
Republica Argentina.

ARISTIDE, Jean-Bertrand (1992) — "Tout moun sé moun", Tout homme est un homme
Paris, Éditions du Seuil, 225 pages.

AROM, Simha (1976) — " The use of play-back techniques in the study of oral polyphonies "
In : ETHNOMUSICOLOGY, JOURNAL OF THE SOCIETY FOR ETHNOMUSICOLOGY
Volume XX Number 3
Ann Arbor, The Society for Ethnomusicology
Inc. pp. 483-519.

AROM, Simha (1985) — POLYPHONIES ET POLYRYTHMIES INSTRUMENTALES D'AFRIQUE CENTRALE. Structure et méthodologie
Paris, Société d'études linguistiques et anthropologiques de France (SELAF).

ATTALI, Jacques (1974) — Bruits, essai sur l'économie politique de la musique
Vendôme, Presses Universitaires de France, 303 pages.

BAKTINE, Mikhail (1978) — Esthétique et théorie du roman
Paris, Gallimard, 488 pages.

BAKTINE, Mikhail (1981) — Le principe dialogique
Paris, Éditions du Seuil.

BALLANTINE, Christopher (1984) — Music and its social meanings
New York, Gordon and Breach, 202 pages.

BAUMANN, Max Peter (1991) — "Traditional Music in the Focus of Cultural Policy"
In : Music in the Dialogue of Cultures, Traditional Music and Cultural Policy
Wilhelmshaven, Florian Noetzel Verlag
pp. 22-31.

BEAUD, Paul et Alfred WILLENER (1973) avec la collaboration d'Alain ROUX et Alain GERBER. — Musique et vie quotidienne, essai de sociologie d'une nouvelle culture
Paris, Maison Mame, 272 pages.

BEHAGUE, Gérard (1973) — "Latin American Folk Music"
In : Folk And Traditional Music of The Western Continents
Englewood Cliffs, Prentice-Hall, Inc.,
pp. 179-249

BERCE, Yves-Marie (1976) — Fête et Révolte
Paris, Hachette.

BERGER, Peter L. (1973) — Comprendre la sociologie
Paris, Resma, "Connaissance du présent", 263 pages.

BERNAL, Martin (1987) — BLACK ATHENA. The afroasiati Roots of Classical Civilization. Volume I
New Jersey, Rutgers University Press.

BIENVENU, Célhomme (1988) — Chronologie musicale haïtienne
Port-au-Prince.

BLACKING, John (1980) — Le sens Musical
Paris, Les Éditions de Minuit 129 pages.

BOHLMAN, Philip et autres (1991) — Ethnomusicology and modern music history
Urbana, University of Illinois Press, 322 pages.

BOHLMAN, Philip, V. Philip Vilas (1991) — Comparative Musicology and Anthropology of Music : essays on the history of ethnomusicology
Chicago, University of Chicago Press, 378 pages.

BOILES, Charles (1973) — "Sémiotique de l'ethnomusicologie"
In : Musique en jeu. No 10.
Paris, Éditions du Seuil.

BOILES, Charles Lafayette (1978) — Man. Magic And Musical Occasions
University of Montreal, Montreal
Columbus, Collegiate Publishing, Inc,. 216 pages

BOILES, Charles Lafayette (1982) — "A paradigmatic Test of Acculturation"
In : Cross-Cultural Perspectives on Music
Toronto, University of Toronto Press,
pp. 53-78.

BONCY, Ralph (1992) — La chanson d'Haïti
Montréal, Cidihca.

BOURDIEU, Pierre (1979) — La distinction. critique sociale du jugement
Paris, Minuit.

BOURDIEU, Pierre (1980) — Questions de sociologie
Paris, Éditions de Minuit, 268 pages.

BRIAND, J.P. et J.M. Chapoulie (1980) — Les classes sociales. principes d'analyse et données empiriques
Paris, Hatier, 127 pages.

CARO, BAROJA, Julio (1979) — Le carnaval
Paris, Gallimard, 417 pages.

CARRIÈRE, Jean-Claude (1979) — Le carnaval et la politique : Une introduction à la comédie grecque
Paris, Belles Lettres.

CLERC, D. et B. Chaouat (1987) — Les inégalités
Paris, Syros "alternatives économiques", 146 pages.

CUTLER, Chris (1985) — "What is Popular Music ?"
In : Popular Music Perspectives 2
Göteborg, The International Association for the study of Popular Music, 517 pages.

DA MATTA, Roberto (1983) — Carnavals, bandits et héros : ambiguités de la société brésilienne
Paris, Éditions du Seuil, 310 pages.

DAUPHIN, Claude (1986) — Musique du Vaudou
Sherbrooke, Antoine Naaman Ed.

DAVIS, Wade (1986) — The Serpent and the Rainbow
Toronto, Stoddart Publishing Co. Limited, 297 pages.

DELRUELLE-VOSSWINKEL, Nicole (1987) — Introduction à la sociologie générale
Bruxelles, Université de Bruxelles, Institut de sociologie.

DENIS, Lorimer et Emmanuel C. Paul — Essai d'Organographie haïtienne
Port-au-Prince, Imprimerie V. Valcin, 40 pages.

DOMINIQUE, Max (1988) — L'arme de la critique littéraire. Littérature et idéologie en Haïti
Montréal, Les éditions du CIDIHCA, 238 pages.

DORSAINVIL, J.-C. (1972) — Manuel d'Histoire d'Haïti
Port-au-Prince, Imprimerie Henri Deschamps, 374 pages.

DORSINVILLE, Roger (1986) — Marche Arrière
Outremont, Éditions Collectif Paroles, 248 pages.

DOUYON, Lamarque, M.D. (1968) "Carnaval et personnalité"
In : Bulletin du Centre de Psychiatrie et de Neurologie, No 9, Mars-Avril 1968. Port-au-Prince, Haïti.

DUMESNIL, René (1979) Le Rythme Musical. Essai historique et critique
Paris-Genève, Éditions Slatkine.

DURKHEIM, Émile (1985) Les formes élémentaires de la vie religieuse : Le système totémique en Australie, 7e ed.
Paris, Presses Universitaires de France, 647 pages.

FANON, Frantz (1967) Black Skin White Masks
New York, Grove Press, Inc., 232 pages.

FELD, Steve (1976) "Ethnomusicology and Visual Communication"
In : ETHNOMUSICOLOGY, JOURNAL OF THE SOCIETY FOR ETHNOMUSICOLOGY
Volume XX Number 2
Ann Arbor, The Society for Ethnomusicology Inc. pp. 293-325.

FELD, Steven (1990) Sound and sentiment : birds weeping, poetics, and song in kaluli espression, 2nd. ed.
Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 297 pages.

FINNEGAN, Ruth H. (1977) Oral Poetry
Cambridge, Cambridge University Press, 299 pages.

FLESCH, Dr. J. (1929) Maladies professionnelles et Hygiène du musicien
Paris, Payot, 182 pages.

FOUCHARD, Jean (1972) Langue et littérature des aborigènes d'Ayiti

Paris, Éditions De L'École, 172 pages.

FOUCHARD, Jean (1973) La méringue, danse nationale d'Haïti
Collection Caraïbes

Ottawa, Les Éditions Leméac Inc., 199 pages.

FREIRE, Paulo (1970) Pedagogy of the oppressed
New York, THE SEABURY PRESS, 186 pages.

FREUD, Sigmund (1946) Totem and Taboo
New York, Vintage Books, 208 pages.

FRITH, Simon (1978) The Sociology of Rock
London, Constable and Company Limited, 255 pages.

GAIGNEBET, Claude et FLORENTIN, Marie-Claude (1979) Le carnaval : Essai de mythologie populaire
Paris, Payot, 175 pages.

GOURLAY, K. A. (1978) "Towards a Reassessment of the Ethnomusicologist's Role in Research"
In : ETHNOMUSICOLOGY, JOURNAL OF THE SOCIETY FOR ETHNOMUSICOLOGY
Volume XXII Number 1
Ann Arbor, The Society for Ethnomusicology Inc., pp. 1-35.

GRENIER, Line (1987) ÉLÉMENTS POUR UNE PROBLÉMATIQUE SOCIOLOGIQUE DE LA MUSIQUE COMME FORME DE CONNAISSANCE
Montréal, Thèse présentée au département de sociologie de l'Université de Montréal, 360 pages.

GUILHOT, Marie-Aimée et autres (1973) La Musicothérapie et les Méthodes Nouvelles d'association des techniques
Paris, Les Éditions E S F, 230 pages.

HAMM, Charles (1979) YESTERDAYS, Popular Song in America
New York, London, W. W. Norton & Company Inc. 533 pages.

HARWOOD, Dane L. (1976) "Universals in music : A perspective from cognitive psychology "
In : ETHNOMUSICOLOGY, JOURNAL OF THE SOCIETY FOR ETHNOMUSICOLOGY
Volume XX Number 3
Ann Arbor, The Society for Ethnomusicology Inc., pp. 521-533.

HENNION, Antoine (1981) LES PROFESSIONNELS DU DISQUE, Une sociologie des variétés...
Paris, Éditions A.M. Métailié, 264 pages.

HERARD, Huguette (1982) "Le thème de la femme dans la musique haïtienne"
In : Les cahiers de l'Inaghei
Port-au-Prince.

HERNDON, Marcia (1991) "Music and Public Policy"
In : Music in the Dialogue of Culture Traditional Music and Cultural Policy
Withelmshaven, Florian Noetzel Verlag, pp. 56-67.

HERSKOVITS, Melville J. (1971) Life in a Haïtian Valley
New York, Doubleday & Company, Inc., 317 pages.

HOFFMAN, Stanley Brian (1978) "EPISTEMOLOGY AND MUSIC : A JAVANESE EXAMPLE"
In : ETHNOMUSICOLOGY, JOURNAL OF THE SOCIETY FOR ETHNOMUSICOLOGY
Volume XXII Number 1
Ann Arbor, The Society for Ethnomusicology Inc., pp. 69-87.

HONIGSHEIM, Paul (1979) Music and Society
Huntington, Robert E. Krieger Publishing Company, 327 pages.

HOOD, Mantle (1982) The Ethnomusicologist
New Édition, Kent, Ohio, The Kent State University Press.

HOWARD, Walter et AURAS, Irmgard (1963) Musique et Culture, Contribution à la psychologie et à la philosophie musicales
Paris, Presses Universitaires de France, 184 pages.

HURBON, Laënnec (1972) Dieu dans le vaudou haïtien
Paris, Payot, 269 pages.

HURBON, Laënnec (1979) Culture et dictature en Haïti
L'imaginaire sous contrôle
Paris, L'Harmattan.

JAIRAZBHOY, Nazir A. (1977)
"The "Objective" and subjective view in music transcription"
In : ETHNOMUSICOLOGY, JOURNAL OF THE SOCIETY FOR ETHNOMUSICOLOGY
Volume XXI Number 2
Ann Arbor, The Society for Ethnomusicology Inc., pp. 263-273.

JAIRAZBHOY, Nazir A. and Hal Balyoz (1977)
"Electronic Aids to Aural Transcription"
In : ETHNOMUSICOLOGY, JOURNAL OF THE SOCIETY FOR ETHNOMUSICOLOGY
Volume XXI Number 2
Ann Arbor, Society for Ethnomusicology Inc., pp. 275-282.

JAMES, P.I.R. (1949)
Les Jacobins noirs, Toussaint Louverture et la révolution de Saint-Domingue
Paris, Librairie Gallimard, 362 pages.

KERBOUL, Jean (1973)
Le Vaudou, Magie ou Religion
Paris, Éditions Robert Laffont,
349 pages.

KOLINSKI, Mieczyslaw (1936)
"Suriname music"
In : Melville and Frances Herskovits, Suriname Folklore
New York, Columbia University Press, pp. 489-740.

KOLINSKI, Mieczyslaw (1977)
"Final Reply to Herndon"
In : ETHNOMUSICOLOGY, JOURNAL OF THE SOCIETY FOR ETHNOMUSICOLOGY
Volume XXII Number 1
Ann Arbor, The Society for Ethnomusicology Inc., pp. 75-83.

KULAKOVA, Natalia (1984)
"Haiti"
In : AMERICA LATINA :
Estudios de cientificos soviéticos
PROCESOS ETNICOS EN LOS PAISES DEL CARIBE
Moscou, Academia de Ciencias de la URSS, pp. 63-82.

KUNST, Jaap (1959) — Ethnomusicology
The Hague, Martinus Nijhoff, 303 pages.

LAROCHE, Maximilien (1978) — "Le Rochan"
In : L'image comme écho
Montréal, ENO

LE ROY LADURIE, Emmanuel (1979) — Le carnaval de Romans : de la chandeleur au mercredi des cendres
Paris, Gallimard.

LEDRUT, Raymond (1979) — Sociologie urbaine
Paris, Presses Universitaires de France, 231 pages.

LEFEBVRE, Henri (1970) — Du rural à l'urbain
Paris, Anthropos, 285 pages.

LEVI-STRAUSS, Claude (1966) — The Savage Mind (La pensée sauvage)
London, Weidenfeld and Nicholson, 290 pages.

LEVI-STRAUSS, Claude (1973) — Tristes tropiques
Paris, Librairie Plon, 490 pages.

LOMAX, Alan (1976) — Cantometrics : an approach to the ethnomusicology of music
Berkley, University of California, 276 pages.

LOMAX, Alan (1978) — Folk song style and culture
Washington, American Association for the Advancement of Science, 363 pages.

MACHABEY, Sr., Armand (1962) — La Musicologie
Paris, Presses Universitaires de France, 127 pages.

MARS, Jean-Price (1928) — AINSI PARLA L'ONCLE, essai d'ethnographie
Paris, Imprimerie de Compiègue, 243 pages.

MARS, Jean-Price (1959) — De Saint-Domingue à Haïti. Essai sur la Culture, les Arts et la Littérature
Présence Africaine, 170 pages.

MATRAS, Jean-Jacques (1978) — Radiodiffusion et Télévision
Paris, Presses Universitaires de France, 127 pages.

MATUTE, Ana Maria (1970) — Caballito loco : Carnavalito
Barcelona, Editorial Lumen.

MAXIMILLIEN, Louis (1945) — Le vodou haïtien. Rite radas-canzo
Port-au-Prince, Imprimerie de l'État, 224 pages.

McLUHAN, Marshall (1964) — Understanding Media : The Extensions of Man
New York, McGraw-Hill Book Company, 318 pages.

MELUCCI, A. (1983) — "Mouvements sociaux, mouvements post-politiques"
In : Revue Internationale d'action communautaire
No 10/50, Automne 1983.

MEMMI, Albert (1974) — Portrait du colonisé
Montréal, Les Éditions L'Étincelle, 146 pages.

MERRIAM, Alan P. (1968) — The Anthropology of Music
North Western University Press, 358 pages.

MERRIAM, Alan P. (1982) — "Definitions of 'Comparative Musicology' and 'Ethnomusicology', An historical-theoretical perspective"
In : ETHNOMUSICOLOGY, JOURNAL OF THE SOCIETY FOR ETHNOMUSICOLOGY
Volume XXI Number 2
Ann Arbor, The Society for Ethnomusicology Inc., pp. 189-204.

MERRIAM, Alan P. (1982) — "On Objections to Comparison in Ethnomusicology"
In : Cross-Cultural Perspectives on Music
Toronto, University of Toronto Press, pp. 174-189.

METRAUX, Alfred (1958) — Le Vaudou haïtien
Paris, Éditions Gallimard, 357 pages.

MEYERHOFF, Hans (1959) — The Philosophy of History in our Time. An Anthology
Garden City, Doubleday & Company Inc., 350 pages.

MIDGETT, Douglas K. (1977) "Performance Roles and Musical Change in a Caribbean Society"
In : ETHNOMUSICOLOGY. JOURNAL OF THE SOCIETY FOR ETHNOMUSICOLOGY
Volume XXI Number 1
pp. 55-73.

MIRVILLE, Ernst (Dr) (1978) Considérations Ethno-Psychanalitiques sur le carnaval haïtien
Port-au-Prince, Collection Coucouille, 95 pages.

MORAIS, Vamberto (1976) A Short History of Anti-Semitism
New York, W.W. Norton & Company, 212 pages.

MORAL, Paul (1961) Le paysan haïtien (Étude sur la vie rurale en Haïti)
Paris, G.P. Maisonneuve & Larose, 375 pages.

NATTIEZ, Jean-Jacques (1975) Fondements d'une sémiologie de la Musique
Paris, Union Générale d'Éditions, 448 pages.

NATTIEZ, Jean-Jacques (1987) Musicologie générale et sémiologie
Paris, Christian Bourgeois, Collection musique, passé, présent, 407 pages.

NETTl, Bruno (1983) The Study of Ethnomusicology. Twenty-nine Issues and Concepts
Urbana, University of Illinois Press, 315 pages.

NETTL, Bruno (1978) "Some aspects of the history of world music in the twentieth century : Questions, problems, and concepts"
In : ETHNOMUSICOLOGY. JOURNAL OF THE SOCIETY FOR ETHNOMUSICOLOGY
Volume XXII Number 1
Ann Arbor, The Society for Ethnomusicology Inc., pp. 123-236.

NETTL, Bruno (1982) "Types of Tradition and Transmission"
In : Cross-Cultural Perspectives on Music
Toronto, University of Toronto Press, pp. 3-19.

NETTL, Bruno et autres (1973) Folk and traditional music of Western continents
Englewood Cliffs, Prentice-Hall Inc., 258 pages.

NETTL, Bruno et autres (1978) — Eight Urban Musical Cultures. Tradition and change
Urbana, Chicago, London, University of Illinois Press, 320 pages.

NKETIA, J. H. Kwabena (1970). — Les langages musicaux de l'Afrique Subsaharienne Étude comparative
In : Revue Musicale
Paris, La Musique Africaine, Réunion de Yaoundé (Cameroun) 23-27 février 1970, Organisée par l'UNESCO, pp. 7-42.

NKETIA, J. H. Kwabena (1991) — "Music and Cultural Policy in Contemporary Africa"
In : Music in the Dialogue of Cultures
Traditional Music and Cultural Policy
Wilhelmshaven, Florian Noetzel Verlag, pp. 77-94.

ORIOL, Jacques (1982) — Notes et Réflexions sur le Vodou, le Carnaval et d'autres danses d'Haïti
Port-au-Prince, (Texte inédit).

ORIOL, Jacques, Michel AUBOURG et Léonce VIAU (1952) — Le Mouvement Folklorique en Haïti
Port-au-Prince, Imprimerie de l'État.

ORTIZ, Fernando (1965) — Africania de la musica Folklorica de Cuba
La Habana, Universidad Central de Las Villas, 492 pages.

PARAF, Pierre (1972) — Le racisme dans le monde
Paris, Petite Bibliothèque Payot, 247 pages.

PARKINSON, Wenda (1978) — "THIS GILDED AFRICAN" Toussaint L'Ouverture
London, Quartet Books, 212 pages.

PAUL, Emmanuel C. (1962) — Panorama du folklore haïtien
Port-au-Prince, Imprimerie de l'État, 323 pages.

PELINSKI, Ramon (1981) — La musique des Inuit du Caribou. Cinq perspectives méthodologiques
Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 231 pages.

PHILIPPE, Jeanne (Dr) (1985) — Classes sociales et maladies mentales en Haïti
Port-au-Prince, Les Ateliers Fardin, 355 pages.

PIAGET, Jean (1974) — Le Structuralisme
Paris, Presses Universitaires de France, 125 pages.

PLANSON, Claude (1974) — Vaudou, Un initié parle...
Paris, Jean Dullis Éditeur, 326 pages.

POLITZER, Georges (1977) — Principes Élémentaires de Philosophie
Paris, Éditions Sociales, 286 pages.

RAMON Y RIVERA, Luis Felipe — "LA MUSICA"
In : Panorama del Folklore Venezolano
Caracas, Biblioteca de Cultura Universitaria, No 3, pp. 37-70.

RAMON Y RIVERA, Luis Felipe (1971) — La Musica Afrovenezolana
Caracas, Unibersidad Central de Venezuela.

REID, James (1977) — "Transcription in a New Mode"
In : ETHNOMUSICOLOGY, JOURNAL OF THE SOCIETY FOR ETHNOMUSICOLOGY
Volume XXII Number 1
Ann Arbor, The Society for Ethnomusicology Inc., pp. 415-433.

RIBEIRO, Darcy (1979) — Frontière indigène de la civilisation
Paris, Union Générale d'Éditions, 476 pages.

RICE, Timothy (1987) — "Toward the Remodeling of Ethnomusicology"
In : ETHNOMUSICOLOGY, JOURNAL OF THE SOCIETY FOR ETHNOMUSICOLOGY
Ann Arbor, The Society for Ethnomusicology Inc.,

RIDGEWAY, Cecilia L. and John M. ROBERTS (1976) — "Urban popular music and interartion : A semantic relationship"
In : ETHNOMUSICOLOGY, JOURNAL OF THE SOCIETY FOR ETHNOMUSICOLOGY
Volume XX Number 2
Ann Arbor, The Society for Ethnomusicology Inc., pp. 233-251.

RIOUX, Marcel (1978) — Essai de sociology critique
Montréal, Éditions Hurtubise HMH, LTEE, 182 pages.

ROMAIN, J.B. (1959) — Quelques moeurs et coutumes des Paysans haïtiens
Port-au-Prince, Imprimerie de l'État, 447 pages.

ROUGET, Gilbert (1980) — La musique et la Transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession
Paris, Éditions Gallimard, 494 pages.

SACHS, Curt (1940) — The History of Musical Instruments
New York, W. W. Norton & Company Inc., 505 pages.

SACHS, Curt (1977) — The Wellsprings of Music
New York, Da Capo Press, 228 pages.

SEEGER, Anthony (1991) — "Creating and Confronting Cultures : Issues of Éditing and Selection in Records and Videotapes of Musical Performances"
In : Music in the Dialogue of Cultures. Traditional Music and Culture Policy
Wilhelmshaven, Florian Noetzel Verlag, pp. 290-301.

SEEGER, Charles (1977) — STUDIES IN MUSICOLOGY (1935-1975)
Los Angeles, University of California Press, 357 pages.

SHEPHERD, John (1980) — Towards a Sociology of Musical Styles
Institute of Advanced Studies, Manchester Polytechnic, Dept. of Sociology, Trent University. (Stenciled paper)

SHEPHERD, John C. — A Theoretical Model for the Sociio-Musicological Analysis of Popular Musics
(Stenciled Paper).

SHEPHERD, John et autres (1977) — Whose Music ?
A Sociology of Musical Languages
London, Latimer New Dimensions Limited, 300 pages.

SUNSHINE, Catherine (1993) — Teaching about Haïti
Washington, Network of Educators on the Americans (NECA).

TAGG, Philippe (1979) — Kojak - 50 seconds of Television Music : Toward the analysis of affect in Popular Music
(Göteborg) : Skrifter fran Muikvetenskapliga Institutionen, 301 pages.

TARDIEU, Michel (1981) — Le Manichéisme
Paris, Presses Universitaires de France, 128 pages.

TCHAKHOTINE, Serge (1939) — Le viol des foules par la propagande politique
Paris, Gallimard, 271 pages.

VILLADARY, Agnès (1968) — Fête et vie quotidienne
Paris, Les Éditions ouvrières, 247 pages.

WATERMAN, Christopher A. (1982) — "I'm a leader, Not a Boss" : Social Identity and Popular Music in Ibadan, Nigeria"
In : ETHNOMUSICOLOGY, JOURNAL OF THE SOCIETY FOR ETHNOMUSICOLOGY
Volume XXVI Number 1
Ann Arbor, The Society for Ethnomusicology Inc., pp. 59-71.

WILLIS, Paul E. (1975) — Symbolism and Pactice, A Theory for the Social Meaning of Pop Music
Birmingham, University of Birmingham, (Stencilled Occasional Paper) 37 pages.

ANNEXES

TRANSCRIPTIONS MUSICALES

À PROPOS DES TRANSCRIPTIONS

En ce qui concerne la musique du carnaval urbain, nous donnons peu d'exemples écrits. Nous avons voulu tirer profit surtout de la cassette et du vidéo, considérant qu'il s'agit d'une musique des mass media. Nous avons transcrit le "haut-chant", thème musical qu'on utilise pour saluer les dignitaires et d'autres notables de quartier, en deuxième lieu, un air retrouvé tant au niveau des bandes à pied du carnaval urbain qu'à celui du rara au cours de cette année 1993 et qui parle de "dékolé m'ap dékolé" (J'essaie de me déprendre, de me décoller), phrase polysémique aux mille interprétations, enfin, un morceau qu'on a entendu dans tous les groupes pendant le dernier jour du carnaval et qui est bien connu avec le texte qui dit : " Ce n'est qu'un au revoir ".

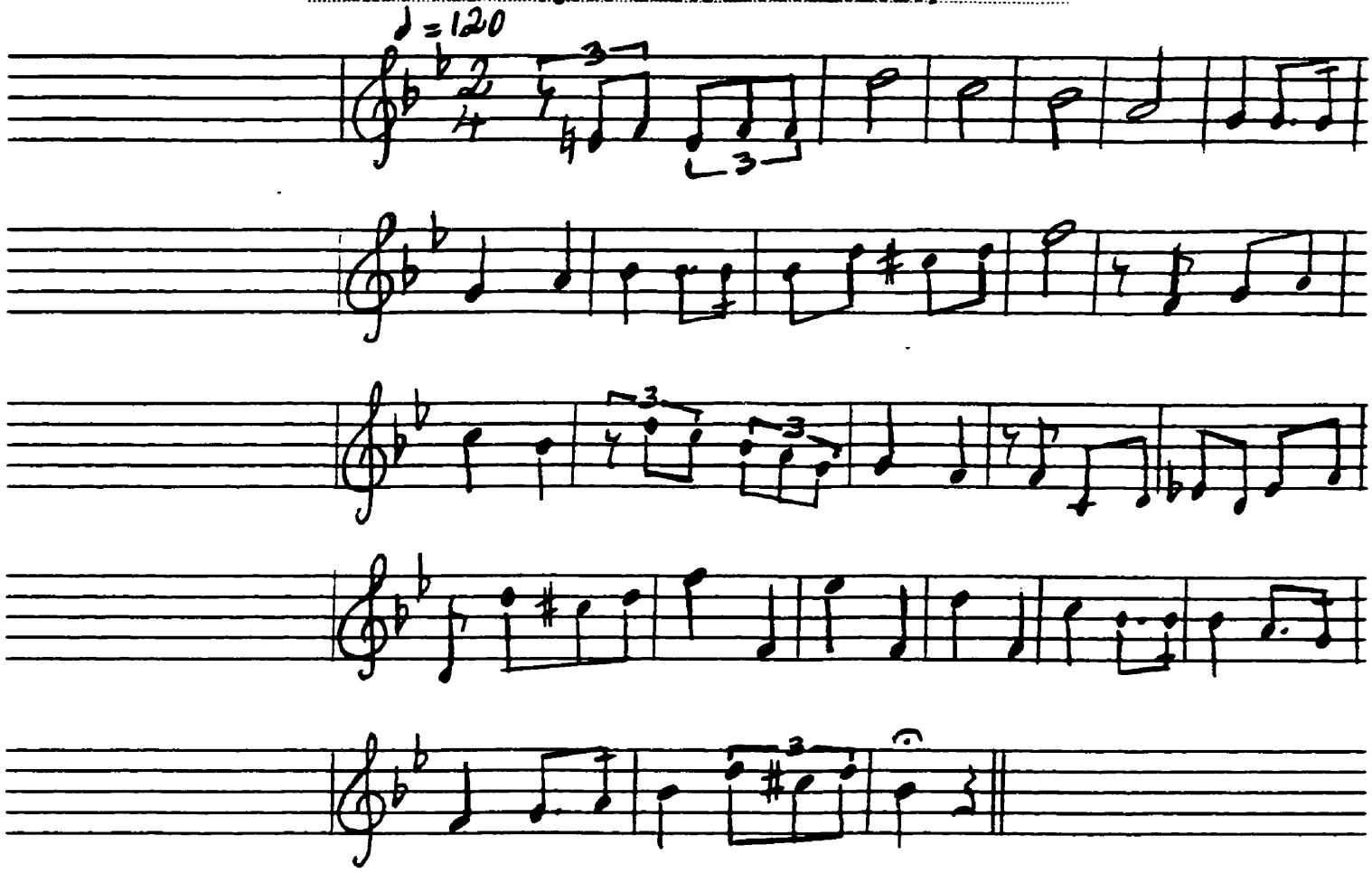
Nous avons présenté beaucoup plus de transcriptions musicales pour le rara qui, par son caractère autrement plus anonyme, a vraiment retenu notre attention en ce sens.

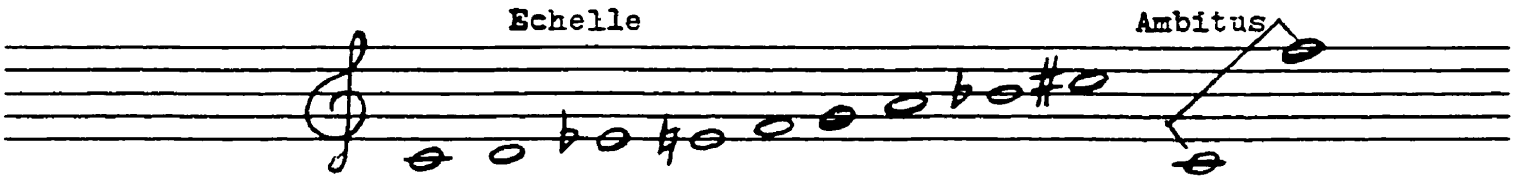
Transcriptions musicales

Le carnaval officiel ou urbain

Exemple 1

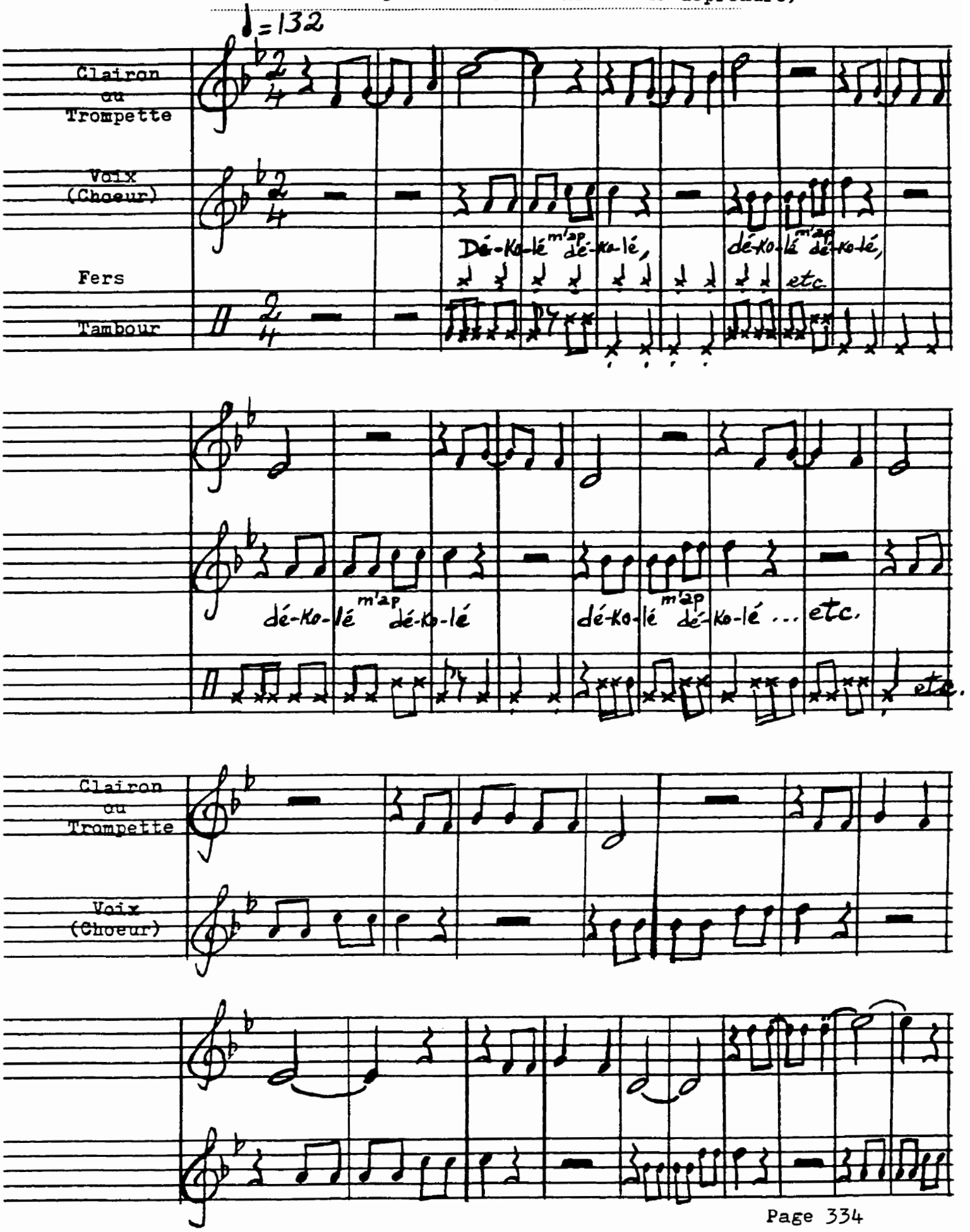
Haut-Chant (joué instrumentalement)

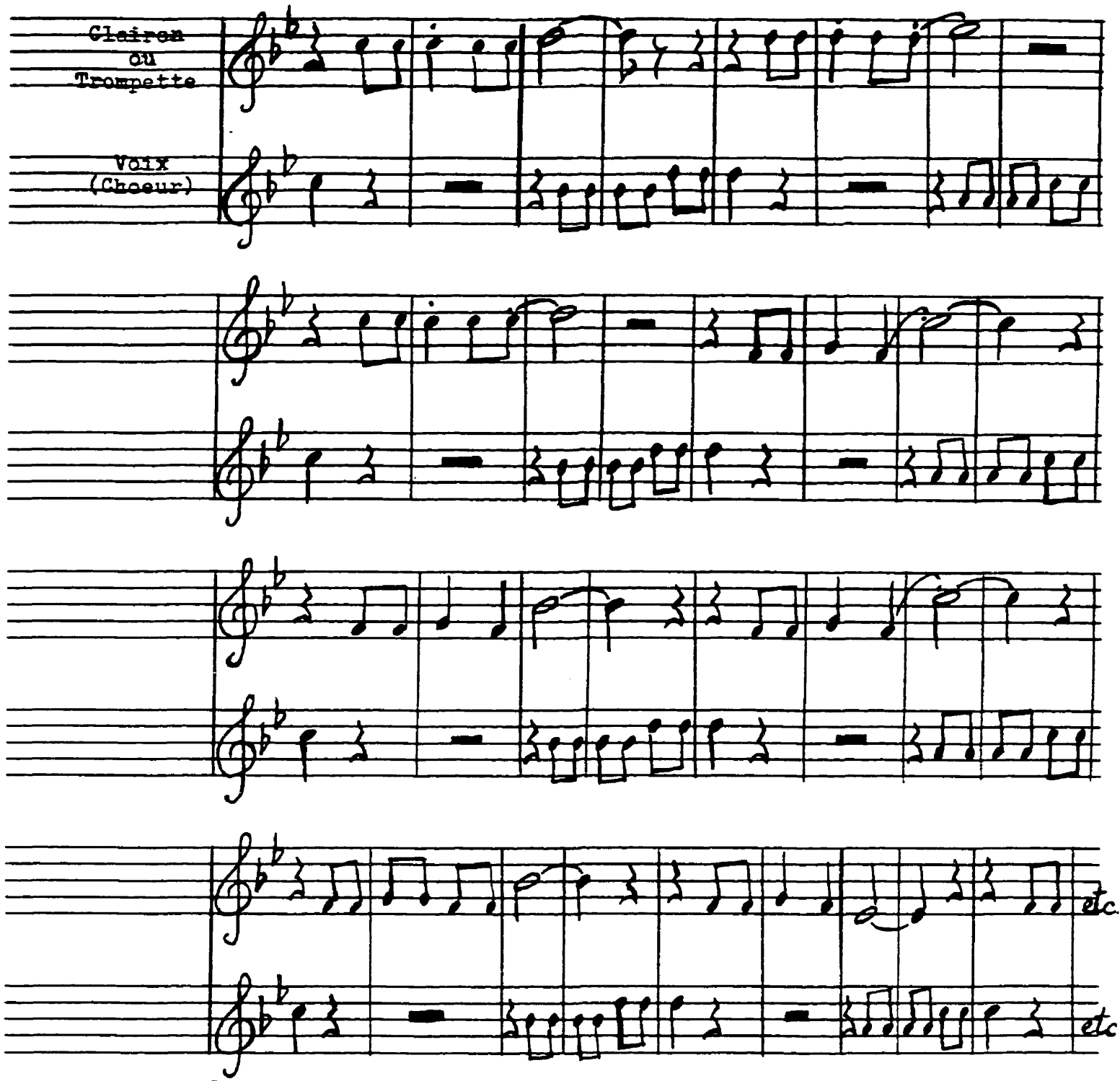




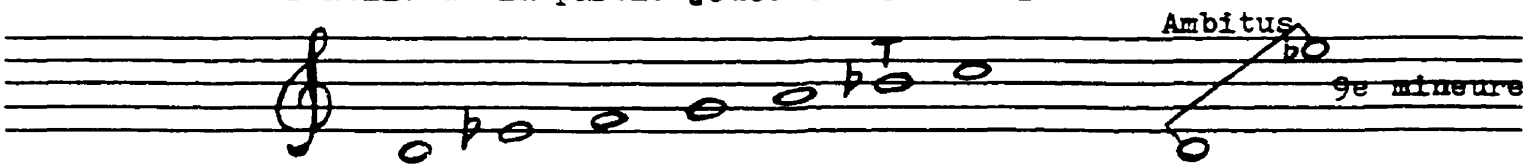
Exemple 2

Dékolé m'ap dékolé (J'essaie de me déprendre)

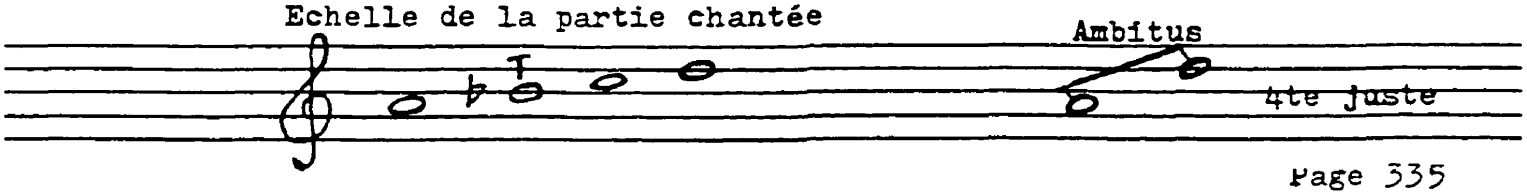




Echelle de la partie jouée instrumentalement

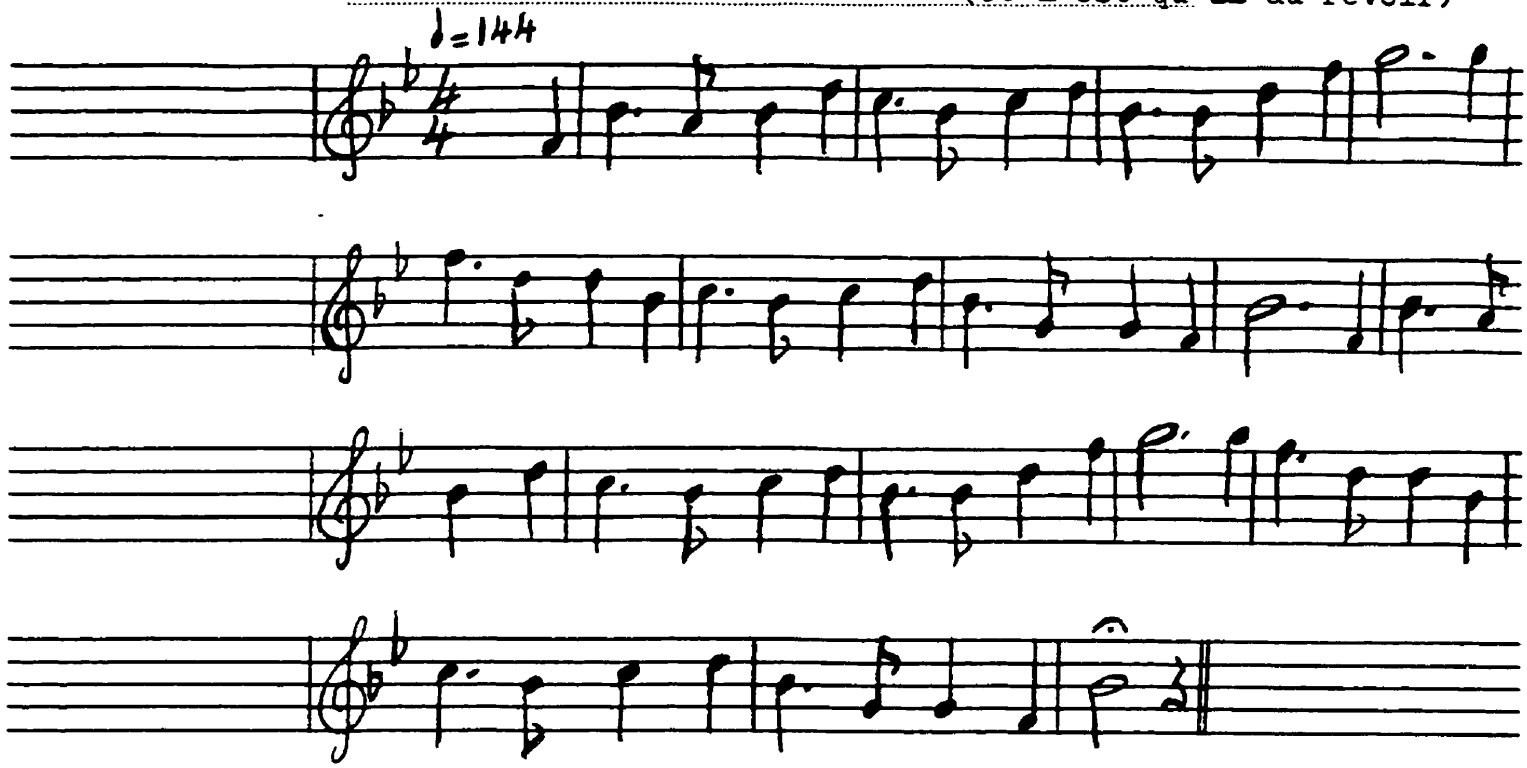


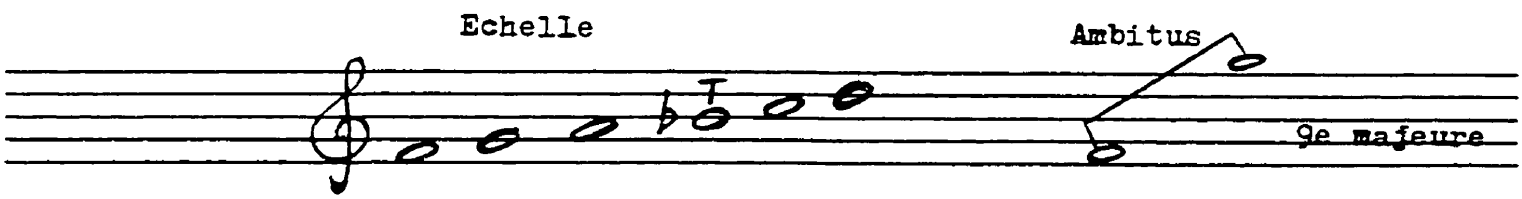
Echelle de la partie chantée



Exemple 3

Un chant d'adieu au carnaval (Ce n'est qu'un au revoir)





Transcriptions musicales

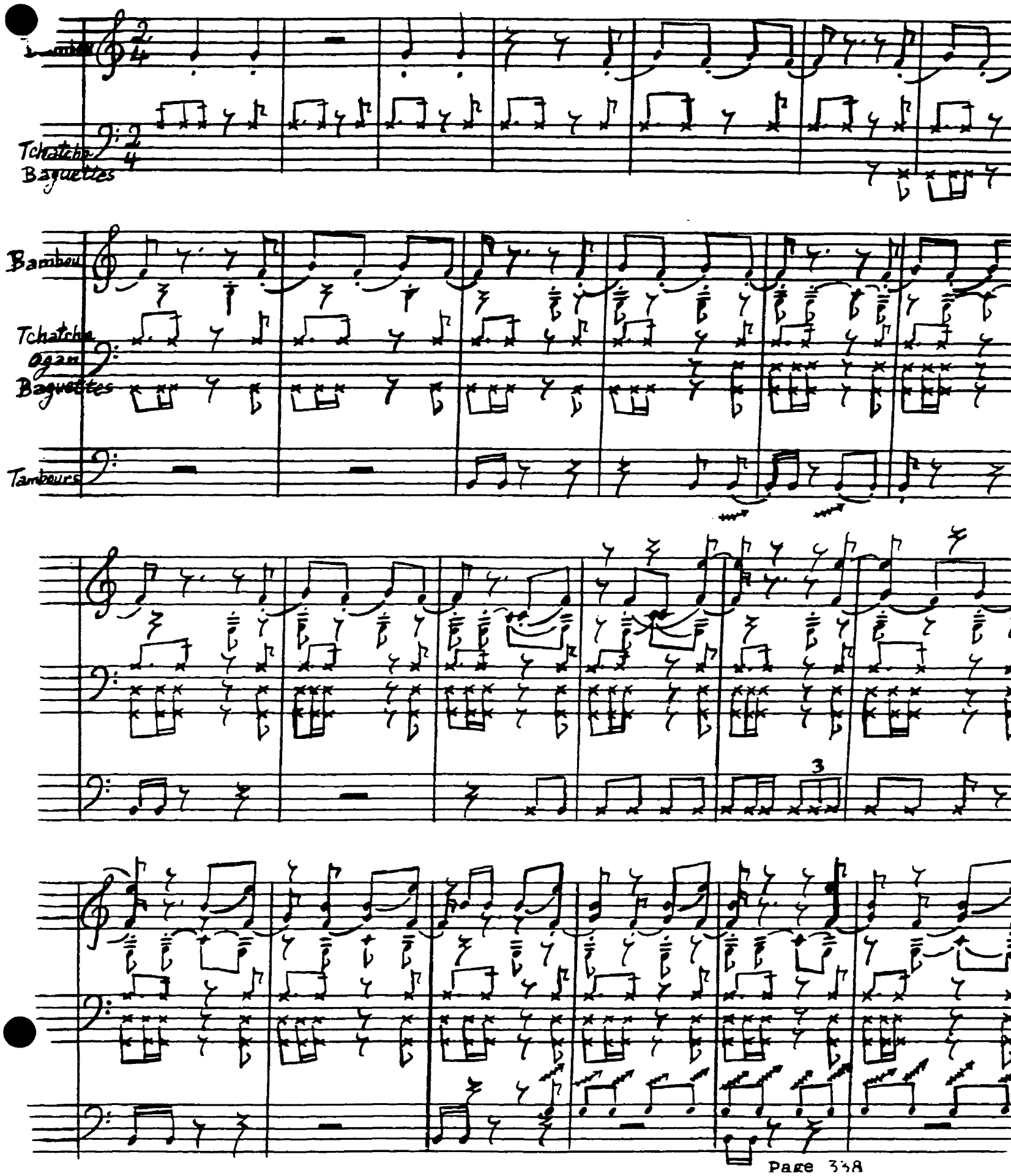
Le rara, carnaval rural

Exemple 1.

RARA :

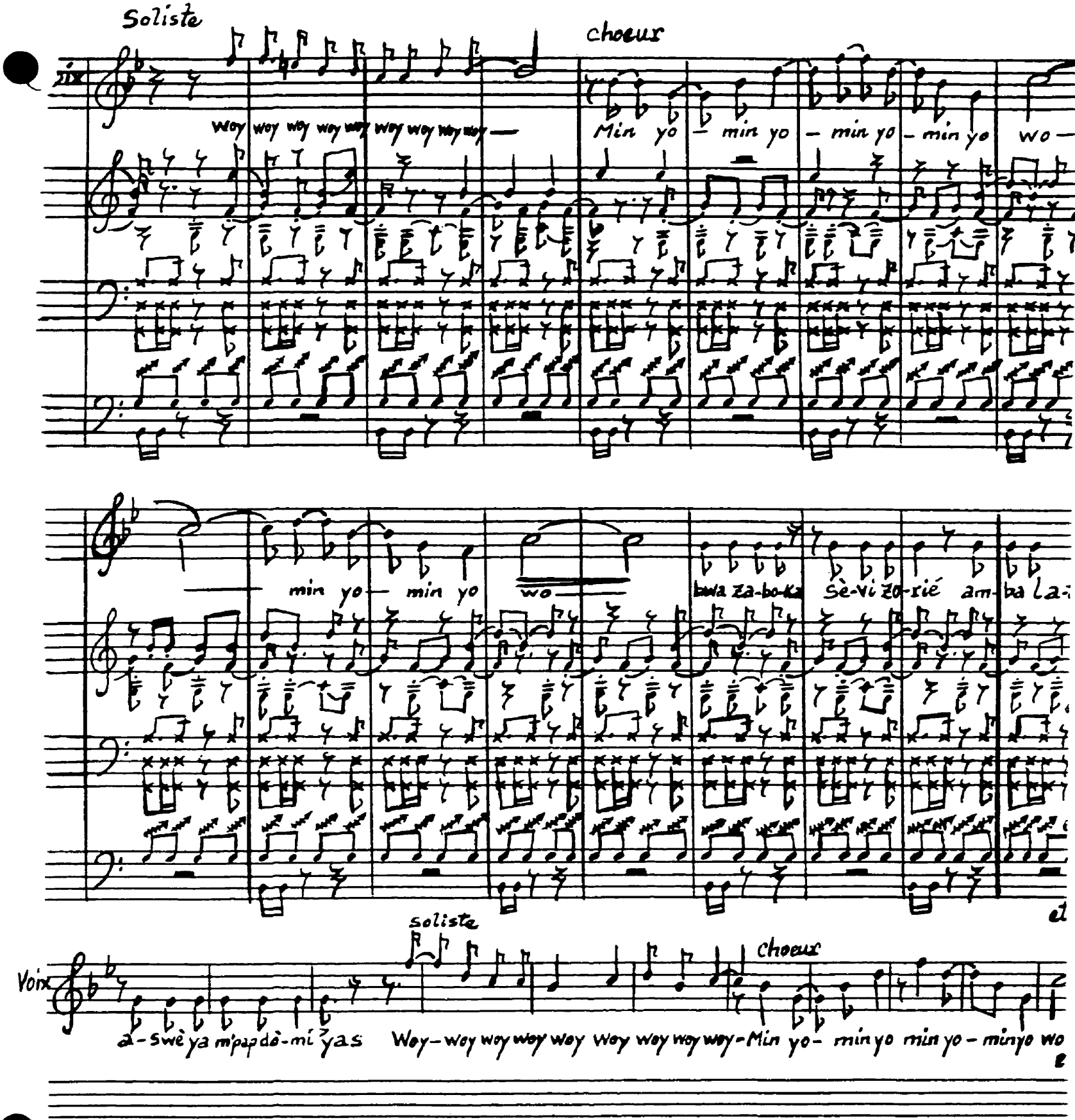
Carnaval rural

Min yo

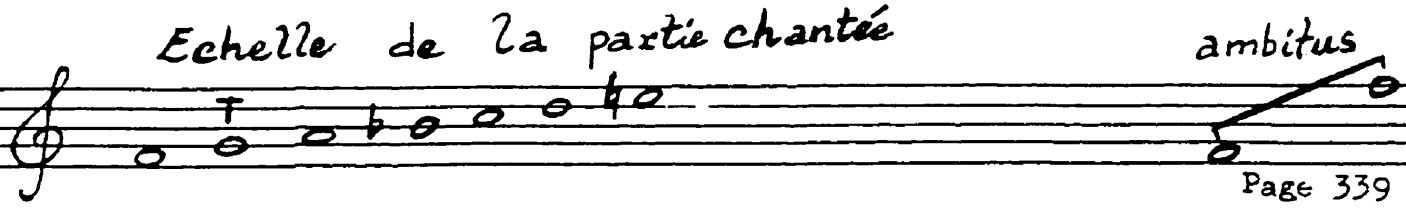


RARA :

Carnaval rural



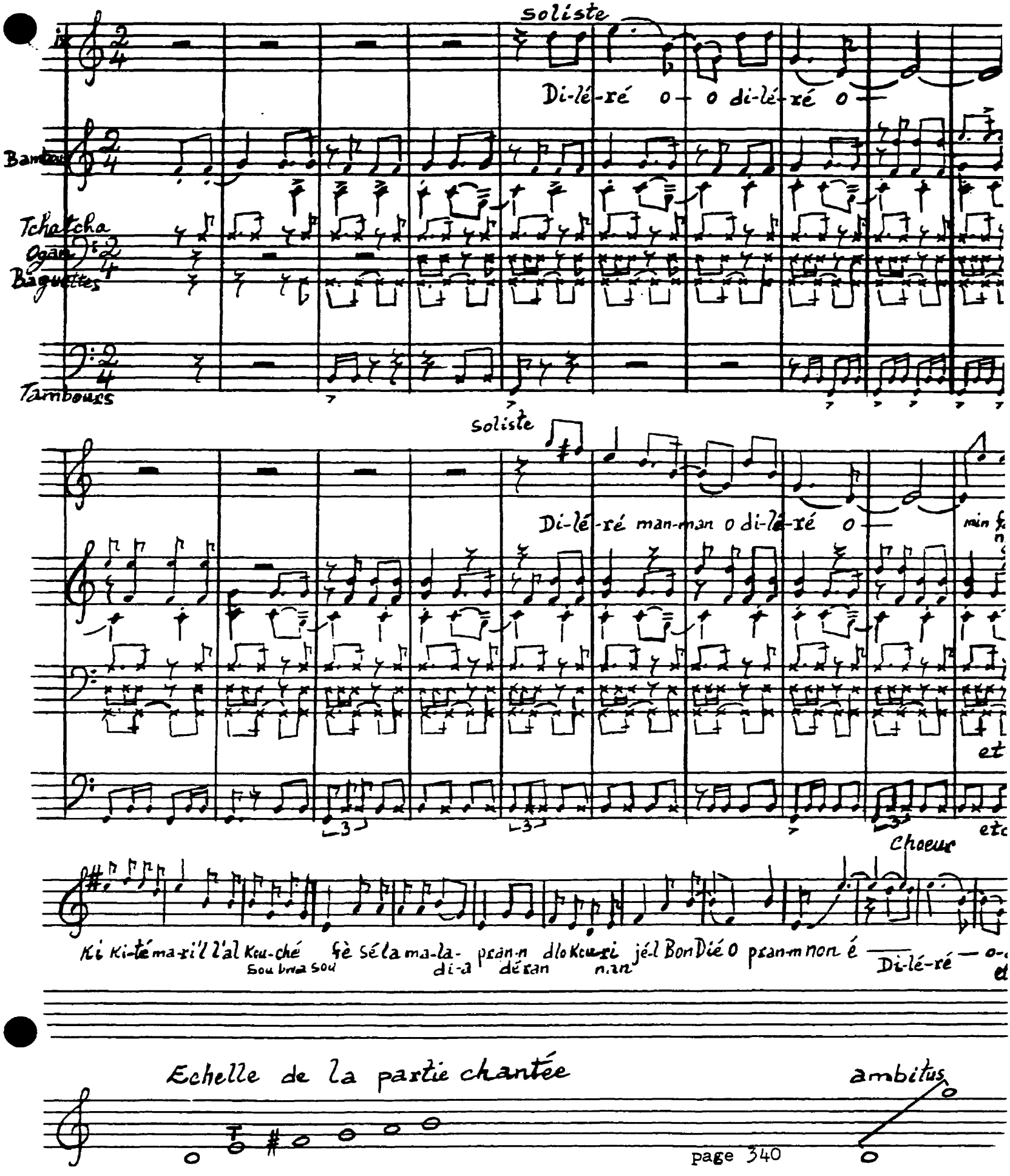
Echelle de la partie chantée



Exemple 2.

RARA :
Carnaval rural

Diléré



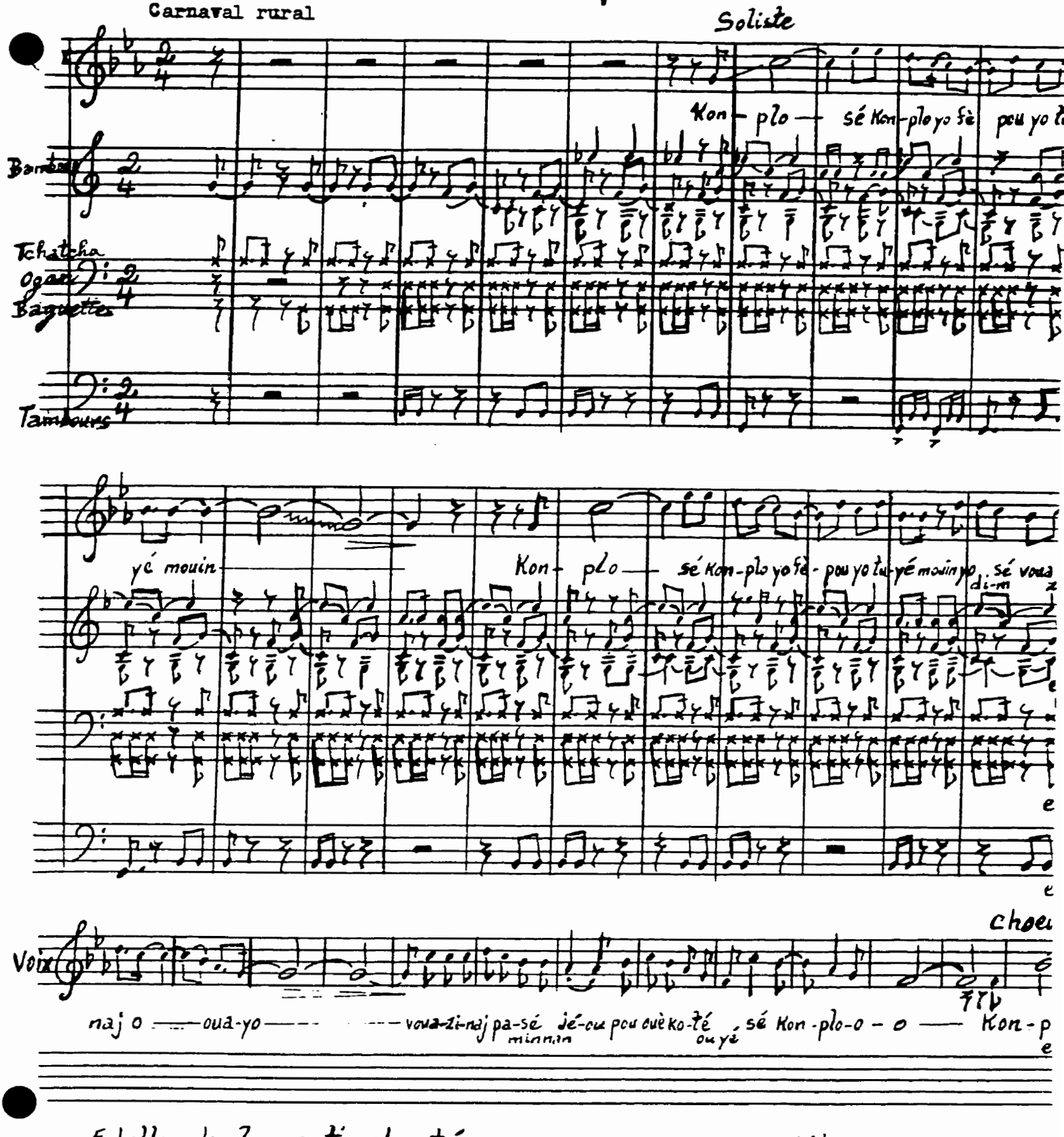
Echelle de la partie chantée

Exemple 3.

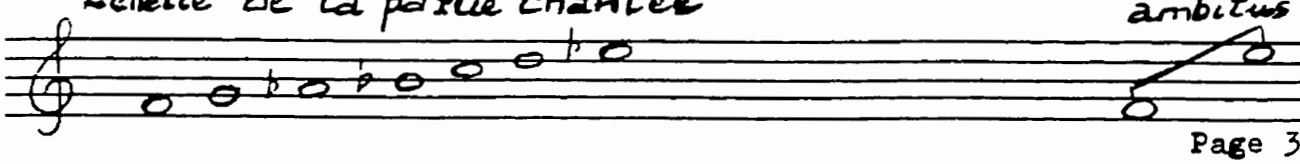
RARA :

Carnaval rural

Konplo



Echelle de la partie chantée



Morceau du rara chanté par Néla Lazard

♪ = 116

Kouzin o!

mf Kou-zin o mwen sò-ti an- ba m'ap mou-té an ho tan- dé pral Ké-yi K

fé roch-la rou-lé min'l tom-bé sou pié'm min'm pa Ka ma-ché tan-dé — Kou-

oh mwin sò-ti an- ba m'ap mou-té an ho tan-dé m'p al Ké-yi Ka- fé roch-la

lé min'l tom-bé sou pié'm minm pa Ka ma-ché tan-dé an-ou lé-ou lé oh tan-dé o

ho ho ho ho ho ho ho ho mf ho-o ho ho ho ho ho ho

ho m'pral Ké-yi Ka- fé roch-la rou-lé min'l tom-bé sou pié'm min'm pa Ka ma- ché t

dé a-ou lo-ou lo ho tan-dé a-ou lo-ou lo ho tan-dé

ILLUSTRATIONS

Nous avons été particulièrement chanceux au cours du carnaval 1993. En effet, on avait mis un accent spécial sur la tradition au sein de cette manifestation culturelle. Pour cela, le musée d'ethnologie d'Haïti avait été transformé en la " Maison du Roi " et on y avait organisé une exposition de masques et d'instruments musicaux.

Notre frère Sivananda Juste-Constant en avait profité pour les fixer sur pellicule. Toutefois, les illustrations que nous présentons ne sont pas nombreuses, car 80 pour cent de nos photos se trouvent sous forme de diapositives.

Un vidéo accompagne aussi notre thèse et contient des extraits de diverses scènes du carnaval. Nous avons également enregistré des morceaux du carnaval que nous joignons à notre texte.

Illustrations

Le carnaval officiel ou urbain

(Remerciements à Sivananda Juste-Constant pour ces prises de vue)

Deux déguisements typiques du carnaval urbain.

Photo S. J.- C.

Le trône du roi de carnaval.

Photo S. J.- C.

Habillement de Kouzin Zaka, dieu de l'agriculture dans le **vaudou haïtien,** c'est aussi un déguisement assez courant.

Photo S. J.- C.

À gauche, le déguisement complet pour entrer dans le personnage de " Charles Oscar ", le militaire cruel qui massacra tous les prisonniers politiques qu'il avait à sa charge, le 27 juillet 1915. A droite, le costume du personnage nommé "Madan Bruno".

Photo S. J.- C.

Déguisement à l'usage de ceux qui se travestissent en boeufs.

Photo S. J.- C.

Façade du Bureau et Musée d'ethnologie d'Haïti, transformé en maison du roi pendant la période du carnaval 1993. C'est aussi à cet endroit qu'a eu lieu l'exposition des masques.

Photo S. J.- C.

Partie intérieure du musée d'ethnologie où les masques furent exposés.

Vue de côté du même musée.

Photo S. J.- C.

Déguisement pour le Juif errant, personnage qu'on brûle en effigie à la fin du carnaval.

Photo S. J.- C.

Zèl Mathurin, c'est un loup-garou qui, dans la mythologie haïtienne, peut voler et vider ses victimes de tout leur sang, sans les toucher, rien qu'en les fixant intensément. C'est un masque assez répandu.

Photo S. J.- C.

À l'avant droit du musée, on voit quelques masques.

Photo S. J.- C.

Un déguisement féminin. C'est le bleu de la robe paysanne.

Photo S. J.- C.

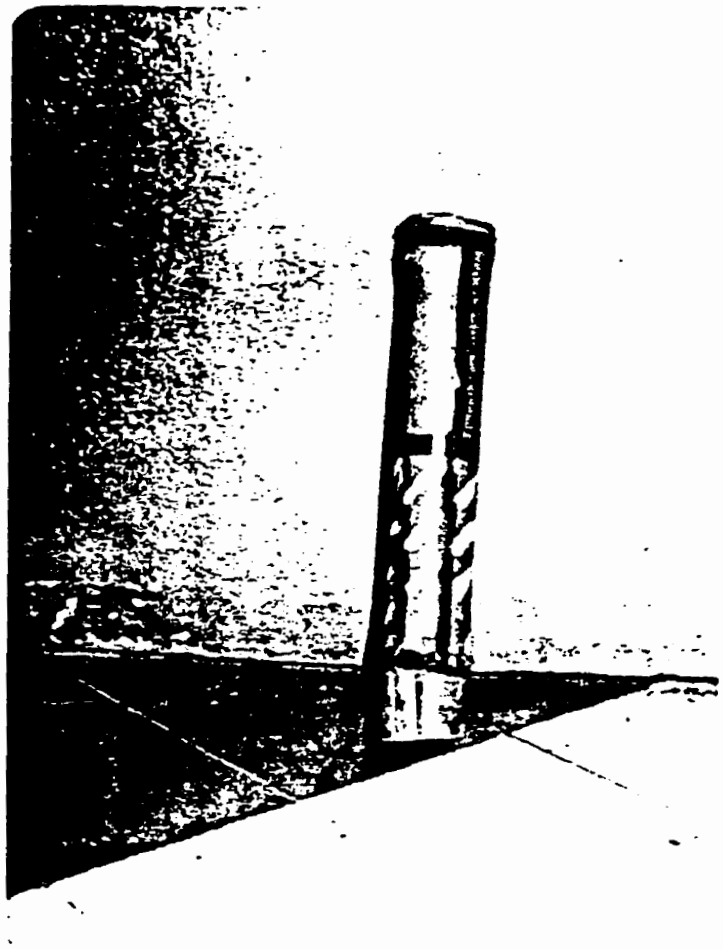
Illustrations

Le rara, carnaval rural

(Remerciements à Jacques Juste-Constant et à Sivananda Juste-Constant pour ces photos)

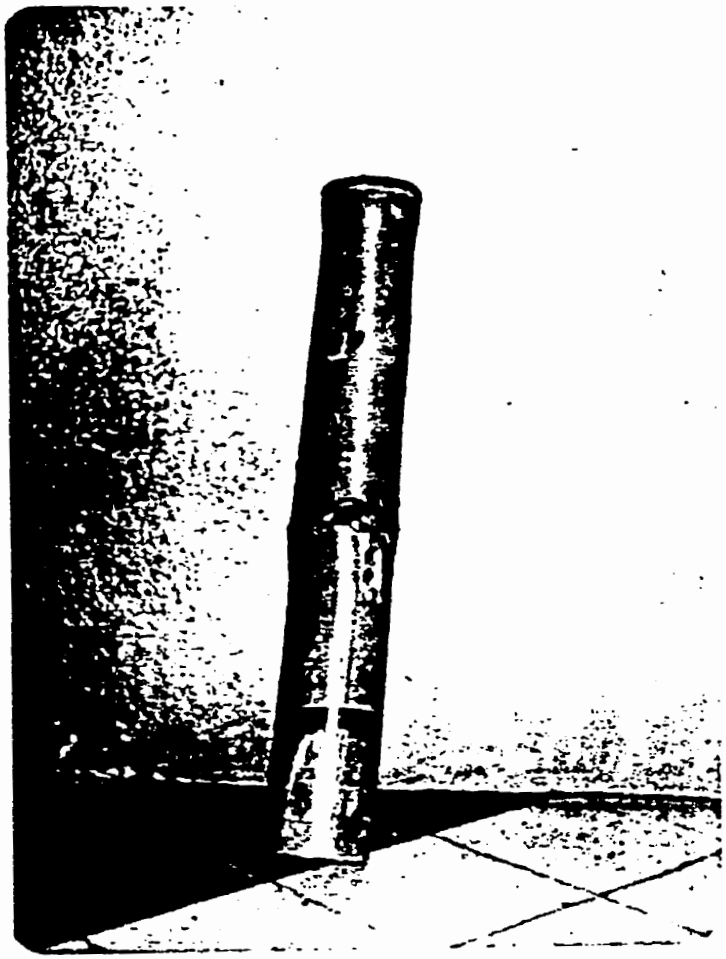
Groupe rara de Léogane portant le nom de "Modèle". Cette photo avait été prise au cours du carnaval 1988. Les jongleurs ou majors-joncs sont, ici, assez jeunes. Au centre, on distingue le clairon qui, depuis le début des années 1960, est venu grossir l'orchestre rara. À l'extrême gauche de la photo on voit un autre type de clairon de fer-blanc de fabrication locale. On le nomme généralement cornet.

Photo J. J.-C.



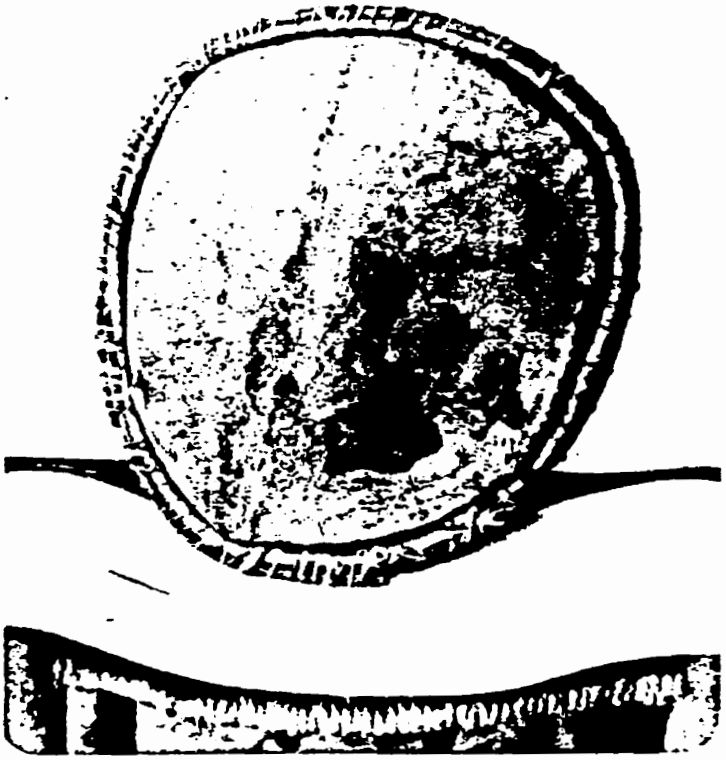
Vaccine de petite dimension nommée pitite et qui complète la batterie de trompes de bambou des bandes de rara.

Photo J. J.- C.



Vaccine de dimension moyenne nommée Foula faisant partie du jeu de cinq trompes de bambou des groupes rara.

Photo J. J.- C.

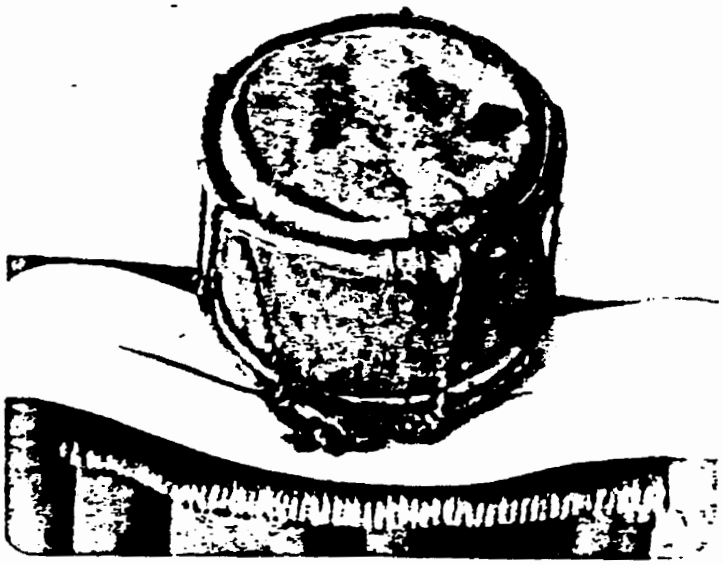


Tambour de basque connu sous les dénominations de basse et de Zizipan.

C'est un des trois tambours dits mascaron et qui animent les danses de divertissement de même nom ou danses baca qui ont lieu sous les tonnelles et qui deviennent ambulantes à l'occasion des carnavals et donnent naissance aux bandes dites mascaron.

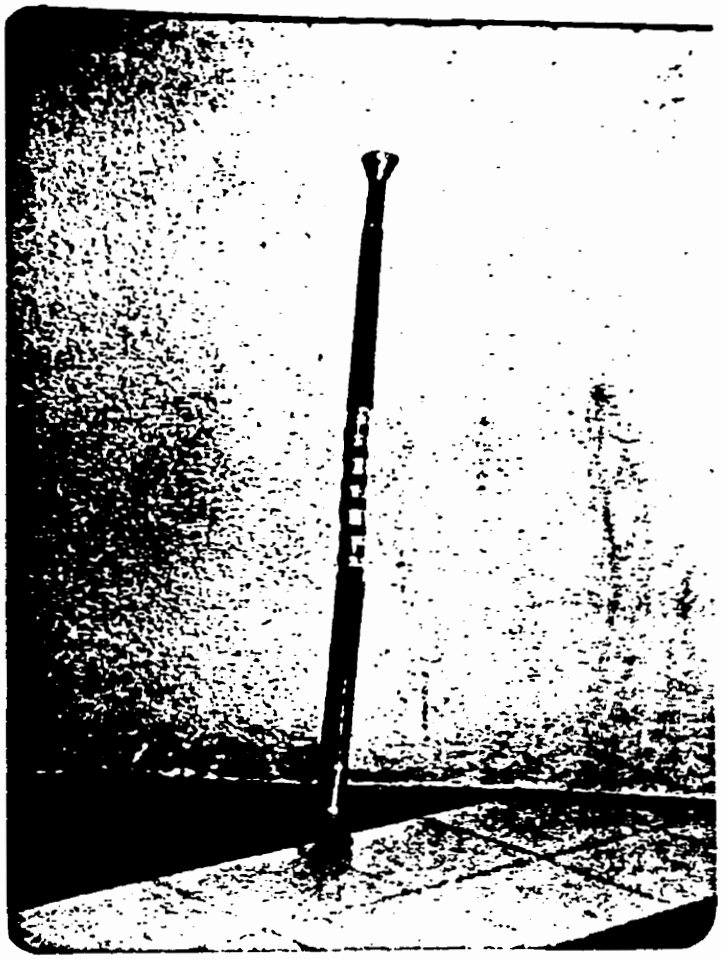
Le musicien le soutient à l'aide d'une main et le frotte avec le pouce ou le frappe avec le revers de l'autre suivant les besoins. Cet instrument n'est ni orné, ni peint. Il est recouvert de peau de cabri.

Photo J. J.- C.



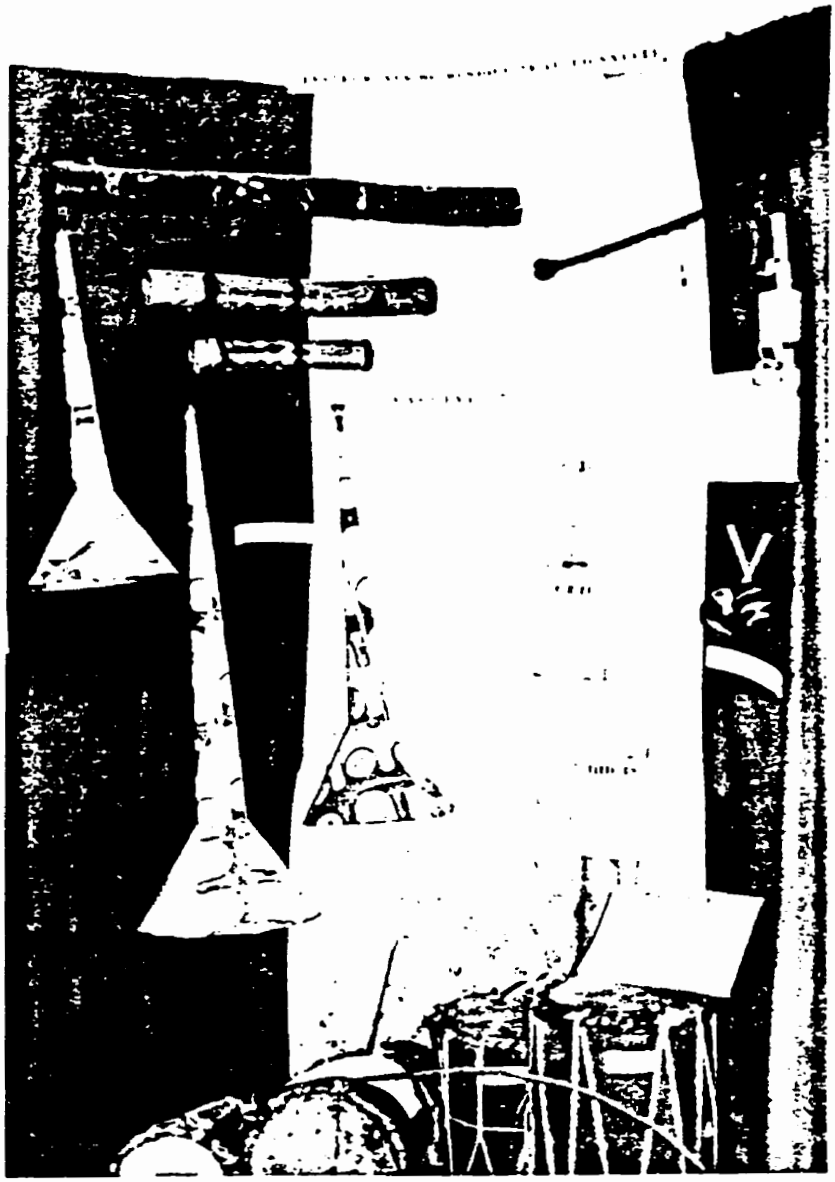
Autre tambour du jeu mascaron appelé Boula ou cata. C'est un tambour nu à double couverture. Il est porté en bandoulière et on le bat à l'aide de deux baguettes. Pour tendre ces couvertures de peau de cabri, on emploie des cordelettes qui sont amarrées à deux cercles de bois qui épousent les bords des deux faces.

Photo J. J.- C.



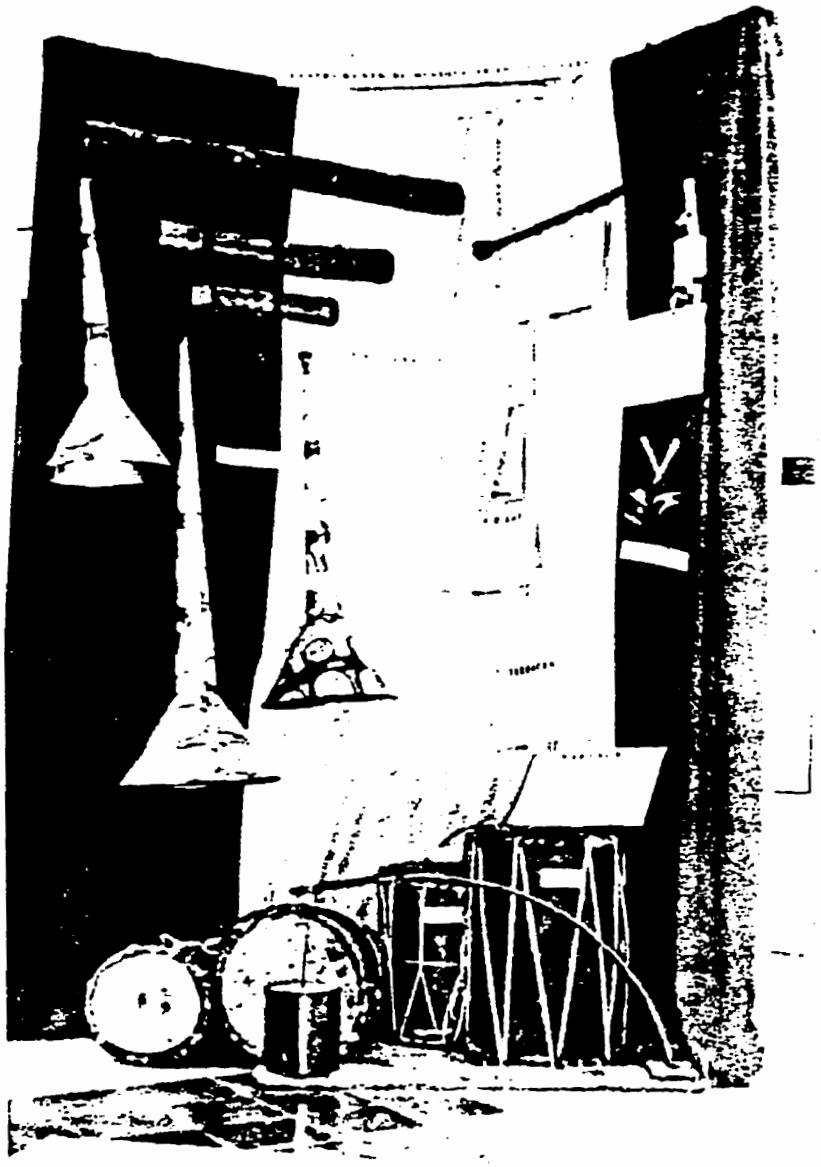
Un jonc, objet employé par les jongleurs du rara ou majors-joncs qui dans les réjouissances populaires les font tourner habilement autour de leurs doigts, les passent sous leurs jambes, autour de leur ceinture, les lancent en l'air pour les rattraper au vol et par ainsi amuser et étonner les spectateurs.

Photo J. J.- C.



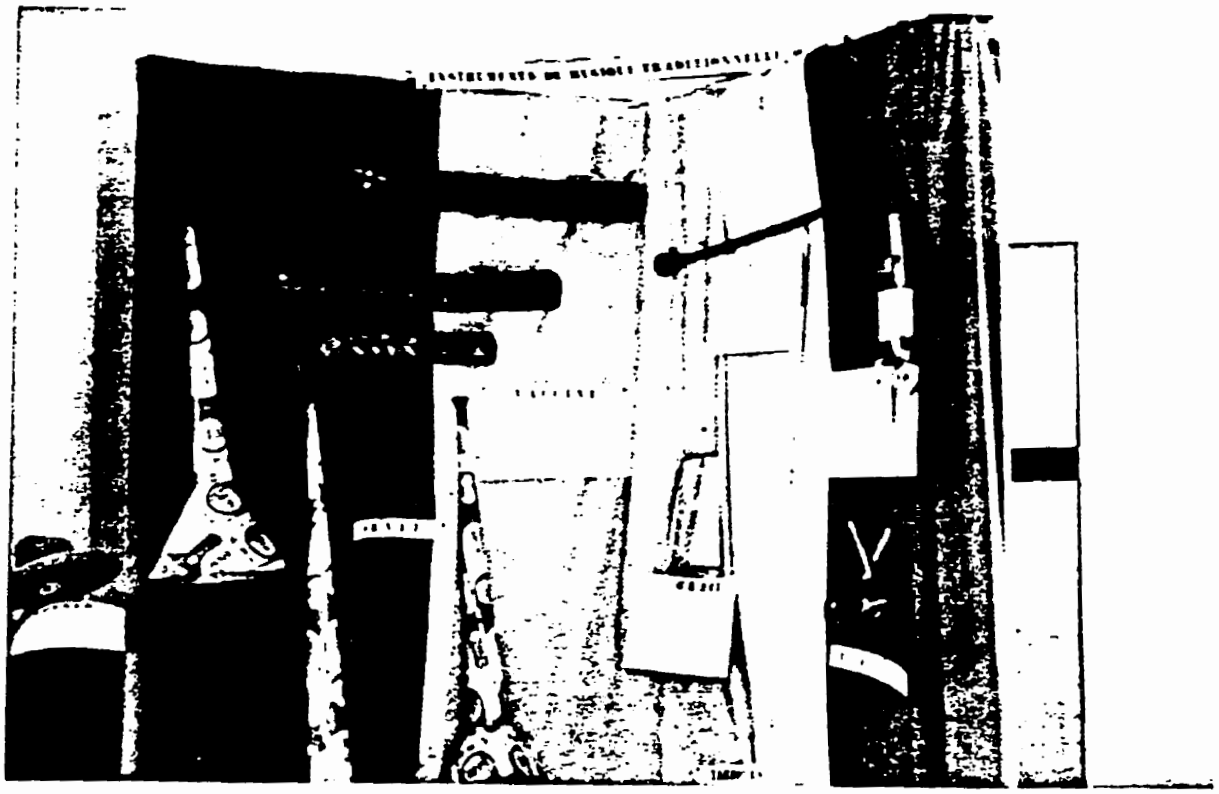
Instruments de musique traditionnels utilisés tant dans le rara que dans certaines bandes à pied du carnaval urbain.

Photo S. J.- C.



Vue complète de ces instruments : les aérophones placés en haut à gauche, tout en haut à droite, le jonc, bâton du major-jonc. Puis, un idiophone de secouement, le tchansi, deux tchatcha (maracas), un grage (râpe). Sur le sol, on distingue des membranophones au nombre de quatre. Et en avant, le tambour maringouin, ainsi nommé à cause de son son nasillard. C'est le seul cordophone de l'organographie haïtienne.

Photo S. J.- C.



Autre vue des aérophones et du jeu des trois idiophones.

Photo S. J.- C.

" Tchansi ", type de hochet, idiophone de secouement qu'on utilise dans le rara et dans la musique sacrée vodoue.

Photo J. J.- C.

Nous voyons ici une photo de Wagner Franck, guitariste virtuose et bassiste, aussi versé dans le jazz que dans la musique populaire haïtienne. Il n'avait pas douze ans encore quand il découvrit, pratiquement en même temps qu'un guitariste de l'orchestre Weber Sicot, comment faire un solo de guitare à la fois mélodieux et intéressant en utilisant l'instrument en longueur plutôt qu'en largeur.

DISCOGRAPHIE

1) ANSYTO
Digital
Geronimo Records
GR 0038

2) Clifford Sylvain
RARA MACHINE
Distribution
Stern's Music
500 Broadway
New York, N Y 10012
Zin Production

3) CRAPAUD
"Les Shleu Shleu"
Dada Records
D - 3 - 1977
Packing & Pressing
by South Eastern Records Mfg. Corp.
4380 N.W. 128th. Street
Opalocka, Fla. 33054

4) Djet - X
Egal - Ego
1990 Mini Records
Distributed exclusively
by Maxison Dist.
Box 432. N. Baldwin, N.Y.
11510

5) D.P. Express
Stereo Sup 116
Production & Distribution
Nassim (Papite) Halloun

6) EKLIPS
NJ 103
Distribution
Nouvel Jenerasyon Prod.

7) Original Missile 727
7e commandement
"Missile cé nou"
Production : Missile 727 Enr.

8) Papash
Trip sou m'wen
Production : Papash/Nouvel Jenerasyon

9) Phantoms
King Kino
Ouvè-Bariè-ya
Distribution Exclusive
Josy Record And Video Club Inc.
45 N.W. 54st. Miami Fl. 33127

10) Shleu-Shleu
Pionniers
"La tradition continue..."
c. 1991 Melodie Makers, Inc.

11) Tanpet
Production distribution : JD Production
1196 Nostrand Avenue
Brooklyn, New York 11225
Tanpet Production

12) Voodoo Artistry from Haiti
Voodoo Rhythms of Haiti - Rara - Songs
Edited June 4, 1968
AMC - 1203
Tapes & Rights Supplied by : Herby Widmayer

SUPPLÉMENT
DE
LITTÉRATURE ORALE

SUPPLÉMENT
TEXTE NUMÉRO 1

Pa konpwan-n, nous pa kon-n sa nou vle.	Ne crois pas que nous ne savons pas ce que nous voulons.
Lè nou tout kanpe rele : "Fok sa chanje !"	Quand nous nous dressons pour crier : "Il faut que ça change !"
Nou tout dwe pran konsians, la mizè pa nan rans.	Nous devons tous prendre conscience que la misère ne plaisante pas.
Si yon nonm leve yon jou l'pa ka manje, se nomal pou-l wevolte.	Si un homme, un bon matin, ne voit pas où il trouvera de quoi manger, c'est tout à fait normal qu'il se révolte.
Sonje ! Nou tout se fwè, pou ki pou-n fè la gè?	Rappelons-nous que nous sommes tous frères, pourquoi nous faire la guerre ?
An nou wè gason ! Mèt chita reflechi.	Allons, mon vieux ! Mettons-nous à réfléchir.
Na jwen-n chemen demokrasi.	Et nous trouverons la voie qui conduit à la démocratie.
* Valè mizè yo fè-n pase,	On nous fait tant de mal.
Nou pa gin bouch pou-n pale.	Nous sommes incapables d'en parler.
Valè mizè yo fè-n pase,	On nous a fait tant de mal.
Pa gin bouch ! (4 fois)	Nous ne pouvons pas en parler. (4 fois)
Valè mizè yo fè-n pase,	On nous a fait tant de mal.
Pa gin bouch pou-n pale.	Nous sommes incapables d'en parler.
Valè mizè yo fè-n pase,	On nous a fait tant de mal.
Pa gin bouch ! (4 fois)	Nous ne pouvons pas en parler. (4 fois)
Valè mizè y fè-n pase,	On nous fait tant de mal.
Nou pa gin bouch pou-n pale.	Nous sommes incapables d'en parler.
Valè mizè yo fè-n pase,	On nous a fait tant de mal.
Pa gin bouch ! (4 fois)	Nous ne pouvons pas en parler. (4 fois)
Valè mizè yo fè-n pase,	On nous a fait tant de mal.
Pa gin bouch pou-n pale.	Nous sommes incapables d'en parler.
Valè mizè yo fè-n pase,	On nous a fait tant de mal.
Pa gin bouch ! (4 fois)	Nous ne pouvons pas en parler. (4 fois)
Menm not-la, menm mouvaman-an !	La même note, le même mouvement !
Pa gin bouch ! (bis)	Nous ne pouvons pas en parler (bis)
(puis, reprenez à ce signe *)	(puis, reprenez à ce signe *)
An-n le !	Allons-y !
Wo ! o - o - o - o...	Woh ! oh - oh - oh - oh...
Tout moun pwan pèl pou netoye la ri-a !	Tout le monde ! prenez vos pelles pour nettoyer nos rues !

Ane sa-a, pote pèl pou ranmase fatra-yo.	Cette année, apportez vos pelles pour ramasser les déchets.
Tout mou pwan pèl pou netoye la ri-a !	Tout le monde ! prenez vos pelles pour nettoyer nos rues !
Ane sa-a, pote pèl pou ranmase fatra-yo.	Cette année, apportez vos pelles pour ramasser les déchets.
M'rele : bon'm pèl nwen.	Je crie : "Donnez-moi une pelle !"
Oy ! Mwen rele ! (ter)	Ouoïe ! C'est mon cri. (ter)
M'rele : bon'm pèl mwen.	Je crie : "Donnez-moi une pelle !"
Tout moun-o ! (ter)	Tout le monde ! (ter)
Tout moun pwan pèl pou netoye la ri-a ! etc.	Tout le monde ! prenez vos pelles pour nettoyer nos rues ! etc.

....

Wo ! sa m'wè la-a, m'pa sa pale !	Oh ! Je vois des choses dont je ne peux pas parler.
Ki sa-ou wè ? Ki sa ? Ki sa ?	Que vois-tu ? C'est quoi ? C'est quoi ?
Wo ! sa m'vè la-a, m'pa sa pale !	Oh ! Ce que je vois, je ne peux pas en parler !
M'mande-ou : ki sa ou wè ?	Je te demande : qu'est-ce que tu vois ?
Moun ! (ter)	Des gens ! (ter)
Wo ! sa m'wè la-a, m'pa sa pale.	Oh ! Ce que je vois, je ne peux pas en parler.
Ti fi rive ! (bis)	La petite fille est arrivée ! (bis)
Kè-yo sote ! (bis)	Ils meurent d'inquiétude ! (bis)
Yo pwan twanble ! (bis)	Ils commencent à trembler ! (bis)
Yo tonbe rele !	Ils se mettent à crier !
Ti fi rive ! (bis) etc.	Le petite fille est arrivée ! (bis) etc.
Rekomanse !	Recommencez !
Wo ! sa m'wè la-a, m'pa sa pale !	Oh ! Ce que je vois, je ne peux pas en parler !
Woy ! Mwen pa konpran-n ! (bis)	Ouoïe ! Je ne comprends pas. (bis)
Wo ! sa m'wè la-a, m'pa sa pale !	Oh ! Je vois des choses dont je ne peux pas parler.
Ki sa ?	C'est quoi ?
Moun, nan moun, nan moun, nan moun !	Des gens dans les gens, dans les gens, dans les gens !
Wo ! sa m'wè la-a, m'pa sa pale !	Oh ! Je vois des choses dont je ne peux pas parler !
Ti fi rive ! (bis) etc.	La petite fille est arrivée ! (bis) etc.

....

Nou F'on kou !
Ane sa-a, nou pa pou kont nou.
Nou pwal chante ansanm.
An-n ale ! An-n ale !
Alo lame ! M'ap mande-w sekirite, tande !
Alo, lame !

*Si m'ap rele,
Se pou vi nou ka chanje. (bis)

Pou nou tout ka jwen'n manje. (bis)

Pour ti peyi-nou avanse. (bis)
(reprenez à ce signe *)

On a fait un bon coup !
Cette année, nous ne sommes pas seuls.
Nous allons chanter ensemble.
Allons-y ! Allons-y !
Allo, l'armée ! Je sollicite votre protection. M'entendez-vous ?
Allo, l'armée !

• Si je crie,
C'est pour que notre vie puisse changer. (bis)
Pour que tout, nous trouvions à manger. (bis)
Pour que notre petit pays avance. (bis)
(reprenez à ce signe *)

.....

Woy ! Sa mode !
Woy ! Woy ! Sa mode !
Woy ! Sa mode !

Woy ! Woy ! Woy !
Woy ! Sa mode.
Woy ! Woy ! Sa mode.
Woy ! Ay ! Sa mode.
Woy ! Woy ! Woy !

Ouoïe ! ça marche !
Ouoïe ! Ouoïe ! ça marche !
Ouoïe ! ça marche !

Ouoïe ! Ouoïe ! Ouoïe !
Ouoïe ! ça marche.
Ouoïe ! Ouoïe ! ça marche.
Ouoïe ! Aïe ! ça marche.
Ouoïe ! Ouoïe ! Ouoïe !

.....

Ernesto !

Tout moun pwan pèl pou netoye la ri-a.

Ane sa-a, pote pèl pou ranmase fatra-yo. etc.

Ernesto !

Tout le monde ! prenez vos pelles pour nettoyer nos rues !
Cette année, apportez vos pelles pour ramasser les déchets. etc.

.....

Yass ! (cinq fois)
Mwen sèmante 77 fwa 7 fwa, (ter)
Magouy pa la dan-n.
Mwen sèmante 77 fwa 7 fwa, (ter)
Magouy pa la dan-n.
Ola ! (cinq fois)

Yass ! (cinq fois)
Je fais le serment 77 fois 7 fois, (ter)
Il n'y aura pas de magouille.
Je fait le serment 77 fois 7 fois, (ter)
Il n'y aura pas de magouille.
Hola ! (cinq fois)

Yo bon-m souflèt.	On m'a gifflé.
Yo bon-m kout baton.	On m'a bastonné.
Yo voye-m jete.	On m'a jeté par terre.
Mwen rele anmwe !	J'ai crié : "Au secours !"
Ola ! (dix fois)	Hola ! (dix fois)
Yo bon-m souflèt.	On m'a gifflé.
Yo bon-m kout baton.	On m'a bastonné.
Yo voye-m jete.	On m'a jeté par terre.
Mwen rele anmwe !	J'ai crié : "Au secours !"
Mezanmi, ede-m rele non :	Mes amis, aidez-moi à crier :
Li lè pou ti peyi-n chanje.	Il est temps que notre petit pays change.
Ede-m rele !	Aidez-moi à crier !
Li lè pou ti peyi-n chanje.	Il est temps que notre petit pays change.
Malere ap meprize tankou chin.	Les pauvres sont méprisés comme des chiens.
La mizè fè anpil nan nou bwaze.	La misère a chassé beaucoup d'entre nous du pays.
Mechanste, anpeche nou avanse.	La méchanceté nous empêche d'avancer.
Kote-n pase, (bis)	Partout où nous passons. (bis)
Nan tout peyi etanje,	Dans tout les pays de l'étranger,
Nou pap blyie sa :	Nous n'oublierons pas ceci :
Depi-w di ou se Ayisyen,	Dès que tu dis que t'es Haïtien,
Yo meprize-w pase chin.	On vous méprise plus qu'un chien.
Kote-w pase, a la ti pèp pa gin chans-o !	Partout où l'on passe (quel peuple malchanceux, Oh !)
Tan kou peyi etranje.	Dans tous les pays de l'étranger,
Nou pap blyie sa :	Nous n'oublierons pas ceci :
Depi-w di ou se Ayisyen,	Dès que tu dis que t'es Haïtien,
Yo konpwan-n ou pa anyen.	On pense que tu n'es rien du tout.
Yo meprise-w pase chin.	On vous méprise plus qu'un chien.
Sa ! Sa !	Ça ! Ça !
Wa lage chin-an dèyè yo.	Lâchez les chiens après eux.
Sa k'pase yo ? (ter)	Qu'est-ce qui leur est arrivé ? (ter)
Sa ! (huit fois)	Ça ! (huit fois)
Wa lage chin-an dèyè yo.	Lâchez les chiens après eux.
Sa ! Sa !	Ça ! Ça !
Wa lage chin-an dèyè yo.	Lâchez les chiens après eux.
M'mande yo !	Je leur ai demandé !
Sa ! Sa !	Ça ! Ça !
Wa lage chin-an dèyè yo.	Lâchez les chiens après eux.
Sa k'pase yo ?	Qu'est-ce qui leur est arrivé ?
Sa ! (dix fois)	Ça ! (dix fois)
Wa lage chin-an dèyè yo.	Lâchez les chiens après eux.

.....

Pa rele-m !
Si m'pa konnin-w,
Pa rele-m ! (bis)
Kote m-konnin-w,
Pa rele-m !
Wo ! o - o - o - o !
Wo ! Mwen di-w, pa rele-m ! etc.

Min ni ! (bis)
An, han !
Kote-w pase se nou.
Tout kote-w rive...
Tout moun ! (bis)
Bat bwavo !(quatre fois)
Men si sa bon jan mwen voyel...
Duma ! M'pa sa pale.
Se kon sa, wi !

* Nan Mayami-o,
Frè-nou nan pwizon, se vre !

Nan Sin Doming-o yap pase mizè, se vre!

Sonnin lanbi !
Pou yon rasanbleman.
Tout Ayisyen !
Bat bèyè nou pou chanjman.
(reprenez à ce signe *)

An nou mache !
Nou pwal tra-la-la !

Mwen sèmante 77 fwa 7 fwa,
Mwen jire !
Mwen sèmante 77 fwa 7 fwa,
Mwen rele !
Mwen sèmante 77 fwa 7 fwa,
Mwen pa vle !
Magouy pa la dan-n.
(reprenez à ce signe #)
Ola ! (dix fois) etc.

.....

Ne m'appelez pas !
Si je ne vous connais pas,
Ne m'appelez pas ! (bis)
D'où est-ce que je vous connais ?
Ne m'appelez pas !
Ouoh ! oh - oh - oh - oh !
Ouoh ! Je vous dis de ne pas m'appeler ! etc.

Le voici ! (bis)
Ah ! Ha !
Partout, on parle de nous.
Partout où nous arrivons...
Tout le monde ! (bis)
Applaudissez (quatre fois)
Et si c'est bon comme je l'envoie...
Dumas ! Je ne peux pas parler.
C'est toujours comme ça, mon vieux !

* À Miami,
Nos frères sont jetés en prison. C'est vrai !
À Saint-Domingue, ils sont en train de souffrir. C'est vrai !

Faites sonner le lambi !
Pour le rassemblement.
Tous les Haïtiens !
Grouillez-vous pour accomplir le changement. (reprenez à ce signe *)

Allons ! Marchons !
Nous allons faire le tra-la-la !

Je fais le serment 77 fois 7 fois,
Je le jure !
Je fais le serment 77 fois 7 fois,
Je crie !
Je fais le serment 77 fois 7 fois,
Je ne le veux pas !
Il n'y aura pas de magouille.
(reprenez à ce signe #)
Hola ! (dix fois) etc.

SUPPLÉMENT
TEXTE NUMÉRO 2

Se kanaval lage sanba pou yo pale-o !	C'est le carnaval laissez aux samba la liberté de parler.
Se kanaval lage sanba pou yo di sa yo santi.	C'est le carnaval laissez les samba exprimer leurs sentiments.
Pou yo di : houn ! m'pwan lan ratiè, houn !	Pour qu'ils puissent dire : "Oh ! je suis pris au piège, oh !"
Lage sanba-yo pou yo palé-o.	Laissez parler les samba.
Se pou yo pale !	Ils doivent parler !
Houn ! m'pwan lan ratiè, houn !	Oh ! je suis pris au piège, oh !
Lage sanba-yo pou yo pale-o.	Laissez parler les samba.
An nou rele : Ye-e-e-e-e !	Crions : yeh-eh-eh-eh-eh !
An nou rele sanba.	Allons, samba, crions !
Rele ! Rele !	Crions ! Crions !
Sanba yo, ye-e-e-e-e !	Les samba : yeh-eh-eh-eh-eh !
An nou pryie sanba.	Allons, les samba : prions !
Pryie ! Pryie !	Prions ! Prions !
Yo fè nou mal.	On nous a fait du tort.
Nou pa mande revanj.	Nous ne voulons pas prendre de revanche.
Yo fè nou dyae, nou dyae, nous dyae.	On nous fait chanter, chanter, chanter.
Pou satisfè tout moun.	Pour satisfaire tout le monde.
Yo mande-n rekonsiliasyon.	On nous a demandé la réconciliation.
Yo pè lanmo,	Ils ont peur de la mort.
Yo boule lan kouran divizyon.	Ils se brûlent au choc électrique de la division.
Rele ! Rele !	Crions ! Crions !
Sanba-yo, ye-e-e-e-e ! etc.	Les samba : yeh-eh-eh-eh-eh ! etc.
.....	.....
Kote yo ?	Où sont-ils ?
M'pa wè yo.	Je ne les vois pas.
Yo mawon !	Ils se sont cachés !
.....	.....
Papa Bon Dyie, Sin Nikola !	Dieu le Père, Saint Nicolas !
Wo ! gade sa yo fè mwen.	Woh ! Regardez ce qu'on m'a fait.
Anmwe ! gade sa yo fè mwen.	Au secours ! Regardez ce qu'on m'a fait.
Yo pwan madanm mwen.	On a pris ma femme.
Yo di-l pou-l pa pale.	Et on lui a dit de se la fermer.

Papa Bon Dyie, Sin Nikola ! etc.

.....

An-n ale ! Zoup !
Woy ! An-n ale !
Zoup ! Toup !
Rele !
Zoup ! Toup ! Toup !
Zoup !
Zoup ! Toup !
Zoup ! Toup ! Toup !

* Nou menm Makandal,
Nou pa ti moun.
Nou se gran moun.
Wa touse ponyèt ou,
Mache sou nou.
(reprenez 2 fois à ce signe *)

O ! O ! Ou pap antre.
O ! O ! Bilolo !
O ! O ! O ! O ! etc.
«nap pwan plezi.
Pa blyie met kapot, mezanmi.

Se kanaval.
Pa blyie met protèj, mezanmi.

Pou-n pa mouwi.
Tout moun konnen,
Apre kanaval fo-n konnen-o.
Wi fo-m konnen-w !
Tout moun konnen,
Apre kanaval fo-n konnen-o.
Wi fo-m konnen-w !

Yon aewopla-n ki soti an o.
Ki pote on nouvèl :
"Ayisyen bay SIDA."
(reprenez au #)
Wa gade lakay-ou,
Wa wè sa kap pase.
Wa gade lakay-ou,
Wa wè sa ki genyen.

Dieu le Père, Saint Nicolas ! etc.

.....

Allons-y ! Zoup !
Ouoïe ! Allons-y !
Zoup ! Toup !
Crions !
Zoup ! Toup ! Toup !
Zoup !
Zoup ! Toup !
Zoup ! Toup ! Toup !

Nous, de groupe Mackandal,
Nous sommes pas des enfants.
Nous sommes des adultes.
Vous vous retrousserez les manches,
Et vous viendrez vous mesurer à nous.
(reprenez 2 fois à ce signe *)

Oh ! Oh ! Vous n'entrerez pas.
Oh ! Oh ! Bilolo !
Oh ! Oh ! Oh ! Oh ! etc.
Nous avons du bon temps.
N'oublions pas de porter un condom, mes amis.
C'est le carnaval.
N'oublions pas de porter un condom, mes amis.
Pour ne pas mourir.
Tout le monde sait,
Après le carnaval, on doit se connaître.
Oui, je dois te connaître.
Tout le monde sait,
Après le carnaval, on doit se connaître.
Oui, je dois te connaître.

Un aéroplane qui vient des airs.
Et qui a apporté une nouvelle :
"L'Haïtien donne le SIDA."
(reprenez au #)
Tu regarderas chez toi,
Et tu verras ce qui s'y passe.
Tu regarderas chez toi,
Tu verras ce qu'il y a.

Si-w te ka ladan-n deja,
Pa vi-n bon mwen-n !
SIDA-e ! (huit fois)
Repete !
Men nou ! Men nou!
Men nou ! Makandal-o !
Men nou ! Men nou !
Men nou ! Makandal-o !

Si-w santi-w pa gason,

Pa mache nan nwit-o.
Wayo !
Si-w santi-w pa gason,

Ou pa mache nan nwit-o.
Wayo !
Se sa ! Wi sa !
Yo voye mo-a sou mwen.

Wa gade, n'a voye loa-yo ba-yo.

Si-w santi-w pa gason,

Ou pa mache nan nwit-o.
Wayo !

.....

* Makandal inosan-e ! (4 fois)
Bilolo rele Babilo-n yo ou pale yo. (bis)

Nou pap pwan nan kou déta-e.
(reprenez à ce signe *)

Zoup !
Zoup ! Toup !
Zoup ! Toup ! Toup !
Zoup !
Zoup ! Toup !
Zoup ! Toup ! Toup ! etc.

Tu es en plein dedans,
Ne viens pas me le transmettre.
SIDA-eh ! (huit fois)
Répétez !
Nous voici ! Nous voici !
Voici Mackandal-oh !
Nous voici ! Nous voici !
Voici Mackandal-oh !

Cher homme, si vous n'êtes pas assez brave,
Ne sortez pas la nuit.
Wayo !
Cher homme, si vous n'êtes pas assez brave,
Ne sortez pas la nuit.
Wayo !
C'est bien ça !
On essaie de me faire posséder par l'esprit d'un mort.
Tu regarderas voir. Nous allons leur envoyer les loa.
Cher homme, si vous n'êtes pas assez brave,
Ne sortez pas la nuit.
Wayo !

.....

* Mackandal est innocent ! (4 fois)
Bilolo appelez les Babylone et parlez-leur. (bis)
Nous n'accepterons pas un coup d'État.
(reprenez à ce signe *)

Zoup !
Zoup ! Toup !
Zoup ! Toup ! Toup !
Zoup !
Zoup ! Toup !
Zoup ! Toup ! Toup ! etc.

SUPPLÉMENT
TEXTE NUMÉRO 3

Bonjou, madanm. Koman ou ye ?	Bonjour, madame. Comment vas-tu ?
Depi m'maten m'ap sekle.	Dès le matin, je sarcle à la houe.
M'fatigue, m'pa sa pale.	Je suis fatigué, je ne peux pas parler.
Madanm o ! Madanm o ! (4 fois)	Madame oh ! Madame oh ! (4 fois)
Madanm, koman ou ye ?	Madame, comment vas-tu ?
Bonjou, madanm. Koman ou ye ?	Bonjour, madame. Comment vas-tu ?
Depi m'maten m'ap sekle.	Dès le matin, je sarcle à la houe.
M'fatigue, m'pa sa pale.	Ne suis fatigué, je ne peux pas parler.
Vini rakonté. Kote manje ou kite ?	Raconte-moi. Que m'as-tu laissé à manger ?
Bondié pou mwen m'pap kab ale, wo !	Grâce à Dieu, je ne peux pas me tourner, yeh !
Demen maten, m'pap kab ale, wo !	Demain matin, je ne pourrai pas y aller, woh !
Si-n pa travay, koman pou-n fè pou-n rekolte ?	Si nous ne travaillons pas, comment ferons-nous pour récolter ?
Se pou sa, nou sèmante, pou-n pa mande.	C'est pour cela nous jurons de ne pas quémander.
Ye,iye ! M'ale. Ye, iye ! Iye ! M'ale. (ter)	Yeh, ihyeh ! Je m'en vais. Yeh, ihyeh ! Ihyeh ! Je m'en vais. (ter)
M'ale, (cinq fois)	Je m'en vais. (cinq fois)
Li lè pou-n ale, m'ale !	C'est l'heure de partir. Je m'en vais.
Pou-n al chache la vi, m'ale !	Pour aller gagner ma vie. Je m'en vais.
Si nou pa travay, m'ale ! nou pap ka manje, m'ale !	Et si nous ne plantons pas, je m'en vais ! nous ne pourrons pas récolter, je m'en vais !
Mezanmi, koman nou ye ? O Bon Dyie !	Mes amis, comment allez-vous ? Oh ! mon Dieu !
Bonjou, madanm. Koman ou ye ?	Bonjour, madame. Comment vas-tu ?
Depi m'maten m'ap sekle.	Dès le matin, je sarcle à la houe.
M'fatige, m'pa sa pale.	Je suis fatigué, je ne peux pas parler.
Koman nou ye ? (six fois)	Comment allez-vous ? (six fois)
Mezanmi, koman nou ye ? Wo ! Wo ! Wo !	Mes amis, comment allez-vous ? Woh ! Woh ! Woh !
Bonjou, madanm, koman ou ye ?	Bonjour, madame. Comment vas-tu ?
Wo ! Wo ! Wo !	Woh ! Woh ! Woh !
Depi m'maten m'ap sekle.	Dès le matin, je sarcle à la houe.
M'fatige, m'pa sa pale.	Je suis fatigué, je ne peux pas parler.

Men douvan jou pwente.	L'aube blanchit l'horizon.
Bon-m lanbi-a, pou-m soufle.	Passe-moi le lambi, pour que je le fasse sonner.
Lanbi-a la, l'soufle, se vre !	Le lambi est là. Il a sonné. C'est vrai.
Si-n pa travay, koman pou-n fe rekolte, vre ?	Si nous ne travaillons pas, comment ferons-nous pour moissonner, hein ?
Nou menm kouè, nou sèmante pou-n pa mande.	Je crois même que nous avons juré de ne pas vivre de mandicité.
Ye, iye ! M'ale ! Wo, ouwo ! M'ale ! (ter)	Yeh, ihyeh ! Je m'en vais. Woh, ouwoh ! Je m'en vais. (ter)
Men manman poul-la ki genyen zepon.	Voici une poule qui a des éperons.
Men li gin lè pwale sou ti kok-o.	Il me semble qu'elle va s'attaquer à ce jeune coq.
An mwe ! gad j'on kok chante, ton-nè !	À moi ! Écoute comment un coq chante, parbleu !
Men manman poul-la, mwen genyen, ki genyen zepon.	Voici une poule que j'ai, et qui possède des éperons.
Men li gen lè pwale sou ti kok-o !	Il me semble qu'elle va s'attaquer à ce jeune coq.
Ti kok-la chante pou Bon Dyie, li chante pou lwa-yo.	Ce coq chante pour le Bon Dieu, il chant pour les "loa" aussi.
Mezanmi, gad j'on kok chante ! Wo ! Wo !	Mes amis, écoute comment une coq chante ! Woh ! Woh !
Ti kok-la chante pou Bon Dyie, li chante pou lwa-yo.	Ce coq chante pour le Bon Dieu, il chante pour les "loa" aussi.
Si m'te pati, l'tap fè m'tounen. Wo !	Si j'étais parti, il m'aurait encouragé à revenir. Woh !
Wo ! Wo ! Wo ! (ad libitum)	Woh ! Woh ! Woh ! (ad libitum)
W'pwal plante la ! (ad libitum)	Je vais me mettre à planter ! (ad libitum)
Adyie ! Nou gin pou nou tande !	Mon Dieu ! Que de choses étranges nous devons entendre !
M'pwal plante la !	Je vais me mettre à planter !
Mizisyen, an nou monte lakay !	Tous les musiciens, rentrons !
M'pwal plante la !	Je vais me mettre à planter !
Protestan-yo, an nou priye pou yo !	Tous les protestants, prions pour eux !
M'pwal plante la !	Je vais me mettre à planter !
Adyie ! Oun-wo ! Oun-wo ! Oun-wo !	Mon Dieu! Houn-woh ! Houn-woh ! Houn-woh !
M'pwal plante la !	Je vais me mettre à planter !
Iye ! Oun-wo ! Oun-wo ! Oun-wo !	Ihye ! Houn-woh ! Houn-woh ! Houn-woh !
M'pwal plante la !	Je vais me mettre à planter !
Simido-yo, an nou chante pou yo !	Tous les Simodor, chantons pour eux !

M'pwal plante la !	Je vais me mettre à planter !
Adyie ! Oun-wo ! Oun-wo ! Oun-wo !	Mon Dieu ! Houn-woh ! Houn-woh ! Houn-wo !
M'pwal plante la ! (ter)	Je vais me mettre à planter ! (ter)
.....	.....
Manman poul-la, Touyo ! Manman poul-la ! (ter)	La poule se nomme Trouillot ! Oui, c'est elle, la poule ! (ter)
Adyie ! Bèl manman poul nwa m'nan.	Mon Dieu ! Ma belle poule noire !
Manman poul-la !	Oui, c'est elle, la poule !
Gade pentad ou kite antre nan kaloj, vre !	Regarde ! Tu as permis à la pintade d'entrer dans la cage ! Hein !
Manman poul-la !	Oui, c'est elle, la poule !
Touyo-o, anye-o ! Manman poul-la !	Trouillot-oh, enhieh-oh ! Oui, c'est elle, la poule !
Adyie ! Bèl ti fanm peyi-m nan !	Mon Dieu ! La belle petite femme de mon pays !
Manman, poul-la !	Oui, c'est elle, la poule !
Adyie, ti kok san zepon-m nan !	Mon Dieu ! Mon jeune coq sans éperon !
Manman poul-la !	Oui, c'est elle, la poule !
Ou-wo ! Bèl ti kok, poul nwa m'nan !	Houh-woh ! Mon beau et jeune coq, ma poule noire !
Manman poul-la !	Oui, c'est elle, la poule !
Moun kap goumen pou libète, vre !	Des gens qui se battent vraiment pour la liberté !
Manman poul-la !	Oui, c'est elle, la poule !
Gade pentad yo kite antre nan kaloj !	Regarde ! on a permis à une pintade d'entrer dans la cage !
Manman poul-la !	Oui, c'est elle, la poule !
Touyo-o, anye-o ! Manman poul-la !	Trouillot-oh, enhieh-oh ! Oui, c'est elle, la poule !
Ye ! Poul-la, Touyo-o !	Yeh ! Trouillot, la poule !
Manman poul-la !	Oui, c'est elle, la poule !
Manman poul-la, Touyo ! Manman poul-la ! (bis)	La poule se nomme Trouillot ! Oui, c'est elle, la poule ! (bis)
Adyie ! Bèl manman poul nwa m'nan.	Mon Dieu ! Ma belle poule noire !
Manman poul-la !	Oui, c'est elle, la poule !
Gade pentad ou kite antre nan kaloj, vre!	Regarde ! Tu as permis à la pintade d'entrer dans la cage ! Hein !
Manman poul-la !	Oui, c'est la poule !
Touyo-o, anye-o ! Manman poul-la !	Trouillot-oh, enhieh-oh ! Oui, c'est elle, la poule !
Gade pentad ou kite antre nan kaloj, vre!	Regarde ! Tu as permis à la pintade d'entrer dans la cage ! Hein !
Manman poul-la !	Oui, c'est elle, la poule !

Touyo-o, anye-o ! Manman poul-la !	Trouillot-oh, enhieh-oh ! Oui, c'est elle, la poule !
Adyie ! Manman poul-la, Touyo !	Mon Dieu ! La poule, c'est Trouillot !
Manman poul-la !	Oui, c'est elle, la poule !
Manman poul-la, Touyo ! Manman poul-la ! (bis)	La poule se nomme Trouillot ! Oui, c'est elle, la poule !
Adyie ! Bèl manman poul nwa m'nan !	Mon Dieu ! Ma belle poule noire !
Manman poul-la !	Oui, c'est elle, la poule !
Gade pentad ou kite antre nan kaloj, vre ! etc.	Regarde ! Tu as permis à la pintade d'entrer dans la cage ! Hein ! etc.

ANALYSE DES TEXTES PRÉSENTÉS EN SUPPLÉMENT

Les trois textes que nous avons transcrits proviennent de morceaux carnavalesques qui ont été enregistrés à partir de leur diffusion radiophonique par notre frère Sivananda Juste-Constant. Ce dernier nous les a cédés gracieusement. Nous lui exprimons toute notre gratitude. Nous croyons avoir rendu service aux compositeurs et interprètes de ces morceaux en les utilisant dans notre thèse, puisque nos intentions ont été et demeurent entièrement scientifiques.

A) **Dans le texte numéro 1**, on réclame le changement. À ce compte, le courant démocratique se trouve sur sa lancée. On mentionne les abus faits au peuple démuni et on souligne que les mots manquent pour en parler. Malgré tout, les bafoués de la société haïtienne ne tiennent pas à prendre de revanche. Dans ce texte, on évite toute grossièreté. On invite les gens à fraterniser et à nettoyer les rues de Port-au-Prince.

La partie des paroles qu'on pourrait classer de libidineuse, se révèle bien obscure et ne présente qu'une vraie allusion sexuelle : là où l'on parle "des gens dans les gens".

On réclame la protection de l'armée. Car à l'aube de cette démocratie naissante, on considérait l'armée d'Haïti comme une force positive, capable d'aider à la réalisation du changement rêvé par les masses laborieuses. Plus loin, on laisse s'épancher le ferment paranoïde de "l'Haïtien Errant", rejeté partout dans le monde. On veut sonner le rassemblement des Haïtiens éparpillés aux quatre coins du globe pour qu'ils viennent changer les choses chez eux. On refuse la magouille, l'hypocrisie et le mensonge.

Musicalement, ce morceau constitue une réussite basée sur le rythme binaire du carnaval urbain. Le tempo est vif et entraînant. Au niveau mélodique, on assiste à une belle composition qui laisse deviner de la recherche et un louable souci esthétique.

Cette pièce musicale se divise en trois sections bien identifiées. Le chanteur principal du groupe fait beaucoup de récitatifs. Ses paroles sont sous-tendues par l'orgue électrique et le groupe répond. La forme responsoriale se retrouve donc à foison dans ce morceau.

B) **Dans le texte numéro 2,** Le groupe Mackandal se fait le champion de la liberté d'expression qu'il souhaite qu'on accorde aux compositeurs folkloriques, les "samba". Beaucoup de déclarations sont faites en paraboles. Toutefois, certaines allusions ne manquent pas de clarté. À part quelques onomatopées comme ZOUP ! TOUP ! qui rappellent l'acte sexuel sauvage où l'homme pense faire "souffrir la femme de plaisir", le texte reste assez correct. Après cela, le chanteur prodigue ses conseils sur le port du condom. Il se plaint qu'à l'étranger, on laisse croire que l'Haïtien représente l'agent de dissémination

du SIDA. Il invite les détracteurs de tout un peuple à regarder dans leur propre arrière-cour et à voir ce qui s'y passe.

Ensuite, le texte atteint une dimension magique, rappelant les "bandes de rara" traditionnelles. On parle des ennemis cachés (exprimés par le fameux "yo" créole) qui veulent du mal aux autres. Alors, on se sert des "loa" (esprits du vaudou) pour se protéger.

Au point de vue musical, ce morceau s'inscrit dans le courant des groupes-racines qui mélangent les instruments typiquement haïtiens, de facture artisanale aux instruments modernes, basés sur les ressources électroniques.

Ce texte a le mérite d'avoir abordé ouvertement le problème du SIDA qu'on ne saurait nullement ignorer et illustre ainsi nos déclarations sur l'ère SIDA et les précautions prônées, mais pas toujours prises.

C) **Le texte numéro 3** vient d'un morceau du groupe "Boukman-n Eksperians". Cette méringue avait reçu le premier prix en 1991. Elle contient un message clair, invitant les gens à travailler la terre afin d'améliorer leurs conditions de vie. Ce texte fait la critique politique de la présidente provisoire d'alors, Herta Trouillot qui avait facilité le coup d'État de Roger Lafontant en janvier 1991. "Manman poul-la" (la mère poule) se réfère à Herta Trouillot et "pentad" (la pintade) désigne Roger Lafontant, le "tonton-macoute". Il ne faut pas oublier que le pintade c'était le symbole de Papa Doc Duvalier et naturellement de tous ses partisans. Le "kaloj" (la cage), façon imagée de parler du palais national haïtien que les conjurés purent investir sans résistance, grâce à la complicité de la présidente provisoire.

Ce morceau s'avère remarquable, appartenant au carnaval, il est pourtant vide de tout contenu libidineux et de tout appel au défoulement des sens. Voilà ce que le jury avait retenu, entre autres. Et évidemment, les jurés prônaient la démocratie et le respect de certaines valeurs morales.

Musicalement, il ne se passe rien d'extraordinaire dans ce morceau. En tant que groupe-racine, "Boukman-n Eksperians" utilise certains procédés et instruments du rara qu'il marie avec le synthétiseur et d'autres ressources électroniques. Le résultat nous présente un heureux amalgame, digne d'intérêt et un tantinet audacieux pour le milieu. Mais, on se trouve en présence d'un courant à la mode et accepté par tout le monde.

Ce morceau illustre bien le phénomène de la critique sociale primant sur le panégyrique et le libidineux. Vous pourrez l'écouter ainsi que les deux autres sur une cassette donnée en supplément avec notre thèse corrigée.