

# LE VAUDOU EN HAÏTI ET SES RACINES BÉNINOISES

## " Dialogues avec les esprits" – Oxai Roura

Chercheur en ethnomusicologie, compositeur et professeur de rythmes, **Oxai Roura**, originaire de Guyane, est spécialisé dans l'étude de l'héritage magico religieux et musical ouest africain dans la diaspora des Caraïbes et de l'Amérique du Sud.

" Cette conférence va traiter les musiques voduns et vodunoïdes. De quoi s'agit-il ? « Musique vodun » signifie musique sacrée liée au culte des voduns dahoméens. « Musique vodunoïde » est un terme que j'ai créé pour définir les musiques sacrées afro américaines et afro caribéennes fortement marquées par l'influence des musiques du culte des voduns.

"Cet exposé n'aura évidemment pas pour objectif de présenter ce passionnant sujet de manière exhaustive, mais plutôt de donner des clés, des éléments de réflexion concernant différents aspects de ces musiques.

"Nous allons nous poser trois questions :

1. Quelles sont les caractéristiques des musiques sacrées des cultes voduns et vodunoïdes?
2. Qui produit ces musiques ?
3. Avec quels instruments ces musiques sont-elles réalisées?

### - Généralités

"Il existe trois grandes catégories de musiques voduns et vodunoïdes : les musiques vocales, les musiques instrumentales, les musiques mélangeant éléments vocaux et instrumentaux.

"Il est difficile de définir les degrés de l'échelle musicale, c'est-à-dire de la gamme représentative de ce genre de musique d'autant plus que la ligne mélodique est tributaire du contenu sémantique du texte, exception faite du répertoire des musiques initiatiques que nous verrons tout à l'heure. Tout ce qu'on peut dire, c'est que ces musiques sont en

général pentaphoniques (elles utilisent cinq sons), parfois tétraphonique (quatre) et très souvent polymétriques, c'est-à-dire, en terme de structure rythmique, que plusieurs niveaux se mélangent : un niveau binaire, un niveau ternaire, et souvent un niveau asymétrique (on reviendra sur ces notions tout à l'heure). On peut aussi noter, qu'en terme général, la musique est omniprésente dans ces cultes. En fait la musique ne fait pas que soutenir ou aider à la dramatisation du culte. Elle est un aspect fondamental du culte. Notons aussi qu'en terme de structure, les musiques voduns et vodunoïdes présentent presque toujours deux aspects incontournables : l'homophonie ou la monophonie et la responsorialité.

"Qu'est ce que cela veut dire ? Imaginons, qu'ensemble, on veuille réaliser une musique vaudoue. Si on sépare les choses traditionnellement, je prendrai par exemple le rôle du soliste, et vous le rôle du chœur. Si je lance une phrase chantée, vous reprenez exactement la même phrase ensemble et à la même hauteur. A la même hauteur, c'est la monophonie. Après moi et ensemble, c'est la responsorialité. C'est ce qu'on va retrouver à la fois dans toutes les musiques voduns au Dahomey, au Nigeria, Ghana, Togo, mais aussi dans les musiques vodunoïdes au Brésil, à Cuba, et bien sûr à Haïti.

"Selon la définition que l'on donne à la musique, on peut considérer que la quasi-totalité des rituels voduns et vodunoïdes sont musicalisés. En effet, dès qu'un prêtre ou une prêtresse ou un initié d'un certain niveau officie, l'asson, la cloche ou le hochet sont utilisés et donc produisent du son ou de la musique. Parallèlement, les incantations sont souvent chantées. On peut donc dire que le son et la musique jouent un rôle capital dans les cultes voduns et vodunoïdes.

### **- Les musiques initiatiques**

"Gilbert Rouget nous apprend que les actions de grâce et les chants de quête qui constituent l'essentiel des répertoires des musiques initiatiques dans le culte des vodun, se caractérisent par des traits musicaux qui leur donnent une place à part dans l'ensemble de la musique des fons et des guns, les deux ethnies qui ont servi de matrice à ces cultes.

"On peut dire qu'il existe plusieurs types de chants d'action de grâce qui peuvent avoir différentes durées et différentes structures mélodiques. Chaque vodun a une action de grâce qui lui est propre. Bien que les formes mélodiques et le type d'émission vocale utilisé puisse changer du tout au tout d'un groupe de divinités à un autre, l'action de grâce constitue un genre musical immédiatement reconnaissable à son style totalement différent du reste de la musique vocale propre à cette région de l'Afrique. Ces musiques sont en rapport avec « le dedans », le secret, le caché et sont caractérisées par l'emploi de techniques vocales et de chromatismes (intervalle musical fait d'un demi ton ou d'un

quart de ton) tout à fait inhabituels. Un répertoire initiatique est une musique ésotérique conçue pour un usage très restreint. Ces musiques ont l'air d'avoir été créées pour produire une impression d'insolite, d'ailleurs, avec des chants très aigus, éthérés, désincarnés, sans paroles. Gilbert Rouget se demande si ces chants n'ont pas été créés pour manifester par le son l'aspect insolite de la situation dans laquelle les initiés sont immergés pendant le temps de leur initiation. Purement vocal, ce répertoire n'est exécuté en chœur par les novices que pendant leur temps de réclusion et de sortie, après quoi ils ne devront plus jamais le faire entendre. Cette musique ne doit être produite que dans le contexte du rite car en fait, c'est elle qui le constitue. La pratique de l'art du chant est au cœur du processus d'initiation dans cette tradition.

### **- Quels sont les caractères de cette musique ?**

"Cette musique est toujours monophonique et responsorielle. Les actions de grâce sont chantées deux fois par jour, matin et soir, trois jours sur quatre pendant des mois, voire des années, dans un climat de totale dévotion. Cet art du chant apparaît clairement pour ce qu'il est : un grand exercice spirituel, à la fois physique et mental. Cette musique est une véritable ascèse individuelle et collective. Gilbert Rouget nous apprend que l'initiation au culte des voduns se présente d'abord et avant tout comme l'apprentissage d'un certain comportement musical, étroitement lié à l'acquisition d'un savoir ésotérique. L'objectif de l'initiation est de transformer les novices en personnes capables, par le pouvoir du chant et de la danse, de mettre en communication les hommes et les dieux. Au Brésil, on peut retrouver ce type de chants dans le cadre de l'initiation des yaouas, c'est-à-dire les épouses des saints.

### **- Les musiques de possession**

"On peut dire que ces musiques sont formées par un ensemble de rythmes, de polyrythmies, et de mélodies qui seront jouées et chantées dans toutes les cérémonies publiques du culte et en particulier au cours de la fête annuelle du vodun, pour provoquer et accompagner les danses de possession. Contrairement aux musiques initiatiques, le répertoire des musiques de possession est orienté vers le dehors. C'est une musique exotérique qui présente beaucoup plus de similitudes avec les musiques populaires ordinaires. Les musiques de possession ont comme objectifs principaux de contribuer au processus d'intégration des jeunes novices au groupe, de renforcer la cohésion communautaire, et de favoriser la possession.

"Ces musiques sont à la fois vocales et instrumentales. Dans leur grande majorité, les chants concernent les divinités venues s'incarner ou dont on attend qu'elles viennent s'incarner. Ces chants ou ces rythmes peuvent servir à les appeler ou au contraire

demander à ce qu'elles s'en aillent. Les chants peuvent également les décrire sous forme de louanges, ou être généalogiques puisque les voduns sont la plupart du temps des ancêtres que les descendants appellent pour les aider dans leur vie quotidienne. Souvent les chants voduns qui constituent ce type de musique peuvent décrire des faits antérieurs prestigieux accomplis par les ancêtres avant leur divinisation.

"Ces chants peuvent revêtir des formes aussi diverses que la prière, la louange, la supplique ou l'insulte (par ex à Cuba, dans les cérémonies où le dieu shango ne veut pas s'incarner, son prêtre l'insulte parce qu'il est connu pour être un dieu très fier, très viril. Si on l'insulte, il descend !). En Haïti, les chants, en plus de remplir les mêmes fonctions qu'en Afrique, peuvent servir à conserver et à transmettre la sagesse populaire. Le rôle de ces musiques est invocatoire et aussi de provoquer la danse pour que les divinités puissent se manifester.

### **- Quels rapports existe-t-il entre la musique sacrée et la possession ?**

"Une controverse existe à ce sujet. Deux points de vue majeurs s'affrontent. Selon un certain nombre de chercheurs occidentaux, la musique n'a pas de relation directe avec la possession ou du moins, elle n'en a qu'indirectement. Elle ne pourrait que sensibiliser certaines personnes déjà susceptibles de tomber en transe, ce qui fait tomber un peu le stéréotype du tambour tapé très fort qui fait tomber les gens en transe de manière systématique. Pour étayer leur point de vue, ces chercheurs avancent que: la crise pré-initiatique, la crise de pré-possession peut avoir lieu sans musique; que la musique peut avoir un rôle d'apaisement pour calmer les choses ou pour mettre fin à des crises de possessions; que la même musique ne produit pas les mêmes effets sur toutes les personnes; que selon les circonstances au cours desquelles elle est jouée, une même musique peut ne pas produire les mêmes effets; qu'en règle générale, quel que soit le culte, la réaction à la musique varie suivant l'importance et l'ancienneté de l'adepte.

"Pour cette école de pensée, la structure de la musique ne provoque pas la possession. Les causes de la transe de la possession sont plus à rechercher dans les domaines psychologiques et psycho-sociologiques.

"Selon un deuxième point de vue, exactement à l'opposé, le son possède un pouvoir sur la matière, ce qui explique que ces musiques puissent déclencher des réactions aussi spectaculaires chez certaines personnes. Le son pourrait produire des effets physiologiques sur le système nerveux central notamment, capables de modifier les états de conscience des personnes possédées. Verger nous dit à ce sujet que la musique, ou plus généralement le son, peuvent avoir un effet contraignant et forcer les divinités à s'incarner.

"Un troisième point de vue partagé par des personnes plus ou moins impliquées dans ces traditions, (sympathisants, initiés, prêtres, musiciens, etc), considère que la musique est un vortex qui attire et appelle les dieux.

"Notons qu'il existe d'autres types de musiques voduns et vodunoïdes, comme les musiques pour les morts. Ceci est observable aussi bien en Afrique que dans la diaspora afro caribéenne et afro américaine.

### **Qui produit ces musiques ?**

"Lorsqu'on regarde les musiques voduns et vodunoïdes avec un peu de hauteur, on s'aperçoit vite que ceux qui les produisent forment un groupe un peu à part. On pourrait se poser la question suivante : dans le cadre des religions vodunoïdes, les musiciens forment-ils un culte dans le culte ? Cette question est valable non seulement pour l'Afrique, mais aussi et surtout pour les diasporas afro caribéennes et afro américaines dans lesquelles le phénomène est particulièrement remarquable. Plusieurs observations ont poussé à poser cette question.

"Notamment la notion d' ayam en Afrique ou d'anya à Cuba. Certains disent qu'anya est la force spirituelle et mystérieuse qui est placée à l'intérieur des tambours, et que les rend sacrés et consacrés. D'autres disent qu'anya est un orisha (orisha signifie maître de la tête en Yoruba – ori : la tête, sha : le roi). Anya ne serait donc pas uniquement un principe diffus, mais une sorte d'ancêtre capable par sa présence d'augmenter le pouvoir vibratoire des instruments de musique. Ce qui est intéressant, c'est qu'anya ne se manifeste jamais en dehors du cercle des percussionnistes : cette force ne possède jamais aucun medium danseur (un lien étroit unit musique, danse et théâtre, et musique et danse sont comme deux sœurs jumelles).

"Il existe différents grades dans la sphère des percussionnistes sacrés. Ces derniers suivent des initiations spécifiques à leur fonction qui légitiment leur position plus ou moins élevée dans la hiérarchie interne.

"Le premier degré s'appelle « se laver les mains » (lipiar l'harmano). Il donne l'autorisation d'avoir accès aux ensembles des tambours sacrés que tout le monde ne peut pas toucher (une différenciation est faite entre les tambours sacrés et les tambours de divertissement). Un des derniers degrés s'appelle « devenir omo anya », c'est-à-dire parent, fils d'anya.

"Les percussionnistes ont des tabous particuliers à observer avant de participer aux cérémonies.

"Pour la petite histoire, j'étais avec un omo anya il y a deux jours. Je lui demandais ce qu'il pensait de cette notion d'anya, à la fois au Venezuela et à Cuba. Il me dit que c'est une question qui fait débat dans la mesure où certains chefs de cultes considèrent qu'anya est l'orisha le plus élevé dans le panthéon yoruba, dans la mesure où après une initiation, les néophytes ont comme premier devoir d'aller saluer les tambours. D'autres courants de pensée s'opposent à cette idée, par exemple que le premier orisha est celui de la divination ou celui des herbes magiques, etc.

"En dehors des musiciens, qui fait ces musiques ? Les personnes dont l'activité est exclusivement de faire de la musique : les musiciens; les personnes qui ne font de la musique qu'accessoirement, épisodiquement : les musicans.

"Toute une catégorie des musiques voduns et vodunoïdes, musiques de danse, musiques d'ouverture des cérémonies, préludes, interludes, postludes, musiques de divertissement et autres, sont fournies par des gens spécialisés dans la musique : les musiciens. Le reste de la musique : invocations aux différentes divinités, devises chantées, appels, jeux de divers instruments d'accompagnement ou de ponctuation, battements de mains, etc, est fournie par les adeptes et les spectateurs : les musicans.

"Quels rapports les musicans entretiennent-ils avec la musique ? Pour l'ensemble des cultes, le rôle de l'adepte comme musican varie avec son ancienneté dans le culte et sa place dans la hiérarchie. Plus l'adepte est néophyte, moins il prend part à la musique. Plus il grandit en ancienneté, plus il participe à la production musicale. L'activité musicale de l'adepte n'augmente que dans la mesure où il devient de plus en plus capable de contrôler sa propre transe.

"Quels rapports les musiciens ont-ils avec la musique d'une part et avec la possession d'autre part ? De manière générale, on sait qu'en Afrique, les musiciens n'étaient pas des professionnels. Dans la diaspora afro caribéenne et afro américaine, cet état de fait s'est parfois maintenu comme au Brésil, et parfois transformé comme en Haïti et à Cuba.

"Traditionnellement, les musiciens n'entrent pas en transe. Parce qu'ils doivent être en mesure de fournir pendant plusieurs heures, voire plusieurs jours, une musique capable de s'adapter aux circonstances les plus diverses. Il est fréquent qu'ils n'aient jamais fait l'expérience directe et personnelle de la transe. En outre, les tambours sont considérés d'une manière tout à fait particulière dans ces traditions. Si quelqu'un est en transe, il peut potentiellement perdre le contrôle de lui-même, et peut donc faire tomber un tambour, ce qui serait très grave. Ainsi, bien qu'ils puissent avoir l'air d'être en transe, comme le faisaient remarquer Ortiz, spécialiste des musiques afro cubaines, et Métraux, spécialiste de l'étude du vaudou haïtien, ils ne le sont pas, ou en tout cas, ils vivent une

transe particulière, moins violente et contraignante que les danseurs et les mediums possédés.

"Quels sont les rapports qu'entretiennent les musiciens et les danseurs, danseuses mediums possédés ? On remarque aussi bien en Afrique que dans la diaspora, qu'en règle générale les musiciens jouent certains rythmes pour faire tomber les initiés en transe. Cependant, il peut arriver que ce soit les danseurs et/ou à travers eux, les dieux, qui demandent qu'on leur joue tel ou tel rythme ou qu'on leur chante tel ou tel chant pour qu'ils puissent danser. Alfred Métraux nous apprend que le percussionniste n'a beau être qu'un musicien professionnel, souvent pas même initié, il n'en est pas moins la cheville ouvrière de toute cérémonie vaudoue. Un tambourinaire de talent peut à sa guise provoquer les possessions ou les arrêter.

"Rouget complète en disant que lorsqu'ils cherchent à déclencher la transe, les musiciens ont souvent un contact étroit avec le ou la possédée. Contact qui se traduit souvent par une recherche du ou des musiciens de faire correspondre le plus justement possible la musique produite à la danse du possédé d'une part, et d'autre part une attention et une sollicitude toute particulière à l'égard des possédés qui dansent. Il y a une connivence entre ces deux catégories de personnes dans le culte.

"Les musiciens sont censés connaître tous les chants et tous les rythmes capables de satisfaire les dieux descendus sur terre, ce qui induit un processus d'apprentissage très long. Lorsque quelqu'un fait un cursus complet, cela prend 7 ans en moyenne.

Sur quels instruments sont réalisées les musiques voduns et vodunoïdes ?

"La plupart du temps, tous les instruments du culte sont consacrés (les membranophones, les aérophones et les idiophones). Car l'instrument de musique en général est tantôt considéré comme la voix, tantôt comme le siège de la divinité.

### **- Les membranophones**

"Les membranophones sont particulièrement bien représentés dans l'instrumentarium des cultes voduns et vodunoïdes. Les membranophones sont des instruments faits à l'aide d'une caisse ou d'un récipient quelconque, recouvert d'une ou de deux peaux tendues : un tambour. Lorsqu'on parle de cultes voduns ou vodunoïdes, deux mots surgissent immédiatement : tambours et rythmes. Ces deux termes sont si intimement associés au culte qu'en Haïti, le mot rythme peut servir à désigner les loas et que « battre tambour » peut signifier faire une cérémonie pour célébrer le culte des loas. C'est également le cas au Brésil, avec l'expression « toque » qui se réfère au jeu de tambours. Le tambour a une position si importante dans le culte qu'Alfred Métraux nous apprend que chaque fois que l'état a voulu sévir contre le vaudou en Haïti, il a commencé par proscrire l'usage de cet

instrument. Cela a été le cas aussi en Amérique du Nord aux périodes trans-histoires de la fin de l'esclavage.

"Comment les tambours sont-ils perçus par la communauté des fidèles et des sympathisants ? Pour Bastide, spécialiste de l'étude du Candomblé brésilien, il y a prédominance des tambours dans les musiques de possession en général parce qu'ils peuvent être aussi bien mélodiques que rythmiques, ce qui n'est pas tellement ancré dans les visions musicologiques occidentales, et parce qu'ils s'incorporent à de très nombreux ensembles instrumentaux.

"Revenons-en aux adeptes du Vaudou. Pour eux, le tambour n'est pas seulement un instrument de musique, c'est aussi un objet sacré et même la forme tangible d'une divinité. La puissance mystérieuse qui l'habite est conçue tantôt comme « nam », sorte de principe comparable à la « atché », la force spirituelle immatérielle universelle dans l'imaginaire yoruba, ou plutôt à la anya afro-cubaine, tantôt comme un esprit hunto, mot dahoméen qui désigne aussi le grand tambour ou celui qui le joue. La fabrication s'accompagne de rites de précaution qui contribuent à lui conférer, d'une part une certaine sainteté, et d'autre part un caractère surnaturel. Leur confection donne lieu à un certain nombre de rituels et de prières d'invocation. Avant d'être intégrés au culte, les tambours sont consacrés par un baptême solennel, souvent double : un baptême catholique et un baptême vodun ou vodunoïde.

"Il est particulièrement intéressant de remarquer que ces pratiques peuvent s'observer non seulement en Haïti, mais aussi à Cuba et au Brésil. Les tambours sont traités comme de sortes d'incarnations des divinités, et reçoivent des honneurs spéciaux. Saluts respectueux, libations, baisers au sol. Aussi bien en Afrique que dans toute la diaspora afro américaine et afro caribéenne, les tambours reçoivent plus ou moins régulièrement, selon les lieux et les époques, des sacrifices, des vêtements (ils sont enroulés dans des tissus spéciaux), des offrandes rituelles qui ont pour but d'entretenir ou de fixer leurs pouvoirs, leurs forces vitales, connues sous le nom de « atché » ou « aché ». Pierre Verger a pu noter au cours de ses travaux que les tambours sont très respectés car ce ne sont pas seulement des instruments de musique. Ils sont considérés comme la voix des dieux eux-mêmes. A travers eux, on appelle les dieux et on leur répond en même temps.

- Quelles sont les différentes catégories de tambours que l'on peut trouver dans les musiques sacrées des cultes vodun et vodunoïdes ?

"Il y a plusieurs formes de Vaudou et donc plusieurs formes de musiques vaudoues et plusieurs instrumentarium affiliés à ces cultes. En Haïti et dans les zones afro américaines et afro caribéennes, chaque nation de loas, d'esprit, a ses batteries de tambours, ses

instruments spéciaux et ses danses propres. Au Dahomey il semblerait que la règle générale soit qu'un orchestre complet se compose d'au moins trois tambours dits « hun », terme général qui définit les tambours, de tailles variées. Le hundao, grand tambour ; le qpézin, tambour moyen, le hun clerun, petit tambour. Tous ces tambours, à l'exception du tambour moyen, ont pour caractéristique commune d'avoir un corps de résonance cylindrique en bois d'une part, et d'avoir une membrane fixée par des chevilles en bois d'autre part.

"Le trois tambours peuvent se définir comme une trinité membranophonique qui va se retrouver dans toute la diaspora. En Haïti, Laennec Hurbon apprend que dans le péristyle du temple vaudou trônent trois tambours sacrés de tailles différentes. Lilas Desquiron précise leur nom : le plus grand s'appelle adjunto, terme que l'on retrouvera dans le candomblé afro brésilien, ou manman. Il mesure plus d'un mètre de haut. Le second est dit hunto, et le troisième est dit boula et ne dépasse pas les 50 cm. Il faut signaler qu'en général, chacun de ces tambours fait appel à des techniques précises de battements par les mains ou les baguettes. Très fréquemment, le soliste, celui qui joue le tambour le plus grave, joue d'une main avec la baguette, de l'autre avec sa main. Le tambour medium est joué souvent avec les deux mains, et le tambour le plus aigu est joué souvent avec deux baguettes.

"Au Brésil, les tambours se nomment « rum » ou « adarum » pour le plus grand, « rumpi » pour le medium et lay pour le plus petit. Souvent, ils sont accompagnés de cloches doubles « a gogo » ou de cloches simples. A Cuba, les tambours d'origine Fon et Yoruba sont également trois.

"Mais il n'y a pas que le Dahomey qui a influencé le culte vodon ou vodunoïde. Pour ce qui est des tambours d'origine centre africaine dite bantoue ou Congo, voire Angola au Brésil, on remarque qu'en Haïti les tambours de ce rite sont également trois : manman, timbal et ti-congo. Ils sont cylindriques et bi membranophones (deux peaux de chaque côté). Ils ressemblent un peu aux caisses claires européennes. Notons également en Haïti l'existence d'autres membranophones dont certains sont tout à fait particuliers. Les tambours du rite Petro vont par deux et sont plus petits que les tambours Rada. Ils ont un système d'attaches en Y avec des cordes et donc plus avec des chevilles en bois. Le plus grand s'appelle gros baka, ou manman et l'autre ti baka ou petit.

"On remarque ensuite les distances du tambour djouba exclusivement réservés au loa zaka lié au culte agraire et enfin et surtout l'exceptionnel tambour assoto qui peut mesurer plus de deux mètres et dont la confection répond à des règles tout à fait spécifiques et sensiblement différentes de celles des autres tambours. C'est un instrument qui n'est joué qu'en des circonstances solennelles. Il est considéré comme

une sorte de divinité, une idole par les fidèles, et à nos yeux, il est très représentatif, emblématique du culte vaudou dans la mesure où chaque fois que les différentes autorités politiques et religieuses ont tenté de se débarrasser du vaudou, elles ont fait détruire ces tambours. Aujourd'hui, il n'en reste qu'un très petit nombre.

"Même si les tambours peuvent être considérés comme des éléments centraux du culte, il peut arriver que certaines cérémonies se fassent sans eux et cela pour différentes raisons, notamment de discrétion.

### **- Les idiophones**

"En ethnomusicologie, la notion de percussion n'existe pas vraiment au sens où on l'entend habituellement. On remplace percussions par membranophones d'un côté, et idiophones. Les idiophones sont des instruments à son fixe, et dont la matière est ébranlée de diverses manières. Ils peuvent être frappés, secoués, raclés ou pincés. Parmi les idiophones se trouvent les plus anciennes inventions destinées à faire de la musique en dehors de la voix. Quasiment indissociables des batteries de membranophones, nous trouvons les cloches en fer « Gan » ou « a gogo », ou des morceaux métalliques frappés avec des bois ou des clous. Ces instruments s'appellent « Fè » en Haïti. Ils ont souvent pour fonction de créer le squelette rythmique, le premier niveau de rythmes dans une polyrythmie. Dans beaucoup de rythmes sacrés béninois ou cubains, on commence par une phrase qui à Cuba peut s'appeler « Bembé ». Cette phrase permet à tous les percussionnistes, les chanteurs et même les danseurs qui vont entrer par la suite, de savoir que le morceau commence et de pouvoir avoir un rapport au temps tout à fait particulier, qui sera déterminé par cette phrase initiale.

"Les principaux instruments idiophones que l'on retrouve dans les musiques sacrées du Vaudou haïtien et des cultes vodunoïdes en général, sont l'asson et sa clochette agités plus ou moins intensément par le oungan (le prêtre), ou la mambo (la prêtresse). Les chacha ou hochets connus au Dahomey sous le nom de « assan » ou « assogwé ». On peut aussi noter la présence d'instruments tout à fait particuliers dans le cadre du culte rendu aux morts et qui a plusieurs noms comme le Togun ou tambour d'eau, originaire du Dahomey. Ce sont deux grosses Calebasses. Une est remplie d'eau, on pose la deuxième qui est un peu plus petite par-dessus, et on tape dessus avec des mailloches. On appelle aujourd'hui cet instrument qui produit un son particulier, le tambour d'eau.

### **- Les aérophones**

"Les aérophones produisent du son lors de la mise en vibration d'une colonne d'air contenue le plus souvent dans un corps tubulaire. Ces sont les instruments à vent. En règle générale, la famille des aérophones est très peu représentée dans

l'instrumentarium des musiques voduns et vodunoïdes. Seuls aérophones présents dans la musique des Fons et des Gun, le « dahouekpin » dahoméen constitué d'une corne de bœuf évidée dans laquelle on souffle, et les sifflets présent dans certaines musiques funéraires.

"En ce qui concerne la diaspora, on peut noter que dans certaines formes d'expression artistiques inspirées du vaudou haïtien, on trouve des aérophones notamment les vaccines, les Konè (longs tubes de tôle) ou les lambis.

- Les cordophones

"Les cordophones sont composés d'une ou de plusieurs cordes tendues entre deux points fixes sur un support qui constitue le corps de l'instrument (guitare, cithare, etc). A ma connaissance, il n'existe pas de cordophones utilisés de manière régulière et traditionnelle dans les musiques voduns et vodunoïdes.

"En guise de conclusion rapide, on peut dire que s'il est vrai que les musiques voduns et vodunoïdes restent encore très largement inconnues du grand public international, et subissent les conséquences imposées par une certaine mondialisation, par exemple le désintérêt de la jeunesse locales pour ces formes d'expressions artistiques, on peut supposer que leurs descendantes, les musiques vodunoïdes ont très vraisemblablement de très beaux jours devant elles. Effectivement, depuis la fin des années 1970, un phénomène important et inhabituel est en train de se produire. Les musiques sacrées voduns et vodunoïdes sortent du temple pour se mêler aux musiques du temps. Il semble que cela ait commencé à Cuba pour ensuite gagner progressivement le reste du monde. Signalons la naissance dans les années 1990 de la techno vaudoue. Il en est de même pour le Vaudou Rock avec le groupe haïtien Boukman Eksperyans très représentatif du courant des musiques racines. Il existe aussi un rap coloré de rythmes vaudous, une nouvelle soul musique nord américaine vaudouisée, et un jazz coloré de chants et de rythmes vaudous."

© Oxai Roura, 7 octobre 2004