
Dossiê: Patrimônios imateriais afro-indígenas na América Latina:
invisibilidades, história, lutas por direitos e novas epistemologias

<https://doi.org/10.34019/2594-8296.2024.v30.47164>

**Mutations des danses afro-amérindiennes dans la Caraïbe:
une analyse des faits traditionnels et folkloriques à partir l'ethnologie en
Haïti**

*Mutações das danças afro-ameríndias no Caribe:
uma análise dos fatos tradicionais e folclóricos a partir da etnologia no Haiti*

*Mutations of Afro-Amerindian dances in the Caribbean:
an analysis of traditional and folkloric practices based on ethnology in Haiti*

Kesler Bien-Aimé *

<https://orcid.org/0000-0001-2345-6789>

RÉSUMÉ: Depuis les travaux de l'ethnologie haïtienne naissante (1920-1960) et même après, nos lectures relèvent la domination d'une certaine « exceptionnalité »¹ du fait culturel haïtien et la persistance d'un flou conceptuel dans l'usage du traditionnel et du folklorique. Pour en discuter, cet article recourt à trois ouvrages phares du mouvement indigéniste de la période. Si ces écrits valorisent les danses traditionnelles et les danses folkloriques, ils ne les insèrent pas pour autant

* Détenteur d'un doctorat en ethnologie et patrimoine de l'Université Laval, Kesler Bien-Aimé est rattaché au Programme de maîtrise histoire, mémoire et patrimoine (P-HMP) de l'Université d'État d'Haïti. Chef de programme Culture à la Commission nationale haïtienne de coopération avec l'UNESCO, il est membre du Comité scientifique de l'Institut du patrimoine culturel de l'Université Laval. Membre du Comité exécutif de l'Association canadienne d'ethnologie et de folklore (ACEF/FSAC), membre de l'Axe 3 du Laboratoire LADIREP : Langages. Discours. Représentations, membre de l'Institut haïtien | patrimoine & tourisme, professeur Bien-Aimé anime les conférences scientifiques en distanciel d'Alo Afrik. Auteur des ouvrages – *Débats aux murs* (2007), *Kay Mandan Kolo : Port-au-Prince photographies et textes* (2007), *Les morceaux de l'empereur Jacques 1er* (2010), *Jazz-imag : une autre pensivité photographique* (2020), ses intérêts de recherche portent sur les modes d'appropriation de l'héritage colonial en contexte postcolonial.

¹ Cette « exceptionnalité » telle que mise en avant ne découle pas automatiquement de la construction du nationalisme haïtien. Car, l'« exception » haïtienne est exprimée à la fois dans les travaux de certains d'historiens haïtiens et étrangers. Parmi lesquels, André Corten (2011) soutient qu'Haïti a représenté durant longtemps une exception historique. Voir l'ouvrage *L'État faible. Haïti et République dominicaine*. De son côté, Gérard Barthelemy (2000) dans *Créoles et Bossales : conflits en Haïti*, souligne que « la culture d'Haïti bien plus que d'autres cultures afro-caraïbes a pu marquer les domaines fondamentaux de la religion, de l'expression artistique et musicale en Occident ». Pour finir, un article de l'historien français Marcel Dorigny (2004) illustre assez bien mon assertion quand il écrit : Pour devenir Haïti, il fallait que Saint-Domingue, colonie singulière à plus d'un titre, conjugue divers mouvements émancipateurs. La proclamation de l'indépendance de la colonie française de Saint-Domingue, qui reprit aussitôt le nom indigène d'Haïti.

dans un narratif constitutif du fait culturel caraïbéen. L'objet respectif de ces deux pratiques n'est pas précisé non plus. Du lieu des savants de la période qui ont réfléchi sur l'objet des traditions et du folklore, ces deux notions sont presque synonymes. Les observations ethnographiques réalisées entre 2022-2023 sur leurs représentations en Haïti ne permettent pas d'énoncer avec certitude les frontières de ces deux catégories. Or, l'usage de l'une ou de l'autre par des porteurs de traditions², médiateurs culturels, collecteurs, troupes et écoles de danse varie. En prenant en compte trois variables - le lieu, le contexte et le profil social du locuteur, cet article invite à réfléchir non seulement sur les « branchements »³ anthropologiques⁴ de ces danses, mais également sur leur ancrage caraïbéen.

Mots-clés : Danses afro-amérindiennes. Haïti. Caraïbes. Colonisation. Ethnologie.

RESUMO: Nossas leituras da obra da etnologia haitiana nascente (1920-1960) e mesmo depois sublinham o tratamento de uma certa "excepcionalidade" do fato cultural haitiano que Benedicty-Kokken et al. (2016) qualificam como ambivalência epistêmica. Essa exemplaridade significou tentar extrair o Haiti do ancoradouro histórico e cultural do Caribe. Como resultado, as tradições e o folclore desse território "único" seriam autogerados. Para discutir isso, este artigo utiliza três obras-chave do movimento indigenista da época. Embora esses escritos promovam danças tradicionais e folclóricas, eles não as inserem em uma narrativa regional que faz parte do fato cultural caribenho. Nem é especificada a transversalidade ou não das tradições e do folclore como práticas culturais. Embora para esses três estudiosos da época se suponha que essas duas noções sejam sinônimas, as observações etnográficas feitas entre 2022 e 2023 sobre o uso das tradições e do folclore no Haiti não nos permitem afirmar com certeza os limites dessas duas categorias. No entanto, o uso de um ou outro por portadores de tradição, mediadores culturais, colecionadores, companhias de dança e escolas varia. Levando em consideração as três variáveis – lugar, contexto de atuação e perfil social do falante – este artigo nos convida a refletir sobre as "conexões" das danças haitianas, mas especialmente sobre sua ancoragem caribenha como um fato cultural não excepcional.

Palavras-chave: Danças afro-ameríndias. Haiti. Caribe. Colonização. Etnologia.

ABSTRACT: Since the work of the nascent Haitian ethnology (1920-1960) and even after, our readings have highlighted the dominance of a certain "exceptionality" of the Haitian cultural fact and the persistence of a conceptual vagueness in the use of the traditional and the folkloric. To discuss this, this article uses three key works of the indigenist movement of the period. While these writings value traditional and folk dances, they do not insert them into a narrative constitutive of

² À propos du concept «porteurs de tradition», Jean Simard (1993), le définit par ceux qui excellent dans la pratique de leur art, ou qui sont considérés comme les derniers à pouvoir le transmettre. Voir aussi Turgeon (2015).

³ Pour discuter du postulat des sociétés de métissage ou d'hybridation, Jean-Loup Amselle (2021) propose le concept « branchements ». Récusant toute « quête des origines ». Pour lui, « toute société est métisse et donc que le métissage est le produit d'entités déjà mêlées, renvoyant à l'infini d'une pureté originare » (Vibert 2003).

⁴ Pour une critique de l'ethnologie naissante des années (1930-1960), cet article recourt au concept de « branchements » formulé par Jean-Loup Amselle (2021). Il le définit comme relecture critique du « culturalisme » classique de la discipline anthropologique.

the Caribbean cultural fact. The respective purpose of these two practices is also not specified. From the place of the scholars of the period who reflected on the object of traditions and folklore, these two notions are almost synonymous. The ethnographic observations carried out between 2022-2023 on their representations in Haiti do not allow us to state with certainty the boundaries of these two categories. However, the use of one or the other by tradition bearers, cultural mediators, collectors, troupes and dance schools varies. By considering three variables - the place, the context and the social profile of the speaker - this article invites us to reflect not only on the anthropological "connections" of these dances, but also on their Caribbean roots.

Keywords: Afro-Amerindian dances. Haiti. Caribbean. Colonization. Ethnology.

Como citar este artigo:

Bien-Aimé, Kesler. "Mutations des danses afro-amérindiennes dans la Caraïbe: une analyse des faits traditionnels et folkloriques à partir l'ethnologie en Haïti". *Locus: Revista de História*, 30, n. 2 (2024): 167-197.

Pour situer cette étude, nous précisons que le corpus de documentation sur les danses qui nous intéresse ici est bien ancré dans la littérature des folkloristes du mouvement indigéniste haïtien et celle des Griots⁵ des années 1930-1960. Ces dernières ont déjà fait l'objet de plusieurs études monographiques. À l'examen de Bernard Camier (2023) qui considère ces danses comme afro-créoles, nous ajoutons qu'il faut penser aux antécédents de l'organisation sociale précoloniale et à sa culture. Cet élargissement permet ici d'examiner les danses de la région dans une catégorie plus vaste des danses. En effet, les pratiques culturelles ont la vie longue. Cette caractéristique privait les conquistadores du contrôle total pour éradiquer la danse comme pratique sociale vitale des sociétés indigènes de la région caraïbéenne. Si le pouvoir politique et l'organisation sociale dans les îles caraïbéennes furent vite vaincus, les prêtres de l'Église catholique et les conquistadores, chacun de leur côté, mettaient en œuvre des approches différentes pour lessiver la culture des indigènes. Pour étayer ce point de vue, nous nous référons à la thèse de doctorat de Lisa Lekis (1956, 8).

The priests, with a more realistic approach, realized that to erase so vital and basic an activity as dance from the life of their converts would be a near impossibility. Consequently, and with very little change of content, the dance of the Indians was adopted or adapted into the ritual of the Catholic Church were, even today, many reminders of the original pagan rituals can be found. Although evidence of this syncretism is more apparent among the pure Indian groups on the mainland, the same process occurred during the early days of the conquest of the islands.

⁵ Fondée en 1938 pour une courte durée, *Les Griots* est une Revue scientifique et littéraire. Son appellation « Griots » s'est inspirée des maîtres africains, passeurs de mots et dépositaires de la mémoire collective. Défendant la thèse raciale, cette revue aborde les problèmes de la construction nationale, notamment ceux qui relèvent du flou de l'identité et de la civilisation haïtienne.

Sur le plan naturel et colonial, les îles des Caraïbes sont une communauté de destin. La conquête et l'extermination indigènes (Taïno et Arawak) peuvent être considérées comme la première étape vers la réalisation du vaste empire colonial espagnol. Ainsi elles forment une unité de culture dont la cohérence permet de lier l'ensemble de la production caraïbienne. Quand Camier (2023) avance que l'histoire des danses ou des musiques afro-créoles françaises ne commence véritablement qu'avec Harold Courlander au début des années 1960 dans *The Drum and the Hoe*, nous ajoutons encore que les publications de la première moitié du XX^e siècle n'attestent pas son assertion.



Photo 1 — « Bamboula, danse d'une colonie française d'Amérique », huile sur toile (1836) par Louis Gamain (1803-1871). Musée historique de La Rochelle. Remerciements à Vincent Vicente Guillon, cité par Daniel Miranbeau (2019).

En dépit de ces mises au point, cet article ne discute pas de l'histoire des danses afro-créoles, afro-amérindiennes. Tout en élargissant le narratif insulaire des faits culturels, il a plutôt pour objet d'attirer l'attention sur les interrelations des catégories qu'on qualifie - tantôt de danses traditionnelles tantôt de danses folkloriques. Entre ces deux appellations, le flou qui persiste semble provenir de l'« essentialisme culturel » (Vibert 2003) de l'époque et de l'appropriation urbaine des danses dites ancestrales⁶ ou danses traditionnelles par des acteurs en quête de matière première culturelle pour divertir la vie urbaine et le tourisme. Dans le cas haïtien, leur séparation et folklorisation vient d'une pensée « biológico-culturelle » (Vibert 2003), donc d'une « essence » imaginée.

⁶ Pendant les entretiens ethnologiques deux médiateurs culturels urbains WD et JV, très actifs à Port-au-Prince, insistent sur la notion de danse ancestrale. Pour eux, ce terme est l'équivalent de la danse traditionnelle. Dans son élaboration sur le nationalisme occidental, Trottier (2017, 10) reprend Thiesse (2001, 13-14) qui avait parlé que la recherche des Grands Ancêtres comme étant la première étape sur la « checklist » identitaire. La tentative ici de synonymiser ces deux termes – tradition et ancêtre, semble s'inscrire aussi dans une logique de la construction de l'identité nationale.

Dans un article qu'il intitule « Le vodou haïtien et l'indépendance d'Haïti : de la résistance à l'héritage politique, Dimitri Bechacq (2019, 72) signale avec acuité les motifs officiels de l'usage du vodou.

Dans les années 1940, du fait de l'intérêt des étrangers pour ce qu'ils considéraient être un exotisme étrange et sauvage, les gouvernements haïtiens décidèrent de jouer la carte du vodou et de l'authenticité en soutenant les troupes folkloriques dont les premières furent créées dans les années 1930 et qui, dès leurs débuts, puisèrent dans le répertoire du vodou leur inspiration musicale et chorégraphique. Il s'agissait de promouvoir Haïti et ses particularités face à la culture occidentale dominante [...].

S'agissant de la notion de tradition telle que comprise dans les écrits des indigénistes des années (1920-1960), à la limite du raisonnable, qu'est-ce qu'on peut effectivement considérer comme tradition ? En matière de transmission des danses traditionnelles, qu'est-ce qui est effectivement transmis ou vendu comme produit culturel ? Les observations de terrain ethnographique menées dans cinq départements géographiques entre 2022-2023⁷ ajoutées aux lectures de textes théoriques et monographiques sur les danses en Haïti et ailleurs, nous exposent à une problématique complexe. En effet, la préoccupation de protéger et de conserver ces danses contre les contingences du milieu haïtien tel que dégagé notamment par Honorat dans l'introduction de l'ouvrage *Les danses folkloriques haïtiennes*, nous semblent compliquer à résoudre. Disons, mieux, avant son constat, les expressions de danses traditionnelles et folkloriques auxquelles l'auteur s'était attaché, n'avaient-elles pas déjà changé ?

Cadres sociaux des danses haïtiennes

S'agissant des danses en général, elles sont définies comme une succession de mouvements⁸; c'est-à-dire toute une suite de gestes qui s'enchaînent dans le temps et dans l'espace. Les occasions de danser sont multiples. Peu importe leurs manifestations ou formes spécifiques, les fonctions des danses sont aussi diverses. Elles peuvent répondre à des rites sociaux, festifs, religieux, commémoratifs, funéraires, sportifs, militaires, ludiques, divertissements et autres. En outre, une assertion de l'Allemand Curt Sachs citée par Honorat (1955, 14) dans le Bulletin du Bureau d'ethnologie nous paraît pertinente⁹. Il écrit que : « dans la vie des peuples, et des classes sociales qui sont encore près de la nature, la danse préside donc à tous les événements : naissance, circoncision, initiation des jeunes filles, mariages, mort, semailles et moisson, chasse, guerre, lunaison ». Gabriel Entiope (1996, 13) reprend la définition de Roger Bastide selon laquelle la danse est un art qui a pour but d'exprimer au moyen de pas, de sauts, de mouvements « cadencés »,

⁷ Inventaire partiel réalisé par l'Institut haïtien – patrimoine et tourisme (INAPAT).

⁸ Voir le Dictionnaire Antidote 11.

⁹ Série II, Mars 1955, 14.

d'attitudes, de gestes et de regards, des pensées, des actions, des sentiments, des passions... »¹⁰ Tout dépend, une danse peut avoir plusieurs fonctions. C'est le cas pour *lòkès*¹¹. Cette danse est inventoriée dans une petite localité située à l'intérieur de la cinquième section communale de Dessources dans la commune de Jean Rabèl du département du Nord-ouest. Présente dans les rassemblements ludiques et funèbres lors du « bal pou mò »¹², la danse *lòkès* consolide les liens entre les membres de cette communauté.

Dans l'ouvrage *Haïti : les terres, les hommes et les dieux*, Alfred Métraux (1952, 70) écrit que la danse est intimement associée au culte et y occupe une place si essentielle qu'on pourrait presque définir le vodou comme une « religion-dansée ». Le tambour sur lequel on bat le rythme des danses est devenu en quelque sorte le symbole même du vodou, si bien que « battre tambour », a pris dans le langage courant, le sens de célébrer le culte des *loas*. Claude Carré (1995) soutient dans un rapport pour le compte du ministère de la Culture que danser en Haïti est d'abord un mouvement spontané du corps. Pour C. Paul (1962), cet acte « est peut-être avec le chant le bagage culturel le plus précieux que le nègre ait transporté en Amérique. Ils se sont révélés si liés à sa vie, qu'en définitive, ils ont échappé à l'interdit colonial même dans les zones où l'Administration a été la plus aveugle ». Sur le plan religieux, il poursuit que « les danses, comme les chants d'ailleurs, sont des prières, des prières-hommages qui par leur puissante évocation aident à la réactualisation des Loas et à fortifier le sentiment de leur présence. En exécutant une danse, on représente un Loa, on vit son symbole » (Paul 2014, 55)¹³. Dans un certain sens, Paul aurait pu remonter plus loin. Car avant l'arrivée des Africains dans les îles de la Caraïbe, les *areitos*¹⁴ avaient cette même fonction. En ce sens, Lekis (1956, 9) précise: "In addition to dramatized events, dances were prayers to the gods, lamentations of tragedy, eternal protestations of love or instigations to war." Citant Andres Oviedo, elle poursuit son argumentaire:

there is an interesting description of a collective dance offered by Queen Anacoana in honor of the Spanish governor of Santo Domingo in 1520. [...] On this island the only record of the arts are songs called *areitos* which are transmitted from generation to generation (Lekis 1956, 9).

¹⁰ Voir en ligne la mémoire de maîtrise de Jenipher Whyshliadha Charles (2020, 25). Voir aussi celle de Amègnonglo Léonce Alexis (2023, 13).

¹¹ La communauté dit *Lòkès*, parce que les gens de la zone comparent sa performance à un orchestre. Mais les danses exécutées sont des variantes. Inventoriée à Jean Rabel dans le département du Nord-ouest par Dieuné Racine de l'INAPAT, la théâtralité de cette danse ressemble beaucoup à une variété de la contredanse, de l'*avan 2* ou de l'*avan 4*.

¹² Lors du *bal pour les morts*, la communauté rend hommage au défunt sous une forme à la fois festive et de recueillement. Cet événement fait partie des pratiques de danses, de musiques et de chants exécutés par le groupe *Lòkès*. Il a été inventorié par Dieuné Racine dans le cadre de l'inventaire partiel des danses traditionnelles dans le département du nord-ouest d'Haïti. Coordonné par l'Institut haïtien – patrimoine et tourisme (INAPAT), l'enquêteur a réalisé son terrain en décembre 2023 et rapport a remis le 29 janvier 2024.

¹³ Charles (2020, 24).

¹⁴ Une forme de chants, de prières et de danses que pratiquaient les indigènes.

Plus tard, lors des traversées transatlantiques des nègres captifs, Jean Meyer (1986) rappelle dans l'ouvrage *Esclaves et négriers* que « le fouet étant là pour les convaincre - à danser sur le pont du navire, tant pour « entretenir » leur condition physique que, sans doute aussi, pour amuser ou distraire les hommes d'équipage. [...] les négriers fouettaient et forçaient les nègres à danser »¹⁵. Dans le cadre d'un rapport de recherche documentaire intitulé - Synthèse sur la contredanse réalisée pour l'UNESCO en Haïti, Joseph Ronald Dautruche¹⁶, reprend Honorat (1955) qui avait signalé que « dans la colonie de Saint-Domingue, la danse était un véritable point de ralliement de toute la société, malgré l'attitude des grands planteurs ». L'époque pré-colombienne n'était pas différente. Comme signalé par Lekis, la « Dance has always served as the physical release for emotional tension which has no limits in terms of human decency, gentleness or kindness. [...] According to the chronicles, the dance forms of both Arawak and Carib Indians closely followed the pattern of their daily lives. Because the Indians had no written language, history was passed on from generation to generation by the songs and acted out by the movements of the dance. »

Si la majorité des danses que nous avons identifiées dans l'inventaire partiel ont des liens avec les trois grandes familles des rites du vodou haïtien-Rada, Congo, Péto, il est possible d'étendre leur branchement. Comme pour les areitos, une première catégorisation les classe dans le type sacré. La deuxième est du genre socioludique¹⁷. Il participe à l'animation des réseaux des communautés de traditions. La troisième danse fait référence surtout à ce qu'on C. Paul (1962) appelle semi-sacré. Dans le temps, si le *rabòday*, danse et musique du rara en même temps, avait de fortes connotations sacrées et des fonctions religieuses assez rigides, de nos jours avec les disques-jockeys (DJ)¹⁸ qui s'en approprient, cette danse d'ambiance urbaine est dans une dynamique de fusionnement plus large.

Dans la recherche sur la contredanse, Dautruche (2017) attribue à cette pratique sociale une fonction très importante dans la vie et la culture des gens. « C'est le développement des valeurs artistiques par la démonstration de l'adresse [...] Le paysan haïtien, toujours intéressé à perfectionner la technique, se range volontiers pour admirer une danse particulièrement bien

¹⁵ Voir la gravure intitulée « Traversée » Danse de nègres, parue en 1842, Numéro d'inventaire 1992.111, département de La Réunion gestionnaire du musée de Villèle, 2016 Disponible à URL : <https://www.musee-villele.re/fr/notice/1992-111-traversee-danse-de-negres-2b7df563-6dd3-4dec-a410-7a5b14340269>. Consulté le 16 février 2024.

¹⁶ Projet de renforcement des capacités dans la mise en œuvre de la Convention de l'Unesco sur la sauvegarde du patrimoine immatériel : Préparation d'un projet d'inventaire de la contredanse, Recherche documentaire sur la contredanse *Rapport de synthèse*.

¹⁷ Banbòch, bal vodou, etc. Dans les moments de divertissements : récréation, carnaval, champêtre, les paysans organisent assez souvent des bals *anba tonèl*. Il y dansent : *menvat*, *lòkens*, *annavan kat*, *annavan de*, *troubadou*, *konpa*, etc.

¹⁸ Ces médiateurs de l'industrie musicale transforment ou renouvellent cette danse en une forme musicale et de gestes qui n'ont rien à voir les danses rara d'antan. Quant à matériel sonore et de mouvements débridés, Honorat (1955, 41) parlerait ici de danses profanées.

exécutée ou un danseur indubitablement supérieur par l'entraînement ou le savoir-faire. » Shanna Aristil (2021)¹⁹ soutient que les danses traditionnelles haïtiennes font référence à l'histoire sociale et culturelle d'Haïti. Non seulement elles sont au centre des rassemblements politiques, culturels et festifs, elles sont aussi essentielles à l'expression de la spiritualité du peuple. Bien avant, Honorat (1955, 11) écrit que [...] l'importance de la danse dans la vie humaine vient de son ancienneté comme art et de sa philosophie qui embrassent tout l'univers. En tout cas selon nous, que l'acte de danser soit pensé, ritualisé ou spontané, les sons, les gestes, les rythmes et les pas de danse permettent de nommer la danse en question en fonction d'une historicité partagée. En lien aux écrits publiés sur la question dans les années (1928-1960), nous revisitons le contexte de l'argument de l'ethnologie haïtienne avec celle des autres territoires postcoloniaux de la région. Bien ancrée dans une quête identitaire nationaliste dont l'orgueil est fouetté par l'Occupation américaine, cette ethnologie s'enferme dans le discours social de la première moitié du XX^e siècle.

Il ne s'agit pas pour nous de réfuter cette quête sans tenir compte du contexte politique qui justifiait sa conceptualisation. « Rétablir l'équilibre entre les éléments mis en présence, en premier lieu, par une revalorisation de l'héritage africain »²⁰, c'est ce que l'on a appelé l'indigénisme²¹ haïtien. Déjà, les sources indirectes consultées fournissent des explications jusque-là valables nous permettant de saisir les nuances qui s'imposent entre les danses traditionnelles et les danses folkloriques. L'angle sous lequel nous l'abordons s'éloigne des binarités qui surgissent à chaque fois qu'on traite des thématiques qui s'apparentent aux catégories comme : tradition/modernité, culture populaire/culture savante, urbanité/ruralité. Les danses que nous traitons proviennent d'une société dite de tradition orale que cette anthropologie perçoit comme un référent immuable sans tenir compte que leur folklorisation participe d'une circularité des cultures. Les rares danses européennes²² qui ont été appropriées par les esclavisés alors qu'elles subsistent encore dans les métropoles – espagnole, française, portugaise et anglaise font partie du fond folklorique de ces sociétés coloniales. À bien écouter les porteurs de traditions, collecteurs et artistes, nous estimons qu'il est nécessaire de nous attarder sur le sens qu'ils attribuent à ces termes.

¹⁹ « Les danses traditionnelles d'Haïti : yanvalou » (2021). Voir à URL : <https://centretoussaint.com/en/blog/haitian-traditional-dances-yanvalou/>. Consulté le 16 février 2024.

²⁰ Edouard Glissant définit la créolisation, dans la revue *Les périphériques vous parlent* en 2002. Réal. : Federica Bertelli. Hors Champs production.)

²¹ Michel Acacia (1993) définit l'indigénisme comme « un intense mouvement de réévaluation culturelle et de définition de l'identité nationale qui date de la fin des années 20, tant à cause de la problématique de la culture telle qu'elle y est inscrite qu'à la faveur de la profusion d'images et de discours empruntant des formes diverses sur le monde rural. [...] c'est pour des raisons de convenance et au gré d'une construction intellectuelle que l'on arrive à dater l'indigénisme » (Acacia 1993, 49). Voir Buteau et al. (1993, 109-111) et Dautruche (2021).

²² Bal des affranchis, Bal champêtre, menuet, lanciers, la Polka, contre-danse.

Pour mieux circonscrire notre énoncé, l'observation est portée sur l'appellation et les mutations continues du traditionnel au folklorique en milieu rural et urbain. Ce qui nous intéresse dans les sources indirectes et les sources directes mentionnées, c'est l'appropriation et l'objectivation du vivant, au sens, si l'on veut, de la biologie sociologique (Vanguennep 1924). À cet effet, les nuances soulevées par des porteurs de traditions d'un côté, et d'un autre des ex-acteurs²³ qui assurent le travail de mise en valeur. L'intervention de ces derniers nous permet de prendre en compte les variables citées ci-avant. La combinaison des trois fournit un cadre interprétatif suffisant pour saisir la fonction sacrée ou créative du traditionnel et du folklore.

Dès la fin des années 1980, une deuxième vague de combats identitaires devant servir à la [re]construction de la société haïtienne post Duvalier²⁴ prend de l'ampleur. Ainsi, tout ce qui est perçu comme « substrat pur » du monde rural est approprié comme une « essence ». Entretemps, nous notons que cette vague d'appropriation du mode de vie paysan se produit dans un contexte de déplacements des populations rurales, d'urbanisation inégale et de [sur]densification des espaces urbains.

Citant un document officiel, Price-Mars (1928, 119) parlait encore de la physionomie rurale du territoire haïtien au 1^{er} quart du XX^e siècle. Si pour quelques 1 500 000 habitants, seulement 250,000 vivaient dans les grandes villes haïtiennes soit entre 15 à 17 %, les résultats des recensements de 1950²⁵ et 1982 indiquent clairement une inversion de ces données démographiques. De nos jours, plus de la moitié de la population haïtienne est installée dans les villes et les bourgs, ce qui représente un changement majeur par rapport aux années cinquante, où environ 90 % des Haïtiens vivaient à la campagne²⁶. Ce flux continu des populations rurales vers les villes a de sérieux impact sur les pratiques culturelles traditionnelles et sur l'organisation sociale du monde rural. En quoi ces déplacements internes et externes de ces populations modifient-ils les modes de transmission des traditions populaires et accentuent le processus de folklorisation ? Dans ce contexte de mobilité et d'immobilité, quelle est la validité actuelle de l'appel formulé par Michel Lamatinière Honorat (1955) exigeant le « respect de la rhétorique populaire » ? Selon lui, ces danses

²³ En lien aux porteurs ou détenteurs d'un élément du patrimoine culturel dans un lieu X, nous désignons par « ex-acteurs » ceux, pour un motif socioéconomique voire touristique quelconque recourent à cet élément et le [ré]interprètent dans un tout autre contexte social.

²⁴ La période post Duvalier s'étend de 1986 à aujourd'hui. Ce régime politique à vie, le duvaliérisme (père 1957-1971) et (fils 1971-1986), a passé 29 ans au pouvoir. Sa chute le 7 février 1986 marque un tournant dans le paysage politique et culturel.

²⁵ Voir Paul Moral (2005 [1959], 27), il constatait déjà la décadence du « lacou », ce noyau familial qui garantissait le lien social en milieu rural.

²⁶ Nancy Lozano Gracia, et al. (2017) Les villes haïtiennes: des actions pour aujourd'hui avec un regard sur demain. Rapport Banque Mondiale.

ayant été conservées oralement dans la profondeur intime du peuple, il n'y a pas de règle qui préside à leur constitution.

À tort ou à raison peut-être, ce folkloriste des années 50 s'insurge contre l'harmonisation et la stylisation apportées par des chorégraphes improvisés, écrit-il, qui ignorent que des motifs d'exploitation ne signifient pas la transformation. En dépit des positions tranchées des indigénistes haïtiens sur ce qui fait ou non l'identité haïtienne, cette « stylisation » se poursuit dans les danses haïtiennes translocales²⁷ et transdiasporiques. Depuis une trentaine d'années, elle est représentée dans les chorégraphies de Jeanguy Saintus, *Ayikodans*, du *Centre et Compagnie de danse Jean Renel Delsoin*, du *Ballet folklorique d'Haïti*, Nicole Lumarque, *Haïti Tchaka danse*, etc.

Au regard de la littérature disponible et les observations ethnographiques réalisées, comment se pose la question de la transmission de ce patrimoine vivant dans la société haïtienne contemporaine ?

Antécédents historiques : survivances de l'imaginaire colonial dans les danses haïtiennes

La modernité coloniale introduite dans l'Amérique globale depuis 1492 soutenait que les autochtones de la région et les esclavisés africains qui arrivaient quelques années après seraient dépourvus d'humanité (âme). Par un long processus de croisements, de transculturation²⁸, de créolisation, d'hybridation des cultures, ces derniers se sont [ré]inventés partout dans les colonies. C'en est le cas en Guadeloupe avec le *gwoka*,²⁹ au Brésil la *Capoeira*, le *samba-jongo* popularisé sous le nom de *caxambu* et *corimá* ou encore *tambu*, *batuque* ou *tambor*, la *biguine* et le *bèlè* en Martinique, la

²⁷ Salzbrunn (2017, 5) le définit le résultat de nouvelles formes de délimitations qui reprennent en partie, mais aussi dépassent les frontières géographiques ou nationales. Ces espaces translocaux conduisent à de nouvelles sources d'identification et d'action fondées sur des systèmes de référence locaux et globaux spécifiques. Cité par Elina Diebbari lors de sa conférence : « Transpolitisme et salsa en Afrique de l'Ouest : performer les traces de soi, transcender les appartenances Glocal », (t) races III, tenu le 6 février 2023 dans le cadre des recherches contemporaines en anthropologie : des circulations en question(s). Séminaire/webinaire coordonné par Maud Laëthier et Julien Mallet.

²⁸ Voir article de Miguel Arnedo-Gómez (2022) où il présente l'idée centrale du concept transculturation « Fernando Ortiz's proposal to replace the word acculturation with transculturation in Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar (1940) has become an iconic statement affirming the distinctiveness of Latin American anthropology ».

²⁹ Depuis 2014, le *gwoka* est intronisé sur la Liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'UNESCO. Dans sa thèse de doctorat, Sitchet Pierre-Eugène (2017) soutient que le gwoka est né en Guadeloupe au XVIIe siècle avec l'esclavage transatlantique. Selon lui « à l'origine c'était une musique de résistance à une acculturation forcée violente et occasion de préserver un héritage culturel. Il précise que le gwoka accorde une large place à la voix [...] s'appuie sur le triptyque tambour-chant-danse [...] ».

*contredanse*³⁰ au Québec, le *carabinier*³¹, le *menuet*, le *rara/gàgà*, le *méringue* dans l'île d'Haïti, etc. Par exemple, dans les recoins les plus reculés, subsiste tout un ensemble de danses catégorisées comme traditionnelles ou folkloriques. Elles se sont tellement mélangées avec des gestes afro-amérindiens, Aujourd'hui, il paraît peu vraisemblable de dissocier sans équivoque l'afro-amérindien de l'Occidental. Tout en admettant la complexité de la formation de la culture des postcolonies anglo-portugaise et franco-espagnoles, il est possible ici d'avancer que les pratiques culturelles respectives des cargaisons de captifs africains déversées dans l'île d'Haïti est un facteur fort déterminant pour examiner la constitution des danses haïtiennes comme une sous-catégorie des danses afro-amérindiennes, hispano-français et afro-créoles.

L'accroche du « nationalisme colonial »³² dominicain à une identité culturelle exclusivement hispanique ne peut cacher ce fait historique dans la formation de la culture de l'île d'Haïti.

Des deux côtés, ce fait historique donne à voir des survivances culturelles africaines et européennes profondes et nombreuses. Leurs expressions rappellent à qui veut l'entendre que ce territoire insulaire postcolonial détient des traditions artistiques que l'Occident a longtemps

³⁰ Dans *Les cahiers de l'association pour l'avancement de la recherche en musique au Québec*, la danseuse et folkloriste Simone Voyer répond à la question : qu'est-ce qu'une contredanse ? Les aspects sémantiques et étymologiques du mot « contredanse » ont suscité chez les auteurs maintes hypothèses et controverses. De plus, ils ont fait naître chez eux deux principaux courants d'opinions. Nombre d'entre eux optent pour la traduction française du terme « country dance » (danse de campagne). D'autres sont partisans de l'origine latine, le mot « contre » venant du latin « contra » (en face de). Pour ces derniers, la contredanse est celle où les participants sont disposés en vis-à-vis et « font, à l'opposite les uns des autres, des pas et des figures semblables ». En référence aux observations de Jean-Baptiste Labat et Moreau de Saint-Rémy, Daustruche (2017), soutient que « les contredanses seraient d'origine anglaise (*country dance* : danses villageoises ou de campagnes). Certains historiens avancent qu'elles sont d'origine française (contre-danse : danse vis-à-vis). Ces danses ont conquis la cour royale française dès 1680, où elles sont devenues petit à petit très populaires. Elles arrivent dans l'île de Saint-Domingue dès le début du XVIIIe siècle. Pour expliquer encore leur présence dans le répertoire des danses traditionnelles en Haïti, il cite Emmanuel C. Paul. Pour lui, ces danses « se sont ensuite folklorisées en Haïti après avoir connu leurs moments de vogue dans nos salons qui voulaient imiter ceux de la France des XVIIe, XVIIIe siècles ». Inscrite au Registre du patrimoine culturel immatériel haïtien depuis le 21 octobre 2019 / # 008-2 -oct-2019. Il fait partie aussi du corpus des danses traditionnelles inventoriées par l'Institut haïtien – patrimoine & tourisme (INAPAT), cette danse se décline en toute variété de danses sociale (non sacrée). À Lavoute et au Platon, communautés rurales dans le département du Sud-Est, les pratiquants confient aux enquêteurs Ritchi Fortuné et Paul Leel de l'INAPAT que cette danse s'appelle *menuat* ou *annavan kat*. À Desdunes dans le département de l'Artibonite, Holbens Dumerand a inventorié la même forme sous le nom *annavan de*.

³¹ Inventoriée par Guibert Charles, la danse carabinier, l'appellation de cette subit des inflexions durant son processus créolisation. De carabinier langue en française, dans le temps le resonance *kalabiyen*, *kabiyen*, *kalabiyen*, *carabignin*, *carabiné*. Les danseurs se déplacent dans un mouvement de rotation, elle est décrite comme une danse rapide. Si on origine coloniale ou non fait encore débat entre les historiens, l'enquêteur Guibert Charles se réfère à Jean Fouchard pour écrire dans sa monographie que « le *kalabiyen* est issu des contredanses et a fait naître la danse méringue qui elle-même influence la danse *Konpa*. » Toujours dans ce travail d'inventaire Guibert Charles (2023) note que le *kalabiyen* a été classé ressource culturelle et touristique à Pistere, zone de Limonade, Petit Bourg du Borgne vers le Nord-Ouest.

³² Le terme « nationalisme colonial » désigne le choix d'une nation issue de la colonisation qui construit son identité de peuple en fonction des représentations de son ancienne métropole. Bien souvent, le « nationalisme colonial » est mis en place quand les élites postcoloniales souffrent d'un déficit d'« histoire glorieuse ». Pendant que le nationalisme héroïque haïtien réitère son racisme antiblanc, l'anti-haïtianisme dominicain clame son hispanité comme identité. Voir Bien-Aimé (2023, 10).

perdues. Ceci est aussi valable dans d'autres territoires postcoloniaux qui ont partagé l'historicité coloniale. D'ailleurs en Argentine, les travaux d'historiens de la danse tels que Carlos Vega, révèle l'origine occidentale de ces danses folkloriques. Selon lui, ces danses, s'inspirant des danses de cours européennes, les populations métisses et indigènes s'approprient dès l'époque coloniale, rappelle Hontag (2018).

Autrement dit, c'est bien la concentration de la main d'œuvre servile africaine dans les plantations et ateliers qui a occasionné ce type de créolisation des cultures qui étaient en circulation dans ces colonies. Bien que dans d'autres territoires postcoloniaux comme les États-Unis d'Amérique, le Canada-Français³³, le Brésil, certaines des ethnies autochtones soient tenues dans des réserves hors de la vue urbaine occidentale, leurs danses n'échappent pas pour autant au contact du temps postmoderne.

Classification ou catégorisation des danses traditionnelles en Haïti

Faute d'une solide documentation sur le processus d'hybridation des cultures indigènes, coloniales et africaines, C. Paul (1962, 53) soutient que ce n'est pas possible de bien étudier les danses sans tenter de monter à la complexité de leurs origines. Son écrit signale que l'historiographie des danses en Haïti est tributaire de l'anthropologie coloniale³⁴. Ses principaux représentants répondent au nom de Père Labat³⁵, Moreau de Saint-Mery) et Etienne Descourliz. Il a fallu attendre le tournant ethnologique haïtien (Célius 2005) ou l'affirmation du mouvement culturel que Jean Fouchard (1988) appelle la révolution indigéniste pour lire des travaux de types ethnographiques et ethnologiques qui valorisent les héritages africains.

Citons d'abord, celui qui a donné le ton discursif à la pensée dite « retour aux sources » énoncée par Jean Price Mars (1928), suivis par ses disciples – Michel Lamatinière Honorat, Emmanuel C. Paul, Jean Fouchard, la danseuse et chorégraphe américaine Katherine Dunham et bien d'autres encore. À bien remarquer, jusque-là, nous ne bougeons pas du registre des représentations de ce qui est compris comme tradition. En effet, les porteurs de traditions ne nomment pas ainsi leurs pratiques de danses. Citant Pressoir (1947, 41), Béchacq (2019) souligne que « pour l'homme du peuple haïtien comme pour l'Africain, la danse est étroitement liée aux pratiques religieuses. L'homme du peuple parlera donc d'une danse vodou, d'une danse petro, d'un service kongo [...] ».

³³ Dans Raphaël Trottier (2017, 13) la société traditionaliste canadienne-française se définit alors principalement par sa fidélité envers sa foi catholique, sa langue française, son respect de la vie rurale et de la famille.

³⁴ Au sens des études descriptives portant sur l'histoire naturelle, l'organisation sociale, politique, économique, religieuse et culturelle réalisées par des savants coloniaux vivant ou de passage dans la colonie.

³⁵ Voir Labat 1742.

Déjà, en 1962, Emmanuel C. Paul identifiait diverses variétés de danses du type africain apportées par les groupes de peuplement noir de St-Domingue³⁶, à côté des danses européennes qui ont été apprises ou imitées par les esclaves et enfin d'autres créations s'inspirant des premières. Citant Honorat (1955) dont les écrits partagent les danses profanes en deux groupes : « le menuet, la contredanse, les lanciers, la polka que pratiquaient les colons de St.-Domingue [...] ». En référence à cette classification : les danses sacrées, danses profanes et les danses profanées. C. Paul estime que ce dernier sous-groupe est artificiel. On ne peut pas, selon lui « contester avec raison le titre de « danses profanées » parce que d'abord, aucune des danses prétendues profanées n'a disparu dans le rituel en tant que danse sacrée. » Avant de faire référence à tout un ensemble de danses comme :

les quadrilles appelés plus tard [...] quadrilles de carabiniers qu'aimait Dessalines [...]. Ces danses se sont depuis longtemps folklorisées en Haïti après avoir connu leurs moments de vogue dans nos salons qui voulaient imiter ceux de la France des 17ème, 18ème siècles. Il faut pénétrer dans les milieux ruraux les plus reculés pour en trouver les traces (Paul 1962, 75).

Il est à noter que c'est ce vaste fond de mémoire collective coloniale et postcoloniale qui alimentait les danses dites folkloriques de la décennie (1930-1960) et plus tard d'autres danses contemporaines qui en font leur source d'inspiration. Par une sorte d'idéalisation de l'héritage culturel du paysan « sans bien », cultivateur du « pays en dehors »³⁷ comme représentatif de l'Afrique profonde. C'est-à-dire d'un modèle qui serait exclusif de la société haïtienne profonde. Ce positionnement de l'ethnologie haïtienne des années (1920-1960) apparenté à l'Afrique a du mal ici pour suivre l'analyse de l'ethnologie historique³⁸. Cette approche nous oblige à connecter les écrits historiques sur l'objet de ce passé avec le vécu des peuples de la caraïbe incluant les modes d'appropriations en cours. Essentialisées et folklorisées par l'indigénisme culturel et politique, déjà ces danses accompagnaient le marketing territorial de la ville de Port-au-Prince.

Celui qui a favorisé plus tard le *boom* de l'industrie touristique des années (1940-1960). Toutefois, les modes d'appropriation et de renouvellement des représentations culturelles immatérielles des sociétés rurales haïtiennes invalident la thèse de ces « authentiques. » Défendant une « possible » authenticité ontologique de l'Haïtien et les menaces dont elle fait objet, Price-Mars (1928, 10) écrit :

[...] par une logique implacable, au fur et à mesure que nous efforcions de nous croire des Français « colorés », nous désapprenions à être des Haïtiens tout court c'est-à-dire des hommes nés en des conditions historiques déterminées, ayant ramassé dans leurs âmes, comme tous les autres groupements humains, un complexe psychologique qui donne à la communauté haïtienne sa physiologie spécifique. Dès lors, tout ce qui est authentiquement indigène – langage, mœurs,

³⁶ Claude Dauphin (2014, 31) précise que « Saint-Domingue tout court revient à parler d'Haïti sous le régime français ».

³⁷ Voir les caractéristiques de cette marginalisation dans l'essai de Gérard Barthelemy (1990) sur l'univers rural haïtien.

³⁸ Voir le chapitre 2 de la thèse de doctorat de Kesler Bien-Aimé (2023) soutenue à l'Université Laval.

sentiments, croyances – devient-il suspect, entaché de mauvais goût aux yeux des élites éprises de la nostalgie de la patrie perdue.

Sur la question de la dénomination que fait Honorat du groupe de danses profanes d'origine locale, européenne et d'influence africaine, le désaccord de C. Paul (1962, 76) est nettement exprimé. Selon lui, « dans une classification, on ne peut par exemple parler de danse carnaval, de danse rara, de danse coumbite (travail collectif) parce qu'il n'y a pas de danses typiquement et exclusivement appropriées à ces phénomènes ». La danseuse américaine, Katherine Dunham, ayant vécu en Haïti pendant une très longue période classe aussi les danses haïtiennes en trois catégories : sacrées, profanes et marginales. Elle subdivise les danses profanes en danses profanes de masse et danses profanes de petite foule ou danses sociales.

En d'autres mots, Carré (1995) reprend la division de Dunham et d'Honorat pour avancer que « de nos jours, beaucoup d'autres danses sont désacralisées et le processus de désacralisation s'accroît. Ceci est surtout rendu possible grâce au mouvement musical racine³⁹. En vue de présenter une synthèse des danses haïtiennes, rentrer dans les détails interprétatifs, il propose aussi une classification. Avec des appellations relativement différentes pour dire le même, sa division des danses haïtiennes ne contredit pas celles de ses prédécesseurs :

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

Nous basant aussi sur le répertoire de danses mobilisé par Katherine Duhnam (1950), ce complément nous paraît suffisamment représentatif des modalités de la créolisation forcée des danses européennes telles qu'introduites dans les Caraïbes depuis la fin du XV^e siècle. Si des sources lointaines et anciennes sur ces danses existent, les récits des auteurs sur la question sont aussi intéressants que contradictoires.

Par exemple, à propos de l'origine de la méringue, les conclusions de Jean Fouchard (1988 [1973]), Emmanuel C. Paul (1962) et Claude Dauphin (2014) sont pour le moins antithétiques. Cependant, la nationalisation respective que fait l'objet cette danse du côté des Dominicains et des Haïtiens jusqu'à la première moitié du XX^e siècle est la preuve d'une tension entre deux subjectivités du passé colonial. Sur cet aspect, Fouchard (1988) écrit qu'il n'étonne « personne en signalant cette tendance qui dérive du même complexe déjà rappelé et qui interdit que la propre danse dominicaine

³⁹ D'inspiration afro-créole, la musique racine fait partie d'une nouvelle esthétique musicale hybridée des décennies (1980-2000). Si au début son appellation *racine* l'objet de débats sémantiques, l'émergence de style a diversifié l'échiquier musical haïtien notamment dans la manière de combiner les différents éléments musicaux: mélodie, rythme, texture, couleur tonale, harmonie et forme. Ses caractéristiques propres sont imprégnées de fusion exotique, de rythmes et de lyriques traditionnels. Voir Bien-Aimé (2008).

soit de nom et en partie de style, d'origine purement haïtienne. » En dénonçant l'affirmation ahurissante du folkloriste, Dominicain Porfirio Gonzalez (1950) dans un opuscule d'une navrante fatuité qu'il a intitulée « Romanticismo traditional, nuestra musica popular », Fouchard épingle les musicologues dominicains qui selon lui :

ont assez souvent tenté de trouver une explication, d'ailleurs assez confuse et tirée par les cheveux, des origines espagnoles du mot meringue. Il ne se sont point arrêté à cette audacieuse « dominicanisation » de vocabulaire. Dans cet élan de chauvinisme dont nous avons guère de souligner l'insolite extravagance, ils ont décrété, un matin, que la « meringue » dominicaine était la mère de la meringue haïtienne. Tout simplement (Fouchard 1988, 71).

À tort ou à raison, cette polémique entre savants d'une même île sur l'origine et la possession nationale de cette musique n'apporte pas grand-chose dans le débat. Sinon, des poussées identitaires qui peuvent facilement nous éloigner de la nécessité de remonter aux branchements de ce patrimoine vivant.

Croisements de temporalités et contextes des danses folkloriques dans les salons

Les temporalités coloniales – hispaniques, françaises, américaines et anglaises ont occasionné l'arrivée et la créolisation de certaines danses d'origines européennes dans l'espace autochtone d'Haïti. Carré (1995) soutient : « d'une manière générale on retrouve en Haïti un nombre impressionnant de danses et de danseurs. En plus des danses traditionnelles faisant partie de la culture de base de tout Haïti, on pratique aussi de manière professionnelle ou comme simple amateur d'autres danses étrangères surtout latines, sud-américaines et américaines [...] ». C'est l'occasion de rappeler que les expressions des danses traditionnelles identifiées comme : menuet ou *menwat*, contredanse, *bal afanchi*, *kongo fran*, *annavan* ne sont pas originaires du monde rural haïtien. Elles se sont justement adaptées et continuent de s'adapter à la temporalité postcoloniale. Les instruments musicaux non créoles qui accompagnent ces danses renvoient à une histoire lointaine qui précéderait la constitution du fait culturel traditionnel en Haïti.

Résultant de la colonisation espagnole, française et du brassage culturel forcé des indigènes de l'île d'Haïti, ces danses peuvent être considérées comme des témoignages d'un passé historique qui échappe aux contemporains. Par un long processus de transculturation⁴⁰, cet héritage culturel colonial façonné pendant au moins cinq siècles finit par être approprié, remodelé et [re]interprété pour donner lieu à la créolité. Ce patrimoine métissé (Laurier 2003) des populations de la région témoigne de manière imprévisible la diversité⁴¹ de la production anthropologique de l'objet Caraïbe (Célius 2005).

⁴⁰ Voir Arnedo-Gómez (2022).

⁴¹ Voir Confiant (2022).

Pour se renouveler, la plupart des danses urbaines s'ouvrent à la fois aux mouvements culturels et de l'extérieur, mais aussi aux représentations culturelles du monde rural comprises souvent comme grenier des pratiques traditionnelles. En témoigne l'adaptation contemporaine d'une danse identifiée sous l'appellation *kwaze lewuit*⁴². Au cours de l'année 2011, le groupe musical haïtien *Zatrap* de tendance rap en a fait un « remix »⁴³ très adulé. Des jeunes et adultes d'un certain âge s'en donnent à cœur joie. Dans une certaine mesure, cette danse et bien d'autres sont des témoins fort intéressants pour l'étude des survivances culturelles européennes et africaines dans le paysage culturel de l'Haïti.

Peu importe si toutes les danses naissent, évoluent, se mélangent, elles ne cessent de se transformer, voyager et même disparaître. L'intention de vouloir expliquer les mobiles des mutations et les branchements des danses traditionnelles haïtiennes peut paraître un exercice chimérique. Dans le milieu rural, s'agissant des danses d'origine étrangère et urbaine, Carré (1995) écrit : « à part les danses d'origine vodou dont l'influence est forte au niveau des danses de divertissement, les paysans font leur possible pour adopter bien qu'avec certaines réticences et décalages, les danses issues du milieu urbain. » Avec la pénétration des mass médias en Haïti les zones reculées, les danses urbaines contemporaines deviennent tellement hybridées, on ne reconnaît plus leur registre⁴⁴ spécifique. Pour avoir dominé la vie nationale, Honorat (1955, 40) et Fouchard (1988 [1973]) présentent la méringue comme la danse nationale. Sur le plan normatif, en dépit de la présence manifeste de cette danse de divertissement, la recherche documentaire ne permet pas de certifier leur assertion. À noter en passant, ce n'est qu'en 2019 le Konpa/Compas⁴⁵ et ses déclinaisons ait été reconnue par l'État haïtien comme faisant partie de son patrimoine culturel immatériel conformément à l'article 12 de la Convention de 2003 de l'UNESCO sur la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel.

Bien évidemment, cet acte public ne saurait figer dans le temps l'évolution de la danse compas telle que pratiquée plus moins dans les espaces urbains et ruraux. Le marketing territorial promu par l'indigénisme culturel et politique (1930-1960) attribue un rôle déterminant, voire mythique à la danse folklorique, à la peinture à la littérature et aux chansons et rythmes qui sont

⁴² Une forme de variante de la contredanse. Voir le rapport de synthèse de Dautruche (2017) sur la contredanse, UNESCO. Dans l'inventaire de l'INAPAT, les pratiquants l'appellent : *vyolon, annavan kat, balanse lewit*. Ces données ethnographiques ont été enregistrées par Paul Leel et Richie Fortuné, 13 février 2023.

⁴³ Une nouvelle version enregistrée d'une musique.

⁴⁴ Voir la X édition du Festival 4 Chemins à travers sa célébration d'une figure contemporaine des danses haïtiennes, Jean Guy Saintus.

⁴⁵ Inscrite au Registre national du patrimoine culturel immatériel depuis le 21 octobre 2019 / # 007-21-oct-2019, un communiqué de l'État haïtien en date du 26 mars 2024 annonce la soumission officielle de son dossier à l'UNESCO en vue de son inscription sur la Liste représentation pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel, cette forme de musique et de danse représente un pan important du patrimoine culturel immatériel haïtien.

d'inspiration du monde rural haïtien. Cependant, tout en proposant le vodou comme cadre de référence de création, de production et de réception, cet indigénisme n'a jamais caché son ambivalence face à l'Occident. En témoignent la socialisation primaire de ses enfants, le culte d'une supériorité civilisationnelle par rapport à l'Africain. En lien aux usages culturels et commerciaux dont est l'objet le vodou, Béchacq (2014) pense que ce « culte est devenu un produit culturel consommable à travers ces « produits dérivés » que furent les troupes folkloriques. »

l'adaptation du folklore haïtien selon les canons esthétiques occidentaux et la constitution d'un répertoire exploitable sur les scènes culturelles initiées dans les années 1930, commencèrent à porter leur fruit. Lina Mathon, l'une des pionnières du mouvement folklorique, se rendit à l'invitation du président Lescot à Washington en 1941 au National Folk Festival, connu sous le nom de Festival des Cerisiers en Fleurs (Yarborough 1959, 4), puis à la Pan American Conférence avec la troupe Legba Singers, la première à associer le chant et la danse, ce qui suscita un vif intérêt de la part de la presse américaine [...] (Béchacq 2014, 129).

Nommer les danses « traditionnelles » ou « folkloriques », une question d'acteurs

Tradition, du latin *traditio, de tradere*, au sens d'une transmission non matérielle⁴⁶, elle est évoquée ici avec valeur dans les écrits du mouvement indigéniste. Dans un article que Fortin (2023) intitule « Traditions », il avance qu'étudier une tradition, c'est examiner son mode de transmission, de fabrication et de diffusion, et les intérêts qu'ils servent. En vue de saisir les usages de cette notion dans le contexte haïtien, nous revenons à un énoncé formulée par Honorat (1955, 15), il soutient que « la tradition, c'est ce qui vit encore, ce qui demande qu'à continuer de faire vivre [...] contre les forces de mort, anarchiques et antisociales. La tradition, selon lui, est la seule méthode, comment tromperait-elle, puisqu'elle résume l'expérience, vérifiée par les siècles. » Dans un article paru dans *Terrain* intitulé « La tradition n'est plus ce qu'elle était », Gérard Lenclud (1987) fait remarquer que la pertinence des termes traditionnel et folklorique se révèle tout à fait problématique. Entre autres, Lucile Lafont et al (2020) avancent que les danses traditionnelles⁴⁷ certes du terroir (à caractère local) est pratiquées par une population qui a une manière de vivre, de manger, d'être ensemble, mais évoluent et se nourrissent du populaire.

Bien avant, la théorisation de Vanguennep (1924) sur cette question nous prévient que :

la tradition augmente sans cesse, puisque les années coulent, alors que les innovations s'opposent toujours à elle du fait même qu'elles sont du nouveau, non encore classé dans des cadres établis, ce risque d'une confusion était fort désagréable à ceux qui désiraient étudier les faits populaires en dehors de tout système politique. On peut voir un phénomène du même genre à propos du régionalisme, lequel touche au folklore par maints côtés, mais comprend aussi l'étude d'autres éléments de la vie populaire, comme les éléments économique, démographique, urbaniste (Vanguennep 1924, 10).

⁴⁶ *Dictionnaire Le Robert*, 1993 pour le *Nouveau Petit Robert*, Édition entièrement revue et amplifiée du Petit Robert.

⁴⁷ Dans le portail du groupe Ekspresyon (2017), la danse traditionnelle haïtienne, aussi appelée « *folklore haïtien* » se définit et se compose de divers rythmes, chacun ayant une signification particulière. Voir en ligne à URL : <https://ekspresyon.ca/centre-de-danse/>. Consulté le 16 février 2024.

Quant au mot *folklore*, il a été emprunté à l'anglais : *folk*, peuple et *lore*, connaissance, étude. C'est donc la science qui a pour objet d'étudier le peuple, W. J. Thoms fabriqua ce mot de toutes pièces en 1846 pour remplacer une autre expression, trop inconvenue, celle de *Popular antiquities*, *Antiquités populaires*, écrit Vanguennep. Entre autres, *Dictionnaire Le Robert* (1993) le définit comme science des traditions, des usages et de l'art populaire d'un pays, d'une région, d'un groupe humain. En quoi cette science des traditions remplacerait-elle les traditions? En tout cas, pour que cette science puisse étudier les traditions; il faudrait qu'elles préexistent à cette science. Sur le plan méthodologique, d'où la nécessité de ne pas les mélanger comme si les deux étaient synonymes. Michel Lamatinière Honorat poursuit que la science du folklore se réfère à « ce qui dure, [...] a résisté à la frivolité des civilisations nouvelles » (Honorat 1955, 34-41). Il persiste que le folklore⁴⁸ est « dans le temps et l'espace la persistance dynamique du passé le plus lointain d'un peuple. [...] » (Honorat 1955, 34-41). Quand nous examinons son classement des danses haïtiennes, notamment ce qu'il qualifie de danses sacrées, c'est-à-dire les danses vodou et d'autres catégories comme les danses dites profanes et danses profanées, ce cadre d'interprétation ne nous permet pas de saisir les nuances entre ce qui serait du champ traditionnel et du folklorique. Pour nous, son qualificatif échappe aux considérations de trois variables que nous avons évoquées avant à savoir : le lieu, le contexte et le profil social du locuteur. Dans toute dénotation du traditionnel ou du folklorique, la fonction interprétative de ce binôme nous paraît quand même important. Car, la transmission d'une pratique culturelle vivante dans un temps X peut être l'objet d'une forme d'appropriation par des exoacteurs qui s'érigent plutôt en protecteurs nostalgiques d'un temps qui n'est plus. Si leur intervention est valorisante pour la sauvegarde de cette pratique traditionnelle comme patrimoine culturel immatériel, leur acte ne peut éviter plus tard la folklorisation de cette pratique. C'est-à-dire, la rendre accessoire, la fixer avec pudeur dans le temps. La description qu'Honorat a faite des costumes des danses folkloriques haïtiennes attire toute notre attention. Il avance que :

la mode des robes ne varie pas beaucoup. Il en est de même pour le costume. Les hommes généralement portent le pantalon bleu foncé dans les cérémonies religieuses et les divertissements du samedi. La couleur de leur chemise varie selon la psychologie de l'individu. En certaines circonstances, ils ont de grands chapeaux de latanier et de pite ou sisal. Dans les bals à l'occasion des fêtes régionales, des mariages etc. etc., ils s'habillent suivant la mode occidentale et la situation économique de la personne (Honorat 1955, 43).

À propos terme costume Trottier (2017, 1) le définit comme polysémique. Il cite Barton (1969, 9) pour soutenir que le mot costume « fait référence autant aux vêtements traditionnels d'une région, d'une époque ou d'une classe sociale qu'aux vêtements que l'acteur met sur scène lorsqu'il

⁴⁸ Cette définition correspond à celle des folkloristes cités dans Honorat (1955, 11) à savoir W. Thomas, Van Gennepe, Paul Rivet, Saint Yves, Dr Price-Mars, Lorimer Denis et François Duvalier cité par Honorat.

incarne un personnage Dans les années (1920-1960), cette description ethnographique des costumes dans les danses traditionnelles était peut-être valide. De nos jours, le Capital, accompagné de ses dispositifs culturels aveuglant et aliénant pénètre dans les recoins les plus reculés du territoire. En conséquence, l'habit haïtien se diversifie et les hommes ne portent plus de pantalon bleu foncé tel que décrit. D'ailleurs ce tissu, marqueur de cette identité n'est plus sur le marché haïtien en quantité suffisante. Faute de matière première, la sauvegarde de cette mode n'est plus viable. Ce qui est encore observable dans les cérémonies, avec des nuances bien sûr, c'est la symphonie des couleurs dans les danses Congo. Le blanc comme couleur dominante dans les rites Rada intègre la corporalité des pratiquants. Sa représentation prend forme avec toute une variété de modes qui sont en vogue dans d'« autres mondes ». À noter aussi – certains costumes de rara dans les départements de l'Ouest, Sud et Sud-est s'« indigénisent », s'africanisent. Tandis que dans l'Artibonite, d'autres tendent à s'occidentaliser. Effet de mode ou de combat identitaire, sur plan sociologique, si ces expressions sont indicatrices d'un mimétisme actif, elles dénotent aussi qu'en matière culturelle les emprunts ou les rejets ne répondent pas à coup sûr à des injonctions essentialistes. Ces nouveaux costumes ostentatoires, montrés dans des espaces sacrés et non sacrés, établissent de nouveaux rapports de sois et de l'autre. Ils dénotent aussi les tensions qui surgissent à l'interstice des imaginaires occidentaux et africains dans l'île d'Haïti.

Contre une définition mythique de l'Haïtien

Avec une approche mythique, Jean Price-Mars (1928) présente une synthèse de l'Haïtien selon laquelle - c'est un peuple qui chante et qui souffre, qui peine et qui rit, un peuple qui rit, qui danse et se résigne. Cet ordre naturel tel que postulé semble évoluer selon lui-même et fut remis en question dans l'introduction de l'ouvrage de Paul Moral (1959). En effet, cette assertion ne saurait résulter d'une donnée. Entre autres, cette lecture essentialiste de l'« Être » renforce le mythe de l'unicité de la réalité haïtienne. De l'esclavage à la société actuelle n'y a-t-il pas un changement, s'interroge Blanchet 1959, cité par Moral (1959).

Dans ce contexte, une hypothèse de Thiesse (2001, 162) nous semble tout-à-fait intéressante. « Avec des fins idéologiques, les auteurs nationalistes ne décrivent plus les paysans réels vivants difficilement sur leurs terres, mais des êtres dotés d'une sagesse ancestrale vivant de manière simple, mais heureuse : une antithèse de la vie ouvrière en ville. »



Photo 2 — Défilé d'une danse rara dans le département de l'Artibonite, 2024. Archives Welele Doubout.

La lecture de la photo n° 2 nous fait penser à un énoncé de Carlos Vega relatif à une loi sociologique. Elle est observable par l'attrait des couches populaires pour l'élite⁴⁹. Fort de ces constats sur le terrain et au regard de l'existence ou non d'un fond de traditions orales haïtiennes, sur le plan littéraire et scientifique, Price-Mars (1928, 15) s'interroge-t-il sur la validité de ce folklore.

La société haïtienne a-t-elle un fonds de traditions orales, de légendes, de contes, de chansons, de devinettes, de coutumes, d'observances, de cérémonies et de croyances qui lui sont propres ou qu'elle s'est assimilée de façon à leur donner son empreinte personnelle, et si tant est que ce folk-lore existe, quelle en est la valeur au double point de vue littéraire et scientifique? (Price-Mars 1928, 15).

Sur ce, attardons-nous un peu sur le cadre de référence professionnel et intellectuel des représentations du traditionnel et du folklorique à partir de l'ethnologie historique. L'analyse des trois viables, ci-avant-énoncés, à savoir : le lieu, le contexte et le profil social de l'acteur, révèlent le fonctionnement d'un système binaire. Celui-ci est bien incorporé dans le métalangage des ex-acteurs des danses traditionnelles. Cette binarité oscille entre les représentations qu'ils ont déjà du monde rural comme clos et leur prétention de conserver ces traditions *vitam aeternam* à la place des porteurs. Cette précaution axiologique devra permettre à l'analyse d'éviter de confondre le fait ontologique des danses traditionnelles aux mesures de sauvegarde et de mises en valeur. Sans prétendre mettre fin à l'insistance du flou identifié dans l'emploi des termes - traditionnel et folklorique, notre propos se démarque de toute opposition des usages.

En Haïti, la manière que des médiateurs culturels, les artistes désignent leur pratique de danse, nous rappelle celui consigné dans le rapport commandé par le Conseil des arts et des lettres du Québec (CALQ). Sur le plan conceptuel, ce document publié en 2015 explique ce qui suit :

⁴⁹ Cité par Hontag (2018) dans son film *Argentina*, sur les danses et musiques du Nord-Ouest argentin.

[...] le qualificatif employé par les praticiens pour désigner leur danse peut être idéologique, mais aussi grandement générationnel ainsi que régional. C'est ainsi que l'on a souvent vu les mêmes danses, pratiquées de la même manière (en veillée par exemple) être appelées *traditionnelle* en ville, et *folklorique* en région, ou, anciennement, *folklorique* en ville, et ni l'un ni l'autre en région. Les qualificatifs appliqués à notre tradition de danse changent de génération en génération (ou presque [...]).

Considérant sur un temps long l'interdépendance du monde rural à l'urbain, en quoi les danses traditionnelles le resteront durablement par rapport aux danses folkloriques ? Y a-t-il une nette différence entre les deux ? En dehors du lieu, du contexte et du profil des exécutants, quels autres indicateurs peut-on mobiliser pour nommer les danses traditionnelles ? Discutant avec des exo-acteurs et organismes qui s'occupent de l'animation des danses notamment dans les villes, la distinction entre les deux n'est pas tellement évidente. Ce qui est d'office perçu comme traditionnel au sens vécu et désigné propre à une région quelconque n'est pas figé. Avec un taux d'urbanisation mondiale de plus de 60/100, l'empiètement de la ruralité sur l'urbanité et vice-versa est une réalité saisissable de la postmodernité. En ce sens, cet éclairage de Pierre Chartrand (2015) est tout à fait utile.

Généralement, écrit-il, on associe le populaire traditionnel à la ruralité et le savant et le lettré à l'urbain, au regard du siècle passé et présent, ceci est loin d'être le cas⁵⁰. En effet, la « danse savante et la danse populaire ont été séparées dès le XVII^e siècle, notamment à la cour du roi Louis XIV. Ensuite, elles se sont tour à tour croisées, tourné le dos, entremêlées »⁵¹. Si les siècles passés associent généralement le populaire traditionnel à la ruralité et le savant et le lettré à l'urbain, l'approche contemporaine y voit surtout une transformation, un remodelage, une néo-tradition ou une hybridation du vivant.

Ces mises au point nous montrent qu'il ne s'agit pas de prouver une opposition entre ce qui est vécu d'un côté comme traditionnel, et d'un autre, perçu comme représentation folklorique du traditionnel. En même temps, n'est-il pas opportun de souligner l'absence de différence dans ce que le sens commun appelle danses traditionnelles et ce que (Honorat 1955) et (Paul 1962) classent comme danses folkloriques. Ce faisant, les attentes des acteurs - porteurs de traditions, savants, promoteurs ou entrepreneurs des traditions - se sont confondus.

Le cadre d'exécution d'une danse traditionnelle ou de sa représentation performative n'a pas été considéré comme enjeu social et patrimonial. Tout au moins, dans le cas haïtien, les relations inégales de l'espace urbain avec l'espace rural sont des indicateurs forts captivants pour interpréter

⁵⁰ Voir le rapport de Pierre Chartrand (2015).

⁵¹ Voir le Dossier « Danses savantes et danses populaires : héritages, croisements, remix », en ligne à URL <https://www.precac-ara.fr/danse/dossier-danses-savantes-danses-populaires-heritages-croisements-remix/>. Consulté le 16 février 2024.

les motifs de distinction sociale. Ceux qui tendent à justifier la « stylisation » des danses traditionnelles pour plaire au goût culturel des classes privilégiées.

Du traditionnel au contemporain : l'actualité des danses haïtiennes

En vue de comprendre la vitalité des danses haïtiennes, nous avons discuté avec les représentants du Collectif pour la sauvegarde du patrimoine haïtien. Ce regroupement de danseurs, tambourineurs et médiateurs des danses folkloriques, anime depuis trois ans la ville de Port-au-Prince avec des ateliers et performances. Son orientation artistique suit les traces des générations d'exo-acteurs des danses traditionnelles : tenants et animateurs de l'indigénisme haïtien 1920-1960 et après. Citons, Lina Mathon de la Troupe folklorique nationale, de Lavinia Williams, Vivianne Gauthier, Odette Wiener et sa troupe Bakoulou, Yvrose Green du Ballet Bakoulou d'Haïti et Nicole Lumarque du Ballet folklorique d'Haïti. Nostalgique du temps qui a marqué l'âge d'or des danses folkloriques sur les scènes nationales et internationales, dans un entretien avec *Ayibo Post*, ce collectif évoque l'invisibilisation de certaines danses traditionnelles et la surreprésentation de bien d'autres. Aussi, s'inquiète-t-il de la disparition imminente des danses comme le *karabiye*, le *wongòl*, le *djapit* ou encore le *dògi*.⁵²

Ce qui suit comme analyse s'appuie sur les données empiriques de l'inventaire partiel des danses traditions réalisé par l'Institut haïtien – patrimoine & tourisme entre novembre 2022 et décembre 2023. Par un découpage qui regroupe sept départements⁵³ géographiques d'Haïti, cet organisme culturel avait déployé sur le terrain une douzaine d'enquêteurs. Si ce travail ethnographique n'est pas une fin en soi, les données recueillies permettent de constater les survivances de certaines danses européennes, africaines et indigènes d'Haïti. Cet inventaire partiel poursuivait deux objectifs principaux : 1. recueillir des données empiriques sur les danses traditionnelles haïtiennes puis les traiter à des fins d'éducation culturelle et ethnographique ; 2. valoriser l'engagement des communautés détentrices et amatrices des danses traditionnelles et folkloriques en Haïti.

Les Résultats du terrain ethnographique ?

Le terrain ethnographique attire notre attention non seulement sur ce qui se perpétue comme vécu, mais aussi ce qui est approprié et se transmet comme folklore. En guise de comparaison, l'analyse des observations menées en milieu rural, invitent à préciser séparément les fonctions du traditionnel et du folklorique. Dans l'entretien ethnographique réalisé le répondant FEM-Port-au-

⁵² Voir l'article de Belarus (2002) à *Ayibo Post*.

⁵³ Plateau Central, Artibonite, Ouest, Sud-Est, Sud, Grande'Anse.

Prince⁵⁴, soutient que les danses haïtiennes traditionnelles jouent un rôle fondamental dans le vodou haïtien. D'après lui, les éléments des danses traditionnelles, des danses folkloriques proviennent du vodou. À la question de savoir, quelle est la différence entre les danses traditionnelles et les danses folkloriques ?

Il n'y a pas de différence. Seulement quand on dit traditionnel, ce terme renvoie à l'ancestralité. Or, quand on dit folklorique c'est aussi la même chose. Cependant, ce qui est dansé dans les *lakou* est de l'ordre du sacré. Tandis que les danses folkloriques privilégient l'aspect artistique. Elles sont dansées par les profanes qui s'inspirent du sacré. Le folklore cependant est dansé comme art. Bien qu'il s'inspire des faits religieux des *lakou*, ces danses sont beaucoup plus artistiques que religieuses.

Pour la répondante JV-Port-au-Prince⁵⁵ cependant, le folklore est très englobant. Cette pratique renvoie aux traditions et aux coutumes d'un peuple. Donc, il n'y a pas de différence entre les deux. C'est la raison pour laquelle quand je dis : je danse le folklore, j'ajoute vite après, le folklore haïtien.

À la question, d'avant et d'actualité sur ; quels sont les lieux de transmission des danses folkloriques à Port-au-Prince ?

En termes de lieux de transmission des danses folkloriques, il y en avait quelques-uns dans les principales villes de provinces et beaucoup plus à Port-au-Prince avant la montée de l'insécurité et des difficultés socioéconomiques en cours. Actuellement on en compte plus ou moins une dizaine. Ces centres d'apprentissage du folklore sont à Delmas, à Port-Prince et sur les hauteurs de Pétiion-Ville.

JV-Port-au-Prince, poursuit dans le même sens et ajoute que le secteur de la danse est frappé par la crise sécuritaire et les déplacements forcés des populations urbaines.

Très peu valorisé par les politiques publiques, on trouve de moins en moins d'intéressés à l'apprentissage de la danse folklorique. De nos jours, avec aussi la présence dominante de l'*afrodance* dans tous les réseaux sociaux, le folklore haïtien est censé est en retrait. Ceci n'empêche que dans mes cours, je sensibilise les élèves à pratiquer notre folklore parce qu'il est nôtre.

Encore à propos de la viabilité de cette pratique en péril dans la capitale, JV-Port-au-Prince parle du désastre. Car, les artistes ne disposent d'aucun moyen pour s'exprimer et montrer leur art, s'exclame-t-elle. WD-Pétiion-Ville, un autre répondant reconnu pour son implication dans les milieux rural et urbain d'Haïti distingue pour nous le fait traditionnel du folklorique. Vous voyagez beaucoup dans les quatre coins d'Haïti, que représente pour vous l'action de danser ?

Les danses ancestrales ou danses traditionnelles, si pour les pratiquants vodou, danser veut dire *liminen* plusieurs fois ; les chrétiens pensent que danser, c'est prier plusieurs fois. À la question quelle différence établissez-vous entre danse traditionnelle et danse folklorique ?

Ce qui différencie les danses traditionnelles du folklore, d'abord, les danses traditionnelles ou ancestrales ce sont des danses sacrées. Ce ne sont pas des fêtes, des ambiances. Il s'agit plutôt d'un

⁵⁴ Répondant, FEM-Port-au-Prince est un opérateur culturel vivant dans le département de l'Ouest.

⁵⁵ La répondante JV-Port-au-Prince est professeure de danse folklorique dans plusieurs compagnies et écoles dans la capitale.

rituel en exécution qui respecte certaines conditions. Chaque étape est une communication avec tel esprit ou tel être qui est à la portée de la compréhension. Par exemple, si vous regardez le *Major jon* qui danse, chaque pas qu'il fait est un élément de langage qu'il met en exécution. Comment allons-nous traverser ce carrefour ? Ce carrefour, est-il dangereux, s'interroge-t-il ? En fait, c'est un autre langage, les danses traditionnelles.

Les danses folkloriques, par contre, font apparaître une autre dimension. Prenons une danse comme Tbo, quand les danseurs déchirent l'Ibo, ils n'ont point besoin de parler avec leur bouche ; les gestes exécutés sont d'un autre langage ; d'un autre moyen de communication où les gens acceptent de transmettre un message aux contemplateurs. Par exemple, en déchirant l'Ibo, on voit les mains repliées sur le ventre du danseur qui s'apprête symboliquement à se libérer par le geste de « déchirer ». Ce geste signifie que les chaînes de l'esclavage dans les mains et les pieds sont cassées. Ce danseur n'a pas besoin de le dire de sa propre bouche. Car, il exprime cette parole à travers cette danse. Il en est de même pour une peinture. Elle est aussi message, donc élément de communication. Les danses traditionnelles ou danses ancestrales sont sacrées. Comme expliqué, le type sacré est conditionnel. Le contexte, rite et le rythme doivent correspondre aux divinités. Si c'est un rituel Congo, on danse le Congo. Si c'est un Pétro, on vibrera sur le Pétro. Attention, si le folklore, permet de mélanger tour à tour le Congo et le Petro. Cela ne veut pas dire qu'il n'y a pas de règles dans le folklore. Ce n'est pas non plus du n'importe quoi.

Quelle sont les attentes respectives des pratiquants des danses traditionnelles et ceux des danses folkloriques ? WD-Pétion-Ville, soutient que :

les fonctions et les règles des danses traditionnelles ne sont pas les mêmes que celles des danses folkloriques. Par exemple, quand une divinité comme Ogou se manifeste dans une cérémonie vodou, on le salue avec quatre (4) *kase*⁵⁶ des tambours et des gestes du corps orienté respectivement aux quatre façades. Les danses folkloriques ne sont pas aussi rigides. Le tambour principal peut donner huit (8) *kase* et même douze (12) selon la chorégraphie. Encore une fois, cela ne signifie pas pour autant que le folklore invite au désordre. Au contraire, en tant qu'humains, le folklore nous permet de créer, d'exprimer ce qui est en nous.

S'agissant de la tradition, FSF-Gonaïves, une autre répondante originaire et vivante dans le département de l'Artibonite écarte quant à elle tout motif religieux de l'activité que les communautés rurales appellent traditionnelle. Vous êtes des Gonaïves, comment comprenez-vous les pratiques des danses traditionnelles dans votre commune ?

En général les pratiques des danses traditionnelles sont mises en œuvre par des groupes de jeunes dans une communauté notamment en milieu rural (zone reculée). Mais sur quelle musique dansent-ils ? En effet, ils dansent un répertoire de chants créés par des *samba* vivant dans la communauté. Ces chansons sont mobilisées dans l'actualité d'un événement quelconque dans la communauté. Ensemble, on les voit chanter et danser. Bien souvent, ce sont des *chantepwen*⁵⁷. Ce type de chant est adressé à un autre groupe (protagoniste) ou à une personnalité quelconque. Cette ambiance crée une atmosphère, une animation et une compétition entre les groupes rivaux d'une même communauté.

Qu'en est-il des danses folkloriques ?

Pour les communautés rurales auxquelles je fais ici référence, les danses folkloriques sont des danses classiques. Le terme classique ici sous-tend un artiste qui fait une chanson et se rend au studio pour son enregistrement. Mais le terme traité, le rythme de cette chanson doit avoir un lien avec la culture du pays. C'est le cas de la chanson qui dit :

Un group atis

⁵⁶ *Kase* signifie « pause, une annonce » au cours des rites vodou. En communion avec les danseurs et les divinités, le maître batteur marque les *kase* dans le temps musical. Les danseurs exécutent en conséquence, le nombre de *kase*.

⁵⁷ Parmi les chants traditionnels « sacrés et non sacrés », on trouve un type qu'on qualifie de *chantepwen*. C'est une sorte de parabole chantée. À travers une histoire courte et simple, le chanteur émet une critique sociale, religieuse ou morale à l'endroit d'un interlocuteur.

Yon group samba leve maten yo pran lari
Yo tonbe pale
tonbe chante jwe tanbou pou sa chanje
Pou lanmou pa mouri
Pou sove yon nasyon⁵⁸

Cette chanson est triste. L'histoire qu'elle raconte doit avoir avec la situation du pays, avec la culture du pays. Ainsi, on peut voir beaucoup de jeunes danser sur cette chanson. Cette pratique s'appelle folklorique. Laissez-moi aussi vous dire que ce n'est pas une chanson composée par un groupe de personnes de la communauté. Elle doit avoir été composée par un artiste. Si pour le traditionnel, il est question d'un groupe de personnes qui se rassemble pour chanter et danser, ces chants doivent être des *chantepwen*, ou chants polémiques. Dans le folklorique, c'est plutôt un artiste qui enregistre purement une chanson, bien entendu une chanson socialement engagée.

Une autre différence, la danse folklorique est davantage pratiquée en ville, dans certains clubs, fréquenté par des gens civilisés, des gens qui se disent civilisés. Tandis que le « théâtre », ou la tradition se pratique dans des régions reculées. Bien souvent, cette activité de danse se déroule soit dans une grande cour, soit dans un champ clôturé avec de la paille de coco.⁵⁹

Pierre Chartrand (2015) fait remarquer qu'au 21^e siècle, la distinction entre les termes traditions et folklore, est de moins en moins évidente. Pour la plupart des danseurs, compagnies, écoles, groupes, d'un répondant à l'autre, la nuance entre les deux notions n'est vraiment pas établie. En dépit du fait que les réponses des quatre répondants ne se heurtent pas, les éclairages du répondant WD-Pétion-Ville attire notre attention sur les fonctions et l'horizon d'attente des pratiquants du sacré et du créatif. À la question, de savoir si la danse *kwaze lewit*, catégorisée comme danse sociale, profane ou non-sacrée, peut faire manifester les mystères⁶⁰ vodou ? Un porteur de cette tradition de la communauté Lavoute dans le Sud-est, répond par :Oui. Tout dépend, poursuit-il de l'objectif de l'organisateur de la cérémonie. Quant à lui, il est là pour jouer de la musique et pour faire danser, c'est tout.

Si la fonction des danses traditionnelles est clairement élucidée par le répondant WD-Pétion-ville⁶¹, cependant, l'emploi du terme traditionnel ou folklorique est d'ordre idéologique pour certains et une distinction sociale pour les autres. Dans le cas haïtien en particulier, les nouvelles données de cet inventaire partiel actualisent à la fois les représentations de ces danses.

Pour finir, nous espérons que les deux questionnements soulevés au début de l'article pourront servir de discussion à propos de ce que Honorat (1955, 10) appelle impact d'une couche superficielle de la civilisation occidentale sur la transformation de ces danses.

Conclusion

⁵⁸ Un groupe d'artistes/Un groupe de *samba* se réveillent un matin et descendent dans la rue/Ils sont tombés en parlant
Ils jouent pour le changement /Car l'amour ne meurt pas/ Il faut sauver la nation. (Brunache, *remasterd*, 2012).

⁵⁹Répondante FF-Gonaïves

⁶⁰ Divinité.

⁶¹ Département de l'Ouest, Haïti.

Le sens commun répète assez souvent que les peuples de la région ibérique et caraïbienne aiment danser. Bien que cet énoncé soit proche d'un cliché, faut-il que la conquête de ces peuples par l'Occident (depuis 1492 et après) n'a pas pu éradiquer totalement la culture indigène.

Même avec l'extermination des premiers haïtiens dans l'île, une mémoire commune de ce passé est encore en circulation entre les contemporains. Après plus de 500 l'année d'occupation territoriale, de croisements et de mélanges, la culture matérielle et immatérielle des indigènes n'est plus intacte. Depuis la rentrée dans un processus d'hybridation avancée de la culturelle occidentale et africaine. Du colonisateur au colonisé (vice-versa), ce traumatisme en héritage est transmis de génération en génération à travers l'artisanat, l'animisme, la gastronomie et la danse. Encore une fois, la thèse de Lisa Lekis (1956) nous rappelle : "When the Spaniards de arrived in the Greater Antilles, they brought with them their own folklore. Although pure Indian dance could not survive intact, song and dance were also an integral part of the Spanish heritage to a far greater extent than was true in the countries of northern Europe." L'étude de Lekis offre des pistes fort pertinentes pour remonter au contexte géopolitique du fait colonial qui a produit le fusionnement de toutes les cultures qui participent à l'invention de la culture afro-amérindiennes de la caraïbe.

Cet article fait le pari d'inscrire les danses haïtiennes dans une catégorie plus large que les danses dites afro-créoles. En tant qu'acteur du sacré, du divertissement et du travail, les danses haïtiennes sont mises ici en exherbe en résonance avec les systèmes de référence culturels translocaux et globaux. Cette perspective décentre le regard pour placer les danses haïtiennes dans un cheminement historique partagé avec les peuples de la région. En mettant en lumière cet héritage précolonial et colonial, il est montré que les danses traditionnelles et folkloriques de la région sont nourries dans la matrice créole du santeria (Cuba), du candomblé (Brésil), du vodou (Haïti) et bien d'autres imaginaires. Et pourtant, ce sérail n'enlève rien de leur capacité à composer avec le temps contemporain sans perdre leur vitalité historique.

Biobliographie

Acacia, Michel. « Indigénisme et vision du monde rural ». *Conjonction : Revue franco-haïtienne de l'Institut Français d'Haïti* 198 (1993): 49-58.

Arnedo-Gómez, Miguel. « Fernando Ortiz's Transculturation: Applied Anthropology, Acculturation, and Mestizaje ». *The Journal of Latin American and Caribbean Anthropology*. Disponible sur : <https://anthrosource.onlinelibrary.wiley.com/doi/epdf/10.1111/jlca.12590?src=getftr>. Consultée le 21 septembre 2024, 2022.

Barton, Lucy. *Appreciating Costume*. Boston: Walter H. Baker Company, 1969.

Barthélémy, Gérard. *Creoles bossales : conflit en Haïti*. Ibis Rouge, 2000.

Béchacq, Dimitri. « L'ethnologie et les troupes folkloriques haïtiennes. Politique culturelle, tourisme et émigration (1941-1986) ». In *Production du savoir et construction sociale. L'ethnologie en Haïti*,

éd. Jhon Picard Byron. Presses de l'Université d'État d'Haïti ; Presses de l'Université Laval, 123-152, 2014.

Bernard, Camier. « Quelques termes musicaux afro-créoles dans les textes coloniaux français des XVIIe et XVIIIe siècles ». *Études Caribéennes*, 10 (2023). Disponible sur : <http://journals.openedition.org/etudescaribeennes/28079>. Consulté le 21 septembre 2024.

Bergeret, Yves. « Les esclaves et la danse ». *Histoire par l'image*, 2007. Disponible sur : <https://histoire-image.org/etudes/esclaves-danse>. Consulté le 29 septembre 2024.

Bonnet, Doris. « Amselle, Jean-Loup. – Branchements. Anthropologie de l'universalité des cultures ». *Cahiers d'études africaines* 171 (2003). Disponible sur : <http://journals.openedition.org/etudesafricaines/1528>. Consulté le 27 septembre 2024.

Buteau, Pierre, Michel Acacia, Lyonel Trouillot et Maurice Lévêque. « Table ronde ». *Conjonction : Revue franco-haïtienne de l'Institut Français d'Haïti* 198: 109-111, 1993.

Byron, Jhon Picard. *Anthropologie haïtienne*. Université d'État d'Haïti. DOI : <https://doi.org/10.47854/wr4xet41>. Date de publication : 7 septembre 2024.

Carré, Claude. « Les musiques coutumières haïtiennes ». *Itinéraire*, Port-au-Prince, décembre, 2004.
-----, « Les musiques et les danses haïtiennes ». Rapport pour le Ministère de la Culture, 1995.

Charles, Jenipher Whyshlliadha. *Les danses traditionnelles vodouisantes : sur le chemin de la résistance de la culture haïtienne*. Mémoire de maîtrise. Saguenay, Université Chicoutimi, 2020.

Chartrand, Pierre. *La danse traditionnelle québécoise : définitions et concepts, portrait de la situation et principaux enjeux*. Rapport commandé par le Conseil des arts et des lettres du Québec (CALQ), 2015.

Célius, Carlo A. « Cheminement anthropologique en Haïti ». *Gradhiva* 1 (2005): 47-55.

Clorméus, Lewis Ampidu. *Entre l'État, les élites et les religions en Haïti : redécouvrir la campagne anti-superstitieuse de 1939-1942*. Thèse de doctorat. Paris, École de Hautes Études en Sciences Sociales, 2012.

-----, *Le vodou haïtien entre mythes et constructions savantes*. Paris : Riveneuve, 2015.

Cepero Recoder, Heidy. « La música del grupo Caidije en las ceremonias de vodú haitiano ». Tesis de maestría, Buenos Aires, Universidad de las Artes, 2012.

CulturePrime. « La créolité, par Raphaël Confiant ». Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=6rRPXJEpUOc>. Consultée le 30 août 2024.

Confiant, Raphaël. « Créolité et francophonie: un éloge de la diversité », 2022. Disponible sur : <https://raphaelconfiant.com/article/creolite-et-francophonie-un-eloge-de-la-diversalite>. Consulté le 30 août 2024.

Coronil, Fernando. « Transculturation and the Politics of Theory: Countering the Center, Cuban Counterpoint. » In *Cuban Counterpoint*, by Fernando Ortiz. Durham : Duke University Press, 1995.

Corten, André. *L'État faible. Haïti et la République Dominicaine*. Montréal : Mémoire d'encrier, 2011.

Coulanges, Jean. « Indigénisme et musique en Haïti ». *Revue Conjonction*, 198 (1993) : 59-75.

Dauphin, Claude. *Histoire du style musical d'Haïti*. Montréal : Mémoire d'Encrier, 2014.

-----, *Guide d'organologie Haïtienne*. Montréal : Société de recherche et diffusion de la musique haïtienne, 1980.

-----, *Musique du Vaudou: fonctions, structures, et styles*. Collection Civilisations 15160. Sherbrooke : Naaman, 1986.

Dautruche, Joseph Ronald. « Recherche documentaire sur la contredanse », rapport de synthèse, projet de renforcement des capacités dans la mise en œuvre de la Convention de l'Unesco sur la sauvegarde du patrimoine immatériel. Préparation d'un projet d'inventaire de la contredanse, Contrat N°: 45002393681, UNESCO, 2017.

----- . *Quelques aspects de notre folklore musical*. Port-au-Prince : Imprimerie de l'État, 1950.

Dominique, Kanga Sofo. *Festivals de danse traditionnelle africaine et développement*. Paris : L'Harmattan, 2015.

Dumerve, Etienne Constantin Eugene Moise. *Histoire de la musique en Haïti*. Port-au-Prince : Imprimerie des Antilles, 1968.

Dunham, Katherine. *Les danses d'Haïti*. Paris : Fasquelles, 1950.

Eliade, Mircea. *Le sacré et le profane*. Paris : Gallimard, 1965.

Entiope, Gabriel. *Nègres, danse et résistance : la Caraïbe du XVIIIe au XIXe siècle. Recherches et documents. Amérique latine*. Paris : l'Harmattan, 1996.

Fortin, André. Tradition, 2023. Disponible sur: <https://revues.ulaval.ca/ojs/index.php/anthropen/article/view/51426>. Consultée le 03 juillet 2024.

Fortuné. « Danses royales au Bénin : Rythmes, gestes, mélodies pour s'identifier », 20 juillet 2021. <https://lamarcherepublicaine.com/index.php/culture/425-danses-royales-au-benin-rythmes-gestes-melodies-pour-s-identifier>. Consultée le 03 juillet 2024.

Fouchard, Jean. *La méringue : danse nationale d'Haïti*. Port-au-Prince : Éditions Henri Deschamps, 1988.

Fangninou, Amègnonglo Léonce Alexis. « Danses Adja au Sud-ouest du Bénin : création d'un conservatoire ». Mémoire de Master. Alexandria, Université Senghor, Université de langue française au service du développement africain, 2023.

Gracia, Nancy Lozano, et al. *Les villes haïtiennes : des actions pour aujourd'hui avec un regard sur demain*. Rapport Banque Mondiale, 2017.

Gasnault, François. « Les enjeux de la danse dans les réseaux “ revivalistes ” français ». *Recherches en danse*, n. 4, (2015). Disponible sur : <http://danse.revues.org/1185>. Consultée le 24 octobre 2023.

Gauthier, Serge. *Charlevoix ou la création d'une région folklorique : Étude du discours de folkloristes québécois (1916-1980)*. Québec : Les Presses de l'Université Laval, 2006.

Gennep, Arnold Van. *Le Folklore Croyances et coutumes populaires françaises*. Paris : Librairie Stock, 1924.

Herskovits, Melville. « Les Noirs du Nouveau Monde : sujet de recherches africanistes », *Journal de la Société des africanistes*, n. 8 (1938) : 65-82.

----- . « Applied Anthropology and the American Anthropologists ». *Science* 83, 2149 (1936): 215–22.

Hobsbawm, Eric. *Nation and nationalism since 1780: programme, myth, reality*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

----- . « Introduction: Inventing Tradition. » In *The Invention of Tradition*, édité par Hobsbawm, Eric and Terrence Ranger, 1-14. Cambridge : Cambridge University Press, 1983.

Honorat, Michel Lamatinière. *Les Danses Folkloriques Haïtiennes*. Port-au-Prince : Imprimerie de l'État, 1955.

Hontang, Stéphanie. « Danses et regards dans Argentina de Carlos Saura. Images Secondes », Cinéma et sciences humaines, 2015.

Institut du monde. Glossaire glissantien - Créolisation, 2022. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=WONRzYK3QjI>. Consultée le 25 juillet 2024.

Kerboul, Jean. *Le vaudou : magie ou religion*. Paris : Robert Lafont, 1973.

Lafont, Lucile et al. « Enseigner les danses traditionnelles aujourd'hui : entre traditions et innovation », *Recherches en danse*, 9 (2020). Disponible sur : <http://journals.openedition.org/danse/3308> consulté le 17 septembre 2024.

Jaunay, Pascale. « Expresiones musicales de la población afrodescendiente asentada en Haití », *Boletín Música*, 27 (2010): 46-73. Disponible sur : <http://www.casa.cult.cu/publicaciones/boletinmusica/27/tematicos.pdf>. Consultée le 13 juin 2012.

Labat, Jean Baptiste. *Nouveau voyage aux isles de l'Amérique*. Paris : Delespine, 1742.

Lekis, Lisa. "The origin and development of ethnic caribbean dance and music". Thèse de doctorat. Gainesville, University of Florida, 1956.

Métraux, Alfred. *Le vaudou haïtien*. Paris : Gallimard, 1995 [1958].

-----*. La terre, les hommes et les dieux*, Genève : Éditions de la Baconnière, 1950.

Mirabeau, Daniel. « Traditions musicales haïtiennes dans la région orientale de Cuba », 2013. Disponible sur : <http://www.ritmacuba.com/rythmes-danses-haitiennes-Cuba.html>. Consultée le 22 septembre 2024.

Moreau de Saint-Méry (Médéric, Louis, Elie). « Danse », article extrait d'un ouvrage de M. L. E. de St Mery ayant pour titre: « Répertoire des notions coloniales par ordre alphabétique ». A Philadelphie, imprimé par l'auteur, imprimeur-libraire (1796) : 36-40.

Moral, Paul *L'économie haïtienne*. Collection du Bicentenaire, Haïti 1804-2004, Port-au-Prince : Éditions Fardin, 2005 [1959].

-----*.Panorama du Folklore Haïtien*. Port-au-Prince : Impremiere de l'État, 1962.

Oriol, Jacques, Léonce Viaud et Michel Aubourg. *Le mouvement folklorique en Haïti, Introduction de Lorimer Denis et François Duvalier*. Port-au-Prince : Imprimerie de l'État, 1952.

Pierre-Eugène, Sitchet. « Transmission de deux valeurs esthétiques dans le Gwoka, genre musical guadeloupéen : le "santiman" et la "lokans" ». Thèse de doctorat. Paris, Sorbonne Université, 2017.

Pourchez, Laurence. « L'apport de l'haïtianiste André Marcel d'Ans à l'anthropologie en général et à l'anthropologie des mondes créoles en particulier », *Études créoles*, 35 (2018) : 1-2.

Price-Mars, Jean. *Ainsi parla l'Oncle. Essai d'ethnographie*. New York: Parapsychology Foundation Inc., 1928.

Ramos Venereo, Zobeyda. « La musica en las festividades de origen haitiano en Cuba », *Anales del Caribe*, n. 11, La Havane: Casa de Las Americas, 1991.

Roubanovitch, Edwin. « Traditionnel, populaire, folklorique et autres dénominations », 2008. Portail ethnomusicologie. Disponible sur : <http://www.ethnomusicologie.net/reperestheoriques.htm>. Consultée le 28 juillet 2024.

Saint-Cyr, Jean Franck. 2009. “El sentido de la fiesta en el contexto de la identidad cultural haitiana “. *Memorias X Encuentro para la Promoción y Difusión del Patrimonio Inmaterial de Países Iberoamericanos: Fiestas y Rituales*, 2009.

Moreau de Saint-Mery, M. L. E. *De la Danse, Danse. Article extrait d'un ouvrage ayant pour titre : Répertoire des Notions coloniales*. Par ordre alphabétique. Parme : Bodoni, 1801.

------. *Description topographique, physique civile, politique et historique de la partie française de l'Isle de Saint-Domingue*, t. 1 et 2, Paris : Société Française d'Histoire d'outre-mer, 1984 [1796].

Salzbrunn, Monika. “Localising Transnationalism: Researching political and cultural events in a context of migration”. Conference “Transnationalisation and Development(s): Towards a North-South Perspective”, Center for Interdisciplinary Research, Bielefeld, May 31-June 01, 2007. Bielefeld: COMCAD (Working Papers - Center on Migration, Citizenship and Development).

Saupin, Guy. « La violence sur les navires négriers dans la phase de décollage de la traite nantaise (1697-1743) ». En *La violence et la mer dans l'espace atlantique*, édité par Mickaël Augeron et Mathias Tranchant. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2004

Simard, Jean. « L'inventaire du patrimoine a soixante-dix ans ». *Les Cahiers des dix*. 48 (1993) : 201–224.

Sitson, Gino. *Santiman et lokans dans le Gwoka Deux esthétiques musicales inhérentes à l'histoire de la Guadeloupe*. Sampzon : Éditions Delatour France, 2021.

Thiesse. Anne-Marie. *La création des identités nationales*. Paris : Seuil, 2001.

Anne-Marie. *Faire les Français : Quelle identité nationale ?* Paris : Éditions Stock, 2010.

Trottier, Raphaël. « Mettre en scène le Canada-français : Les costumes traditionnels dans les ensembles de danse folklorique au Québec ». Mémoire de maîtrise. Montreal, Université Concordia, 2017.

Trouillot, Michel-Rolph. « Jeux de mots, jeux de classe : les mouvances de l'indigénisme ». *Conjonction*, n. 198 (1993) : 29-44.

Turgeon, Laurier. *Patrimoine métissé, contextes coloniaux et postcoloniaux*. Paris : Éditions de la Science de l'homme; Québec : Les Presses de l'université Laval, 2003.

Turgeon, Laurier. « L'inventaire du patrimoine immatériel religieux du Québec : bilan et perspectives ». *Rabaska*, 13 (2015): 325–371.

Viala, Fabienne. « La mémoire des gestes de l'esclavage dans les pratiques performatives caribéennes ». *L'Annuaire théâtral*, 63-64 (2020) : 49–62 Disponible sur : <https://doi.org/10.7202/1067747ar>. Consulté le 15 septembre, 2024.

------. « Music Folklore and Haitians in New York: staged representations and the negotiation of Identity », Ph.D. dissertation. New York, Columbia University, 1991.

------. “The sacred music and dance of Haitian vodou from temple to stage and the ethics of representation”. *Latin American perspectives*, 140, n. 32 (2005): 193-210.

------. *The Drums of Vodou, Featuring Frisner Augustin*. Tempe, AZ: White Cliffs Media Company, 1992.

Yarborough, Lavinia Williams. *Haiti Dance*. Frankfurt: Bronners Druckerei. 1959.

Yih, Yuen-Ming David. « Music and Danse of Haitian vodou: diversity and unity in regional repertoires ». Ph.D. dissertation, Connecticut, Wesleyan University, 1985.

Yonker, Dolores M. « Rara : A l'enten festival ». Bulletin du Bureau National d'Ethnologie, n. 2. Port-au-Prince : Imprimeur II, 1985.

Vibert, Stéphane. Compte rendu de « Jean-Loup Amselle, Branchements. Anthropologie de l'universalité des cultures. Paris, Flammarion, 2001, 265 p., illustr., bibliogr. ». *Anthropologie et Sociétés*, 27, n. 1 (2003) : 214–216. Disponible sur : <https://doi.org/10.7202/007014ar>. Consulté le 25 septembre, 2024.

Recebido: 08 de novembro de 2024

Aprovado: 04 de dezembro de 2024