



*“Dialogue culturel binational / Diálogo cultural binacional” :  
Séminaire académique Rara-Gagá, Saint-Domingue, 6 juin 2022.*

## **Jean Mozart Feron<sup>1</sup>: « Le rara en Haïti : entre ritualisation et performativité »**

### **Introduction**

Les chansons et danses populaires issues des pratiques culturelles haïtiennes constituent de plus en plus un centre d'intérêt pour les recherches en sciences sociales et humaines. Car dans leurs manifestations les plus générales, elles ne " lèguent pas seulement un contenu, mais aussi une manière d'être au monde " (Candau 2006 : 113). Dans ces formes de pratique culturelle, les adeptes exposent leurs croyances, leurs revendications la plupart du temps, leur disposition au plaisir, ce qu'ils sont, de ce qu'ils ont, mais aussi leur vision du monde. Cette manière d'être et de s'exposer au monde des pratiquants constitue le fil conducteur de ma réflexion sur le rara en tant que pratique culturelle en Haïti.

Dans son acception la plus commune, le rara est initialement une pratique musicale, de danse et de réjouissance populaire existant en Haïti, dans les campagnes voire dans les agglomérations urbaines. Selon Joseph Ronald Dautruche (2011), le terme désigne, dans son sens le plus populaire, « les festivités traditionnelles haïtiennes qui commencent le lendemain du mercredi des cendres et se terminent le lundi de Pâques, selon le calendrier chrétien » (Dautruche 2011 : 128). De l'avis de Michael Largey, « Les bandes de rara suivent généralement un itinéraire processionnel qui comprend plusieurs lieux de rassemblement religieux - un arbre sacré ou un pont important, par exemple - où des prêtres vodou initiés conduisent des rites religieux abrégés pour saluer les esprits locaux » (Largey 2012 : 159). Pour se référer aux origines de cette pratique, plusieurs recherches (Courlander 1939 ; Alexis 1959, 1970; Paul 1962 [1978]) ont remonté à la

---

<sup>1</sup> Membre enseignant de la Chaire UNESCO en Histoire et Patrimoine de l'Université d'État d'Haïti (UEH) et doctorant-chercheur en anthropologie à l'Université Laval (Québec, Canada). Membre du Conseil International des Musées (ICOM)

période coloniale et esclavagiste de Saint-Domingue par la France pour expliquer la transmission de la pratique du rara. Joseph Ronald Dautruche (2013) et Jean Ronald Augustin (2016) se sont alignés au postulat de Gerson Alexis (1959) et d'Emmanuel C. Paul (1962) faisant allusion au fait que les personnes ayant été mises en situation d'esclavage ont certainement apporté leur part de culture africaine au rara. C'est pour cela qu'ils pensent que les esclaves marrons étaient, pour la plupart, vodouisants. C'est dans ce contexte de lutte contre l'esclavage dans la colonie de Saint-Domingue que le rara s'est transmis et développé (Paul 1962 [1978] : 172 - 173). Harold Courlander (1960) dont les recherches de terrain ont permis de comprendre et de garder la mémoire de certaines pratiques culturelles en Haïti au milieu du XXe siècle, estime que cette pratique culturelle est apparue pendant la période coloniale de l'esclavage avec des origines africaines et européennes en référence au printemps pendant la période féodale. Cité par Emmanuel C. Paul (1962), Gerson Alexis a eu à affirmer ceci que « D'inspiration européenne ou africaine ou vraisemblablement des deux, les danses rara sont et demeurent dans la culture haïtienne, un cycle de manifestation socio-religieuses qui procèdent du symbolisme des cultures amalgamées à Saint-Domingue » (cité dans Paul 1962 [1978] : 175).

Ainsi, le rara haïtien serait un mélange de cultures amérindiennes, européennes et africaines qui est devenu une pratique culturelle qui identifie le citoyen haïtien. Courlander (1939, 1960) est connu pour ses premiers travaux qui ont documenté une part importante de la littérature orale, les danses, la musique des paysans haïtiens. À la même période Gerson Alexis (1959, 1970) comme ressource haïtienne, a concentré ses observations particulièrement sur le rara. Plus tard, Emmanuel C. Paul (1962, 1978) pour sa part a réalisé des observations ethnographiques sur le folklore haïtien dont un passage sur les éventuelles origines du rara remontant également à la période précolombienne et ses liens avec l'origine africaine des Haïtiens (Paul 1978 : 81-88).

Si les éventuels liens du rara avec les racines précolombiennes et africaines s'avèrent vrais, il faudrait donc considérer que cette pratique est l'une de celles qui ont survécu des soubresauts de la colonisation et de l'esclavage grâce à sa perpétuation par la paysannerie haïtienne en majorité. Son existence est donc la preuve que cette mémoire

est toujours vivante dans la société haïtienne. Au fil des ans, plusieurs groupes de rara ont été formés dans les villes ainsi que dans les zones rurales d'Haïti. La ville de Léogane, comme tant d'autres, est la preuve de l'enracinement du rara comme pratique culturelle qui taille une place de choix dans l'expérience de délectation des communautés en matière de musique et danse populaire tant rurales qu'urbaines en Haïti. Dans le département de l'Artibonite par exemple, des régions telles que Béton, L'Estère, Jean Denis et Pont-Sondé sont connues pour leurs fêtes traditionnelles du rara avec une combinaison de couleurs vives et de motifs "vodou" qui créent une véritable harmonie. Les départements du Sud-Est, du Sud et la Grande Anse sont également dépositaires de la variabilité du rara dans le sens que chaque le pratique avec ses propres nuances, sans pourtant en enlever l'essence. Le rara, dans certaines régions rurales, est également considéré comme une excellente source de motivation pour les travailleurs agricoles lors des tâches (équipages, sori, assignation, société, konbit, etc). Aujourd'hui, le rara conserve tout son aspect de contestation et de dénonciation des situations de corruption et d'injustice en Haïti à travers ses compositions. L'un des exemples peut se trouver dans un extrait de la chanson du groupe de rara **Gwo Motè** opérant dans le département de l'Artibonite:

*Tout moun gen Pwoblèm oooo  
Pa gen moun ki pa gen Pwoblèm ooo  
Tout moun pwoblem pa yo  
Pwoblèm lekòl, Pwoblèm lopital, Pwoblèm lajistis,  
Pwoblèm lamanjay se vreeeee<sup>2</sup>!*

Dans un élan d'adaptation de cette pratique au fil du temps aux mutations sociales, les praticiens ont adopté d'une époque à une autre des modes de reproduction des sons du bambou pour les adapter aux instruments dits occidentaux. Par exemple, de plus en plus ils effectuent des changements de rythme, d'harmonie et de mélodie. Sur le plan

---

<sup>2</sup>. Traduction de l'extrait de chanson de la bande de rara **Gwo Motè** dans l'Artibonite :

« A Chacun ses problèmes ooooh  
Personne n'est à l'abri des besoins  
A Chacun ses problèmes  
Besoins d'accès à l'éducation, besoins d'accès aux soins de santé  
Besoins d'accès à la justice, manque d'alimentation c'est vrai ! »

organisationnel, Emmanuel C. Paul a comparé la distribution des rôles et fonctions dans le groupe avec le système et la hiérarchie militaire. Il a précisé que :

La bande a un propriétaire qui en exerce personnellement ou par délégation, la chefferie. L'autorité est par ailleurs distribuée entre d'autres dirigeants sous des appellations diverses tirées surtout du vocabulaire militaire. On distingue par exemple des colonels, des brigadiers, des capitaines, des ministres, des préfets, etc. Et entre eux, il y a une hiérarchie établie pour le maintien de la cohésion et de la discipline du groupe (Paul 1962 [1978] : 169).

De la même manière que la comparaison est établie avec le système militaire pour la hiérarchisation, des termes sont aussi tirés du vodou pour nommer des tâches. Par exemple, le rôle du Samba est connu pour celui ou celle qui compose les chansons, ensuite il y a des danseurs, la reine chanterelle (conducteur du chœur) et les membres. Elizabeth Mc Alister, pour sa part, examine également l'organisation sociale des bandes Rara dans un contexte historique, en les considérant comme un type d'organisation paysanne traditionnelle militarisée qui a fréquemment traversé les pages de l'histoire haïtienne (Mc Alister 2002).

### ***Les modes de manifestation du rara***

Les événements sont menés par des groupes de rara, généralement dans la rue, et rassemblent une grande foule qui danse et chante au rythme du tambour comme instrument central. Suivant une description de Michael Largey (2012), de grands groupes de Rara emplissent l'air des sons de leurs instruments uniques - la trompette en bambou appelée vaksin, le cor en étain pressé appelé konè et le grattoir connu sous le nom de graj - ainsi que les tambours à une tête recouverts de peau de chèvre appelés tanbou.

Malgré la variété que l'on peut décrire dans les formes sous lesquelles le rara se manifeste à travers le pays, ces instruments constituent la base de l'harmonie assemblée pour donner la mélodie. Cela n'exclut pas évidemment la possibilité que des instruments modernes apparaissent dans la composition de la ligne musicale des groupes ; un détail sur lequel certains observateurs ne sont pas d'accord. C'est l'avis de Jean Gérald Augustave qui, dans son show intitulé « Bosal in Motion » présenté dans les médias sociaux avec comme invité Kesler Bien-Aimé le 9 avril 2022, pense que les instruments dits modernes enlèvent au rara son caractère unique. Bien-Aimé, au contraire, a répondu

en précisant qu'il ne lui appartient pas de dire quel type de rara est le bon et quel type en est le mauvais, du moment qu'il fait sens pour les praticiens et les médiateurs culturels.

### **Les particularités du rara en Haïti suivant les régions**

Le rara est connu pour sa diversité de pratiques d'une région à l'autre. Si certains devraient considérer que la pratique doit être métamorphosée pour constituer un potentiel économique, pour ses praticiens ou leurs communautés, sa valeur réside dans la préservation de toute forme de ritualisation liée à ses manifestations en tant qu'élément culturel significatif. Bien que dans leur pratique, historiquement les groupes semblent compter sur les recettes et pourboires pour subsister. Emmanuel C. Paul en a d'ailleurs décrit la situation dans les années 60. « Les ressources de chaque bande consistent en dons, espèces et nature que font leurs membres, lesquels permettent de couvrir les premiers frais; puis en pourboires qu'elles reçoivent à la suite des exhibitions qu'elles donnent (Paul 1962 [1978] : 169).

Au-delà du côté ludique et festif du rara, il semble y avoir un fort symbolisme dans la façon dont les groupes sont parfois nommés. Certains diront que les noms sont peut-être liés à l'expérience commune des membres d'une même communauté, à l'histoire de la création du groupe ou tout simplement aux croyances des pratiquants du vodou ; car le vodou semble avoir une forme d'influence sur les activités du rara tout au long de son histoire en tant que pratique culturelle, puis que de l'avis de Mc Alister, les groupes rara exploitent le pouvoir des esprits vodou et des morts récents pour diffuser des points de vue codés aux dimensions historiques, genrées et transnationales (Mc Alister 2002). Cette présentation ne tient pas nécessairement compte de ces caractéristiques pour présenter le profil de deux bandes de rara opérant en Haïti, mais chacune dans une région différente. Toutefois, certaines de ces caractéristiques semblent s'y appliquer. Il s'agit de "Gwo Motè" une bande très ancienne qui opère dans le département de l'Artibonite, dans la localité de Souvenance et "SOJAH RARA" qui est un groupe opérant dans la troisième ville du pays "Les Cayes". Ce nom donné au groupe est un acronyme que les musiciens définissent par :

**S**agesse

Obéissance  
Justice  
Amour  
Honnêteté

### ***SOJAH Rara et son fonctionnement***

En présentant le début de son existence, l'un des membres du groupe affirme avoir joué pour la première fois lors d'une veillée funèbre. Ils se considèrent comme le premier groupe de rara moderne de la région sud du pays. Ils estiment qu'ils développent leur propre style, c'est-à-dire un style différent même de celui pratiqué à Port-au-Prince.

Dans leur conception de l'évolution du rara au fil du temps, les musiciens de SOJAH font la différence entre "Rara modèn" et "Rara ti lanp". Selon eux, le rara modèn est un sous-produit (un héritage) de la manière dont les praticiens ont joué et conçu le rara dans le passé. Au lieu de cela, ils appellent "rara ti lanp" toute pratique du rara ancien. C'est un type de rara qui, pour eux, tend à perpétuer le jeu, les instruments et les rituels des prédécesseurs. Cependant, ils reconnaissent que ce type de rara existe encore aujourd'hui et fonctionne en parallèle avec le rara dit moderne. Ils pensent également que le rara moderne nécessite un type d'instrument particulier pour sceller ses caractéristiques. Par exemple, il y a le flotonm (le flotonm est la grosse caisse qui fait partie de la batterie), la grosse caisse (sembale), le kwachi (un instrument fait de tôle, recouvert aux deux extrémités et secoué pour donner le son d'un tchatcha), le konè (un tube de bambou mais fait de PVC communément appelé pistolet, la caisse claire, le graj et la cymbale sembale. De leur point de vue, si un groupe ne dispose pas de ces instruments, il ne peut prétendre jouer le rara moderne. Lorsqu'on leur a demandé s'il leur arrivait de recevoir des invitations à jouer dans des salles de spectacles et dans quelle mesure ils prétendaient que cela se produisait, ils ont répondu par l'affirmative. Entre autres choses, ils ont dit qu'il n'y a pas de montant fixe qu'ils réclament à un sponsor. Le montant varie, selon eux, en fonction du type d'événement, de sa durée ou de sa distance.

Bien qu'ils jouent à la location, ils ont déclaré qu'ils ne sont pas engagés pendant les périodes de carnaval, y compris les grands événements nationaux. Pendant les périodes de carnaval, ils jouent le vendredi, le dimanche et le mardi gras. Et pour les grands

événements nationaux, ils jouent le 18 mai (Jour du drapeau), le 1er novembre (Jour des morts), le 18 novembre (bataille de Vertières, connue comme la dernière bataille qui a conduit à l'indépendance d'Haïti le 1er janvier 1804), le 24 décembre (jour de Noël) et le 31 décembre (dernier jour de l'année).

### ***Gwo Motè* dans l'Artibonite**

En l'absence d'un entretien systématique avec les membres du groupe *Gwo Motè*, certaines observations participatives faites pendant leur performance sont éloquentes. Entre le rituel de la "boule boukan" et la fin du suivi, les séquences pourraient être décrites comme une suite logique parfaite. La première chose qui frappe est la rareté de leurs costumes de dévotion. Mais ce qui indique également une véritable fusion entre eux et la communauté, c'est la révérence dont ils font preuve lorsqu'ils s'arrêtent devant chaque maison sur leur route pour donner "Ochan" dans différentes maisons. Ce qui les rend spéciaux est le fait qu'ils sont liés par un code vestimentaire, contrairement aux SOJAH. Parfois, la personne qui joue le rôle du "colonel", c'est-à-dire qui mène la danse, peut être vue sur son chemin portant un costume plein de paillettes de différentes couleurs, mais d'un rouge plus prononcé. Quant aux danseurs, ils sont généralement vêtus de leurs uniformes, y compris les femmes habillées en mariées et portant des collants de couleur chair (bas de chair).

Une autre particularité que l'on retrouve sur ces circuits est que, lorsqu'elles dansent, les femmes ont tendance à relever le bas de leur robe presque au-dessus de leur tête. Ainsi, ils défilent au rythme de la musique avec leurs sous-vêtements bien en vue. C'est ce que les habitants de la région de l'Artibonite appellent souvent "rara a pantalèt". Pour se préparer à ces événements, les membres du groupe dépensent beaucoup d'argent rien que pour obtenir leurs uniformes. Nous devons découvrir les mécanismes qu'ils utilisent pour faire face à ces dépenses. Cependant, ce que nous avons appris jusqu'à présent, c'est que, si les habitants des communautés rurales sont considérés comme les premiers touchés par les problèmes économiques, cela ne les empêche pas de dépenser de l'argent pour acheter des uniformes afin de se conformer au code vestimentaire du groupe.

## ***Considérations***

Le lien avec le contexte de l'origine du rara semble le rapprocher de l'idée d'une pratique culturelle haïtienne qui défie tout format imposé par la civilisation occidentale. En d'autres termes, il semble s'agir d'une pratique culturelle anti-impérialiste. Nous appuyons ce propos avec les éléments rapportés par Emmanuel C. Paul sur les prétextes des esclaves d'utiliser les jours fériés de la Semaine Sainte pour continuer leurs célébrations. Alors que ces esclaves, « quoique baptisés n'étaient en somme que des chrétiens entre guillemets qui comprenaient peu ou rien au symbolisme et à la signification de la Semaine Sainte » (Paul 1962 [1978] : 176). Ils ont donc développé leur propre projet à partir de celui que le colon leur a imposé. Il paraissait alors plus facile pour les esclaves de réussir ce stratagème puisque le colon lui-même prenait goût à établir la distinction entre les groupes. Ainsi, « il ne fut pas difficile aux colons aussi bien qu'aux affranchis qui essayaient d'imiter ces derniers de voir dans ce prolongement du carnaval, un carnaval d'esclaves par opposition à celui des maîtres » (Paul 1962 [1978] : 176). Aujourd'hui encore, plus de deux siècles plus tard le rara semble garder les mêmes traits qui le fait différencier du carnaval tant par le mode d'opérationnalisation que dans l'accompagnement des structures étatiques. Cette posture anti-impérialiste du rara fait que les praticiens développent très souvent des formes de solidarité et d'entraide pour fonctionner, voire subsister. Ce qui semble porter certains groupes à s'inscrire dans la logique de la performativité au détriment toute forme de conservatisme de la tradition originelle du rara.

Un autre handicap majeur à considérer c'est qu'il est évident que les crises politiques, sociales et économiques, doublées de l'insécurité grandissante, ont des incidences sur tous les secteurs d'activités en Haïti ces derniers temps. Par conséquent, nous assistons à un ralentissement du déploiement des bandes de rara partout à travers le territoire national et à une décadence dans le rythme de transmission de cette pratique culturelle. Face à ce déclin, les médiateurs culturels, les associations qui interviennent dans le secteur de la culture, les structures universitaires joueraient un rôle important dans la recherche de stratégies alternatives de documentation systématique et de transmission



de cette pratique. Par exemple, beaucoup d'efforts se déploient pour numériser et/ou mettre en image le patrimoine immatériel en Haïti, notamment avec le programme de Maitrise en Histoire, Mémoire et Patrimoine de l'Université d'Etat d'Haïti. Considérons que ce serait un atout majeur de continuer à transmettre des pratiques qui sont en proie à des catastrophes particulièrement anthropiques. À ce propos, sir David Puttnam, président d'Enigma Productions nous rappelle :

La narration et l'image comptent parmi les principaux moyens dont se sert la société humaine pour transmettre ses valeurs et ses croyances d'une génération à l'autre, d'une communauté à l'autre. Les films, de même que toutes les autres activités animées par la narration et par les images et les personnages qu'ils véhiculent, sont désormais au cœur même de la façon dont nous gérons nos économies et vivons nos vies. Si nous n'arrivons pas à nous en servir de manière responsable et imaginative, si nous les traitons simplement comme d'autres secteurs de consommation plutôt que comme des phénomènes culturels complexes, nous risquons de porter atteinte de manière irréversible à la vigueur et à la vitalité de notre propre société (Putnam 1997)

Ce rappel de David Puttnam touche de plein fouet un débat trop longtemps passé au second plan en Haïti qu'est celui des questions de la politique culturelle. En raison du constat de l'urgence, la mise au point de cet instrument culturel occasionnerait une reconnaissance de l'importance de la diversité culturelle tout en concevant des politiques de promotion et de protection de cette diversité.

### **Références bibliographiques :**

Alexis, Gerson, 1959, « Les danses Rara ». Bulletin du Bureau d'Ethnologie, Serie III, Port-au-Prince, Imprimerie de l'État;

Alexis Gerson, 1970, « Monographie des danses rara ». Lecture en Anthropologie haïtienne, Presses Nationales d'Haïti, Port-au-Prince, 1970 ;

- Augustin, J.R., 2016, *Mémoire de l'esclavage en Haïti. Entrecroisement des mémoires et enjeux de la patrimonialisation*, Québec, Université Laval, thèse de doctorat;
- Dautruche, Joseph Ronald, 2011, « Le Rara de Léogâne : entre fête traditionnelle liée au vodou et patrimoine ouvert au tourisme », *Ethnologies*, 33(2), 123–144. <https://doi.org/10.7202/1015028ar>.
- Dautruche, Joseph Ronald, 2008, *Rara et Vodou dans la plaine de Léogâne. Les transformations d'un rituel. Mémoire de maîtrise*, Université d'État d'Haïti ;
- Candau, Joel, 2006, « Mnémotectonique » *Les mots. La vie*, n° hors série, *Ecrire l'identité, écrire la mémoire*, p.103-114 ;
- Courlander, Harold, 1960, *The Drum and the Hoe. Life and Lore of Haitian People*. Berkeley/Los Angeles, The University of Carolina Press;
- Courlander, Harold, 1939, *Haiti Singing*, Chapel Hill: University of North Carolina Press;
- Largey, Michael, 2012, *Contested Brass: Tradition and Innovation in Haitian Rara*, Historic Brass Society, <http://doi.org/10.2153/0120120011008>;
- McAlister, Elizabeth, 2002, *Rara! Vodou, Power and Performance in Haiti and its Diaspora*. Berkeley, University of California Press;
- Paul, Emmanuel C, 1962 [1978], *Panorama du Folklore haïtien (présence africaine en Haïti)*, Port-au-Prince, Imprimerie de l'État, Les éditions Fardin (reprod.);
- Paul, Emmanuel C., 1962, « Le Carnaval traditionnel ». *Bulletin du Bureau d'Ethnologie* 28, Port-au-Prince;
- Puttnam, David, 1997, *The Underclared War: The Struggle for Control of the World Film Industry*. Harper Collins (extrait cité en traduction libre).