

## FANM D'AYITI. LA CHANSON HAÏTIENNE AU FÉMININ EN DIASPORA

Sara Del Rossi\*

La musique est depuis toujours l'un des plus prolifiques moyens de compréhension interculturelle. Dans le contexte diasporique, elle permet aussi la construction et le renforcement d'un espace social et identitaire où tout immigré peut aisément (re)trouver les liens avec son pays natal. Cet article observe le rôle de raccord de la musique haïtienne entre les Haïtiens du “dedans” (en Haïti) et “du dehors” (en diaspora), mais aussi entre la communauté diasporique et le pays d'accueil (la France, les États-Unis et le Canada), à travers l'étude des parcours artistiques de Martha Jean-Claude, Toto Bissainthe, Mélissa Laveaux et Nathalie Joachim. Pour ces chanteuses d'origine haïtienne, la musique s'avère être une ressource de militantisme, de résistance identitaire et collective contre la démonisation d'Haïti, mais aussi une forme de dialogue avec les autres cultures du continent américain. L'analyse des divers effets d'hybridation musicale apportés au répertoire traditionnel, qui leur ont permis de rejoindre un public international, démontre leur capacité d'adaptation aux différents contextes de diffusion, mais aussi d'établir des po(i)nts de convergence interculturels inédits.

Mots-clés: musique haïtienne, Martha Jean-Claude, Toto Bissainthe, Mélissa Laveaux, Nathalie Joachim

Fanm d'Ayiti. *Haitian Women's Music in Diaspora*

Music has always been one of the most prolific means of intercultural understanding. In the diasporic context, it also allows for the construction and reinforcement of a social and identity space where any immigrant can easily (re)find the connections with his / her native country. This article observes the connecting role of Haitian music between Haitians “inside” (in Haiti) and “outside” (in the diaspora), but also between the diasporic community and the host country (France, the United States and Canada), through the study of the artistic paths of Martha Jean-Claude, Toto Bissainthe, Mélissa Laveaux and Nathalie Joachim. For these singers of Haitian origin, music proves to be a resource of militancy, of identity and collective resistance against the demonization of Haiti, but also a form of dialogue with other cultures of the American continent. The analysis of the various effects of musical hybridization brought to the traditional repertoire, which allowed them to reach an international audience, demonstrates their capacity to adapt to the different contexts of dissemination, but also to establish unprecedented cross-cultural points of convergence.

Keywords: Haitian music, Martha Jean-Claude, Toto Bissainthe, Mélissa Laveaux, Nathalie Joachim

\* Université de Varsovie.

## Introduction

Selon Rolf Lidskog (24), la musique est un moyen essentiel pour la formation identitaire en contexte diasporique, car elle est capable d'opérer à tous les niveaux, de l'individu à la société entière, y compris au niveau communautaire. Point de raccord culturel préférentiel entre le pays natal et la communauté diasporique, grâce à la remembrance active elle construit une mémoire et une conscience collectives dans une situation de risque de perte ou de confusion identitaire, notamment dans une condition diasporique.

Cet article prend en analyse la centralité de la musique traditionnelle dans l'Histoire d'Haïti comme ressource de résistance identitaire et collective, mais aussi comme forme de dialogue avec les autres cultures du continent américain. En particulier, nous focaliserons notre attention sur des voix féminines pour montrer que les grandes dames de la chanson haïtienne, en particulier Martha Jean-Claude et Toto Bissainthe, ont été un raccord culturel non seulement entre Haïti et les communautés diasporiques en Amérique du Nord (États-Unis et Canada), mais aussi avec les sociétés d'accueil. Nous verrons que leurs performances publiques d'hybridation musicale ont été vécues comme de vraies expériences sociales communautaires adressées à un public hétérogène. Capables de s'engager dans une communication émotionnelle, au-delà des barrières linguistiques, leur musique non seulement a instauré des po(i)nts de convergence interculturels, mais a aussi permis une transmission intergénérationnelle. En effet, dans la dernière partie, nous observerons leur influence sur les jeunes générations de la diaspora, en particulier sur les productions de Mélissa Laveaux et Nathalie Joachim, deux jeunes voix d'origine haïtienne qui ont dynamiquement renégocié leurs identités diasporiques et leurs cultures d'appartenance.

## Les voix féminines de la diaspora contre la dictature

En 1957, le Docteur François Duvalier, surnommé Papa Doc, est élu Président d'Haïti et instaure un régime de terreur dictatoriale continué après sa mort par son fils, Bébé Doc, jusqu'en 1974. Chef de file et théoricien du Noirisme, une idéologie africaniste extrémiste née de l'Indigénisme mais contraire à l'esprit ouvert et progressiste de ce dernier, Papa Doc instaure une «dictature culturelle noire» (Dash 101) à travers la réévaluation du vodou et de l'africanité du patrimoine culturel haïtien, mais surtout en utilisant les ensembles folkloriques et les bandes urbaines comme moyen de propagande de ses idéaux. Ainsi, comme l'affirme Gage Averill (225-231), les moments culturels, les concerts et surtout le carnaval deviennent des événements orchestrés pour des finalités politiques, afin d'hypnotiser la population et la distraire de la réalité ambiante. La pauvreté

diffusée, le climat de terreur de la dictature et la violente répression de ses opposants causent alors la première massive vague d'exilés et le début officiel de la diaspora haïtienne. Parmi les réfugiés on retrouve aussi de nombreux artistes du panorama musical contraires aux idéaux noiristes et à l'utilisation de la musique, de la culture et des médias comme forme de propagande et "zombification" de la population, désormais incapable de réfléchir de manière autonome.

La diaspora devient peu à peu le "pays" de la liberté d'expression et de circulation des idées, où les opposants au régime peuvent enfin s'exprimer sur des questions politiques, culturelles et intellectuelles (Golden 40-43). La nostalgie et le sentiment d'aliénation dans le pays d'accueil poussent à la création des *Little Haiti* dans le monde, où les communautés ont pu recréer le pays natal tout en le mythifiant. Ainsi, dans les rues, les bars et les cafés qui portent les mêmes noms que ceux en Haïti, résonnent les chansons de la tradition haïtienne proposées dans la version des grandes voix de la diaspora. C'est le cas de "Haïti chérie" (1925), version chantée du poème "Souvenirs d'Haïti" d'Othello Bayard, devenue aussitôt l'hymne de tout exilé qui se retrouve dans le célèbre couplet initial: «Haïti chérie, aucune autre terre n'est plus belle que toi. / J'ai dû te quitter, pour mieux comprendre à quel point tu es précieuse / J'ai dû te quitter, pour que je puisse t'apprécier / Pour que je puisse vraiment ressentir tout ce que tu étais pour moi» [nous traduisons]. Deux autres chansons font partie de la culture collective diasporique: "Nostalgie haïtienne" de Martha Jean-Claude et "Dèy" de Toto Bissainthe. Ces deux chanteuses se font remarquer par leur succès international, obtenu grâce à deux parcours différents qui illustrent les diverses potentialités de la musique en contexte diasporique.

Jeune vedette de la chanson haïtienne, Martha Jean-Claude est persécutée et emprisonnée déjà sous la présidence du général Paul Magloire pour ses critiques au gouvernement et son activité militante. En 1952, elle s'exile pour 34 ans à Cuba, patrie de son mari, où elle reprend sa carrière artistique grâce à la collaboration avec la célèbre chanteuse cubaine Celia Cruz et son orchestre, La Sonora Matancera. Avec celle-ci, elle enregistre plusieurs succès comme la version bilingue, en créole haïtien et espagnol, de "Choucouné" (1953) qui a rapidement conquis le public international. Après avoir fait des tournées ensemble dans le continent américain, vers la moitié des années 1950 Martha Jean-Claude enregistre son chef-d'œuvre, l'album *Canciones de Haïti*, chanté en créole et français et ensuite republié aussi en espagnol et anglais pour le public international. L'album contient des inédits de l'artiste et les classiques de la musique traditionnelle haïtienne, des chants et des chansons paysans redécouverts et réadaptés dans les années 1940 par les compositeurs indigénistes, comme Ludovic Lamothe ou Werner A. Jaegerhuber, qui souhaitaient élever la musique folklorique à patrimoine national et identitaire (Largey 2-3). Ce défi

est relevé aussi par Martha Jean-Claude qui s'engage à exporter la chanson populaire haïtienne, influencée par les rythmes caribéens et surtout cubains. Cette combinaison rencontre les goûts des Haïtiens qui l'écoutent en cachette en défiant la censure dictatoriale, mais aussi du public et de la critique étrangers qui l'acclament lors de ses concerts dans les majeures scènes internationales (New York, Montréal, Paris, etc.).

L'allure mythique de Martha Jean-Claude se construit peu à peu. Cette femme en exil qui ressort de l'univers machiste de la musique haïtienne (et aussi étrangère) parvient à devenir l'un des symboles de l'opposition au régime des Duvalier. Une femme puissante et militante communiste qui décide de s'opposer à Papa Doc en utilisant les armes de propagande de sa dictature, la tradition paysanne et le vodou, pour faire sortir Haïti du renfermement et de l'apathie culturels en formant des ponts de collaboration entre Haïti et l'étranger, surtout avec le tout jeune Cuba de Fidel Castro. De plus, sa figure conquiert la diaspora haïtienne, pour laquelle elle devient non seulement le phare de la militance anti-duvalieriste, mais aussi le symbole de la mère-patrie lointaine qui remémore les souvenirs d'Haïti à ses enfants exilés avec ses chansons mélancoliques paysannes comme la berceuse "Dodo Titite" ou la ballade "Nostalgie haïtienne", l'un des hymnes de la diaspora, composé par Martha Jean-Claude elle-même.

Contrairement à Martha Jean-Claude, militante rebelle dans la vie mais qui interprète assez fidèlement les chants et les chansons traditionnels en les contaminant avec les rythmes caribéens, Toto Bissainthe exprime sa militance aussi dans ses productions. Exilée depuis sa jeunesse, elle s'installe à Paris mais ne quitte jamais réellement son pays natal, auquel elle consacre sa carrière d'actrice théâtrale et de chanteuse. En effet, que ce soit dans ses pièces ou dans ses chansons, le peuple haïtien avec ses souffrances, sa misère, mais aussi sa force et son orgueil demeure au centre de toutes ses créations. De même, avec sa troupe théâtrale parisienne les Griots, elle reprend et retrace les liens souterrains avec l'Afrique, en faisant résonner sa mission de barde de la liberté pour un public non seulement haïtien mais international. Vers la moitié des années 1970, inspirée par les premières troupes folkloriques indigénistes des années 1940 en Haïti, elle fonde la compagnie Chants Populaires d'Haïti avec laquelle elle enregistre ses albums. Pourtant, il ne s'agit pas simplement d'enregistrer des chants vodou ou paysans de façon ethnographique, mais de réaliser des performances qui mêlent les chants folkloriques au théâtre expérimental occidental européen des années 1970 et qui ouvrent ainsi les portes au public international.

Le premier album et véritable chef-d'œuvre, *Toto Bissainthe Chante Haïti* (1977), est conçu comme une cérémonie vodou pour l'obtention de la liberté de son pays de la répression du régime. Il ne s'agit pas de puiser aux sources de façon passéiste, mais d'un projet expérimental et militant, qui n'implique aucun

exotisme ou volonté attrayante, au contraire: les grognements et les murmures qui accompagnent les chants et les psalmodies ne sont pas conçus pour le grand public. Elle reprend les chants paysans, mais les adapte à ses propres objectifs: réveiller la conscience des Haïtiens zombifiés par la propagande duvalieriste en dénonçant la misère du pays (“Lamise pas dous”, la misère n’est pas douce), les réunir au chant de bataille des esclaves révoltés (“Rasenbléman”, rassemblement), sous le bon auspice des esprits du panthéon vodou psalmodiés tout au long du disque, afin de changer les choses et retrouver la liberté. Ce dernier mot qui revient dans tout l’album est le fil conducteur qui trace la voie pour sortir de la misère et revendiquer son indépendance, un cri non seulement du peuple haïtien mais de toutes les victimes d’abus. Les paroles de la chanson la plus célèbre de l’album, “Dèy” (Deuil), termine le disque en résumant les intentions de Toto:

Deuil, je crie le deuil d’Haïti;  
 Deuil, je chante le deuil d’Haïti  
 Haïti chérie, voici que tes enfants sont morts  
 Et que les autres sont tous nus  
 Qui va porter le deuil pour toi  
*Ayitotoma*, ton sang est en diaspora  
 Le pays se meurt  
 Qui portera le deuil  
 Haïti rendue aveugle  
 Haïti détournée  
 Haïti zombifiée  
 Qui portera ce deuil  
 Haïti je t’appelle  
 Je t’appelle pour que tu m’appelles  
 Que tu appelles et rassembles ton sang  
 Pour le grand *Konbit*. [nous traduisons]

Contrairement à Martha Jean-Claude qui a été accueillie par l’enthousiasme général lors de sa rentrée en Haïti en 1986 avec un légendaire concert au Rex Theater, le retour de Toto Bissainthe n’a pas été si positif. En effet, la situation du pays après la chute de la dictature, caractérisée par l’anarchie politique, la corruption et la violence, fait écrouler l’image mythique d’Haïti que la chanteuse avait recréée dans sa tête. De même, ses ouvrages ne seront pas autant appréciés en Haïti, alors qu’en diaspora américaine et européenne son succès est encore éloquent comme le démontrent les nombreux commémorations et hommages qu’on lui consacre à New York, Montréal et Paris.

### **Jeunes générations diasporiques**

Selon Stéphanie Mélyon-Reinette, le refus de s’intégrer à la culture d’accueil

caractérise la première génération d’immigrés, alors que l’affirmation de l’identité haïtienne s’affaiblit d’une génération à l’autre par le processus de «dédiasporisation» (91), renforcé aussi par les persistants stéréotypes négatifs du pays à l’étranger. Haïti devient alors «quelque chose d’imaginaire, qui n’existe pour eux que dans les histoires qu’ils entendent [...]. C’est une Haïti rêvée. Fantasmée. Ou simplement trop lointaine pour participer de leur réalité» (94). Les récentes formes de métissage dans la musique haïtienne contemporaine confirment les potentialités de cette dernière de rendre attractive la culture d’origine aux jeunes générations, mais aussi à un public plus vaste. Deux exemples vont dans ce sens: les musiciennes Mélissa Laveaux et Nathalie Joachim. Nées et grandies respectivement à Montréal et à Brooklyn, elles ont récemment réalisé deux projets, en marge de leurs parcours artistiques, consacrés à la redécouverte de leurs racines haïtiennes.

Artiste au carrefour de multiples identités et cultures, Mélissa Laveaux se distingue par un style aux influences plurielles (folk indépendant nord-américain, trip hop britannique, hip hop et nu-soul, tradition afro-américaine, World music, etc.) et une surprenante habilité de mélange linguistique et rythmique entre le français, l’anglais et le créole. En 2018, elle puise dans ses racines haïtiennes et publie l’album *Radyo Siwèl*, quintessence du style «haïtiano blues rock» (Richeux). Elle reprend les chansons et les chants populaires des orchestres troubadours itinérants (les *Bann’ Siwèl*) pendant l’Occupation américaine (1915-1934) et ensuite réinterprétés par Martha Jean-Claude, un modèle fondamental pour la jeune artiste franco-québécoise d’origine haïtienne, soit pour son côté artistique que militant<sup>1</sup>. Dans la liste des pistes figurent les chansons les plus célèbres interprétées par Martha Jean-Claude, comme par exemple “Tolalito”, “Jolibwa”, “Angeli-ko” ou “Nan Fon Bwa”, mais aussi d’autres appartenant au répertoire folklorique comme “Lasirèn-Labalèn”. Mélissa Laveaux arrange à sa manière ces *evergreen* pour tout Haïtien, en décidant de garder une rythmique inspirée aux années 1950 et 1960, plus captivante par rapport aux mélodies traditionnelles paysannes ou vodouesques. De plus, comme le préannonce le titre de l’album, les chansons sont enregistrées sous forme d’une émission radio d’antan, comme lors de l’enfance de l’artiste quand ses parents fredonnaient ces morceaux en créole à la maison en écoutant la radio. Il s’agit de recréer les bons souvenirs du passé et d’associer ces bonnes vibrations à un pays qui est toujours condamné par des stéréotypes négatifs (misère, violence, maladies, etc.) surtout en Amérique du Nord, lieu de naissance de l’artiste. Cette réévaluation d’Haïti est aussi accompagnée d’un besoin urgent de conjonction avec ses origines, lié

1 Militante *queer* et féministe, Mélissa Laveaux a récemment publié l’album *Mama Forgot Her Name Was Miracle* (2022) consacré et dédié à ses figures féminines tutélaires.

aussi au choix d'une utilisation prépondérante du créole par rapport aux autres disques. Cela est dû au "problème de légitimité", comme l'affirme elle-même dans une interview avec Marie Richeux, c'est-à-dire le sentiment de n'être "jamais assez", commun aux jeunes générations issues de la diaspora haïtienne, mais en général de toute migration. C'est alors avec de l'auto-ironie que Mélissa Laveaux sort de cette impasse identitaire en utilisant une voix off, le dj fictif de la radio qui, à la fin de l'album, exclame en anglais avec un accent étasunien très marqué: «Who's Mélissa by the way? [...] I don't know... She's singing voodoo songs... bah, voodoo... I can't tell [...] I've never heard about these things before [...] What? Radyo Siwèl? What does that even mean?». Le choix d'utiliser l'anglais est une autre référence à la période de l'Occupation américaine en Haïti, mais aussi une critique à la néo-colonisation actuelle du pays par les États-Unis, renforcée par l'exclamation «What does that even mean?» qui se moque de la distance culturelle entre l'occupant et la population. Il faut remarquer qu'il s'agit aussi d'une des rares sections non en créole du disque, un message direct et compréhensible de l'artiste à son public, immigré ou pas.

En 2019, Nathalie Joachim remet à l'honneur les paroles et les voix des femmes haïtiennes dans son album *Fanm d'Ayiti* (2019) (Femmes d'Haïti) qui comprend les musiques, les rythmes et les chants traditionnels haïtiens, mais joués en l'occurrence par un quatuor à cordes, orchestré sur un mode polyphonique avec l'apport de la musique électronique. Compositrice, directrice, voix principale et flûtiste du disque, elle a été acclamée par la critique internationale et elle a été la première artiste haïtienne à avoir été nominée aux *Grammy Awards* (2019) en pleine présidence Trump qui a, à plusieurs reprises, adressé des affirmations à caractère raciste et misogynne au peuple haïtien et aux femmes.

La question à la base du projet est "Qu'est-ce qu'on fait quand on perd une voix?", une question qui s'est imposée après la mort de la grand-mère de l'artiste, mais qui souhaite interroger plus en profondeur son identité. La réaction a été d'enregistrer et faire dialoguer toutes ses voix féminines tutélaires, de celle de sa grand-mère jusqu'aux artistes haïtiennes qui l'ont influencée, y compris elle-même et sa musique. C'est pourquoi les chansons possèdent une allure plus mélancolique dans la version de Joachim, le rythme diffère de celui traditionnel ou même de ceux des versions enregistrées par les grandes chanteuses haïtiennes, car elle souhaite trouver son propre rythme en réaffirmant son identité en tant que femme et artiste (YSC MAG 18). Pour ce faire Nathalie Joachim décide de construire son album sous forme de dialogue avec ses femmes *poto-mitan*, qui l'ont aidée à bâtir son parcours d'artiste: Toto Bissainthe, représentée par l'interview avec sa fille Milena Sandler, et Émerante de Pradines, l'une des premières chanteuses haïtiennes des années 1940-1950, collègue de Martha Jean-Claude et fille de Candjo, troubadour et auteur de nombreuses chansons

mythiques. Parmi les enregistrements de ces grandes voix, Joachim insère aussi celle d'Ipheta Fortuna, sa grand-mère, qui l'a initiée à la chanson et à l'improvisation (YSC MAG 17). Tout comme Émerante de Pradines et Toto Bissainthe, la grand-mère aussi est une figure indépendante. Elle était une jeune veuve qui a décidé de rester seule et qui a subi les abus et les critiques des autres, comme le raconte la chanson "Madan Bellegarde", composée par elle-même et interprétée par sa petite-fille dans le disque: «Madame Bellegarde est condamnée. Oui, elle est condamnée. Elle est condamnée devant les pécheurs. Elle n'est pas condamnée devant Dieu».

Les références à ces différentes figures se retrouvent aussi dans le choix des chansons. Ce sont des chansons traditionnelles, comme "Lamizè pa dous", "Manman m voye m peze kafe" ou encore "Legba na konsòl", rendues célèbres par les interprétations de Toto Bissainthe et Émerante de Pradines, qui racontent la réalité haïtienne, mais surtout la difficulté des femmes dans une société machiste comme celle d'Haïti où elles sont souvent abusées et délaissées. Outre à la chanson d'Ipheta Fortuna, il y a d'autres morceaux inédits, composés par Joachim. Il s'agit des trois suites pour Dantan, le village natal de la famille de l'artiste, où elle insère l'enregistrement des filles de la chorale du village, symbole de l'avenir, pris en Haïti lors de son séjour de recherche pour la préparation de l'album. Passé, présent et futur s'entrelacent donc dans cet album, mais le projet va au-delà du simple enregistrement car pendant ses performances Joachim prend tout son temps pour raconter au public son histoire et celle des chansons qui composent l'album, en donnant aussi la traduction en anglais aussi bien dans le livret que pendant le spectacle. C'est une transmission directe, adressée non seulement à la communauté haïtienne, mais aussi au public international pour faire connaître Haïti, son Histoire et surtout les histoires de ses femmes, de leur courage et de leur indépendance. Cela est bien évident dans la chanson traditionnelle "Fanm d'Ayiti" qui termine l'album, où les femmes d'Haïti réclament et reprennent leur place dans la grande Histoire du pays:

Rappelez-vous que nous étions au Bois Caïman  
 Nous étions aussi là au moment de l'Indépendance  
 Quand le drapeau a été fait  
 C'est nous qui l'avons cousu  
 Aujourd'hui nous nous tenons vaillamment debout et nous disons *Ayibobo*  
 Dans les pays qui ont été capturés  
 Nous sommes les commandants. [...]  
 Les femmes d'Haïti sont debout  
 Comme toutes les femmes vaillantes  
 Pour réclamer nos droits  
 Pour dire que la liberté vit. [nous traduisons]

## Conclusion

Mélissa Laveaux et Nathalie Joachim entament leur parcours de redécouverte et renouement des racines avec Haïti toutes les deux après la perte de leurs grands-mères, liens vivants avec leurs origines. Elles cherchent à les reconstituer en redonnant la voix à des chansons presque perdues, mais surtout à des chanteuses qui ont été souvent délaissées dans l'histoire de la musique. Les travaux de ces jeunes artistes issues de la diaspora nous montrent à quel point à travers la musique peut s'accomplir le sentiment d'appartenance culturelle et patrimoniale, comme l'affirme aussi Claude Dauphin:

En réalité ce pays [Haïti] n'a d'existence que dans le cœur des Haïtiens, et c'est peut-être là aussi que la musique s'enracine le plus sûrement et qu'elle accomplit sa véritable fonction symbolique, mémorative et identitaire. À défaut de patrie, la musique pourrait être le seul facteur qui, à côté de la langue créole, offrirait aux Haïtiens de l'intérieur et de l'extérieur un même espace de reconnaissance et de rencontre [...] (11).

En suivant les parcours de quatre artistes d'origine haïtienne qui ont vécu la plupart de leurs vies en dehors du pays, nous avons vu que, même si dans des époques différentes, leur volonté de diffuser la culture haïtienne a permis non seulement de lutter contre les stéréotypes négatifs sur le pays, mais aussi de proposer une forme de militance et d'opposition à la situation politique et sociale dont l'ampleur ne concerne pas uniquement Haïti. En effet, en contexte diasporique, la musique devient pour elles le moyen d'expression et d'affirmation de leurs identités, mais aussi de création et de renforcement d'un espace social où entretenir un dialogue avec l'autre. De même, ces productions ont encouragé la cohésion sociale dans des sociétés multiculturelles, comme le Canada, la France et les États-Unis, en améliorant la relation entre les identités ethniques issues de la migration transnationale et la société d'accueil. Leurs chansons peuvent être considérées comme des po(i)nts de convergence parmi les diverses cultures rencontrées, un moyen de contact et de compréhension interculturelle.

## Œuvres citées

- Averill, G. (1994): *Anraje to Angaje: Carnival Politics and Music in Haiti*. *Ethnomusicology*, 38, 2, pp. 217-247.
- Bayard, O. (1925): Haïti Chérie. Tiré de [https://en.wikipedia.org/wiki/Ha%C3%AFti\\_Ch%C3%A9rie](https://en.wikipedia.org/wiki/Ha%C3%AFti_Ch%C3%A9rie) (Consulté le 23/07/2022).
- Bissainthe, T. (1977): *Toto Bissainthe chante Haïti*. Arion.
- Dash, M. J. (1981): *Literature and Ideology in Haiti, 1915-1961*. London: Palgrave Macmillan.
- Dauphin, C. (2014): *Histoire du style musical d'Haïti*. Montréal: Mémoire d'encrier.
- Golden, D. (2018): Staging the Nation through Art Music of the Haitian Diaspora. *Journal of*

*Haitian Studies*, 24, 2, pp. 37-84.

Jean-Claude, M. (195\*): *Canciones de Haití*. GEMA (L.P.G.).

Joachim, N. (2019): *Fanm d'Ayiti*. New Amsterdam Records.

Largey, M. (2004): Ethnographic Transcription and Music Ideology in Haiti: The Music of Werner A. Jaegerhuber. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, 25, 1, pp. 1-31.

Laveaux, M. (2018): *Radyo Siwèl*. No Format!

Lidskog, R. (2016): The role of music in ethnic identity formation in diaspora: a research review. *International Social Science Journal*, 66, 219-220, pp. 22-38.

Mélyon-Reinette, S. (2009): *Hàitiens à New York City. Entre Amérique Noire et Amérique multiculturelle*. Paris: L'Harmattan.

Richeux, M. (2018): Interview à Mélissa Laveaux. *Par les temps qui courent*. Radio France.

YSC MAG (2022, spring/summer): Defying Genre: A Conversation with Musician-Composer Nathalie Joachim. *YSC MAG*, pp. 17-21.