

**Gage AVERILL: *A Day For The Hunter, A Day For The Prey. Popular Music And Power in Haiti***

Chicago: the University of Chicago Press, 1997, XXIX-276 p.

**Denis-Constant Martin**

---



**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1671>

ISSN : 2235-7688

**Éditeur**

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

**Édition imprimée**

Date de publication : 1 janvier 1998

Pagination : 263-265

ISBN : 2-8257-0639-6

ISSN : 1662-372X

**Référence électronique**

Denis-Constant Martin, « Gage AVERILL: *A Day For The Hunter, A Day For The Prey. Popular Music And Power in Haiti* », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 11 | 1998, mis en ligne le 07 janvier 2012, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1671>

---

Ce document a été généré automatiquement le 20 avril 2019.

Tous droits réservés

---

# *Gage AVERILL: A Day For The Hunter, A Day For The Prey. Popular Music And Power in Haiti*

Chicago: the University of Chicago Press, 1997, XXIX-276 p.

Denis-Constant Martin

---

## RÉFÉRENCE

Gage AVERILL: *A Day For The Hunter, A Day For The Prey. Popular Music And Power in Haiti*.  
Chicago: the University of Chicago Press, 1997. XXIX-276 p. Bibliographie, index

- 1 Un jour pour le chasseur, un jour pour la proie ; sans doute faudrait-il ajouter : tous les jours pour le musicien... Berceau de la première république indépendante issue d'une révolte d'esclaves, Haïti a connu une vie politique mouvementée, dominée par l'instabilité, les dictatures et les occupations américaines ; elle a engendré une musique extrêmement riche, dont le développement fut intimement lié à l'évolution de la société, témoignant d'une créativité qui semble avoir été aussi abondante qu'étaient et demeurent misérables les conditions faites à la majorité de ses habitants. C'est tout le mérite de Gage Averill, ethnomusicologue, musicien, professeur à la New York University, d'avoir réussi à écrire de manière vivante l'histoire des musiques populaires haïtiennes en montrant comment leurs transformations sont étroitement associées aux luttes sociales et aux conflits politiques qui ont agité cette moitié d'île depuis au moins un siècle.
- 2 Haïti est, d'abord, une société créole. C'est de cette créolité historique et par métissage de danses européennes et africaines qu'est née sa musique ; mais c'est dans le cadre d'une créolité caraïbe qu'elle a évolué, sans cesser de s'inspirer aussi des sons et des rythmes qui lui parvenaient des autres îles : Cuba, Martinique et, bien entendu, Saint Domingue la voisine. De tous ces mélanges naquirent des styles pratiqués et appréciés par certains

milieux, pauvres ou aisés, ruraux ou urbains. L'occupation américaine, de 1915 à 1934, introduisit d'autres genres venus du Nord : fox-trot, charleston, et popularisa le jazz qui prenait alors forme. Cette présence étrangère faisant d'Haïti une sorte de colonie, dirigée par des gouvernements totalement soumis, entraîna des réactions contradictoires : d'un côté, une fascination pour la puissance, la modernité qui sous-tendit l'adoption des musiques états-uniennes, et l'utilisation (comme ce fut le cas en France après la Première Guerre mondiale) du terme jazz pour désigner tous les orchestres de danse ; de l'autre, une révolte contre l'asservissement politique et économique, contre ceux qui collaboraient avec les Yankees, révolte nourrissant l'apparition d'un mouvement culturel « indigène » riche en chansons de résistance. Cela aboutit au « noirisme » essentialiste dont François Duvalier, le futur « Papa Doc », fut l'un des principaux hérauts, accompagné d'un « noirisme musical » dont l'orchestre Jazz des Jeunes fut le propagateur, associant le mot et la musique importés dans les valises de l'occupant à l'idée d'une jeunesse luttant, précisément, contre cette occupation. Après bien des soubresauts, François Duvalier accéda au pouvoir et mit en place la dictature brutale que l'on sait, reposant sur l'utilisation de nombreux symboles culturels. La musique, le *konpa-dirèk*, le vaudou, le carnaval, le sport furent mis au service d'un totalitarisme érigeant le président au rang de pater familias à l'autorité de droit divin. Dans ces conditions, face à la répression de toute contestation, devant l'impossibilité de tout débat politique, la chanson, la religion et le sport fournirent des arènes de substitution où les conflits devaient s'exprimer à couvert. La créativité indigène, les emprunts étrangers produisirent des styles nouveaux. Le combat pour les symboles culturels s'intensifia, d'abord sous Papa Doc, puis sous Baby Doc, Jean-Claude Duvalier, fils et successeur. Ce qui avait été utilisé par le pouvoir fut l'objet de réinterprétations contestatrices ; les réservoirs populaires, ruraux surtout, furent mis à contribution pour inventer une *kilti libété*, une « culture liberté » affichant son enracinement et dans l'histoire et dans l'« authenticité » paysanne. Musique racine, musique engagée, nouvelle génération : sous diverses étiquettes, les musiciens d'Haïti ou d'une diaspora toujours plus nombreuse installée en France et, surtout, aux Etats-Unis, entreprirent de confectionner de nouveaux langages pour dire leur volonté de s'émanciper encore. Enfin vint le *déchoukaj*, l'arrachage du régime duvaliériste, dans un chaos auquel fit musicalement écho un « tumulte permanent ». La compétition politique renaissante vit les chanteurs et les orchestres prendre position, commenter, proposer une chronique permanente, caustique partie prenante des affrontements parfois dramatiques dont Haïti fut le lieu. Jean-Bertrand Aristide, chef charismatique du petit peuple, symbolisa cette fusion de la musique et de la politique en composant lui-même des chansons et, plus encore, en émaillant son discours de références innombrables à la culture populaire.

- 3 Ainsi, en relatant l'épopée de la musique haïtienne, c'est une histoire globale que compose Gage Averill. Il montre comment danses et chansons populaires, intimement liées à une religion syncrétique indigène, le vaudou, et à la principale manifestation festive, le carnaval, sont devenues des langages sociaux et politiques dans lesquels toutes les aventures et les avanies peuvent être dites. Ces langages ont, évidemment, leurs spécificités, qui sont ici clairement mises en évidence. Les différences entre les styles musicaux recourent les divisions de la société : elles les expriment symboliquement et servent de champs d'identification aux artistes et aux publics. Les paroles des chansons, que Gage Averill cite généreusement, peuvent dans certains cas être explicites ; le plus souvent, le dire populaire s'y exprime de manière détournée : la rhétorique du *chan pwen* est faite d'allusion humoristique, elle permet de dénoncer sans nommer, et laisse à

l'auditeur une marge d'interprétation. Cela démontre, plus généralement, que la culture populaire, la musique notamment, ne saurait en aucun cas être considérée comme un outil univoque, ou même privilégié, de la contestation des ordres et des pouvoirs établis. Gage Averill y insiste à plusieurs reprises : elle fournit un « site où le pouvoir devient action, où il est reconnu, accepté, signifié, contesté et rejeté » (p. xi). Les mêmes éléments de culture, les mêmes symboles peuvent être manipulés par ceux qui détiennent l'autorité, et en bénéficient, par ceux qui entendent l'acquérir et par ceux qui les combattent : de ce point de vue, l'histoire haïtienne prouve abondamment que les luttes politiques sont aussi des affrontements pour le contrôle de la culture. Les chansons projettent une image flatteuse des gouvernants ou les stigmatisent ; les carnivals peuvent être transformés en fêtes de souveraineté mais peuvent aussi donner à la révolte l'occasion d'éclorre ; la religion sert à légitimer les puissants, comme elle profère la condamnation de leur malfeasance. La politisation des formes culturelles implique donc des stratégies bâties autour du pouvoir et nécessite des procédures de façonnage particulières dont ce livre donne plusieurs exemples : des antiques chants de louange transformés en glorification des Duvaliers au marronage culturel qui fait surgir un traditionalisme de résistance dans la « musique racine ».

- 4 Cette subtile dialectique ne se développe pas uniquement à l'intérieur des frontières de l'Etat. Les différents milieux qui l'entourent (Caraïbes, Amériques), l'existence d'une importante population émigrée font qu'elle est toujours accompagnée de relations complexes avec les cultures environnantes. Dans des sociétés telles qu'Haïti, la modernité en est fréquemment un enjeu : la pauvreté, les retards éducationnels et scientifiques la posent comme nécessairement étrangère ; les influences musicales venues d'un ailleurs dont la puissance et la richesse s'imposent sont inmanquablement entendues comme autant de symboles d'une modernité désirée. L'appropriation des styles étrangers signifie donc la participation à cette modernité. Mais celle-ci ne saurait se contenter de l'imitation ; l'adoption implique inévitablement l'adaptation, la transformation, la création. Et c'est une autre des conclusions que tire Gage Averill de son exploration haïtienne : les pratiques étrangères ou internationales, tout spécialement aux temps de la « world music », sont inéluctablement vouées à se retrouver mélangées aux pratiques locales pour produire une originalité susceptible d'être érigée en emblème identitaire.
- 5 Si le travail de Gage Averill offre une introduction passionnante à l'histoire d'Haïti, il compte aussi au nombre de ces monographies qui font avancer la réflexion générale sur la production et les utilisations sociales des musiques populaires.