

Le conte chanté d'Haïti et sa transmission : trois leçons d'esthétique en contexte d'oralité

Le 15 mars 2013

Par **Claude Dauphin**, Professeur honoraire à l'université du Québec à Montréal



Dans ce dossier de Takam Tikou, les questionnements sur les raisons qui poussent les individus à transmettre et les moyens à mettre en œuvre pour cette transmission sont largement posés. Cet article de l'ethnomusicologue haïtien Claude Dauphin raconte la vie des contes chantés mais aussi nous les livre dans toute leur beauté, avec les partitions.

Les contes populaires des Antilles constituent une source d'inspiration pour nombre d'écrivains, des femmes surtout, dont les ouvrages s'adressent aux enfants du préscolaire, du primaire, voire du secondaire. En s'inspirant de cet héritage créole, mixture de cultures française et africaine en terre d'Amérique, ces auteures tissent une toile de gestes patrimoniaux, formée de la fibre des parlers régionaux, disposée sur canevas d'imaginaire féerique. Elles contribuent de manière originale et diverse à élaborer une francophonie nouvelle, dynamique et inclusive. Pour Maryse Condé, par exemple, la forme du conte sert à réinterpréter son enfance guadeloupéenne tourmentée puis consolée par cette littérature orale. Les Haïtiennes, Marie-Célie Agnant, au Québec, et Mimi Barthélémy, en France, se donnent plutôt pour mission d'adapter, de recréer ce répertoire de légendes et de récits féeriques de leur pays d'origine. Mimi Barthélémy, surtout, consacre à la revitalisation du conte chanté d'Haïti le plus clair de son énergie créatrice ; par des prestations scéniques, de nombreux livres et audio-livres, elle ensemence l'imaginaire enfantin d'histoires de sorcières querelleuses, de vilains diables et de fées bienfaites. Elle est la reine des conteuses haïtiennes d'aujourd'hui.

Le conte in situ

Comment et sous quelles formes vit cette littérature orale avant d'être écrite et imprimée ? L'habitude de « tirer des contes », comme on dit en Haïti, est d'abord une coutume paysanne. Elle se conserve à la campagne, en ces milieux ruraux où les enfants ne vont pas à l'école, parce que l'école ne se rend pas jusqu'à eux. En revanche, l'influence du conte rural atteint les familles citadines des classes moyennes et bourgeoises : le conte y est amené par les travailleuses domestiques, gardiennes d'enfants, bonnes, nounous, qui savent se faire valoir et apprécier par leurs talents de narratrices. C'est sûrement par elles que les lettrées et écrivains éventuels ont été charmés par le conte rural, avant qu'ils n'en fassent un sujet d'étude, de réflexion et de création.

Deux terrains d'ethnomusicologie effectués en Haïti, puis un travail d'analyse réalisé avec la littéraire et ethnologue Liliane Dévieux, m'ont fourni l'occasion de saisir les contes in situ et de réfléchir à leur constitution. Toutefois, le corpus sur lequel je me suis plus longuement attardé est pourvu d'une exceptionnelle valeur ethnographique et historique : il est constitué d'environ cent cinquante contes collectés entre 1963 et 1966 dans le Nord-Est d'Haïti par le linguiste Paul Dejean (1930-2005) qui m'a personnellement transmis ses enregistrements originaux.¹

On ne peut « tirer le conte », c'est-à-dire conter, qu'après le coucher du soleil ; la nuit, étant propice aux débordements de l'imagination et à l'effusion des émotions, prédispose tout naturellement à pénétrer dans

l'univers magique du conte. L'inobservance de cet interdit pourrait valoir au conteur et à sa famille de redoutables maléfices, croit-on... L'attention des auditeurs est aussi de rigueur. Pour donner le signal du départ, le conteur s'exclame : « Cric ! » ; à quoi l'assistance répond d'une seule voix : « Crac ! ». De même, la fin de récit est ponctuée par un énoncé destiné à faire croire à la véracité des faits contés : « Je passais par là quand j'ai été témoin de ces événements et me suis empressé de venir vous les raconter ».

Le chant de conte, un personnage du drame

Le conte chanté participe de la grande diversité de genres et de formes qui caractérise la musique et la littérature orale d'Haïti. Il s'agit d'une espèce de récit ponctué de courts épisodes chantés attribués aux personnages de contes. Plusieurs types de contes chantés ont été répertoriés selon leurs thématiques : matrones terrifiantes, enfants maltraités, fiancés contrefaits, filles mal mariées, revenants redoutés, etc. Hors ces sujets traditionnels, mon intérêt s'est plutôt attaché à la fonction dramatique du chant dans le conte, c'est-à-dire au rôle que revêt le chant dans l'intrigue. Cette observation m'a conduit à distinguer trois types de situations dans lesquelles le chant participe du drame, emblématisant les propriétés immanentes de la musique et mettant en scène les procédés de sa propre exécution.

Je me suis d'abord arrêté aux contes dans lesquels le chant procure au héros une protection magique à l'encontre d'un danger encouru. Ces contes constituent un premier groupe que je qualifie d'incantatoire puisque l'effet du chant équivaut au résultat que procurerait un mot magique, un sortilège ou un talisman pour surmonter un obstacle. Dans un deuxième groupe, je classe les contes où le chant du héros provoque la convoitise de personnages cruels qui cherchent à subtiliser le chant à son possesseur naturel pour se substituer à lui, tromper et assaillir ses partenaires. Ces contes où le chant sert d'appât fournissent le modèle du chant d'exhortation. Une troisième sorte de contes met en compétition deux personnages dont chacun est identifiable à son chant propre. L'arbitre du concours est ainsi en mesure de connaître, selon le caractère de l'air, la psychologie des concurrents, d'évaluer leurs stratégies et leur degré de résistance à l'épreuve. L'intrigue prend alors l'allure d'une joute musicale, d'où le nom de chant de compétition qui me sert à désigner ce genre.

Les contes du premier groupe, au chant incantatoire, sont facilement repérables. Ils mettent en scène un personnage sans défense – enfant orphelin, oiseau, petite tortue – aux mains d'un bourreau qui menace de le tuer. Le petit être tente d'attendrir son tortionnaire par le chant qui, en retour, allège sa peine et lui redonne espoir. Le conte de « L'Oranger magique », donné en exemple, met en scène un enfant maltraité à qui le chant magique permettra de s'opposer à sa matrone et de se délivrer de sa tyrannie. Dans ce genre de conte, le chant est corrélé au récit certes, mais sans que d'autres propriétés, sinon sa répétition et son effet magique, soient mises en lumière. Mon attention portera davantage sur les contes des deuxième et troisième genres où le récit recèle un jugement sur les propriétés musicales du chant et sur la manière de les rendre perceptibles. Cette appréciation de nature esthétique procure au récit une dimension pédagogique qui semble prévaloir sur la morale de l'histoire.

Schéma dramatique et enjeu mélodique

On dira, en termes techniques, que ces contes donnent à voir l'instant où des archétypes du jugement esthétique engendrent les éléments de la théorie et du métalangage de la musique. En effet, le chant est pourvu d'un rôle qualitatif, distinct de la simple capacité à répéter des sortilèges mélodiques, caractéristique du premier groupe. Pour toucher l'auditeur, le conteur doit posséder une claire conscience des paramètres musicaux et de leurs propriétés expressives. En effet, dans le conte de « Tezen », si Ti Nonm, le frère de Sefi, n'avait pu conditionner sa voix pour contrefaire le timbre, le phrasé, le tempo et l'expression du chant de sa sœur, le fiancé-poisson n'aurait pas été dupe. Il s'agit d'une véritable pédagogie des conventions du « beau chant ».

Dans le chant de compétition, troisième groupe, l'appréciation esthétique paraît se limiter à l'exécution dont la véhémence ou la douceur véhiculerait une idée de l'arrogance ou de la tempérance attribuable à chacun des concurrents. Dans les faits, ce jugement esthétique va plus loin encore : il touche au caractère même de la mélodie et à la sonorité des mots dans lesquels se trouve l'indice du tempérament des personnages. Les motifs de fanfare en rythme pointés et syncopés, l'enrichissement des intervalles mélodiques – seconde, tierce, quarte, sixte du chant de Crabier –, dénotent un caractère exubérant, prodigue, orgueilleux et superficiel. En revanche, le rythme régulier, les phrases séquentielles et symétriques, la fréquence des intervalles conjoints, la répétition du texte, expriment la rassurante réserve de Pintade, sa détermination empreinte de modestie voire de timidité, et assurément son sens de l'économie de moyens.

Ces récits imposent au conteur un double défi : premièrement, de maîtriser les éléments du langage musical qui assurent l'expressivité du chant et le ressort du drame ; deuxièmement, celui de les rendre perceptibles et signifiants à l'appréciation des auditeurs. Il s'agit d'une performance véritablement pédagogique.

Trois récits de contes

1.

Avec chant d'incantation ou de sortilège : *L'Oranger magique*

2

: « *Ti pye zoranj* »

Cric ! – Crac ! Une fillette orpheline vivait avec la nouvelle épouse de son père. Cette dernière raffolait des oranges mais en privait sa fille adoptive. Tous les jours, elle en mangeait trois : une le matin, une autre le midi, la dernière au crépuscule. Un après-midi, sa belle-mère étant au champ, la fillette mangea la dernière orange. Inquiète des suites de son larcin, l'enfant s'empressa de planter une graine du fruit dans la terre, espérant la voir germer et remplacer l'orange volée. Ne voyant rien pousser, la petite se mit à chanter :

Ti pye zo-ranj le-ve le ve - ti pye zo-ranj Ti
 pye zo-ranj le ve le ve ti pye zo-ranj Dous pa-se si - wo Zo-ranj lan dous a - li-man-
 do Zo-ranj lan - men fi a wa, zo-ranj lan dous pa-se si wo

P'tit oranger lèv'-toi, lèv'-toi,

Ti pye zoranj leve, leve , ti p'tit oranger (bis)

pye zoranj (bis)

Dous pase siwo

Plus doux que sirop

Zoranj lan dous alimando

*L'orange est doux, aliment
doux*

Zoranj lan men fi a wa

Me voilà, fille de roi

Zoranj lan dous pase siwo.

Plus douce que sirop.

À sa grande surprise, elle vit sortir un plant. Trouvant le résultat trop mince, elle chanta de nouveau pour activer la pousse :

Ti pye zoranj pousse, pousse, etc.

P'tit oranger pousse, pousse, p'tit oranger, etc.

calmante pour lui assurer la manière douce de Séfi. La famille repartit à l'eau où Ti Nonm contrefit le chant de Séfi. Le père guettait. Il vit l'eau s'agiter et du tourbillon jaillir le poisson à la robe garance qui s'embrocha sur la machette dressée du père.

Au marché, Séfi baissa les yeux sur elle-même, comme pour mieux savourer son bonheur et, ahurie, aperçut trois gouttes de sang sur son sein gauche. Abandonnant aussitôt fruits, paniers et clientes, elle courut, courut jusqu'à la source où elle découvrit l'eau écarlate. Elle se précipita vers la case où la famille dégustait déjà le poisson à la robe garance. Elle recula lentement, contourna la maisonnette et s'effondra sur une petite chaise en paille pour pleurer et chanter l'air de Tezen.

Tapi derrière un buisson, Ti Nonm écouta sa sœur pleurer et, soudain, réalisa qu'elle s'enfonçait jusqu'à disparaître dans la terre mouillée de larmes. Je passais dans les environs quand cette légende me parvint aux oreilles...

3.

Avec chant de compétition : La joute musicale de Pintade et Crabier

4

Cric ! – Crac ! Un jour, Pintade et Crabier tombèrent amoureux d'une princesse. Tous deux se présentèrent au château pour faire leur demande en mariage. Ne sachant à qui donner la préférence, le roi décida d'imposer aux prétendants une épreuve d'endurance. Il les fit conduire en un lieu désertique où seuls deux arbustes avaient résisté aux rayons brûlants du soleil : un grand cactus encore vert et un calebassier qui se mourait. Chaque volatile choisit l'arbre sur lequel il devait passer les sept jours et les sept nuits de la semaine, sans boire ni manger. Crabier se hâta de gagner le cactus encore vert. Pintade se contenta du calebassier rouillé. Comme convenu, chaque concurrent modula un chant pour se faire reconnaître à distance. Assuré de gagner, Crabier lance son hymne vigoureux :

Ren - ten - keng ten - keng - teng, gou - te ma le - se

Ren - ten - keng ten - keng teng, gou - te ma le - se

Se mwen men kra-byè kap kô-man-de ven-djòl ka - rant-zò rey ka - tre-ven - dis mach-wè

*Rentenkeg Tenkeg Rentenkeg Tenkeg Teng,
Teng, goute ma lese (bis) j'y goûte et j'en laisse (bis)*

*Se mwen men Krabye C'est moi Crabier qui
kap komande commande*

Ven djòl Vingt bouches

Karant zòrèy Quarante oreilles

Katrevendis machwè. Quatre-vingt-dix mâchoires.

À quoi Pintade répondit :

<i>Divizyon Mari Pena,</i>	<i>Je suis de la cohorte de</i>
<i>divizyon, zyon, zyon (bis)</i>	<i>Marie-la-Peine</i>
<i>Se mwen yo rele Danm</i>	<i>Où l'on m'appelle Dame</i>
<i>Favora (bis)</i>	<i>Favora (bis)</i>
<i>Ou pa konnen si se mwen</i>	<i>Oui, c'est moi que l'on</i>
<i>yo rele Dam-Dam-Dam.</i>	<i>appelle Dame-Dame-Dame.</i>

Hum ! pensa Crabier, c'est mal parti. Ce n'est pas là un chant très éclatant ! Au lendemain, dès l'aube, Crabier, haut perché sur ses échasses, chanta en lorgnant vers le soleil levant.

S'attendant à une journée chaude, Pintade, se blottissant sous les feuilles rouillées du calebassier, entama son chant.

Le même manège se répéta à chaque heure du jour et les quatre jours suivants. Mais, au cinquième jour, la morgue de Crabier sembla diminuer. Son chant faiblissait alors que celui de Pintade maintenait son allure modérée et caressante. Au sixième jour, Crabier regagna un peu de vigueur pour faire savoir au roi qu'il tenait bien le coup et à Pintade qu'il était peut-être plus sage de lui concéder la victoire. Pintade maintint son faible régime pour simuler l'agonie. Au premier rayon du septième jour, Crabier redoubla d'ardeur. Pintade garda davantage encore de réserves. Mais, plus le soleil montait, plus l'épreuve se faisait critique pour Crabier qui n'avait pas l'habitude d'affronter une sécheresse si prolongée, ni un jeûne si rude.

Cinq minutes avant midi, heure d'échéance de l'épreuve, Crabier chanta puis tomba d'un seul coup, comme une pierre, dans les ronces du cactus où il était juché. Pintade s'envola vers le château du roi en chantant sa victoire. Le roi accueillit Pintade en héros. Le lendemain, les fiançailles furent organisées. On fêta toute la nuit. Le surlendemain, Pintade épousa la princesse en des noces époustouflantes.

Je sortais de ces festivités quand je reçus un petit coup de pied qui m'expédia jusqu'ici pour vous conter cette histoire.

Notes et références

1. Ces enregistrements, déposés au fonds d'archives de la Société de recherche et de diffusion de la musique haïtienne (SRDMH), sont aujourd'hui conservés par le Laboratoire de recherche en musique du monde (LRMM) de l'Université de Montréal^[1].

2. Pour écrire ce conte, je me suis inspiré du récit de Max Mirtil dont la performance a été enregistrée par Paul Dejean, à Carice, le 8 juin 1964^[1].

3. La légende fantastique de Tezen est la plus poignante parmi les contes haïtiens. L'intrigue et la mélodie varient peu d'un récit à l'autre. Mimi Barthélémy a donné de ce conte une très belle interprétation littéraire, consignée dans son Haïti conté, p. 259 sq. L'auteure m'a aimablement permis d'emprunter de larges extraits de son texte publié pour reconstituer ce récit^[1].

4. Pour écrire ce conte, je me suis inspiré d'un récit performé par Théophile Gabriel, enregistré par Paul Dejean, à Carice, en 196^[1].

Pour aller plus loin

Biographie

Musicologue et ethnomusicologue, théoricien et historien des pédagogies musicales, Claude Dauphin est professeur honoraire à l'université du Québec à Montréal. Dans ses divers champs de spécialisation, il a publié

Musique du vaudou : *fonctions, structures et styles* (Sherbrooke, Naaman, 1986), Rousseau musicien des Lumières (Montréal, Courteau, 1992), *La Musique au temps des Encyclopédistes* (Ferney-Voltaire, CIEDS, 2001). Il a signé, en 2004, l'article sur « Les grandes méthodes pédagogiques du XX^e siècle » dans le 2^e volume de *Musiques : une Encyclopédie pour leXX^e siècle* de Nattiez. Ses travaux sur le XVIII^e siècle ont donné lieu à deux éditions du *Dictionnaire de musique* de Rousseau : un fac-similé commenté et augmenté des planches de lutherie de l'*Encyclopédie* de Diderot (Arles, Actes Sud, 2007) et une édition critique parue chez Peter Lang (Berne, 2008). Son plus récent ouvrage, *Pourquoi enseigner la musique ? Propos sur l'éducation musicale de l'histoire, de la philosophie et de l'esthétique*, a été publié en 2011 aux Presses de l'université de Montréal.

Bibliographie succincte

- Antti Aarne et Stith Thompson. *The Types of the Folktale : a Classification and Bibliography* Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia, 1981.
- Marie-Célie Agnant. *Le Noël de Maïté*. Québec, Éditions Hurtubise HMH (Plus), 1999.
- Mimi Barthélémy. *Contes diaboliques d'Haïti*. Paris, Karthala, 1995.
- Mimi Barthélémy. *Dis-moi des chansons d'Haïti*. Paris, Kanjil, 2007.
- Mimi Barthélémy. *Haïti conté*. Genève, Slatkine/ Ferney-Voltaire, Sodifer (Le miel des contes), 2004.
- Mimi Barthélémy. *Kangio, la tortue d'Haïti et autres contes des îles* Paris, Syros, 2009.
- Mimi Barthélémy. *Le Mariage d'une puce*. Montréal, Éditions Québec/ Amérique, 1991.
- Mimi Barthélémy. *Le Voulvari, Contes de Haïti*. III. Clémentine Barthélémy. La Rose des vents éditions, 1994.
- Geneviève Calame-Griaule. « Ethnologie et Langage sur le conte dogon ». Dans *Le Mariage dans les contes africains*. Paris, Karthala, 1994.
- Maryse Condé. *Le cœur à rire et à pleurer : contes vrais de mon enfance* Paris, Laffont, 1999.
- Claude Dauphin et Liliane Dévieux. « Conte et musique en Haïti : le cas de l'os qui chante ». Dans *Études créoles*, vol. VIII, n^o 1 et 2, 1985, p. 23-39.
- Claude Dauphin. « Genèse et Éclosion du métalangage musical dans le conte-chanté haïtien ». Dans *Ethnomusicology in Canada*, Robert Witmer (sous la dir.), Toronto, vol. 5, 1990, p. 271-276.
- Claude Dauphin. « Le conte chanté comme lieu d'accumulation d'un savoir musical ». Dans *1980 Yearbook of the International folk music council*, Norma McLeod (dir.), vol. XXI, UNESCO, p. 77-83.
- Claude Dauphin. *Brit kolobrit : trente chansons enfantines haïtiennes*. Sherbrooke, Naaman, 1981.
- Monique Desroches. « Entre texte et performance : l'art de raconter ». Dans *Cahiers d'Ethnomusicologie*, n^o 21, 2008, p. 103-115.
- Marie-Christine Hazaël-Massieux. « Vers une analyse des parties chantées dans les contes créoles ». Dans *Études créoles*, 1985, p. 40-59.
- Maria Kosova. *Contes africains*. Prague, Gründ, 1970.
- Maximilien Laroche, N. Thomas et E. Figueiredo. *Juan Bobo, Jan Sòt, Ti Jan et Bad John, figures littéraires de la Caraïbe*. Grelca, U. Laval, Essai n^o 7, 1991.
- Emmanuel C. Paul. *Panorama du folklore haïtien*. Port-au-Prince, Imprimerie de l'État, 1962.
- Vladimir Propp. *Morphologie du conte*, suivi de *Les transformations des contes merveilleux* et de *L'Étude structurale et typologique du conte*. Paris, Seuil, 1970.
-