

Lecture critique : Alan Lomax in Haïti, 1936-1937

Denis-Constant Martin

▶ **To cite this version:**

Denis-Constant Martin. Lecture critique : Alan Lomax in Haïti, 1936-1937. Cahiers d'ethnomusicologie, 2012, 24, pp.283-290. hal-01045201

HAL Id: hal-01045201

https://sciencespo.hal.science/hal-01045201

Submitted on 24 Jul 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Cahiers d'ethnomusicologie

Cahiers d'ethnomusicologie

24 (2011)
Questions d'éthique

Denis-Constant Martin

Alan Lomax in Haïti, 1936-1937

San Francisco : Harte Recordings, 2009

Avertissement
Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.
Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.
Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

revues.org

Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Référence électronique
Denis-Constant Martin, « *Alan Lomax in Haïti, 1936-1937* », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 24 | 2011, mis en ligne le 21 mars 2012, consulté le 24 juillet 2014. URL : http://ethnomusicologie.revues.org/1789

Éditeur : Infolio Editeur / Ateliers d'ethnomusicologie
http://ethnomusicologie.revues.org
http://www.revues.org

Document accessible en ligne sur :
http://ethnomusicologie.revues.org/1789
Document généré automatiquement le 24 juillet 2014.
Article L.111-1 du Code de la propriété intellectuelle.

Denis-Constant Martin

Alan Lomax in Haïti, 1936-1937

San Francisco : Harte Recordings, 2009

Pagination de l'édition papier : p. 283-290

1 Ce n'est pas sans une certaine émotion que l'on ouvre ce coffret. En effet, Haïti se débat aujourd'hui dans d'inextricables difficultés créées par la combinaison d'une histoire d'autoritarisme et d'impuissance politiques, de mépris pour les pauvres et de négligence des questions environnementales, combinaison qui entraîne une incapacité totale à affronter les conséquences de catastrophes naturelles enchaînées. Avec cette publication, on se trouve reporté soixante-dix ans en arrière, à une époque où, si la pauvreté, l'injustice et la violence étaient le lot quotidien de nombre d'Haïtiens, un peu d'espoir brillait encore pour les habitants de cette moitié d'île. À la fin de 1936, Alan Lomax débarquait en Haïti, où il était rejoint par celle qui allait devenir son épouse, Elizabeth Lyttleton Harold. Pendant près de cinq mois, assistés de Revolie Polinice, homme à tout faire haïtien qui joue un rôle déterminant en tant que guide et négociateur, ils parcourent le pays avec un matériel d'enregistrement mobile[1] et, sur la fin, une caméra 8 mm. Au terme de leur séjour, ils auront gravé dans quatre localités[2] plus de cinquante heures de musique (58 disques en aluminium de 25 cm et 236 de 30 cm) – soit environ 1500 chansons et formules tambourinées –, tourné quelque 100 mètres de film 8 mm et collecté d'innombrables informations consignées dans un épais journal de terrain.

2 Ce matériel est demeuré enfoui dans les fonds de la Bibliothèque du Congrès de Washington jusqu'à ce que l'archiviste Martin Barton, qui préparait alors l'édition de la série *Deep River of Song*, tirée d'enregistrements réalisés par Alan Lomax aux États-Unis et aux Bahamas, les redécouvre. Sur la suggestion des héritiers d'Alan Lomax, il demanda à Gage Averill[3], alors professeur d'ethnomusicologie à la New York University, aujourd'hui doyen de la Faculté des arts à l'Université de Colombie britannique (Vancouver), d'en faire l'inventaire et d'en préparer la publication. Le matériel sonore fut ensuite numérisé, électroniquement « nettoyé », sélectionné en fonction de son intérêt historique, anthropologique et musical par Gage Averill, puis très minutieusement commenté par ce dernier avec l'aide de Louis Carl Saint Jean (économiste mais aussi spécialiste de la musique haïtienne) et de ses proches vivant sur l'île. Finalement, la firme indépendante Harte Recordings accepta de publier les CDs ainsi que tout le matériel documentaire et critique les accompagnant[4]. Le coffret *Alan Lomax in Haiti, 1936-1937* comprend : les 10 CDs préparés par Gage Averill selon un plan thématique[5], le volume V contenant également un montage des films réalisés par Alan et Elizabeth Lomax ainsi que les notes dactylographiées accompagnant ces films ; la présentation et les commentaires des enregistrements rédigés par Gage Averill (un volume relié de 165 pages, préfacé par Anna Lomax Wood) ; le journal de terrain et la correspondance d'Alan Lomax, préparés et introduits par Ellen Harold[6] (un volume présenté sous forme de cahier comptant 197 pages), ainsi que la reproduction d'une carte de Haïti publiée en 1933 et annotée de la main de Lomax.

L'Haïti d'Alan Lomax

3 Alan Lomax naquit en 1915 à Austin, Texas. Dès 1933, il commença à accompagner son père, John Lomax, dans des tournées de collecte ayant pour objectif d'enregistrer des musiciens populaires dans les campagnes du Sud des États-Unis. En 1935, il participe, sans son père, aux enquêtes conduites dans les Sea Islands de Géorgie et les Everglades de Floride par l'écrivain et anthropologue Zora Neale Hurston et Mary Elizabeth Barnicle, professeur d'anglais à la New York University. Lorsqu'il est envoyé en Haïti par la Bibliothèque du Congrès, il n'a que 21 ans mais possède déjà une solide expérience de collecteur. Sur place, il bénéficie du soutien de Zora Neale Hurston qui le met notamment en contact avec un « docteur » Rieser (en fait un ancien pharmacien de marine américain) qui dirige un hôpital psychiatrique à Pont Beudet

et s'est auto-intronisé « prêtre » vaudou. Alan Lomax enregistrera Rieser (CD I # 17 et 18) dans des airs locaux interprétés de manière « singulièrement non haïtienne » (Gage Averill)[7], contrepartie peut-être au soutien et aux introductions que lui fournira ce médecin-*oungan* doublement usurpateur.

4 L'Haïti que découvre Alan Lomax vit des temps passionnants. Elle sort d'une période d'occupation étatsunienne (1915-1934) marquée par la mise en place de mesures de ségrégation raciale et des massacres de villageois. Le pays connaît alors un gouvernement relativement autonome (en réalité le contrôle des douanes demeurera entre des mains américaines jusqu'en 1946) sous la houlette de Sténio Vincent, élu en 1930, qui a très vite fait montre de tendances autoritaires. L'occupation américaine a, naturellement, suscité de fortes oppositions et des intellectuels ont dénoncé non seulement la présence et l'exploitation étrangères, mais encore la collusion des couches privilégiées locales avec l'occupant. Les « élites » urbaines rejettent en effet la culture du petit peuple rural et foncé ; catholiques, elles sont hostiles au vaudou ; francophones, elles méprisent le créole ; adeptes des musiques de concert ou de salon européennes, elles ont une attitude pour le moins ambivalente à l'égard des chansons et des airs à danser qui résonnent pendant le carnaval ou durant les cérémonies vaudou. Le mouvement indigéniste que lance Jean Price-Mars avec *La Revue indigène* (1927) puis avec *Ainsi parla l'Oncle* (1928) invite à retrouver les racines africaines de la culture haïtienne afin que l'imitation laisse la place à la création[8]. Cet appel est également entendu par des intellectuels afro-américains des États-Unis (James Weldon Johnson et Langston Hughes notamment) qui dénoncent l'occupation, et par des anthropologues[9]. Tous considèrent Haïti comme un réservoir unique d'« africanismes » : ils veulent comprendre comment des pratiques africaines ont survécu à la déportation et à l'esclavage, comment elles ont fécondé une culture qui s'est perpétuée grâce à l'indépendance et au relatif isolement des campagnes. Ils veulent également réhabiliter Haïti. Dans le sillage des soldats et des compagnies concessionnaires étatsuniens, les Haïtiens ont en effet vu débarquer des écrivains et des journalistes en quête de récits sensationnels. Travestissant les pratiques religieuses et culturelles de Haïti, ils en tirèrent des récits effrayants qui décrivaient le caractère sauvage et primitif de ces trop-tôt-émancipés et justifiaient par là même l'invasion. Hollywood prit le relais et produisit une série de films d'horreur envahis de zombies. À l'inverse, les anthropologues et folkloristes des États-Unis tenteront d'expliquer le fonctionnement du vaudou, de montrer la richesse des cultures haïtiennes ; certains, tels Harold Courlander, travailleront plus spécialement sur les chansons et les contes populaires[10], mais dans les années 1930, seuls Elizabeth et Alan Lomax effectueront des enregistrements sonores et des films.

Une immense variété musicale

5 Ce que découvrent Alan et Elizabeth Lomax, c'est d'abord une diversité insoupçonnée : diversité des productions musicales et diversité de leurs sources qui sont loin d'être exclusivement africaines. « Chaque petit groupe de maison produit et préserve ses propres airs populaires », écrit Alan Lomax dans son rapport de fin de mission. Les enregistrements ont donc recueilli des compositions de *mizik savant* (musique savante) écrites et jouées par Ludovic Lamothe, de la musique de danse urbaine, et toutes sortes de musiques rurales[11]. La musique de Haïti y apparaît à la fois unique, variée et connectée à toutes sortes de musiques d'ailleurs. Du côté des singularités : les ensembles de *Twoubadou* (troubadours) où figurent des *malinoumbas*, gros lamellophones à huit lames de métal qui accompagnent des cordes pincées et des accordéons ; les orchestres *Rara* qui combinent tambours et trompes monophoniques jouant en hoquet (*vaksin*) ; jusqu'à cet « En avant simple » interprété par Loumé Fréice, de la *Sosyete Viyolon* de Carrefour Dufort, sur un instrument qu'il a fabriqué et accordé à sa manière pour produire une contredanse inouïe, sans doute très ancienne (CD VI # 17). L'infinie diversité des musiques haïtiennes résulte d'innombrables croisements et entremêlements qui ont favorisé l'appropriation de formes étrangères et la combinaison de genres et de styles indigènes. Chansons populaires, airs de carnavals et musiques vaudoues se sont en effet trouvés en interaction permanente, tant et si bien qu'il est impossible de les distinguer autrement que par les circonstances dans lesquelles on les entend. Un bal peut être

ouvert par une prière à Legba, le chef de file des *lwas* (esprits du vaudou), toujours invoqué en premier parce qu'il ouvre les barrières et aide à surmonter les obstacles (CD IX # 15).

6 De manière plus générale, des musiques cérémonielles deviennent fréquemment des chansons populaires (CD II # 8 et 21, entre autres). Même la *mizik savant* de Ludovic Lamothe porte la trace de thèmes de carnaval et de rythmes vaudous ; une de ses compositions reproduites dans ce coffret, « Nibo » (CD I # 8), sera d'ailleurs reprise par un orchestre de carnaval, La Movinillère, et couronnée « meilleur méringue » en 1934 (CD II # 22). Ces échanges internes démultiplient les influences externes. Dans les années 1930, des disques des États-Unis, de Cuba, de Trinidad et Tobago et de France se vendaient à Port au Prince et le répertoire des orchestres de danse puisait à leurs sillons. En outre, les Haïtiens voyageaient et rapportaient des chansons qu'ils avaient mémorisées ou des enregistrements qui en avaient été faits. Le jazz devint ainsi haïtien, le mot plus que la musique, comme en nombre de colonies africaines, qui dénotait une modernité prestigieuse pouvant auréoler tous les genres locaux. La voisine République dominicaine, le Mexique, les Antilles françaises, Trinidad et Tobago aussi nourrirent l'inspiration des musiciens haïtiens. Mais ce fut sans conteste Cuba qui exerça la plus forte attraction. La musique des orchestres de *malinoumbas* descend du *son* cubain (Averill 2008 : 14) ; celle des groupes de *twoubadous*, des *trovadores* cubains et la clave s'entend à maintes reprises dans la musique de divertissement (par exemple : CD II # 1 et 3).

7 À l'époque où enquêta Alan Lomax, à côté des musiques pour voix et tambours, des trompes et des lamellophones qui illustraient d'abondance les racines africaines, les musiques de France étaient encore présentes, notamment dans les chansons enfantines (CD V) diffusées par les écoles tenues par l'Église catholique ou le mouvement scout[12], mais aussi sous forme de romances, jamais enregistrées par d'autres, disparues depuis, dont « Pourquoi moin pleuré » (CD VI # 13), tirée de « La mort du roi Renaud », donne un fort bel exemple dans lequel se mêlent français et créole.

La vie sociale par la musique

8 La musique recueillie par Alan Lomax et les commentaires qui l'accompagnent constituent une véritable introduction à la vie du petit peuple haïtien dans les années 1930. Ce qui frappe d'emblée à l'écoute de ce coffret est l'omniprésence, en dépit de son interdiction, d'un vaudou protéiforme. Sténio Vincent avait fait adopter, en 1935, une loi contre les « pratiques superstitieuses » qui visait évidemment le vaudou mais n'en avait guère affecté la pratique[13], et cette religion[14] continuait à fournir le principal cadre pour penser la société et guider l'action de ses membres. La musique était indispensable aux rituels, mais en débordait largement, elle faisait résonner, ouvertement ou symboliquement, la centralité du vaudou dans la vie sociale. Toutefois, les pratiques du vaudou haïtien étaient extrêmement diverses, les enregistrements d'Alan Lomax le font entendre : de région à région, cérémonies et musiques variaient, notamment du point de vue rythmique ; parfois dans un même village, pour invoquer le même *lwa* (CD X), des cérémonies passablement différentes étaient organisées par des sociétés rattachées à la branche Rada (supposée enracinée en Afrique occidentale) ou à la branche Kongo-Petwo (attribuée aux originaires du bassin du Congo). La diversité des cultes vaudous est encore amplifiée par les relations qu'ils entretiennent avec le christianisme catholique. Les enregistrements illustrent la complexité des liens qui attachent les deux systèmes de croyance au point qu'ils n'en forment en fait qu'un seul, doté de multiples facettes. Des cantiques chrétiens sont chantés pendant les cérémonies vaudoues ; des invocations sont faites à des *lwas* bifrons, le moins étonnant n'étant pas Erzulie, esprit de la sensualité et de l'amour, Vénus et prostituée dont le double est la Mater Dolorosa[15]. Lors de la cérémonie vaudoue du *Kasé Gato* (briser le gâteau) enregistrée à Pont Beudet, c'est l'organiste et chef de chœur de l'église de Croix des Bouquets qui officie et mène l'assemblée dans le chant du « Magnificat » et du « Notre Père » (CD VIII # 25).

9 Le vaudou se vit au domicile des croyants ou dans des temples (*oufò*) mais il intervient aussi dans l'espace public (rues, cimetières, carrefours) par l'intermédiaire des orchestres *Rara* qui concrétisent des promesses faites à certains *lwas* et défilent aux alentours de Pâques en chantant des paroles sacrées et profanes, volontiers paillardes (CD IV). Pendant carnaval, les

lwas de la famille Gédé, emmenés par Baron Samedi, sont très présents ; esprits de la mort mais aussi du rire, ils charrient un sens aigu de l'humour obscène et grotesque (CD III).

10 À travers le vaudou, lors des coups de mains que se donnent les membres d'une société ou d'un groupe de voisinage (*konbit*), dans les *banbòch* (fêtes) (CD IX), la musique consolide des liens sociaux. Elle est également, comme dans bien d'autres pays, un véhicule gros porteur de sentiments politiques. Les chansons peuvent être à la gloire des puissants (le répertoire *ochan*[16] en général, les chansons en l'honneur de Sténio Vincent ou du Président dominicain le Général Rafael Leónidas Trujillo Molina) mais aussi dénoncer le pouvoir et ses abus (les chants satiriques *pwen* des *Rara* qui fustigent, mais ont aussi une force spirituelle agissante). La musique éclaire les visions du monde et les représentations populaires : elle fait entendre un univers possédé ensemble par le rire et la mort d'où, pour survivre, il faut extraire les plus grands plaisirs, notamment ceux que donnent les corps et l'évocation du sexe, principes du sacré tel qu'il se vit. Enfin, si l'esclavage, l'indépendance et ses déboires n'apparaissent guère dans les chants collectés par Alan Lomax, les représentations de l'Afrique sont bien présentes. Par les polyrythmies non pas venues intactes de telle ou telle région mais recomposées dans un esprit panafricain (en particulier par les rythmes *maskawon* du carnaval, CD III # 3 et 4), par les noms de figures rythmiques renvoyant à l'au-delà des eaux (*dayome*, Dahomey, CD VIII # 13) ou l'allusion à *Ginen* (la Guinée, c'est-à-dire l'Afrique, continent des *lwas*, contrée des morts puissants, CD VIII # 16).

Une intention anthropologique

11 Pendant son séjour en Haïti, Alan Lomax, en dépit des obstacles auxquels il s'est heurté, a enregistré autant qu'il a pu. Ce qu'il a laissé, trié et organisé par Gage Averill, ne relève pourtant pas simplement d'une collecte indiscriminée de tout ce qui pouvait faire musique. On y décèle une véritable intention anthropologique dont il est encore possible de tirer des enseignements aujourd'hui. Guidé par ses idéaux sociaux et politiques, Alan Lomax voulait recueillir des musiques populaires. Il n'estimait guère ce qui sortait des salons de Port au Prince (ce qui ne l'a pas empêché d'enregistrer Ludovic Lamothe), mais était ouvert à tout ce qui vivait dans les quartiers pauvres ou les campagnes. Il ne cherchait pas « l'Afrique » en Haïti, il ne traquait pas l'ancien ou le supposé « authentique », mais savait entendre l'urbain, le mélangé, l'innovation alors même qu'elle était en cours d'élaboration. Gage Averill le souligne, la notion de pureté n'avait pour Alan Lomax aucun intérêt : « Défenseur des musiques créoles afro-américaines des États-Unis, telles que le blues ou le jazz, Alan Lomax n'exigeait pas que, pour être authentique, une musique dût être, d'une manière ou d'une autre, «pure». Pour lui, musique authentique signifiait plutôt musique produite dans les couches sociales populaires et pauvres et non par l'élite » (Averill 2008 : 16). L'authenticité populaire était, de son point de vue, garantie par la performance. Le mot n'est utilisé ni par Lomax, ni par ses commentateurs, pourtant ses enquêtes visent bien à saisir *in situ* (il est le premier à enregistrer une cérémonie à l'intérieur d'un *ounfò*) et *in vivo* la musique en train d'être, à la fois produite et vécue par les corps et les esprits. C'est pourquoi il attache autant d'importance à l'enregistrement : il n'est pas possible de capter la musique « performée » par la notation à la volée des mélodies ou des rythmes, il faut la conserver dans sa totalité, dans sa complexité et son désordre (*messiness*) et, si possible, montrer par l'image comment elle se déroule.

12 Les gravures qu'il a réalisées avec les meilleurs moyens techniques de son époque n'ont conservé qu'un échantillon partiel des sons, il est difficile d'y isoler des parties pour les analyser. Pour pallier ces insuffisances, Alan Lomax a, en quelques occasions, organisé des enregistrements spécifiques permettant d'entendre : l'accordage des trompes *vaksins* et la structure de la pièce jouée (CD IV # 22) ; les polyrythmies *maskawon* (CD III # 3 et 4) ; les rythmes *kongo* (CD X # 7), et Elizabeth Lomax a zoomé dans ses films sur des mouvements instrumentaux et des pieds de danseurs pour en montrer le détail, le journal de terrain apportant des précisions supplémentaires sur les danses (26-27), les *malinoumbas* (40), les *vaksins* (92) et les tambours (88-89, 122-124, 128).

13 L'« égalitarisme passionné » (Averill 2008 : 5) d'Alan Lomax l'a poussé à concevoir le projet d'une histoire orale enregistrée de l'humanité marginalisée. En Haïti et ailleurs, il a permis

de préserver des formes et des pratiques musicales qui, sans ses enregistrements, auraient probablement disparu de nos mémoires. Tel est bien le cas en ce qui concerne Haïti, d'autant plus que ces documents sont restés inconnus pendant plus de soixante-dix ans. S'ils se révèlent passionnants et émouvants pour des non-Haïtiens, on peut imaginer ce qu'ils représentent pour les musiciens, les vaudouisants et tous les habitants de Haïti. L'approche d'Alan Lomax n'était pas exempte d'ambiguïtés ; il juxtaposait, relève Gage Averill : « […] son admiration pour les travailleurs (et son engagement à conférer une autorité [*his interest in empowerment*] aux peuples d'origine africaine) à ce qui pourrait aujourd'hui être entendu comme un discours essentialiste sur la race, les traits physiques et la sexualité, animé par une prose recélant des stéréotypes raciaux » (Averill 2008 : 17). Il n'en reste pas moins qu'à l'époque, son travail et les principes qui le guidaient étaient pionniers ; que ce travail, avec ses imperfections techniques et ses biais éthiques, nous a laissé un monument documentaire d'une extraordinaire richesse sur les musiques et la société haïtiennes, et que ces documents sont de nature à renouveler les mémoires haïtiennes, comme à enrichir la réflexion comparative sur les conditions et les mécanismes de la créolisation.

Bibliographie

AVERILL Gage, 1997, *A Day for the Hunter, A Day fro the Prey, Popular Music and Power in Haiti*. Chicago : the University of Chicago Press.

AVERILL Gage, 2008, « Ballad hunting in the black republic : Alax Lomax in Haiti, 1936-37 », *Carribean Studies* 36 (2) : 3-22.

HOCHMAN Steve, 2009, « Vodou and Beyond : Alan Lomax's Astounding '30s Haiti Archives Released », http://www.spinner.com/2009/10/27/vodou-and-beyond-alan-lomaxs-astounding-30s-haiti-archives-re/, consulté le 23.12.2010.

HURBON Laënnec, 1993, *Les mystères du Vaudou*. Paris : Gallimard.

HURBON Laënnec, 2002, *Dieu dans le vaudou haïtien*. Paris : Maisonneuve et Larose.

MÉTRAUX Alfred, 1977 [1958], *Le vaudou haïtien*. Paris : Gallimard.

PRICE-MARS Jean, 2009, *Ainsi parla l'Oncle* suivi de *Revisiter l'Oncle,* par Maryse Condé, Dany Laferrière, Jean-Daniel Lafond et al. Montréal : Mémoire d'encrier.

Notes

1 Un tourne-disque-enregistreur-lecteur pouvant graver et lire des disques en aluminium de 25 ou 30 cm de diamètre, un amplificateur (à lampes, évidemment), un microphone RCA Velocity et des accumulateurs.

2 Plaisance, dans le Nord ; Pont Beudet, dans la plaine du Cul-de-Sac, à l'est de Port au Prince ; Port au Prince ; et Léogane, dans le Sud.

3 Gage Averill est l'auteur d'un livre de référence (Averill 1997), ainsi que de nombreux articles sur la musique et le carnaval haïtiens. Il explique comment il a travaillé pour préparer le coffret *Alan Lomax in Haiti* dans Averill 2008.

4 Voir Hochman 2009.

5 Musique urbaine ; musiques rurales (musique « sous la tonnelle » et musique des ensembles troubadours) ; carnaval ; *Rara* ; chansons enfantines ; airs d'origine française ; interprétations de la chanteuse Francilia ; cérémonie du « briser le gâteau » ; chants de travail et de fête ; cérémonie vaudou.

6 Ellen Harold est une des responsables de l'Association for Cultural Equity (ACE) crée en 1983 par Alan Lomax pour constituer une archive des cultures du monde dans un esprit d'équité et d'engagement humaniste. Jusqu'à la mort de son fondateur en 2002, l'ACE a fourni le cadre dans lequel Alan Lomax put poursuivre son travail. Depuis, elle continue à soutenir des recherches et à œuvrer à la préservation de productions culturelles du monde entier. Voir : <http://www.culturalequity.org/ace/ce_ace_index.php> ; consulté le 23.12.2010.

7 Ainsi que Zora Neale Hurston dans des chansons d'enfants afro-américaines des États-Unis, rares témoignages des qualités vocales de l'écrivain (CD I # 19, 20 et 21).

8 « […] devant que la nuit vienne, il n'est pas inutile de recueillir les faits de notre vie sociale, de fixer les gestes, les attitudes de notre peuple, de les comparer à ceux d'autres peuples, de scruter leurs origines et de les situer dans la vie générale de l'homme sur la planète » (Price-Mars 2009 : 10).

9 Visiteront ou enquêteront en Haïti durant la même période : Frances et Melville Herskovits (1934) ; George Eaton Simpson (1937) ; Harold Courlander (1936) ; la danseuse et chorégraphe Katherine Dunham (1936) et Zora Neale Hurston (1936-37).

10 Harold Courlander enregistra à Haïti dans les années 1940 et publia plusieurs LP chez Folkways entre 1950 et 1956 (ndlr).

11 Dont le vaste répertoire chanté par la jeune Francilia de Carrefour Dufort, engagée comme domestique par les Lomax surtout parce qu'elle était une remarquable *Rèn chante* (reine de chant), dotée de grandes qualités vocales et détentrice d'un « pouvoir » du chant reposant sur une intime connaissance des *lwas*, de leurs besoins et de leurs goûts. Le CD VII, tout entier consacré à Francilia est à la fois un des plus satisfaisants du point de vue technique et un des plus enchanteurs du point de vue esthétique.

12 On entend ainsi une version haïtienne de l'inusable « Trois kilomètres à pied, ça use les souliers » (CD VI # 4).

13 Notamment parce que, si les cérémonies vaudoues, donc les sacrifices animaux qu'on y faisait, étaient interdites, une taxe était toujours prélevée sur les animaux sacrifiés et que les autorités locales préféraient encaisser l'impôt sur les sacrifices qu'en empêcher l'exécution…

14 Pour une première introduction au vaudou, voir : Hurbon 1993, 2002 et Métraux 1977.

15 Alan Lomax, *Journal de terrain* : 82.

16 Terme emprunté à la sonnerie militaire française « Aux champs », jouée pour honorer les plus hautes autorités.

Référence(s) :

Alan Lomax in Haïti, 1936-1937, Coffret de 10 CDs, préparé et commenté par Gage Averill. San Francisco : Harte Recordings, 2009 (HR 103)

Pour citer cet article

Référence électronique

Denis-Constant Martin, « *Alan Lomax in Haïti, 1936-1937* », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 24 | 2011, mis en ligne le 21 mars 2012, consulté le 24 juillet 2014. URL : http://ethnomusicologie.revues.org/1789

Référence papier

Denis-Constant Martin, « *Alan Lomax in Haïti, 1936-1937* », *Cahiers d'ethnomusicologie*, 24 | 2011, 283-290.

Droits d'auteur

Article L.111-1 du Code de la propriété intellectuelle.
