

## **La méringue entre l'oralité et l'écriture : histoire d'un genre musical haïtien**

Claude Dauphin

Numéro 1, 1980

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1013735ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1013735ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

### Éditeur(s)

Canadian University Music Society / Société de musique des universités canadiennes

### ISSN

0710-0353 (imprimé)

2291-2436 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

### Citer cet article

Dauphin, C. (1980). La méringue entre l'oralité et l'écriture : histoire d'un genre musical haïtien. *Canadian University Music Review / Revue de musique des universités canadiennes*, (1), 49–65. <https://doi.org/10.7202/1013735ar>

## LA MÉRINGUE ENTRE L'ORALITÉ ET L'ÉCRITURE : HISTOIRE D'UN GENRE MUSICAL HAÏTIEN

Claude Dauphin

La meringue, genre et forme musicale autant que danse sociale, est une manifestation bien affirmée du nationalisme haïtien. Le titre de l'ouvrage de Jean Fouchard, *La meringue, danse nationale d'Haïti* (1973), symbolise ainsi une dimension bien concrète de la typologie culturelle haïtienne. La meringue est, à Haïti, ce que la valse est à l'Autriche, la mazurka à la Pologne, la Habanera à Cuba, le Tango à l'Argentine, le Calypso à Trinidad, etc. C'est donc un emblème aux mains de certaines classes exerçant la représentation nationale dans un contexte cosmopolite. La meringue apparaît ainsi comme le style musical d'une communauté. Son coefficient de stabilité est assez élevé pour digérer des évolutions successives de la forme sans mettre en péril la nature fondamentale du genre. C'est donc un point de référence et d'alimentation de la création musicale haïtienne où s'exerce la transgression du style. Point de jonction des traditions populaires et des consciences savantes, la meringue est ce lieu de synthèse où l'oralité et l'écriture fondent une « haïtieneté » musicale.

De nombreux et virulents débats concernant l'origine exacte et « la vraie nature de la meringue authentique » ont déjà fourni à la musicologie haïtienne une littérature considérable. Ménès (1910) a traité des liens de parenté de la meringue avec d'autres genres ancestraux européens et africains conservés dans la musique paysanne. En 1950, une ardente polémique journalistique, concernant l'authenticité des formes de meringues existantes et de la meilleure manière d'en rendre compte par la notation rythmique, a opposé l'historien de la musique haïtienne Constantin Dumervé au compositeur haïtien Werner Jaegerhuber (1943). Enfin *La meringue* de Jean Fouchard revêt

un caractère monographique assez élaboré : il sonde l'origine non seulement du genre, mais encore du mot lui-même, du concept et même, des circonstances sociales qui ont pu lui donner naissance.

Tous ces textes font état d'arguments historiques. Cependant, ces arguments ne sont nulle part soutenus par des documents musicaux sous forme de notation, lesquels entretiendraient un rapport direct avec le sujet traité. L'ouvrage de Fouchard reproduit, il est vrai, le fac-similé de *Dialogue Créole* de Michel Etienne Descourtilz. Mais outre le fait que c'est un document musical d'époque (aux alentours de 1790), le lien avec la méringue se révèle pratiquement inexistant : en effet à l'époque où fut composé *Dialogue Créole*, il existait, aussi bien que maintenant, un éventail assez large de styles pouvant attirer un compositeur. Certains contours de l'œuvre pourraient être considérés comme des tournures mélodiques haïtiennes anticipées.<sup>1</sup> Mais au delà de cette précocité forcée, il faut bien admettre que cette pièce rejoint plutôt le caractère d'une bergerette française du XVIIIe siècle, toute empreinte encore de l'influence de l'opéra italien. Sans mettre en doute la valeur historique de cette première partition de la musique haïtienne, ce n'est certainement pas l'œuvre la plus éloquente pour reconstituer une étape chronologique de la méringue.

Nous nous arrêterons avec plus de profit sur une mélodie que l'on tient pour contemporaine de *Dialogue Créole* : la *Méringue Ancienne*<sup>2</sup> d'un compositeur anonyme. Ce petit air de Méringue fut rapporté par Jude Villard de Port-de-Paix avant 1958.

Quel fut le mode de conservation de cet air et quelles furent les conditions de sa transmission ? Il nous est parvenu grâce à une partition de Robert Durand qui l'harmonisa pour piano en 1958 (voir Ex. 1 ci-après).

Durand tenait cet air, noté sur portée, d'un grand collectionneur d'œuvres musicales haïtiennes écrites, nommé Félix Hérissé. Ce dernier l'avait reçu de Jude Villard, auteur de la notation. Villard habitait sa ville natale Port-de-Paix, chef-lieu du département du Nord-Ouest. Parmi des activités musicales diverses, Villard s'attachait à consigner sous forme de recueil des airs de méringues de sa composition, ou hérités de ses contemporains et habitants de sa ville. Le 1er février 1960, il entreprit la mise au propre de dix petits airs de méringues bithématiques. Ce cahier fut transmis à Hérissé. Il appartient

## Exemple 1

Air ancien (Meringue 1790?) noté par  
 Jude Villard (Port de Paix), harmonisé et  
 transcrit par Robert E. Durand (1958)

aujourd'hui à la documentation de Durand. Il fait état d'une calligraphie élégante et soignée donnant tous les signes d'une longue accoutumance à ce genre d'exercice scriptural. La mention bilingue : « Tous droits réservés, copyright » suivie des initiales de l'auteur, ainsi que la graphie en caractère d'imprimerie, ne laissent aucun doute quant aux intentions de publication par procédé lithographique. On présume que Hérissé avait à ce sujet entrepris les démarches nécessaires, ce qui explique l'intérêt que lui portait Villard, en lui adressant pour la deuxième fois (la première avant 1958 en ce qui concerne *Meringue ancienne*) copie manuscrite de ses œuvres.

Nous tenons de Robert Durand la confirmation que son manuscrit est une transcription de la notation thématique de Villard. Cette notation, aujourd'hui égarée, faisait mention de la date « 1790 », avec un léger doute quant à son exactitude absolue (la date était suivie d'un point d'interrogation entre parenthèse). C'est ce que reflète d'ailleurs la partition de Durand. Il y a un écart entre les valeurs métriques et rythmiques pratiquées par Durand et celles dont faisait usage Villard. Alors que ce dernier utilisa la métrique à 2/4 selon l'habitude des compositeurs de la méringue de salon qui servait aussi bien à la danse qu'à l'audition, Durand compositeur de musique de concert, transcrivit les durées rythmiques en fonction d'une double métrique 2/4 5/8 qui retenait davantage les faveurs des compositeurs aux préoccupations stylistiques plus abstraites. Nous reviendrons plus loin sur l'influence de ces niveaux de langage dans l'évolution de la méringue. Mais à l'aide du cahier des dix méringues de Villard, et à la lumière des équivalences stylistiques d'un niveau à l'autre, il est assez aisé de reconstituer la notation de Villard :

### Exemple 2

#### Air ancien selon Villard

1910. Sténio Vincent, homme politique qui devint plus tard président d'Haïti, publie son ouvrage intitulé : *La République d'Haïti telle qu'elle est*. Il y consigna, dans un chapitre, les « Notes » de Théramène Ménès (1862-1911). On y trouve des réflexions étayées par des arguments destinées à fonder une

théorie unitaire de la musique haïtienne. Peu avant la parution de ses notes, Ménès venait de mourir au terme d'un long combat qui avait opposé ses visions théoriques aux certitudes solfégiques de ses contemporains. Ce testament de Ménès représente un document fondamental pour qui veut suivre les bouleversements et conquêtes qui ont imprégné une certaine stabilité morphologique à la méringue au XIXe siècle.

On peut s'étonner d'entendre parler d'habitudes solfégiques quant à la méringue. S'il existait une tradition orale où s'est opéré le mélange des éléments musicaux africains et européens,<sup>3</sup> ce sont néanmoins des musiciens lettrés qui ont permis à ces états transitoires de passer le cap d'une stylistique. Ceux qui occupaient les fonctions de musicien dans la société coloniale et post-coloniale étaient souvent des esclaves dont le rôle consistait à produire la musique. Ils recevaient pour cela un entraînement qui se révélait être une formation musicale assez poussée. Héritiers naturels des éléments musicaux africains, ils les combinaient avec les tournures mélodiques, les patrons rythmiques et les schémas harmoniques que l'apprentissage de la musique européenne divertissante et légère du XVIIIe siècle leur avait enseignés. Les annonces commerciales de l'époque sont éloquentes au sujet de ces nègres et mulâtres à vendre dont la qualité était rehaussée par leur habilité à jouer du violon ou leur capacité à lire la musique « sur toutes les clefs indifféremment ».<sup>4</sup>

Dans les antiquités grecque, romaine ou arabe, la fonction de musicien était aussi attribuée à des esclaves spécialement formés auprès des maîtres de musique<sup>5</sup>. Le rôle de ces esclaves était hautement valorisé, même si leur essence humaine était foncièrement chosifiée. Cette situation n'était donc pas un traitement spécial imposé aux esclaves noirs. Elle découlait naturellement des exigences de la mélomanie, à une époque où la chaîne stéréophonique et l'enregistrement sonore n'avaient pas encore remplacé le musicien domestique. Joseph Haydn remplissait, avec une conscience soumise, son rôle de musicien domestique parmi les autres serviteurs du prince Esterhazy. Le XIXe siècle nous offre en Bavière le spectacle de Wagner tentant de définir la nature de son engagement devant un Louis II avide de musique.

C'est ce cadre relatif à une sociologie du travail domestique qu'il faut avoir en tête pour comprendre la genèse de

la méringue et l'influence héréditaire que l'écriture musicale exerça sur son évolution.

Revenons-en aux « Notes » de Ménéès au terme de cette longue mais non moins nécessaire parenthèse. Elles permettent de savoir que, dans la première décennie du XXe siècle, les figures rythmiques suivantes étaient utilisées dans la notion de la méringue :



Exemple 3

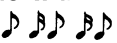
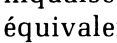
Tout en concédant un caractère original à ce « quintolet » (a), « nouvelle forme d'écriture musicale que nous autres Haïtiens . . . , avons cru devoir inventer pour noter quelques-uns de nos airs » (Ménéès 1910 : 273-74), Ménéès se rebelle farouchement devant son caractère trop symbolique : « Serait-ce pour avoir remarqué que le nombre 5 prédominait dans la forme rythmique de la plupart de nos danses africaines ? » De plus il s'élève contre l'aspect hermétique de cette forme d'écriture qui « n'entre pas . . . dans la catégorie des formes musicales que des musiciens étrangers . . . peuvent comprendre » (Ménéès 1910 : 274).

Les arguments en faveur de la facilité de communication, tout comme ceux qui penchent du côté d'une notation descriptive plutôt que symbolique, conduisent Ménéès à la formulation d'un axiome : « une mesure de méringue ne doit être formée d'aucune subdivision de valeur dont le total dépasse celui de la blanche » (Ménéès 1919 : 274). Le « quintolet » de croche dans une métrique à 2/4 se trouvait ainsi condamné.

Était-ce là un stérile débat théorique ou bien existait-il réellement des pratiques de durée dans la méringue qui correspondaient à la figuration du quintolet (c'est-à-dire cinq notes égales se partageant deux pulsations de valeur identique)? De plus la proposition de Ménéès de se servir des « formes ordinaires » de notation « quel que soit l'air » suffisait-elle à rendre compte des nombreux caprices rythmiques de cette musique? Il est possible de répondre à ces deux questions.

Dans son *Histoire de la musique en Haïti*, Dumervé nous apprend que les attaques de Ménéès visaient Occilius Jeanty et son fils Occide, à qui revient la paternité du quintolet (1968 :

140). Occilius, ayant vécu de 1830 à 1882, était de plus de 30 ans l'aîné de Ménès. Il a certainement connu une époque où la formule des cinq durées équivalentes se partageaient la périodicité des accents métriques. Les formes évoluant, la méringue étant soumise à des influences nouvelles, on comprend que cette ancienne pratique ait pu quitter le champ de la mode pour se réfugier dans un classicisme académique. C'est à ce classicisme que Mauléart Monton, compositeur de la célèbre mélodie de *Choucouné* devait renvoyer en 1884 pour écrire son chef-d'œuvre.<sup>6</sup>

À l'écoute de la mode, ouvert aux sollicitations musicales venues des Etats-Unis d'Amérique, Ménès était bien placé pour se rendre compte des faillites de la tradition. Les formules rythmiques de cinq temps égaux avaient perdu la faveur populaire au profit d'un nouveau réflexe auditif dont l'écriture proposée par Ménès traduisait bien le partage métrique à deux temps. De telles cellules rythmiques n'étaient pas nouvelles. Leur présence dans certains rythmes ancestraux conservés dans la musique rituelle du Vaudou plaide en faveur de leur ancienneté. Une vérification comparative confirme la présence de tels rythmes dans d'autres sociétés afro-américaines. Les travaux de Monique Desroches (1981) sur la musique martiniquaise ont démontré l'usage généralisé du patron  équivalent du  proposé par Ménès. Il s'agit non pas de prouver l'existence du patron pour lequel Ménès propose une notation adéquate, mais bien d'expliquer la caducité de l'ancien patron et l'envahissement de l'espace de la méringue par un nouveau partage rythmique.

Le mérite revient donc à Ménès de s'être rendu compte qu'on traduisait, sous une figuration rythmique désuète, des rythmes avec lesquels la notation ne concordait plus. Ce décalage renseigne d'abord sur l'existence d'un fossé qui séparait de plus en plus les musiciens professionnels dont la société esclavagiste avait laissé le modèle, avec une irruption incontenable d'amateurs particulièrement actifs. Nombre d'individus dans le public se découvraient des talents « musiciens ». La spontanéité de cette expression publique prenait le pas sur les valeurs musicales intrinsèques, les notions de mesure, d'équilibre symétrique, de pondération et de métaphysique du nombre. La méringue avait échappé à l'influence des lois musicales pour se soumettre à la prépondérance des lois sociologiques. Elle devenait à la fois un instrument et un produit de la malice





prie et ces mêmes airs sont reformulés selon la nouvelle mode. Mais pour ceux qui veulent noter cette nouvelle méringue afin de la conserver, la transmettre ou la commercialiser, il faut des formes de matérialisation. C'est la consignation écrite qui offre cette possibilité à une époque où ni le disque ni le ruban magnétique n'ont encore sauté dans l'arène. C'est au nom de cette conception que Ménès intervient.

Nous avons sacrifié au 'quintolet', confesse-t-il dans ses « Notes », mais depuis l'importation en Haïti des two-step américains, nous avons reconnu notre erreur et nous avons alors essayé d'adopter — pour noter nos méringues — la méthode américaine qui est la bonne. Nous disons que la méthode américaine est bonne pour rendre nos pensées mélodiques<sup>8</sup> dans la méringue, parce que le two-step, en somme, n'est que la méringue écrite correctement et dansée à l'anglaise, c'est-à-dire en sautant (Ménès 1910 : 276).

Comment s'était réalisée cette « importation en Haïti des two-step américains » ? Les musiciens professionnels qui louaient leurs services dans les salons privés ou les salles de bal publiques variaient leur répertoire grâce, bien sûr, à leur capacité d'improvisation sur les airs à la mode, mais aussi grâce à l'acquisition de partitions. Il existait alors à Port-au-Prince des maisons d'édition musicale telles « les éditions autographiques Fernand Frangeul ». De plus des musiciens haïtiens en France ou en Belgique profitaient des commodités qui leur étaient offertes pour faire imprimer leurs propres œuvres ou des méringues populaires arrangées. Mais le débit relativement faible de cette production n'arrivait pas à satisfaire la demande. Par contre la parenté déjà établie par Louis Moreau Gottschalk entre la musique divertissante des esclaves noirs de Louisiane et celle des sociétés antillaises (Cuba, Porto Rico, etc.) avait réveillé chez nombre de musiciens haïtiens un sentiment panaméricain avec des particularités diverses. C'est ainsi qu'un intérêt de plus en plus marqué envers la musique noire américaine faisait augmenter la consommation de ces formes musicales dont l'originalité suscitait un enthousiasme quasi universel. En 1904, Nord Alexis, président d'Haïti, engagea pour une durée de trois ans l'un des plus célèbres chefs de ces orchestres de danses négro-américains, Ford Dabney. Eileen Southern qui rapporte le fait, situe Ford Dabney dans la lignée de ces « musiciens bien formés, pleins d'expérience et

d'ambition . . . qui « fournissaient » la musique syncopée à la bonne société new-yorkaise » (Ménès 1910 : 279).

Il serait exagéré de présenter Dabney comme le centre d'influence de la musique syncopée américaine sur la méringue haïtienne. Il symbolise néanmoins l'estime dans lequel on tenait l'évolution de la musique négro-américaine dans certains milieux haïtiens. Sans qu'aucun document ne puisse encore appuyer notre hypothèse, il serait toutefois inconsideré de taire l'opportunité que cette conjoncture offrait à Ménès de redorer son blason terni par la gloire de ses concurrents directs : les Jeanty. Les affinités entre Dabney et Ménès ont sans nul doute permis à ce théoricien, qu'une amitié profonde liait à un Sténio Vincent aspirant à la présidence, familier des affaires gouvernementales et ancien maire de Port-au-Prince, d'user de cette influente relation pour lier connaissance avec le chef de la musique divertissante à la cour de Nord Alexis. Il est plus vraisemblable de supposer une connivence entre Ménès et Dabney plutôt que de conclure à l'absence de contacts entre ces deux personnalités si proches l'une de l'autre.

L'acquisition de formules de notation adaptées à sa réalité allait permettre à cette nouvelle méringue de connaître une ère d'épanouissement. L'irruption des procédés d'enregistrement sonore, l'intervention du disque et du phonographe trouvèrent la méringue dansante de salon à l'apogée de son style. Les frères Duroseau (Arthur, Emmanuel et Fabre surtout), Jules Héraux, François Manigat, Joseph Brérault, Ludovic Lamothe et Othello Bayard donnèrent à ce genre d'incontestables réussites.

Parallèlement, l'écriture à cinq temps égaux s'était choisie un autre champ d'action. Elle était devenue le signe distinctif du passage de la méringue de salon (pour la danse ou l'audition) à la méringue de concert plus stylisée et plus intellectuelle. Dumervé attribue à Eugène Lespinasse l'innovation de la métrique  $5/8$  alternée avec un  $\mathcal{C}$ . Aucune date ne figure malheureusement sur la partition de *Sérénade Créole* éditée à Paris chez Chaimbaud et Cie. C'est à l'occasion de cette œuvre que le compositeur aurait mis à jour ce nouvel aspect de l'écriture. La nouveauté résidait dans le fait que le partage de la mesure en cinq parties égales recevait ainsi une formulation métrique. C'était la réponse théorique cohérente au théorème de Ménès. Si l'on tient pour véridique l'affirmation d'un Dumervé souvent fantaisiste et dont l'historicité flotte dans la plus grande laxité, la *Sérénade Créole* de Lespinasse serait antérieure aux

Méringues populaires de Justin Elie, lesquelles ont été éditées par de la Rozière à New York en 1920. Ces Six méringues d'après des thèmes du chansonnier Linstant de Pradines sont arrangées de manière fort savante : il y a non seulement alternance des métriques 2/4 et 5/8 dans le sens de la progression horizontale, mais superposition contrapuntique des deux métriques. Ceci est particulièrement évident dans la sixième de ces méringues, sur l'air de « Tòtu pa gin dan » déjà cité.

*Andante gracioso*

*mf* *f* *cresc* *en do* *f* *ff* *ff* *f* *mf* *scherzando* *f*

## Exemple 5

Justin Elie, Meringue populaire No 6

La nouvelle proposition de Lespinasse ne rallia pas sans conditions les pratiquants du « quintolet ». En 1926-1927, un éditeur haïtien anonyme publia à Paris une série de méringues populaires haïtiennes destinées à être vendues à Port-au-Prince. Les travaux d'impression ont été réalisés par l'imprimerie Clavel. Elles font toutes usage du quintolet sur une base métrique de 2/4.

L'influence des *méringues populaires* de Justin Elie fut cependant marquante. Elles instituèrent l'écriture stable de la méringue savante de concert. Il ne faut plus chercher dans cette méringue des arguments pour les jambes mais une jouissance intellectuelle provoquée par le savant équilibre des voix polymétriques.

Dès ses débuts comme musique domestique, la méringue a lié sa destinée à celle du piano. Le compagnonnage du violon, puis d'autres instruments mélodiques tels la flûte, la clarinette ou l'accordéon, a permis à la méringue de salon de maintenir et même de développer ses motivations dansantes. Mais la méringue de concert, celle de Lamothe, hésitant à quitter la mondanité des salons ou celle d'Elie qui a fait l'option du concert en salle avait gardé le piano solo comme moyen d'expression privilégié. Après les prouesses contrapuntiques d'Elie, la méringue pour piano exigeait l'intervention de virtuoses. Dans un pays peu fortuné où les tares coloniales associaient les investissements dans la formation artistique à une position sociale dénigrée, les carrières de concertistes se limitaient à la formation de quelques amateurs éclairés. C'est dans ce contexte que l'idée de partager les voix entre les membres d'un petit orchestre de chambre fit irruption au sein d'une de ces sociétés d'amateurs.


Initié aux exigences de l'écriture pour cordes, Robert Durand entreprit la transcription de nombreuses méringues de salon en style de concert. Le passage des rythmes syncopés du 2/4 à la sobriété stylisante du 5/8 opéra la transition d'un niveau de langage à un autre. De nombreuses œuvres de Lamothe ont ainsi effectué le passage du style salon au style concert. La différence qui sépare leur expression de celle du troisième mouvement du *Quatuor No 1* de Durand est presque inexistante. La célèbre méringue de salon de François Manigat, *Souvenirs de quinze jours au Cap Haïtien*, transcrite et adaptée pour quatuor avec clarinette par Durand, devient une autre œuvre tant l'expression est différente de celle de la version

originale pour piano. Tout débat concernant l'adéquation de l'une ou l'autre notation est vain et stérile. La destination d'une notation et le contexte de son utilisation sont les seuls paramètres qui confèrent un sens à son usage.

Il ressort par ailleurs que cette conception de la métrique en 5/8 est un héritage des patrons rythmiques de cinq croches égales dans une même mesure. De plus on a pu constater l'antériorité de cette forme de partage des durées sur celle des valeurs irrégulières et syncopées dont le total des subdivisions ne dépasse pas celui de la blanche dans une mesure à 2/4. On peut donc revenir à la *Méringue Ancienne* (voir Ex. 1) rapportée par Jude Villard et conclure que l'air qu'il avait recueilli, avait, fort probablement, été modifié au niveau rythmique et qu'en écrivant à 5/8 et en valeurs égales les mesures 7, 12, 13 et 14, on se rapprocherait encore du profil ancien de cette mélodie. Ainsi, si l'on omettait de pointer les rythmes de ces mesures dans l'harmonisation que fit Durand de cette mélodie en 1958, on serait beaucoup plus proche de la forme de la méringue ou de son ancêtre au XVIIIe siècle que de l'air recueilli par Villard à Port-de-Paix.


Identifier aujourd'hui la méringue dans le ramassis de styles et de genres qui constitue le répertoire des orchestres de danses (nommés « mini-jazz ») serait une tâche digne de Sisyphe à laquelle il vaudrait mieux ne pas se condamner. L'introduction du concept de l'orchestre de Jazz américain, truffé de saxophones et trompettes soutenus par une section rythmique d'abord au piano et à la batterie, puis à la batterie seule, a modifié radicalement les cadres de la méringue. Dans les années 40, Issa El Saïeh, René St Aude et Antalcidas Murat ont fondé ce qu'ils nommaient alors le « Super-orchestre ». Ces formations « géantes » comprenaient au delà d'une douzaine d'instrumentistes. La méringue s'en accommoda d'abord assez bien. Ces orchestres se faisaient même un point d'honneur que de la maintenir vivante et de contribuer à son rayonnement universel. La grande forme bithématique avec développement, coda et Da Capo, l'exploration des tonalités adjacentes, la culture mélodique et l'équilibre des phrasés capitulèrent au profit de l'exposition d'un thème, d'une section improvisée et d'un retour conclusif du thème. Les explorations harmoniques se stabilisèrent autour d'une relation tonique — subdominante — dominante — tonique accrochée à un seul pôle tonal.

Il faut bien le dire, cette condamnation était inscrite dans l'œuf. Tous ces débats dont nous avons rendu compte, ont occulté d'autres dimensions morphologiques que la méringue partageait avec la valse, la habanera, la gavotte et le menuet : structure A B A ; modulation dans des tonalités entretenant une relation avec le ton principal, une certaine carrure des phrases mélodiques qui exprimaient des sentiments de tension ou de détente (musicaux ou psychologiques). Ces traits inhérents à la musique tonale occidentale des XVIIIe et XIXe siècles faisaient partie intégrante de la méringue. Les débats se sont laissé piéger par les traits distinctifs de l'ossature rythmique et a fait oublier la structure d'ensemble de l'organisme.

Polarisés par la conservation de la cellule rythmique différenciatrice, les musiciens des années 40 n'ont pas pris conscience que la structure de l'édifice se disloquait. La facture orchestrale du Jazz américain jeta aussi son emprise sur le genre. Bien vite l'orchestre lui-même s'appela un « jazz ». On parla du « Super jazz des jeunes » qui resta pendant près de trente ans le doyen de ces formations orchestrales. Les tentatives de résistance de Raoul Guillaume n'ont pu contenir une débacle secondée par des remous politiques cauchemardesques.<sup>9</sup> L'orchestre destiné à jouer la musique de danse nationale avait tellement changé, tant dans le fond que dans la forme, qu'on ne pouvait plus justifier son action en fonction de l'exécution de la méringue. Le style d'interprétation de ces nouvelles formes musicales nébuleuses lia sa destinée à la personnalité du directeur musical de l'orchestre. Une épithète désigna le style du « maestro » et prit peu à peu la place du genre. On ne jouait plus de la méringue mais de la *cadence-rampa* ou du *compas-direct*. Ces termes peuvent être traduits : le premier par « de la méringue dans le style de Weber Sicot » et le second « dans le style de Nemours Jean-Baptiste » du nom des deux antagonistes qui avaient réduit la méringue à une succession de deux cellules rythmiques : 

Le tempo engagé dans une course folle avait détruit tout souvenir de ces rythmes mesurés et quelque peu langoureux qui donnaient à la méringue une expression particulière.

Les « super-jazz » s'effondrèrent à leur tour. Au terme des années 60, une crise aigüe dans tous les secteurs de la vie sociale haïtienne apporta une solution de rechange qui prenait le contre-pied des grands effectifs : le « mini-jazz ». Héritiers

morcelés de la *cadence-rampa* et du *compas-direct*, ils conservèrent néanmoins ce vestige tenace de l'haïtienneté musicale dont la méringue avait fixé l'emblème : 



## NOTES

1. Rapportant des titres d'air du terroir qui faisaient partie du répertoire de la fanfare impériale de Faustin 1er (empereur d'Haïti de 1852 à 1858), Dumervé, dans son *Histoire de la musique en Haïti* (1968), mentionne : « Bouche à toué li douce pas çé sirop. » On retrouve cette phrase telle quelle dans *Dialogue Créole* de Descourtilz. Ce serait là un indice des rapports qu'entretient l'œuvre de Descourtilz avec une poésie populaire existant sous forme de chansonnette. (A ce sujet, voir Dauphin 1979).

2. Le titre figurant sur la partition qui nous est parvenue est « air ancien (méringue 1790?) ». Pour plus de commodité, nous parlerons de *Méringue ancienne* comme titre du document.

3. Il existe un consensus concernant cette historicité. Il repose sur de nombreuses descriptions de danses sur les plantations. Les danses sociales du « bamboula » aussi bien à Saint-Domingue, en Louisiane ou dans d'autres colonies françaises, laissent clairement entendre que danses et musique manifestaient une fusion d'éléments puisés dans les formes existantes telles : quadrille, menuet, gavotte d'une part, et de l'autre, djouba, chica, calenda, etc.

4. *Les marrons du syllabaire* de Jean Fouchard (1953) font largement état des chroniques de la *Gazette de Saint-Domingue* ou des *Petites affiches* de Monceaux où il est question des qualités techniques des nègres en vente. Les journaux américains comme le *Richmond Daily Enquirer*, rapportés par Eileen Southern dans son *Histoire de la musique noire américaine* (1976), sont aussi très généreux de renseignements sur les performances musicales des noirs à vendre ou à louer.

5. Voir à ce sujet *Les musiciens romains de l'Antiquité* d'Alain Baudot (1973).

6. Voir l'édition de Fernand Frangeul. La méringue de Frangeul intitulée *Caprice*, datant de 1909, écrite dans les « formes ordinaires » préconisées par Ménès, plaide en faveur de la neutralité de l'éditeur. On concède volontiers que la notation rythmique de son édition de Choucounne est fidèle à celle de Monton.

7. Malgré l'absence de dents, la tortue provoque des morsures.

8. Il faut toujours entendre « ossature rythmique » ou « squelette rythmique » de la mélodie quand Ménès parle « d'airs » ou de « pensées mélodiques ».

9. Dans leur analyse socio-politique intitulée « Mini-jazz : sens et significations », Jean Coulanges et Michel Amer (1975) constatent et explicitent la concordance significative entre l'apogée des « super-orchestres » et les moments saillants de la répression policière de la dictature des années 60.

## RÉFÉRENCES

- BAUDOT, A.  
1973 : *Les musiciens romains de l'Antiquité*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal.
- COULANGES, J.A.M.  
1975 : « Mini-Jazz : sens et significations », *Lakansièl* (New-York), N° 1, 9-20.
- DAUPHIN, C.  
1979 : *Notes pour l'audition*. Montréal : Société de recherche et de diffusion de la musique haïtienne, Vol. II.
- DESROCHES, M.  
1981 : « Les indicatifs de tambour dans la musique des indiens de la Martinique », *Yearbook of the International Folk-Music Council* (sous-presse).
- DUMERVÉ, C.  
1968 : *Histoire de la musique en Haïti*. Port-au-Prince : Imprimerie les Antilles.
- FOUCHARD, J.  
1953 : *Les marrons du syllabaire*. Port-au-Prince : Editions Henri Deschamps.  
1973 : *La méringue, danse nationale d'Haïti*. Montréal : Léméac.
- JAEGERHUBER, W.  
1943 : « A propos de musique haïtienne », *Haïti-Journal*, 19 mars 1943.
- MÉNÈS, T.  
1910 : « Notes », in Sténio Vincent, éd., *La République d'Haïti telle qu'elle est*. Bruxelles : Société anonyme belge d'imprimerie, 271-300.
- SOUTHERN, E.  
1976 : *Histoire de la musique noire américaine*. Paris : Buchet-Chastel.