

#UNIVERSITÉSENGHOR

université internationale de langue française
au service du développement africain

CU

Valorisation du Compas Direct au moyen de la coopération régionale et de l'innovation

Présenté par

Vanessa HECTOR

pour l'obtention du Master en Développement de l'Université Senghor

Département Culture

Spécialité Management des entreprises culturelles

le 23 septembre 2021

Devant le jury composé de :

M. Jean-François FAÛ Président

Directeur du Département Culture à l'Université
Senghor à Alexandrie

M. Jean DEDOLIN Examineur

Directeur de la Fondation Claude-Nicolas LEDOUX

M. Michel SABA Examineur

Délégué général du CERA/V/Afrique

Table des matières

Dédicaces.....	iii
Remerciements.....	iv
Liste des abréviations.....	v
Résumé.....	vi
Définition des mots clés.....	.vii
I. INTRODUCTION GENERALE.....	1
1. Cadre physique de l'étude	9
2. Contexte et enjeux de la recherche	10
3. Problématique et formulation des hypothèses	11
4. Objectifs de l'étude.....	15
5. Approches méthodologiques.....	15
6. Limites de l'étude	16
II. PREMIÈRE PARTIE : EMERGENCE DU COMPAS DIRECT	17
A. Chapitre 1 : Les fondements du Compas Direct.....	17
1. Les formes des premières expressions de la musique haïtienne	17
2. L'influence cubaine	18
3. Nemours Jean-Baptiste et son parcours	20
B. Chapitre 2 : Le Compas Direct dans l'aire musicale haïtienne.....	23
1. Naissance du Compas Direct	23
2. La formule et l'équilibre des sons	24
3. 1. La danse Compas Direct	25
III. DEUXIEME PARTIE : EVOLUTION DU COMPAS DIRECT	27
A. Chapitre 3 : Les orientations du rythme Compas Direct.....	27
1. La rivalité entre Compas Direct et Cadence Rampa.....	27
2. L'influence des Yéyés	28
3. La période des Mini-Jazz (1965 – 1980)	28
4. Les variations dans le genre Compas Direct	32
5. Le Compas Digital	33
6. Les groupes contemporains	34
B. Chapitre 4 : Spécificité des acteurs et des marchés.....	35
1. Organisation et fonctionnement des groupes	35
2. Le réseau de la création	36
3. Le réseau de la production.....	37

4. Le réseau de la distribution	38
5. Diffusion	38
6. Financement.....	39
7. Les pouvoirs publics.....	40
IV. TROISIEME PARTIE : LE COMPAS DIRECT DANS LE DEVELOPPEMENT CULTUREL.....	42
A. Chapitre 5 : Le symbolisme social du Compas Direct	42
1. Caractéristiques des textes dans le Compas Direct	42
2. La fonction de représentation du Compas Direct.....	43
3. Le Compas Direct dans la diplomatie culturelle haïtienne.....	44
B. Chapitre 6 : Résultats, Recommandations et Mécanismes de coopération.....	48
1. Présentation des résultats	48
2. Analyse des résultats	49
3. Cadre stratégique	51
V. CONCLUSION.....	57
VI. REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES	59
VII. ANNEXES	64
A. Statut de l'IDAC INTERNATIONAL.....	64
B. Liste des personnes interviewées.....	66
C. Photographie.....	67

DEDICACES

Je dédie ce travail à :

A mon défunt père Amital HECTOR qui m'a aidée à développer le sens et le goût musical pour le Compas Direct

A ma défunte mère Anne-Rose PIERRE-CHARLES pour tout l'effort et la motivation qu'elle a suscités en moi

A Job PIERRE LOUIS qui m'a encouragée tout au cours de la réalisation de ce travail

REMERCIEMENTS

La politique peut être renforcée par la musique, mais la musique a une puissance qui défie la politique.

Nelson Mandela.

Il est très difficile de travailler sur les expressions culturelles haïtiennes. Il y a une quasi-absence de données chiffrées et de documents pouvant servir de consultation et de référence. En effet, il m'a été très difficile de trouver une archive de la musique de danse Compas Direct car la documentation est surtout orale et controversée. Cependant, des personnalités et institutions qui ont cru en ma passion pour cette musique et qui ont vu la nécessité de sa documentation m'ont donné leur apport pour la réalisation de ce travail.

A cet effet,

Je tiens d'abord à remercier mes professeurs encadreurs Jean DEDOLIN et Joseph Ronald DAUTRUCHE. Vous vous êtes mis disponibles et disposés pour me guider dans la rédaction de ce travail. Vos conseils et recommandations m'ont aidée à trouver la bonne direction.

Je remercie Docteur Jean François FAÛ, directeur du Département Culture pour son leadership, Madame Rania El Guindy, Cheffe du service administratif et Madame Rowan Hatem, secrétaire du département, pour leur accompagnement tout au long de mes 2 années d'étude au sein du département.

Je remercie le Rectorat pour l'administration dont il a fait montre au sein de l'Université Senghor à Alexandrie. La solide formation acquise me permettra de réussir ma carrière.

Je remercie le corps professoral pour m'avoir fait bénéficier de son expérience et de ses précieux conseils.

Je remercie le Centre International de Documentation et d'information Haïtienne, Caribéenne et Afro-canadienne (CIDIHCA) et plus particulièrement son directeur Monsieur Frantz VOLTAIRE pour son implication dans mes recherches de documentations.

Je remercie spécialement Monsieur Aly Acacia qui m'a mis en contact avec les acteurs du milieu de la musique et de la danse Compas Direct afin de pouvoir combler la carence de documentation de la filière.

Je remercie Louicidas LOUIS PETIT, responsable de la médiathèque de l'Institut Français en Haïti pour son aide à trouver des documents liés au thème de mon travail.

Je remercie de façon spéciale la communauté haïtienne de la 17^e promotion de l'Université Senghor pour son support et sa convivialité au cours de mes études.

LISTES DES ABREVIATIONS

ACP : Organisation des Pays d’Afrique, des Caraïbes et du Pacifique

ANMH : Association Nationale des Médias Haïtiens

BHDA : Bureau Haïtien des Droits d’Auteur

BIM : Building Information Model

BNE : Bureau National d’Ethnologie

CARICOM : Caribbean Community/ Communauté caribéenne

CARIFORUM : Forum Caribéen des Etats de l’Afrique, des Caraïbes, et du Pacifique

CARIFTA : Caribbean Free Trade Association/ Association de libre-échange des Caraïbes

CICI : Commission Internationale de Coopération Intellectuelle

CIDIHCA : Centre International de Documentation et d’Information Haïtienne Caribéenne et Afro-canadienne

CIM : Conseil International de la Musique

CSME: Caribbean Single Market and Economy/ Economie et marché unique caribéen

HMI : Haitian Music Industry/ Industrie de la musique haïtienne

ONU : Organisation des Nations-Unies

PRB : Population Reference Bureau

SACEM : Société des Auteurs Compositeurs et Editeurs de Musique

SDN : Société des Nations-Unies

SNEP : Syndicat National de l’Edition Phonographique

SRDMH : Société de Recherche et de Diffusion de la Musique Haïtienne

UNESCO : Organisation des Nations-Unies pour l’Education, la Science et la Culture

RÉSUMÉ

Riche d'une histoire de plus de 60 ans, la musique de danse Compas Direct constitue un pan majeur de la culture haïtienne. Elle est un patrimoine immatériel haïtien qui fait apparaître à son compte une musique de danse populaire, un style et un genre musical. Elle a aussi joué dans l'histoire de la Caraïbe une fonction de représentation culturelle. La diaspora caribéenne témoigne bien de cette représentation surtout en France. Entre le Compas Direct et les autres rythmes de la Caraïbe, il existe une longue histoire d'échanges culturels. Ainsi, il est devenu un élément incontournable dans l'univers musical caribéen. Il a donc cette capacité à être un axe important dans la diplomatie culturelle d'Haïti au sein de la région. En effet, avec ses nouvelles configurations, la diplomatie moderne donne matière à mener une politique publique culturelle axée sur la musique. Le Compas Direct, compte tenu de sa capacité d'ouverture et de rapprochement dans la Caraïbe, a toujours joué un rôle très important dans les relations internationales d'Haïti au sein de la région. C'est un rôle qui n'est pas pris en compte dans les politiques. Plusieurs facteurs ont causé une perte de vitesse du Compas Direct dans la Caraïbe. Plusieurs autres sont à la base de son manque de compétitivité sur l'échelle internationale. Ce sont des causes d'ordre organisationnel, institutionnel, économique, socio-politique. L'apparition de façons radicalement nouvelles de consommation ont provoqué des turbulences au niveau des acteurs et des marchés. Au milieu de ces turbulences, le Compas Direct peine à se positionner comme moteur de développement culturel en Haïti. Tentant à la fois de s'institutionnaliser en Haïti, de garder son influence dans la Caraïbe et de se trouver de nouveaux débouchés à l'échelle internationale, le Compas Direct semble être à la recherche d'un nouveau modèle stratégique. En ce sens, ce travail permet de déceler les potentialités du Compas Direct à contribuer au développement culturel d'Haïti à travers la stratégie de coopération régionale et d'innovation.

Mots clés : Chaîne de valeur, Coopération, Diplomatie culturelle, Genre musical, Innovation, Musique enregistrée, Musique populaire, Politiques publiques culturelles, Relations internationales, Rythme

Abstract: With a history spanning over 60 years, Compas Direct dance music is a major part of haitian culture. It is a haitian intangible heritage that brings to her account a popular dance music, a style and a musical genre. It has also played a role of cultural representation in the history of the Caribbean. The Caribbean diaspora bears witness to this representation, especially in France. Between the Compas Direct and the other rhythms of the Caribbean, there is a long history of cultural exchange. Thus, it has become an essential element in the Caribbean musical universe. It therefore has this ability to be an important axis in Haiti's cultural diplomacy within the region. Indeed, with its new configurations, modern diplomacy provides material for conducting a cultural public policy focused on music. The Compas Direct, given its capacity for openness and rapprochement in the Caribbean, has always played a very important role in Haiti's international relations within the region. This is a role that is not taken into account in policies. Several factors caused the Compas Direct to lose speed in the Caribbean. Several others are at the root of its lack of international competitiveness. These are organizational, institutional, economic, socio-political causes. The emergence of radically new ways of consuming has caused turmoil in players and markets. In the midst of this turbulence, Compas Direct is struggling to position itself as an engine of cultural development in Haiti. Trying to both institutionalize itself in Haiti, maintain its influence in the Caribbean and find new outlets internationally, Compas Direct seems to be looking for a new strategic model. In this sense, this work makes it possible to identify the potential of Compas Direct to contribute to the cultural development of Haiti through the strategy of regional cooperation and innovation.

Keywords: Value chain, Cooperation, Cultural diplomacy, Musical genre, Innovation, Recorded music, Popular music, Cultural public policies, International relations, Rhythm

Définitions des mots clés

L'histoire de la musique n'est pas seulement circonscrite autour des artistes et des œuvres. Elle a évolué dans des contextes techniques, technologiques et industriels d'une part. Des facteurs sociaux, politiques et diplomatiques conditionnent sa fonction et son orientation d'autre part. Pour une meilleure compréhension des idées qui vont suivre, nous proposons la définition opérationnelle de 9 concepts :

Chaîne de valeur : C'est l'ensemble des réseaux traditionnels nécessaires pour offrir un produit musical au consommateur final. Il va de la conception jusqu'à l'achat du disque par le consommateur en passant par les phases de jonction comme la production et la distribution. Ces réseaux peuvent être regroupés dans une seule et même entreprise ou répartis dans plusieurs entités. Ils peuvent aussi se trouver concentrés dans un même espace géographique ou dispersés dans des zones étendues.

Coopération : Interaction entre des acteurs étatiques ou non-étatiques mais provenant de plusieurs nations en vue d'un accord sur des questions qui peuvent être à caractère économique, technologique, social, humanitaire, politique et/ou culturelles. Elle passe par le choix de partenaires appropriés et par une forme structurelle d'accord.

Diplomatie culturelle : Elaboration de stratégies capables d'agir sur les opinions publiques étrangères par le relais d'acteurs diplomatiques, culturels, musicaux et médiatiques. Ces acteurs permettent la diffusion des valeurs identitaires, de la musique, de la langue et du modèle culturel du pays d'origine.

Genre musical : est généralement défini par les techniques musicales, les styles, le contenu et les thèmes des morceaux de musique. Souvent, un genre musical est défini par rapport à un espace géographique mais plusieurs sous-genres peuvent en découler également.

Innovation : renvoie à l'application de méthodes nouvelles pour répondre à des nouvelles exigences, des besoins existants ou non énoncés. Ces méthodes sont mises en œuvre à travers des processus, des produits et des technologies servant les marchés, les Etats et la société.

Musique enregistrée : constitue une filière qui met en rapport une œuvre musicale et des consommateurs consentis à l'écouter. Cette offre musicale passe par des mutations techniques, économiques, sociales, et règlementaires dépendant de la révolution numérique.

Musique populaire : type de musiques développées dans le milieu urbain. Elle est associée à la technique phonographique, aux technologies et à la mondialisation et peut être orale ou écrite. Cependant, elle est de petite forme d'inspirations traditionnelles car celles-ci s'inscrivent dans diverses traditions historiques.

Politique publique culturelle : programme d'actions coordonnées par des autorités publiques ou gouvernementales. Ces actions sont relatives à la culture à un niveau local, national, régional

ou international et sont destinées à faire impact sur la diffusion et l'accès aux expressions culturelles d'un peuple.

Rythme : distribution constante et retour des temps forts et des temps faibles. Elle détermine l'orientation donnée à la musique et établit la connexion permettant aux musiciens de jouer ensemble. Le rythme fait la différence entre les genres de musiques.

I. INTRODUCTION GENERALE

De nos jours, la musique enregistrée est devenue la partie centrale de la culture musicale dans le monde. Son utilisation universelle vient d'une succession d'innovations techniques d'une part et d'une adaptation par les sociétés contemporaines d'autre part. Ainsi, l'histoire de la musique enregistrée renvoie à des recherches sur les inventeurs des méthodes techniques, sur les musiciens qui créent les œuvres, sur les techniciens qui les produisent et les publics qui les consomment. Au sens de (Tournès, 2008), il importe aussi d'aborder la question sous un angle international compte tenu de l'importance des mutations sociales et des facteurs décisifs qui vont au-delà des contextes nationaux.

En effet, l'industrie musicale est apparue à la fin du 19^e siècle avec un intérêt porté sur la phonographie¹. Constituant à enregistrer du son, le phonographe inventé par Thomas Edison n'était pas destiné préalablement à la musique mais à la conservation de la parole². Au même titre que l'appareil photographique et le cinématographe³, le phonographe était un nouveau support destiné à conserver la mémoire des cultures dites traditionnelles et primitives en voie de disparition à la fin du 19^e siècle. Cependant, une fois en usage, celui-ci va constituer un besoin dans les pratiques musicales. De fait, l'augmentation de la population urbaine par rapport à la population rurale et l'ascension des classes moyennes et des classes ouvrières dans les pays industrialisés ont créé le besoin d'avoir sa propre identité. En 1877, le phonographe va reproduire la voix humaine sur un support enregistré pour la première fois. L'appareil était constitué d'un cylindre recouvert d'une feuille d'étain. Puis, le phonographe va être l'un des objets phares à être propagé selon les catégories sociales et les pays. Vers 1890, l'audition va se faire pour la première fois à travers le disque 78 tours en zinc enduit de cire sur le gramophone⁴.

Au début du 20^e siècle, le rôle du phonographe dans la musique populaire n'était pas encore clair. Il y avait une peur face à sa capacité d'enregistrer et de lire, celle d'usurper les qualités humaines. C'est l'iconique tableau en 1899 de Francis Burraud titré « His master's voice⁵ » qui va servir d'image marketing au cours du 20^e siècle aux entreprises de phonographes et de gramophones. Et, puisque tout au long du 20^e siècle, les villes s'agrandissaient et les ménages se trouvaient de plus en plus loin des lieux de spectacles situés dans les centres-villes, le phonographe va faciliter la diffusion et la consommation de la musique. (Kenney, 1999) souligne que les goûts et les exigences d'une population moderne ont joué un rôle aussi

¹ Pratique musicale contemporaine qui a hérité de l'art électroacoustique.

² TOURNES, Ludovic, (2008), Du phonographe au MP3 : une histoire de la musique enregistrée 19^e -21^e siècle, Collection Mémoire/Culture, p.10.

³ C'est un appareil pouvant servir de projecteur pour le cinéma et pour les prises de vues. Il a la capacité de reproduire les mouvements après plusieurs prises. Il a été inventé par Louis Lumière en 1895.

⁴ C'est un appareil qui possède des propriétés d'enregistrement et/ou de reproduction mécanique de son sur un disque en métal. Il a été inventé par Emile Berliner.

⁵ C'est l'œuvre la plus célèbre de l'artiste anglais Francis Barraud. Avec la représentation d'un chien et d'un gramophone, elle a inspiré une marque déposée de l'industrie musicale. L'image retrace l'attention que le chien, un terrier nommé Nipper portait à la voix enregistrée de son maître au moyen de l'appareil.

important que les entreprises d'enregistrement de musique dans la détermination du rôle du phonographe dans la vie musicale américaine. Ensuite, pendant la période de l'Entre-deux-Guerres⁶, on va le retrouver partout dans le monde. Après la Seconde guerre Mondiale, il a traversé les frontières de plus en plus rapidement. Il s'est développé en un véritable instrument de la culture musicale de masse surtout avec la multiplication des labels indépendants, des disc-jockeys et avec les changements de l'opinion des goûts populaires.

A partir de la décennie 1980 et vers les années 2000, il commence à y avoir une récession mondiale du marché des phonogrammes⁷. Ceci a accéléré une réorganisation de la structure et de l'offre phonographique. Ainsi, les grands groupes de communication ont connu de fortes mutations vers les domaines de la production, de l'édition et de la distribution phonographique. C'était le cas des groupes comme Bertelsmann⁸, Sony, Vivendi et Universal Group. Ensuite, plusieurs labels indépendants se sont collaborés pour une plus grande facilité d'accès au marché et suivant les modalités d'accords de licence, de distribution et de partenariats commerciaux. Pour (Guibert, 1998), cela a profité à l'expertise artistique de ces labels et a conduit à une multiplication des genres musicaux et des marchés associés.

Par la suite, on a constaté un léger déplacement des modes de valorisation de la musique. Celui-ci tend de la production phonographique vers la titularisation des droits d'auteur. Ainsi, il se développe une sorte d'action culturelle d'aide à la création musicale, à la distribution des œuvres et à l'insertion des nouveaux professionnels de la musique. Ce mode de valorisation a été influencé par une augmentation constante du nombre de musiques rémunérées par la SACEM⁹ au titre des droits d'exploitation et la loi Lang de 1985 en France.

Les conditions d'exploitation sont distinctes de chaque mode d'exploitation et de chaque maillon de la chaîne de valeur. Ces maillons constituent le régime d'accumulation traditionnelle de l'industrie musicale et ont chacun leur responsabilité. Cependant, dans l'industrie musicale, une même personne peut tenir plusieurs rôles et un seul rôle peut impliquer plusieurs personnes. C'est une industrie structurée autour du disque. C'est sur ce disque que s'organise l'ensemble de la diffusion puis, les concerts favorisent la promotion des albums. La chaîne de valeur autour du disque comprend : la création, l'interprétation, la production, la distribution et la consommation.

La création est avant tout locale car elle implique un ancrage artisanal. C'est le premier maillon. C'est là où se situent les fournisseurs de matières premières, donc les créateurs qui se subdivisent en auteurs de textes, de compositeurs-arrangeurs, d'ingénieurs de son, de chanteurs. Il y a d'abord le compositeur qui crée la mélodie souvent sous forme de partition. C'est sur cette mélodie que l'auteur va écrire les textes de la chanson. Dans le cas de la musique de

⁶ C'est une expression utilisée depuis 1940. Elle désigne la période comprise entre la fin de la Première Guerre Mondiale, en novembre 1918, et le début de la Seconde Guerre Mondiale, en septembre 1939.

⁷ C'est un caractère graphique qui représente un son ou une suite de son créée sur un support. Même si la technologie de Thomas Edison a disparu, le mot phonogramme est resté.

⁸ Groupe issu de la maison d'édition Carl Bertelsmann et fondé en 1835 à Gütersloh.

⁹ Elle a été créée sous l'initiative d'un auteur, Alexandre Bourget, et de deux compositeurs, Paul Henrion et Victor Parizot, en 1850 sous la forme d'un syndicat. Elle a été transformée en société l'année suivante. Elle est conforme au code de la propriété intellectuelle qui régit le droit d'auteur.

variété, on parle d'auteur-compositeur, c'est le cas de Jean-Jacques Goldman¹⁰. On parle aussi dans ce cas de couple d'auteurs-compositeurs. La mélodie et les textes sont placés chez un éditeur graphique dont le rôle est de placer la chanson et gérer les droits qu'elle implique. En effet, l'éditeur graphique fait la promotion de l'artiste dans les maisons de disques et celui-ci lui accorde une partie de ses droits patrimoniaux soit la partie éditoriale. Dans le studio d'enregistrement, l'arrangeur, les musiciens de studio et l'ingénieur du son interviennent pour peaufiner le travail.

Dans le réseau de la création, il y a une abondance culturelle importante qui facilite les interactions, les découvertes et l'émergence artistique. Le réseau de la création doit partager les risques primaires de lancement de titres alors que moins de 1/100 se révèle rentable en moyenne (Source : SNEP/ Calenge, 2006). C'est ce maillon en particulier qui est rémunéré par les droits d'auteurs.

L'interprétation comprend un ou des artistes, chanteurs ou instrumentistes et musiciens d'accompagnement. Ainsi, une œuvre peut être interprétée par un artiste-interprète ou un groupe. Il existe plusieurs modèles avec des conventions spécifiques qui coexistent dans ce réseau. Un musicien peut être l'auteur et c'est l'artiste qui interprète son œuvre. Il y a aussi le cas où on interprète des œuvres déjà existants. Dans ces cas, il n'y a pas d'entente contractuelle avec les créateurs. Les rémunérations se font soit avec les producteurs soit dans les concerts par cachets.

La production consiste dans la fabrication du produit musical. C'est là que l'œuvre musicale se transforme en phonogramme. Elle est l'apanage de l'industrie du disque et fait intervenir l'entrepreneur culturel. Celui-ci investit son capital dans la transformation de l'œuvre en ayant comme charges les coûts des droits d'auteur, des cachets et les frais de studio et d'enregistrement. Elle procède à la duplication des supports musicaux en masse. Selon le SNEP, la fabrication d'un disque représente 11% de son coût total.

La distribution commande et place le produit fini en circulation. Cela se fait de la maison de production vers les magasins et boutiques. Ce maillon a pour but de diffuser la musique sous toutes ses formes. Il constitue la principale limite pour l'expansion d'une musique. Il peut faire face à des contraintes logistiques et des barrières de langue. Le distributeur est un intermédiaire marchand qui doit bien connaître le marché sur lequel le produit va être distribué. Le spectacle vivant joue un rôle très important dans ce réseau.

La consommation met en communication l'offre et la demande. C'est là qu'on retrouve les pratiques de consommation et de commercialisation de la musique. Les supermarchés en sont les premiers lieux. Ils représentent près de 39% des ventes (Cardona et Lacroix, 2004) Après, on retrouve les espaces spécialisés avec 36% des ventes. Les disquaires indépendants ne représentent que 2,6% en 2002. Les prix sont stables dans le réseau de la consommation.

La production et la distribution sont rémunérées par les droits voisins. Le réseau de la création est rémunéré suivant les horaires de passage. La SACEM paie la redevabilité de la façon suivante : $\frac{1}{3}$ pour l'auteur, $\frac{1}{3}$ pour le compositeur et $\frac{1}{3}$ pour l'éditeur. Les artistes

¹⁰ Chanteur, compositeur et interprète français très populaire dans le monde francophone.

interprètes qui ne sont ni auteurs ni compositeurs reçoivent une indemnisation pour l'exploitation de la musique. En France, l'artiste interprète est rémunéré sur un pourcentage des ventes de disques sous formes de royalties¹¹. On peut l'estimer de 6% à 10% des ventes mais ça peut aller au-delà si l'artiste est déjà connu¹².

L'ère numérique et la révolution de l'internet viennent bouleverser en quelques années l'ensemble de cette chaîne de valeur depuis le musicien jusqu'au consommateur en passant par les industriels. Depuis, les réseaux sont assez souvent confondus ou deviennent un ensemble. Pour (Benghozi et Paris, 2001), l'internet affecte surtout les trois derniers maillons. Ainsi, le but consiste plutôt à présent d'être en mesure de négocier les droits de diffusion auprès des GAFAM¹³ dans le cadre de la vente de morceaux sur internet et ceci dans un contexte de plus en plus internationalisé. Cela a créé une autre possibilité dans la trajectoire industrielle de la musique.

En effet, de grands groupes de communication se transforment en conglomérat de labels. Ces labels vont prendre la pleine autonomie des décisions artistiques et des stratégies promotionnelles contrairement aux majors¹⁴ qui eux ont perdu le contrôle de la distribution et le développement de la promotion décentralisée sur le web. En ce sens, (Champeau, 2007) a fait le lien entre l'industrie musicale et les nouvelles technologies en précisant que la meilleure façon de développer le potentiel économique de l'industrie musical, c'était de développer des réseaux sociaux qui interconnectent les niches et leurs habitants.¹⁵ (Bourreau et Gensollen, 2006) mettent l'accent sur le caractère reproductible des œuvres produites, diffusées et commercialisées. Pour eux, le potentiel économique a été amplifié par une numérisation croissante des contenus musicaux due à un développement très important des possibilités de diffusion numérique. Donc, les réseaux des plateformes mettent en relation les utilisateurs et font accroître leur nombre.

Par contre, pour (Kaplan, 2009), cette théorie qui renvoie à la longue traine¹⁶ est quasiment fautive sur le marché de la musique en ligne. Pour lui, la diversité musicale n'est pas le produit mécanique de la numérisation et de la mise en réseau. Elle est le résultat de la diversité de l'offre, de la multiplicité des canaux et des formes d'exposition des œuvres ainsi que l'existence de relais et médiateurs professionnels ou amateurs¹⁷. Ces divers relais innovent à travers une démarche qui tend vers la promotion des artistes et de leurs œuvres. Ainsi au-delà du web, la diversité de l'offre consommée, la stratégie d'autres réseaux alternatifs peut engendrer des transformations dans le secteur pour atteindre de nouveaux publics. Et, en cela,

¹¹ C'est un anglicisme désignant la redevance versée à un auteur.

¹² Source : SNEP

¹³ C'est l'acronyme des cinq grandes firmes américaines qui dominent le marché du numérique. Ce sont : Google, Apple, Facebook, Amazon et Microsoft.

¹⁴ Ils désignent les groupes multinationaux de l'industrie musicale qui furent à l'origine des producteurs et des distributeurs de disques.

¹⁵ GUILLAUME, Champeau, (2007), Musique et médias informatisés : industrie musicale et numérique, mythes, risques et opportunités d'un secteur en (r) évolution industrielle, CELSA, Master 2, Communication, Médias et Médiatisation.

¹⁶ Le terme renvoie à une stratégie d'influence sur les réseaux sociaux par des influenceurs qui recommandent des musiques.

¹⁷ KAPLAN, Daniel, (2009), Que faire de la longue traine, Internetactu.net, Opinions, Publié le 22/01/2009.

on pourrait ralentir le phénomène de mutations dans la filière musicale provoqué par les nouvelles technologies.

(Teece, 1986), (Teece, Pisano et Shuen, 1997) et (Jacobides, Knudsen et Augier, 2006) soutiennent que les turbulences dans la chaîne de valeur se posent aussi dans les dimensions successives du réseau de la création et de l'appropriation de la valeur. En effet, la propension à acheter un support de musique payant lorsqu'on possède déjà une version gratuite téléchargée est devenue très faible. Ainsi, avec la révolution numérique, le niveau de piratage de la musique enregistrée a augmenté. Ces changements n'ont donc pas seulement influé substantiellement sur la reproductibilité des contenus. Ils ont aussi produit des effets à chaque stade de la filière, de la phase créative en amont à la phase de mise à disposition au consommateur final en aval.

Au milieu de toutes ces turbulences, (Oberholzer et Strumpf, 2007) soulignent que le numérique a permis la démocratisation des outils de production, de distribution, la promotion et l'accessibilité à l'information. Pour eux, au-delà des inconvénients du partage des fichiers numériques, il faut tenir compte également des effets provoqués par la situation macroéconomique, la diminution du nombre de sorties d'albums, la diminution de la variété de l'offre musicale et la forte consolidation de la radio sur l'industrie de la musique.

Par ailleurs, les pratiques musicales ne font pas seulement partie d'un processus d'industrialisation, de consommation et d'enregistrement de sons. En effet, la musique a aussi une forte puissance du point de vue sociale et politique. Elle peut être le symbole de représentativités individuelles et collectives, un fait social et/ou un instrument diplomatique. Elle a également la capacité de traverser les espaces géographiques et de se déplacer dans le temps. Toutes ces capacités sont souvent mises au profit des Etats dans des contextes d'identité nationale et de diplomatie musicale. Ainsi, il importe de comprendre l'histoire de la musique par rapport à sa fonction de représentation, son instrumentalisation dans les recherches afin de cerner ses perspectives actuelles et à venir. Une recension bibliographique de la musique au sein des Organisations Internationales et dans les initiatives des acteurs non-étatiques donnera aussi un panorama sur le rôle de la musique dans les relations internationales.

Au cours du 19^e siècle, la musique renvoie à la construction de l'identité nationale en Europe. Elle est présente dans toutes les fêtes et manifestations nationales. Chacun des pays rassemble ses propres compositeurs et crée des structures musicales nationales. Le but est de se doter de son style musical national afin de développer une identité nationale et d'endiguer toute influence étrangère. C'était un moyen surtout pour les nouveaux Etats-Nations de se démarquer de l'emprise musicale allemande et française de l'époque. Au sens de (Bouzar, 2014), cette élaboration était un moyen de développer et d'entretenir une cohésion sociale et une représentativité collective très importante. En effet, les musiciens européens de l'époque donnaient une représentation populaire, linguistique et nationale à leurs musiques. En France par exemple, la musique populaire a apporté des réformes dans l'éducation musicale et dans les politiques lyriques (Prasler, 2015). Pour lui, le concept d'utilité publique attribué à la musique est le caractère synthétique de la politique culturelle de la Troisième République.

La fonction de représentation nationale ou encore collective de la musique s'étend aussi au-delà de l'Europe. En Amérique du Nord, il y a eu une représentativité à travers la musique

noire américaine et le Jazz. Et toujours selon (Prasler, 2015), cette fonction rentre aussi dans des pages de l'histoire qui concernent le colonialisme et l'exotisme. C'est le cas en Amérique du Sud, en Amérique centrale, et en Afrique. Elle rentre aussi dans le processus d'intégration de l'immigrant. La musique des exilés et des diasporas exprimant particulièrement la nostalgie constitue une marque identitaire nationale (Gastaut, 2012). Etant dans un processus identitaire complexe, la musique permet à l'immigrant de se situer de manière imaginaire dans le temps, dans l'espace et dans les traditions de son pays d'origine. La fonction représentative collective de la musique dépasse aussi l'appartenance religieuse et politique. C'est le cas des hymnes nationaux qui représentent les nations dans les manifestations sportives internationales et dans les cérémonies circonstanciées.

La musique est souvent un outil qui peut influencer la culture d'un autre peuple. Au 19^e siècle, des pays comme l'Allemagne, la France et l'Italie concouraient en matière d'influence musicale (Buch, 1999). C'est une compétition qui va se poursuivre après les deux Guerres Mondiales. Les transferts culturels découlant de cette compétition musicale portée dans les politiques culturelles de ces pays ont contribué à la construction d'archétypes. En effet, après la Seconde Guerre Mondiale, la musique nord-américaine a émergé et influencé l'Europe. Plus tard, la musique latino-américaine va aussi connaître une forte expansion avec la mondialisation (Wiggins, 2007). Cependant, avec le marché du disque et aujourd'hui avec le numérique, ces transferts dépassent souvent le cadre stratégique de politiques culturelles.

Quant à l'action de l'Etat dans le domaine tant à l'intérieur qu'à l'extérieur, elle vise l'expansion, l'exportation et la diffusion de la musique nationale dans une démarche politique et géostratégique. L'Etat français en est un exemple significatif. Au moyen de ses ambassadeurs à l'étranger, elle a maintenu une forme de mécénat régalién tout au long de son histoire dans le domaine de la musique et de la culture en général (Pistone, 2013). L'Etat français finance aussi des voyages d'artistes, des tournées et dans des pays cibles. Et concernant la musique, le choix de l'artiste et du répertoire devient du même coup politique et diplomatique. En effet, ils contribuent à la représentation et à la circulation internationale de la musique nationale et deviennent des acteurs de la diplomatie culturelle. Dans cette même logique, on retrouve les Etats-Unis qui ont utilisé la musique dans sa politique extérieure globale après les Guerres Mondiales nous dit (Fosler-Luissier, 2015). Des musiciens américains comme Marian Anderson et Louis Armstrong ont contribué au rôle de la musique dans les relations internationales des Etats-Unis.

Au fur et à mesure, il y a eu chez les Etats une prise en compte stratégique des aspects culturels dans les relations internationales et une orientation vers le soft power¹⁸. Ils deviennent de plus en plus conscients de l'importance de la musique dans leurs politiques publiques culturelles. En effet, pendant et après des périodes de guerres, la capacité de la musique à susciter des émotions a servi à des mobilisations transnationales et à des causes humanitaires. On retrouve des pays en voie de développement qui accordent un rôle important à l'enseignement musical dans leurs politiques culturelles. C'est le cas par exemple de l'Orchestre symphonique Simon Bolivar du Venezuela qui a joué de la musique pour des causes

¹⁸ Concept développé par Joseph Nye en 1990 pour décrire la capacité d'un acteur politique à influencer un autre acteur à travers des moyens non coercitifs mais plutôt structurels, culturels ou idéologiques.

sociales liées à l'enfance (Vulliamy, 2007). Des événements musicaux comme Bed-ins for Peace¹⁹ de John Lennon et Yoko Ono en 1969 et le Festival de l'Eurovision²⁰ ont eu pour but de résoudre des conflits. Le grand chef d'orchestre allemand Kurt Masur a aussi joué un rôle important dans les mobilisations réclamant la chute du mur de Berlin. En 1991, il a d'ailleurs accueilli quasiment en homme d'Etat François Mitterrand lors d'un voyage diplomatique pour consolider les relations franco-allemandes²¹.

Constatant que les artistes ayant pris part à ces événements ne relèvent seulement de la catégorie des musiques classiques mais aussi et fortement des musiques populaires, les Etats modernes ont commencé à accorder de la priorité aux musiques traditionnelles et aux musiques pop, rock et jazz. Parce qu'elles constituent des patrimoines musicaux partagés, ces musiques facilitent les rapprochements et les relations bilatérales. Ainsi, dépendamment du financement de l'Etat accreditant vers les Etats accreditaires, des structures sont mises sur pied pour promouvoir ces types de musiques à travers des activités. C'est le rôle des réseaux diplomatiques, des ministères des Affaires étrangères. Les instituts culturels étrangers comme les instituts français, les Goethe Institute jouent le même rôle mais font aussi la promotion de la musique du pays d'origine. Cependant, selon (Chimènes, 2004), les Etats faisant face à des contraintes budgétaires ont recours aux fonds privés pour financer la musique. Pour cela, ils encouragent le mécénat musical et c'est notamment le cas de la France. (Fosler-Luissier, 2015) fait mention des Etats-Unis qui impliquent les fondations dans le financement des projets musicaux pour contourner ces contraintes. Ainsi, la diplomatie musicale d'aujourd'hui n'implique pas seulement les réseaux diplomatiques mais aussi les Organisations Internationales, le secteur privé, les fondations et par extension les universités.

Partant de cela, on va considérer le rapport de la musique avec les Organisations Internationales. En effet, plusieurs Organisations intervenant dans les affaires internationales ont lancé des programmes d'action incluant la musique. C'est le cas après la Première Guerre Mondiale, de la SDN²². Dans cette Organisation, une commission concernait le domaine culturel et plus particulièrement le domaine musical, la Commission Internationale de Coopération Intellectuelle (CICI)²³. Cette commission consistait en un programme de législation et d'échange internationaux de la musique qui s'est finalement établi sur l'industrie du disque et les enregistrements musicaux.

Après la Seconde Guerre Mondiale, la création de l'ONU a donné naissance à l'UNESCO qui à son tour va accorder une grande place à la musique. Avec son partenaire officiel, le CIM, la musique va s'ouvrir au monde. La mobilité internationale des musiciens, la

¹⁹ Evènements musicaux organisés à Amsterdam et Montréal par John Lennon et sa femme Yoko Ono en signe de protestations non violentes contre la guerre au Vietnam en 1969.

²⁰ Concours de chanson ayant pris naissance dans le contexte géopolitique des années 50. Les dirigeants politiques de l'époque voulaient créer des liens entre les pays de l'Europe.

²¹ France Musique, (le lundi 21 décembre 2015), Portrait de Kurt Masur, humaniste et homme de paix, Le dossier du jour.

<https://www.francemusique.fr/emissions/le-dossier-du-jour/portrait-de-kurt-masur-humaniste-et-homme-de-paix-10861>

²² Organisation Internationale introduite par le Traité de Versailles en 1919. Elle a eu l'objectif principal de préserver la paix dans le monde et a été dissoute en 1946.

²³ Organe de la SDN créé en janvier 1922 et chargé de la coordination des travaux et des relations scientifiques. Il devait faciliter les échanges entre les groupes de la société civile et les gouvernements.

promotion de la création artistique, le prix UNESCO de la musique, la Journée Internationale de la musique seront autant de réalisations répertoriées. Cependant, cette diversité musicale prônée par l'UNESCO va être remise en cause par des musicologues et musiciens asiatiques qui l'accusent de mondialisation culturelle et de d'occidentalisation de leur musique (Fléchet, 2013).

Par ailleurs, la musique joue aussi un rôle important dans la perspective d'identité européenne au sein de l'Union Européenne. De fait, la musique classique représente un patrimoine commun des européens. Elle a conduit à des échanges culturels et à des voyages de musiciens emblématiques dans l'espace européen. Donc, elle est connue comme une tradition musicale en Europe et est perçue comme telle à l'étranger.

Parallèlement, selon (Dulphy, 2010), il est nécessaire de prendre en compte le fait que les acteurs non-étatiques avec une grande autonomie d'action se sont démultipliés dans la diplomatie musicale de nos jours. En effet, des personnalités non accréditées par un Etat remplissent de grands rôles dans la diplomatie musicale. C'est le cas des Associations Internationales indépendantes comme le CIM qui fait la promotion d'une coopération internationale et d'un dialogue transfrontalier sur la musique. D'autres associations se versent dans l'organisation de festivals internationaux de musique. Cette pratique rentre dans une diffusion de la production mondiale de la musique et survole les barrières nationales et linguistiques. En effet, les festivals stimulent la circulation des acteurs, des créations, des modèles et des pratiques culturelles pour paraphraser (Poirrier, 2012). Ils entrent aussi dans un processus de pacification et de rapprochement par la musique en créant un espace international. En ce sens, (Flechet et Goetschel, 2013) relatent que malgré le traumatisme des deux guerres et de la Guerre Froide en Europe, les festivals ont nourri des mouvements transnationaux dépassant souvent la coupure Est-Ouest. De plus, cela développe simultanément des relations extra-européennes tantôt avec les Etats-Unis dans les festivals de Jazz tantôt avec des pays d'Amérique latine et de l'Afrique avec leurs musiques populaires ou traditionnelles.

Les Organisations Non-Gouvernementales et la société civile utilisent la musique également dans leurs lignes d'actions pour sensibiliser. Sur ce pallier, on retrouve l'ONG Musique Esperance²⁴ dont les programmes se situent autour de : musique et échanges, musique et solidarité, musique et développement, puis musique et culture de la paix²⁵. Dans une perspective plus humanitaire, on retrouve aussi une coalition de musiciens et grandes personnalités autour de certaines initiatives. C'est le cas, des chanteurs sans frontières avec « La chanson pour l'Ethiopie » ou encore des Etats-Unis pour l'Afrique avec la chanson « We are the World », une chanson qui a été réadaptée avec de nouveaux artistes notamment Wyclef Jean pour Haïti après le séisme du 12 janvier 2010.

L'action internationale des individus peut aussi avoir une portée diplomatique. En effet, pour rentrer dans la même logique de (Flechet et Levy, 2015) en parlant de Barenboim-Said, nous avançons qu'une personnalité brillante, avec sa capacité à mobiliser plusieurs réseaux, à

²⁴ C'est une ONG qui se spécialise dans la musique. Elle a été créée en 1982 pour défendre les droits de l'Homme sur la musique et pour soutenir les jeunes professionnels musiciens. Elle est en partenariat avec l'UNESCO depuis 1992.

²⁵ <http://federation-musique-esperance.org/>

sensibiliser l'opinion publique internationale et à impliquer les médias du monde autour de ses projets, peut s'imposer dans les relations internationales en transformant des échanges culturels en initiatives et en actions diplomatiques. Des initiatives peuvent aussi venir d'autres disciplines artistiques. C'est le cas du cinéma. Le film documentaire de Mao à Mozart récipiendaire de l'Oscar du meilleur film au Festival de Cannes en 1981 est l'exemple le plus flagrant.

1. Cadre physique de l'étude

Notre étude s'inspire des réalités qui rassemblent les différents acteurs impliqués dans le Compas Direct se trouvant en Haïti, dans la Caraïbe, dans la diaspora haïtienne et caribéenne. Elle discute des différentes formes d'actions, d'opportunités et de défis que confronte cette expression culturelle. Elle a pour cadre physique la république d'Haïti.



Photo : France Diplomatie

La république d'Haïti fait partie de l'espace caribéen qui est un espace géographique de 220 000 km² découpé en 2 zones principales : les Petites Antilles à l'est et les Grandes Antilles à l'ouest. Haïti aux côtés de la République Dominicaine et avec Cuba, Jamaïque et Porto-Rico constituent les Grandes Antilles. Elles couvrent environ 90% de la surface totale des îles qui s'y trouvent. Haïti occupe la partie occidentale de l'île d'Haïti qui fut la première colonie de la région caribéenne surnommée la perle des Antilles.

La république d'Haïti a une superficie de 27 750 km² pour 11, 4 millions d'habitants au 1er juillet 2020 selon PRB²⁶. C'est le pays le plus peuplé de la Caraïbe et dont la diaspora dans la Caraïbe est plus nombreuse. Elle partage 376 km de frontières terrestres avec la République Dominicaine et des frontières maritimes avec Cuba, Jamaïque, Bahamas, Îles Turques et Caïques et Colombie. Sa zone économique exclusive est étendue sur une surface de 126 760

²⁶ Organisation américaine à but non lucrative. Elle fut fondée en 1929 et est spécialisée dans la collecte et la fourniture de statistiques pour des recherches en santé, en environnement et dans la structure des populations.

km². Le Passage du vent, long de 87 km, est l'un des principaux canaux qui la sépare de ses îles voisines, notamment Cuba.

La république d'Haïti est divisée administrativement en 10 départements géographiques avec chacun un chef-lieu. Ces départements sont eux-mêmes subdivisés en 42 arrondissements, 146 communes, 575 sections communales. Par ailleurs, elle compte la diaspora haïtienne communément appelée le 11^e département. La diaspora haïtienne représente environ 2 millions d'haïtiens dans le monde (Pew Research Center²⁷, 2019). Les principaux pays d'accueil sont les Etats-Unis, le Canada, la France, les pays de la Caraïbe comme la République Dominicaine, Cuba, Bahamas, les Départements d'Outre-mer français et depuis un certain temps les pays de l'Amérique du Sud comme Chili, Brésil et Argentine. Cependant, la plus forte concentration se trouve aux Etats-Unis et plus particulièrement sur les côtes de la Floride.

C'est le pays où a pris naissance le Compas Direct dans les années 50. Ce style musical en est devenu un patrimoine immatériel en raison de sa construction dans la vie locale, dans les traditions, dans la mémoire et dans les pratiques musicales du pays au fil des années. Il est aussi un marqueur d'identité pour la diaspora haïtienne qui a formé des groupes musicaux adoptant ce style musical.

Le compas Direct fait aussi partie de la vie musicale de la Caraïbe pour qui la musique reste la production culturelle la plus populaire et la plus connue. Puisé dans la percussion et plus particulièrement dans le tambour qui est un héritage caribéen de l'Afrique, le Compas Direct a apporté un air de famille à l'oreille caribéenne dans les années 1960-1970. Il est aussi une musique populaire qui évoque et rassemble la population créolophone de la région. Ainsi, le Compas Direct est un facteur de jonction des différentes classes sociales haïtiennes, de la diaspora haïtienne, des peuples de la Caraïbe, des créolophones et par extension des francophones.

2. Contexte et enjeux de la recherche

Haïti est réputé pour la richesse de ses expressions culturelles et la créativité de ses artistes. En effet, la littérature et l'artisanat sont des expressions internationalement très reconnues et célébrées. Dans cette lignée, les multiples styles de la musique haïtienne ont aussi fait leurs preuves. De tous ces styles, le Compas Direct est le plus connu et le plus consommé. C'est un style musical qui a enrichi la culture et particulièrement la musique caribéenne.

Dans la diaspora haïtienne, certains groupes musicaux ont amené ce style musical à des hauts niveaux internationaux. Cependant dans la réalité, ces réussites restent individuelles et non celles de la filière. Bon nombre de facteurs expliquent cela. On peut citer : les conditions générales des marchés, la carence d'informations générales, l'absence d'informations chiffrées, la déficience du cadre légal, les habitudes de production et de consommation, l'insuffisance d'infrastructures et l'absence de politiques publiques culturelles. Ces facteurs entravent

²⁷ Centre de recherche américain créé en 2004 fournissant des statistiques et des informations sociales sous forme de démographie, sondage d'opinion, analyse de contenu.

l'opérationnalisation de ses potentialités. Il convient de prendre des mesures afin de les corriger et de permettre au Compas Direct de s'adapter aux nouvelles exigences du public, aux normes et aux opportunités de cette époque globalisée.

De nos jours, l'industrie musicale a une orientation plus globale et universaliste. Cette orientation contient une branche versée dans les nouvelles technologies d'une part. Cette branche offre une capacité de diffusion illimitée à travers le numérique. Une autre branche est versée dans des actions diplomatiques. Celles-ci se font à travers les politiques publiques culturelles, les initiatives des acteurs culturels à plusieurs niveaux.

Ainsi, cette étude rentre d'un côté dans un cadre explicatif des facteurs internes et externes pouvant expliquer la stagnation du Compas Direct malgré ses fortes potentialités. D'un autre côté, elle s'oriente vers une stratégie qui tient compte des conditions que ces facteurs ont créées. Cette stratégie passe par les progrès technologiques et diplomatiques étatiques et non-étatiques en vue de l'expansion du Compas Direct.

3. Problématique et formulation des hypothèses

Dans la Caraïbe, la musique a toujours été un moyen d'exister, de s'identifier et de communiquer. D'abord, les amérindiens utilisaient la musique dans leurs cérémonies religieuses. Ils jouaient de la musique au moyen du tambour qu'ils appelaient *mayohuacàn*²⁸, des *tchatcha*, des *maracas*²⁹, etc. Les premières observations au sujet des habitudes musicales des Taïnos³⁰ figurent dans le journal de voyage de Christophe Colomb. Il se lit ainsi : « Arriva un canot plein d'anciens habitants d'autres îles qui venaient troquer des feuilles d'or contre des sonnettes » (Dauphin, 2014). Las Casas nous apprend aussi que les Taïnos chantaient sur des paroles formulées par leurs bardes et chanteurs appelés *samba*³¹. Dans ses écrits, (Nau, 1894) relate que les Taïnos adressaient également des chants sacrés connus sous le nom de *areytos* à leurs dieux. Ces *areytos* auraient été transmis de génération en génération³² et sont présents dans certains rythmes haïtiens actuels.

Après l'extermination des amérindiens, on a ramené des africains issus de diverses ethnies et de diverses contrées d'Afrique dans la Caraïbe. Ils se servaient de la musique pour communiquer car ils ne pouvaient pas se comprendre. En effet, ils ne parlaient pas la même langue et trouvaient ainsi en la musique un langage commun. La musique était présente dans

²⁸ Nom de langue espagnole désignant un type de tambour en forme d'une gourde allongée et fait en bois joué par les Taïnos des Caraïbes. Il mesure jusqu'à 1 mètre de long et ½ mètre de large. Cet instrument était joué pendant les cérémonies sacrées.

²⁹ Les *tchatcha* constituent des hochets. Ce sont des instruments à percussion qui produisent des sons lorsqu'ils sont secoués. Ils sont très connus dans la Caraïbe.

³⁰ Peuples indigènes de la Caraïbe et de la Floride qui étaient les principaux habitants d'Haïti, de Cuba, de la Jamaïque, de Porto Rico. Ils avaient une civilisation commune basée sur la culture et la transformation du manioc.

³¹ Nom donné aux chanteurs et compositeurs de musiques qui sont également chefs politiques dans la culture des Taïnos. Le terme est toujours utilisé dans le créole haïtien pour désigner des maîtres chanteurs surtout dans les associations des travailleurs agricoles et dans la musique traditionnelle.

³² De ROSNY, Lucien, (1885), *Les Antilles, études d'ethnographie et d'archéologie américaines*, Maisonneuve Frères et Charles Leclerc.

leur labeur du jour, dans leurs fêtes en soirées et surtout dans leurs rituels religieux. C'était devenu non seulement un moyen de communication mais aussi de rassemblement voire un sentiment de liberté. Même les avis publics de mise en vente ou de recherche d'esclaves faisaient état des instruments qu'ils jouaient. C'était affiché selon les recherches de Jean Sylvio Jean-Pierre³³ :

« A vendre : Un nègre nommé Médor âgé de 25 ans jouant du violon ».

« Un mulâtre créole nommé Jean, sans estampe, parlant français, jouant du violon, se disant libre, et marron depuis le 29 de ce mois ».

La musique allait être interdite sur les habitations coloniales aux esclaves qui malgré tout continuent à émettre des sons avec les calebasses et les planches. Par la suite au 18e siècle, les instruments comme le tambour, les baguettes et les grattoirs allaient être réintroduits dans les habitations. En effet, les colons constataient que la musique augmentait le rendement des esclaves.

Au-delà de tout cela, la musique constituait un moyen de se fédérer pour les esclaves en quête de liberté. Elle est d'ailleurs utilisée par les marrons à travers la conque de lambi à des fins de communication et de rassemblement. C'est ainsi que dans le premier rassemblement des esclaves de Saint-Domingue qui a eu lieu dans la nuit du 14 au 15 août 1791, il y a eu de la musique. Ce rassemblement a donné corps à la cérémonie du Bois-Caïman et c'était une cérémonie très rythmée par le son du tambour. Cette cérémonie a donné le ton pour l'acquisition de l'indépendance d'Haïti en 1804.

Au 19e siècle, la musique de la Caraïbe subit des influences européennes notamment celles de la contredanse qui était très répandue en Europe. C'est ainsi que ce sont apparus la Contradanza à Cuba, la Plena à Porto-Rico, la quadrille en Martinique avec d'autres musiques et danses comme la Valse, la Polka, la Mazurka dans les colonies. Entre-temps, la République d'Haïti ayant fraîchement acquis son indépendance se cherche un emblème musical. Ainsi au cours de la campagne de l'Est en 1805, Dessalines va doter la nouvelle république d'une danse officielle dénommée le carabinier³⁴. C'est la première danse officielle nationale d'Haïti (Claude Dauphin, 2014).

Parallèlement, depuis la fanfare spéciale qui a animé la proclamation de l'indépendance en 1804, la république va aussi compter des fanfares de diverses sortes et de la musique savante tout au long du 19e siècle. Au milieu du 19e siècle, on ne danse plus le carabinier en Haïti car une autre danse moins soldatesque émerge. A la fin du 19e siècle, les musiques d'influences européennes populaires dans la Caraïbe commencent à percer en Haïti. Puis, une musique

³³ Jean Sylvio Jean-Pierre est un anthropologue sociologue plasticien haïtien, consultant en musique et ethnomusicologie. Il enseigne l'histoire de la musique populaire et de la danse traditionnelle haïtienne.

³⁴ Danse née dans un élan spontané d'une courtisane du nom de Euphémie Daguilh pour saluer Dessalines à Santo-Domingo aujourd'hui selon des historiens comme Thomas Madiou et Justin Kéno et le diplomate et compositeur musical dominicain Enrique Marchena cités dans FOUCHARD, Jean, (1988), La meringue : danse nationale d'Haïti, Léméac, Ottawa, 198p.

Dessalines chargea l'officier Manouel d'organiser cette danse qu'il trouva originale et la décréta par la suite danse impériale.

populaire va prendre naissance, c'est la meringue haïtienne. Celle-ci est inspirée de danses africaines et s'est mélangée avec les mouvements du menuet français (Fouchard, 1988).

Au début du 20e siècle, l'univers musical haïtien ne tend pas seulement vers les musiques européennes, mais aussi vers les musiques latines, puis vers les musiques américaines surtout avec l'occupation américaine de 1915. Rappelant l'époque coloniale, cette situation va stimuler la naissance de l'indigénisme haïtien. Les formes d'expression deviennent plus proches de celles des anciens esclaves dans le milieu urbain. Dans le milieu rural, on va rencontrer le rara³⁵. A la fois culturel et philosophique, l'indigénisme va réunir chant, danse, musique autour d'un rite traditionnel pour véhiculer les revendications populaires.

L'occupation américaine a provoqué l'émigration de paysans vers Cuba. A leur retour au pays, ils ramènent de nouveaux instruments musicaux qui entraînent de nouvelles formules instrumentales, donc de nouveaux sons empreints des styles afro-cubains. C'est ainsi que sont apparus le boléro haïtien et le troubadour dit "twoubadou"³⁶. Le boléro était une danse de salon qui traite particulièrement des sujets d'amour. Le Troubadour, lui, traite de tous les sujets de la société. Ensuite il va être utilisé et mélangé à la merengue populaire haïtienne.

Au lendemain de l'occupation américaine, il y a un fort engouement en Haïti pour la musique cubaine. Les musiciens haïtiens jouaient donc une musique empreinte des rythmes cubains sur des places publiques en y introduisant des textes écrits en créole. Il n'y avait pas un rythme bien défini. Au milieu du 20e siècle, pendant que se trouvent sur la scène musicale haïtienne des rythmes étrangers très appréciés, la merengue populaire haïtienne va évoluer pour donner naissance progressivement au Compas Direct. Ce style musical révélé par Nemours Jean-Baptiste est très vite devenu populaire en Haïti et dans la Caraïbe.

Aujourd'hui encore, le Compas Direct reste le genre musical le plus populaire en Haïti. Il est aussi le style musical haïtien le plus connu dans la Caraïbe et dans le monde. En cette époque de globalisation marquée par un développement sans précédent des nouvelles technologies, le Compas Direct peine à trouver de nouveaux marchés. En effet, les marchés impliquent de nouvelles procédures de production et de nouvelles formes d'organisation. Le Compas Direct en tant que musique enregistrée doit donc être en phase avec les nouvelles technologies d'une part et doit chercher ses liens avec les relations internationales d'autre part. Le lien le plus proche et le plus connu est tissé avec les pays de la Caraïbe. Cette musique est réputée comme un moyen de rencontre, d'échange, de partage et d'émergence culturelle dans la Caraïbe.

En effet, le Compas Direct entraîne une cohésion sociale et générationnelle entre le peuple haïtien et ceux d'autres pays de la Caraïbe comme les Antilles françaises, la Dominique, la Réunion, Sainte-Lucie, les Bahamas et le Panama. Des groupes provenant de la République Dominicaine ont aussi fait des adaptations au rythme du Compas Direct. Cette cohésion est facilitée par les rapports sociaux dans la région et aussi par la créolisation. Le Compas Direct

³⁵ Style musical haïtien généralement pratiqué dans les milieux ruraux pendant les semaines de Pâques. Dans le rara, on utilise des instruments traditionnels et le vaudou est souvent mis en œuvre.

³⁶ Genre Populaire de musique haïtienne provenant du nom français troubadour. Il est la combinaison du style musical guajiro de Cuba avec le style traditionnel de musique haïtienne. Il a été surtout ramené par des haïtiens coupeurs de cannes à Cuba.

est donc un atout de développement culturel pour Haïti dans la région caribéenne. Cependant selon nos observations, dans toute l'histoire de cette musique dans la région, les transferts et les influences sont des phénomènes assez naturels n'ayant aucun but politique ni diplomatique.

Comment ces transferts musicaux se sont-ils manifestés ? Quels mécanismes sociologiques, techniques et technologiques ont permis ces échanges ? Peut-on voir à la base de ces influences des facteurs historiques, et socio-économiques ? Si on considère toute la notoriété du Compas Direct dans la Caraïbe, ne peut-il pas faire l'objet d'une diplomatie musicale haïtienne ?

L'intérêt du présent travail sur le Compas Direct et la Caraïbe s'oriente dans une approche diplomatique du sujet à travers des politiques publiques culturelles. Car, au-delà de sa dimension sociale dans la région, de son pouvoir d'émotion, le Compas Direct peut être aussi un enjeu diplomatique. Annexé à des politiques publiques culturelles, le Compas Direct peut faire l'objet d'une politique culturelle haïtienne dans la Caraïbe. Dans cette optique, pour cette étude, il conviendrait d'examiner la fonction de représentation haïtienne que remplit le Compas Direct. Il est important aussi de le présenter comme pratique culturelle caribéenne et dans sa fonction de rapprochement. Et, vu qu'avec la globalisation la musique a un caractère universel, il est nécessaire de voir le Compas Direct à travers sa fonction d'ouverture au sein d'une organisation intergouvernementale comme la CARICOM, dans les initiatives des acteurs culturels non-étatiques notamment celles de la diaspora haïtienne et aussi dans les dispositions technologiques.

En ce sens, le sujet de notre étude s'intitule : « **Valorisation du Compas Direct au moyen de la coopération régionale et de l'innovation** ». Ce sujet sera développé en 3 parties :

La première partie porte sur l'émergence du Compas Direct en Haïti avec ses fondements et son implémentation dans l'aire musicale haïtienne. Ici, nous avons identifié les premières expressions musicales existantes, les influences cubaines, la naissance du Compas Direct et son équilibre sonore.

La deuxième partie concerne l'évolution du Compas Direct. Cette partie présente les orientations du rythme suivant les générations. Elle analyse aussi les caractéristiques des acteurs et des marchés.

La troisième partie présente le Compas Direct dans le développement culturel. Elle va s'intéresser au symbolisme social du Compas Direct en Haïti et dans la Caraïbe. Puis, elle présentera les résultats de l'étude et les mécanismes de coopération régionale à travers un projet de développement culturel avec le Compas Direct autour d'autres expressions culturelles haïtiennes.

Notre recherche sera donc une étude prospective à la fois synchronique et diachronique du Compas Direct en ayant comme référence les orientations diplomatiques et technologiques de la musique populaire dans le monde.

De cette problématique, nous avons tiré l'hypothèse de recherche suivante :

Depuis la création du Compas Direct, il existe une abondante relation musicale entre Haïti et les autres Etats de la Caraïbe qui provient d'un passé historique commun et des contextes socio- économiques.

Le Compas Direct peut faire l'objet d'une diplomatie musicale haïtienne au sein de la région caribéenne.

4. Objectifs de l'étude

Le présent travail se propose de réunir les données qui vont permettre de comprendre les environnements du Compas Direct, ses modes de diffusion et ses défis en Haïti, dans la Caraïbe et à l'international. Ces données peuvent donc être utiles pour des interventions des gouvernements et/ou de la société civile haïtienne. Ainsi, l'objectif principal de ce travail est de contribuer à la valorisation et au développement du Compas Direct dans les politiques publiques culturelles d'Haïti dans la Caraïbe. Il vise donc à orienter le Compas Direct vers une approche diplomatique et innovante.

Spécifiquement, il s'agira de :

- Analyser le contexte de la création du compas Direct en Haïti ;
- Comprendre les facteurs liés à son explosion dans la vie musicale de la Caraïbe ;
- Identifier les causes du manque de compétitivité du Compas Direct à l'échelle internationale ;
- Élaborer une stratégie visant à faire du Compas Direct un outil de la diplomatie culturelle haïtienne pouvant contribuer au développement.

5. Approches méthodologiques

Pour réaliser cette étude, nous avons effectué des recherches pour avoir des données sur :

- L'utilisation de la musique par les habitants de la Caraïbe à l'époque précoloniale ;
- Les rapports qui existaient entre la musique et l'esclavagisme à Saint-Domingue ;
- Les expressions musicales d'Haïti après son indépendance ;
- Les éléments sociaux, politiques et économiques qui affectent l'apparition des rythmes musicaux en Haïti ;
- Les liens entre le Compas Direct et les autres rythmes de la Caraïbe depuis les années 1950 à nos jours ;
- La représentativité du Compas Direct pour les haïtiens en Haïti et à l'étranger.

Pour recueillir les données, nous avons entamé une recherche documentaire préalablement à la bibliothèque de l'Université Senghor à Alexandrie. Ensuite, nous avons

consulté des documents en ligne sur des plateformes comme : Cairn.info, Google, CIDIHCA, SRDMH, Industrie-culturelle, La Médiathèque Caraïbe. La médiathèque de l'Institut Français en Haïti a aussi partagé avec nous par Google Drive des documents en lien avec la musique haïtienne.

Nous avons sélectionné parmi les articles, les ouvrages, les rapports, les mémoires, ceux qui étaient les plus représentatifs. Ensuite, nous avons dressé un rapport de lecture des documents choisis pour mieux les exploiter en rapport avec notre sujet de recherche.

Enfin, pour compléter les données recueillies, nous avons procédé par webinaire à 11 entretiens semi-dirigés. Ces entretiens ont été réalisés avec des acteurs d'Haïti, de la Martinique, de la France de la diaspora haïtienne aux Etats-Unis et au Canada, de la diaspora caribéenne. Ce sont des personnalités qui évoluent ou qui ont évolué dans la filière Compas Direct. Ce sont des musiciens, des auteurs-compositeurs, des producteurs, des réalisateurs, des animateurs de radio, des disquaires, des journalistes culturels, des professeurs et danseurs professionnels.

La grande majorité des interviewés se sont montrés disponibles, expérimentés, engagés, passionnés et visionnaires. Nous nous sommes servis d'un schéma d'entretien avec des questions relevant du statut des interviewés et des indicateurs de l'hypothèse de notre recherche.

6. Limites de l'étude

Nous avons renoncé à apporter des estimations chiffrées dans cette étude en raison de la non-disponibilité des sources officielles notamment du Ministère de la Culture et de la Communication en Haïti d'une part et le manque de communication de données chiffrées des acteurs interviewés.

II. PREMIÈRE PARTIE : EMERGENCE DU COMPAS DIRECT

A. Chapitre 1 : Les fondements du Compas Direct

1. Les formes des premières expressions de la musique haïtienne

Depuis les célèbres bals donnés par les héros de l'indépendance jusqu'à aujourd'hui, les styles musicaux ont abondé en Haïti. Ils se sont préalablement caractérisés par une conservation du patrimoine taïno et/ou africain, puis par des influences européennes, américaines, et cubaines, et enfin par l'invention du style créole. La danse des premières années de la nation haïtienne est le carabinier. Claude Dauphin nous rapporte que le carabinier va être baptisé danse impériale par Jean-Jacques Dessalines en 1805. C'est la première danse officielle d'Haïti. Son origine reste controversée. Il serait né soit des pas de Euphémie Daguilh sous les yeux de l'empereur dans l'actuelle République Dominicaine pour certains auteurs. Pour Bruno Blum, le carabinier est une variante de la contre-danse. Au milieu du 19^e siècle, cette danse va faire place à la meringue haïtienne qui va devenir de plus en plus populaire à la fin du 19^e siècle.

Au cours des longues années d'occupation par Haïti de l'actuelle République Dominicaine, les échanges ne se sont pas limités en café et en légumes mais affectaient aussi les expressions culturelles. Ainsi, le carabinier a été désigné comme carabine en espagnol tout comme la meringue haïtienne en meringue dominicain³⁷. Celui-ci est inspiré aussi du métissage afro ibérique dominicain. Pour beaucoup d'auteurs, la meringue haïtienne a une provenance carabinière. Elle serait donc un ralentissement du carabinier qui était devenu trop soldatesque. Pour l'historien (Fouchard, 1988) la meringue haïtienne a ses origines de manière certaine dans les rythmes mozambicains dansés par les anciens esclaves. L'appellation vient d'une danse bantou nommée Mouringué. Toujours selon lui, la merengue haïtienne, comme le merengue en République Dominicaine et la biguine dans les Antilles françaises étaient des danses d'ouverture et de fermeture des bals de l'élite.

Il y a eu 3 catégories dans la meringue haïtienne, une de type A, une de type B et une autre de type C. La meringue de type A est une meringue classique et de salon. Elle est plus instrumentale et ses mélodies ne sont pas chantées. La meringue de type B est dite meringue gaie. C'est la meringue moyenne et elle est une cadence sur un rythme plus accéléré que la meringue de type A. Elle est généralement chantée. La meringue de type C est une meringue extraordinaire. Elle est interprétée seulement à l'occasion du carnaval. Elle est dite meringue carnavalesque et est caractérisée par un rythme rapide 2/4. C'est ce dernier type de meringue qui va rester de nom en Haïti au fil des années. Aujourd'hui encore, il influence la musique haïtienne surtout pendant les périodes carnavalesques. Entre autres, la formule la plus achevée et plus répandue de la meringue haïtienne se retrouve dans Choucouné d'Oswald Durand, Marabout de mon cœur d'Emile Roumer ou encore dans Ayiti Cheri d'Othello Bayard.

Les styles musicaux haïtiens se sont aussi brassés avec les rythmes européens, nord-américains et surtout latins pour donner naissance à de nouveaux rythmes. Des rythmes ont aussi pris naissance comme moyen de résistance aux rythmes étrangers. C'est ainsi que

³⁷ Le meringue est un genre musical et une danse née dans la région de Cibao en République Dominicaine. Elle fait partie de l'identité nationale de la communauté dominicaine.

l'occupation américaine va changer la donne de l'aire musicale en Haïti. Il va y avoir un appel indigéniste et une montée de la musique folklorique. Soutenu par la revue indigéniste, le débat va s'ouvrir autour du thème de la liberté comme race, culture, origine avec les artistes et les écrivains haïtiens. Ceci va faciliter le développement de la musique dite indigéniste ou folklorique. Dans ce courant, on retrouve Antalcidas Orus Murat³⁸ dans le Jazz des jeunes qui jouait des variétés de rythmes haïtiens comme : Banda, Djuba, Yanvalou, Petro. Ses musiques étaient souvent inspirées des lakou³⁹ aux Gonaïves. L'orchestre accompagnait donc la littérature haïtienne naissante.

Par la suite, la musique indigéniste a commencé à s'éloigner de plus en plus de sa signification sociale et culturelle pour devenir purement touristique (Coulanges, 1993). Comme le tourisme était en pleine effervescence dans la Caraïbe et en Haïti avec la célébration du bicentenaire de la ville de Port-au-Prince, les compositions des musiciens étaient de plus en plus orientées vers les touristes. Entre temps, Cuba devient l'île du tourisme avec des loisirs sans bornes, une sorte de Las Vegas des Caraïbes. Les fortunés haïtiens, les amateurs de jeu et de la musique s'y rendaient régulièrement. Ainsi, la musique cubaine qui a fait le tour du monde à cette époque s'est déferlée sur Haïti.

Ainsi, les orchestres haïtiens vont intégrer les styles cubains dans leurs répertoires. De manière générale, ils se mettaient à jouer des rythmes venant de l'Amérique latine. Le Jazz des jeunes qui, notamment était à l'avant-garde du mouvement indigéniste, a commencé à interpréter des musiques étrangères notamment de Cuba comme Mambo, Gualacha, Rumba, Conga et Cha cha cha. Parallèlement, même si des groupes comme les Fantaisistes de Carrefour et Shupa Shupa ont suggéré un retour aux sources folkloriques, les intellectuels qui représentaient le bouclier de la musique indigéniste ont quitté le pays pour des raisons politiques vers le Canada et l'Afrique.

2. L'influence cubaine

Au milieu du 19e siècle, la couverture radiophonique était étrangère en Haïti. On captait facilement la radio CMQ⁴⁰ et ses émissions de musiques. En plus, comme il n'y avait pas une grande discographie haïtienne, les radios haïtiennes diffusaient de la musique cubaine, de la chanson française et aussi de la musique dominicaine. Le public haïtien avait plus opté pour la musique cubaine. Et entre temps, l'influence cubaine a aussi filtrée dans la musique haïtienne pour donner le Troubadour et Boléro haïtien.

Pour (Louis-Charles, 2003), les Troubadours ont existé depuis l'époque coloniale. Toutes ses compositions sont soudées par un humour traditionnel qu'on retrouve dans les petits ensembles de la province haïtienne (Boncy, 1992). Le Troubadour a été enrichi par le son dérivé des traditions guajiro de Cuba qui s'est introduit en Haïti à travers les coupeurs de cannes

³⁸ Compositeur, parolier, arrangeur et ethnologue. C'est l'une des figures les plus emblématiques de la musique folklorique en Haïti.

³⁹ Temples sacrés servant de sanctuaires et de lieux de pèlerinage pour les adeptes du Vodou en Haïti. Ce sont les plus importants en Haïti et sont au nombre de 3 : Lakou Souvenance, Lakou Badio et Lakou Soukri. Ils reçoivent des cérémonies annuelles perpétuant les traditions du Vodou.

⁴⁰ Station de radio et de télévision cubaine située à la Havane.

haïtiens. Ces migrants haïtiens, dépossédés de leurs terres, voyageaient chaque année pour aller travailler à Cuba et fuir l'occupation américaine.

A leur arrivée, ils ont transmis la meringue haïtienne aux cubains. Cette musique va être mélangée aux rythmes cubains pour donner la Danzòn⁴¹ lente de Cuba avec un syncope créole. A leur retour au pays, ils ont apporté avec eux des instruments qui étaient pratiquement transportables. Ils ont permis l'introduction de la Guajira Cuba pour former la musique de Troubadour selon Mushy Widmaier. Cette musique se joue avec une ou deux guitare(s) acoustiques, un accordéon et des percussions. Elle comprend aussi un grattoir, un tambour à tonneau, le tcha tcha et le lamellophone. Ces instruments sont accompagnés de parodies exprimées en créole comme : kousi kousi, bwa kilibwa, plen kay⁴².

Annilus Cadet, Jean-Gesner Henri dit Coupé Cloué, Raphaël Bénito sont des noms qui ont marqué ce style musical. De nos jours, le troubadour n'est plus en vogue mais est toujours pratiqué en Haïti. Il est incorporé dans certaines chansons de la musique haïtienne. C'est le cas de : "blakawout" de Mizik Mizik, "pa manyen fanm lan" de Sweet Micky, "ma rose" de Alan Cavé. On le retrouve aussi dans les fêtes patronales, dans les fêtes privées de certains hôtels, dans les restaurants, et des musiciens de twoubadou se produisent fréquemment à l'aéroport international Toussaint Louverture. A cause de son origine semi-rurale, on dit que le Troubadour est natif-natal, une musique typique ou encore mizik anba tonèl⁴³.

Les effets de l'influence cubaine se firent davantage ressentir quand le boléro entra dans le répertoire de la musique haïtienne. Lorsque les orchestres sillonnaient les clubs pour jouer de la musique cubaine, ils jouaient aussi du boléro. C'est un style musical qui est apparu en Espagne au 18e siècle. Il tiendrait son nom du mot volero qui signifie danseur volant. Un siècle plus tard, il a été transporté à Cuba et dans toute l'Amérique latine pour atterrir en Haïti dans une influence cubaine. Le boléro était très cher aux amoureux car ses textes étaient propices aux déclarations enflammées. En effet, le boléro haïtien avait emprunté certaines variantes de la chansonnette française et était essentiellement sentimental. Quoique considéré parfois trop lent, il s'est introduit de façon durable dans la musique haïtienne. Des formations majeures ont adopté ce rythme, il s'agit des orchestres comme Septentrional, Tropicana d'Haïti et les Ambassadeurs. Des voix comme celle de Emile Volet, Issa El Saïeh, Roger Colas, Gérard Dupervil, Rodrigue Millien et Toto Nécessité ont fait danser bon nombre de personnes sur une cadence danser-coller au rythme de cette musique.

En 1953, un ensemble d'événements va conduire à la révolution de Fidel Castro contre Batista à Cuba. L'accès aux partitions cubaines était devenu de plus en plus difficile. Puis, il va y avoir une rupture diplomatique entre Haïti et Cuba. Les orchestres étaient obligés d'interpréter et de jouer les anciennes partitions. Les gens ont fini par s'en lasser. A la même époque, les orchestres dominicains étaient bien reçus et l'orchestre Conjunto Tipico Cibaeño⁴⁴ a fait une tournée triomphale en Haïti. Les haïtiens dansaient de tout et il n'y avait pas un rythme unifié. Même la pachanga⁴⁵ était devenu populaire en Haïti nous dit Reginald Delva. Les rythmes se

⁴¹ Genre musical et danse officielle de Cuba.

⁴² Titres de chansons de rythme twoubadou très populaires en Haïti mentionnés ici en termes créoles. C'est un lieu de rassemblement sous un toit qui protège de la pluie ou du soleil après une journée de travail. Le nom est lié à l'ambiance rurale, aux divertissements, à la fête champêtre, à la danse et à la musique.

⁴⁴ Groupe jouant le merengue dominicain et se produisant dans les années 1950. Ce fut le premier groupe à connaître un succès majeur avec ce rythme.

⁴⁵ 47 Style musical issu d'un mélange de merengue dominicain et conga cubain.

mélangeaient la plupart du temps car les orchestres haïtiens étaient en manque de nouvelles partitions. Les musiciens avaient besoin de changement. Dans cette quête, Nemours Jean-Baptiste va créer le Compas Direct qui va devenir la musique de danse populaire haïtienne.

3. Nemours Jean-Baptiste et son parcours

Nemours Jean-Baptiste est né à Port-au-Prince le 2 février 1918 de Lucie Labissière, sa mère et Clément Jean-Baptiste, son père. Il est baptisé le 2 mars de la même année. Avec une enfance difficile, il a grandi à la rue des Fronts forts qui est un quartier des anciens combattants, des chevaliers, et des sambas. Il fréquenta l'école de Jean Marie Guilloux près de la Cathédrale de Port-au-Prince. Pour certains, sa tendre jeunesse reste introuvable.

Pour Bruno Blum⁴⁶, Nemours était un adolescent qui s'appliquait aux études et qui jouait dans la cour de François Guignard qui fabriquait des banjos⁴⁷. Il était l'ami proche de son fils aîné Félix Guignard dit Féfé. Nemours était le seul petit garçon qui a eu l'audace de jouer avec les petits banjos que fabriquaient François Guignard qui avait en parallèle un groupe bastringue. Guignard travaillait à la revalorisation de la musique folklorique. Pendant que son père travaillait comme cordonnier en compagnie de son frère Monfort et de sa sœur Altagrâce, Nemours travaillait dans un salon de coiffure qui était très fréquenté.

Selon Richard Deville, c'est dans ce salon de coiffure que tout a commencé lorsque le maestro François Guignard lui a demandé de trouver parmi ses clients un musicien. Le maestro devait honorer un contrat et il lui manquait un joueur de banjo. Sans hésiter Nemours se désigne. Ne pouvant trouver quelqu'un d'autre, le maestro tente sa chance avec lui tout en sachant que Nemours n'est pas du tout musicien. Lors de la soirée, les autres musiciens ont fait en sorte de masquer son manque d'expérience. Après être payé, Nemours découvre que la musique est plus rentable que son salon de coiffure. Il décide alors de s'orienter vers la musique. A cet effet, il achète un livre de musique de Claude Augé⁴⁸ pour apprendre le solfège et jouer le banjo. Il a aussi appris à jouer de la guitare. Ainsi, il commence à jouer de la musique avec le Trio d'Annilus Cadet qui animait des émissions à la Radio HH2S⁴⁹.

Plus tard, il se rend compte que le banjo n'est pas très demandé. Il s'oriente vers la guitare puis vers les instruments à vent, plus particulièrement vers le saxophone. Il avait compris que le saxophoniste était mieux payé et était mis en vedette devant les orchestres. Toujours en quête de savoir, il part voir le maestro Victor Flambert et joue aux côtés des musiciens du jazz Guignard.

Il va se rendre dans la ville des Cayes pour être l'élève du maestro Destinoble Barrateau et intègre l'orchestre "Panorama des Cayes". De retour à Port-au-Prince après son séjour aux

⁴⁶ Musicien français, ancien journaliste, écrivain très connu pour son travail dans le domaine du reggae et du rock.

⁴⁷ Instruments de musique à cordes pincées se distinguant de la guitare. Il serait un dérivé du luth ouest-africain apporté par les esclaves noirs en Amérique.

⁴⁸ Le livre de musique de Claude Augé est un grand classique de solfège qui intègre ce qu'il faut à un débutant dans la musique.

⁴⁹ Station de radio privée ayant fait son apparition dans les années 1940. Elle fait partie des premières stations de radios haïtiennes après l'occupation américaine et la fin de l'expérience de HHS en 1937.

Cayes, Nemours va intégrer une bande à pied nommée “Titato” avec Lucien Noël. Il va continuer sa quête en fréquentant d’autres musiciens et en intégrant d’autres orchestres. Ainsi, il s’insère dans l’orchestre “Anacaona”, puis part vers l’orchestre “Atomique” où il s’introduit dans les instruments à cuivre au côté de Robert Camille avant de se faire expulser par son propre frère Monfort Jean-Baptiste qui était contrebassiste et par Kesnel Hall, trompettiste. Nemours avait fini par s’imposer en maestro et ne voulait en faire qu’à sa tête. C’est une affaire qui a même fini au tribunal selon Bruno Blum.

Il va alors travailler à réaliser son rêve de devenir maestro et créer son propre orchestre. Ainsi, il créa l’orchestre “Atomique Junior” avec l’aide de Issa El Saieh. Il va devenir maestro par la suite de l’orchestre “Citadelle” aux côtés du pianiste Edner Guignard mais son passage ne durera pas. En 1943, il aurait créé un ensemble en engageant Antalcidas Orus MURAT. Ce dernier va le laisser au profit du Jazz des jeunes.

Subséquentement, Nemours s’associe à Numarque qui était propriétaire de boîte de nuit et homme d’orchestre. Celui-ci lui permet d’expérimenter de nouvelles approches dans un cadre attrayant à Kenscoff en compagnie de Frank Briol, Julien Paul, Louis Lahens, Walter Thadal, Ketzer Duroseau et les frères Mozart. Ensemble, ils forment l’orchestre Panamerican durant les vacances d’été à Kenscoff selon Serge Rosenthal. Par la suite le succès du groupe va déborder des frontières de Kenscoff. Puis, Numarque inaugure à Mariani un nouveau night-club nommé “Aux Calebasses”. Ce lieu au décor bucolique devient le fief de Nemours qui désormais est un musicien accompli et un chef d’orchestre autodidacte. Là, il part à la conquête de la danse carrée qui est une variante de l’ancien carabinier et qui était la préférée de Jean-Jacques Dessalines. Nemours va raviver cette danse avec de la merengue haïtienne et des touches d’innovation. Cela va donner une symbiose de tempo ternaire que les fans vont appeler “rythme au calebasses”.

Le 26 juillet 1955, Nemours Jean-Baptiste crée le “Conjunto International” avec Wébert Sicot et qui va devenir quelques semaines plus tard “L’Ensemble aux calebasses” avec Ketzer, Mozart, Richard Duroseau, Thadal, Tallès, Briol, Gaspard, Domingue, Napoléon, Boston, Lahens et Blain. Ce nom était dû au night-club qui était devenu très célèbre. En effet, son plafond était tapissé de calebasses multicolores. L’ensemble va durer jusqu’au départ de Nemours du night-club en 1958.

Par ailleurs, le même jour du 26 juillet 1955, Nemours a donné son premier concert en public avec sa nouvelle formation sur la place Sainte-Anne. Cette date est retenue comme la date officielle de la création du Compas Direct. Ce rythme qui allait devenir le plus populaire et controversé en Haïti. En 1957, Wébert part en Italie avec Joseph Trouillot, le maestro de l’orchestre “Casino international” pendant que Nemours et son groupe partent à New York.

En 1959, l’ensemble change de nom pour devenir “L’Ensemble Nemours Jean-Baptiste”. Pour se venger de la trahison d’Antalcidas, il s’en prend au Jazz des jeunes. Il y eut des duels musicaux de grande envergure entre ces 2 groupes. A la fin de cette rivalité, est venue celle avec Wébert Sicot qui entre-temps avait créé un nouveau groupe. En 1963, “l’Ensemble Nemours” devient “Super Ensemble” pour mieux concurrencer Wébert Sicot. Le 8 avril 1964, les deux antagonistes ont eu un face-à-face dans un match de football avec leurs supporters respectifs. Le match organisé par Raoul Guillaume au stade Sylvio Cator s’est soldé par un

score de parité soit 1 but partout. Wébert et Nemours vont être des concurrents et se donner des duels musicaux tout au long de leurs carrières. Il faut dire que les duels musicaux restent une tradition qui demeure jusqu'à aujourd'hui entre les formations musicales.

Dans les années 1969-1970, "le Super Ensemble Nemours Jean-Baptiste" n'existe plus. Devant l'émergence des mini-jazz, Nemours s'est retiré de la scène musicale pour ne pas avoir à perdre la vedette comme il l'a fait à "Jazz des jeunes". A cet effet, il a déclaré à Wagner Lalanne : "l'essentiel, c'est de savoir se retirer à temps" (Blum, 2015). Ainsi, il s'expatrie à New York. Arrivé aux Etats-Unis, il va découvrir une communauté de musiciens haïtiens en gestation composée de Raymond et Wébert Sicot, Mozart et Richard Duroseau et Raoul Guillaume qui lui était en exil. Ainsi, en 1973, il revient sur la scène musicale avec une nouvelle formation qu'il appelle : "Super Combo de Nemours Jean-Baptiste". Cette formation va jouer dans des night-clubs comme "Casa borinquen" à Brooklyn, et "Casa Caribe" à Manhattan. Il eut un grand succès avec le morceau "Gason nou nan ka" et fit le plaisir des adeptes du Compas Direct immigrés et exilés. Cette formation va durer jusqu'en 1976.

Puis, Nemours rentre immédiatement au pays. Il était usé, endommagé de la vue et avec de sérieux problèmes économiques car il ne jouissait d'aucun système de retraite ou d'assurance. Pour lui assurer une intervention chirurgicale, des compatriotes ont fait une souscription à son nom pour réunir de l'argent. Son principal concurrent Wébert Sicot a accompagné cette démarche afin que sa vue soit restaurée. D'ailleurs, ils ont produit ensemble son dernier album titré "Union" paru chez Delta records dans les années 1981-1982. Néanmoins, Nemours a fini par perdre l'usage de la vue. Il est mort à l'âge de 71 ans le 18 mai 1985 à Port-au-Prince, une date qui marque la célébration du drapeau haïtien. Ce fut entre autres le jour même des funérailles de Emmanuel Antoine Rossini Jean-Baptiste dit Ti Manno, une autre figure emblématique du Compas Direct et superstar à l'époque.

Nemours était marié à Marie Félicité Célima Olivier. Elle est morte à l'âge de 98 ans récemment, soit le 18 février 2021 en sa résidence privée à Tampa en Floride. Ils ont été les parents de 2 enfants : Yvrose et Yves Jean-Baptiste. Nemours Jean-Baptiste est un monument du Compas Direct, de la musique haïtienne et de la culture haïtienne. A cet effet, des musiques et des célébrations ont été faites en son honneur. L'année 2018 lui a été consacrée en Haïti et un buste lui a été dédié le 26 juillet de cette année sur la place Sainte-Anne. Il fut un musicien créatif, un multi-instrumentiste, un compositeur, un chef d'orchestre et un show man. Il a endigué le flot des musiques latines sur Haïti en voulant que son pays ait son propre rythme. Il a innové pour tracer le chemin à un style de musique qui est devenu l'identification musicale ambiante du terroir.

B. Chapitre 2 : Le Compas Direct dans l'aire musicale haïtienne

1. Naissance du Compas Direct

Le Compas Direct est la musique de danse populaire urbaine d'Haïti créée par Nemours Jean-Baptiste. Le label Compas Direct a été légalement enregistré en 1994 aux Etats-Unis par ses héritiers à savoir Yvrose Jean-Baptiste, professeure et Yves Jean-Baptiste, médecin. Ceci est survenu après l'utilisation non autorisée du rythme dans une composition de l'artiste dominicain Juan Luis Guerra en 1960. En Haïti, le Compas Direct est inscrit dans l'inventaire du patrimoine immatériel haïtien en date du 19 octobre 2019 par le Ministère de la Culture et de la Communication.

Au milieu du 20^e siècle, la nation haïtienne dansait des musiques polyrythmiques et n'avait pas un rythme qui lui était propre. Au milieu des grands musiciens de l'époque, Nemours Jean-Baptiste comme chef d'orchestre va se démarquer. Ainsi, il part à la recherche de la danse carrée qui est une variante de l'ancien carabinier pour expérimenter de nouvelles approches dans les années 50. Dans cette quête, il l'a retouché avec la meringue haïtienne tout en y apportant d'autres innovations inspirées des battements du Conjunto Tipico Cibaëño.

Les battements 2/4 deviennent 4/4 avec l'orientation simplifiée de Nemours. Il a retenu le ralentissement du son de tambour fait par Kreutzer Duroseau aux dépens du rythme. Ainsi, le rythme que Nemours a créé était syncopé et se jouait sur une seule allure. Elle est jouée sur une subdivision binaire (un-deux) de la contrebasse sur une symbiose du tempo ternaire mais sans l'interférence d'une troisième mesure ni d'un accord accidentel. Sur cette subdivision, le tambour joue une variante au côté d'autres instruments de percussion comme les timbales et la petite cloche suivant un interview de Nemours Jean-Baptiste sur la Télévision Nationale d'Haïti dans les 1980. Le rythme était facile à danser. Vers 1952, il est très vite adopté par le public qui le baptise le rythme aux Calebasses. C'étaient les premiers balbutiements du Compas Direct.

Chemin faisant, le nom du nouveau rythme créé par Nemours fut utilisé pour la première fois par le célèbre trompettiste René Diogène lors de l'appréhension difficile d'une partition. C'est alors qu'il désigna le rythme par le vocable de Compas Direct. Pour le musicologue Claude Dauphin l'appellation Compas Direct tire son nom du mot espagnol « compas » signifiant « mesure » (Claude Dauphin, 2014). Ce qui est sûr c'est que Nemours se vanta de son invention dont le tambour constitue le vecteur moteur et il a adopté le terme Compas Direct. Ainsi, le 26 juillet 1955 il aurait joué son rythme sur la place Sainte Anne à Port-au-Prince lors de son premier concert en public avec sa nouvelle formation "Conjunto International" devenue "Ensemble aux Calebasses" et crée le même jour.

Les opinions divergent concernant la date exacte de la création du rythme Compas Direct mais nous nous référons ici aux dires de Nemours Jean-Baptiste dans un interview donné à la Télévision Nationale d'Haïti où il mentionne avoir créé son rythme en 1955. En effet, dès 1955, le rythme était déjà très populaire et concurrençait le Jazz des jeunes dont le rythme était difficile à danser. Comme à l'époque la société haïtienne était très conservatrice et le nom de famille était un élément important pour percer dans la musique, Nemours a eu des détracteurs

qui le qualifiaient d'imposteur. Cependant, le développement du réseau de stations de radio et l'industrie naissante du disque en Haïti va l'aider à avoir une percée positive.

2. La formule et l'équilibre des sons

En 1957, Nemours et sa formation partent pour New York. Au retour, il va apporter de l'innovation dans son rythme pour aller au-delà du folklorisme et s'orienter vers le show business. C'est ainsi qu'il va introduire la guitare électrique en 1958 pour remplacer le petit microphone sur la guitare acoustique de Dodolphe Legros. Deux ans plus tard, il amène la basse électrique. Il se serait inspiré de la basse un-deux de la chanson du film "Le pont de la rivière Kwai" réalisé en 1957. Il est aussi venu avec la sonnaïlle qui est une clochette communément appelée gong en langage créole en Haïti. L'histoire raconte que c'était pour créer de la place à un membre de sa famille dans le groupe. Cette clochette est toujours utilisée dans le Compas Direct jusqu'à nos jours.

Le Compas Direct fut le premier style musical à intégrer et à utiliser les instruments amplifiés dans la musique haïtienne. Nemours s'en servait au découpage du tempo et le modifiait à chaque fois qu'il tombait dans la routine. Sa formule embryonnaire de l'équilibre des sons graves et aigus avec six instruments était associée à la technique d'inversion de Nemours et au jeu de l'accordéon de Richard Duroseau⁵⁰ selon Serge Rosenthal. Ainsi, le rôle de solo était attribué à Richard Duroseau avec son accordéon. En 1960, le Compas Direct va prendre sa forme complète de petite cloche et de grande cloche. Jusque-là, il se jouait avec 2 cloches comme la musique cubaine. Les ajouts de Nemours ont renforcé à chaque fois la structure musicale du rythme.

Nemours établit l'équilibre de sa formule en encadrant la basse à 2 temps. Sa formule est dite 5-3 et est donnée par 2 instruments à contre-temps : le tambour et le tom basse. Ainsi, il faut 5 frappements du tambour suivis d'un frappement du tom basse intercalé entre deux frappements de la basse. Le tambour reste toujours le cœur de la section rythmique. C'est lui qui sert de support au rythme. Dans la gamme des tambours de percussion latine, Nemours choisit le tumba⁵¹ qui est le tambour le plus grave. En Haïti, il est appelé tambour Compas⁵².

À l'aigu, la même formule s'applique en encadrant le graj⁵³ à 2 temps. Il est balancé par 2 instruments à contretemps : le tchatcha et les cloches. L'équilibre des sons est maintenu à tout moment. Pour chaque frappement à 2 temps graves, il faut le frappement simultané à 2 temps

⁵⁰ Il était le plus jeune musicien de l'Ensemble Nemours Jean-Baptiste et l'unique musicien de l'orchestre à être encore en vie. Il faisait évoluer l'accordéon vers un style très orchestral et charmait beaucoup le public. Il est souvent appelé le père du Compas Direct, papa konpa en termes créoles.

⁵¹ Sorte de tambour long et fin constituant le plus grand tambour de la famille des tambours conga. Il a une tête d'environ 12,5 pouces de diamètre. La tumba est d'origine cubaine et est construite de la même manière qu'un tonneau et avec de longues et fines lamelles de bois.

⁵² C'est le tambour principal ou encore le tambour-maitre qui joue les variations du rythme de base. Il est couvert avec la peau de vache. C'est lui qui maintient la résonance grave du Compas Direct.

⁵³ Instrument traditionnel de musique utilisé en Haïti. Il est fait en tôle d'étain perforé et est soudé en une forme conique. Autrefois, il était très utilisé dans les rituels vodou et dans le Compas Direct. Aujourd'hui, son usage se fait de plus en plus rare.

aigus. C'est une règle que Nemours, le concepteur du Compas Direct ne négociait jamais. Avec l'ajout de la guitare électrique, Nemours a introduit la transposition. Il a fait ce choix parce qu'il recherchait un timbre particulier. En effet, la transposition a adouci le son de la guitare. Malgré l'amplification de la basse, Nemours garde l'inversion au niveau rythmique pour que le tambour continue à primer. Avec Nemours Jean-Baptiste, les cymbales étaient utilisées pour marquer une transition. Cependant, les instruments à peau comme le tambour, les petits tambours kata ou les timbales cubaines pouvaient offrir beaucoup de possibilités.

En bref, le Compas Direct est un rythme à 2 temps encadré par des jeux à contretemps, avec des combinaisons d'inversion et de transposition. Les instruments utilisés par l'Ensemble de Nemours Jean-Baptiste sont : le saxophone ténor et le saxophone alto, l'orgue, la trompette, le xylophone, la contrebasse, l'amplificateur, la guitare électrique, les 2 tambours, la conga, la cloche, la batterie, le graj et les timbales cubaines.

3. La danse Compas Direct

La musique Compas Direct était préalablement conçue par Nemours Jean-Baptiste pour faciliter la danse. Ainsi, la danse est inhérente à la musique Compas Direct. Pour s'inspirer dans le processus de la création du rythme, il se rendait dans l'arrière-pays et regardait les danses « anba tonèl ». Pour Clifford Jasmin, l'un des critères pour savoir si une musique Compas Direct réussit, c'est qu'il faut qu'elle donne envie de la danser. Ainsi, le succès d'une chanson Compas Direct réside dans la tonalité, les modulations, le refrain et surtout dans le point culminant. Ce point culminant est le résultat du dialogue existant entre les instruments rythmiques, harmoniques et mélodiques de la musique Compas Direct. La syncope rythmique est renforcée par les métaphores des textes. Il peut aussi y avoir des improvisations harmoniques qui créent de l'ambiance mais c'est le point culminant qui amène le plaisir de la danse.

Au départ, les expressions de la danse Compas Direct ont été spontanées. Elles sont nées du génie populaire. Techniquement, le jeu des 2 temps et des contretemps constitue la base de la danse Compas Direct. Il permet la gestuelle des hanches. Le frapement du tom basse ponctue les mouvements et donne un petit rebond de haut en bas. C'est une danse de couple dans laquelle il y a un petit 8 dans le mouvement relâché du bassin qui est comme une réplique du rapport le plus intime entre deux corps. On retrouve le mouvement du bassin dans toutes les danses caribéennes mais celui du Compas Direct est moins saccadé.

La posture du couple danseur s'accompagne des yeux bien clos pendant qu'il balance la tête d'une épaule à l'autre. La tête est penchée en avant, puis est rejetée vers l'arrière. Les danseurs peuvent tendre les bras vers le ciel ou se serrer plus fort corps contre corps. Le mouvement de corps à corps porte le nom de coller-serrer et la danse porte le nom de danse-carrée ou encore la danse sur 2 carreaux. Cela se réfère à l'espace du plancher occupé par les danseurs. Le coller-serrer est très utilisé dans les bals et surtout dans la tradition de la danse dans le noir. C'est la variation de la danse la plus connue.

Cependant, il y a d'autres variations dans les pas comme les promenades et les virées selon Clifford et Gaelle Jasmin. En effet, le Compas Direct se danse au centre et en tournant. Il s'agit de pivoter sur soi-même et aussi de faire tourner sa partenaire. A un moment donné, le cavalier va laisser l'étreinte avec sa cavalière pour la laisser tourner puis la rejoindre par la suite. Interviewé, Réginald Delva nous dit que les codes de la danse existent. Mais, ils ne sont pas exploités ni mis au profit du public. A l'époque des mini jazz, la basse dictait le mouvement de la danse sur 2 carreaux. Aujourd'hui, c'est la tendance gouyad⁵⁴ qui est popularisée.

La danse Compas Direct ne s'est pas exportée au même titre que la musique. En effet, elle était dansée dans le noir traditionnellement. Cependant, les mouvements de l'étreinte sont très connus dans la Caraïbe. Il n'y a pas une documentation sur les moyens par lesquels ils se seraient propagés. En Martinique, on rapporte que ces mouvements auraient été inspirés du rapprochement d'un chanteur haïtien vers une martiniquaise lors d'un bal nous dit Miguel Octave.

De nos jours, la tendance à danser dans le noir reste juste une tradition. La danse Compas Direct se danse sous les projecteurs. Lors des concerts virtuels survenus avec la Covid-19, des danseurs Compas Direct ont été mis au-devant des scènes. D'autre part, des capsules de danses Compas Direct sont réalisées et mises sur des réseaux sociaux. Il y a aussi des initiatives artistiques qui sont venues des professionnelles de la danse comme Clifford et Gaelle Jasmin, Dadi et Manuela. En 2019, il s'est produit le premier concours de danse Compas Direct au niveau national avec Ayiti Dans. On retrouve la danse aussi dans les scènes du long métrage de Cédric Klapisch titré « Deux moi ».

⁵⁴ Variation de la danse caractérisée par un mouvement érotique, par le balancement des hanches.

III. DEUXIEME PARTIE : EVOLUTION DU COMPAS DIRECT

A. Chapitre 3 : Les orientations du rythme Compas Direct

1. La rivalité entre Compas Direct et Cadence Rampa

Le Compas Direct a réussi à freiner l'hégémonie cubaine et dominicaine alors que ces rythmes s'étaient eux aussi imprégnés dans la modernité. Il faisait également ombrage à la musique indigéniste portée par le Jazz des jeunes qui regorgeait de talents. En plus du rythme, les musiciens de la formation de Nemours constituaient de véritables attractions notamment Richard Duroseau qui était alors âgé de 15 ou 16 ans. Ainsi, le Compas va être la vague dominante. Il se joue au Rex théâtre, dans les autres salles de cinéma et est adopté par toutes les classes sociales.

Dans les années 1960, le Compas Direct n'était pas seulement devenu populaire en raison du déplacement des groupes. Il bénéficiait aussi de l'influence des médias. Il y avait même des émissions de Compas Direct à certaines stations de radios. Il bénéficiait également de la rivalité qui existait entre Compas Direct et Cadence Rampa. En effet, cette concurrence était ressentie chez les gens de toutes les classes sociales et de tous les groupes. On voulait prouver qui connaissait le mieux les chansons Compas Direct. Les 300 000 habitants de Port-au-Prince à l'époque et toutes couches sociales confondues se partageaient entre 2 camps et surtout pendant la période carnavalesque. Les couleurs du Compas Direct étaient le rouge et le blanc et celles de la Cadence Rampa étaient le vert et le noir. Selon Raph Boncy, cette rivalité a fixé l'attention sur les 2 tendances musicales et a débarrassé le pays des formations étrangères. Cela a aussi contribué à renforcer la popularité du Compas Direct.

La Cadence Rampa est le rythme inventé par Wébert Sicot. Cette appellation a eu plusieurs connotations. Partant du mot espagnol rampa signifiant rampe, l'appellation renvoie à dire ce sur quoi un changement authentique pouvait s'appuyer pour prendre son élan. L'imagination allait aussi à l'époque vers les rampes des fusées lancées dans la stratosphère. Le nom insinuait aussi une représentation vodou par rapport à son allusion à la couleuvre emblème du dieu Dambala (Dauphin, 2014). Pour Réginald Delva, réalisateur et animateur de radio, le nom voulait tout simplement dire que c'était le rythme venu en rempart au Compas Direct.

La Cadence Rampa utilisait une composition sur une signature 4/4. Les mélodies et les phrases étaient un peu plus longues que celles du Compas Direct de Nemours Jean-Baptiste. La mesure des notes faisait croche-croche-noire. Celle de Nemours faisait noire-noire. Pour l'harmonie, Wébert Sicot alignait 4 saxophones et 3 trompettes. Il a d'ailleurs utilisé une batterie, tandis que Nemours a utilisé les timbales cubaines jusqu'en 1968. Le tempo de la Cadence Rampa était légèrement plus rapide que celui du Compas Direct (Boncy, 1987).

En résumé, les instruments utilisés par l'Ensemble Wébert Sicot étaient : la contrebasse électrique, l'amplificateur, le trombone, les trompettes, le saxophone alto, le saxophone ténor, les 3 tambours, l'accordéon, la sonnaile, la batterie, la guitare électrique et la guitare

hawaïenne. Dans la comparaison du Compas Direct et de Cadence Rampa, Raoul Guillaume trouve que c'étaient 2 noms d'une même forme d'expression musicale avec la même cellule musicale.

Au début des années 1980, la Cadence Rampa et le Compas Direct jouissaient tous les deux d'une forte réputation dans l'aire musicale haïtienne. Par la suite, l'appellation Cadence Rampa fut rarement utilisée pour qualifier la musique de danse haïtienne. Avec Tabou Combo, la tendance a basculé vers le Compas Direct. Cependant, le mot Cadence demeure en usage dans les orchestres et Wébert Sicot est resté un excellent saxophoniste et arrangeur. Il fut le premier à introduire le trombone dans la musique haïtienne en 1960 selon Anthony Lamoth⁵⁵. Wébert Sicot était devenu le modèle de la prochaine génération de jeunes musiciens haïtiens venus en 1966. La Cadence Rampa était aussi adoptée dans les Antilles et Wébert et son frère Raymond Sicot y ont donné des prestations.

2. L'influence des Yéyés

Au tout-début des années 1960, le contexte socioéconomique va favoriser l'introduction de la musique Yéyé⁵⁶ en Haïti (Coulanges, 1993). En effet, le style Yéyé qui avait envahi le monde s'était aussi installé en Haïti. Ce style a envahi Haïti par la radio et le cinéma. La musique Yéyé va être très consommée en Haïti. Et, la langue française permettait une consommation directe de ce style de musique. C'était la musique qu'écoutaient les jeunes dans les salons selon Réginald Delva. Il y a aussi eu l'influence des Beatles. Sur des instruments de musique était inscrit Beatles. L'appareillage de la musique Yéyé comprenait la guitare électrique, le disque de 33 tours et de 45 tours.

Pendant un temps, le nom des groupes musicaux, la tenue vestimentaire et les instruments de musique se modelaient dans le style Yéyé. De petits groupes Yéyé ont pris naissance à Port-au-Prince. Ils étaient très influencés par le mouvement Yéyé français. On peut citer : Les Copains, Les Blousons Noirs, Les Chaussettes Rouges et Les Mordus. Ils représentaient une génération de mini-jazz en devenir au milieu des années 1960. L'un des pionniers de ce format réduit fut Ibo Combo. Vers 1965, les groupes vont suivre la ligne tracée par Nemours Jean-Baptiste : le Compas Direct.

3. La période des Mini-Jazz (1965 – 1980)

L'origine de l'appellation Mini-Jazz vient de Nemours Jean-Baptiste lui-même selon Serge Rosenthal. Il explique que Nemours a donné cette appellation à l'orchestre Shleu Shleu⁵⁷

⁵⁵ Dans une entrevue réalisée à Port-au-Prince en 1998, cité dans JEAN-PIERRE, Jean Sylvio, (2002), Trente ans de musique populaire haïtienne : les moments de turbulence (1960-1990), Communication Plus, 155p.

⁵⁶ Style musical anglo-saxon des années 1960 propre au rock et le plus souvent adapté en français. Il était très apprécié par la jeunesse haïtienne de l'époque.

⁵⁷ Premier groupe de Compas Direct de l'époque des Mini-Jazz. Il fut créé en 1965.

le 30 décembre 1965 après sa première prestation à Cabane Choucounè⁵⁸. Lors de l'intermède de la prestation de l'Ensemble de Nemours Jean-Baptiste, celui-ci est venu féliciter Hugues (Dada) Jacaman⁵⁹. Ainsi, il a employé le terme Mini-Jazz en comparaison au nombre des musiciens très réduit par rapport à son orchestre. L'expression a évolué pour identifier toutes les formations musicales de l'époque. En effet, les formations ont opté pour un format plus réduit de musiciens et non pour les big band. Un animateur de radio Rico Jean-Baptiste a donc attribué le nom à tous les autres groupes. Il y voyait plus tard une certaine analogie avec les mini-jupes à la mode à cette même époque.

Cependant, le terme Jazz était utilisé pour nommer toutes les formations musicales après l'occupation américaine de 1915 à 1934. En effet, pendant cette période, le public haïtien était en contact avec le Jazz des noirs américains. A travers la radio et par le biais de l'élite haïtienne et des étudiants haïtiens qui avaient voyagé à l'époque, le Jazz s'est introduit dans l'aire musicale en Haïti. Le terme était donc devenu populaire. Les étudiants et l'élite ont ramené des danses de leurs voyages et ont formé des groupes avec de forte influence d'orchestre de Jazz classique. On désigne jusqu'à aujourd'hui en termes créoles les formations musicales de Compas Direct par Jazz.

Avec l'apparition des mini-jazz, l'arrangement musical du Compas Direct est devenu plus moderne. Des changements sont apportés dans les instruments utilisés et dans les harmonisations, dans les textes et mélodies mais le rythme demeure selon Raoul Guillaume. Ces changements sont survenus par une volonté d'originalité et la nécessité de performer dans les salons des maisons privées qui n'ont aucunement les dimensions d'un night-club. En substance, les mini-jazz étaient aussi influencés par des musiques étrangères et notamment les Yéyé.

Pour Greg Casséus dans Tap-Tap Magazine en 1987⁶⁰, le Compas Direct a connu 4 phases au cours des années 1960 :

- 1- Le Compas Direct de maestro Nemours Jean-Baptiste ;
- 2- La Cadence Rampa de Wébert Sicot ;
- 3- Les Mini-jazz avec les Shleu Shleu ;
- 4- Les Mini-Jazz avec les Fantaisistes de Carrefour et les Ambassadeurs.

Dans les harmonisations, les Shleu Shleu ont remplacé la ligne des vents de Nemours par 2 guitares : une guitare solo et une guitare d'accompagnement. Ils respectent cependant les formules de transposition et d'inversion des cordes de Nemours. La guitare solo des Shleu Shleu les distinguait des autres groupes selon Serge Rosenthal. Les cordes n'étaient pas celles d'une guitare ordinaire mais des cordes utilisées par des guitaristes de Jazz. Dès 1966, il affirme avoir

⁵⁸ Construit le 8 décembre 1940 par Max Ewald à Pétion-Ville, c'est un club de cabaret et de toit de chaume. Il est connu comme l'un des clubs les plus renommés de l'histoire du Compas Direct.

⁵⁹ Propriétaire et manager du groupe Compas Direct nommé les Shleu Shleu.

⁶⁰ Cité dans JEAN-PIERRE, Jean Sylvio, (2002), Trente ans de musique populaire haïtienne : les moments de turbulence (1960-1990), Communication Plus, 155p.

introduit un jeu de cordes libres appelées « grap kòd⁶¹ » qu'on retrouve dans les « vaksin »⁶² du rara. De manière générale, les guitares dans les mini-jazz étaient libres (Jean Coulanges, 1993).

La mélodie de l'accordéon était remplacée par celle du saxophone alto. Le rôle de Richard Duroseau était maintenant attribué à Thony Moïse avec les Shleu Shleu. Avec Nemours, l'accordéon jouait à l'unisson avec la guitare, pour les Shleu Shleu, le saxophone jouait en premier et la guitare en tierce. Puis, les cymbales à coulisses sont introduites pour obtenir les 2 temps à l'aigu. Les Cymbales à coulisses étaient remplacées par le tambourin avec Tabou Combo, les Difficiles et les Gypsies au départ. Puis, ils vont laisser tomber pour retrouver l'équilibre à l'aigu. Préalablement, les Mini Jazz, à l'exception des Frères Déjean, ont rejeté la section cuivre au profit des décibels comme la guitare électrique, le saxophone et l'orgue. Selon Philippe Saint-Louis, ils ont introduit la guitare comme instrument de prépondérance.

Le rythme Compas Direct avait des variations de 5 directions différentes :

- 1- Les frères Dejean de Pétion -Ville s'accrochaient sur les trompettes, les saxophones ;
- 2- Les Ambassadeurs avaient une harmonisation de saxophone, orgue, guitare et accordéon ;
- 3- Les Loups noirs privilégiaient le saxophone, l'orgue et la guitare ;
- 4- Tabou Combo avait une harmonisation guitare-accordéon-piano-violon ;
- 5- Les difficiles de Pétion-Ville et les Gypsies de Pétion-Ville ont opté pour les guitares comme instruments principaux.

A la seconde moitié des années 1970, les mini-jazz vont réintégrer la section cuivre sous l'influence des autres groupes antillais. En effet, des groupes venant de la Dominique et de la Guadeloupe comme les Gramacks, Exile One, Les Aiglons sont venus conquérir le public haïtien avec la Cadence-lypso. Ainsi, les mini-jazz ont remplacé l'accordéon par le son nouveau du clavier électronique. Ils ont aussi fait l'acquisition d'un nouvel instrument de musique, le synthétiseur moog. Les formations musicales ont évolué jusqu'à se donner des caractéristiques propres et les compositeurs vont utiliser les mêmes formules rythmiques créés par Nemours (Boncy, 1987).

Cependant, des formations comme Dp Express, Skah Shah, Scorpio, Tabou combo ont réintégré une section cuivre plus musclée pour Philippe Saint-Louis. Selon Mushy Widmaier, en plus de la réintégration de la section cuivre, il y a eu des innovations dans la formule rythmique des mini-jazz au milieu des années 1970. En effet, le batteur des Shleu Shleu a introduit l'arrêt ou encore la syncope rythmique appelé « Kase » en créole haïtien. Celui de Tabou Combo, Herman Nau a ajouté un temps fort en accord avec la ligne basse qui est similaire au jeu de baguettes des groupes de rara. Smith Jean-Baptiste a fait l'invention du kale cymbale⁶³. L'harmonie a aussi varié entre disco, funky et rock.

⁶¹ Appellation du jeu de cordes en créole haïtien.

⁶² Terme créole désignant une sorte de trompette traditionnelle haïtienne. Il est constitué d'un tube simple en bambou avec une garniture buccale à l'extrémité.

⁶³ Technique rythmique marquée par la cymbale dans le Compas Direct.

Tout au long des années 1970, la bannière du Compas Direct était portée par les mini-jazz en Haïti. La renommée des formations musicales a aussi franchi les frontières. En effet, le Compas Direct s'est déferlé dans la Caraïbe et plus particulièrement sur les Antilles françaises. Pour Miguel Octave, bien que Wébert Sicot aient joué dans les Antilles, la vague Compas Direct a vraiment débuté dans les Antilles et dans les paillottes avec les mini-jazz et plus particulièrement avec des albums comme l'Évangile des Shleu Shleu, Marina des Frères Déjean, David de Dp Express et d'autres albums de Magnum Band et Tabou Combo. En effet, le groupe Tabou Combo a connu le plus grand succès de vente de l'histoire de la musique haïtienne avec son titre New York City. Ce titre était gravé sur son album 8e sacrement. Le titre sera aussi disque d'or après plusieurs semaines en tête du hit-parade français.

Avec les apports de Mini Records avec Fred Paul, les mini-jazz, ont changé l'aire musicale de la Caraïbe. Selon Miguel Octave, à l'époque des mini-jazz, Compas Direct était la seule musique que toutes les générations aux Antilles pouvaient écouter. Cela ne s'était jamais produit ni avant ni après ni avec les autres rythmes de la Caraïbe. C'était une révolution culturelle à l'époque et quelque chose d'unique aux Antilles. Les noirs, la diaspora caribéenne et la Caraïbe et particulièrement les Antilles françaises étaient connectées par la musique Compas Direct. La musique était arrivée à la Réunion alors qu'il n'y avait pas encore de groupes Compas Direct qui allaient jouer là-bas. Le changement dans la mélodie du Compas Direct avec les mini-jazz est le changement qui a le plus duré dans le Compas Direct.

A l'époque des mini-jazz, des formations musicales se multiplient partout dans le pays et drainent le public. Les zones et les grandes villes avaient leurs mini-Jazz qui s'identifiaient en portant le nom de son quartier ou de sa ville comme Les Difficiles de Pétion-Ville, Les Fantaisistes de Carrefour, les Pachas du Canapé-Vert, les Simbie des Gonaïves, Les Mazora de Bel-Air, les Légendaires de Delmas, Jouvenceaux de Jacmel, Les Virtuoses de Saint-Marc, Les Lionceaux des Cayes, La Ruche de Léogane, Les Fantaisistes de Jérémie, Les Asnaches de Turgeau, Les Diables bleus du Cap, etc.

Comme au temps de Nemours et de Wébert Sicot, la polémique était de mise. La polémique des Difficiles de Pétion-Ville et des Gipsies par exemple a surchauffé le public. Les formations étaient montées par des groupes de jeunes et la musique constituait surtout en une activité durant les vacances. Ces mini-jazz jouaient dans les kermesses, les bals de quartier et aussi dans les salons. Ils n'attendaient pas d'avoir un contrat pour jouer. Les bals se faisaient dans les night-clubs à 2 gourdes⁶⁴, 5 gourdes et la tenue de ville et de costume était de mise selon Philippe Saint-Louis. La musique Compas Direct répondait au marché et au goût de la jeunesse de l'époque.

Pour beaucoup de musiciens, l'auditoire dans la diaspora et dans les Antilles a joué un rôle déterminant au niveau des décisions commerciales dans les années 1970. Pour Fabrice Rouzier⁶⁵ dans le documentaire *Vive Compas Direct*⁶⁶, la fin des années 1970 et le début 1980 constituent les périodes les plus prolifiques de l'histoire du Compas Direct. Dans un entretien,

⁶⁴ La gourde est la monnaie haïtienne.

⁶⁵ Pianiste et producteur haïtien.

⁶⁶ Documentaire réalisé par Philippe Saint-Louis et Jacques Roc retraçant l'histoire du Compas Direct de 1955 à la fin des années 1980.

Jean-Claude Monotuka, adjoint à la documentation de la Bibliothèque Schoelcher en Martinique, confie que c'est la période où le Compas Direct a eu une percée régionale et internationale très significative.

En effet, il y a une unanimité sur les réussites de cette période. Des formations musicales comme Skah Shah, Magnum Band, les Frères Déjean, Coupé Cloué, Bossa Combo, etc. ont conduit le Compas Direct hors des frontières d'Haïti. De plus, l'album le plus vendu de l'histoire du Compas Direct à savoir David⁶⁷ de DP Express et chanté par Ti Manno émane de cette époque. Elle est considérée comme l'âge d'or de la musique haïtienne.

4. Les variations dans le genre Compas Direct

Dans les années 1980, une ligne de cordes est introduite dans le Compas Direct avec la nouvelle génération. C'était la première fois qu'un quartet à cordes a rejoint en studio un groupe de Compas Direct (Ralph Boncy, 1992). La musique Compas Direct va connaître des modifications au niveau du fond et de la forme. En effet, les groupes vont adopter des formules rythmiques plus variées autour du Compas Direct.

Certains ont fait un retour à la valorisation de la musique folklorique. A partir de 1982, un nouveau style a émergé avec le groupe Zèklè. C'est le Funky Compas. Il est constitué d'une base rythmique tirée du folklore haïtien et du beat contemporain (Tap-Tap Magazine, 1990). Coupé Cloué a opté pour un Compas Direct très proche de la Rumba⁶⁸ et du Soukous⁶⁹. Des groupes comme Tabou Combo, Magnum Band ont aussi montré une autre facette du Compas Direct avec une allure de Jazz. C'était à la fois une période d'éclosion digitale, de révolution identitaire, culturelle et linguistique selon Aly Acacia.

Ainsi le genre Compas Direct allait se présenter sous plusieurs variétés comme : Le Compas stéréo de Scorpio, le Compas Malouk de Shoogar, le Compas Ting Ting de Frères Déjean, Le Compas Machiavel ou Karamèl de System Band, le Compas Mamba de Coupé Cloué, Le Compas Mélas de l'orchestre Septentrional et le Compas Roussi de l'Orchestre Tropicana d'Haïti.

Au milieu des années 1980, le Compas Direct a connu un affaiblissement. Cet affaiblissement a plusieurs causes :

- La mort de 2 figures emblématiques du Compas Direct en 1985 à savoir Emmanuel Antoine Rossini Jean-Baptiste et Nemours Jean-Baptiste ;
- Les crises politiques de 1986 qui ont conduit au départ de Jean-Claude Duvalier. Ainsi, la tendance populaire s'est plus penchée vers les chansons revendicatives.

⁶⁷ C'est un album inspiré des difficultés rencontrées en Martinique en raison du passage d'un ouragan dans la Caraïbe en Aout 1979. Cet album est sorti en 1980 et a battu tous les records de vente de la musique haïtienne.

⁶⁸ Genre musical cubain fait de chants et de danses.

⁶⁹ Style musical originaire des 2 Congo (Congo Brazzaville et Congo Kinshasa). Il est un dérivé de la rumba congolaise.

- L'apparition du Zouk qui a éclipsé le Compas Direct dans les Antilles françaises et ayant provoqué un déclin des ventes.

Cependant, à la fin des années 1980, le Compas Direct est revenu à l'avant-garde de la scène musicale en Haïti. Il partage la popularité avec le Zouk dans les Antilles notamment avec le groupe Tabou Combo. Tabou Combo a entamé une sorte de réplique au Zouk. Il a exhorté la nouvelle génération dans ses chansons à sauvegarder le Compas Direct. Tabou Combo était devenu la figure internationale du Compas Direct avec des tournées mondiales. Le Panama invite jusqu'à date le Tabou Combo dans ses manifestations culturelles. Un autre groupe va aussi propulser le Compas Direct en Afrique. Il s'agit de Coupé Cloué. Ce groupe a eu une tournée triomphale en Afrique avec son Compas Mamba. Il n'y a pas une continuation de cette variation du genre Compas Direct par les générations qui ont succédé. Parmi les mini-jazz, seuls Tabou Combo et Magnum Band existent encore.

Parallèlement, le dérèglement de la vie politique en Haïti à la fin des années 1980 fait apparaître d'autres styles musicaux. En effet, le massacre des électeurs à la ruelle Vaillant le 29 novembre 1987, le coup d'état du général Henry Namphy le 20 juin 1988 contre Lesly François Manigat et celui du général Prosper Avril le 17 septembre 1988 contre Henry Namphy sont des événements qui vont soulever les revendications de toute part. Ainsi, d'autres styles musicaux comme la musique Racine et le Rap vont émerger. Ces styles musicaux prédestinés à la dénonciation vont être très populaires au côté du Compas Direct en Haïti.

5. Le Compas Digital

Après la période d'essoufflement du Compas Direct causée par des facteurs politiques, économiques et socio-culturels, il y a eu une résurgence de groupes musicaux. Ces groupes vont marquer la différence par rapport à la précédente génération. Ils vont introduire des instruments modernes dans la composition technique du Compas Direct. Dans la composition technique, il y a l'absence de vrais percussionnistes (batterie, conga, tambour) selon Joël Widmaier. Ceux-ci sont remplacés par une boîte à rythmes. Le synthétiseur a remplacé la section traditionnelle de cuivres. Ainsi à la fin des années 1980 soit entre 1987-1989 et au début des années 1990, l'électronique est devenu la norme.

C'est le groupe Top Vice sous le leadership du guitariste Robert Martino qui a instauré cette manière de procéder. Beaucoup de formations ont suivi la ligne de Robert Martino et ont ajouté des instruments plus sophistiqués dans le Compas Direct. Elles voulaient être compétitives sur le marché international. Elles ont donc introduit des instruments comme : les synthétiseurs polyphoniques, le clavier synthétiseur, le séquenceur, la batterie électronique, la guitare électronique (solo basse) et la boîte à rythme électronique.

Avec la disparition de l'utilisation de certains instruments et les progrès techniques, le format des groupes devient de plus en plus réduit. Top Vice était constitué de 3 musiciens par exemple. Toute une génération de jeunes musiciens va donc adopter le Compas Digital. On peut citer Ansyto Mercier avec Digital Express, Michel Martelly avec Sweet Micky. La plupart des

groupes de cette période n'utilisaient ni la section cuivre ni la section de percussions selon Jean Jean-Pierre. Cependant, au début des années 1990, le clavier de Ansyto Mercier et son groupe Digital Express ont eu un grand impact sur le marché antillais. Sweet Micky était l'un des groupes les plus populaires et sa musique avait beaucoup de groove⁷⁰.

6. Les groupes contemporains

Dans la première moitié des années 1990, le fond du Compas Direct reste le même mais les groupes vont ajouter des sons nouveaux de boîte à rythmes et de la basse synthétique. Il va y avoir pour la première fois une formation musicale composée de femmes. C'est le groupe RISKE. Cette formation comprenait aussi des musiciennes étrangères notamment hispaniques pour les sections cuivre. En effet, les techniques de composition avec la section cuivre vont être reprises. Un groupe comme Zenglen va faire appel à des musiciens étrangers pour exécuter la section cuivre car il manquait des compétences dans le domaine. C'est ainsi qu'il a eu Nestor Zabala, un cubain comme joueur de trombone et Nicolina Florentino, une américaine d'origine italienne comme saxophoniste selon Jean Hérard Richard.

La décennie 1990 met aux prises Compas Direct, Musique Racine⁷¹ et Rap. Des groupes ont trouvé la nécessité de rafraîchir le Compas Direct. Ainsi avec un groupe comme Carimi, le Compas Direct va être ouvert à des influences musicales telles que le rap, le hip-hop, le RnB, le reggae et le ragga au début des années 2000. De nos jours, il existe des groupes musicaux comme Klass, Disip, Mass Konpa, Nu Look, Zafèm qui gardent plusieurs guitares, une section de percussions et une section de cuivres dans leurs compositions. Les groupes musicaux comme Kreyòl la, Harmonik, Enposib ont adopté un style appelé Compas Love qui tend vers le romantisme tout comme le boléro. Ces formations musicales ont adopté une formule full band avec 8 à 10 musiciens.

Avec le chambardement de la chaîne de valeur par l'internet, d'autres musiciens n'ont intégré aucun groupe. Ils s'autoproduisent et font des carrières solos. Ils se produisent à l'aide des boîtes de son électronique et restent autonomes. Ils font la promotion de leurs musiques surtout via l'internet. C'est le cas de Joe dwèt file, 5lan, J-Beatz. Ces musiciens promeuvent le Compas Gouyad. La majeure partie des techniques de sons est assurée par l'ordinateur. Ceci est critiqué par les musiciens des générations précédentes et par le public qui a connu activement les mini-jazz. Ils trouvent que l'utilisation excessive des machines crée de la monotonie. Cet avis est partagé par Miguel Octave qui trouve aussi que certains groupes se démarquent de cette monotonie. Jean Jean-Pierre trouve qu'il manque d'harmonisation entre les instruments alliés par beaucoup de groupes contemporains. Ils créent des cassures dans le rythme qui handicapent la danse. En effet, le Compas Gouyad a une forte influence sur la danse Compas Direct dont les variations font place à l'étreinte. Ces musiciens arrivent cependant à enthousiasmer le public haïtien et caribéen lors de leurs prestations.

⁷⁰ Style musical avec des sonorités chaudes et mêlant le funk, le dance et le soul.

⁷¹ Genre musical haïtien très proche du vodou. Dans la musique racine, les instruments à percussions comme le tambour sont très utilisés. C'est un genre musical très proche de la politique.

B. Chapitre 4 : Spécificité des acteurs et des marchés

1. Organisation et fonctionnement des groupes

L'organisation et le fonctionnement des groupes partent du nombre des musiciens que contient une formation musicale. Cela a débuté avec des ensembles de plus de 14 musiciens. Ensuite, les musiciens deviennent environ 10 avec les mini-jazz, puis environs 3 avec le Compas Digital. La tendance des formations actuelles consiste au full band qui est constitué d'environ 8 musiciens. Il y a aussi une autre tendance d'artistes auto producteurs. Ces musiciens évoluent principalement dans les communautés de la diaspora haïtienne.

Dans un premier temps, l'organisation du groupe reposait sur le chef d'orchestre. Celui-ci s'occupait entre autres de la production, de la promotion et de la diffusion de la musique produite. Au cours d'un entretien, Réginald Delva, nous confie que Nemours était à la fois compositeur, producteur et démarcheur. C'est lui qui cherchait et négociait les contrats. Nemours faisait la promotion de certains événements surtout lors de son traditionnel concert sur la place Sainte-Anne entre le 25 et 26 juillet de chaque année à l'aide d'un mégaphone à bord d'une voiture SIMCA. Les groupes étaient associés à des night-clubs bien spécifiques. Ils donnaient des prestations tous les week-ends. Les propriétaires de ces night-clubs étaient les employeurs des musiciens. Les groupes jouaient aussi en levée de rideau dans les salles de spectacles et de cinéma selon Aly Acacia.

Avec les mini-jazz, l'organisation va se tourner autour des périodes de vacances. En effet, les formations étaient composées de jeunes musiciens âgés entre 16 et 20 ans. Les prestations tournaient autour des kermesses dans les écoles, des fêtes d'anniversaire, de salon et des activités de quartier. Les sommes récoltées dans ces prestations permettaient aux jeunes musiciens de se fournir les instruments. Il n'y avait pas une structure organisationnelle au tout début.

L'aspect managérial et surtout commercial va développer au sein des groupes avec Dada Jacaman et son groupe les Shleu Shleu. Dada Jacaman détenait même des droits sur le nom du groupe qu'il avait inscrit dans le Moniteur⁷². Ainsi, les formations qui ont suivis au cours des années vont être portées dans cette même structuration par des hommes d'affaires. Ceux-là négocient avec les producteurs et les promoteurs. C'est le cas de Dp Express avec Pierrot Alkhal. Le rôle de manager peut être aussi joué par un membre de la famille, c'est le cas de Jessie Alkhal avec le groupe T-Vice où évoluent ses 2 fils, les frères Martino.

Avec Ti Manno au sein du Dp Express, les chanteurs vont devenir les figures emblématiques des groupes. Avant, le chanteur faisait tout simplement partie de l'orchestre. A partir de ce moment, la promotion des bals vont se faire autour du chanteur. S'il ne vient pas, le public ne répond pas au rendez-vous. Quand il laisse le groupe, une partie des fans le suit dans sa nouvelle formation. Dans la majorité des cas, la précédente formation se dissout et les autres musiciens vont monter d'autres groupes avec de nouveaux noms. On peut citer Carimi

⁷² Journal officiel de la République d'Haïti.

qui après être dissout va donner Kaï de Richard Cavé et Vayb de Michael Guirand. Les 2 formations musicales deviennent automatiquement, dans ces cas-là, des rivales.

Parallèlement, il y a des groupes qui continuent d'exister même après le départ du chanteur ou d'un ensemble de leurs musiciens. L'un des exemples les plus marquants fut celles des Shleu Shleu. Dada a accouché plusieurs versions de Shleu Shleu qui elles-mêmes s'étaient converties en Original Shleu Shleu, Skah Shah et Djet X. Ces formations ont elles aussi été scindées pour donner naissance à d'autres. C'est le cas aussi d'un groupe contemporain comme Zenglen. Dans un entretien, Éric Basset, spécialiste de la musique caribéenne et directeur du label Aztec Music, nous explique que le manque d'organisation et de discipline des groupes et artistes haïtiens en général et du Compas Direct en particulier est un handicap majeur qui empêche le Compas Direct de conquérir le marché international.

Au milieu des scissions répétitives, il existe 2 cas exceptionnels dans le nord du pays. Il s'agit de l'orchestre Septentrional fondé en 1948 et l'Orchestre Tropicana d'Haïti créé le 15 Aout 1963. Ces deux orchestres sont les plus pérennes et ont un mode de fonctionnement qui diffère des autres. En effet, la gestion de l'orchestre Septentrional est faite par l'organisation à but non lucratif appelée Co Septen Inc. Elle est montée par les musiciens qui ont traversé des générations. L'orchestre Tropicana fonctionne suivant un modèle coopératif. Il instaure un système de pension pour garantir un certain confort aux musiciens à la retraite. L'orchestre considère ses musiciens comme des travailleurs et non comme des superstars.

Pour un bon fonctionnement avec l'ensemble du système musical haïtien et ses contraintes, la direction de l'orchestre investit dans des activités rentables comme la construction d'un night-club. Celui-ci permet de minimiser les dépenses. L'orchestre est doté aussi de son propre autobus qui transporte les musiciens à travers le territoire. Il possède un camion pour le transport des instruments de l'orchestre. Pour esquiver les frais d'hôtel, le personnel est hébergé dans une maison à Port-au-Prince.

2. Le réseau de la création

La création se fait en général sous la direction du maestro. Il est le plus souvent compositeur. Ses textes et mélodies sont interprétés par le chanteur principal du groupe. Il existe des cas où le maestro est à la fois compositeur chanteur. C'est le cas de Gesner Henri dit Coupé Cloué et Arly Larivière. Des compositeurs sont aussi arrangeurs et musiciens. C'est le cas de Jean Hérard Richard dit Richie. Le compositeur peut aussi ne pas faire partie d'un groupe mais participe dans l'élaboration de son album. C'est le cas de Déner Céide.

En général, les chansons sont délivrées à travers les albums des formations musicales. Le contenu des albums varie selon le groupe. Certains albums contiennent 8 à 9 chansons tandis que d'autres en contiennent une dizaine. La méthode consiste à faire des vidéoclips de la chanson qui va donner le ton au reste de l'album. Certains groupes sortent des musiques en vidéo dès le lancement de l'album, d'autres le font au fur et à mesure de la demande du public pour la chanson. Quand les groupes n'ont pas d'albums actifs, ils actualisent leur présence avec

un single ou un flux de single par période pour assurer leur visibilité. Dans ces vidéoclips de chansons, il y a une quasi-absence de la danse Compas Direct. Il en est de même dans les spectacles.

De nos jours, il y a un développement excessif des acteurs de la création. Les artistes, compositeurs, arrangeurs, chanteurs, etc. constituent 71% du secteur de la musique en Haïti (Rapport BID, 2018). Cependant, les groupes Compas Direct ne sont pas présents dans les festivals internationaux. Il y a seulement quelques exceptions comme Tabou Combo, Septentrional et Tropicana. De plus, il n'existe aucun syndicat regroupant les professionnels de la musique et de la danse Compas Direct. Selon Richie, cette lacune découle du fait que les artistes Compas Direct ne sont pas reconnus officiellement par l'Etat haïtien. Les artistes se retrouvent souvent à être auto-producteurs pour les prestations et pour l'enregistrement de leurs musiques. Pour cela, ils créent des studios numériques personnels ou s'associent à un Disc-Jockey. La promotion des musiques se fait via l'internet.

3. Le réseau de la production

Les producteurs de Compas Direct représentent 16% de l'ensemble des producteurs en Haïti (Rapport BID, 2018). En effet, la production et la distribution ne connaissent pas la même augmentation que la création. La plupart des entreprises de production sont dans la production live et sont des regroupements informels et éphémères. Certaines autres regroupent des producteurs assez formalisés mais ces derniers évoluent à l'échelle nationale et se situent uniquement dans la capitale. C'est le cas de Dream Promo, Zigizag productions qui collabore avec Ayiti Mizik, Big O productions, Handzup.

L'exportation à l'étranger et dans la diaspora n'est pas régulière. L'exportation du Compas Direct par les prestations live fait face à plusieurs obstacles. Il y a l'obligation de solliciter un visa dans de nombreux pays et même pour tous les pays de la Caraïbe et les démarches sont longues et coûteuses. Les coûts de billets d'avions sont élevés. Ceci limite considérablement les déplacements même au niveau régional. Face à tout cela l'essentiel de la production musicale est consommé localement à travers la radio, les disques et les bals.

La maison de production Mini Records reste celle qui a produit le plus d'albums Compas Direct et même des disques d'autres groupes musicaux de la Caraïbe comme les Vikings⁷³. A travers Mini Records, Fred Paul travaillait dans la préparation des disques, dans la promotion, la diffusion et aussi dans la promotion des prestations liées aux disques. Par la suite il y a eu une quasi-absence de labels discographiques. La plupart des maisons de disques se trouvent dans la diaspora particulièrement à New York à la fin des années 1990. Elles évoluent dans un cadre informel et se pirataient entre elles pour faire concurrence.

A part quelques rares exceptions comme Mini Records, ces maisons de production vendaient directement au grand public sans l'intermédiaire d'un réseau de distribution. Dans un entretien Aly Acacia, qui a tenu une maison de disque en Haïti depuis la fin des années 1990

⁷³ SAINT-LOUIS, Philippe, et ROC, Jacques, (2019), Vive Compas Direct, Documentaire, Mizikanou et Visually Sound Picture

jusqu'en 2010, nous dit qu'il n'y a jamais eu de réseau de distribution de la musique Compas Direct en Haïti ni dans la Caraïbe et encore moins à l'international.

4. Le réseau de la distribution

La distribution des disques était un chaînon manquant. Comme les disques se vendaient beaucoup dans les Antilles, des acheteurs antillais ont fait en sorte d'avoir des licences de distribution pour revendre les disques achetés des maisons de production. Ainsi, ils ont distribué de la musique Compas Direct sur d'autres marchés et notamment en Afrique. Des disques Compas Direct ont été vendus pour du Zouk aux étrangers qui, a priori, ne connaissaient ni l'appellation ni le rythme Compas Direct.

C'était un marché dont les rouages n'étaient pas maîtrisés par les producteurs et qui était caractérisé par la piraterie nous dit Aly Acacia. Le produit piraté se vendait à moindre coût. Cependant, personne ne dénonçait personne car les maisons de disques n'avaient pas de licence de fonctionnement. L'un des disques le plus piratés est « Ayti twoubadou ». C'était l'un des disques les plus vendus dans les années 2000 mais il a été piraté pendant environ 15 ans. Avec la dématérialisation de la musique, la distribution se fait à travers l'internet mais celle-ci n'est pas monétisée. De plus, les musiciens ne trouvent pas la section Compas Direct sur les plateformes pour inscrire leur musique. Ils sont obligés de déposer leur musique dans les rayons Word Music ou RnB. D'autres font le placement directement dans la section Zouk. Parallèlement, la nouvelle formation Ekip a signé la distribution mondiale de son prochain et⁷⁴ premier album avec Universal Music France.

5. Diffusion

A côté de l'internet via les réseaux sociaux et des stations de radios, la diffusion se fait essentiellement dans les spectacles et plus particulièrement dans les bals. Pour réaliser un bal, le promoteur a juste besoin d'une date et d'une salle disponibles. Les contrats pour ces bals ne se font pas essentiellement par des accords professionnels qui permettent de rémunérer les artistes et les promoteurs. Ils se font au cas par cas et les accords professionnels n'ont pas vraiment existé. Il n'y a pas vraiment un barème tarifaire bien défini, celui-ci est informel. De plus, les bals se font en général dans les hôtels et les night-clubs qui ne sont pas vraiment équipés. Certains espaces loués par les producteurs doivent en plus être équipés en tout ou en partie par ces derniers. En effet, la plupart des espaces nécessitent des réaménagements en sonorisation, lumière et énergie selon Joël Widmaier. L'absence d'infrastructures génèrent des surcoûts importants qui sont transposés sur le prix des billets.

Ainsi, à Port-au-Prince, les dépenses pour la production d'un concert pour une salle de 1 000 personnes peuvent avoisiner les 10 000 USD. Ce coût est réparti par quart, à peu près,

⁷⁴ Filiale française de Universal Music Group qui est une société américaine et qui appartient au groupe français Vivendi.

entre la location de la salle, les services de sonorisation et de lumière (y compris génératrice), le cachet des artistes et la communication. En visant la moitié des entrées payantes à 20 \$ US, il apparaît vite que l'opération ne peut être rentable sans le recours aux subventions ou au sponsoring (Rapport BID, 2018). De plus, c'est un prix qui dépasse largement le pouvoir d'achat des haïtiens. Du coup, le Compas Direct est devenu un produit de luxe pour l'haïtien.

La diffusion de la musique Compas Direct passe aussi par des événements comme le carnaval et les fêtes traditionnelles connus sous le nom de fêtes champêtres. En effet, les groupes musicaux de la diaspora comme du pays participent au carnaval chaque année. Il en est de même pour les fêtes champêtres qui rentrent dans les calendriers annuels des groupes pour leurs tournées nationales. Cependant, à cause de l'instabilité politique, les activités de carnivals n'ont pas eu lieu en 2 années consécutives dans le pays. Et quand ils sont organisés, on recense des accidents d'ordre organisationnel qui font de nombreux blessés et même des morts.

Avec l'apparition de la pandémie Covid-19, il s'est développé les concerts virtuels. Cependant, il n'y a aucun modèle économique établi derrière ces concerts virtuels. Ceux qui ont pu générer du revenu concernaient des œuvres de charité pour des hôpitaux comme Bernard Mevs et pour GHESKIO. À part ceux-là, les recettes ont couvert à peine les frais du concert. La mise en scène de ces concerts a coûté plus qu'elle ne rapporte selon les témoignages de plusieurs musiciens notamment de T-Ansyto. En effet, ces concerts n'étant pas monétisés, la rentabilité est liée à la notoriété de l'artiste et/ou du groupe. Selon Philippe Saint-Louis, c'est difficile pour un groupe ou un jeune artiste car sa capacité à mobiliser du monde est moindre.

6. Financement

Le financement du secteur de la musique haïtienne de manière générale n'est pas cadré. Il consiste au sponsoring et nécessite d'avoir du contact avec des réseaux. Selon (Ayiti Mizik, 2017), il y a environ 72% des professionnels de la musique qui s'autofinancent. Les autres sont financés à 85% à travers le sponsoring. Dans les 85%, on retrouve le secteur privé, les organisations communautaires et religieuses et en dernier lieu les banques et les institutions financières. Ces dernières représentent seulement 3%. En général, les entreprises divulguent très peu les montants de leur sponsoring privé. La Compagnie de la bière Prestige a relaté dans les enquêtes avoir dépensé plus d'1 million de dollars américains en apport financier et en soutien dans les activités du secteur de la musique.⁷⁵ L'apport du secteur public représente 12, 7% (Ayiti Mizik, 2017).

En ce qui concerne le Compas Direct, le sponsoring est la ressource de financement la plus utilisée pour les activités. La vente des disques occupe une place très faible comme source de revenu. Les sources de revenus les plus importants proviennent des prestations, des publicités, des carnivals et des concerts soit 80% des revenus selon (Rapport BID, 2018). Cependant, les sponsors se tournent de plus en plus vers les grands événements de plein air,

⁷⁵ Citée dans AYITI MIZIK, (2017), Cartographie de l'industrie haïtienne de la musique, Haïti, 110p.

gratuits pour le public pour garantir leur visibilité. Par rapport à l'incertitude du retour sur investissement, les producteurs sont de plus en plus rares en ce sens.

La diaspora joue également un rôle actif dans la chaîne de production. C'est elle qui abrite les plus grands groupes musicaux et les plus grands festivals de Compas Direct. Cependant, ces festivals ont du mal à atteindre les marchés non-communautaires. Ils ont du mal à trouver du sponsoring remarquable. En effet, c'est le cas pour le Haitian Compas Festival qui est l'un des plus grands festivals haïtiens dans la diaspora haïtienne. Il est financé par Rodney Noël et ses associés à 80%. Seulement dans les années 2018 et 2019, et pour les premières fois, il allait trouver un apport du Ministère de la Culture et de la Communication et de la présidence selon Rodney Noël dans un débat public en ligne organisé par le Ministère de la Culture et de la Communication en 2020 autour du Compas Direct.

7. Les pouvoirs publics

Une attention particulière fut accordée à la musique par la nouvelle nation que représentait Haïti. Avec Henry Christophe, Alexandre Pétion, la musique était programmée dans les écoles. Sous le gouvernement de Fabre Nicolas Geffrard, on fonda une école de musique dont la devise était la civilisation par la musique. Cela a permis le développement de compétences musicales. A partir de l'exposition universelle pour la célébration du bicentenaire de Port-au-Prince que la culture haïtienne a vraiment pris un tournant. Il se développa ainsi une méthode embryonnaire de gestion et de régulation par l'Etat haïtien.

Aujourd'hui dans le secteur culturel, on retrouve certaines institutions étatiques comme le Bureau National d'Ethnologie créé en 1941 par Jacques Roumain et rebaptisé par Jean-Claude Duvalier en 1984. On retrouve le Ministère de la Culture, aujourd'hui Ministère de la Culture et de la Communication, créé depuis novembre 1994. Plus tard, un organe comme BHDA va être créé par le décret du 12 octobre 2005. Un institut de musique va aussi être inauguré en 2014. Il s'agit de l'Institut National de Musique d'Haïti (INAMUH). Cependant, il y a une absence de soutien institutionnel au Compas Direct.

En effet, il n'y a pas un budget spécifique annuel pour les différentes expressions de musique en Haïti. Dans le budget du Ministère de la Culture et de la Communication, il y a seulement des financements fixés pour le carnaval et le rara. Pour le Compas Direct, la subvention vient de manière aléatoire et il n'y a pas assez de moyen pour financer la créativité. Le Ministère de la Culture et de la Communication reste pourtant le ministère qui finance le plus le secteur culturel selon Emelie Prophète dans un débat en ligne autour du Compas Direct organisé par le Ministère de la Culture et de la Communication en 2020. Mais c'est un financement très aléatoire dans la mesure où le budget alloué au ministère est faible.

De fait, le financement public représente seulement 12,7 % (Ayiti Mizik, 2017). Il existe des aides particulières qui proviennent de l'Etat et plus particulièrement du Ministère de la Culture et de la Communication pour certaines activités. Dans les affiches de quelques bals, il peut y avoir par exemple mentionné que c'est financé par le parlement haïtien, mais aucun

budget n'est fixé en ce sens. Ainsi, l'Etat n'est pas en mesure de fournir de l'aide aux tournées des groupes musicaux ni à leur présence sur les marchés internationaux.

Il n'y a pas de mesures fiscales incitatives qui peuvent inciter des fondations d'entreprises à investir ou à faire des dons dans le secteur de la musique. L'Etat n'autorise pas d'abattement fiscal pour les dons vers la musique comme vers l'éducation en Haïti. Ainsi, le mécénat devient rare dans la musique. Il y a eu des rencontres pour le mécénat et la philanthropie organisées en 2013 par la fondation Culture Création et le Collectif 2004 Image, mais il n'y a pas eu d'aboutissements.

Sous la présidence de Fabre Nicolas Geffrard, Haïti est devenu l'un des premiers pays de la région caribéenne à avoir une loi sur les droits d'auteurs en 1864. Le préambule de cette loi ramène le fait que Haïti était considérée comme un pays de pariât et que les intellectuels de par leurs écrits donnaient une autre image du pays à l'extérieur. Il y eut d'autres lois sur les droits d'auteurs qui ont succédé. Le dernier provient du décret de 2005 ayant aussi créé le BHDA. Cette législation porte sur les droits d'auteurs et les droits voisins. Dans le fond, elle est conforme à la convention de Berne. Cependant, elle ne prend pas en compte la dématérialisation de la musique.

Quant au Compas Direct, il n'est pas présent dans la législation haïtienne et les statuts de ses artistes ne sont pas reconnus. Seulement des tarifs fiscaux sont prélevés sur les groupes musicaux lors des bals. L'Etat n'a toujours pas les moyens de payer des redevances au secteur. D'ailleurs certains artistes ne sont pas inscrits au BHDA car ils ne peuvent pas collecter les droits sur le territoire national. Ils sont plutôt inscrits dans les sociétés étrangères de gestion collective comme SACEM et BIM. La gestion collective qui nécessite des apports techniques et du monitoring est sous le contrôle du BHDA en Haïti mais celui-ci n'a pas les moyens de l'assurer. En effet, certains disques qui témoignent la création du Compas Direct ont même disparu selon Aly Acacia.

L'utilisation et la diffusion des musiques par les stations de radio, de télévision et par les DJ n'est pas négocié sur des tarifs. Après des négociations, le BHDA a défini un tarif de 10 gourdes par minute aux directeurs des médias. Il y a des médias surtout celles de l'ANMH qui ont été d'accord pour acheter leurs droits de diffusion mais ceci n'était pas l'opinion de la majorité. Ils demandaient de fixer le prix au plus bas.

A côté, il y a une pratique de diffusion des prestations dans les médias. Des animateurs de radio font des vidéos ou encore des enregistrements lors des bals pour les diffuser plus tard généralement le samedi soir dans leurs émissions comme des petits bals. Cette pratique a été initiée dans les années 1990 par un animateur d'émissions de Compas Direct nommé Felix Lamy. Il avait pour slogan « Au pas avec le Compas » et l'émission pouvait aller de 7 heures du soir jusqu'à minuit. Ce genre d'émissions existe encore aujourd'hui et ont une forte audience. Toujours est-il, que les droits de diffusion ne sont pas payés.

Somme toute, il existe une crise organisationnelle du secteur. Le terme HMI qui désigne l'industrie musicale haïtienne correspond à une structure qui a été mise en place de façon aléatoire et temporaire et surtout sans régulation de l'Etat.

IV. TROISIEME PARTIE : LE COMPAS DIRECT DANS LE DEVELOPPEMENT CULTUREL

A. Chapitre 5 : Le symbolisme social du Compas Direct

1. Caractéristiques des textes dans le Compas Direct

Les textes dans le Compas Direct exercent un fort attrait sur les auditeurs et les danseurs. Ils découlent très souvent d'un procédé métaphorique qui déploie un érotisme subtil. Certains paroliers optent pour une grivoiserie dissimulée. Ils utilisent des fruits ou des denrées que les marchandes ambulantes proposent souvent aux clients pour impliciter le corps de la femme. C'est à l'écoute des refrains que les auditeurs vont décoder ceux à quoi ces fruits renvoient. L'un des premiers succès de Nemours Jean-Baptiste « De ti piti kalbas ma pe woule ⁷⁶» renvoie aux seins de la femme.

Certains textes présentent des jeux de mots et des répétitions dans la musique. Les paroliers détachent les premières syllabes des mots et font des répétitions en chœur avec la dernière syllabe. Ces jeux de mots consistent à détourner le sens premier des mots. Ils sont propres à une figure de style appelée calembour. L'utilisation de cette figure pour aboutir à des connotations plutôt sexuées est très appréciée par les haïtiens. L'un des paroliers les plus connus pour ce style est Serge Rosenthal avec un titre comme Machann kokoye⁷⁷. C'est un style que les groupes contemporains continuent d'adopter.

D'autres auteurs-compositeurs penchent plutôt vers l'humour absurde pour dénoncer certaines mœurs dans la société. Ainsi, ils dénoncent les ivrognes, les hommes qui se font entretenir (gwog mwen ti sigaret mwen ti alimèt mwen se ou k pou ban mwen l, ou konnen m se tchoul)⁷⁸, les femmes matérialistes (fanm kolokent). Le plus connu dans cette tendance est Gesner Henri dit Coupé Cloué (Dauphin, 2014). La hiérarchie des classes sociales est aussi un sujet traité dans les textes de Ti Manno.

La politique n'est pas un sujet propre au Compas Direct. Cependant, évoluant dans un contexte dictatorial, François Duvalier avait exigé aux groupes à un certain moment de lui dédier des chansons prônant sa présidence à vie. Et pour ne pas s'attirer des ennuis, les musiciens ont opté pour des textes qui parlaient des pratiques amoureuses de la société, des femmes, de la nature.

Cette musique de danse est aussi née dans un contexte de puritanisme haïtien. Les paroles des chansons ainsi que le rythme permettaient une échappatoire non seulement à la politique mais aussi à la rigidité de la société. En effet, la danse Compas Direct permettait d'avoir une intimité avec son ou sa partenaire, ce qui, dans le temps, constituait un tabou. D'où

⁷⁶ Paroles d'une chanson de Nemours Jean-Baptiste en termes créoles et se traduisant en français par : Deux petites calebasses que je fais tourner.

⁷⁷ Termes créoles signifiant : marchande de noix de coco.

⁷⁸ Termes créoles traduits par : c'est à toi de m'acheter à boire, de quoi allumer mon cigare car je suis un bon à rien et un chômeur.

la provenance de la tradition de danse Compas Direct dans le noir. C'était aussi dans les bals Compas Direct que les jeunes du milieu urbain ayant atteint la majorité allaient faire la rencontre du sexe opposé. La danse du Compas Direct est un catalyseur relationnel selon Clifford Jasmin dans son entretien. Elle comprend aussi une philosophie de séduction voire sexuelle.

Pendant la période de l'exil de certains musiciens, on va retrouver des textes traduisant la nostalgie du pays natal. L'envie de retour au pays est propre aux musiciens de la diaspora haïtienne. On retrouve des parties comme « Ayiti chéri se ou k ban m lavi menm si m ap kite w yon jou fò m retounen nan pye w⁷⁹ ». De nos jours, la diaspora chante plutôt le besoin de reconstruire le pays pour pouvoir y retourner.

En effet, il y a une tendance des textes vers des interpellations aux autorités avec certains groupes actuels comme Klass dans un titre comme « Anmwe sekou⁸⁰ ». Sur les albums des groupes Nu Look, Harmonik, on retrouve au moins une musique parlant de faits sociaux. On retrouve aussi une ligne de langue anglaise dans leurs chansons. Ceci est fait pour essayer d'attirer d'autres marchés. Par contre, selon Erol Josué, directeur du BNE, certains textes ramenant au vodou sont utilisés dans le Compas Direct par une formation comme Tropicana d'Haïti. C'est le cas des titres comme Savalouwe, Ogou Badagri, Erzuli.

En grande majorité, les textes des groupes contemporains sont penchés du côté épicurien de la société avec le Compas Love. Ils variaient entre le chœur et le chanteur sur les sujets courtois et sentimentaux qui dominent. Ils renvoient beaucoup à des connotations sexuelles. Un auteur comme Arly Larrivière parle beaucoup de l'amour qui ne réussit pas dans ses textes. Cela relève toujours de la faute de la femme. Avec l'apparition des duos avec des artistes féminins ou des artistes féminins évoluant en carrière solo comme Rutshelle Guillaume et Annie Alerte, les textes se portent aussi sur ce qui se vit dans les relations amoureuses. Les responsabilités de la réussite ou de l'échec de ces relations se retrouvent partagées à travers les textes.

Pour Jean Jean-Pierre, il y a des efforts qui se font par certains groupes contemporains, mais la grande majorité nécessite des paroliers pour embellir les textes. Ces derniers traitent considérablement les mêmes sujets. Pour Richie, l'inspiration des textes vient de ce que les musiciens vivent et de ce qui se vit dans la société. Il n'y a pas de consensus sur les thèmes ou les sujets traités dans les chansons. Toutefois, un artiste ou encore un groupe peut se définir une ligne d'approche de la société.

2. La fonction de représentation du Compas Direct

Le Compas Direct est né dans un contexte où Nemours Jean-Baptiste cherchait un fonds culturel populaire propre à Haïti. Il a utilisé le Compas Direct comme un moyen d'émancipation de la musique étrangère « Yo fè voye ban nou fòk nou fè voye ba yo »⁸¹. Ainsi, il s'est engagé

⁷⁹ Haïti Chérie, c'est toi qui m'as donné la vie. Même quand je pars ailleurs, je reviendrai vers toi un jour.

⁸⁰ Au secours !

⁸¹ De la même manière qu'ils nous envoient leurs musiques, nous allons leur envoyer la nôtre aussi.

dans de très longues recherches dans l'arrière-pays. Là, il va trouver des fragments d'un patrimoine musical ancestral, le carabinier. Cette danse atteste d'une forte volonté d'identité musicale de la nation haïtienne en 1805.

Par ailleurs, il existe derrière la création du Compas Direct, un mythe lié au syncrétisme religieux en Haïti. En effet, Nemours croyait qu'il avait bénéficié de la grâce de la Vierge Miracle lors de la célébration de Notre-Dame du Mont-Carmel à Saut-D'Eau le 16 juillet 1955.⁸² Il dit avoir entendu le même son du tambour qui va être le fondement du rythme qu'il a présenté le 26 juillet plus tard sur la place Sainte-Anne. De cela est venue la tradition de Nemours et des groupes Compas Direct de donner des concerts en plein air lors des fêtes champêtres. Cette pratique permet entre autres la diffusion live du Compas Direct dans les milieux ruraux.

Le Compas Direct est apparu aussi à une époque où la société haïtienne était très conservatrice. Le nom de famille était un élément important pour percer dans la musique. Le clivage social se ressentait aussi dans les loisirs. Il y avait une danse pour la haute société, une pour les classes moyennes et une autre pour le bas peuple. Nemours était ce fils de cordonnier convaincu d'avoir trouvé la formule du public au moment opportun. Et, il est parti à la conquête de toutes les couches sociales. Avec le Compas Direct surtout aux périodes carnavalesques, la société allait réagir d'une autre manière et avoir une autre approche du loisir en Haïti.

L'expression musicale du Compas Direct traduit le mode vie de l'haïtien. Elle ne s'apparente pas à une religion spécifique. Le Compas Direct est écouté par les athées, les chrétiens tout comme par les vodouisants. Certains vodouisants disent même que leurs loa⁸³ écoutent du Compas Direct selon Erol Josué dans un débat en ligne sur le Compas Direct. Cette expression musicale traduit aussi la nostalgie existant chez les exilés et les émigrés haïtiens. En effet, la diaspora haïtienne idéalise son pays à travers la musique de danse Compas Direct malgré son intégration dans le pays où il vit. A travers cette musique, elle exprime toujours un fort sentiment d'appartenance à son pays d'origine : Haïti.

Des éléments de provenance précolombienne, africaine, européenne et notamment française ont participé à la création du rythme et de la danse Compas Direct. Cela provient de toute la mixité qui est la résultante de l'histoire d'Haïti. Cependant, le Compas Direct ne s'est pas juxtaposé à la culture précolombienne, africaine ou européenne. Elle est une culture spécifiquement haïtienne exprimée en la langue créole haïtienne. Ce phénomène de mixité et de créolisation est caractéristique de la Caraïbe (Glissant, 1981).

3. Le Compas Direct dans la diplomatie culturelle haïtienne

La musique de danse Compas Direct s'est imposée dans la Caraïbe à l'époque des mini-jazz. Le Compas Direct était le contenu des soirées dans les paillottes de la Martinique, de la Guadeloupe et de la Guyane française. Par rapport à leur pouvoir d'achat supérieur aux haïtiens

⁸² Commune d'Haïti située dans le département du Centre et dans l'arrondissement de Mirebalais. C'est une région qui a une forte signification culturelle en Haïti à la fois pour les catholiques et les vodouisants.

⁸³ Esprits dans le vodou haïtien.

surtout présents en Haïti, les Antillais consommaient plus les disques Compas Direct. Ainsi, les mini-jazz avaient fait un effort ciblé vers l'exportation, l'expansion, la propagation et la diffusion du Compas Direct. Le Compas Direct s'est ainsi transporté dans la Caraïbe et a particulièrement déferlé sur les Antilles françaises.

D'un autre côté, cette musique de danse est apparue comme un outil contre l'impérialisme américain et européen. À l'époque, l'identité culturelle de la Caraïbe avait besoin d'émerger. Tous les noirs écoutaient et dansaient le Compas Direct selon Miguel Octave. L'interaction était plus significative dans les Antilles francophones et créolophones. La créolité de la langue et du rythme du Compas Direct lui a permis de construire une identité caribéenne. Miguel Octave ajoute que toutes les générations confondues écoutaient cette même musique en Martinique. Les îles anglophones comme Bahamas, Turcs and Caïcos, Trinidad and Tobago autour d'Haïti se sont elles aussi appropriées le Compas Direct.

Parallèlement, à cette époque la Caraïbe essayait de se constituer en un espace social et géographique ayant un passé colonial commun. En effet, des tentatives d'intégration dans la région ont commencé en 1958 avec la Fédération des Indes Occidentales⁸⁴. Elle a été dissoute peu de temps après sa création. Cependant les appels au renforcement des relations au sein de la Caraïbe ont continué avec la création de la CARIFTA⁸⁵ en 1965. Elle est devenue effective en 1968 car le processus a été prolongé délibérément pour attirer d'autres membres. La période suivant la formation de la CARIFTA fut caractérisée par une hausse importante du commerce entre les pays de la Caraïbe. Dans le cas de Trinidad and Tobago, les exportations vers la Caraïbe sont passées d'environ 50 à 60% entre 1967 et 1974. (Département du commerce et du tourisme de l'OEA, 2008). En effet, les barrières tarifaires mises par la CARIFTA ont protégé les industries naissantes de ses pays membres de la concurrence étrangère.

En 1972, les membres de la CARIFTA ont transformé la zone de libre-échange en un marché commun par le Traité du Chaguaramas. Ce traité a instauré la Communauté et le Marché Commun de la Caraïbe : CARICOM. Aujourd'hui, elle est composée de 15 Etats membres. En 1989, lors d'une rencontre à la Grenade, on a ajouté un niveau d'intégration économique plus élevée à la CARICOM. Il s'agit du Marché et Economie uniques de la CARICOM désigné par CSME. Cet axe consiste en la libre circulation des biens, services, capital et travailleurs qualifiés. Il prévoit aussi :

- Le droit aux entreprises originaires de la CARICOM de s'établir n'importe où dans la communauté ;
- L'exécution de l'application d'un tarif extérieur commun ;
- Une harmonisation plus complète des lois affectant le commerce et la réglementation des activités économiques ;
- La réforme des institutions de la communauté et une coordination plus intensive de la politique macroéconomique et de la planification, du commerce extérieur, et des relations économiques extérieures.

⁸⁴ Elle a été formée par 10 territoires dépendants du Royaume-Uni sous l'appellation anglaise West Indies Federation.

⁸⁵ Appellation anglaise de la zone de libre échange des Caraïbes.

Toutes les phases du CSME n'ont pas encore pris effets au sein de la région. Cependant, depuis le sommet du 30 janvier 2006 à Kingston en Jamaïque, des barrières de commerce des biens et des services sont éliminés. Il y a la libre circulation pour 8 catégories de travail dont les travailleurs des médias, les artistes et les musiciens de la population locale de la Caraïbe.

La République d'Haïti devient membre permanent de la CARICOM seulement en juillet 2002. Sa première candidature en 1974 a été infructueuse. En 1982, elle a occupé un siège d'observateur. En juillet 1997, elle a été acceptée comme membre de la CARICOM et comme membre à part entière en juillet 1999. Cependant, l'adhésion devrait être effective après la ratification du traité par le parlement haïtien. Cette ratification a été faite le 13 mai 2002. Puis elle a intégré officiellement la Communauté des Caraïbes en juillet 2006 après 28 mois d'absence. De janvier à juin 2013, elle y a assuré la présidence tournante de la conférence des chefs d'Etats et de Gouvernements.

Durant tout ce parcours, l'intégration d'Haïti au sein de la CARICOM a toujours été questionnée. Le bilan est décevant car les retombées sont faibles. Les effets théoriques sont plus grands que les effets pratiques. Par contre, les forces d'Haïti n'ont pas été exploitées non plus par les gouvernements haïtiens dans cette coopération régionale. Ils ne se sont pas rendus compte du rôle important de la musique de danse Compas Direct dans la région. Ainsi, il n'était pas associé à la construction d'une politique publique extérieure de l'Etat haïtien au sein de la CARICOM.

Le Compas Direct est donc resté un symbole de la fierté nationale haïtienne dans la Caraïbe. Il est seulement véhiculé par les groupes musicaux et la diaspora haïtienne de manière non structurée et sans aucune mission diplomatique en parallèle. Et, à côté de l'absence d'encadrement des pouvoirs publiques, des facteurs économiques et sociaux n'ont pas joué en faveur des potentialités diplomatiques de cette musique dans la région.

D'une part, la montée du dollar par rapport au franc dans les années 1980 va avoir des conséquences sérieuses sur la vente des disques Compas Direct dans les Antilles. D'autre part, la résurgence de l'identité ethnique et du nationalisme culturel chez les Antillais va éclipser le Compas Direct. Les Antillais vont s'identifier à travers le Zouk.

Avec l'apparition du Zouk un nouvel ordre s'est instauré sur la scène culturelle régionale. Au milieu de cet espace social où les cultures se rencontrent, les musiques ont commencé par s'affronter. Les deux styles musicaux vont être en constantes compétitions. La musique va devenir un instrument d'influence et de prestige. Les tournées musicales vont être instrumentalisées. Les gouvernements antillais avec l'appui de la France ont investi dans la musique Zouk pour étendre son influence. Ils ont encouragé les tournées de musique Zouk. Malgré le fait que les musiciens haïtiens étaient assez talentueux, ils avaient du mal à promouvoir la musique Compas Direct.

Malgré les limites créées par la concurrence et les obstacles, le Compas Direct continue de faciliter les relations entre Haïti et le reste de la Caraïbe. Il permet non seulement le rapprochement des musiciens mais aussi de fructueux échanges sur les pratiques musicales. Aujourd'hui encore, le Compas Direct est très sollicité dans les Antilles et dans la diaspora caribéenne selon Miguel Octave. En France et surtout à Paris, les Haïtiens et les Antillais

français se rencontrent significativement dans une interaction musicale. On retrouve la diaspora antillaise française à tous les niveaux d'organisation et de participation d'un spectacle de Compas Direct. Dans les statistiques d'un service de streaming musical comme Spotify, le flux de lecture des musiques Compas Direct est considérable dans la Caraïbe anglophone. Il dépasse souvent celui d'Haïti selon les publications faites sur les réseaux sociaux par certaines formations musicales notamment Kreyòl La pour évaluer le flux d'écoute de leurs albums.

De ce fait, le Compas Direct permet la formation de liens entre les diasporas antillaise et haïtienne à travers une politique minoritaire. Il est ancré dans les pratiques de consommation musicale de la Caraïbe. Il peut aussi générer des revenus considérables à partir des nouvelles technologies de l'information et de la communication si un modèle économique y est établi. De fait, les nouvelles technologies constituent un espace international pour le Compas Direct.

Conjointement, les festivals organisés par la diaspora haïtienne créent aussi un espace international au Compas Direct. Ils sont portés par des mouvements transnationaux et intergénérationnels. Selon Rodney Noël, le Haitian Compas Festival organisé annuellement à Miami constitue en un vrai mouvement. Il permet aux petits jeunes d'origine haïtienne nés aux Etats-Unis de rester connecter à Haïti. Il y a eu aussi un embranchement de ce festival en Martinique en 2018. Il s'agit du festival Compas en Martinique. Ce festival permet non seulement aux caribéens de continuer à consommer le Compas Direct mais aussi d'autres genres musicaux émergents en Haïti.

On trouve ces derniers temps des festivals Compas Direct dans presque toutes les concentrations haïtiennes à l'étranger. On peut citer : le festival Compas haïtien de West Palm Beach en Floride, le festival Compas à Montréal, le festival Compas Labor Day de New York, le festival Compas de Boston, le festival Compas à Bercy. Il y a aussi le Griot Fest aux Etats-Unis qui est un festival de la gastronomie haïtienne et qui comporte des prestations musicales et notamment de Compas Direct. Cependant, ce sont des initiatives disparates à l'exception du festival à Bercy qui a mobilisé une certaine concertation.

Dans la société civile, des initiatives ont été prises pour faire rentrer le Compas Direct dans la perspective d'universalité de la musique défendue par l'UNESCO. En effet, des démarches ont été adoptées pour l'inscription de la musique et de la danse Compas Direct dans le registre du patrimoine culturel immatériel de l'humanité en mars 2021. Cette initiative venait de 10 personnalités qui sont nommément : Serge Rosenthal, Clifford et Gaele Jasmin, Seymour Denis, Henri Célestin, Jean Robert Jean Pierre, Anthony Lamothe, Robert Martino, Marie Yolaine, Raynald, Devilmé. Une pétition a été publiée sur les réseaux sociaux pour mobiliser des signataires. Cependant, l'initiative n'a pas abouti. Le dépôt de candidature n'a pas été fait car le dossier aurait été irrecevable auprès de l'UNESCO par manque de justificatifs.

B. Chapitre 6 : Résultats, Recommandations et Mécanismes de coopération

1. Présentation des résultats

Il en résulte que la musique et la danse Compas Direct ont de fortes potentialités. Elles suscitent une demande importante en Haïti et dans la Caraïbe. Miguel Octave estime que 90 % des Antillais écoutaient le Compas Direct du temps des mini-jazz. Aujourd'hui encore, le Compas Direct reste une musique très écoutée aux Antilles françaises et dans la diaspora antillaise. Le nombre de création au niveau du Compas Direct s'est plus multiplié comparativement au Zouk qui est un mouvement porté pratiquement par un seul groupe musical nommé Kassav⁸⁶. Le Compas Direct constitue un outil de politique minoritaire par les différentes branches de la diaspora haïtienne et la diaspora des Antilles. Il a un caractère transnational.

Cependant, il se heurte à l'absence de système efficace et dans la diaspora haïtienne et en Haïti. Le manque d'organisation des groupes musicaux, le fonctionnement informel de la production dans la diaspora, l'absence d'association entre les différentes branches de la diaspora haïtienne, l'absence de protection et de gestion du droit d'auteur sont autant de problèmes qui empêchent au Compas Direct d'être compétitive en Haïti, dans la Caraïbe et sur l'échelle internationale selon Aly Acacia.

Parallèlement, notre collecte d'informations sur les activités et projets réalisés autour du Compas Direct, nous a permis de voir que les initiatives sont disparates. La documentation écrite quasi-inexistante et les entretiens réalisés dans le cadre de ce travail avec les différents acteurs évoluant ou ayant évolué dans le secteur nous a permis de voir un manque d'engagement des pouvoirs publics par rapport au Compas Direct. Les actions publiques se font de manière aléatoire. Les appuis financiers sont ponctuels et isolés. La coopération haïtienne au sein de la CARICOM est dysfonctionnelle.

Le Compas Direct n'a jamais fait partie des politiques culturelles publiques du Ministère de la Culture et de la Communication. Il n'y a aucun budget alloué au secteur Compas Direct, aucun abattement fiscal pouvant encourager le mécénat. Le Compas Direct n'existe pas dans la législation haïtienne mais est seulement inscrit dans l'inventaire du patrimoine immatériel haïtien. Les législations qui existent sur les droits d'auteur ont le mérite d'exister mais pas d'être appliquées. En plus, elles ne sont pas actualisées car elles ne tiennent pas compte de la dématérialisation de la musique. L'Etat n'est pas non plus intervenu dans les relations internationales que le Compas Direct a créées. Il n'a jamais constitué en une politique culturel extérieur de l'Etat haïtien pour Réginald Delva.

Les actions des autres acteurs du secteur notamment de la diaspora haïtienne ont amené à des réussites individuelles de certains groupes musicaux à l'échelle internationale, à l'expansion du Compas Direct dans la Caraïbe. Mais elles n'ont pas réussi à le transformer structurellement en une industrie musicale. Les succès internationaux enregistrés découlent de Tabou Combo,

⁸⁶ Groupe de musique fondé en Guadeloupe à la fin des années 1970 et au début des années 1980. Il est l'inventeur du genre musical Zouk.

DP Express et Coupé Cloué dans les années 1980. Les groupes contemporains sont très demandés dans la Caraïbe pour les concerts. Cependant, les revenus générés ne sont pas à la hauteur de leur popularité.

Le terme industrie musicale est galvaudée dans le Compas Direct. L'ensemble des initiatives de la diaspora haïtienne manque de visibilité. Elles se font sur des marchés uniquement communautaires. Cela ne permet pas de désigner le Compas Direct comme un secteur socio-économique à part entière et digne d'investissement.

Il n'y a pas non plus de partenariat public-privé. Le secteur privé est la principale source de financement des activités du Compas Direct, mais son intervention est limitée à la sponsorship.

2. Analyse des résultats

En ce qui concerne la musique de danse Compas Direct, les résultats indiquent qu'elle représente une expression culturelle avec un fort potentiel socio-économique pour Haïti. Elle est un moyen de développer et d'entretenir une cohésion sociale et une représentativité collective très importante (Bouzard, 2014). C'est une musique qui apporte cohésion sociale et divertissement. Elle est aussi une musique dont la diffusion alimente plusieurs secteurs pour générer des revenus. Une structuration de la filière Compas Direct permettra à l'Etat de collecter des recettes. En effet, les activités autour du Compas Direct sont capables de conduire à la commercialisation de la musique et à l'attractivité du territoire haïtien.

Le Compas Direct a aussi une capacité d'ouverture et de rapprochement. Il a conduit à des relations internationales non-étatiques entre Haïti et le reste de la Caraïbe. Il constitue un fait incontournable dans l'histoire de l'émergence de la culture caribéenne. Il a conduit à des relations internationales non-étatiques entre Haïti et le reste de la Caraïbe. Les acteurs non-étatiques avec une grande autonomie d'action se sont démultipliés dans la diplomatie musicale avec le Compas Direct (Dulphy, 2010). Il est le point de connexion de la diaspora disparate haïtienne. Celle-ci utilise stratégiquement la musique pour se bâtir une identité haïtienne au-delà des frontières. Le Compas Direct a aussi une interaction musicale avec le Zouk dans la diaspora caribéenne.

De cette analyse, notre hypothèse de recherche est vérifiée. En effet, depuis la création du Compas Direct, il existe une abondante relation musicale entre Haïti et les autres Etats de la Caraïbe qui provient d'un passé historique commun et des contextes socio-économiques. Il convient donc de tenir compte du Compas Direct dans les décisions étatiques des relations internationales d'Haïti au sein de la Caraïbe et extra-caraïbes.

Pour cela, nous faisons les recommandations de politiques culturelles publiques avec des mesures efficaces mises en place :

- Le Compas Direct doit bénéficier d'un cadre légal dans lequel l'Etat encourage la formalisation du secteur. Les acteurs doivent être dotés d'une licence de

fonctionnement. Le système de taxation sur la vente des billets de bals doit être amélioré. Le BHDA doit être en mesure de faire respecter les droits d'auteur conformément à la convention de Berne.

- Le système de gestion collective doit être assuré par un partenariat public-privé et la législation sur les droits d'auteurs et des droits voisins doit tenir compte des réalités numériques.
- Pour assurer une meilleure production qualitative et quantitative de la musique de danse Compas Direct, il faut la formation professionnelle des différents acteurs de la chaîne de valeur et la construction d'infrastructures qui répondent aux normes internationales tant dans la capitale que dans les villes de province. Il convient également à ce que l'Etat facilite l'accès au crédit pour encourager la construction de ces infrastructures.
- L'Etat doit être en mesure de soutenir les tournées nationales et internationales. Il doit être capable d'organiser des événements d'envergure internationale en Haïti et assurer une présence diplomatique du Compas Direct sur les marchés de la Caraïbe et à l'international.
- L'Etat doit introduire un cours d'application de la musique haïtienne dans le nouveau secondaire et encourager les chercheurs à mener des études dans le domaine des arts et plus particulièrement dans l'art de la musique haïtienne.
- La diaspora haïtienne doit pouvoir se présenter sous un format associatif et former des clusters pour consolider leurs actions dans le secteur.

Parallèlement, l'Etat doit penser à faire du Compas Direct un axe de promotion dans le cadre de l'intégration régionale d'Haïti. Pour une coopération fonctionnelle et la coordination de la politique extérieure, les artistes haïtiens doivent jouir d'une mobilité au sein de la CARICOM comme le prévoit le CSM. Cela facilitera la participation des artistes haïtiens dans les activités culturelles régionales comme CARIFESTA et la pénétration d'autres organisations comme l'ACP à travers la CARIFORUM.

Ce ne sont pas seulement les pouvoirs publics qui peuvent intervenir dans cette procédure d'intégration régionale. Haïti contient la diaspora la plus importante en termes de nombre dans la Caraïbe. La promotion de la culture haïtienne dans des initiatives privées qui ne sont pas forcément commerciales sont aussi des actions diplomatiques.

Avec les habitudes de consommation qui basculent du téléchargement au streaming, il faut une plateforme de gestion collective régional qui pourra aider le BHDA à gérer les droits d'auteurs. Cette plateforme servira aussi d'intermédiaire entre les créateurs, les médias traditionnels (radio, télévision), les nouvelles entreprises de diffusion (Spotify, YouTube, etc.) et les compagnies utilisant de la musique en fond sonore dans toute la région.

3. Cadre stratégique

Dans une vision complète du monde associatif pour la valorisation du Compas Direct au moyen de la coopération régionale et de l'innovation, nous avons élaboré un cadre stratégique et des pistes d'actions englobant plusieurs expressions de la culture haïtienne à travers un projet. Ce projet est porté par l'Institut pour le Développement Artistique et Culturel International (IDAC international).

PROJET DE FESTIVAL INTERNATIONAL DE LA CULTURE HAITIENNE

Décembre 2021 - Décembre 2026

1- Descriptif du projet

La culture haïtienne est connue pour la richesse de ses traditions et sa créativité. C'est une culture métissée et ceci est historiquement justifiée. Les expressions de cette culture s'étendent sur plusieurs filières. En effet, la musique, l'artisanat qui est souvent associé à la mode, la peinture, les arts visuels, le livre, le théâtre et la danse sont autant de filières sur lesquelles la culture haïtienne est représentée. Les potentiels de ces filières seront d'autant plus forts si elles sont alimentées par des apports extérieurs. Partant de cette conviction, l'**IDAC International** a monté un projet axé sur la diplomatie culturelle haïtienne dans une stratégie où l'offre tient compte de l'intersectionnalité des filières. Cette action diplomatique sera un véritable atout pour la richesse que présente la culture haïtienne.

Piloté par l'**IDAC International** en partenariat avec plusieurs instances diplomatiques, des institutions d'enseignement culturel et artistique, le projet de Festival International de la Culture Haïtienne (FICHA) s'étend sur un premier plan quinquennal, allant de décembre 2021 à décembre 2026. Le périmètre d'action du projet est principalement centré sur son bassin de vie Haïti. Dans un second temps, il aura un rayonnement plus large dans la Caraïbe et sur l'échelle l'internationale. Il s'instaure dans une stratégie à caractère social, économique et symbolique. Il vise à renforcer la compétitivité de la culture haïtienne, à développer des coopérations transnationales et internationales dans une dynamique de promotion et de renforcement de la culture haïtienne. Elle consiste à accompagner les collaborations déjà existantes dans le secteur culturel haïtien et à en susciter de nouvelles. L'enjeu est de mieux accompagner les acteurs culturels dans l'éducation et la diffusion par la coopération au niveau national, régional et international et de renforcer leur mise en réseaux.

2- Mise en contexte

Cet accompagnement est nécessaire parce que le monde de la culture est en constante transformation découlant de la révolution numérique et la concurrence importante des acteurs mondiaux. Des transformations se font dans la manière dont les biens culturels sont créés, produits, distribués et monétisés. Elles créent des opportunités et des défis. Il faut donc développer d'avantages de compétences numériques et politiques pour permettre à la culture haïtienne d'être compétitive. Le potentiel sociétal et économique de cette culture n'est pas encore exploité dans les politiques nationales, régionales et internationales. La valorisation de

l'intersectionnalité dans la culture haïtienne contribuera à la valorisation de la culture haïtienne dans son ensemble.

3- Fiche de suivi

- **Objectifs spécifiques**

- Promouvoir la création artistique dans l'éducation et l'innovation en Haïti ;
- Renforcer les relations nationales, régionales et internationales de la culture haïtienne ;
- Aider le secteur culturel à s'adapter et à tirer profit de la numérisation ;
- Favoriser la contribution de la culture au développement d'Haïti.

- **Indicateurs**

- Dialogue et financement dans le secteur culturel haïtien ;
- Intérêt suscité chez les Organisations étatiques et non-étatiques pour soutenir la promotion de la culture haïtienne ;
- Renforcement et implantation de nouvelles infrastructures culturelles dans le pays ;
- Rehaussement du profil de la culture haïtienne.

- **Résultats escomptés**

- Le secteur culturel haïtien devient plus durable et compétitif ;
- Création de nouvelles infrastructures pour la production et l'enseignement culturel et artistique ;
- La culture est placée au centre des politiques publiques d'Haïti ;
- Renforcement de la culture haïtienne sur le marché international.

4- Calendrier du projet

Le calendrier du projet est bâti sur des actions semestrielles pour laisser de la réactivité aux propositions et aussi pour marquer une présence plus forte et régulière dans chaque domaine d'intervention.

Année 1 : Décembre 2021 - Novembre 2022

Compas Direct et Peinture haïtienne

1^{er} semestre : Le 1^{er} semestre sera consacré aux discussions avec les partenaires autour des accords de principe pour soutenir le projet. Le mandat sera donné aux acteurs d'accompagner le projet et de préparer les emplacements pour le déroulement des activités prévues. La communication et la présentation publique du projet aura lieu aussi.

2^e semestre : Au 2^e semestre, on va débiter avec une démarche éducationnelle centrée sur des formations présentielle et distancielles axées sur la musique Compas Direct et la peinture haïtienne. Cette démarche passera particulièrement sous forme d'ateliers dans les écoles, les lycées, les centres culturels, etc. en Haïti. Elle pourra aussi être programmée dans le parcours du Nouveau Secondaire.

Ensuite, on va enchaîner avec un festival de musique Compas Direct et de peinture haïtienne. La musique Compas Direct et la peinture haïtienne restent les expressions culturelles haïtiennes les plus connues. Il est important de les choisir comme fer de lance. De plus, il existe un lien subtil entre la musique et la peinture. L'idée est d'exposer et/ou de suggérer la musique Compas Direct dans les œuvres picturales haïtiennes d'une part et aussi la présence de la peinture haïtienne dans les expressions de la musique Compas Direct d'autre part.

Année 2 : Décembre 2022 - Novembre 2023

Musique et artisanat haïtiens

1^{er} semestre : Ce 1^{er} semestre va faire suite aux formations dans le domaine de l'artisanat et de la musique dans les milieux des classes fondamentales, secondaires et universitaires. Nous allons aussi organiser une série de communication autour des lieux de rencontre entre la musique et l'artisanat haïtiens, notamment des causeries et conférences.

Disponibilité de stages sur les musiques populaires haïtiennes/ Ateliers de pratiques autour de la technique et de la sonorisation.

2^e semestre : Le 2^e semestre va donner place à l'organisation de spectacles et expositions autour de la musique haïtienne et de l'artisanat haïtien pendant la période allant du 21 juin, fête de la musique au 26 juillet, anniversaire du Compas Direct. Durant ce 2^e semestre, il y aura des ateliers et des concours sur l'art de récupération afin de mettre en valeur les instruments des styles musicaux en Haïti. Ces activités permettront au public de prendre connaissance des instruments utilisés dans la musique haïtienne d'une part et de voir le potentiel de l'artisanat haïtien d'autre part et ceci, surtout avec la restitution des travaux.

Année 3 : Décembre 2023 - Novembre 2024

Musique et la mode en Haïti

1^{er} semestre : Le 1^{er} semestre de cette année donnera lieu au lancement des travaux d'interprétation des mises en scène de la musique haïtienne. Compte tenu que plusieurs styles musicaux ont traversé plusieurs générations, leurs expressions scéniques ont évolué avec le temps et les époques. Ainsi, dans le 1^{er} semestre de cette édition, on aura pour mission de retracer l'histoire de la musique haïtienne à travers les styles d'habits portés en Haïti à chaque époque.

2^e semestre : Au cours du 2^e semestre de cette édition, on organisera des expositions photographiques qui peuvent expliquer l'évolution simultanée et même inconsciente des styles d'habits portés en Haïti et de la musique haïtienne. On a aussi en perspectives de proposer la représentation de l'art de la mode haïtienne dans les expressions scéniques de la musique haïtienne.

Année 4 : Décembre 2024 - Novembre 2025

Compas Direct et Littérature haïtienne

1^{er} semestre : Compte tenu que le Compas Direct ne découle pas seulement de l'harmonie des instruments mais des textes accompagnant les mélodies, il constitue aussi un espace littéraire. En effet, les textes dans le Compas Direct parlent d'amour, de paix, des situations sociopolitiques, etc. Dans ce premier semestre, nous allons faire apparaître une littérature du Compas Direct ou faire prendre conscience de la nécessité de travailler sur la littérature du Compas Direct. Les mots, les concepts, les courants y seront développés. Ainsi, nous lancerons un appel à résidence de recherche et de création littéraire autour du Compas Direct.

2^e semestre : Dans le 2^e semestre, nous allons inviter les artistes à parler des textes et des sujets traités dans le Compas Direct suivant les courants et les générations. Nous allons aussi inviter les écrivains à parler des textes qu'ils ont écrit pour les musiciens. Ces textes seront mis sur scène dans l'organisation de spectacles de théâtres, de lecture de textes, etc. Des textes de grands écrivains peuvent aussi être mis en musique Compas Direct.

Année 5 : Décembre 2025 - Novembre 2026

Compas Direct, Coopération culturelle internationale et Développement culturel

1^{er} semestre : Cette édition est établie sur la coopération internationale. Elle vise à aboutir au développement culturel d'Haïti et à l'expansion de la culture haïtienne. Cela consiste à travailler avec les ministères, les Organisations Internationales, les organisations de la société civile en vue d'aboutir à ce développement. Au 1^{er} semestre, il s'agira d'organiser des formations sur les grands concepts culturels avec les organisations culturelles de la société civile haïtienne et de la diaspora. Puis, on procédera à l'organisation de tournées et d'expositions à l'échelle régionale et internationale.

2^e semestre : Au 2^e semestre et avec les ministères, on fera des séances de formations sur les politiques publiques culturelles et surtout sur comment élaborer ces politiques. Il s'agira d'inciter l'Etat à faire de la culture un objet des politiques publiques. Avec les Organisations Internationales et Régionales, il s'agira d'un plaidoyer pour le financement culturel afin de leur inciter à disposer des fonds considérables pour la culture.

On procédera aussi à un plaidoyer pour la diffusion numérique des expressions de la culture haïtienne à travers :

- Une plateforme pédagogique permettant l'apprentissage, le visionnage en streaming ou le téléchargement sécurisé ;
- Un canal de diffusion en ligne permettant de concurrencer les autres expressions culturelles étrangères sur les canaux numériques.

5- Analyse MOFF ou SWOT du projet

Forces (Strengths)	Faiblesses (Weaknesses)
<ul style="list-style-type: none"> ▪ Création intarissable ; ▪ Notoriété de certaines filières ; ▪ Présences de réseaux d'acteurs culturels et économiques communs ; ▪ Capacité à organiser des événements culturels ; ▪ Fluidité de communication ; ▪ Importance de la diaspora 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Manque de compétences professionnelles ; ▪ Concurrence étrangère ; ▪ Manque d'organisation dans le secteur culturel haïtien ; ▪ Secteur informel
Opportunités (Opportunities)	Menaces (Threats)
<ul style="list-style-type: none"> ▪ Acteurs culturels potentiellement intéressés ; ▪ Ouverture au marché international ; ▪ Incitation à la production et à la création d'une musique standardisée ; ▪ Le développement de la culture haïtienne ; ▪ Proximité avec le marché des Etats-Unis 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Manque d'infrastructures culturelles ; ▪ Coûts des transports et obligation de visa pour un grand nombre de pays ; ▪ Immigration des créateurs musicaux ; ▪ Absence de libre circulation dans la Caraïbe ; ▪ Inefficacité de la subvention allouée au secteur culturel en Haïti ; ▪ Fracture numérique ; ▪ Instabilité socio-politique en Haïti ; ▪ Crise sanitaire, conflits, etc. dans d'autres pays

6- Budget

Le budget est établi sur une somme annuelle de 60 milles dollars américains en raison des incertitudes et des instabilités connues en Haïti. Il pourra être révisé au cours de chaque année du quinquennat pendant lequel se déroulera le projet.

CHARGES	\$	RECETTES ET SUBVENTIONS	\$
Charges de production et de promotion culturelles		Autofinancement	
Communication	2 000	IDAC international	9 500
Pédagogie : Formations/Stages	8 000	Recettes	

Tournées/Festival	17 000	Recettes des tournées et festivals (production et coproduction d'orchestres invités)	9 000
Etude cartographique	4 000	Recette des formations	4 000
Plateformes numériques	5 000	Recettes provenant des plateformes	4 500
Charge du personnel		Subventions	
Charge de fonctionnement et de gestion	10 000	Organismes étatiques	8 000
Charge d'entretien et de maintenance	8 000	Partenaires	10 000
Impôts et taxes	1 000	Mécénat/Sponsoring	15 000
Aide en nature			
Prêts d'espaces	3 000		
Intervention bénévole	2 000		
Total Charges	<u>60 000</u>	Total Recettes et Subventions	<u>60 000</u>

HECTOR Vanessa

Vanessa HECTOR

Job PIERRE LOUIS

V. CONCLUSION

Le Compas-Direct est la musique de danse urbaine d'Haïti qui s'est imposée à toutes les classes sociales en Haïti et qui a fait obstacle aux styles musicaux étrangers. Il est né à un moment où le pays se cherchait une identité musicale. Son émergence a révolutionné les pratiques culturelles calquées sur le clivage social. Sa création découle d'une mixité qui est propre à la Caraïbe. En effet, c'est une musique de danse qui a hérité d'apport précolombien, européen, africain et des échanges caribéens au sein de la société haïtienne. Les instruments utilisés dans la création du rythme Compas Direct et qui constituent son fondement traduisent cette mixité.

Le Compas Direct est aussi apparu à l'époque où la Caraïbe se cherchait une expression culturelle propre pour s'émanciper de l'influence européenne et nord-américaine. Par sa capacité à susciter l'émotion collective du peuple de la Caraïbe, il a traversé la région avec une intensité tout à fait remarquable. Il a ainsi obtenu un caractère qui s'est accommodé avec les mœurs dans la Caraïbe. Il est devenu un catalyseur social par son symbolisme et son esthétique.

Le Compas Direct était très présent en Haïti et dans la Caraïbe avec l'arrivée des mini-jazz. Avec la multiplication de ces formations musicales, le Compas Direct était devenu non seulement la musique populaire urbaine d'Haïti mais aussi celle de la Caraïbe et plus particulièrement des Antilles. Il s'est déferlé dans les paillettes en Martinique, Guadeloupe et Guyane. Il a atterri à la Dominique et à l'île de la Réunion. Il avait la côte dans les îles anglophones entourant Haïti. A travers des formations comme Tabou Combo, Coupé Cloué, le Compas Direct a réussi à faire des percées à l'échelle internationale notamment en Europe, en Amérique et en Afrique.

Cette expansion était le résultat d'un désir d'exportation de la musique haïtienne. Elle découlait aussi d'un choix ciblé de marchés et surtout d'une implication de la diaspora haïtienne. En effet, les autres pays de la Caraïbe avaient un meilleur pouvoir d'achat que les haïtiens. Il en est de même pour la diaspora haïtienne. Entre autres, la musique de danse Compas Direct a constitué une construction identitaire nationale pour les haïtiens à l'étranger.

Cette expansion du compas Direct va se heurter à des turbulences d'ordre socio-économique et politique. En effet, les Antilles françaises vont créer leur genre musical appelé Zouk. Ainsi, les ventes aux Antilles qui représentaient le plus fort pourcentage des revenus pour le Compas Direct vont chuter. Le secteur musical va perdre sa figure de proue et son étoile montante en cette même période. En plus, les événements liés à la politique en Haïti vont nuire aux activités du Compas Direct. Des nouvelles formes d'expressions musicales vont émerger et concurrencer le Compas Direct en Haïti. Le Compas Direct avait donc de la concurrence sur 2 marchés : Haïti et les Antilles. Il a donc connu un essoufflement.

Les nouvelles générations vont prendre la relève en introduisant les nouvelles technologies suivant les époques. Ainsi, le Compas Direct a toujours pu évoluer avec son temps. Il garde tout de même son fondement même lorsqu'il côtoie d'autres styles musicaux très prisés en Haïti et dans le monde. C'est ce qui explique que la musique et la danse se soient toujours métamorphosées pour s'adapter au gré des rencontres. Dans ses rencontres, il a inspiré d'autres

rythmes dont le Zouk et le Kizomba. Et, aujourd'hui encore le Compas Direct reste la musique haïtienne la plus populaire en Haïti, dans la Caraïbe et la plus connue au niveau international.

Cependant les potentiels du Compas Direct ne sont pas toujours bien exploités. C'est une musique qui est en butte à des problèmes d'ordre structurel à tous les niveaux. Partant du problème de pérennité des groupes musicaux, de la disparité dans la création, l'informalité de la production, l'absence de réseaux de distribution, l'incertitude des financements jusqu'à la non-implication de l'Etat haïtien, le compas Direct évolue dans un système en crise. Tout cela est voisin à l'instabilité politique et aussi à l'absence d'un modèle socio-économique adapté à la dématérialisation de la musique.

Le Compas Direct joue un rôle important dans les relations sociales en Haïti et dans les relations internationales haïtiennes. Ce rôle a été assuré par un système non-structuré et sans intervention des pouvoirs publics. En cette époque où la diplomatie culturelle joue un rôle important dans les relations internationales, la musique de danse Compas Direct a toute son importance dans les politiques publiques culturelles. Elle peut constituer un levier de grande importance pour Haïti au sein de la CARICOM.

Avec ce travail, nous avons adopté une approche historique et diplomatique de la musique de danse Compas Direct pour montrer son symbolisme et son importance dans les relations internationales. Et, notamment, interpellier les acteurs à valoriser cette importance à travers une diplomatie culturelle haïtienne dans la Caraïbe.

VI. REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Ouvrages

- AYITI MIZIK, (2017), Cartographie de l'industrie haïtienne de la musique, Haïti, 110p.
- BID, (2018), Le rapport BID sur les industries créatives et culturelles en Haïti, 110p.
- BLUM, Bruno, (2015), Haïti, meringue et Konpa, Label Frémeaux et Associés
- BONCY, Ralph, (1992), La chanson d'Haïti, Tome 1 : 1965-1985, Editions CIDIHCA, 126p.
- BOURQUILLION, Philippe, et COMBES Yolande, (2007), Les industries de la culture et de la communication en mutation, l'Harmattan, Questions contemporaines, Paris, 265p.
- BOURQUILLION, Philippe, et COMBES Yolande, (2013), Diversité et Industries culturelles, l'Harmattan, Questions contemporaines, 295p.
- BROCLAIN, Elsa, et al, (2019), Musique : patrimoine immatériel ? Transposition, Musique et Sciences Sociales, No 8, p 1-23.
- CARDONA, Jeannine, LACROIX, Chantal, (2004), Statistiques de la culture - Chiffres clés, Documentation française, 182p.
- CHAMPEAU, Guillaume (2007), Musique et médias informatisés : industrie musicale et numérique, mythes, risques et opportunités d'un secteur en (r) évolution industrielle, CELSA, Master 2, Communication, Médias et Médiatisation
- CHANTEPIE, Philippe et LE DIBERDER, Alain, (2005), Révolution numérique et industries culturelles, Paris, La Découverte, 122p.
- CHIMENES, Myriam, (2004), Mécènes et musiciens : du salon au concerta Paris sous la IIIe République, Fayard, 776p.
- COLON, Hernando, Vida del Almirante, p.141 cité dans DAUPHIN, Claude, (2014), Histoire du style musical d'Haïti, Mémoire d'encrier, 372p.
- COULANGES, Jean, (1993), Indigénisme et musique en Haïti, Conjonctions, No 198.
- CRUSE, Romain, (2014), Une géographie populaire de la Caraïbe, Mémoire d'encrier, 578p.
- DAUPHIN, Claude, (2014), Histoire du style musical d'Haïti, Mémoire d'encrier, 372p.
- DENIS Watson (sous la direction de), (2018), Haïti, la CARICOM et la Caraïbe : Questions d'économie politique, d'intégration économique et des relations internationales, Port-au-Prince, C3 Éditions, 502p.
- De ROSNY, Lucien, (1885), Les Antilles, études d'ethnographie et d'archéologie américaines, Maisonneuve Frères et Charles Leclerc.

DUMERVE, Constantin, (1968), Histoire de la musique en Haïti, Imprimerie des Antilles, 319p.

FOSLER-LUISSIER, Danielle, (2013), La musique dans la diplomatie américaine de la guerre froide, University of California Press, 352p.

FOUCHARD, Jean, (1988), La meringue : danse nationale d'Haïti, Léméac, Ottawa, 198p.

GUIBERT, Gérôme, (1998), Les nouveaux courants musicaux, Collection Musique et Société No1, 132p.

JEAN-PIERRE, Jean Sylvio, (2002), Trente ans de musique populaire haïtienne : les moments de turbulence (1960-1990), Communication Plus, 155p.

KENNEY, William Howland, (1999), Recorded music in American life: the phonograph and popular memory 1890-1945, Oxford University Press, 279p.

LOUIS-CHARLES, Thony, (2003), Le Compas Direct : la vraie musique entraînant haïtienne de tous les temps, Communication Plus, 311p.

NAU, Emile, (1894), Histoire Des Caciques D'Haïti, Kessinger, 386p.

PRASLER, Jann, (2015), La République, la musique et le citoyen : 1871-1914, Traduit de l'anglais par Johan-Frédéric Hel Guedj, Gallimard, Bibliothèque des histoires.

SNEP (2007), L'Économie de la production musicale, Paris, 104p.

TURGEON, Laurier, et CHABONNEAU, André, (2010), Patrimoines et identités en Amérique françaises, Presses de l'Université Laval, 316p.

TOURNES, Ludovic, (2008), Du phonographe au MP3 : une histoire de la musique enregistrée 19e -21e siècle, Collection Mémoire/Culture, p.10.

VIVIEN, Dominique, (2005), Réinventer le patrimoine, Paris, L'Harmattan, 337p.

WAELEBROECK, Thomas, PEITZ, (2007), Évolution du marché de la musique préenregistrée à l'ère numérique, Reflets et Perspectives de la vie Economique, p. 83-92

Mémoires et thèses

NDIONE, Louis, (2017), L'apport de l'industrie musicale au Sénégal dans le développement culturel et socio-économique : L'exemple de la région de Dakar au Sénégal, Mémoire Master 2 parcours Gestion des industries culturelles, Université Senghor, 65p.

NZILA, Béril, Lejo, (2017), Enjeux et défis de la relance de l'industrie musicale congolaise, Mémoire Master 2 parcours Gestion des industries culturelles, Université Senghor, 54p.

Webographie

BAZOT, Alain, (2006), Droit d'auteur et Internet : une rengaine mal inspirée », Document disponible sur Internet : consulté le 05/02/2021

BENGHOZI, Pierre-Jean, PARIS Thomas, (2001), L'industrie de la musique à l'âge d'internet : nouveaux enjeux, nouveaux modèles, nouvelles stratégies, Gestion 2000, mars-avril, p.41-60 : consulté le 31/07/ 2021

BONCY, Ralph, (1987), Musique, in Conjonction, No176 : consulté le 8/05/2021

BOURREAU Marc, GENSOLLEN Michel, (2005), L'impact du numérique sur la filière de la musique enregistrée, Revue d'Economie Industrielle, N°116, p. 31-70 : consulté le 01/08/2021

BOUZARD, Thierry, (2014), Musique et identité, un pouvoir à reprendre, Correspondance Polemia : consulté le 02/08/2021

CALENGE, P, (2006), Les dynamiques spatiales de la production de biens culturels sous les effets de la mondialisation, Espaces et Sociétés, p.33-54 : consulté le 26/03/2021

CALON, Véronique, (2006), Les internautes boudent les plateformes de téléchargement payant, LSA n°1989, p.16 : consulté le 07/02/2021

COULANGES, Jean, (1993), Indigénisme et musique en Haïti, in Q410, p.59-75 : consulté le 07/06/2021

DULPHY, Ann, et al, (2010), Les relations culturelles internationales au XXe siècle : de la diplomatie culturelle à l'acculturation, paris, Bruxelles, Peter Lang : consulté le 07/02/2021

FLECHET, Anaïs, GOETSCHER, Pascale, et al, (2013), Une histoire des festivals, XXe – XXe siècle, Paris, Publications de la Sorbonne, coll Histoire contemporaine, 354p. consulté le 06/05/2021

FLECHET, Anaïs, LEVY, Marie-Françoise, (2015), Littératures et musiques dans la mondialisation, XXe -XXIe siècles, Publications de la Sorbonne, Introduction, p.15 : consulté le 06/05/2021

JACOBIES, Michael, et al, (2006), Benefiting from innovation: Value creation, value appropriation and the role of industry architectures, Research Policy 35, p.1200-1221: consulté le 02/07/2021

KAPLAN, Daniel, (2009), Que faire de la longue traîne, Internetactu.net, Opinions, Publié le 22/01/2009. Consulté le 06/06/2021

OCTAVE, Miguel, (2017), La Martinique, seconde patrie du Konpa, Movie Da, Co-réalisation Fabrice PAIMBA. Consulté le 07/01/ 2021

OBERHOLZER, Frederic, STRUMPF Koleman, (2007), The effect of file sharing on record sales: an empirical analysis, *Journal of Political Economy*, Vol. 115, 42p. consulté le 28/06/2021

PISTONE, Danièle, (2013), La musique comme ambassadrice ? L'Association française d'action artistique (1922-2006) : bilans et enjeux, *Relations internationales*, no 156, p.21-25 consulté le 11/05/21

SAINT-LOUIS, Philippe, et ROC, Jacques, (2019), *Vive Compas Direct*, Documentaire, Mizikanou et Visually Sound Picture. Consulté le 02/01/2021

TEECE, David John, (1986), Profiting form technological innovation: implication for integration, collaboration, licensing an public policy, *Research Policy* vol. 15, p.285-305: consulté le 02/08/2021

TEECE, David John, PISANO, SHUEN, (1997), Dynamic capabilities and strategic management, *Strategic Management Journal*, p.509 - 533 : consulté le 31/08/2021

VULLIAMY, Graham, (2007), Manœuvres d'orchestre, *L'observateur Musique classique* : consulté le 02/08/2021

WIGGINS, Trevor, L'enseignement de la World Music en Occident dans NATTIEZ, Jean-Jacques, (2007) *Musiques, une encyclopédie pour le 21e siècle*, Arles, Acte Sud, Vol.5, p.246-266

Liens

<https://www.francemusique.fr/emissions/le-dossier-du-jour/portrait-de-kurt-masur-humaniste-et-homme-de-paix-10861>: consulté le 16/04/2021

<http://federation-musique-esperance.org/>: consulté le 16/04/2021

<https://lenouvelliste.com/article/220068/le-compas-2-carreaux-seteint-le-konpa-gouyad-setend>: consulté le 02/05/2021

<https://lenouvelliste.com/article/224525/22-decembre-1965-dada-jacaman-et-ses-shleu-shleu-changent-le-visage-du-compas>: consulté le 02/05/2021

<https://www.cairn.info/revue-africultures-2004-1-page-87.htm?contenu=resume>: consulté le 11/05/2021

<https://www.wsj.com/articles/the-enduring-voice-of-haiti-11608136845>: consulté le 20/06/2021

<https://lenouvelliste.com/article/148418/ce-que-lorchestre-tropicana-nous-enseigne-sur-le-developpement-economique>: consulté le 20/06/2021

http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/publications/Musique_Pouvoirs_Politiques/Introduction.html : consulté le 16/04/2021

<https://www.singer-polignac.org/fr/colloques-arts-lettres/a-l-saison-2012-2013/1135-musique-et-relations-internationales> : consulté le 16/04/2021

<https://infos-75.com/droits/tribune-libre-musique-et-identite-un-pouvoir-a-reprendre-par-thierry-bouzard/> : consulté le 02/08/2021

VII. ANNEXES

INSTITUT INTERNATIONAL POUR DÉVELOPPEMENT ARTISTIQUE ET CULTUREL

7, Rue Covelsa, Cité Soleil. -
(509) 3129-0135 ; 3562-2838

info@ifdac.org

A. Statut de l'IDAC INTERNATIONAL

Article 1 : L'Institut pour le Développement Artistique et Culturel International ayant pour acronyme « IDAC INTERNATIONAL » est une Organisation Non-Gouvernementale qui est laïque, apolitique et à but non-lucratif. Elle a pour but de travailler pour le développement artistique et culturel, notamment pour le rayonnement et la diffusion des arts et de la culture haïtienne.

Article 2 : Elle est fondée par Monsieur Job PIERRE LOUIS et Madame Vanessa HECTOR, respectivement Spécialiste en Management culturel, identifié au numéro de passeport haïtien : **DL4796026**, et Spécialiste en Développement touristique et patrimonial, identifiée au numéro passeport haïtien : **PL5430969**.

Article 3 : L'ONG I-IDAC offre aussi des services de formation et d'expertise aux institutions publiques, privées, internationales, etc. Elle mène aussi ses propres projets dans ses champs d'activités, selon ses priorités et son agenda.

Article 4 : Son siège social se trouve au numéro 7, Rue Covelsa, Cité Soleil, et peut être transféré provisoirement ou définitivement selon ses principales actions d'un moment à un autre.

Article 5 : L'Assemblée Générale est l'organe délibératif de l'Organisation. Elle connaît, en dernier ressort, tous les actes se rapportant à la gestion de l'Organisation. Elle est composée de tous les membres de l'Organisation : actifs, adhérents et d'honneur. Elle peut être ordinaire et extraordinaire.

Article 6 : L'Assemblée Générale est élue pour une durée de deux (2) ans avec un Conseil d'Administration, dénommé Comité directoire. Le Co-fondateur et la Co-fondatrice de l'ONG président indéfiniment ce Comité en vue de leur assurer de son meilleur fonctionnement.

Article 7 : Le Comité directoire se compose du Co-fondateur et de la Co-fondatrice qui président, d'un-e (1) Secrétaire Général-e, d'un-e (1) Responsable de gestion administrative et financière et d'un-e Chargé-e de mission.

Article 8 : Le Comité directoire aura pour droit de gérer la bonne marche des affaires de l'ONG, de veiller à ce que les rôles soient bien respectés, et les membres de ladite structure auront pour devoir de respecter les règlements internes, leur tâche impartie et de ne pas essayer de s'imposer

sur la tâche de l'autre. Il est par conséquent de la prérogative expresse du Co-fondateur et de la Co-fondatrice de distribuer des tâches supplémentaires aux intérêts de l'ONG.

Article 9 : Tout conflit qui ne peut être géré par l'ONG, sera géré par une autorité compétente, avec l'autorisation formelle du Co-fondateur et de la Co-fondatrice qui doivent s'assurer de la bonne réputation de l'ONG. L'ONG est tenue de respecter scrupuleusement les lois haïtiennes ainsi que les conventions et traités ratifiés par Haïti sur le fonctionnement des Associations/ONGs. De ce fait, toutes les dispositions ne s'inscrivant pas dans le présent statut seront réglées par les règlements internes et les lois en vigueur.

B. Liste des personnes interviewées

ACACIA Aly : ancien disquaire à Mélodisque et chroniqueur à Le Nouvelliste

BASSET Éric : producteur et directeur du label Aztec Musique

DELVA Réginald : réalisateur et animateur de radio

JASMIN Clifford et Gaëlle : danseurs professionnels à Ayiti Dans

JEAN Hérard Richard : auteur-compositeur, musicien de Klass

JEAN-PIERRE Jean : musicien, compositeur et arrangeur

MONOTUKA Jean-Claude : adjoint à la documentation de la Bibliothèque Schoelcher en Martinique

OCTAVE Miguel : auteur-réalisateur d'origine martiniquaise

ROSENTHAL Serge : auteur-compositeur, guitariste des Shleu Shleu

SAINT-LOUIS Phillipe : producteur de musique, peintre

WIDMAIER Joel : batteur, directeur de production et organisateur d'évènements

C. Photographie

3

XyloKompa

Denis Burel

$\text{♩} = 108$
Choc baguette

Xylophone

Marimba

5

9

© Prof.-Edition - 2014 - PE0419

Partition Xylophone de Compas Direct par Denis BUREL