# TRADITIONS MUSICALES ET DANSÉES DES COMMUNAUTÉS HAÏTIENNES DE LA RÉGION ORIENTALE DE CUBA

# par Daniel Mirabeau



Communauté haïtienne de Camagüey, années 2010 © Y. Garcia Garcia

# TABLE DES MATIÈRES

Introduction	p.	3
1. De l'immigration à Cuba des colons de la Saint-Domingue française	p.	4
1.1 Naissance de nouveaux genres culturels, liés à l'exil à Cuba des colons de la Saint-Domingu française	<b>e</b> p.	4
La tumba francesa La tahona		
1.2 Les danses de salon, et les danses sociales originaires de la Saint-Domingue française	p. 1	13
Le salon européen et les contredanses créoles La polka Le lété Le minuet La vals L'eliansé		
1.3 Autres danses sociales et de bal plus récentes, ou intégrées au XX <sup>e</sup> s.	p. 2	21
Le merengué Influences américaines, le foltró Les danses de couple raffinées et romantiques, habanera et bolero Le rasiñé et les bagarres de cabaret		
2. Les apports de tradition africaine en provenance d'Haïti	p. 2	27
2.1 Musiques, danses processionnelles et carnavalesques Le gagá, une manifestation culturelle à part entière La kanekela Les voyages caribéens du cunyai	p. 2	28
2.2 Musiques et danses récréatives	p. 4	40
Le masún Le masún pilé Le djouba matinik		
2.3 Danses et musiques religieuses de racines haïtiano-africaines	p. 4	42
Le vodou, une religion source de fantasmes mortifères Traditions créoles et syncrétisme chrétien Les <i>radá</i> , panthéon religieux et musique principale du vodou cubain <i>Yanvalú Daomé Maisepol</i>		
Les esprits chauds du <i>petró</i> Les <i>guédé</i> , de l'érotisme au cimetière Célébrations des ancêtres et commémorations historiques, les <i>ibo</i> . L' <i>Afrik Ginen</i> des <i>congo</i> Forger, batailler, les <i>nago</i> Feuilles et eaux douces, les <i>simbi</i>		
Bibliographie	р. б	38
Discographie sélective	p. 7	71
Remerciements	p. 7	72



Ouvriers haïtiens à la coupe de la canne à sucre, Cuba, années '20, D.R

#### Introduction

Deux siècles d'immigration haïtienne ont marqué Cuba, en particulier le Sud de l'île, dans les régions d'Oriente, Las Tunas et Camagüey. La culture haïtienne connaît une évolution particulière sur le territoire cubain, se métissant avec les traditions vernaculaires du pays. Des différences culturelles sont visibles, en particulier avec les premières vagues d'immigration à l'intérieur même de la communauté haïtienne. En effet, selon leur niveau social et leur couleur de peau, les nouveaux arrivants d'Haïti ne développent pas les mêmes us et coutumes.

Nous nous intéresserons ici aux musiques et danses haïtiennes et à leurs particularités d'évolution à Cuba. A l'intérieur de celles-ci, deux grandes familles plus ou moins distinctes se dégagent:

- Celles de racine française, des anciens propriétaires terriens chassés d'Haïti à la révolution ou originaires de Saint-Domingue<sup>1</sup>.
- Celles de racine africaine, qu'il s'agisse des anciens esclaves, venus à Cuba avec leurs anciens maîtres (à l'aube du XIX<sup>e</sup> siècle), ou des familles des immigrés haïtiens de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, venus aussi à Cuba, comme main d'œuvre agricole (du sucre et du café). La langue parlée par les premiers immigrés haïtiens est le créole, très similaire à celui usité dans le reste des Antilles françaises. Elle s'est considérablement transformée avec le temps, donnant naissance à un *kreyol* cubain<sup>2</sup>, mélange de français, d'espagnol et de dialectes africains. Cette adaptation s'est produite en parallèle avec l'amoindrissement progressif de son utilisation comme langue vivante du quotidien. Actuellement, bon nombre d'Haïtiens ne parlent plus le créole, mais le reproduisent phonétiquement au travers des chants traditionnels, des contes ou des phrases

<sup>1</sup> Haïti et Santo Domingo se partagent l'île antiquement nommée Hispañola (Petite Espagne). Haïti, auparavant colonie française de Saint-Domingue, est le premier pays caribéen à abolir l'esclavage en 1793. Il proclame son indépendance en 1804.

<sup>2</sup> ou patuá. L'usage de ce mot est tombé en désuétude, considéré aujourd'hui par beaucoup de locuteurs créoles comme discriminatoire.

liturgiques du vodou<sup>3</sup>.

Pour tous les chants cités dans cet article, vous trouverez trois entrées : créole cubain, créole haïtien, et français.

- La version en créole cubain respecte le texte et synthétise la graphie qu'utilisent mes sources à Cuba. Souvent elle ne respecte pas les marqueurs d'une structuration grammaticale, rendant parfois les textes incompréhensibles pour un créolophone.
- La version en créole haïtien est une approche de la graphie contemporaine du créole haïtien (selon la réforme orthographique et la loi haïtienne du 28/09/79).
- La version française est une traduction du créole haïtien vers le français

Au sujet de la signification des textes des chansons qui suivront, il y a fréquemment une sédimentation des niveaux de lecture possibles. L'évolution du créole au milieu d'une population hispanophone a entraîné parfois une réécriture complète des chants, ou apparait un nouveau signifié. Hormis les conséquences de cette créolisation linguistique, les chants haïtiens originels comprennent fréquemment une mise en abîme du signifié. L'occurrence de nombreuses homophonies peuvent être perçues comme des jeux de mots. On peut alors trouver d'autres niveaux de lecture au delà du sens trivial, par la référence à un évènement historique ou à un sens religieux par exemple.



"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

# 1. De l'immigration à Cuba des colons de la Saint-Domingue française

# 1.1 Naissance de nouveaux genres culturels, liés à l'exil à Cuba des colons de la Saint-Domingue française

<sup>3 &</sup>quot;Le *krèyol* de chez nous est mâtiné d'espagnol, l'orthodoxie du langage se perd" (témoignage d'Alexis Alarcón de la Casa del Caribe). Lire: http://www.ritmacuba.com/Interview-A\_Alarcon-par-D\_Mirabeau.pdf Musiques et danses des communautés haïtiennes de Cuba © Ritmacuba 2019

#### La tumba francesa

La tumba francesa est est un genre de musique et de danse né à Cuba. Vers 1800, certains des anciens esclaves de l'île de Saint-Domingue suivent leurs maîtres français qui s'installent principalement dans la partie orientale de Cuba, fuyant les troubles liés à la révolution haïtienne<sup>4</sup>. Au sein des sosyétés, les créoles se réunissaient, entre autre pour jouer et danser. Par mimétisme ou pour singer leur maîtres, ils reproduisaient à leur façon les danses de salon de la bourgeoisie européenne. Lors des festivités organisées par les sosyétés, l'élégance vestimentaire était de mise (tissus de prix, châles, mouchoirs de soie, chemises à jabot). Un vernis de culture européenne permettait aux sociétés de tumba francesa de bénéficier de la bienveillance du pouvoir colonial, à contrario des cabildos de nación<sup>5</sup> revendiquant leur négritude. Certains membres de l'aristocratie cubaine ne dédaignaient pas s'essayer à un mason, la plus européenne des danses. Sur les racines africaines de la tumba francesa et de ses signes visibles, il y aura beaucoup moins d'engouement, voir même des mesures coercitives. La majorité des membres des sosyétés étaient des domestiques des colons français<sup>6</sup> de l'île de Saint Domingue, ainsi que des esclaves créoles en provenance du trafic clandestin. D'autres esclaves de plantations venus d'Afrique, majoritairement d'origine congo. ont rajoutés leur particularités culturelles dans ces festivités des fransé. C'est véritablement avec le déclin des plantations françaises que vont se développer ces sosyétés, qui se rapprochent et intègrent les centres urbains. La sosyété est organisée hiérarchiquement sur le modèle des cabildos, avec des appellations faisant référence à la monarchie espagnole (une reine 7), à la république (une présidente), sous les ordres desquels s'affairent une armée aux ordres du mayor de plaza.



Gilberto Hernández Quiala jouant le *frenté* sur le tambour *premié* face au danseur, *tumba francesa* La Caridad (Santiago de Cuba), années '90 © D. Chatelain

<sup>4</sup> Les anciens propriétaires terriens d'Haïti s'installent également aux Etats Unis : en Floride (proche), Nouvelle Orléans et Louisiane où sont déjà présentes des communautés françaises.

<sup>5</sup> Regroupaient par ethnies les différents esclaves venus d'Afrique. Ce regroupement ethnique imposé par les autorités était une des conditions de leur légalité. Ils avaient des portées cultuelles, sociales et culturelles. 6 On appelait "français" (francés, fransé) toute personne immigrée en provenance de l'île de Saint Domingue, quelque soit sa couleur de peau ou son statut social. Les esclaves et affranchis portaient le nom de famille français de leur ancien maître.

<sup>7</sup> L'usage du roi a aujourd'hui disparu.

Bien que les sosyété de tumba francesa furent présentes sur tout le territoire cubain (y compris à La Havane), il n'en reste plus trois en activité: l'une à Santiago de Cuba (La Caridad de Oriente<sup>8</sup>), l'autre à Guantanamo (La Pompadour) et la dernière dans une zone rurale, Bejuco (province d'Holguin). Le masón, le yuba (babúl), le cobrero, le frenté, le batiré (version rapide du masón) sont les musiques et les danses afférentes qui sont exécutées actuellement lors des festivités de tumba francesa.

#### Instrumentarium:

 chanteur ou chanteuse soliste (composé) et chœur responsoriel. Les chansons sont en créole, selon l'ancienneté du texte et la maîtrise de la langue pour les *composé* les plus récents.
 Beaucoup de mots en espagnols sont intégrés au texte, parfois des paragraphes entiers, ou la chanson dans son intégralité.



Joueurs de chachá de la tumba francesa La Pompadour (Guantánamo), 2011 © Daniel Mirabeau

- chachá ou maruga : sonnailles sous forme de hochet métallique ornées de rubans de tissu, jouées généralement par le composé. N'est pas considéré comme un instrument de musique mais plus comme un accessoire; son usage ne détermine pas de figure rythmique particulière.



Emiliano Castillo Guzman *Chichi*, jouant le *catá*, *tumba francesa* La Pompadour (Guantanamo), 2011 © Daniel Mirabeau

- catá : idiophone volumineux fait d'un tronc d'arbre évidé et percuté par 2 bâtons, faisant partie des "tambours de bois". Le joueur de catá est nommé catayé.



Orlando Matos Fernandez au *tambuché, tumba francesa* La Pompadour (Guantanamo), 2011 © Daniel Mirabeau

- tambuché ou tambora : Tambour à deux membranes analogue à une grosse caisse, mais de plus petite taille. Le système d'attache de la peau se fait actuellement à l'aide d'un cerclage et de tirants métalliques. Se joue avec une baguette d'un côté et à main nue de l'autre. Actuellement, le tambuché se joue uniquement dans les séquences du masón et du batiré.



Tambours et catá, tumba francesa La Caridad (Santiago de Cuba), 2018 © D. Chatelain

- tumbas: Tambours cylindriques de fort diamètre à une membrane. La peau de chèvre est tendue par des coins de bois et un cordage de gros diamètre; un fil métallique servant de timbre la traverse en son milieu. Les tambours sont nommés: premié ou manmanié (tambour soliste), bula premié et bula secon (accompagnateurs, exécutant chacun une figure rythmique linéaire avec peu de variations). Les joueurs sont nommés tambouyés et plus précisément, selon leur rôle soliste ou accompagnateur: mamanié ou bulayé. Dans les trois sociétés actuelles, les tumbas sont au nombre de quatre à Guantanamo, trois à Santiago et deux à Bejuco.



Tatuna et Santana Robles jouant le catá et le tambouyé premié, tumba francesa de Bejuco, années '70, D.R

Un exemple de chant de *masón*, transmis par Rafael Cisnero Lescay de Cutumba<sup>9</sup>

Créole cubain collecté	Créole haïtien
Societe Florindo Ay! Si mue tamugui muna mandeso la fronego	Sosyete Florindo Ay! Si mwen ta mou guid m'ou nan mande sò la frod nèg o
Societe la pleito la premie Calixto mue bambose Si mue tamugui una mandeso la fronego La fronego	Sosyete la prèt o la premie Kalisto mwen mambo_se Si mwen ta mou guid m'ou nan mande sò la frod nèg o La frod nèg o
Hay oquendo Maria la O10 oquendo Oquendo Maria la O Maria la O oquendo	Ay okenn dout Maria la O okenn dout Okenn dout Maria la O Maria la O okenn dout

### Français

Société Florindo Eh! Si je te dirigeais plus souplement, de la fraude il y aurait, ô mon gars

Société, ô ma prêtresse, la première, Calixte, c'est ma mambo Si je te dirigeais plus souplement de la fraude il y aurait, ô mon gars Ici, de la fraude il y aurait Ah, aucun doute Maria la O, aucun doute Aucun doute, Maria la O Maria la O, aucun doute

#### La tahona

La *tahona* est à l'origine un style rural de défilé de la région d'Oriente (hauteurs d'El Caney, Songo la Maya, Socorro, El Estribu). La *tahona* était jouée par les travailleurs agricoles originaires de l'île de Saint Domingue. A la différence du *gagá* originaire d'Haïti, la *tahona* est un genre né à Cuba.

Tahona est un mot importé par les colons espagnols dans la Caraïbe. Il signifie "moulin" en arabe, faisant en cela référence à la roue de pierre ou l'ensemble de la machine agraire des *cafetales*<sup>11</sup>. Entraînée par un animal ou par les ouvriers de la plantation, la roue servait à dépulper les grains de café ou broyer la canne à sucre. Les joueurs de *tahona* ont associés le nom de cette roue à leur musique. Des pistes nous laissent penser que la naissance de la *tahona* est liée à ces travailleurs des

<sup>9</sup> Les paroles de ce chant justifient une direction forte et sans relâchement au sein de la société récréative et d'entr'aide pour éviter les dérives à craindre dans un milieu marqué par la pauvreté.

<sup>10</sup> La phrase est à double sens. Comme pour beaucoup de chanson en créole, il y a un jeu de mot ici entre un nom propre et une situation. Maria de la O Soquendo était la dignitaire mulatresse d'une antique comparsa de Santiago, El Cocoyé. Une zarzuela d'Ernesto Lecuona porte son nom.

11 Plantations de café.

exploitations agricoles qui étaient tenues par les fransé.

Même si leur prospérité va décliner tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, il va rester de petits propriétaires d'origine française jusqu'à la moitié du XX<sup>e</sup> siècle (Daniel Chatelain a rencontré au début des années '90 l'ultime producteur de café français, dernier venu d'une famille béarnaise)<sup>12.</sup> Dans les dernières décades du XIX<sup>e</sup> siècle, la fin des exploitations agricoles françaises vont faire se déplacer les travailleurs d'origine haïtienne vers les villes d'Oriente. Déjà à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, les premières sosyétés s'implantent dans les centres urbains. C'était au son de qui deviendra la *tahona* qu'elles vont s'insérer dans les *mamarrachos* (carnavals de l'époque coloniale). A Guantanamo, le premier défilé de *tumba francesa* (le terme de *tahona* n'existait pas encore) s'effectue pendant le carnaval de 1884. A Santiago de Cuba et jusqu'aux années '20, il y eût plusieurs périodes d'interdiction de défiler pour tous groupes avec des tambours africains ou créoles, ou l'annulation pure et simple du carnaval (guerre de 1895, 1912 avec l'éradication des membres du parti des Indépendants de Couleur).

L'apparition des congas de carnaval dans les centres urbains <sup>13</sup>va signer le déclin des tahona dans les années '20. L'une des dernières, dans le village du Caney possédait des liens familliaux avec la société de tumba francesa La Caridad de Santiago. Devant le risque de disparition définitive de la tahona, La Caridad l'intégra à son répertoire. C'est maintenant le seul groupe à la jouer en déambulatoire pendant le carnaval. D'autres, comme Cutumba, Kokoyé ou Folklorico de Oriente l'ont intégré à leur répertoire, la jouant occasionnellement.



Joueurs de tahona, tumba francesa La Caridad (Santiago de Cuba) 1993 © Daniel Chatelain

Comme pour d'autres styles destinés au défilé (carabalí, gagá), il existe deux styles de rythmes et

<sup>12</sup> cf. "Les chants de tumba francesa, les différentes facettes sensibles d'une tradition communautaire cubaine" (D. Chatelain et D.Mirabeau), 2019, Ritmacuba

<sup>13</sup> Genre musical de défilé né au début du XX<sup>e</sup> siècle, particulièrement vivace à Santiago de Cuba.

#### vitesse d'exécution :

- *le paso de camino*, de tempo modéré, pour rythmer la marche. Se danse avec une grâce et une retenue rappelant les contredanses européennes.
- le paso de tahona, de tempo plus rapide à exécuter en statique.

Trois chorégraphies pour ce dernier rythme :

- l'hechacorral, destiné à aller capturer la reine de la tahona concurrente; on retrouve la même idée dans la carabalí<sup>14</sup>. L'hechacorral ("hechar correr" ou littéralement "faire courrir") consistait à chorégraphier la capture de la reine du groupe adverse (el rapto de la reina). Le groupe s'étant le mieux mis en valeur par son défilé, avait l'autorisation d'emmener plusieurs jours durant la reine du groupe adverse dans son quartier. Elle participait alors aux activités domestiques jusqu'à la fin des festivités carnavalesques<sup>15</sup>.
- los bastones, avec des bannières et grands bâtons comme accessoires.
- la cinta, que l'on exécute de vitesse modérée à rapide. Il s'agit d'une danse autour d'un mât à rubans. Le danseur se doit de croiser le ruban qu'il tient avec ceux des autres danseurs.

Cette danse est arrivée à Cuba par les "Français" d'Haïti. On l'appelle là-bas *"trese ruban"*. Elle y connaitra son essor national au début du XX<sup>e</sup> siècle sous la présidence d'Antoine Simon, après avoir connu ses débuts aux Cayes. Nous retrouvons le même type de danse avec l'accessoire du mât à rubans dans plusieurs régions d'Europe; il est vraisemblable que les colons français l'ont importé dans la Caraïbe.

La tahona était exécutée dans la rue lors des carnavals, en déplacant le mât d'un site à un autre. Il n'y a plus que la société de tumba francesa La Caridad qui l'effectue encore sous cette forme. La chorégraphie de la cinta est aussi exécutée en intérieur par La Caridad, qui l'a adaptée sur les chants et rythmes du mason<sup>16</sup>. Les deux autres société de tumba francesa (Bejuco et Guantanamo) ni ne jouent la tahona, ni ne dansent la cinta.



Danse du tressé-ruban, tumba francesa La Caridad (Santiago de Cuba) années 2000 © B. Secchi

<sup>14</sup> Genre musical de défilé né des processions des *cabildos de nación* au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Il ne reste plus que deux groupes de défilé *carabalí* à Santiago de Cuba: la Olugo et la Isuama. Lire: http://www.ritmacuba.com/cabildos-comparsas-carabalis.html

<sup>15</sup> Lire au sujet de l'hechacorral des carabalí: El cabildo Carabali Isuama, Nancy Perez, Editorial de Oriente, Santiago de Cuba, 1982.

<sup>16</sup> Cf. chap. précédent, tumba francesa

Les chants de *tahona* ont généralement pour sujet le quotidien. Le mode responsorial entre le soliste et le chœur est particulier à la *tahona*. En effet, dans la majorité des répertoires afro-cubains, le chœur reproduit la phrase proposée par le soliste. Les textes actuels sont en espagnol.

Quelques strophes de *tahona*, transmises par Berta Armiñan de Cutumba<sup>17</sup> (Santiago de Cuba)

Castillan de Cuba	Français
En el barrio de Los Ramos  Hay la gente que diran <sup>18</sup> Que los hijos de Andreita  No cesan de parrandear  Si alguno lo esta sufriendo  Trabajo le manda a dios  Yo soy dueña de Los Huecos  Y en Los Huecos mando yo	Dans le quartier de Los Ramos,  Il y a des gens qui diront  Que les fils de Andreita  N'arrêtent pas de faire la fête  Si certains en souffrent  Un travail les appellent à Dieu  Je suis la doyenne de Los Huecos  Et dans Los Huecos je commande

#### Instrumentarium de tahona:

- *tambora* : tambour de petite taille à deux membranes, joué d'un côté avec une baguette et de l'autre à main nue. Similaire au *tambuché* ou *tamborita* de la *tumba francesa*.
- bimba: tambour à deux membranes de plus petite taille que la tambora, mais plus profond. Comme pour la tambora, la peau de chèvre est actuellement tendue autour d'un cerclage et d'un système de tirants métalliques. Le nom de bimba est utilisé par La Caridad de Oriente. Cette manière de nommer un instrument par une onomatopée est similaire à d'autres traditions (voir plus loin le tambour leguedé de la batterie radá) et procède d'un phonétisme du rythme de base afférent à l'instrument..
- tambours : deux tambours à une membrane de petite taille, nommés fondo (ou quija), repicador (ou quinto) joués directement avec les mains. La peau de chèvre est tendue autour d'un cerclage en corde au moyen d'un système à piquets. Les termes fondo et repicador sont usuels et désignent les fonctions d'accompagnement ou d'improvisation des tambours dans bon nombre de musiques cubaines.
- chachás : sonnailles sous forme de hochets, agités généralement par le ou la chanteuse soliste ou par les dignitaires de la tahona.

<sup>17</sup> Pour ce chant et les suivants en deux colonnes, lire dans la partie gauche le chant collecté, mélangeant parfois des langues comme le créole et le castillan de Cuba, à droite sa traduction par l'auteur, maintenant parfois en italique des termes créoles, souvent religieux ou encore des exclamations, interjections etc.)

<sup>18</sup> En italique, le texte du choeur



Danse d'esclaves, attribué à Augustin Brunias, huile sur toile, XIX<sup>e</sup> siècle, Musée d'Aquitaine, Bordeaux

# 1.2 Les danses de salon, et les danses sociales originaires de la Saint-Domingue française

#### Le salon européen et les contredanses créoles

Avant de faire les riches heures des salons cubains du XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup>, les *contradanzas* sont originellement des danses villageoises venant d'Angleterre (*country dance*). Celleci furent tellement populaires en Europe qu'elles intégrèrent la cour française, plus habituée au passepied et à la gavotte, dès la fin du XVII<sup>e</sup> siècle. Parmi les danses des français de Saint Domingue, nous trouvions le menuet, la valse, la mazurka, la polka. Les chorégraphies comprenaient des danses de couple, des rondes, ou des danses en ligne, hommes et femmes se faisant face.

La bourgeoisie cubaine friande d'art français aura tôt fait d'adopter ces nouveaux pas distingués. Avant même la débâcle des français de l'île de Saint-Domingue, les contredanses françaises sont déjà jouées et dansées à Cuba. En effet les salons espagnols européens ont eux aussi adoptés les contredanses. Leur restaient à traverser l'Atlantique pour être dansées dans les Antilles. Ce sont essentiellement des danses de lignes, comme les *longways* britanniques, et de quadrille.

L'autre versant des contredanses sera celui véhiculé par les Noirs et anciens esclaves de Saint-Domingue. Ceux d'entre eux qui travaillaient à l'intérieur des maisons coloniales, avaient la possibilité d'assister à la manière de danser et de jouer des maîtres. Partagés par la volonté de singer ceux-ci et celle de reproduire le côté gracieux des soirées bourgeoises, ils l'intégrèrent à leur festivités. Nous trouvons une série de danses de parodies datant de l'esclavage, où cette situation s'exprime dans différentes couches de la société: le maître joue au seigneur, l'affranchi au blanc, le nègre domestique à se distinguer de celui des champs. Une différence essentielle distingue les contredanses des salons bourgeois et celle des *calendas* (une dénomination des fêtes entre esclaves Noirs jusqu'au milieu du XIX<sup>e</sup> s.), est l'instrumentarium musical. C'est en chantant et en frappant sur les tambours qu'ils essaieront de reproduire les mélodies des contredanses françaises.

Le quadrille est un ensemble de danses effectuées en carré, avec deux ou quatre couples face à face. Hormis le quadrille, il y a également les danses de ronde ou simplement les danses de couple qui sont aussi données dans les salons de la bonne société. Les rythmes européens des contredanses vont connaître une mutation dans la Caraïbe avec l'apport du *kintolé* ("quintolet"). Ces cellules rythmiques syncopées des Antilles françaises vont contaminer les musiques bourgeoises et populaires de toute la Caraïbe. Les contredanses deviennent *contradanzas* et cubaines à part entière. Le *kintolé* sous son nouveau nom cubain, *cinquillo*, va faire émerger biens des nouveautés musicales,

avant tout à destination de l'aristocratie et de la bourgeoisie. Cette culture de la bonne société à donné naissance aux principaux genres populaires du début du XX<sup>e</sup> siècle que seront la danza, le danzón, le danzonete et la habanera.



"Merengue", Jaime. Colson. (1901-1975), huile. sur. toile, . Musée. Bellapart, . Santo. Domingo.

Ce versant Noir de la contredanse des anciens immigrés de l'île de Saint-Domingue n'a pas connu l'explosion et le succès de son pendant européen. C'est la culture d'une population discriminée et pourtant très présente en particulier dans la zone orientale de Cuba. A l'heure actuelle, ces contredanses sont un peu tombées en désuétude dans les groupes pratiquant les cultures haïtiennes. Elles sont parfois exécutées à la demande des esprits dans les cérémonies vodou<sup>19</sup>. Certaines contredanses reprennent le nom et s'inspirent du versant européen, comme le *minué*, la polka, la mazurka, la *vals*. Mais il y eût aussi des créations comme l'eliansé qui ne connaissent pas d'équivalent du côté européen.

Les contredanses haïtiennes sont depuis leur origine des manifestations profanes. C'était aussi pour leur protagonistes la condition d'obtenir l'autorisation de se réunir pour jouer. Elles sont maintenant présentes de manière récréatives à l'intérieur des cérémonies vodou, pour ménager des pauses. On y jouera volontiers un *minué*, ou une polka, avant des genres plus africains et percussifs pour aller vers la transe, la bourgeoisie espagnole lui préférant de loin la guitare. Le violon, instrument joué quelque soit les classes sociales, est utilisé comme mélodiste ainsi que dans bon nombre de musiques populaires.

Pour l'ensemble de ses contredanses dites haïtiennes, le même instrumentarium est utilisé :

trián: idiophone métallique constitué d'une pièce plate percutée.

tambujé ou pandereta : tambour sur cadre de fort diamètre. La peau de chèvre est tendue par une cordelette, ou par des tirants et un cerclage métallique sur les versions modernes. Selon les rythmes, de une à trois parties de tambujé différentes peuvent être jouées.

<sup>19</sup> D'après les témoignages collectés dans les communautés haïtiennes, les *contradanzas* sont parfois présentes lors de la *misa blanca* dédiée à Ercili. Cet esprit vodou représentant la féminité est délicat et apprécie le raffinement des danses de salon.



Mililián Galis Riverí jouant le tambujé, années 2010 © Joyce Corbett

Des instruments européens comme le violon ou l'accordéon sont parfois présents en complément des percussions africaines dans ces contredanses jouées par les haïtiens. L'accordéon, très peu utilisé dans les musiques populaires cubaines, l'est essentiellement par son apport par les *fransé*<sup>20</sup>, la bourgeoisie espagnole lui préférant de loin la guitare. Le violon, instrument joué quelque soit les classes sociales, est utilisé comme mélodiste ainsi que dans bon nombre de musiques populaires.

#### - La polka

Cette danse d'origine slave, de Bohème, aura tôt fait d'être popularisée sur tout le territoire de France métropolitaine dès le début du XVIII<sup>e</sup> siècle. Elle est ensuite adoptée par les français des Antilles. Dans les communautés haïtiennes de Cuba, elle est dansée en quadrille. Si l'on y conserve sa vélocité d'origine assez soutenue, la métrique à deux temps ne sera pas figée. Suivant le rythme du texte chanté, certaines polka seront à cinq, six ou sept temps. A la fin de chaque cycle rythmique, les danseurs doivent marquer un sautillé ou un pas en avant, puis marquer un arrêt. Tout le jeu et l'habileté des exécutant est de savoir s'arrêter à temps, en même temps que la fin de chaque phrases musicales.

Percussion : trián, deux parties de tambujé.

Un exemple de chant de polka, transmis par Rafael Cisnero Lescay, de Cutumba (Santiago de Cuba)

<sup>20</sup> Français, dans le sens d'immigré haïtien de première génération. Le terme ancien à Cuba ne distingue ni couleur de peau ni condition sociale (ancien esclave, ancien propriétaire terrien).

Musiques et danses des communautés haïtiennes de Cuba © Ritmacuba 2019

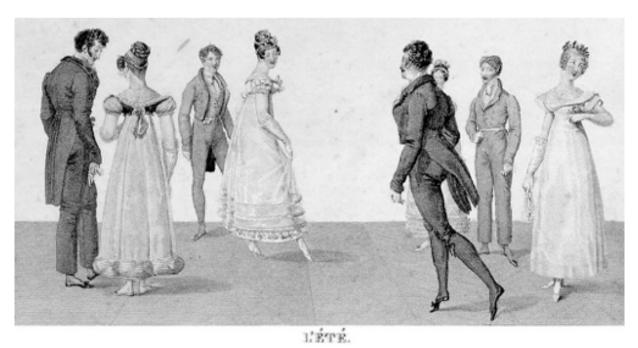
Créole cubain collecté	Créole haïtien
Mamuasel sa, mamuasel sa	Madmwasèl sa, madmwasèl sa
Vivi punu a danse	Vini pou nou pouvwa danse
Mamuasel sa, mamuasel sa	Madmwasèl sa, madmwasèl sa
Vivi punu a danse	Vini pou nou pouvwa danse
Mama dance, mama dance	Manman danse, manman danse
Mama dance, danse polka	Manman danse, danse polka
O, o o	O, o o
O, o o	O, o o
Mamuasel compe dance pa lua	Madmwasèl kanpe danse pa lwa

# Français

Cette Mademoiselle, cette Mademoiselle Est venue à nous pour pouvoir danser Cette Mademoiselle, cette Mademoiselle Est venue à nous pour pouvoir danser,

Maman danser, maman danser Maman danser polka O, o o O, o o

Mademoiselle est là debout, pour danser les esprits



"L'été", Jacques Philippe Lebas, gravure, 1818.

#### - Le lété

Le *lété* ou" l'été" est à l'origine une contredanse européenne du début du XVIII<sup>e</sup> siècle. C'est la deuxième des figures chorégraphiques du quadrille à la française En voici la liste des pas :

En avant-deux ; En arrière ; Chassé à droite ; Chassé à gauche ; Traversé ; Chassé à droite ; Chassé à gauche ; Retraversé ; Demi-Balancé ; Tour de main.

La chorégraphie haitiano-cubaine est similaire à celle de France métropolitaine.

Percussion: trián, catá, deux parties de tambujé

Un exemple de chant de *lété*, transmis par Santa Martinez Martinez de Lokosia (Guantanamo)

Créole cubain collecté	Créole haïtien
Lo mama que piti fi Pa voye lanba setwal Lo mama ke ptit fiy Pa voye la anba setual Siu voye la anbas setual	Lou w manman ke pitit fiy Pa voye w la anba se etwal Lo manman ke ptit fiy Pa voye la anba se etwal Si w voye la anbas se etwal
Siu voye voye pedi	Si w voye voye pèdi'm

# Français

C'est dur d'être fille-mère Ne voyez-vous pas ici-bas sous les étoiles C'est dur d'être fille-mère Ne voyez-vous pas ici-bas sous les étoiles Si voyez-vous ici-bas sous les étoiles Si voyez-vous je suis perdue!



Danse créole, gravure, XIX<sup>e</sup> s. Auteur inconnu

# - Le minué 21

Etait à l'origine dansé par les esclaves de haut rang chargés des tâches domestiques. Leur maîtres arrivés à Cuba ne dansait plus le menuet. Ils l'avait remplacé par la valse, dont le tempo plus soutenu et l'aspect giratoire était plus grisant. A la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, le menuet est introduit dans les suites de danses de la cour de Louis XIV. Il trouverait son origine dans les danses villageoises du Poitou. C'est une danse à trois temps, d'allure modérée. C'est alors une danse de ronde et de ligne où l'ensemble des participants se tiennent par la main. Les chorégraphies vont se complexifier avec l'adoption de cette danse par les différentes cours européennes. Pour autant, la vélocité modérée et le caractère distingué sont uniformément conservés.

Au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, le menuet connaît son déclin en Europe, éclipsé par la valse. Il fera cependant florès dans les colonies françaises (Antilles, Madagascar). Sur l'île de Saint-Domingue, il est dansé lors des soirées mondaines. Les maîtres français exilés à Cuba l'ont déjà quasiment abandonnés. Cependant, il perdurera par son adoption par les esclaves de haut rang des plantations, officiant dans la maison coloniale. C'est donc au travers des danses des Noirs et créoles que vont se transmettre certains mouvements chorégraphiques.

Pour la musique, comme nous l'avons vu précédemment, les mélodies instrumentales européennes sont recréées par le chant et les tambours. Dans les formes qui nous ont été données d'observer, on utilise deux parties de *tambujé* et le *trían* pour l'accompagnement musical.

Le menuet, comme la plupart des contredanses haitiano-cubaines est rarement joué de nos jours. Quelques compagnies artistiques le proposent encore parfois. On l'entend également dans les phases récréatives de certaines cérémonies vodou, comme pour Ercili Luá Blanch, esprit féminin particulièrement distingué.

Un exemple de chant de *minué*, transmis par Rafael Cisnero Lescay, de Cutumba (Santiago de Cuba)

Créole cubain collecté	Créole haïtien
Minui soleo sele mue sa	Minwi sò lè o se lè mwen sa
Minui soleo sele mue sa	Minwi sò lè o se lè mwen sa
Minui soleo achade22sele cumbamboye	Minwi sò lè o achade se lè kòm band bon ye
Si yo mande pu mue, mue la e	Si yo mande pou mwen mwen ale
Si yo mande pu mue, mue la e	Si yo mande pou mwen mwen ale
Si yo mande pu mue, mue la e	Si yo mande pou mwen mwen al
Mue cachire	Mwen kache rèd
La fami samble ago e	La fanmi asanble agoe
La fami samble ago e	La fanmi asanble agoe
Ella güini bande nos	E liy a wi ni ban de nou
Ae ae, lubri barrie pu mue23	Ae! Ae! Louvri baryè pou mwen

#### Français

- O, minuit, l'heure des sorts, c'est mon heure
- O, minuit, l'heure des sorts, c'est mon heure
- O, minuit, achadé, c'est l'heure, comme c'est bon mes frères
- Si ils me le demandent j'irais
- Si ils me le demandent j'irais
- Je cacherais ma raideur

<sup>21</sup> Ou menuat

<sup>22</sup> Interjection de contentement courante dans le répertoire créole haïtien.

<sup>23</sup> Strophe très courante dans la liturgie vodou. C'est un appel à Papa Leba, invoqué en début de cérémonie.

Musiques et danses des communautés haïtiennes de Cuba © Ritmacuba 2019

La famille est rassemblée là, agoé! La famille est rassemblée là, agoé! Sommes-nous oui ou non sur la voie? Ae! Ae! Ouvres-moi le passage!



Costumes caractéristiques pour les contradanzas, aquarelles, 1830-40, Cuba, auteur inconnu

#### - La vals

La valse, qui gagne ses lettres de noblesse à Vienne sur la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, va ensuite gagner toute l'Europe. Cette danse de couple prend le contrepied des danses de cour collectives telles que la pavane et les contredanses. Elle va peu à peu remplacer le menuet, lui aussi à trois temps. On apprécie plus le côté grisant du mouvement giratoire de la valse.

A l'image du parcours transatlantique que suivront d'autres genres musicaux et de danses amenés dans la Caraïbe par les français, la valse connaitra un certain succès à Cuba. Connue au XIX<sup>e</sup> siècle sous le nom de *vals tropical*, elle fera le bonheur des salons bourgeois, aussi bien pour le concert que pour la danse. Des compositeurs cubains tels que Raimundo Valenzuela en écrivent, s'inspirant de thèmes d'opéras et de zarzuelas de l'époque. Elles résonnent aussi dans les cafés-concert du Tivoli, quartier français de Santiago de Cuba. De même que pour la polka ou le *minuet*, les gens de maison des propriétés françaises appréciaient la vals et la réinventent en fonction des instruments de musique à leur disposition. Ils utilisent là aussi des *tambujé* et le *trían*. Parfois un accordéon, un violon ou une flûte en bambou se rajoutaient à l'instrumentarium de base. De nos jours, la vals a quasiment disparue des fêtes des communautés haïtiennes. Cette extinction est récente, car la majorité des personnes-ressources étaient encore capables ces dernières années de nous en jouer et chanter plusieurs.

Un exemple de *vals*, transmis par Orlando Aramis Brugal Suarez, Conjunto Folklórico Babúl (Guantanamo)

Créole cubain collecté	Créole haïtien
Chante a danse, jusque vini soley La Lili se bel fanm, costum bleu Chante a danse, jusque vini soley La Lili se bel fanm, costum bleu Chapo tonbe li, tonbe li chapo Chapo tonbe li, tonbe li chapo	Chante a danse, jusque vini solèy La Lili se bèl fanm, costum bleu Chante a danse, jusque vini soley La Lili se bèl fanm, costum bleu Chapo tonbe li, tonbe li chapo Chapo tonbe li, tonbe li chapo

# Français

Nous avons chanté et dansé jusqu'à l'aube La Lili est belle dans son habit bleu Nous avons chanté et dansé jusqu'à l'aube La Lili est belle dans son habit bleu Le chapeau est tombé, est tombé le chapeau Le chapeau est tombé, est tombé le chapeau



Contredanses avec le groupe Lokosia (Guantanamo) années '90 © Giuseppe Lo Bartolo

# - L'eliansé 24

A l'instar des danses de salons citées précédemment, le genre suivant serait né dans la Caraïbe, du métissage des cultures indigènes, européennes et africaines. Si l'on ramène le mot à une traduction littérale en créole haïtien (*E lyen se* = Et le lien est), il mettrait en valeur le caractère liant et convivial de cette danse.

C'est une danse de couple, de cycle ternaire à deux temps et de vitesse lente à moyenne. De même que la plupart des contredanses, l'*eliansé* n'est plus joué en spectacle par les ballets professionnels. Seuls quelques "groupes porteurs" <sup>25</sup> comme Lokosia (Guantanamo) ou Piti Dansé (Las Tunas) le

<sup>24</sup> Ou lianset

<sup>25</sup> *Grupo portador* (voc. cubain). Un groupe porteur est une formation de danse et de musique qui maintient une tradition culturelle ancestrale, ou faisant partie du patrimoine culturel cubain.

pratiquent encore.

Un exemple d'éliansé, transmis par Orlando Aramis Brugal Suarez, du Conjunto Folklórico Babúl (Guantanamo)

Créole cubain collecté	Créole haïtien
A la Janjan bode A la Janjan bode A la Janjan bode A la Janjan bode Chapo tombe liba ramase O güayo	A la Janjan bòdè <sup>26</sup> A la Janjan bòdè A la Janjan bòdè A la Janjan bòdè Chapo tonbe li pa ramase O wa yo

#### Français

Ah la la, Janjan est courbé Son chapeau est tombé, il ne l'avait pas ramassé Ô, très haut!

# 1.3 Autres danses sociales et de bal plus récentes, ou intégrées au XX<sup>e</sup> s.

Le déclin des contredanses ne signifie pas pour autant la disparition des danses de salon d'origine haïtiennes. De nouveaux genres apparaissent au début du XX<sup>e</sup> siècle. On continue à danser *fransé* dans les salons, salles de bal et les *bateyes* (cours des baraquements ouvriers dans les grandes propriétés agricoles).



Danseurs de La Bèl Krèyol exécutant un merengué, Festival del Caribe 2014 © Grete Viddal

# Le merengué 27

Il est difficile d'établir avec certitude où et par qui est né ce genre musical, tant il fût rapidement populaire aussi bien dans les Antilles françaises que dans la Caraïbe espagnole. Au début des années 1840, les journaux porto-ricains parlent d'une tournée de musiciens cubains sur leur île, avec leur rythmes particuliers, *upa* et *merengué*. L'un des premier écrits officiels sur ce genre musical est une décision de justice de 1854, de la partie espagnole de l'île de Saint Domingue. Elle interdit la pratique du merengué, jugé trop lascif et créant des troubles à l'ordre public.

A partir de 1865 les troupes d'occupation espagnoles quittent la partie ouest de l'île de Saint Domingue. A partir de là commence le déclin des danses collectives compliquées que sont les contredanses (dénommées dans le contexte Dominicain *tumba*). Seront préférées les danses de couple, dont le *merengué* qui se popularise avec la levée de son interdiction. Il ne faut pas occulter que dans les mêmes années le *merengué* est aussi présent en République Haïtienne et à Cuba.

La version actuelle du *merengué* haitiano-cubain qu'il nous a été donné d'observer n'est en aucun cas lascive. C'est une danse de couple, sans mouvements des hanches (*vacunao*) ou positions sexuellement suggestives. Sa vitesse d'exécution est moyenne, sans la tension et la rapidité qu'il peut y avoir dans le *merengué* dominicain. Les mélodies gaies, sur le mode majeur sont accompagnées par les *tambujé* et le *trían*. Quelques groupes utilisaient encore l'accordéon dans le merengué ou sur d'autres genres de salon dans les années '80. Ce n'est plus le cas aujourd'hui, son usage était exclusif au musiciens d'origine haïtienne.

On peut le jouer à l'intérieur d'une cérémonie vodou à des fins récréatives.

Percussion: trián, lata, 3 parties de tambujé.

Un exemple de *merengué*, transmis par Nancy Áviles Lopez, du groupe La Bel Kreyol (Camagüey)

Créole cubain collecté	Créole haïtien
Pa te la se di yo di mue Pa te la se di yo di mue Anita mache dan la nui deye le fua Col fe'l mal Anita pe crie Ou pa bezwen crie	Pa te la se di yo di mwen Pa te la se di yo di mwen Anita mache dan lannuit deyè le fwa Ko'l fè'l mal Anita pe kriye Ou pa bezwen kriye
Larjan secre	Larjan sekrè

# Français

Je n'étais pas là, c'est ce qu'ils m'ont dit Je n'étais pas là, on me l'a raconté Anita<sup>28</sup> marchait tard dans la nuit et dans le froid Son corps lui faisait mal Ce qu'Anita pouvait crier Tu ne dois pas pleurer L'argent est au secret

<sup>27</sup> Ou méringue

<sup>28</sup> Anita est un personnage récurrent du répertoire chanté haïtiano-cubain. Elle est toujours au centre de tracas et de contrariétés.



Couples de danseurs, tambours *petró* et maracas. Les hommes portent la *dyakout*, sacoche traditionnelle en fibre des paysans haïtiens. Années '20, D.R.

# Influences américaines, le foltró 29

Cette danse de salon est encore donnée dans les bals de certaines communautés haïtiennes, comme Piti Dansé à Las Tunas. Le *fox-trot* ou "pas du renard" est originaire des Etats-Unis. Il est né d'un métissage entre negro-spiritual et rag-time. C'est une danse de couple, qui s'exprime sur plusieurs séquences alternant vitesses lentes et vives. La forme haitiano-cubaine se joue exclusivement sur la partie lente. Les pas de danse sont semblables à ce que nous connaissons en Europe sous le nom de slow-fox. Les instruments accompagnant le chant sont les *tambujé*, des maracas et un *trián*.

Avec une forte présence de troupes militaires et d'entreprises américaines à Cuba depuis son indépendance jusqu'à 1934, il n'est guère étonnant qu'une partie de la culture états-unienne ai été adoptée par les cubains. Certains quartiers ont été entièrement américains (Palma City, village d'Esmeralda dans la province de Camagüey, Omaha, village de Majibacoa, province de Las Tunas).

Un exemple de chant de foltró, transmis par Ramón Hilmo Samdi du groupe Piti Dansé (Las Tunas)

Créole haïtien collecté	Français
Bonjou manman bonjou Bonjou papa bonjou Bonjou manman bonjou M'ap pe mande kouman ou ye? Maman pa bezwen kriye Papa pa bezwen fache Bonjou Manman bonjou M'ap pe mande kouman ou ye?	Bonjour maman bonjour Bonjour papa bonjour Bonjour maman bonjour Je vous demande comment allez-vous? Pas besoin de pleurer, maman Pas besoin de se fâcher, papa Bonjour maman bonjour Je vous demande comment allez-vous?

#### Les danses de couple raffinées et romantiques, habanera et bolero

#### - La habanera

Les styles musicaux de vitesse lente que sont la *habanera* ou le bolero ne sont pas des genres originaires de l'île de Saint Domingue. Cependant, ils sont tellement appréciés à Cuba, qu'ils ont été adoptés par les communautés haïtiennes. Des textes en créoles sont écrits sur ces rythmes incitant au romantisme ou à la mélancolie. Quand ils sont joués dans une fête haïtiano-cubaine, ils permettent de calmer les esprits échaudés par le vodou ou le *masún*. Comme pour les contredanses, on accompagne le chant de la *habanera* et du bolero avec des *tambujé* et une paire de maracas.

La Habanera (l'havanaise) est née au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle à Cuba. Elle dérive d'une séquence dansée en couple dans les contredanses créoles, à laquelle on aurait ralenti le tempo. Elle sera acheminée jusqu'en Europe par les marins espagnols et, dans au moins un cas, par un compositeur de la péninsule (Sebastián Yradier qui composa des habaneras après un voyage à Cuba autour de 1860, lesquelles servirent de modèles, outre-pyrénées) et sera vite adoptée par le monde musical. Chabrier, Bizet, Debussy, Ravel pour ne citer que les compositeurs français, vont en écrire des fameuses. Elle sera aussi présente dans les musiques populaires.



La danza habanera, carte postale, années '20, Cuba

Un exemple de *habanera*, transmise par Orlando Brugal Suarez du Conjunto Folklórico Babúl (Guantanamo)

Créole haïtien collecté	Français
Èzili bo ga, o Bondye	Ercili est belle, ô Seigneur
Janti fiy kò sesa, o Bondye	C'est une gentille fille, ô Seigneur
Èzili bo ga30	Ercili est belle
O Bondye	Ô Seigneur
Bondye Bondye sesa	Seigneur, seigneur c'est ça
O Bondye	Ô Seigneur
Bondye manman bo ga	Seigneur, une belle maman
O Bondye	Ô seigneur
Ae Dantò sesa	Aé ça c'est Danto
O Bondye	Ô seigneur
Gade m'gan Èzili sa	Regardez, c'est la grande Ercili
O Bondye	Ô seigneur
Velekete Mapyang sesa	Ça c'est Velekete Mapyang31
O Bondye	Ô seigneur
Ou wè nou manman bo ga	Nous voyez vous belle maman
O Bondye	Ô seigneur

#### - Le bolero

Le bolero típico cubano est né dans les années 1840. C'est une danse de couple de vitesse lente, à quatre temps, avec peu de syncopes. La première partition parvenue jusqu'à nous est celle de Pepe Sanchez, *Tristeza*, qu'il publie à Santiago de Cuba en 1884. Le boléro cubain connaît son âge d'or de 1930 à 1950. Noyer le grand public sous des flots de romantisme permettait aux pouvoirs successif d'occulter les questions politiques. C'est un genre encore apprécié de tous les cubains, même des jeunes générations. Un festival de bolero a lieu chaque années à Santiago de Cuba.

Un exemple de bolero, transmis par Orlando Brugal Suarez du Conjunto Folklórico Babúl (Guantanamo)

Créole haïtien collecté	Français
Madanm aje	Madame âgée
Pou ki mache kòm sa	Pourquoi marchez vous comme cela
Madanm aje	Madame âgée
Pou ki mache prese	Pourquoi pressez vous le pas
Madanm aje	Madame âgée
Pou ki mache lannui	Pourquoi errez-vous dans la nuit
Madanm ay o m'	Ö ma Madame, hélas!
Pa ke w mache pèdi onè	Pourquoi battez vous le pavé, et votre réputation?32

<sup>30</sup> Toute la partie en italique correspond au choeur

<sup>31</sup> L'un des chemins d'Ercili

<sup>32</sup> Le thème de la femme hors des convenances sociétales est récurrent dans le répertoire haitiano-cubain. On le retrouve dans le *merengué "Pa te la se di o di mwen"*, cité plus haut.



"Le joyeux cabaret", Gustave Alaux (1887-1965), huile sur toile

# - Les bagarres de cabaret et le rasiñé

Rasiñe ou resegné ("résigné" en français). Cette danse était très populaire dans les salles de bal de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Elle fût interdite en 1954 dans certaines localités, suite aux échauffourées qu'elle provoquait. A contrario des contredanses ou du merengué, cette danse de couple était très lascive. Les candidats au rasiñé, se "résignaient" au risque d'être victime d'une rixe, par jalousie d'un conjoint ou d'un quelconque rival. Une autre raison échauffait les esprits, c'était l'esprit de compétition entre les chanteurs. De manière similaire à certains autres cantos de pulla (tumba francesa, columbia de la rumba, regina du changüi) le chanteur soliste de rasiñé raillait ses rivaux dans la salle de bal. Les termes choisis lors de ces improvisations transformaient souvent les joutes verbales vers des bagarres plus manuelles. Le rasiñé n'était plus joué que dans certains villages; il a définitivement disparu suite à ces interdictions sous le gouvernement de Batista.

Malgré tout, nous avons trouvé des personnes ressources pour nous jouer et chanter quelques exemples. Gravier Expret, qui fut l'un des fondateurs du groupe Cutumba, le donnait avec une instrumentation particulière : *trián*, *catá*, deux parties de tambours joués avec une baguette. La vitesse d'exécution est assez soutenue, avec des accents sur tous les temps forts.

Un exemple de rasiñé, transmis par Andrés Lopez Hodelín (Mesye), du groupe Agüe (Guantanamo)

Créole cubain collecté	Créole haïtien
Risque m'risque la vi m' Pu pran youn fanm qui pa bon	Riske m'riske lavi m' Pou pran youn fanm ki pa bonn
Risque m'risque la vi m Pu danse avec youn fanm qui pa bon	Riske m'riske lavi m' Pou danse avek youn fanm ki pa bonn

#### Français

Je risque, je risque ma vie De tomber sur une femme mauvaise Je risque, je risque ma vie À danser avec une femme mauvaise

# 2. Les apports de tradition africaine en provenance d'Haïti

De manière générale, les cultures d'origine africaines furent très longtemps déconsidérées à Cuba<sup>33</sup>. par racisme et volonté de contenir l'émancipation des groupes les revendiguant<sup>34</sup>. Quelques pages sombres de l'histoire cubaine en attestent, comme le massacre des membres du Parti des Indépendants de Couleur en 1912. Il en va de même avec les immigrés haïtiens, noirs de peau pour la plupart, qui vont eux aussi connaître ce racisme dans la population cubaine.

De nos jours, nous avons plutôt affaire à une mise en avant de l'attrait de ces cultures africaines, dans le cadre d'une politique de développement commercial et touristique<sup>35</sup>.

Cuba a connu des périodes où l'on a favorisé une politique d'immigration de la part du voisin haïtien. cherchant à acquérir une main d'œuvre bon marché ; d'autres périodes de récession économique ont engendrées ces tensions vis à vis de ces nouveaux arrivants.

Ces tensions ont des implications directes sur les rassemblements et fêtes des haïtiens. Pour exemple, un article dans le périodique el Conservador de Oriente en 1910. Est dénoncé aux forces de police "un rassemblement bruyant et malséant dans le quartier de la loma del chivo (Guantanamo), où sont domiciliés les Haïtiens. Tambuiés, tumbas et accordéons résonnent accompagnant des chants incompréhensibles. Les policiers sur place constatent également des sacrifices d'animaux. Une dizaine des participant ont pu être capturés, tout en opposant résistance".

Un autre témoignage, en 1923. Le document est un tapuscrit de plainte officielle adressé au maire de Guantanamo par Frederico Durruthy, président de la tumba francesa La Pompadour. La société vient de subir une fermeture et interdiction de réunion. On les soupconne de pratiques de danses de bembé et de sacrifices d'animaux.

Si la bonne société de la jeune République cubaine est friande de l'art de vivre des français, elle l'est moins dans la négritude de ces créoles originaires de l'île de Saint Domingue. Ce rejet va se prolonger durant la république cubaine, même après la révolution socialiste de 1959. Pour ne parler que du religieux : la société coloniale ne considère pas avec bienveillance la pratique du vodou, un rite païen de personnes qui se disent également chrétiens catholiques. Les cultures de racines africaines seront tout de même valorisées avec la création du Folklorico de Oriente (1959) puis du Conjunto Folklorico Nacional (1962), puis d'autres compagnies artistiques représentant les cultures folkloriques, populaires et ethniques. Avec la révolution socialiste, on assiste à une dichotomie paradoxale dans la ligne politique: la création et le soutien au compagnies folkloriques mais aussi une tolérance modérée pour les cultes ethniques au profit d'une idéologie nationale unique. La liberté de culte n'est inscrite dans la constitution cubaine que depuis 1992. Le multi-culturalisme est mis en avant dans les années '90 où l'on perçoit alors son intérêt dans le développement de l'industrie touristique.

Les musiques haïtiennes à Cuba connaissent une reconnaissance récente comme patrimoine culturel du pays. Depuis 1981, des organismes comme la Casa del Caribe avec entre autre son Festival del Caribe<sup>36</sup>, fait se produire des groupes porteurs de la communauté haïtienne, œuvrant également par ses travaux scientifiques et sa collecte des patrimoines d'Oriente. D'autres manifestations plus récentes comme le Eva Gaspar Festival de Ciego de Avila<sup>37</sup> ou le Festival Buá Cayman

<sup>33</sup> L'auteur se réfère ici à une conférence sur « Les substrats africains, syncrétisme et diversification » de Manuel Martínez Casanova (Université de Villa Clara), lors du Festival del Caribe 2012.

<sup>34</sup> au profit d'une doctrine communiste unique après la révolution socialiste de 1959. Comme nous le verrons plus avant, les instances culturelles nationales insuffleront d'autres directions contradictoires, avec la création des Conjuntos Folklóricos.

<sup>35</sup> L'anthropologue cubain Jesús Guanche invente le mot ochatur, au sujet du tourisme religieux en général et celui de la santería en particulier.

<sup>36</sup> Fondé en 1981, se déroulant chaque mois de juillet à Santiago de Cuba.

<sup>37</sup> Fondé en 1999.

d'Holguín<sup>38</sup> attirent également l'attention des médias nationaux. Les danses et musiques issues du folklore haïtiano-cubain sont enseignées depuis peu au sein de certains instituts supérieurs<sup>39</sup>. Les ouvrages et guides de scolarité ne font pas encore écho à cette culture marginale<sup>40</sup>, La Havane a exercé là aussi son hégémonie et son centralisme.

Dans le domaine des sciences humaines, on constate le peu de travaux publiés à Cuba sur les populations afro-haïtiennes, en comparaison des investigations, entre autres, sur la *santería*. La disparition progressive du créole comme langue vernaculaire atteste également de la difficulté de la communauté haïtienne à maintenir ses traditions.



Défilé de ban rara en Haïti, D.R

#### 2.1 Musiques, danses processionnelles et carnavalesques

# Le gagá, une manifestation culturelle à part entière

Le *gagá* est une manifestation culturelle d'origine haïtienne bien plus vaste que ses simples aspects de danses et de musique. Elle est nommée *ban rara* en Haïti, *gagá* dans les communautés haïtiennes de République Dominicaine et de Cuba. L'élément central du *gagá* est une procession avec force de tintamarre et de danses libératoires.

Au XIXe siècle à Cuba, les créoles libres appartenant à une sosyété avaient l'autorisation de défiler au son du *gagá* lors de certaines fêtes du calendrier de l'avent, de même que les *cabildos de nación* .

Cette tradition a perduré au XX<sup>e</sup> siècle et jusqu'à nos jours, la semaine sainte était la période la plus fastueuse de cette manifestation (semaine précédant Pâques). Chaque groupe de *gagá* représentait la communauté haïtienne d'un quartier ou d'un village et rendait visite à ses voisins au son des tambours et conques marines. Les défilés durant la Semaine Sainte diminuent dans les années '60. Le travail intensif lors des campagnes nationales de coupe de canne à sucre (*zafra*) n'autorisait pas à

<sup>38</sup> Fondé en 2008.

<sup>39</sup> C'est le cas de l'Instituto Superior de Artes de Santiago de Cuba et de celui de Camagüey.

<sup>40</sup> En témoigne l'absence d'une seule ligne sur les cultures haïtiennes dans le *Guía de estudio del folclór cubano* de Graciela Chao édité en 1979. Ce manuel édité à La Havane est distribué dans les succursales de province de l'ISA et sert encore de référence à ses professeurs. A la décharge des auteurs de cet ouvrage, la première représentation d'un spectacle avec du *gagá* dans un théâtre de La Havane, date de 1972, ainsi que les premières marques d'intérêt de la presse nationale pour ce type de spectacles.

Musiques et danses des communautés haïtiennes de Cuba © Ritmacuba 2019

une semaine de congés pour ce type de manifestation. Actuellement, il ne reste plus que *Piti Dansé* à Las Tunas qui continue à déambuler avec le *gagá* pendant la Semaine Sainte. Les défilés ne sont qu'une partie d'une fête communautaire comprenant des parties profanes et des cérémonies vodou. L'ensemble est nommé *gagá de la Semana Santa*, ce qui peut porter à confusion quand à la vocation profane du défilé de *gagá*.

Deux évènements circonscrivent le gagá de la Semana Santa:

- Le premier jour des festivités, on fait sonner la *caolina*. C'est un arc-en-terre qui aura une fonction de basse harmonico-rythmique. Il accompagnera les chants d'ouverture de la semaine de festivités. Selon les groupes, ces chants sont soit accompagnés seulement par la caolina, comme chez Piti Dansé (Las Tunas), soit en rajoutant un *tambujé* et quelques *baksin*, comme pour la *Flè nan inosens* (Camagüey). Le faible volume sonore de la *caolina* ne supporte pas d'autres instruments si elle souhaite se faire entendre<sup>41</sup>.
- En clôture de la semaine, on brûle le *dyab*, un mannequin de paille et de bois dont l'autodafé conjurera le mauvais sort. Une autre terminologie plus ancienne désigne cet artefact : on le nommait le juif. L'acception du mot est ambivalente et varie selon les transmetteurs haïtiens : le juif représente le mal, mais aussi la crucifixion du Christ au Golgotha qui prend les péchés du monde. Cette tradition clôturant les festivités de gagá vient visiblement de France métropolitaine, où l'on brûle encore Monsieur Carnaval à la fin de la fête célébrant l'arrivée du printemps. Seul *Piti Dansé* à Las Tunas continue à entretenir cette tradition dans les fêtes de *gagá*.



Le dyab destiné à être brûlé, Gran gagá du Festival del Caribe, Santiago de Cuba, 2012 © Daniel Mirabeau

 $<sup>41 \</sup> Pour \ plus \ de \ renseignements \ sur \ la \ \textit{caolina}: http://www.ritmacuba.com/instrumentsCuba.html\#Tumbandera, ainsi que \ http://www.ritmacuba.com/interview-Ramon-Hilmo.html$ 

Désormais, le *gagá* est plus généralement joué lors des festivals (Gran Gagá du Festival del Caribe à Santiago de Cuba, Eva Gaspar Festival, etc...). Il est fréquemment joué dans les spectacles des groupes folkloriques d'*Oriente* (cf plus bas).

Un groupe de gagá comprenait toute une organisation, du simple homme du rang jusqu'au chef de la colonne de défilé. Reviennent fréquemment, dans la dénomination des rôles de chacun, des références aux titres militaires ou à la royauté. Le chef de la colonne peut être dénommé mayoral (contremaître), ou wa dyab (roi diable). La responsabilité morale du groupe revient à la reine (larènn), le président quant à lui veille à l'organisation du groupe. Lorsque la colonne de gagá fait halte dans un village, la reine présente ses hommages au responsable de la communauté visitée. On donne alors de l'eau pour rafraîchir l'ensemble de la troupe. Vient ensuite le pòt kobèy (porte-corbeille), tenant une sébile d'osier au bout d'un bâton. Il récolte les dons des spectateurs satisfait de la prestation. Avant le départ de la colonne, un éclaireur (sentinèl) rend compte des difficultés topographiques et des mauvaises rencontres à éviter, comme un autre groupe de qaqá (c'était souvent l'occasion d'échauffourées). Dans les hommes de tête de la colonne, l'un fait claquer son fouet (le major fwè), pour chasser les mauvais esprits et ouvrir le passage. Un autre muni d'un siflet (pito) remplit l'espace sonore de ces stridulations, contribuant à électriser le groupe. Le major jong effectue lui une série de jonglages avec son bâton, à la manière des majorettes dans les groupes de twirling-bâton. Au milieu de la colonne les pòt drapo brassent l'air avec de larges étendards qui donnent à distinguer au loin la troupe de gagá. Le major somba va donner la cadence à la déambulation et dirige l'ensemble de la musique. Le ka mouve (camillé en créole cubain) est en charge de la distribution de boissons : ti fey (rhum aux plantes ou au piment), prú (boisson aux écorces et plantes médicinales), eau. Pour ce qui est des danses, c'est le major lamé qui montera les chorégraphies et en contrôlera l'exécution. Pour le pas de base, il convient de sauter prenant appui d'une jambe à l'autre, tout en effectuant, de temps à autre, des pirouettes. Le major zanco danse lui aussi, mais du haut de ses échasses. Quand la troupe s'arrête lors d'une pause ou à l'arrivée du défilé, ce seront des danses individuelles qui seront préférées. Le spectaculaire est alors recherché par la mise en danger de l'exécutant, ses tours de forces et acrobaties. Le maior machèt exécutera des iongleries avec ses sabres, se passant l'un d'entre eux sur la langue ou sur le torse, le tout avec force de sauts périlleux. Le major table évoluera en portant une table dressée (vases, verres et bouteilles) à la seule force de ses mâchoires. D'autres figures s'effectueront en crachant du feu ou en marchant sur des tisons ardents. Le mayor semosant a la faculté de manger du verre ou de cracher du feu. D'autres valeureux danseurs marcheront sur des tisons ardents ou sauteront par dessus les flammes. Seuls les danses de qaqá des compagnies artistiques et folkloriques sont chorégraphiées de manière collective. Elles reprennent des pas et des accessoires présents dans ces danses individuelles.

Il est difficile de circonscrire entièrement les danses et musiques du *gagá* tant les terminologies sont disparates d'un locuteur à l'autre. Le même mot est utilisé pour des signifiés différents, selon la région du locuteur. Une étude comparative de ce genre entre Haïti, Saint Domingue et Cuba donne toutefois des pistes intéressantes.

Les manifestations de *Ban rara* trouvent leur origine lors des premières années de la jeune République Noire d'Haïti. Une partie du vocabulaire lié au *rara* reprend des terminologies des musiques militaires des troupes françaises : *ochan* (au chant), *raboday* (déformation de "à l'abordage!"), *kou dyann* (coup de Diane). En Haïti dans les années '40, le gouvernement Lescot tente de mettre un frein à certains types de manifestations populaires. Il ne parviendra pas à contenir le phénomène *Ban Rara* trop ancré dans la culture des couches sociales les plus humbles. En République Dominicaine dans les mêmes années est interdite la danse de *gagá baka*, jugée trop indécente et créant des troubles à l'ordre public. Elle sera remplacée par le *chayopye* venant d'Haïti, dont la chorégraphie est considérée comme moins obscène. Deux pistes étymologiques sont possibles pour expliquer ce mot de *chayopye*. Une première est un adjectif du vieux français, "chaille", signifiant un ordre de grandeur important, donc littéralement "une multitude de pieds". Cela s'explique par la foule présente dans une colonne de *gagá*. La deuxième est une référence aux entraves portées par les colonnes d'esclaves (*chènn o pye*), le son des pas simultanés et le tintamarre provoqué par le bruissement des chaînes. Sur le territoire cubain, deux type de *gagá* sont présent : le *gagá chay* qui

reprend l'essentiel des aspects du *chayopye* et le *pingué* (déformation du créole haïtien *pligè*, plus gai) qui est joué en statique, reprenant l'ensemble des danses individuelles citées auparavant. Dans la confection des costumes, on privilégiera des couleurs vives, pour que la troupe de *gagá* soit perçue de loin. Le rouge, le bleu et le blanc sont prédominants, références au drapeau haïtien. Ces trois couleurs ont également une symbolique religieuse, chacune représentant un panthéon d'esprits vodou. L'habit traditionnel en tissu bleu-ciel est aussi porté, symbolisant l'appartenance à la communauté haïtienne, même s'il ne fait plus partie des vêtements du quotidien. La culture de l'indigo, à l'origine des teintures bleues pour tissus, est un apport des Français à Cuba, donc des communautés haïtiennes. Une autre élément de costume *gagá* est de recouvrir le haut, la jupe ou les pantalons de bandelettes de tissus bigarrés. Les *wa dyab* (roi-diables) sont dotés d'une coiffe spécifique nommée *flèch* en créole. C'est un un arbuste, ou une structure métallique ramifiée sur laquelle sont accrochées ces bandelettes de tissus voyants. Ils doivent maintenir fièrement leur coiffe vissée sur la tête tout en dansant et haranguant la foule.



Gran gagá du Festival del Caribe, Santiago de Cuba, 2012 © Daniel Mirabeau

Concernant la partie musicale, il y a deux genres principaux pour le *gaga* cubain, le *chay* et le *pingué*. Deux autres styles lui sont apparentés, le *cunyai* et la *kanekela* répondant aux même contextes de ieu.

- Le *gagá chay:* de vitesse lente à moyenne. On le dit «pesant, lourd». Ceci s'explique dans sa filiation à la forme *chayopye* du *rara* haïtien. Il est joué pour accompagner la déambulation, d'où une vitesse d'exécution modérée.
- Le gagá pingué: de vitesse rapide et exécuté en statique, il accompagne les danses individuelles citées plus haut. Il est proche du genre raboday joué en Haïti. Le mot pingué en Haïti désigne aussi une discipline sportive. C'est un type de lutte masculine, originaire du département de Grande Anse (Nord du pays). Elle a gagnée les centres urbains et les faubourgs de la capitale. Des tournois de pingué sont actuellement organisés pendant la semaine Sainte au stade Sainte Thérèse de Pétionville. Nous pouvons faire des liens entre cette autre acception du mot pingué et l'engagement physique nécéssaire pour les danses du gagá pingué. L'autre lien est d'ordre musical, car ces

combats de pingué sont accompagnés au son des troupes de ban rara<sup>42</sup>.

Les chants de *gagá* sont brefs, le public peut aisément se les approprier en répondant en choeur au chanteur soliste. Les chants destinés au défilé sont majoritairement dans des tonalités majeures quand les textes traitent de faire la fête, et de couleur pentatonique pour ceux où le domaine religieux est cité. Les textes touchent tous les domaines (religieux, vie quotidienne, blague paillarde, politique, histoire). Tous les chants de *gagá chay* n'ont pas vocation à mettre en musique la déambulation. Une bonne partie traitent du domaine de la mort, laissant deviner qu'ils eurent un usage dans les offices religieux, en particulier pour les *Guédé*<sup>43</sup>. C'est aussi un procédé expiatoire ainsi qu'un jeu à se faire peur que de parler des diables et de la mort.



Roi-diables avec leur coiffe (*flèch*), *Gran gagá* du Festival del Caribe, Santiago de Cuba, 2012 © Daniel Mirabeau

Contrairement à la *tahona*, autre musique de défilé issue des communautés haïtiennes, le gagá a su rester une tradition vivace. Son ancrage dans le milieu rural du *batey*<sup>44</sup> va lui assurer sa survie. Ce type de groupe était absent des défilés de *mamarrachos* des carnavals à la fin du XIX<sup>e</sup> et début du XX<sup>e</sup> siècle. Il va tardivement faire son apparition en ville : une comparsa haïtienne va défiler pendant le carnaval de Santiago de Cuba en 1963. Un groupe de Los Hoyos composé exclusivement d'Haïtiens, va déambuler au son du gagá en 1964. La même année, plusieurs bandes rará sont présentes au carnaval de Guantanamo, aux côtés des habituelles troupes de *congas* et *paseos*. La création du Ballet Folklórico de Oriente en 1959 va contribuer faire connaître les danses et musiques haïtiennes dans leur ensemble. Ce groupe va jouer pour la première fois du gagá à La Havane en 1972 remportant un certain succès auprès du public. D'autres compagnies artistiques comme Cutumba à Santiago ou Babúl à Guantanamo vont elles aussi l'adopter. La création du Festival del Caribe en 1981 va grandement contribuer à faire connaître ce genre : par les défilés, la fête du Gran

<sup>42</sup> Renseignements sur la lutte du *pingué* récoltés auprès de Giovanna Salomé, anthropologue italienne, effectuant actuellement un travail de terrain sur le sujet à Port au Prince.

Voir: https://youtu.be/pRmXVhoD6VM

<sup>43</sup> Cf. chap. 2. sur les Guédé.

<sup>44</sup> Au sens d'exploitation agricole.

Gagá ainsi que les spectacles donnés par les groupes folkloriques de la communauté haïtienne. Le *gagá* sera même repris régulièrement par le Conjunto Folklórico Nacional, qui nomme un assesseur responsable de la partie haïtienne dans les années '90.

Un exemple de chant de *gagá pingué*, transmis par Vicente Portuondo Hechevaría du Conjunto Folklórico de Oriente

Créole cubain collecté	Créole haïtien
Pinda45maye bombo Bombo a se pindae	Pinga mani yè bon mo Bon mo a se pinga
Pinda maye bombo Bombo imase pindae! Plan bande oye permision	Pinga mani yè bon bo Bon mo imè se pinga e! Plan ban de o yè pèmisyon
Pou danse gaga Uoso pu danse gagá	Pou danse gaga Nou o so pou danse gaga
lye permision, pu danse gagá Dame la permision! Misie permisión!	Yè pèmisyon, pou dansé gaga Dan mwen la pèmisyon! Mesye pèmisyon!

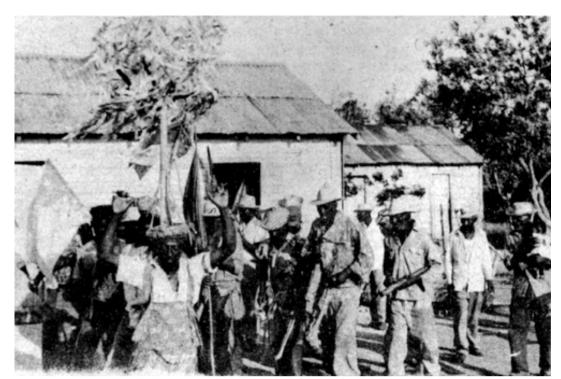
# Français

Attention aux promesses d'hier, aux bons mots Des bons mots méfies-toi! Attention aux promesses d'hier, aux bons mots Des bons mots et de l'humour méfies-toi!

La permission hier nous avons demandé Pour aller tous danser le gaga C'est notre destin d'aller danser le gaga

Hier, la permission pour danser le gaga Donnez-moi la permission! Monsieur, la permission!

<sup>45</sup> Faux-ami du langage cubain, où il signifie une expression très grossière. Il est de ce fait prononcé *pinda* pour éviter tout contresens, mais perdant par cela toute signification en créole.



Groupe Flè nan inosan (La fleur de l'innocence") sortant de la cai mamá, le foyer de la reine du gagá. Batey de Ganamaca (Camagüey), 1966 © Pedro Alberto Diaz

# L'Instrumentarium du gagá

#### Les percussions

- Le *trián :* idiophone métallique. On peut utiliser un outil agraire détourné de sa fonction d'origine (houe, soc), une pièce mécanique, ou une simple plaque métallique percutée par un clou. L'étymologie sous-entend un triangle, mais l'usage de cet instrument a aujourd'hui disparu. Une autre piste étymologique serait la cellule rythmique généralement effectuée par cet instrument, une figure de trois coups que l'on nommera dans d'autres contextes cubains *tresillo*. Le *trián* a la même fonction que la *clave* dans d'autres musiques cubaines, donnant une assise sur laquelle s'appuie toute l'ossature de la polyrythmie de l'orchestre.
- La *lata*<sup>46</sup>: caisse métallique similaire au mini-brasero utilisé localement par les vendeurs de cacahuètes grillées. La caisse est accrochée par une ficelle autour du cou pour la déambulation, on la percute avec deux baguettes. Sera joué sur la *lata* un flot continu de cinq coups (*cinquillo*), assurant la régularité de la pulsation de tout l'orchestre.
- La *yucca* ou le *catá* : idiophone, fait d'un tronc d'arbre évidé, ou sous sa forme portative, bambou de fort diamètre. On le percute avec deux baguettes. Sa figure rythmique (*kintolé* en créole) est similaire à ce que joue la *lata*. Comme nous l'avons déjà vu pour les danses de salon, ce rythme originaire des Antilles françaises a une importance capitale dans l'organisation rythmique de bon nombre de musiques à Cuba.

Pas de tambours spécifiques dans le *gagá* cubain. Pour faciliter le jeu, on utilisera les tambours se prêtant au mieux à des kilomètres de marche. Seront privilégiés les tambours coniques à une membrane (*bocuses de conga*, tambours *kongo*) et les *tambujé* (tambourins de fort diamètre, avec ou sans cymbalettes). Pour un jeu sédentaire ou statique, le choix des tambours s'élargit à tous ce qui est disponible. Sont couramment jouées trois parties de tambours.



Défilé de Ban rara, boss metal (métal repoussé), Haïti, auteur inconnu

#### Les aérophones

- Les *baksin*: ensemble de tubes cylindriques de différentes longueurs, en bambou ou en plastique. Chacun est limité à un seul son, produit par l'anche labiale de celui qui le souffle. La hauteur de la note produite est déterminée par la longueur du tube. Les *baksin* cubains sont de plus faible diamètre que ceux d'Haïti. Les joueurs de *baksin* en Haïti percutent le tube à l'aide d'une baguette, en soulignant le *kintolé*. Ce type de jeu n'existe pas à Cuba où seul le son soufflé est d'usage. Une polyphonie se construit par le jeu collectif de plusieurs *baksin*. Ce sont majoritairement des mélodies pentatoniques. Les *baksin* sont utilisés uniquement dans le *gagá chay* car l'organisation polyphonique du jeu est physiquement épuisante et donc peu recommandée sur une vitesse élevée.
- Les *konèt* : ensemble de tubes coniques à pavillon, confectionnés en zinc ou en plastique. Le son est produit selon le même procédé que les *baksin*. En Haïti, un joueur de *konèt* est souvent en charge de deux tubes, embouchant tour à tour l'un ou l'autre. Le son des *konèt* est plus aigu que les *baksin*. Ils sont dédiés à la partie mélodique, alors que les *baksin* sont en charge de la ligne de basse. Leur usage à Cuba a disparu; ils ont été présents jusqu'à la fin des années '50, quand existaient encore les visites des troupes de *qaqá*.



Groupe Mecongo (Palma Soriano). Debouts au segond plan : joueurs de *guamo* et de *baksin*, années 2000 © Patricia Perche

- -Tatou: tube conique de un mètre de long environ, doté d'une sortie en pavillon à deux côtés. Des similitudes organologiques avec certaines trompes d'Afrique de l'Ouest (trompes royales du Bénin). Le *tatou* n'a qu'une seule fonction dans un groupe de *gagá:* il est utilisé pour lancer des signaux, sa puissance porte au dessus de tout l'orchestre. Son usage n'a plus cours à Cuba.
- Koni: (ou guamo, lambí). Conque marine. Le procédé de production du son est le même que pour le baksin ou le tatou, à la différence qu'il est possible d'obtenir plusieurs tons en bouchant plus ou moins avec la main le pavillon du coquillage. Si plusieurs joueurs de koni interviennent dans l'orchestre, il n'y aura pas de jeu polyphonique aux hauteurs organisées comme pour un ensemble de baksin. Aujourd'hui, l'usage des conques marines à quasiment remplacé celui des baksin à Cuba.

#### - La kanekela

La kanekela est un genre musical apparenté au gagá, né dans la zone orientale de Cuba. Son invention remonte peut-être à la période de 1905 à 1933, où les Etats-Unis avaient la mainmise sur l'industrie sucrière d'Haïti et Cuba. Beaucoup d'Haïtiens ont traversé pour venir couper la canne à Cuba. La racine du mot (kann) laisse apparaître l'importance du champ sémantique de la culture sucrière.

Il n'est plus que rarement joué actuellement, mais on en trouve des traces dans les vingts dernières années à Holguín et Guantanamo. L'instrumentation est identique au *gagá*, mais sans *baksin*.

Instrumentarium: trián, lata, trois parties de tambujé, koni.

Un exemple de chant de kanekela, transmis par Rafael Cisnero Lescay de Cutumba47

Créole cubain collecté	Créole haïtien
De Cabinda a Kunene	De Kabinda a Kounene
De Cabinda a Kunene	De Kabinda a Kounene
De Cabinda a Kunene	De Kabinda a Kounene
Mama modetatu	Manman mò de ta tou
Maele	M'a jele
Mama modetatu	Manman mò de ta tou
Mutue fisula	Moun tou e fis nou la
Fasile faso o o	Fasil e fas ou
Ae, fasile faso mama	Ae, fasil e fas ou manman
Mapote trabayo	M'ap bòde travay yo
Mama modetatu	Manman mò de ta tou

# Français

De Cabinda jusqu'à Kunene De Cabinda jusqu'à Kunene De Cabinda jusqu'à Kunene

Maman, tous ces morts

<sup>47</sup> Le texte suivant s'inspire d'une chanson populaire créée par Los Karachi pendant la guerre d'Angola, avec ces paroles, assez liminaires : *De Cabinda a Kunene, un solo pueblo na'ma* (De Kabinda à Kounene, un seul peuple rien de plus). En 1975, beaucoup de cubains sont envoyés combattre aux côtés du front de libération (MPLA). Kabinda est une ville du nord de l'Angola actuel, correspondant à l'une des provinces de l'ancien royaume de Loango à l'époque de la traite négrière. Kounene est un fleuve et le nom d'une de ses villes côtières.

Je pleure
Maman, tous ces morts
Tous ces enfants à nous
Dociles et fiers
Aé, faciles et fiers
Qui s'affairaient en courbant l'échine
Maman, tous ces morts



Dancing in Congo Square, gravure XIX<sup>e</sup> siècle, auteur inconnu, Etats-Unis

# Les voyages caribéens du cunyai 48

Genre musical joué par les troupes de *gagá*, mais de manière statique, lors d'une fête communautaire par exemple. Il ressemble au *gagá pingué* par sa vitesse d'exécution élevée. Comme pour le *pingué*, il ne fait pas l'objet de pas de danse particuliers, mais plutôt d'actions spectaculaires, comme marcher sur des tisons ardents.

Le mot vient du créole haïtien *koudjay*, lui-même déformation du français "coup de Diane". Les troupes napoléoniennes étaient réveillées par cette sonnerie de clairons et tambours. L'expression était encore usitée dans le monde militaire au début du XX<sup>e</sup> siècle. Au sens figuré, son usage caractérise une musique particulièrement bruyante. En créole, l'emprunt au champ sémantique des musiques militaires est lié aux batailles pour l'indépendance d'Haïti. Les *ban rara* ont fait des emprunts au vocabulaire des fanfares militaires pour désigner leur propres rythmes et instrumentarium.

Allons du côté des Etats-Unis. Au XIX<sup>e</sup> siècle, le *coonjai* (variantes : *coonjine*, *conjaille*) était dansé par les esclaves noirs du Congo Square de la Nouvelle Orléans et du Missisipi. La Nouvelle Orléans accueillit en ce début de siècle une immigration massive d'exilés français fuyant l'insurrection sur l'île de Saint Domingue. En 1809, ce sera ensuite le tour des expulsés de l'Oriente cubain. Ces colons arrivent aux Etats-Unis avec leurs anciens esclaves créoles qui dansaient déjà le *koudjay*. La

<sup>48</sup> Congo Square, racines africaines de la Nouvelle-Orléans, Freddi Williams Evans. 2012 (traduction) (p. 154, 194,195). *The drum and the hoe, Harold Courlander*, Univesity of California Press, 1960 (p.133, 352). Un exemple de *cunyai* est présent dans le Cd "Galibata" (cf discographie)

Musiques et danses des communautés haïtiennes de Cuba © Ritmacuba 2019

chorégraphie va alors se transformer en une danse imitant les gestes des dockers manipulant les balles de coton sur les bords du Missisipi. Par ailleurs, une chanson citée par Herskovits, *Dancing the coonjale*, parle de Coonja, un esprit mauvais. Il y a fort à parier que ce genre ai donc influencé également le vodoo état-uniens.

Pour la version cubaine du *cunyai*, nous la rapprochons plutôt de la *meringue koundjay haïtienne*, très rapide, jouée pour Mardi-Gras et certains jours de carnaval. Le cunyai n'est plus que rarement joué à Cuba, on lui préfère le *gaga pingué*. Il n'en demeure pas moins remarquable par ses nombreux allers-retours entre Cuba, Haïti et les Etats-Unis.

Voici l'instrumentation que donne Mililián Galis après son collectage à Contramaestre<sup>49</sup>: *trián*, deux parties de tambours à une membrane et de fort diamètre. Le tambour aigu exécute un flot continu à deux baguettes, semblable à l'une des façons de jouer la *lata* dans le *gagá*. Le tambour le plus grave est percuté par une baguette selon une cellule rythmique continue, tout en exécutant des variations solistes.

Un exemple de chant de Cunyai, comme l'interprète Berta Armiñan sur le CD Galibatá

Créole cubain collecté	Créole haïtien
Son puel son puel, son puel o Sepa la sua son puel Puel son puel, son puel o Sepa la sua son puel	Sanpwèl sanpwèl, sanpwèl o Se pa la swa sanpwèl Pwèl son pwel, son pwèl o Se pa la swa sanpwèl
Bombo bombo bombo ina yo Bombo u Bombo ina de gallé	Bon mo w bon bo bon mo, kon bo ini a yo Bon mo w Bon bo ini a degaje!
Dia que a te a, bombo ina yo Bombo u Bombo ina de gallé	Di a ke atè, kon bo ini a yo Bon mo w Bon bo ini a degaje!
E meme chua  Bombo ina degallé  Dia que a te a meme chua  Bombo ina degallé	E menm mwen chwa  Bon bo ini a degaje!  Di a ke atè e menm mwen chwa  Bon bo ini a degaje!
Verite o dianga te Merite mue te Piti metal cote Verite o dianga te Merite mue te Piti metal cote	Verite o di an gate Merite mwen te Pitit mèt ta li m'kote Verite o di an gate Merite mwen te Pitit mèt ta li m'kote

# Français

Sans-poils<sup>50</sup> sans-poils, ô sans-poils *C'est le soir des sans-poils* Poils, sans-poils, ô sans-poils

<sup>49</sup> Village de la province de Santiago de Cuba

<sup>50</sup> Secte des "cochons sans-poils". Aurait été formée aux prémisses de la guerre d'indépendance, par le sacrifice de son fondateur, Jean Baptiste Vixamar, au serment de Bois Caïman. Les sans-poils sont réputés sortir en bande le soir (eskwad, band a pye), faire du boucan, ou bien pire.

# C'est le soir des sans-poils

Vos bons mots, bons baisers, bons mots

Ils font les beaux, Rejoignez-nous!

Vos bons mots, les frimeurs réunis, dégagez!

Je dis qu'ici

Ils font les beaux, Rejoignez-nous! Vos bons mots, les frimeurs réunis, dégagez!

Et même si j'ai le choix

Vous feriez bien de vous tirer

Je dis qu'ici et même si j'ai le choix

Vous feriez bien de vous tirer

En vérité je le dis, les gâtés Je mérite d'être là Son fils lirait mon adresse En vérité je le dis, les gâtés Je mérite d'être là Son fils lirait mon adresse



Danseurs de La Bèl Krèyol au Eva Gaspar Festival (Ciego de Avila), années 2000 © Grete Viddal

# 2.2 Musiques et danses récréatives

# Le masún 51

De tempo moyen à rapide, il est très proche rythmiquement du *masón* de la tumba francesa. Le mot vient d'une contraction d'amazone, rendant ainsi hommage à ces femmes guerrières du Dahomey<sup>52</sup>. Elle met fin à la transe, chassant les esprits dont la présence se prolonge de trop.

En Haïti, le *mazoun* est une courte séquence transitionnelle lors d'une cérémonie vodou, associée aux Ogous (entités de défense et guerrière).

A Cuba, il est joué dans les parties récréatives des cérémonies de cérémonies et a perdu son caractère religieux.

Le *masún* est une danse de couple avec de forts mouvements du bassin de la part de la danseuse. Les chansons sont souvent très licencieuses et à ne pas mettre dans toutes les oreilles.

Instrumentarium: trián, lata, 2 tambujé (un troisième peut doubler la partie de lata).

Quelques strophes de *masún*, transmises par Santa Martinez Martinez du groupe Lokosia

Créole cubain collecté	Créole haïtien
A la u bel bua m' peye de sua	A la ou bèl bwa'm pèye de swa
Madam marie	Madanm marye
Tan contan case caban la	Tan kontan kase kaban la
Madam marie	Madam marye

### Français

D'un beau bois, je vous ai payé ces deux soirs Madame mariée Contents de casser la baraque Madame mariée

### Le masún pilé

Le *masún pilé* est un genre aujourd'hui disparu. Il fût mentionné et cartographié dans les années '90, lors du travail de collectage de la fondation Juan Marinello et l'édition de l'atlas ethnographique qui s'en suivit. Des traces étaient alors présentes dans le centre du pays et la région de Camagüey. Ce collectage situe les textes de *masún pilé* comme des chants de travail, tels que pouvaient l'être également le *djouba matinik*, le *maíz* ou le *savoné*. Nous n'avons pas trouvé de textes répondant à ce champ sémantique, mais plutôt au domaine de la mort et des esprits *Guédé*. La danse devait effectivement répondre à des mouvements liés au travaux collectifs des champs. Dans la polyrythmie, la présence d'accents appuyant la pulsation laisse imaginer quelle pouvait être la chorégraphie; la dénomination de *masún pilé* donne une autre indication. Il s'agit certainement d'une danse en ligne où toute la colonne marque vigoureusement le pas au même moment, de même que pour la danse *ibo* par exemple.

Le rythme, tel qu'il nous a été transmis par Ramón Marques de Cutumba, est tel que lui-même l'a appris auprès de Xavier Spret<sup>53</sup>, l'une des figures emblématiques de la culture créole à Cuba.<sup>54</sup>

<sup>51</sup> Ou masú, mazún, mazoune.

<sup>52</sup> cf. Herskovits *Life in a Haitian Valley*, 1937, Henock Trouillot *Introduction à une histoire du Vodou*, Portau-Prince, 1970

<sup>53</sup> Né à Las Tunas, il joua avec le groupe Piti Dansé, avant de s'installer à Santiago de Cuba, où il fût l'assesseur de la partie haïtienne du Folklórico de Oriente, puis de Cutumba. Lire l'interview de son fils: http://www.ritmacuba.com/Antonio-Mellas-Limonta-par-D-Mirabeau2.pdf

<sup>&</sup>lt;sup>54</sup> allusion au lien de partition figurant dans la version html. Note de l'éditeur.

Un exemple de chant de *masún pilé*, transmis par Rafael Cisnero Lescay de Cutumba (Santiago de Cuba)

Créole cubain	Créole haïtien
Societe societe ago e Papa Leba societe ago e Ogoun Batala vodú lua La permision gade palo Seremoni Ogoun Batala vini ago e	Sosyete sosyete ago e Papa Legba sosyete ago e Ogoun Batala vodou lwa La permisyon gade pa lou <sup>55</sup> Seremoni Ogoun Batala vini ago e
Gade decone sa vini sesa pruale Gade gade mo de Lacruá Gade gade mo de la te Gade decone sa vini sesa pruale	Gade dekone sa vini sesa prou ale Gade gade mò de Lakwa Gade gade mò de la tè Gade dekone sa vini sesa prou ale

## Français

Société<sup>56</sup>, société ago é Papa Leba société ago é Ogoun Batala, esprit vodou Me permet-tu de regarder Cette lourde cérémonie Ogoun Batala viens, ago é!

Regardez en bas, ce qui est en train d'opérer Regarder les morts de Lacroix<sup>57</sup> Regarder les morts de Laterre<sup>58</sup> Regardez en bas, ce qui est en train d'opérer

### Le djouba matinik

Cette appellation est haïtienne, et fait référence à un genre musical martiniquais que l'on nomme làbas *lino bèlè*. Le *bèlè* est un genre rural né dans les montagnes martiniquaises, durant les luttes d'émancipation ayant conduit à l'abolition de l'esclavage sur les territoires français en 1848. Le tambour principal, que l'on désigne par *bèlè* ou *djouba* a une membrane unique, de fort diamètre, avec une sonorité grave et sourde. C'est la plupart du temps un tonneau sur lequel on a tendu une peau de mouton ou par défaut une peau de cabri. Le tambourinaire joue assis sur le fût du tambour, lui-même couché à terre, la peau touchant le sol. C'est pour faire référence à cette position de jeu, mais aussi à ces traditions martiniquaises que les Haïtiens ont nommé leur genre musical *djouba matinik*. La symbolique de coucher le tambour pour jouer est de nourrir au plus près la terre par la musique. C'est pour cette raison également que le *djouba matinik* s'exécute à l'intérieur des cérémonies vodou pour Azaka Mède, ministre de l'agriculture. A Cuba, sa pratique dans les communautés haïtiennes a quasiment disparue. Des traces subsistent pourtant avec la *tumba francesa*, où sur l'une des séquences, le *yuba*, on joue également à cheval sur le tambour<sup>59</sup>.

Un exemple de chant de djouba matinik, transmis par Ramón Hilmo Samdi de Piti Dansé (Las Tunas)

<sup>55</sup> L'adjectif *lou* se rapportera au mot suivant, *seremoni*. Ce type de renvoi est fréquent dans les chansons et les poèmes.

<sup>56</sup> Au sens de congrégation vodou.

<sup>57</sup> Ou Bawon Lakwa, esprit Guédé. Il accompagne les morts jusqu'au cimetière.

<sup>58</sup> Ou Bawon Simityè, esprit Guédé. C'est le gardien du cimetière.

<sup>59</sup> Cf. chap.1 tumba francesa

Créole haïtien collecté	Français
Se malad, mwen malad o Se pa jalou mwen pe fe a Dye Se malad, mwen malad o Se pa jalou m'pe fe o Si Bondye ède mwen leve Pral danse matinik travay o	Je suis malade, ô je suis malade Je ne suis pas jaloux, j'en appelle à Dieu Je suis malade, ô je suis malade Je ne suis pas jaloux, je peux le faire Si le Bondieu m'aide à me lever A danser le martinique je vais m'employer



Misterios del vodú, groupe de La Havane, 2017 © Alexis Rodriguez

### 2.3 Danses et musiques religieuses de racines haïtiano-africaines

## Le vodou, une religion source de fantasmes mortifères

Avant d'aborder les spécificités des musiques et danses du vodou, il convient d'en donner quelques définitions générales.

En fon<sup>60</sup>, le mot vodun symbolise la relation entre le monde des vivants, des esprits et des ancêtres. Originaire d'Afrique occidentale et de la zone du Dahomey, cette religion suivra la route de l'esclavage. Elle se développera avec des spécificités régionales dans la Caraïbe selon le pays où les ethnies du royaume d'Abomey seront esclavisées. Cependant, dans l'espace caribéen, on ne parle véritablement de vodou qu'à propos des cultes nés sur l'île de Saint-Domingue. Si le vodou est présent dans plusieurs pays de la zone, c'est par la diaspora des Haïtiens et Dominicains à partir du XIX<sup>e</sup> siècle. On le retrouve donc également au Surinam, en Guyane française, au Guyana et à Cuba, mais aussi aux Etats-Unis (Louisiane, Floride, New York) et au Canada.

Concernant le mot vodou, nous trouvons plusieurs orthographes possibles, selon les époques, le pays ou la langue du locuteur. Je vous proposerais d'utiliser ici "vodou", graphie actuelle et se rapprochant de ce qui se pratique en créole. "Vaudoux" était une version archaïque du mot relevant des premiers ouvrages en langue française (XIX<sup>e</sup> s.). "Vaudou" est encore utilisé dans les Antilles françaises, mais il est de forme un peu ancienne (cf. ouvrages de Jacques Roumain). "Vodú" est la version espagnole du

<sup>60</sup> Langue véhiculaire utilisée au Bénin, Nigeria et Togo.

mot, telle que l'on l'écrit à Cuba. "Voodoo" ou "vodoo" sont les graphies anglophones.

Le patrimoine des cultes africains au travers de l'animisme donne à voir pour un Européen une image très dégradée. Les adeptes du vodou sont considérés la plupart du temps comme esclaves de rites relevant de la sorcellerie. La connaissance populaire du vodou porte plus sur ce que l'on s'imagine sur les zombis ou les sacrifices humains que sur la spiritualité de la religion. Cette mauvaise image s'est développée pour différentes raisons :

- religieuse : impossibilité pour un colon européen de mettre sur un pied d'égalité le monothéisme du christianisme et le polythéisme du vodou.
- *philosophique* : jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle, l'ethnocentrisme domine la pensée occidentale. L'homme blanc se doit (au meilleur des cas) d'éduquer les africains et leurs descendants. Ils sont vus comme des enfants, sans connaissances, morale, ni éducation.
- politique et économique : les raisons cités auparavant sont en fait les prétextes derrière lesquels on tentera de justifier la traite négrière, plus tard les politiques coloniales, l'ingérance et les mises sous tutelle politique.
- *culturelle*: depuis les premiers ouvrages sur Haïti, on parle d'une religion de "dégénérés" sans morale, ni ordre social<sup>61</sup>. Le pire est à venir avec "Les Vaudoux" de Gustave Aymard (1885, Paris). Cet auteur fût rendu célèbre grâce à ce roman qui contribuera à la mauvaise réputation du vaudou, de son côté sanguinaire et morbide. Cela continuera à se développer avec l'arrivée du cinématographe, média de culture de masse avide de sensationnel. Le *voodoo* version Hollywood est un genre sensationnaliste à lui tout seul, qui n'a pas besoin de se rattacher à une réalité...

Parmi les premiers réalisateurs de pellicules fantastiques se servant de l'imagerie du vodou : Victor Halperin (*White zombie, Revolt of the zombies*), Jacques Tourneur (Vaudou).



Affiche du film White Zombie de Victor Halperin (USA, 1932)

Il y a aussi une mauvaise réputation du vodou qui est liée à l'histoire de la République d'Haïti. De nombreux chefs d'état s'en sont servis pour asseoir leur autorité, justifiant leurs exactions sous couvert de sombres nécessités rituelles. Le rejet du vodou va croître après la chute de François

<sup>61</sup> cf. "Nouveau voyage aux îles de l'Amérique du Père Labat" (1722) et "Description topographique de l'île de Saint Domingue", de Moreau de St Méry (1797).

Duvalier et les campagnes de dechoukage, où l'on va brûler les temples et massacrer des vodouisant.

Entrons maintenant un peu dans le détail sur les cérémonies et le spirituel. Se rajoute à la partie animiste du vodou une part de rites chrétiens. Ce syncrétisme est fréquent concernant les religions afro-caribéennes (à l'exemple de la *santería*<sup>62</sup>). Sous couvert de rendre hommage à un saint catholique, en utilisant l'artefact d'une chromolithographie de Saint-Jacques par exemple, le vodouisant en appellera en fait à Ogou Badagri, esprit créole.

# 2.2.1. Traditions et syncrétisme chrétien

Comme évoqué précédemment, les différents offices et cultes vodou ont connu à Cuba les mêmes affres de persécution que sur l'île de Saint Domingue. Le syncrétisme avec le catholicisme lui achetait un semblant de bienséance. Les autorités coloniales fermaient les yeux sur ces pratiques, du moment qu'elles n'engendraient pas émancipation ou revendication sociale. Il n'en demeure pas moins que le vodou reste un sujet de fantasme et répulsion dans l'imaginaire collectif cubain.

Les principales entités du catholicisme sont un héritage colonial profondément ancré dans la pratique du vodou. La plupart des cérémonies débutent par des cantiques à Notre Père, Saint Esprit, Marie ou Marie Madeleine. Ces chants sont exécutés généralement sans accompagnement, ou avec quelques roulements de tambours venant ponctuer la litanie. Nous n'avons trouvé qu'une seule exception, avec la "marche à Marie", où les tambours jouent un rythme lent, proche de certaines marches militaires.

Il n'y a pas de danses sur l'ouverture de cérémonie, l'ambiance est plus au recueillement et à l'intériorité. A la suite des cantiques, le *hougan*<sup>63</sup> peut alors appeler les esprits créoles et ceux de Guinée.



Autel pour une cérémonie à Ercili Luá Blanch, D.R

Hormis ce préambule syncrétique chrétien, une cérémonie entière peut être consacrée à Sainte Marie ou Ercili Luá Blanch. On dresse un autel avec une nappe d'un blanc immaculé et des fleurs blanches. Les offrandes sont des verres d'eau, du vin blanc et des nourritures végétales ou à base d'œuf. On effectue en préambule une série de prières chrétiennes en français, tirées de la Bible ou de manuels

<sup>62</sup> Religion aux racines africaines, la plus répandue à Cuba, originaire d'Afrique de l'Ouest.

<sup>63</sup> Sacerdoce en charge de la cérémonie vodou.

paroissiaux haïtiens en usage au début du XX<sup>e</sup> siècle<sup>64</sup>. A la suite de ces prières sont chantés les cantiques, puis se clôt la cérémonie. Le cas échéant, vient alors une partie récréative ou seront exécutés une série de chants et danses du répertoire vodou, à la convenance du *hougan* et de l'assemblée

Chant de début de cérémonie vodou, avec Pablo Milanés (*hougan*) et sa congrégation de Pilon de Cauto. Collecté à Veraco (province de Santiago de Cuba) le 07 juillet 2012

Créole cubain collecté	Créole haïtien
La lo la lo la lo lo (bis)	La lo la lo la lo (bis)
Di vision Mari cola woy woy	Di visyon Mari kò la woy woy
Di vision Mari cola woy woy Di vision Mari cola	Di visyon Mari kò la woy woy Di visyon Mari kò la
Woy woy woy	Woy woy woy
Di mare nu pale nu Se la Guine Se si a fe mare nu rua yo Si a si a Santa Maria Si a si a Santa Maria Se la Guine Se si a fe mare nu rua yo	Di mare nou pale nou Se la Ginen Se si a fè mare nou wa yo Si a si a Santa Maria Si a si a Santa Maria Se la Ginen Se si a fè mare nou wa yo
Sent Mari Madelen prie pu lua yo A ladan sone agüe Mue di gra pu lesen ayo A ladan sone agüe	Sent Mari Madelèn prye pou lwa yo A ladan sonnen n' agwe Mwen di gras pu lesèn a yo A ladan sone agwe

# Français

La lo la lo la lo la lo

(.....)

Donnes nous tes visions Marie, nous sommes là, woy woy Donnes nous tes visions Marie, nous sommes là, woy woy Donnes nous tes visions Marie, nous sommes là Woy woy woy!

Je dis attache-nous, parle-nous C'est la Guinée<sup>65</sup> Si cela doit être fait Attachés nous serons, Seigneur Merci Sainte Marie C'est la Guinée, si cela est fait Ici pour vous Seigneur

Saint Marie Madeleine, priez pour nos esprits<sup>66</sup> lci même, nous vous appelons Je dis les grâces pour vos saints lci même, nous vous appelons

64 cf. *Manuel paroissial à l'usage de la province ecclésiastique d'Haïti,* H. Riou Reuze, Later édition, Rennes, 1949 ou L'Ange conducteur des âmes dévotes, Jacques Goret, Mame édition, Port au Prince, 1921. 65 Au sens de l'éden africain perdu. A la fois le paradis des vodouisant, où retournent les âmes des défunts. 66 Au sens de "divinités".



Tato Milanés, hougan de Pilon de Cautó, années 2010 © Casa del Caribe

En Haïti, on dénombre symboliquement 101 nations<sup>67</sup> ou esprits. Les principales familles sont les *rada*, *gède*, *simbi*, *djouba*, *ibo*, *nago*, *kongo*. Chacune a une origine ethnique africaine précise. Parfois elles sont nées sur l'île de Saint-Domingue (c'est le cas des rites *petro* ou *zobòp*).

Le vodou cubain connaît des particularités, influencé par la culture de sa nouvelle terre d'adoption, tout en restant intimement lié à l'île d'Haïti. Les immigrés haïtiens connaissant les difficultés de l'exil et la xénophobie vont par exemple beaucoup développer à Cuba le culte d'Ogun, esprit guerrier et de défense. Ce dernier est beaucoup moins présent dans les pratiques religieuses en Haïti.

Lors d'un office vodou, la danse et la musique tiennent un rôle essentiel. Une partie d'entre elles a pour vocation de provoquer les transes des fidèles pour rentrer en communication avec les esprits (*lwa* en créole haïtien ou *luaces* en créole cubain). D'autres musiques ont un rôle transitoire ou récréatif, lors des différentes phases rituelles.

Nous pourrions dénombrer presque autant de rythmes et de danses que d'esprits. En effet, chacun a ses attributs, son rituel. La danse exige de la précision dans sa gestique (position des pieds, des mains, en fonction de la musique). La reproduction de la symbolique adéquate engage la réussite ou non d'un rituel, obéissant à des nécessités religieuses plus que musicales. Nous pouvons tout de même dégager de grandes tendances et observer que le même rythme ou danse seront exécutés pour tel ou tel panthéon d'esprits.

<sup>67</sup> *Nanchón* en créole. Le chiffre 101 est une forme symbolique pour dire beaucoup ou un grand nombre en langue *yoruba*.



Pilon del Cautó en 1984 au Festival del Caribe (Santiago d Cuba), D.R

Les chapitres qui suivent tenteront de déterminer les spécificités rituelles, de danse et de musique de chacune des grandes nations dans la pratique du vodou à Cuba et en Haïti. Les différenciations sont parfois ténues et peu rigides, car le vodou procède d'une fusion de pratiques culturelles.



Lokosia en spectacle au local de la tumba francesa (Guantanamo), 1993 © Daniel Chatelain

## Les radá, panthéon religieux et musique principale du vodou cubain

Dans les rituels à Cuba, les tambours *radá* sont utilisés désormais pour la majorité des cultes vodou. Nous verrons par la suite que chacune des familles d'esprits avaient un instrumentarium musical spécifique. On utilisait des essences de bois et des peaux différentes selon que l'on confectionnait un tambour pour les *radá* ou les *petró*. La déforestation et la dureté de la vie quotidienne en Haïti ont de plus en plus raison de ces spécificités ancestrales. A Cuba, la culture haïtienne se noit peu à peu dans la cubaine. Il n'est pas rare qu'une ou plusieurs congas soient jouées à défaut des tambours autrefois adéquats.

#### L'instrumentarium radá est composé de :

- asson ou chachá: hochet constitué d'une petite calebasse entourée d'un maillage de perles de porcelaine ou de vertèbres de serpent. C'est un objet sacré et rituel que l'on dit être la langue de Danbala<sup>68</sup>, le fait d'utiliser des os de serpent dans sa facture n'y est pas étranger. Considéré comme faisant partie des percussions mineures, il est un élément central dans les cérémonies, à la fois par sa symbolique et par son omniprésence. C'est généralement le prêtre ou le chanteur soliste qui le manipule, donnant le balancement de la pulsation aux tambours ou au chœur.
- ogán ou trián: idiophone constitué d'une pièce plate métallique percutée par une batte. Le trián effectue une figure autour de laquelle va s'articuler toute la polyrythmie. En Haïti, on utilisait une cloche appelée ogan, similaire à l'ekon d'Afrique, usage qui s'est perdu peu à peu. Le joueur d'ogan se nomme l'oganteyé. L'appellation de trián (ou triyang) vient de l'idiophone du même nom qui était utilisé en Haïti, en particulier dans les musiques populaires.



Tambourinaire soliste et tambours radá de Imias (Province de Guantanamo) © Daniel Chatelain

<sup>68</sup> Danbala Wedo, l'esprit serpent.

- 3 tambours unimembranophones, de forme cylindrique ou conique, à la peau tendue à l'aide d'un système de cordage et de coins en bois chevillés dans le tube. La peau animale originellement utilisée en Haïti était du veau<sup>69</sup>. A Cuba, on utilise de la peau de chèvre<sup>70</sup>. On privilégie des essences de bois durs pour confectionner le fût, comme le gommier (*almácigo* en espagnol cubain), le bois-trompette (*diagruma*) ou le mombin (*jóbo*).

### Les tambours sont nommés :

- leguedé : le plus petit des 3 tambours. Il est joué avec 2 baguettes. Son nom est une onomatopée donnant la cellule rythmique qu'il effectue. Il assure un flot continu tout en assurant la régularité de la pulsation.
- segón (le segond), suguó (sous le gros, sous- entendu le tambour le plus grave), ou wompi : tambour joué avec une seule baguette. Il assure un rythme continu avec peu de variations. En Haïti, on utilisait deux baguettes pour le segón, comme cela se pratiquait déjà en Afrique. Cet usage a quasiment disparu. La deuxième baguette ayant la particularité d'être en forme d'arc ou de demi-lune. On retrouve sa représentation graphique dans le traçage du vèvè pour les tambourinaires (un vèvè est un dessin effectué à même le sol, généralement avec de la farine ou de la cendre, symbolisant l'esprit ou la séquence qui va être interprété dans la cérémonie). Dans certains groupes, comme chez Cai Dijé (Camagüey) ou Lokosia (Guantanamo), une conga est adjointe comme deuxième partie de segón. Elle ne double pas ce dernier, mais joue une partie rythmique complémentaire sans variations.
- manmanié ou radá, ou manman tambú: tambour ayant plus fort diamètre des trois. Il est joué en position debout, attaché à la taille. On le frappe avec une baguette. Sa sonorité grave en fait l'instrument soliste, de même que dans le jeu des tambours en Afrique australe. Cette différence est notable car dans bien des musiques populaires et afro-cubaines, le tambour soliste est le plus aigu.



Danse du tambour Sato à Ede (Nigeria) © Prince Adewole Laoyé

- l'assoto<sup>71</sup> ou assotor : de même confection que les autres tambours *radá*, il mesure entre 1,30 et 2 mètres de haut. l'esprit lui correspondant est Assoto Micho, ainsi que tout un répertoire de chants. En Haïti, il est joué successivement par plusieurs *hounsi* (novices) lors de grandes fêtes pour les esprits

<sup>69</sup> po bèf, peau de boeuf.

<sup>70</sup> Les restrictions d'État règlementent la consommation du veau à Cuba. L'élevage bovin étant surtout consacré au lait, peu de consommation de viande.

<sup>71</sup> Asoto, vocable dérivé du mot fon "sato" signifiant « Appel aux ancêtres ».

radá. Son usage a quasiment disparu en Haïti depuis des campagnes anti-vodou<sup>72</sup>. A Cuba, il n'est pas joué de manière religieuse; ses fonctions rituelles sont remplacées par le ou les interventions solistes des tambours radá. Un *assoto* servant à des fins de spectacle existe dans le foyer du ballet Cutumba à Santiago de Cuba.

- le chant : c'est l'ougenikon qui mène le chant soliste sous la responsabilité du ou de la maîtresse de cérémonie 73. C'est généralement une personne ayant une connaissance approfondie des chants et rythmes, la qualité de la cérémonie lui incombe en grande partie. La succession des différentes séquences d'une cérémonie est intimement liée avec le chant. Le soliste décide de la répétition des strophes en fonction de l'effet recherché et du passage d'un esprit à l'autre, en entonnant le chant correspondant. Les mélodies sont majoritairement pentaphoniques ou octophoniques; le demi-ton y est généralement proscrit, comme pour beaucoup de musiques religieuses d'origine africaine 74. Le chant est antiphonal : le chœur de l'assemblée reprend la mélodie et le texte exposé par le soliste. Les textes sont généralement courts pour être rapidement mémorisés et chantés par les fidèles. Nous retrouverons cette manière de procéder pour tous les rites vodou, avec des différences mélodiques en fonction des familles de esprits.

### Les rythmes du radá

Les trois rythmes suivants font partie de la même famille des rythmes *radá* à Cuba. Très proches, on les dénomment souvent par vodou, sans faire de distinction précise.

#### - Yanvalú

Ou Jean Balu, Dan Balu pour les graphies cubaines, *yanvalou* pour la graphie haïtienne. En langue africaine *fon*, « *ni avalu* » signifie rendre hommage. Certains groupes comme Lokosia n'utilisent pas cette appellation, mais vodú kasé.

Rythme et danse au tempo médium. Intimement lié au dieu dahoméen Dan, serpent python, symbole de l'arc-en-ciel. Le *yanvalú* se danse voûté en avant, les genoux fléchis, avec des ondulations qui remontent dans le dos. Ce mouvement de serpentin est propre à l'évocation des esprits radá, vivant dans l'air et dans l'eau (Ayida, Dambala).

En Oriente, on le joue principalement en début d'une cérémonie, pour « payer son tribut » aux esprits, et en particulier à Papa Leba, qui permet de communiquer avec tous les autres. En Haïti, c'est une séquence qui servira à appeler quasiment tous les esprits (sauf Sen Jak Majè et Ogoun Bagadri). Elle appelle à la transe de l'un des fidèles, qui sera alors chevauché par un esprit. On mettra fin à cette séquence et à la possession à l'aide d'un rythme plus rapide et paroxystique (mayi, nago cho, zèpol).

Quelques strophes de *yanvalú* transmises par Rafael Cisnero Lescay de Cutumba (Santiago de Cuba)

<sup>72</sup> A partir de 1942, le clergé mène une campagne « anti-superstitieuse » à laquelle s'opposent entre autres, Jacques Roumain, Jean Price Mars (romanciers et journalistes), François Duvallier (ethnologue et futur dictateur de l'île). Sous l'occupation américaine, entre 1916 et 1934, les dirigeants combattent le "vaudouisme". Milo Rigaud (cf. bibliographie) relate un tambour assoto confisqué par les autorités, en place du Champ de Mars à Port au Prince. Se mettant à gronder sans qu'aucune main ni baguette ne l'ai effleuré, il fut rendu en définitif à son temple.

<sup>73</sup> Le hougan et la mambo.

<sup>74</sup> cf. santería, palo monte, arará.

Créole cubain collecté	Créole haïtien
Legba pale laguio	Leba pale la ki o
Legba pale laguio baba	Leba pale la ki o papa
0 0	0 0
Elae o granboa Legba	E lae o Ganbwa Leba
Pale ofe mue	Pa ale ofe mwen
Granbua lle lle	Ganbwa Ile Ile
lle salue bodame	lle salye bodè mwen
Akasuo jele o	A ka sou wo, jele o
Akasuo jele o	A ka sou wo, jele o
Sirilo akasuo nganga mue	Zili lo a ka sou o nganga mwen
Papa Atibon Leba ago	Papa Atibon Leba ago
Boleba etenu	Bo Leba èt e nou

# Français

Leba, parles maintenant Leba, parles maintenant, papa Oh o Et là, ô Grand-Bois Cela ne va pas, offre-moi ton aide Grand Bois Ilêt Ilêt<sup>75</sup> Ile je te salue et me courbe devant toi Au cas où, je t'implore Au cas où, je t'implore Zili<sup>76</sup>, au cas où ma magie n'opère pas Atibon Leba papa, ago!<sup>77</sup> Beau Leba, tu es notre être



Artefact représentant Papa Leba, casa templo de Ramiro, Guantanamo, 2015 © Daniel Mirabeau

Musiques et danses des communautés haïtiennes de Cuba © Ritmacuba 2019

<sup>75</sup> Grand Bois Ilêt : esprit sylvestre du panthéon petro, très répandu à Cuba

<sup>76</sup> Zili: diminutif d'Èzili, esprit féminin de la beauté

<sup>77</sup> Interjection de contentement

#### - Daomé

Le mot *daomé* fait référence étymologiquement à l'ancien royaume du Dahomey<sup>78</sup> au sud-ouest de l'actuel Bénin. C'est l'un des berceaux du vodou, une région mythique pour ses adeptes caribéens. Un rite en Haïti porte ce nom (*dawonmen*) avec son panthéon d'esprits. Les principaux sont les serpents masculin (*Danbala*) et féminin (*Ayisan*), mais également Èzili (esprit de la beauté féminine), *Loko* (esprit du vent). A Cuba, à l'instar des traditions *arará*<sup>79</sup>, on donne le *daomé* en cérémonie pour les esprits *radá* originaires du Dahomey.

Le rythme *daomé* est joué avec une vélocité moyenne, légèrement plus rapide que le *yanvalú*. De même que pour ce dernier, l'appellation daomé n'est pas standardisée, beaucoup de groupes le nomment simplement *vodú*.

Quelques strophes de *daomé*<sup>80</sup>transmises par Rafael Cisnero Lescay de Cutumba (Santiago de Cuba)

Créole cubain collecté	Créole haïtien
Ercili ubelo O ubelo Ercili ubelo Ubelo Ercili ubelo Ercili tande suave consagua omi	Èzili ou bèel o O ou bèel o Èzili ou bèel o Ou bèel o Ou bèel o Èzili tan de swav kon sa grann o mi
Ercili Freda brindale la cae mue La cae pru ale Ercili Freda brindale la cae mue La cae pru ale A la mapote, a la masa cuche mue Brindale la caemue la cae pru ale A la mapote, a la masa cuche mue Brindale la caemue la cae pru ale	Èzili Freda brital e la kay <sup>81</sup> mwen La kay mwen prale Èzili Freda brital e la kay mwen La kay mwen prale A lam'ap bòde, a la pa sa koute mwen Brital e la kay mwen la kay mwen prale A lam'ap bòde, a la pa sa koute mwen Brital e la kay mwen la kay mwen prale
Asosie benu benu u Asosie benu bena Pu mue la pa guibe	Asosyé vèe nou, vèe nou Asosyé ve nou ve nan Pou mwen la pa ki peye
Asosie pafe musa a Si bue un galo tafia se la ya mue Ae pafe musa a Ae se la ya mue Si bue un galo tafia se la ya mue	Asosyé pa fèé nou sa Si bwe un galon tafiya se la yanm mwen Ae pafe nou sa Ae se la yanm mwen Si bwe un galon tafiya se la yanm mwen

#### Français

Ercili, ô tu es belle O tu es belle Ercili, ô tu es belle O tu es belle Ercili, ô tu es belle

78 Ou danhomen en langue fon. Ancien royaume africain au sud-est de l'actuel Bénin.

<sup>79</sup> Les *arará* sont issus de l'ancien royaume africain du Dahomey, dont sont originaires une partie des esclaves de la traite négrière caribéenne (Cuba, Haïti, Porto Rico, Grenadines). A Cuba, la culture *arará* s'est un peu noyée au milieu d'autres, en particulier la *santería*. Elle est encore tangible dans la région de Matanzas avec des groupes musicaux et des pratiques religieuses.

<sup>80</sup> Traduction avec le concours de Maud Marie Evans (mambo à Boston), Patrick Sylvain (linguiste à Harvard University) et Grete Viddal (ethnologue à la Tulane University).

<sup>81</sup> Kay: le foyer domestique ou le temple.

Ercili, tu me donnes tant de douceurs et me grandis

Ercili Freda, un sacré temple sera le mien quand je l'aurais Ercili Freda, un sacré temple sera le mien quand je l'aurais O combien on s'y prosternera, ce n'est pas un mensonge, je vous le dis Une sacrée maison ce sera la mienne quand je l'aurais O combien on s'y prosternera, ce n'est pas un mensonge, je vous le dis Une sacrée maison ce sera la mienne quand ie l'aurais

Associé, nos verres, nos verres Camarade, nos verres, nos verres Qui va payer pour moi?

Associé, ne nous fait pas cela Si je bois un gallon de ratafia comme une racine<sup>82</sup> je serais Aé, ne nous fait pas cela Aé, comme une racine je serais Si je bois un gallon de ratafia comme une racine je serais

## - Maisepol

Du point de vue étymologique, contraction de deux mots du créole haïtien : mayi (mahi) et zèpol. Le mayi joué en Haïti est extrêmement rapide et sert à mettre fin à la possession. Les mahi sont un peuple du nord du Dahomey, qui furent envahis à diverses reprises par les royaumes nago ou dahomey.

Le zèpol (ou z'épaules) est une danse originaire d'Afrique de l'ouest (ethnie adja) où les mouvements des épaules ont un rôle prédominant.

A Cuba, il n'y a pas de distinction entre ces deux genres haïtiens. Le maisepol est un rythme très rapide joué principalement pour les Ogous (esprits guerriers). Dans certaines zones comme Camagüey, il est simplement nommé de manière générique, vodú.

La danse du maisepol est individuelle, face au tambours. Des mouvements amples et des épaules la caractérise. Le danseur effectue des pas courts et rapides, avec de brusques saillies sur le côté ou en avant. Le tambourinaire soliste suit la chorégraphie en la soulignant et amène des contrepoints; une véritable interaction s'installe ici entre ces deux protagonistes. Si le danseur est possédé, il rajoutera à sa chorégraphie une théâtralité par des gestes et attitudes qui caractérisent l'esprit qui l'habite. A la fin de sa danse soliste, si plusieurs danseurs souhaitent se succéder, un passage de relais s'effectue. Le deuxième se présente au premier; ils se prennent par le bras et effectuent un mouvement giratoire à droite puis à gauche.



Vèvè83 des hountoki (percussionnistes). Sont représentées les baguettes des trois tambours radá

Quelques strophes de maisepol, transmises par Rafael Cisnero Lescay de Cutumba (Santiago de Cuba)

<sup>82</sup> racine ou igname : au sens d'éponge

<sup>83</sup> Le vèvè est un traçage au sol du dessin représentant l'esprit (lwa) que l'on souhaite inviter lors de l'office vodou. Le tracage peut être effectué à la craie à même le sol. Plus traditionnellement, c'est avec de la farine de blé ou des cendres en poudre que l'on dessinera patiemment les attributs des esprits. Musiques et danses des communautés haïtiennes de Cuba © Ritmacuba 2019

Créole cubain collecté	Créole haïtien
Ye o Pye Danbala	Ye o Pye Danbala85
Aysan pican kole	Aysan pikan kole86
Ye o Pye Danbala	Ye o Pye Danbala
Aysan' pican kole	Aysan pikan kole
Dambala Güedo, Dambala Veneno	Danbala Wèdo, Danbala Veneno <sup>87</sup>
Dambala Veneno Dambala Güedo	Danbala Veneno, Danbala Wèdo
Mue sole o pepase ganga84lue	Menm mwen soley o apre pase, ganga lyen?
Mue sole o pepase ganga lue	Menm mwen soley o apre pase, ganga lyen?
Pa cone si la tune ganga lue	Pa konèt si la toune, ganga lyen
Pracaldima se mue prale	Pran kalm dimansyon mwen prale
Pracaldima se bualchache banda nibo puwayo	Bwa ale chasè ban denye bon pou wa yo
Güayo quiba guaisa	Lwa yo, Ki ba kay ayisan
Bobo pa bobo, maite pi gallo	Abobo"ou pa bon bò, m'aji tèt piga yo
Mesa mi bobo pa bobo	Mwen zanmiAbobo ou pa bon bò
Maite pi guayo	M'aji tèt piga yo
Elu maya e meta bo	Aloumandia <sup>88</sup> è, mèt abò
Elu maya e meta bo	Aloumandia è, mèt abò
Elu maya e tambor de yagüe	Aloumandia è, tanbou de ya wè
Elu maya e tambor de yagüe	Aloumandia è, tanbou de ya we
Elu maya e tambor de yagüe	Aloumandja e mwen sa
Elu maya mesa O mesa elu maya	O mwen sa Aloumandia
Ti gazon se que le va cuco	Ti Gazon <sup>89</sup> se ke le va koko

# Français

O Pye Danbala Aysan pique sa colère O Pye Danbala Aysan pique sa colère Dambala Wedo, Dambala Veneno Dambala Veneno, Dambala Wedo

Même si le soleil au zénith est passé, la ganga nous relie-t-elle? Même si le soleil au zénith est passé, la ganga nous relie-t-elle? Je ne sais pas si après un cycle, la ganga nous relie (encore)

Prends la mesure de qui je suis

Pour chasser dans la forêt, je suis de loin le meilleur, maître

84 Chaudron métallique, instrument de culte *congo*. Réceptacle dans lequel sont entreposé différents attributs religieux. Par extension, signifie force et puissance magique. Cf. la *nganga* du *palo monte*.

<sup>85</sup> Pye Danbala : comme Danbala le maître suprême, il vit dans un étang. Fait partie du cortège de la flotte de Gède Nibo. Les Pye (Pierre) sont principalement des esprits de l'Artibonite (réf. : " La légende des lwas, vodou Haïtien", Déita, Bibliothèque Nationale d'Haïti, 1993, Port au Prince).

<sup>86</sup> Souvent associée à Danbala, car faisant partie des esprits principaux. Epouse de Loko.

<sup>87</sup> Deux des facettes du même esprit. Danbala Wèdo : premier dieu crée avec Ayida Wèdo son épouse. Danbala Veneno : version *petró* du même esprit, plus colérique.

<sup>88</sup> Esprit vivant dans le lit de la rivière Artibonite. On dit que son chagrin fait parfois déborder le fleuve.

<sup>89</sup> Petit Garçon, surnom de Gède Nibo, protecteur de la vie et de la mort. Esprit qui peut être terrible, on en parle parfois comme d'un enfant. Représenté avec une bouteille de rhum épicé (*tafya*) d'une main et un bâton à frapper (*kòkò makak*) de l'autre.

O leurs esprits, ma maison cubaine en feuilles de palmier Abobo ou pas, j'ai fait attention de ne pas les agiter Je suis (maintenant) sans murs. Abobo ou pas, j'ai fait attention de ne pas les agiter

Aloumandia, maître à bord, c'est l'heure Aloumandia, maître à bord, c'est l'heure Les deux tambours je vais voir Les deux tambours je vais voir

C'est mon Aloumandia O mon Aloumandia cela est Quand est ce que Ti Gazon viendra avec son bâton?



Tambours petró et porte-drapeaux, Haïti, 1952 © Milo Rigaud

### Les esprits chauds du petró

Les esprits petró ou petwo font partie des principales nations du vodou. On les confond souvent avec les congo de part leur mêmes racines africaines (Congo, Angola). Ils sont nés en Haïti d'une société secrète fondée en 1768 par Don Petwo, grand prêtre vodou<sup>90</sup>. Cette secte était l'une de celles à l'origine des révoltes d'esclaves. Les esprits petró sont réputés « chauds », séditieux et agressifs. On les célèbre en faisant claquer le fouet, parfois en faisant sauter de petites charges explosives, et en

<sup>90</sup> ou Dom Pèdre ou Dompète . Le nom est mystérieux; il est cité dans l'un des premiers ouvrages sur Hispaniola ("Description de Saint Domingue, Moreau de Saint Méry", 1797). Une des seules traces tangibles de cet homme du Petit Goave, qui en 1768 "abusait de la crédulité des nègres par des pratiques supertistieuses". Il est ensuite déifié en Don Pèdre, esprit majeur du panthéon petró. Musiques et danses des communautés haïtiennes de Cuba © Ritmacuba 2019

buvant à leur santé du clairin<sup>91</sup>mélangé à de la poudre à fusil.

#### Instrumentarium

- Coua-coua : nom donné au hochet de cérémonie dans les rites petró. Il est de facture équivalente à l'assón du culte radá.
- Ogan ou *trián*: idiophone métallique constitué d'une pièce plate percutée par une batte. Milo Rigaud<sup>92</sup>distingue les deux en usages précis. Lors de son travail de terrain en 1952, on utilisait véritablement un idiophone métallique à trois côtés, usage disparu de nos jours. Le nom de *trián* est resté et désigne par extension la cloche ou la plaque métallique tenant la base rythmique dans toutes les musiques haitiano-cubaines.

#### - Tambours :

Au nombre de deux, les tambours utilisés pour les cérémonies *petró* sont de petite taille, dont l'unique peau est tendue en « Y » par un système de cordage. La peau animale utilisée traditionnellement est de la chèvre<sup>93</sup>. On privilégie des essences de bois tendre pour confectionner le fût. Le plus gros des tambours est appelé *manman* ou *gwo baka*; l'autre *piti* ou *ti baka*.

Même si les *petró* sont invoqués lors de cérémonies à Cuba, on ne leur dédie plus de tambours spécifiques. En effet, au cours du même office, des esprits de diverses nations peuvent être apparaitre, d'où l'utilisation d'un instrumentarium générique. Cependant, les cubains dédient un office entier à Gran Buá<sup>94</sup>. Le *manyé luá* est une cérémonie d'alimentation du dieu. Les tambours y joueront des rythmes à différentes vitesses, en fonction des phases de la cérémonie et de la possession des fidèles. En effet, même si l'on parle souvent de rythmes et danses extêmement rapides pour les petró, on y distingue des danses tragiques plus lentes (symbolisant la douleur), et des danses comiques enlevées (symbolisant la joie), en fonction du chemin emprunté par Gran Buá. Parmi leur différentes dénominations, on parle de *petwo mají*, *kita* (*mouyé* et sek), *bamboula*, *boulalemba*.

Un chant pour Grand-Bois, transmis par Nancy Áviles Lopez de La Bel Kreyol, sur rythme ternaire de vodou ou *maisepol* 

Créole cubain collecté	Créole haïtien
Li kite rasino, me bua tonbe Bua tonbe, me bua tonbe Li kite rasino, me bua tonbe Me bua tonbe vre	Bwa tonbe, me Bwa tonbe Li kite rasino, me Bwa tonbe Bwa tonbe, me Bwa tonbe Li kite rasino, me Bwa tonbe Me Bwatonbe vre Li kite rasino, me Bwa tonbe

# Français

Bois arrive, mon Bois tombe Il quitte ses pénates, il tombe Bois arrive, mon Bois tombe Il quitte ses pénates, il tombe C'est vrai, il tombe! Il quitte ses pénates, il arrive

<sup>91</sup> rhum rustique et peu raffiné.

<sup>92</sup> cf. "La tradition voudoo et le voudoo haïtien", Milo Rigaud, éd. Niclaus 1953, Paris.

<sup>93</sup> Po kabrit (créole).

<sup>94</sup> Grand Bois



Artefact représentant Bawon Samdi (esprit Guédé), *casa templo* de Piti Dansé, Las Tunas, 2017 © Daniel Mirabeau

### Les guédé, de l'érotisme au cimetière

Les esprits *Guédé* sont les gardiens des choses de la vie et de la mort, donc officiant aussi bien dans les invocations de fertilité que dans les services funéraires.

Entre autres, on danse les *guédé* en Haïti sur le rythme *banda*. Plusieurs chorégraphies sont exécutées sur cette musique : une danse de combat (*kalenda*), une danse de couple et des danses individuelles de possession. Un autre rythme, le *maskawon* sert pour un genre musical de défilé proche du *gagá*. Il est joué principalement pour la Toussaint où l'on célèbre les défunts. *guédé* et *zombi* y sont représentés. La recherche du sensationnel est présente dans les chants de *maskawon*, pour se railler de la mort, tout en se faisant peur.

Il n'y a pas de tambours spécifiques pour les guédé en Haïti. Si l'on effectue un *maskawon* en déambulation, seront utilisés les tambours suivant : *zizipan, boula, baka* . En jeu statique ou sédentaire, les tambours *petro* o *djouba* seront préférés. On utilise parfois la conque marine (*lambí*) dans les veillées funéraires et le sifflet pour le *maskawon*.

Comme du côté haïtien, il n'y a pas de tambours spécifiques pour les *guédé* à Cuba. Selon la circonstance et les moyens des groupes, ils utiliseront différents instruments. On joue pour les *guédé* comme en Haïti, dans les offices aux défunts et la fête des morts. Parmi les principaux genres qui seront exécutés lors d'une fête *Guédé* : *gagá chay, maisepol, masún, masún pile, contredanse*. On convient ici que la frontière entre les genres musicaux profanes et sacrés est parfois ténue. Ce sont parfois les circonstances qui déterminent si la fonctionnalité est religieuse ou profane.

On peut circonvenir d'un champ sémantique général dans les chants pour les *guédé*. Les histoires se déroulent souvent au cimetière, parlent des morts, des esprits et des actions religieuses qui leur sont dédiées. Il y a également des récits d'un aspect plus jovial et débridé où l'on vante ses performances sexuelles et sa capacité à faire la fête.

Un exemple de chant pour les *guédé*, transmis par Vicente Portuondo Hechevaria, du Conjunto Folklórico de Oriente

Créole cubain collecté	Créole haïtien
Am bele titon mayawe	Nanm bèl e tit nonm maji a wè
Miton mayawe Ani maye tete mama	Miton maji a wè A nil mal ye tèt e manman
Miton mayawe	Miton maji a wè
Ton, Titon mayawe	Tonm, tit nonm maji a wè
Am bele titon mayawe	Nanm bèl e tit nonm maji a wè
Miton mayawe	Miton maji a wè
Am bele titon moteye	Am bèl e tit nonm mò tè ye
Miton mayawe	Miton maji a wè
Ton	Tonm
Miton mayawe	Miton maji a wè
Ton titon	Tonm tit nom
Miton mayawe	Miton maji a wè

# Français

Ton âme est belle petit homme, la magie tu vas voir Voir la magie des âmes 95

Aucun mal ne peut passer dans ta tête maman Voir la magie des âmes

Des tombes, petit homme, la magie tu vas voir Ton âme est belle petit homme, la magie tu vas voir Voir la magie des âmes

Ton âme est belle petit homme, de la terre des morts Voir la magie des âmes

Des tombes

Voir la magie des âmes

Des tombes petit homme

Voir la magie des âmes



Artefact de Ibo, casa templo de Piti Dansé, Las Tunas, 2017 © Daniel Mirabeau

<sup>95</sup> Fait référence aux âmes errantes dans les cimetières. Dans le vodou, l'âme du défunt ne passe pas immédiatement l'au-delà, mais après une cérémonie neuf jours après le décès.

Musiques et danses des communautés haïtiennes de Cuba © Ritmacuba 2019

### Célébrations des ancêtres et commémorations historiques, les ibo.

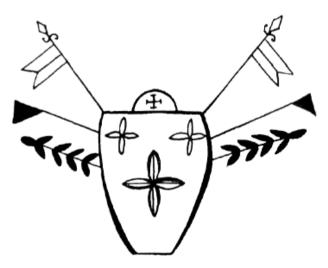
Les *igbo* sont des ethnies du sud-est du Nigéria. Par extension, le mot désigne aussi les esprits qui leur sont afférents. Les esclaves de cette région sont nommés à Cuba *carabali*. C'est nom de leur zone d'embarquement (Calabar, delta de la Cross River), beaucoup d'entre eux peuvent venir de beaucoup plus loin dans les terres.

Dans son acception haïtienne, les esprits *ibo* sont les gardiens de la mémoire des grands hommes (l'empereur Dessalines par exemple). Ils sont par là même en contact étroit avec les ancêtres. Ce sont souvent des esprits terribles et craints (*Ayagman Ibo Lele, Ibo Ye Rouj*). Ils sont aussi présent dans les sociétés secrètes (*bizango, zobop, vlibiding*). Dans le Nord d'Haïti, les *ibo* sont invoqués lors d'un rite funéraire. Pour autant, il ne faut pas les confondre avec les *guédé*, gardiens du domaine de la mort. A l'issue de funérailles a lieu la cérémonie du *kase kanari* (casser la jarre) où l'on invoque les *ibo* pour libérer l'âme du défunt.

En Haïti, il existait des tambours spécifiques pour *ibo*, dont l'usage à quasiment disparu. Ce furent des tambours à deux membranes, de fût cylindrique, s'apparentant par leur taille aux tambours *petró*. Ils en différaient par le système d'attache à boutonnière de la membrane de frappe, les peaux utilisées étant exclusivement de mouton. Dans les cérémonies du nord de l'île, on substitue parfois les tambours par de grosses calebasses, frappées par les doigts munis de dés à coudre. Comme dans le culte *petró*, le hochet de cérémonie est appelé *kwa kwa*.

En Haïti, *ibo* se danse avec deux pas chassés à droite, suivis par deux pas chassés à gauche. De chacun des côtés, le danseur se doit de frapper le sol avec le pied. C'est souvent une danse collective en ligne qui n'est pas sans rappeler les colonnes d'esclaves.

Dans son acception cubaine, les esprits *ibo* sont solitaires et capricieux et reprennent la plupart des caractéristiques haïtiennes. Pour la cérémonie du *manyé luá (manje lwa* en *créole haïtien),* on fait des libations et offrandes de nourriture pour les *ibo* dans un coin à part. Un syncrétisme s'opère entre les esprits *ibo* et les chemins de Changó de la *santería*. Par extension, un *ibo* signifie aussi une situation périlleuse, conflictuelle ou problématique. Dans certains villages d'Oriente, on utilisait des instruments spécifiques pour les *ibo*, proches du *bongo del monte* utilisés dans le changüi<sup>96</sup>. Ils sont plus couramment remplacés par les tambours de la batterie *radá*. Sont jouées trois parties de tambours, parfois une quatrième accompagnées par le *catá* et le *trián*. La danse *ibo* cubaine est similaire à celle produite en Haïti.



Vèvè de Ibo. Sont représentés, dans le traçage du vèvè, un kanari (jarre en terre cuite), des branches de prunier et les étendards des troupes révolutionnaires haïtiennes

<sup>96</sup> De profondeur de fût un peu plus importante que les bongos utilisés dans le son cubain, la peau est directement cloutée sur le fût.

## Quelques strophes d'ibo, transmises par Rafael Cisnero Lescay de Cutumba (Santiago de Cuba)

Créole cubain collecté	Créole haïtien
Ma ele ea dandalo ibo loa Bon mama bon piti Danda mi cao Ma ele iguo tele delie Ele bon loa me loa tu ma de Bon mama bon piti Ma ele ea dandalo ibo loa Bon mama bon piti	M'a ere ea, dam dan dlo, Ibo Iwa Bon manman bon piti Dam ban an mi kay o M'a ere Ibo te le de liye E l'e bon Iwa Bon manman bon ptiti mwen loa tou madre Bon manman bon ptiti
Ayagba ibo lele <sup>97</sup> , ibo lele Ayagba ibo lele	Ayanman Ibo lele, Ibo lele
Pumue mache le padon	Pou mwen m'achte le pawdon
Ibo la sido Gran quemao que tuye mue A la ela tu ma tu la mue Gran quemao que tuye mue <sup>98</sup> Ibo la sido Ea gran quemao que tuye mue	Ibo la si dlo Gran quema que tiye mwen A la e na toumante la mwen Gran quema que tiye mwen Ibo la si dlo Gran quema <sup>99</sup> que tiye mwen
Ibo me ekwe, ibo me ekwe	Ibo me eklè, Ibo me eklè
Me presine pacone tela ibo me ekwe	Mwen pres imè pa konet e la Ibo mwen ekle
Ayagba!	Ayaba!
A la ibo cho frutone	A la lbo cho o fou tonen
Frutone o frutone	Fou tonen fou tonen

# Français

Je suis content, Dame dans l'eau, cet esprit Ibo Bonne maman bon petit Je suis content Mon Ibo nous sommes tous les deux liés Bonne maman bon petit C'est un bon esprit, mon esprit, très intelligent Bonne maman bon petit Ayanman ibo lele Ibo Lele Je t'en prie accordes moi ton pardon

Apporte moi de l'eau Un grand bûcher me brûle Ici je suis tourmenté Un grand bûcher me brûle amènes moi de l'eau

97 Ayanman Ibo Lele : chemin d'Ibo (variante : Ayagba Ibo Lele). *Lele* : chanter en dialecte *ibo*. Terme utilisé seulement dans les chants pour les *ibo*. *Aganman* : caméléon. Ayanman Ibo Lele est un esprit féminin indépendant, ambitieux et distant. On la dit aussi la déesse du language. Ceux qui en sont possédés parlent par monosyllabes ; on dit aussi qu'ils geignent, qu'ils pleurent.

<sup>98</sup> Fait référence à la mort de François Macandal, esclave rebelle et *hougan*, brûlé vif en 1758 pour avoir fait empoisonné les sources de propriétés coloniales en Haïti. Macandal fait partie des héros légendaires du soulèvement contre l'esclavage, comme plus tard Boukman, héros de la révolte de Bois Caïman (14 août 1791).

<sup>99</sup> Volonté du traducteur de garder l'hispanisme de la version cubaine *quemar* (brûler).

Musiques et danses des communautés haïtiennes de Cuba © Ritmacuba 2019

Un grand bûcher me brûle Ibo m'éclaire, Ibo m'éclaire Je me hâte, je ne connais pas l'humeur de l'ibo qui m'éclaire, Ayaba! il fait chaud là, tonnerre de fou Tonnerre de fou, tonnerre de fou



Deux tambours d'un ensemble de trois, construits par Mililian Galis et exposés comme tambours de *congo layé* (laçage type *petró* et *congo*). Exposition pour le Festival del Caribe Santiago de Cuba, années 2010 © Daniel Chatelain

# L'Afrik Ginen des congo

L'ensemble méta-ethnique *congo* ou *bantou* comprend une multitude de peuples sur une zone géographique très étendue. Les *congo* sont présent sur les côtes atlantiques d'Afrique entre les actuelles République du Congo (Pointe Noire), République Démocratique du Congo (Bandudu), une partie de l'Angola (Luanda), le Gabon, le Cameroun et un certain nombre de pays d'Afrique orientale dont le Mozambique et le Zimbabwe. On retrouve les premières traces des peuples bantous à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle sur les territoires actuels du Nigeria et du Cameroun. Ils ont ensuite émigrés en direction du centre et de l'Afrique Australe.

Sur la route de l'esclavage caribéen, les Noirs débarqués à Cuba donneront naissance à la *regla de palo*, religion très présente particulièrement en Oriente. Ceux débarqués en Haïti donneront naissance à la nation *kongo* (graphie haïtienne) dans les rites vodou. Les rites *kongo* se confondent souvent avec les rites *petró* de par l'immédiateté de leurs résultats et la violence de leurs rituels. Deux branches sont parfois identifiées dans le panthéon kongo haïtien: les *kongo fran* (ou congos francs, purs) et les *kongo savann* (ou congos de la campagne). L'amalgame est souvent fait entre les *kongo* et les *petró*, ce dernier étant symboliquement de racine africaine, même si ce culte est né sur l'île de

Saint-Domingue. Chacun des panthéons comporte des esprits particuliers et il n'y a pas d'échanges de l'un à l'autre.

Parmi les danses *kongo* en Haïti, on distinguait *fran, siyé, payèt, mazoune, laroz, savann*. La tendance actuelle serait à la disparition de ces particularités chorégraphiques au profit d'une seule danse *kongo* où se mêlent des éléments de chacune. Néanmoins, se distingue le *congo payèt*, une danse de fertilité sexuellement très suggestive où les hommes et femmes dansent en lignes opposées.

A Cuba, seules deux danses étaient exécutées : *congo fra* et *congo sel* (graphies cubaines). Elles sont désormais désignées en un seul vocable, congo<sup>100</sup>. C'est une danse peu rapide, sans accélérations. L'une des figures marquantes est d'effectuer de temps en temps de multiples tours sur soi-même.

Pour la dénomination cubaine du rythme, on parle de *congo*, ou *congo layé* qui sont deux façons de parler de la même polyrythmie. Le vocable *layé* peut avoir deux acceptions étymologiques: en *bantou*, l'une des langues d'Afrique australe de la zone congo, *layé* signifie "danser". La deuxième acception est un accessoire pour le danseur. En créole haïtien, un *layé* est un tamis en fibres végétales, servant à séparer la paille du grain. Le congo layé est de vélocité moyenne. On le joue dans une cérémonie vodou, mais pas nécessairement en exclusive à ce panthéon. L'auteur a déjà entendu *Ercili lua blanch* (panthéon daomé) réclamer son *congo* au travers de la parole d'un fidèle possédé. Le *congo layé* est aussi joué de manière profane, pour le spectacle dans les troupes folkloriques.

Instrumentarium haïtien: *tacha-tcha* (hochet), *ogan* (cloche percutée). Les tambours utilisés pour les offices *kongo* et *petró* sont les mêmes, avec l'adjonction d'un troisième tambour aigü dans le cas du *kongo*. Ils sont dénommés traditionnellement, du grave au plus aigü: *manman* (ou *gwo baka*), *ti congo* (ou *ti baka*) et *timebal* (ou *katabou*).

Le *timebal* est un petit tambour à deux membranes joué avec deux baguettes qui assure un flot continu, de même manière que le *leguedé* des tambours *radá*.

Instrumentarium cubain : asson (hochet), *trián* (pièce métallique percutée), catá (tube de bambou percuté), trois parties de tambours. Les tambours *congo* ne sont plus joués à Cuba ; ils ont étés remplacés par les tambours radá, mais sont nommés différemment en cas de jeu du rythme *congo layé*. De l'aigu au grave : congoni (leguedé), ensula (suguó), tamborí (joué sur une *tamborita*, ou un *manmanié radá*).

La troisième partie est jouée traditionnellement par un tambour bi-membranophone semblable à la petite grosse caisse (*tamborita*) du *mason* dans la *tumba francesa*. On joue en position assise, le tambour incliné entre les jambes. Seule une peau sera percutée à l'aide de deux baguettes. De manière similaire à l'arrangement musical des tambours dans la zone congo d'Afrique de l'Ouest, c'est le plus grave qui "sort" et exécute les phrases solistes. L'usage de cette petite grosse caisse se perd peu à peu. Mililián Galis la repère à Contramaestre, Marta Esquenazi à Camagüey<sup>101</sup>. Les compagnies de ballet Cutumba et Folclórico de Oriente (Santiago de Cuba) l'utilise encore volontiers si un *congo layé* est joué.

Une majorité des chants de *congo* cubains sont dans des tonalités mineures, empreints de nostalgie ou tristesse. Les textes parlent volontiers du marronnage, des guerres d'indépendance en Haïti et de l'éden africain perdu (l'*Afrik Ginen*). Dans le cas du jeu lors d'une phase récréative de cérémonie, on privilégiera les sujets plus légers ayant attrait au bien dansé ou à la vie quotidienne.

Quelques strophes de *congo layé*, transmises par Vicente Portuondo Hechevaria, du Conjunto Folklórico de Oriente (Santiago de Cuba)<sup>102</sup>

Tel que l'on peut le constater avec le groupe Cai Dijé de Camagüey.

<sup>101</sup> Cf. Del areito y otros sones, Martha Esquenazi Pérez, Ediciones Adagio, 2007, La Habana.

<sup>102</sup> Traduction avec le concours de Maud Marie Evans (mambo à Boston), Patrick Sylvain (linguiste à Harvard University) et Grete Viddal (ethnologue à la Tulane University).

Créole cubain collecté	Créole haïtien
Bonsoa bonsoa e congo	Bonswa bonswa e kongo
Bonie mama bonie papa	Bo ni ye manman bo ni ye papa
Bonsoa e congo	Bonswa e kongo
Lagre Congo preten mucho a la mama	Larènn <sup>103</sup> Kongo prete'm mouchwa o, aye manman
Lagre Congo preten mucho a la ache	Larènn Kongo prete'm mouchwa o, a la ache
Lagre Congo preten mucho	Larènn Kongo prete'm mouchwa o
A la con suye mache tambuye	A la kom siyé machwè tambouyé
Congo o ea congo yo	Kongo o ea kongo yo
Congo ate la pique, ate late la pique	Kongo a te la pike, ate late la pike
Congo o ea congo yo	Kongo o ea congo yo
Oka yo oka yo Oka yunque ye mue quande can lo a tri Umpale piti papa umpale piti mama Oka yunque ye mue quande can lo a tri	O kay <sup>104</sup> yo, o kay yo O kay youn keyi mwen kan de kan lwa tri Un pale piti papa, un pale piti mama O kay youn keyi mwen kan de kan loa tri
Naguine ae, naguine ae	Nan guine ae, nan guine ae,
Naguine akon den pafe	Nan guine a kon den pafe
Naguine hace loa congo	Nan guine ase lwa kongo
El congo, congo llover	En kongo inyon we
El congo congo llover	En kongo inyon we
El congo, congo layé	En kongo kongo la yè
El congo congo layé	En kongo kongo la yè

### Français

Bonsoir, bonsoir eh toi, le Congo

Tu n'as pas eu assez de baisers maman, tu n'as pas eu assez de baisers papa Bonsoir, bonsoir, le Congo

Larenn Kongo laisses-moi t'emprunter ton mouchoir, ah maman!

Larenn Kongo laisses-moi t'emprunter ton mouchoir, aché!

Larenn Kongo laisses-moi t'emprunter ton mouchoir, ô!

Que je puisse essuver la figure des tambourinaires

Ils sont congos, ils sont congos

Le congo à terre est piquant , à terre, à terre il est piquant

Ils sont congos, ils sont congos

O mon foyer, ô mon foyer

O mon foyer, ô mes esprits, ils m'ont cueillis, à quand le deuxième ou le troisième?

Dans ta langue petit papa

Dans ta langue petite maman

O mon foyer, ô mes esprits, ils m'ont cueillis, à quand le deuxième ou le troisième?

Vers la Guinée aé.

Vers la Guinée comme se serait parfait

Vers la Guinée il y aurait assez d'esprit congo

Un peuple congo congo nous unit

103 Larènn : femme chanteuse ou danseuse soliste dans une cérémonie vodou Larènn Kongo: Reine des congos, esprit de la nation congo

<sup>104</sup> Plusieurs acceptions possibles: foyer, maison ou temple. Autre possibilité: la ville des Cayes en Haïti. Une autre version de ce passage, sur la même mélodie, raconte une scène de bataille aux Cayes avec le bruit du canon.

Un peuple congo congo nous unit Un congo, congo, était là hier Un congo, congo, était là hier



El cimarron, Victor Patricio Landaluze, 1874, huile sur toile, Musée des Beaux-Arts de La Havane

# Forger, batailler, les nago

Les *nago* sont les populations d'un grand ensemble ethnique originaire d'Afrique occidentale (Soudan, Nigeria, Bénin, Burkina Faso, Côte d'Ivoire, du Ghana, de la Guinée et du Togo). Parmi eux, les *anago yoruba* sont le peuple vivant sur les côtes du golfe de Guinée et sur la rive droite du fleuve Niger, à cheval entre le Bénin et le Nigeria. On leur prête souvent la même identité culturelle que les *yoruba*. Même s'ils commercent avec ceux-ci, élèvent des chevaux, ils restent des cultivateurs avec une mentalité plus traditionnelle.

En raison de leur proximité côtière, les *anago yoruba* furent parmi les premières victimes de l'esclavage transatlantique d'Afrique de l'ouest. On les retrouve dans la plupart des colonies de la Caraïbe, qu'elles soient françaises, espagnoles ou anglaises.

En Haïti, la séquence *nago* est un rite vodou où sont représentées de multiples familles d'esprits (Ogou, Èzili, Pye, Leba, Afrekete). Dans les communautés haïtiennes de Cuba, on rend hommage au peuple *nago* au travers de plusieurs panthéons d'esprits, plutôt que d'avoir conservé un rite qui leur sont particuliers. Il n'en demeure pas moins présent dans la liturgie du *vodú* cubain, au travers des esprits guerriers, de ceux manipulant le feu et s'emportant facilement. Quand l'on dit que l'on va exécuter une séquence de *nago*, c'est que les esprits les plus chauds vont être invoqués (*Towo*, *Criminel*, *Ogun Batala*, *Elumaya*, ...).

En Haïti, il n'y a pas d'instrumentarium particulier aux *nago*. La batterie des tambours *radá* est employée lors des rites *nago*. De part leur importance à Cuba, les *nago* ont eût leur propre batterie de tambours dont l'usage a aujourd'hui disparu au profit des tambours *radá*. Plus petits que ces derniers, les tambours *nago* étaient eux aussi à une membrane et à piquets. Comme pour les tambours *batá* consacrés de la *santería*, les tambours *nago* étaient stockés accrochés au mur ou posés sur une

chaise, jamais à même le sol.

A la différence du jeu habituel sur les tambours *radá*, on joue le rythme *nago* à mains nues. Les trois tambours sont nommés ainsi, du plus aigu au plus grave :

- Peti pa : il exécute des phrases solistes suivant ou provoquant les pas du danseur.
- *Cupé* ou *bula* : il accompagne, au moyen d'une une figure rythmique avec quelques variations.
- Grondé : exécute un continuum de basses sourdes, avec quelques saillies en sons ouverts



Tambours *nago*, construits par Mililian Galis et exposés pour le Festival del Caribe Santiago de Cuba, années 2010 © Daniel Chatelain

La danse *nago* haïtienne se divise en deux catégories: *nago grankou* et *nago cho*. La première est de vitesse moyenne et sert à accueillir un esprit, tandis que la deuxième est exécutée pour clore sa venue. Le *nago cho* mime les mouvements des soldats sur le champ de bataille, sur un rythme très rapide. Les figures sont athlétiques d'avant en arrière, avec le buste qui se brise contre un obstacle invisible.

La danse *nago* cubaine est inspirée du *nago cho*. Elle est individuelle et guerrière, avec de brusques poussées musculaires, proche de la *rumba columbia* (pas courts et pressés, des pirouettes et les épaules tremblantes). Les bras y sont plus sollicités que les jambes.

Quelques strophes de nago, transmises par Rafael Cisnero Lescay de Cutumba (Santiago de Cuba)

Créole cubain collecté	Créole haïtien
Nago yembe chea	Nago ye byen che la
Orisa nago yembe chea	Oricha Nago ye bien che la
Cuma nu ye	Kouman nou ye
Nago bien che lele105	Nago byen che le ile
Ile e106	Ile
Nago bien che lele ile o	Nago byen che le ile o
Si mue cote danse loa	Si mwen kote danse lwa
Mai peye bombo pu mue	M'ap peye bon bo pou mwen
Nago Nago	Nago Nago
Nago se mue	Nago se mwen

# Français

Mes bien chers Nago sont là
Oricha Nago, mes bien chers sont là
Comment allez vous?
Mes bien chers Nago belle est votre maison
Maison
Mes bien chers Nago ô votre maison est belle
Si j'ai où danser, mes esprits
Je ne serais pas ingrat
Nago, Nago
Nago, j'en ai à revendre



Chutes de Seau d'eau (Haïti, plateau central), lieu de pèlerinage vodou et habitat des esprits *simbi*, auteur inconnu

<sup>105</sup> Beau, belle en *lucumí* (langue *yoruba* telle qu'utilisée à Cuba).

<sup>106</sup> Maison, foyer, temple en lucumí.

### Feuilles et eaux douces, les simbi

Le genre musical et de danse propre aux esprits *simbi* est nommé *fey* dans la région de Camagüey. Même si les chants de cette région se retrouvent dans d'autres zones provinces de Cuba, ils n'y sont pas utilisés à notre connaissance à des fins religieuses.

Les esprits *simbi* sont gardiens des sources, fontaines et lacs. Ils sont invoqués lors d'office qui leur sont entièrement dédiées.

La danse cérémoniale *simbi* est nommée *pile fey*. L'une de ses caractéristiques est d'imiter le geste de piler des feuilles avec les pieds (d'où le nom *fey*, ou feuilles en français).

Le simbi ou fey est exécuté également à des fins de distraction, en particulier en dehors de cette zone de Camagüey. Quelques compagnies, dont Cutumba, l'ont repris à des fins artistiques.

Les esprits *simbi* en Haïti sont célébrés au travers des rites *kongo*, *petwo* et *rada*. Souvent représentés par des couleuvres, ils vivent dans les eaux douces où ils sont les gardiens des sources et des fontaines. On n'offre pas d'alcool aux *simbi*, seulement de l'eau potable, ou à la rigueur un vin blanc ou du cola. Dans une cérémonie, lors d'une transe avec un esprit *simbi*, le possédé réclamera sans cesse de l'eau, la terre ferme n'étant pas son habitat naturel. Les cérémonies pour les *simbi* ne s'effectuent pas dans le *hounfo* (temple), mais en extérieur, au pied d'une source d'eau. Comme les simbi sont trans-genres, ils n'ont pas d'instrumentarium particulier, aussi bien en Haïti qu'à Cuba. Pour eux, on utilise le plus fréquemment les tambours *radá*.

A Cuba, une cérémonie leur est consacrée, le *pile fey*. Elle consiste en partie à fouler des plantes mélangées à de l'eau avec les pieds, étape dans la préparation d'un liquide magique. Une danse et un rythme lui sont liés.

Selon les régions, comme dans l'exemple des environs de Camagüey, on les nomme simplement fey. Dans d'autres, à l'instar de Santiago de Cuba ou Guantanamo, ont les désignera par le nom de l'esprit, simbi.

En cérémonie et dans le cas d'une crise de possession, le possédé dansera le *simbi* avec les attributs gestuels de l'esprit qui l'habite. C'est également une danse collective d'ordre récréative dont l'une des caractéristiques est de reproduire le geste de piler avec les pieds.

La polyrythmie du *simbi* comprend trois parties de tambours : deux exécutent des cellules rythmique similaires et responsorielles, le troisième intervient en soliste et remplit les interstices laissés au milieu du chant.

Le *simbi* est aussi donné de manière profane pour le spectacle par les compagnies folkloriques. Le champ sémantique des textes sort alors du cadre religieux, pour aller vers toutes sortes de contextes, du tragique au comique.

Instrumentarium: trián, deux parties de tambours (peti pa, bas).

Les tambours de cérémonie simbi utilisés autrefois, sont aujourd'hui remplacés par des « congas» <sup>107</sup>, des *tambujés* ou des tambours *radá*.

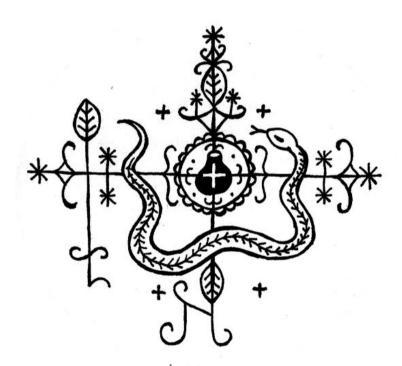
Quelques strophes de simbi, transmises par Rafael Cisnero Lescay de Cutumba (Santiago de Cuba)

107 Appelation internationale des tambours unimembranes cubains les plus courant, *tumbadora*Musiques et danses des communautés haïtiennes de Cuba © Ritmacuba 2019

Créole cubain collecté	Créole haïtien
Samba unsayo monte Monte monte Samba unsayo O, o o Aisan usayo Ma tula usayo, o o o	Sanba oun sa yo monte Monte monte oun sa yo Sanba oun sa yo monte Monte monte oun sa yo O, o,o Ayizan ou sa yo M'a tou la ou sa yo Danbala Wèdo oun sa yo

## Français

Samba<sup>108</sup> vous laissez faire la transe Là il est monté, monté Samba vous laissez faire la transe Là il est monté, monté Oh, oh,oh Vous Ayizan, ces... Je suis tout là pour vous aussi Dambala Wèdo, ces...



Vèvè Simbi Makaya. Sont présent la représentation animale de Simbi, les feuilles, une gourde d'eau

<sup>108</sup> Le *samba* est le musicien, chanteur ou danseur qui est habilité à ouvrir les portes avec l'au-delà lors des cérémonies.

## Bibliographie sélective

# Cultures haïtiennes à Cuba, interacions caribéennes

- -"Antonio Mellas Limonta, un folkloriste haïtien de Santiago", entretien avec Antonio Mellas par Daniel Mirabeau, juillet 2015, Ritmacuba
- http://www.ritmacuba.com/Interview-Antonio-Mellas-Limonta-par-D-Mirabeau.pdf
- Caidije, una comunidad haitano-cubana, D.Moreno & J.Guanche, Editorial de Oriente, 1988, Santiago de Cuba.
- Cuban festivals, a century of afro-cuban culture, Judith Bettelheim, 2001, Ian Randle Publ. Irene. 2008.
- "Cultura v identidad en el Oriente de Cuba". Revista Batev N°4, 2013. Contramaestre. http://www.revista-batey.com/index.php/batey/issue/view/5
- Del areito y otros sones. Martha Esquenazi Pérez, Ediciones Adagio, 2007. La Habana.
- El gagá de Barrancas, J. Berenguer Cala, Ediciones Santiago, 2006, Santiago de Cuba.
- El gaga, religion y sociedad de un culto dominicano, June Rosenberg, Collecion historia y sociedad N°57, 1979, Santo Domingo
- El vodú en Cuba, J. James, A. Alarcon, J. Millet, Editorial Oriente, 2007, Santiago de Cuba.
- "El vodu en Cuba". Raimundo Gomez Navia. 2006. http://voduencuba.blogspot.fr/
- "Haitian traditions in Cuba", Zobeyda Ramos Venero, article dans Music in Latin America, An Encyclopedic History vol.2, University of Texas Press, 2004.
- "Haitianos y descendientes en Guantanamo", Osvaldo Barrios Montes, Catauro N°9, 2007, La Havane
- "Je ne veux pas mourir en pensant que la tumba francesa n'existera plus" Interview de Gaudiosia Venet Danger, "Yoya", reine de tumba francesa" par Laura Cruz, traduit de l'espagnol (publication en espagnol: 1997, en français: 2005), Ritmacuba http://www.ritmacuba.com/tumba-Yoya.html
- La cultura popular tradicional, conceptos y terminos basícos, Margarita Mejuto & Jesus Guanche, Consejo Nacional de Casas de Cultura, 2008, La Habana, .
- La Música de las Sociedades de Tumba Francesa en Cuba, Alén, Olavo. Editorial Casa de las Américas. 1986, La Habana.
- La musica del Grupo Caidijé en las ceremonias de vodú haitiano, Heidi Cepero Recoder, 2012, ouvrage de maîtrise, Universidad de Camagüey.
- « La semana santa haitiano cubana », Alberto Pedro Diaz, Etnologia y folklore, Academia de Ciencias de Cuba, 1967, La Habana.
- La percusión en los ritmos afrocubanos y haitiano-cubanos. Mililián Galis Riverí. 2017. Ediciones Caserón, Santiago de Cuba
- La Tahona : "Buscando los guerrilleros" en el Carnaval, Casero Rossello Aurelio, Cruz Guibert, 2008 www.santiago.cultstgo.cult.cu/
- "La Tumba francesa", Daniel Chatelain, Percussions n°45 & 46, 1996. Mis en ligne sur ritmacuba.com avec une nouvelle iconographie http://www.ritmacuba.com/La-tumba-francesa-D Chatelain.pdf
- "La tumba francesa, un parcours de coeur et une empreinte familiale" Interview d'Emilio Castillo Guzman Chi Chi à Guantanamo, par Daniel Mirabeau, juillet 2015, Ritmacuba http://www.ritmacuba.com/Interview-Chichi-E-Castillo-Guzman-par-D-Mirabeau.pdf
- Livret du disque "Tumba francesa" (LP puis CD) du coffret Antologia de la musica afrocubana, texte de Olavo Alén. Traduction française de Daniel Chatelain.

http://www.ritmacuba.com/CDs-Antologia.html

- "La spécificité, l'évolution et la visibilité du vodou d'origine haïtienne à Cuba", entretiens avec Alexis Alarcón de la Casa del Caribe, par Daniel Mirabeau, juillet 2012, Ritmacuba. http://www.ritmacuba.com/Interview-A\_Alarcon-par-D\_Mirabeau.pdf
- "Maintenir les traditions", interview d'Orlando Aramis, chanteur de la compagnie Babúl de Guantanamo par Daniel Mirabeau, juillet 2015 (pdf.), ritmacuba.com http://www.ritmacuba.com/Interview-Orlando-Aramis-par-D-Mirabeau.pdf
- "Musiques haïtiennes à Cuba", Daniel Chatelain, Africultures n°58, 2004, Paris. http://africultures.com/musiques-haitiennes-a-cuba-influence-et-echanges-3291/?utm\_source=newsletter&utm\_medium=email&utm\_campaign=436
- Santiago de Cuba, teatro en la calle, Giuseppe lo Bartolo, Editorial José Martí, 1994, La Habana.
- "Une vie de folkloriste", interview de Rafael Cisnero Lescay de Cutumba, faîte à Santiago de Cuba par Daniel Mirabeau, juillet 2012, Ritmacuba http://www.ritmacuba.com/Interview-R-Lescay-par-D-Mirabeau.pdf
- "Vodu chic : Haitian Religion and the Folkloric Imaginary in Socialist Cuba", Grete Viddal, New West Indian Journal, 2013
- Merengué and Dominican identity, Julie A.Sellers, 2004, Mc Farland Pub., North Carolina
- Pasión danzaria, Darío Tejada, 2000, Academia de Ciencias de la República Dominicana
- "Piti Dansé, un groupe porteur de la culture haïtienne à Cuba", entretiens avec Ramón Hilmo Samdi par Daniel Mirabeau, 2018, Ritmacuba http://www.ritmacuba.com/interview-Ramon-Hilmo.html

### Transcriptions de rythmes et danses cubaines

- Cahiers de rythmes afro-cubains, vol. 1 à 3, Mililián Galis Riverí, Transrythmes, 2009, Saint-Denis -La percusión en los ritmos afrocubanos y haitiano-cubanos, Mililián Galis Riverí, 2017, Ediciones Caserón, Santiago de Cuba
- *Guía de estudio del folklor cubano*, Graciela Chao Carbonero & Sara Lameran, Editorial pueblo y educación, 1979, La Habana.
- Ritmos de Santiago de Cuba, Juan Bauste & Mark Collazo, Drum percussion, 2011, Francfort

# Haïti, musiques, danses et religion

- Ainsi parla l'oncle, Jean Price Mars, Parapsychology Foudation, 1928, New York
- Gouverneurs de la rosée (roman), Jacques Roumain, Imprimerie d'Etat, 1941, Port au Prince.
- Histoire du style musical d'Haïti, Claude Dauphin, Mémoire d'encrier, 2014, Montréal.
- "Haitian Vodou and its Music", Gerdès Fleurant, in Music in Latin America, An Encyclopedic History vol.2, University of Texas Press, 2004
- "Haiti", Gerdès Fleurant, in Music in Latin America, An Encyclopedic History vol.2, University of Texas Press, 2004
- "Haiti", Gage Averill & Lois Wilcken, The Garland handbook of latin american music, Routeledge publ, 2008
- Kanaval, vodou, politics and revolution on the streets of Haiti, Leah Gordon, Soul Jazz Publ, 2010
- La légende des esprits, vodou haïtien, Déita, Bibliothèque Nationale d'Haïti, 1993, Port-au-Prince.
- La musique vaudou en Haïti, Lois Wilcken, 2005, www.lameca.org
- La Priyè Ginen, Max Gesner Beauvoir, Temple of Yewe, 2004, New York.
- La tradition voudoo et le voudoo haïtien, Milo Rigaud, éd. Niclaus 1953, Paris.

- *Le kompas direct*, Thony Louis Charles, Bibliothèque Nationale d'Haïti, 2003 (chapitre "Le carnaval haïtien à travers le temps"), Port-au-Prince.
- Le sacrifice du tambour assotor, Jacques Roumain, Imprimerie d'Etat, 1943, Port-au-Prince.
- Le vaudou en Haïti, Françoise Florent, Echanges et synergies asbl, 2004, Bruxelles.
- Le vaudou haïtien, Alfred Métraux, Gallimard, 1958, Paris.
- Le vaudou haïtien, entre mythes et constructions savantes, Lewis Ampidu Clorméus, Riveneuve éditions, 2015, Paris.
- Les danses haïtiennes, Claude Carré, http://claudecarre.com/publication.php
- Les danses folkloriques haïtiennes, Michel Lamartinière Honorat, Imprimerie de l'Etat, Port au Prince.
- Les mystères du vaudou, Laënnec Hurbon, Gallimard Découvertes, 1993, Paris.
- Life in an haitian valley, Melville J. Herskovits, A.Knopf Inc., 1937
- " Musique du rara, note de synthèse du colloque Men Rara", Pascale Jaunay, 2014, inédit, Port au Prince.
- The Drum and the Hoe, Harold Courlander, University of California Press, 1960
- Vaudou, Michel le Bris, éd Hoëbeke, 2003
- "Vodou! Un tambour pour les anges", L. Hurbon, D. Damoison, Ph. Dalembert, Editions Autrement, 2003.
- "Vodou d'Afrique en Amérique", revue Histoire et Religions N°10, Faton éditions, 2013.
- Vodou Songs, Benjamin Hebblethwaite, Temple University Press, 2012
- Zombis : enquête sur les morts-vivants, Philippe Charlier, Taillandier 2015, Paris.

### Linquistique

- Inventaire étymologique des termes créoles des Caraïbes d'origine africaine, Pierre Anglade, L'Harmattan, 1998, Paris.
- Le créole de Saint-Domingue français dans les tumbas francesas de Cuba , in *Créoles de la Caraïb*e. Alain Yacou. Khartala. 1996. Paris.

### Quelques références discographiques

### Cuba

- -Conexión, vol.1, 2, 3, Escuela de baile, Folklórico de Oriente, Egrem
- -Cutumba, vol.1, 2, 3, Academy of Cuban Folklore Dance Label, de 2005 à 2012
- -"Descendants", Desandann, 1997, Bembé Records CD 2022-2
- -"Cantos y toques", Galibatá, Egrem S-0010 (Diffusion ACI-Transrythmes). Note de l'éditeur : contient entre autres une interprétation des rythmes Cunyai, Masú, Congo Layé, Ibbo, Vodú
- -"Sabor al guaso", Ban Rara, Mayuli enterprise, 2002, Los Angeles
- -"Tande la", The Creole choir of Cuba (anciennement Desandann), Realworld Rec 2010
- -"Santiman", The Creole choir of Cuba (anciennement Desandann), Realworld Rec 2013

### Haïti

- -"3 Reines", Wawa & Racine Kanga, Geronimo rec., 2009
- -"Les 101 nations du vodou", Pierre Cheriza, Buda rec. 122, 1986 http://www.ritmacuba.com/CDCheriza.html
- -"Tambour mystère- Haïti musique du vodou", Pierre Cheriza, rec. 92731-2 http://www.ritmacuba.com/CDCheriza.html
- -"Danto", Racine Figuier, Geronimo rec., 1999
- -"Drum jam", Grupo Exploración, Bembé rec, 2000

- -"Folklore et musiques de l'univers, vaudou en Haïti", Maurice Bitter, 1964, BAM rec., Paris -"Guédé sans limites", Mambo Diela, Geronimo rec., 1996
- -"Haïti Colibri", Ti Coca & Wanga Nègès, Accords Croisés AC127, 2007
- -"Haitian Vodou, the spirit of life," music of Haïti, Soul Jazz Rec., SRJ CD 105, 2005
- -"Haïti vodou, ritual music from the fist Black Republic", 2016, Frémeaux & Associés, Paris
- -"Jou a rive", Boukan Ginen, Green Linnet, 2011
- -"Wa di yo", Lakou Myzik, 2016, Cumbancha, Port au Prince
- Maya Deren vodou's recordings, 1947-54, UFDC, Miami
- -"Myzik tradisyonèl Hayiti", Solèy Rasin Plis, Crowing Rooster Arts, 2003
- Rara in Haïti, Soul jazz records, SRJ CD230, 2010
- Rara in Haïti & Gaga in the Dominican Republic, 1978, Ethnic Folkways rec, New York City
- -"Rara", Foula, Rights workshops rec., 2009
- -"Rasin Mapou de Azor, Geronimo Rec., 2008
- -"Règleman", Erol Josué, High Times rec., 2007
- -"Revolisyon", Boukman Esperyans, Tropical music, 2004

#### Remerciements

### A tous ceux qui m'ont transmis leurs rythmes et chants, en particulier

Nancy Aviles Lopez, chanteuse de La Bel Kreyol
Orlando Aramis Brugal Suarez, chanteur du groupe Babúl de Guantanamo
Rafael Cisnero Lescay, el Duque, chanteur de Cutumba
Mililián Galis Riverí, Gali, maître tambour, fondateur de Galibata
Ramón Hilmo Samdi, chanteur de Piti Dansé de Las Tunas
Ramón Marques Dominguez, percussionniste de Cutumba
Santa Martinez Martinez, chanteuse du groupe Lokosia de Guantanamo
Eyèsen Morales Peña, percussionniste du groupe Lokosia de Guantanamo
Andres Lopez Hodelin, Mesye, chanteur du groupe Agüe de Guantanamo
Vicente Portuondo, percussionniste du Conjunto Folklórico de Oriente
Queli Figueroa Quiala, chorégraphe et percussionniste de la société de tumba francesa la Caridad de
Oriente.

### Pour leurs échanges et collaboration

Alexis Alarcon, Casa del Caribe, Santiago de Cuba, ethnologue Heidy Cepero Recoder, Universidad de Camagüey, ethnomusicologue Antonio Mellas Limonta, ethnologue, Casa del Caribe Serafina María Ronda Infante, ethnologue et philosophe, Universidad de Las Tunas Grete Viddal, ethnologue, Stone Center for Latin American Studies, Tulane University

### Pour ses conseils, relectures, adaptation web et soutien

Daniel Chatelain, Université Paris VIII, ethnomusicologue