

Histoire des tambours batá à Cuba

Par Patrice Banchereau, basé sur les travaux de recherche d'Ivor Miller

Introduction



Ivor Miller



Patrice Banchereau

Ivor Miller est un chercheur de l'Université de Boston, spécialiste de la diaspora africaine en Amérique. Sa thèse de doctorat (1995) portait sur la *santería*¹, de toutes les religions afro-cubaines la plus pratiquée. Ivor est également spécialiste des sociétés *abakuá* et *Ékpe*. Dans les années 1980 et 1990 il a effectué de nombreuses recherches à Cuba et au Calabar², où il a été initié à la société *Ékpe*. Sur la culture *abakuá* de Cuba, il a écrit pas moins de six articles universitaires, sans compter le remarquable ouvrage *The Voice of the Leopard* (University of Mississippi, 2008). Il a également publié un article intitulé *Jesús Pérez and the Transculturation of the Batá Drum*. Il est l'auteur d'autres articles sur les musiques de Cuba, notamment sur **Celina González** et **Merceditas Valdés**.



Musée du Quai Branly, 2007, rencontre *Ékpe-abakuá*, avec les musiciens cubains : Pedrito Martínez, Javier Campos, Román Díaz et Ángel Guerrero. Photo P. Banchereau.

Grâce au producteur **Alexandre Jomaron**, j'ai eu la chance de rencontrer Ivor au Musée du Quai Branly à Paris, lors d'une semaine à thème intitulée « Le Corps Animal » du 20 au 30 décembre 2007). En ouverture figurait une conférence d'Ivor sur la relation entre *abakuá* et *Ékpe*³, suivie de la rencontre entre des musiciens nigériens de la société *Ékpe* et des musiciens cubains de la société

¹ **Santería** : littéralement « la sainterie », mot qui désigne la religion yoruba pratiquée à Cuba, terme péjoratif espagnol, parce qu'elle comprend un grand nombre de divinités, les *orichas*, ou *santos* (saints).

² **Calabar** : nom utilisé à Cuba pour désigner une région méridionale du Nigeria, aujourd'hui dans le *South Eastern State*, zone frontalière avec le Cameroun. C'est de cette région qu'est issue la société *abakuá* de Cuba.

³ On peut encore écouter cette conférence sur le site : <http://www.quaibranly.fr/fr/programmation/theatre-danse-musique/saisons-passees/saison-2007-2008/le-miroir-du-corps/le-corps-animal.html>

*abakuá*⁴. Quelques mois plus tard, Ivor Miller m'a contacté pour savoir s'il était possible de retrouver la trace des venues de **Jesús Pérez**⁵ à Paris avec *Teatro y Danza Nacional*, en 1961, puis en 1964 avec le *Conjunto Folklórico Nacional* à Paris. Sur le site de la Bibliothèque Nationale de France⁶, j'ai découvert plusieurs dizaines de très belles photographies de **Roger Pic**.



Jesús Pérez en leader de comparsa, *Teatro y Danza Nacional* de Cuba, Paris 1961.



Jesús Pérez en leader de comparsa, *Conjunto Folklórico Nacional* de Cuba, Paris 1964.
Photos Roger Pic, coll. BNF.

⁴ Voir sur le site **echuaye** : <http://echuaye.blogspot.fr/2007/12/rencontre-abaku-et-ekpe-paris.html>.

⁵ **Jesús Pérez Puentes** (1915-1985) : grand joueur de tambour batá havanais, impliqué depuis les années 1940 dans un grand nombre de projets musicaux de toutes sortes, puis, à partir de la Révolution de 1959, dans les nouvelles institutions artistiques de l'État cubain que furent *Teatro y Danza Nacional* ou le *Conjunto Folklórico Nacional*.

⁶ Voir le site Gallica de la BNF :
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9001754k/f1.item.r=cuba>
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84261655/f1.item> et
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8426161h/f1.item>.

Ivor Miller et moi avons tous les deux un projet d'ouvrage sur l'histoire des tambours batá à Cuba. J'ai pu constater, sur le site de l'Université de Boston, que le projet du livre d'Ivor avait même déjà un titre : *Cuban Lukumí Batá drumming guilds, Oral narratives and historical documents narratives about a West African classical tradition recreated in colonial Cuba*. Nous avons échangé quantité d'emails, et je lui ai fourni des interviews de **Lázaro Pedroso** et d'**Ángel Bolaño**, enregistrées en 2011. En retour, il m'a fort aimablement fourni toutes celles qu'il avait lui-même réalisées à Cuba dans les années 1990. Il s'agissait d'interviews de plus de trente-cinq personnes, dont la plupart étaient joueurs de tambours batá *de fundamento*⁷ et *omo Añá*⁸, tels **Chachá Vega**, **Pancho Kinto**, **Ricardo Carballo**, **Andrés Chacón**, **Felito el Makaró**, **Águedito Moralés**, etc... Parmi elles également figurent des historiens cubains comme **Rogelio Martínez Furé** ou **María Teresa Linarés**. Il va sans dire que la somme considérable de ces interviews a plus que triplé la base de données dont je disposais.

Entre-temps, celui-ci était devenu un livre sur la vie de **Jesús Pérez** et les tambours batá à La Havane. Après avoir lu les essais de mon propre projet, Ivor m'a autorisé à le publier en utilisant ses travaux de recherche. Je ne pourrai jamais assez le remercier de m'avoir ainsi accordé sa confiance.

En 2008, sur une idée de mon ami **Barry Cox**⁹, j'ai réalisé – avec son aide – un petit répertoire de *rumberos* sous la forme d'un blog, sur le modèle de son magnifique site *Esquina Rumbera*¹⁰ ou de celui du *Cancionero Rumbero*¹¹. Nous avons surnommé ce blog la PERC (*Pequeña Enciclopedia de la Rumba Cubana*¹²). Dans le même ordre d'idée, j'ai voulu cette fois réaliser un répertoire de joueurs de batá consacrés. Mais à lecture de différents travaux dont celui de **Miguel Willie Ramos**, *La División de La Habana*, il m'a semblé opportun d'ajouter à ce simple répertoire des notions d'histoire de la *santería* et des traditions *lukumí*¹³ de Cuba. Cependant, le sujet est si vaste, qu'il serait vain d'espérer l'évoquer en quelques pages seulement.

Cet essai a avant tout pour but, comme je l'ai déjà dit, de retracer l'histoire des tambours batá *de fundamento*, considérés comme les principaux instruments de la *santería*, et des musiciens (ou *bataleros*) historiques qui les ont joués. Mais, si beaucoup d'informations contenues ici sont tirées de ma propre expérience de musicien (et non de mon expérience religieuse), il restera avant tout une compilation de diverses sources écrites, provenant principalement des interviews réalisées par **Ivor Miller**, mais également d'autres auteurs, dont **Miguel Willie Ramos**, déjà évoqué précédemment. Né à La Havane, religieux et chercheur à Miami, il est l'auteur de *La división de La Habana*. Ce remarquable ouvrage contient lui aussi de nombreux témoignages oraux, recueillis à La Havane et à Matanzas, à la fois sur la religion et sur l'histoire des tambours.

De manière évidente, si l'on veut parler des tambours de la grande île, il paraît difficile de ne pas citer **Fernando Ortiz**, le père de l'ethnomusicologie cubaine, surnommé *el tercer descubridor de Cuba*. Parus dans les années 1950, ses ouvrages constituent une source incontournable, tous comme ceux de sa disciple **Lydia Cabrera**. (Voir bibliographie).

⁷ **Tambours batá de fundamento** : tambours consacrés, aptes à jouer dans les différentes cérémonies religieuses de la *santería*. Le mot *fundamento* signifie « élément central, cœur physique d'une religion, matérialisé », et, par extension, « secret, magie ». Les tambours batá consacrés sont dits *de fundamento* par opposition aux tambours batá *aberikulá*, « non-consacrés », mais pas forcément profanes, car ils ne sont pas tout à fait impropres à l'usage religieux : ils sont réservés à des activités festives qui ne sont pas des cérémonies, mais sont destinés « à divertir les *orichas* », les divinités du panthéon yoruba.

⁸ **Omo Añá** : littéralement « enfant d'Añá », grade religieux acquis par les joueurs de batá après une initiation spécifique, afin qu'ils soient aptes à jouer les tambours *de fundamento* dans les rituels.

⁹ **Barry Cox** : chercheur spécialiste de la rumba cubaine vivant à New York. Il a considérablement fait progresser l'histoire discographique de la rumba, notamment en retrouvant à l'Université de l'Indiana un grand nombre d'enregistrements ethnomusicologiques - oubliés de tous - réalisés par **Harold Courlander**, puis par **Richard Waterman** dans les années 1940 à Cuba.

¹⁰ <http://esquinarumbera.blogspot.fr/>

¹¹ <http://cancionerorumbero.blogspot.fr/>

¹² <http://larumbanoescomoayer.blogspot.fr/>

¹³ **Lukumí**, ou **lukumí** : terme utilisé à Cuba jusqu'au milieu du XX^e siècle pour désigner les esclaves yoruba et leur religion.

D'autres ouvrages encore m'ont été d'une grande utilité, comme *Drumming for the Gods, the Life and Times of Felipe García Villamil* (Temple University Philadelphia, 2000), de **María Teresa Vélez**, qui contient une multitude de données historiques sur les batá de la ville de Matanzas, ou *Carlos Aldama's life in batá, Cuba, Diaspora and the Drum* de **Umi Vaughan** et **Carlos Aldama** (Indiana University, 2012). Ce sont là les deux seules biographies de *bataleros* cubains.

Ce présent ouvrage n'est pas motivé par la religion, car si je pratique ces musiques rituelles, aussi bien en tant joueur de tambour que comme chanteur, mon expérience religieuse reste très limitée. Il m'est donc relativement difficile d'avoir accès à des informations que seuls les sacerdotes détiennent. Il serait donc vain, pour moi, de tenter de citer les innombrables personnages religieux ayant compté dans l'histoire de *santería* et de la *Regla de Ifá*¹⁴ : *santeros*¹⁵, *babalawos*, *oriatés*¹⁶, *babalochas*¹⁷ ou *iyalochas*, et tel n'est pas mon but.



Jesús Pérez (iyá), Eugenio de la Rosa (akpwón) et Armandito Sotolongo (itôtele)
avec *Teatro y Danza Nacional*, Paris 1961, photo BNF.

On reconnaît sur le tambour que joue ici Jesús la bannière noire triangulaire de son groupe *Isupo Iragüo*.

En plus des sources déjà citées, j'ai effectué un travail d'identification à partir d'une collection de documents visuels anciens, photos et vidéos. À Cuba, j'ai pu présenter beaucoup de ces documents à des protagonistes majeurs tels **Ángel Bolaño**, **Lázaro Pedroso** ou **Amado Dedeu**. Et, grâce à leur mémoire et à leur savoir intact, j'ai obtenu beaucoup de réponses qui m'ont permis de mieux comprendre l'histoire des tambours et des *bataleros*, et de mieux identifier les différents musiciens importants appartenant aux générations passées.

¹⁴ **Regla de Ifá** : Religion yoruba, centrée autour d'un mode de divination, associée à l'*oricha* **Orula** ou **Ifá**. Ses prêtres, les *babalawos* (*baba olú-awo* : « père propriétaire du secret ») sont obligatoirement *omo Orula* (enfants d'Orula), car initiés à cet *oricha*-devin. Le grade d'*oluwo* (*Olú-awo*) est considéré supérieur à celui de *babalawo*. Ifá n'est pas le seul mode de divination yoruba présent à Cuba : il en existe d'autres dans la *Regla de Ocha* ou *santería*.

¹⁵ **Santero** : contrairement à une idée courante, le *santero* n'est pas un simple pratiquant de la *santería*, mais un titre reçu seulement une fois accomplie l'initiation consistant à « recevoir son saint ». Seuls les *santeros* (et les grades supérieurs à celui-ci en *Ocha*) sont habilités à tomber en transe de possession de leur *oricha* tutélaire.

¹⁶ **Oriaté** : Devin dans la *Regla de Ocha*, pratiquant un mode de divination différent de celui des *babalawos* en *Ifá*.

¹⁷ **Babalocha** : Litt. « Père propriétaire d'un *oricha* » (*baba olú-ocha*). *Santero* ayant lui-même initié de nouveaux *santeros*. *Iyalocha* (« mère propriétaire d'un *oricha* ») est le féminin de *babalocha*.

À propos des photos contenues dans cet ouvrage et de leurs auteurs.

Nombre de photos présentes ici proviennent d'internet en général, et de facebook en particulier. Quelques-unes y ont été partagées plusieurs fois sans remercier ni même citer leurs auteurs. L'absence de droits d'auteurs à Cuba permet de copier des écrits ou des photos sans crainte de la moindre accusation de plagiat. Des livres copiant intégralement des auteurs cubains sont parus dans le commerce, et leurs plagiaires ont même pu se protéger, pour en avoir déposé les premiers le contenu. Les auteurs cubains n'ont malheureusement aucun moyen de se défendre. **Natalia Bolivar** m'écrivit un jour à ce sujet, résignée : « *Je crois que celui-là ne sera ni le premier plagiaire, ni le dernier. Il existe beaucoup de soi-disant écrivains sans aucun scrupule, qui, sans aucun respect, ne citent même pas leurs sources dans une bibliographie. Malheureusement, je ne peux faire grand-chose à ce sujet, car je vis à Cuba, et, comme vous le savez, nous avons peu accès à l'information, et encore moins à la protection des droits d'auteurs. Je n'ai personne, ni ne connais même personne, qui puisse m'aider à démasquer ce type de problèmes*¹⁸ ».

C'est donc en toute connaissance de cause, mais non sans un certain sentiment de culpabilité, que j'utiliserai ici des photos sans en connaître les auteurs, qu'ils soient ou non cubains. Par conséquent, je demande à tous de bien vouloir m'en excuser.

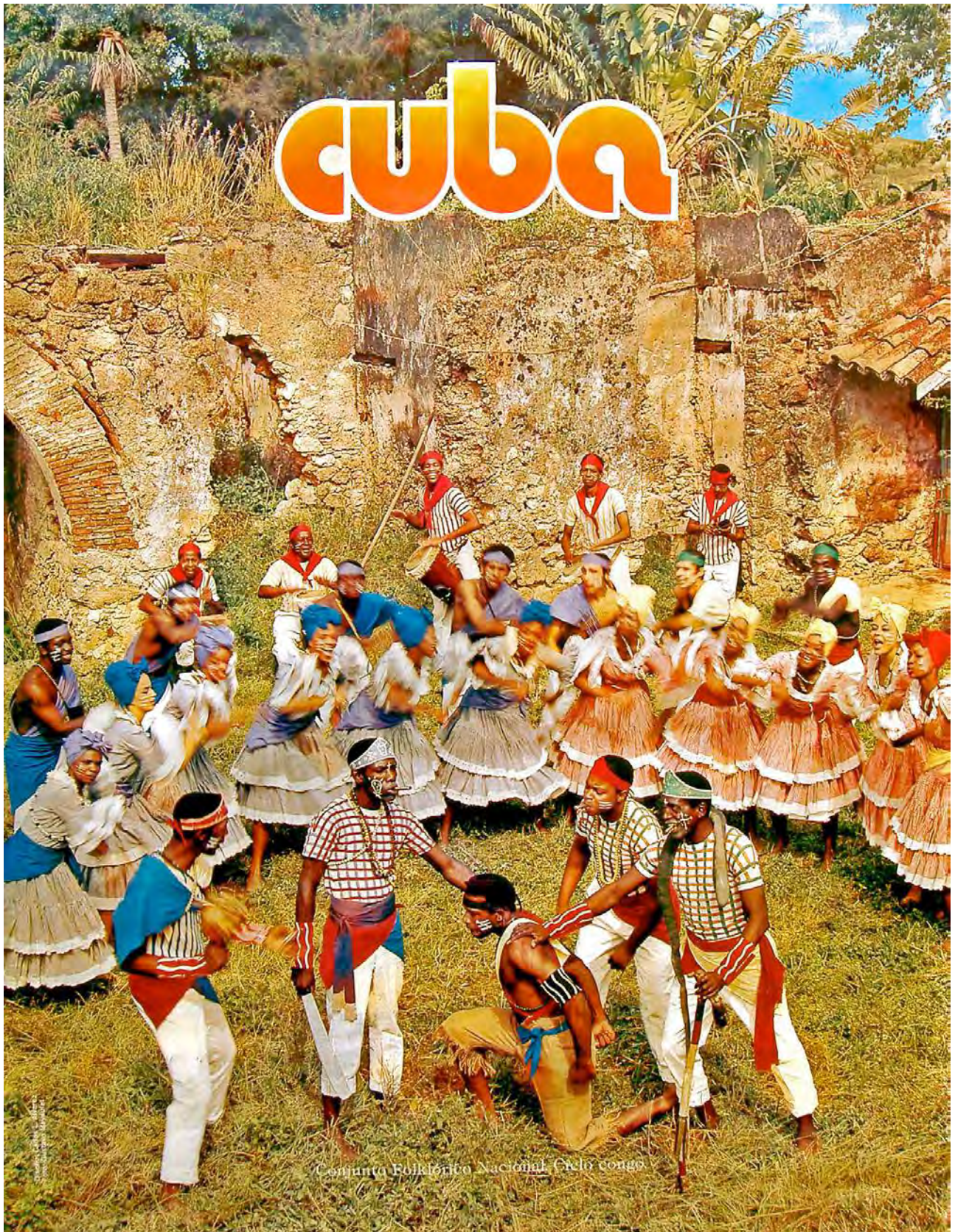
Il existe un « groupe public » sur facebook d'un grand intérêt, dédié au départ aux tambours batá, créé par **Yamil Castillo**, et nommé **Tamboreros de Cuba**. Yamil, qui vit à Milan en Italie, est le fils de **José Castillo**, ancien membre-fondateur du *Conjunto Folklórico Nacional*. Ce groupe a réuni de nombreux internautes passionnés (qui y ont partagé plus de 600 photos). Parmi eux, beaucoup sont *omo Añá*, ou pratiquants de la *santería*, et résident pour la plupart en dehors de Cuba. Le site contient quantité de photos de *bataleros* célèbres. Le principe même de facebook permet aux membres de la communauté de laisser des commentaires, et ainsi d'ouvrir une discussion à propos d'une photo, ce qui permet de mieux confirmer l'identité des personnes représentées. J'y ai moi-même « posté » une affiche des années 1970 du *Conjunto Folklórico Nacional* qui a été entièrement « tagguée » par d'autres membres, ce qui m'a permis de nommer précisément la plupart des musiciens et danseurs qui y sont présents (voir page suivante).

La fiabilité des sources.

La plupart des informations, y compris chez **Fernando Ortiz**, proviennent de témoignages oraux, et le risque d'erreur est toujours possible, sinon sous-jacent. Dans les interviews, les protagonistes n'ont pas toujours eu pour souci principal de préserver l'histoire telle qu'elle s'est passée, mais souvent de simplement prouver qu'ils y avaient bien pris part. Entre deux versions contradictoires d'une même histoire racontée, il m'a parfois fallu trancher. J'ai alors forcément penché pour la version la plus logique, ou pour celle qui était confirmée par la majorité des protagonistes. De plus, ces derniers ont bien souvent modifié plus ou moins volontairement les informations, soit pour des raisons religieuses, soit qu'eux-même ou d'autres étaient impliqués de manière négative : polémiques, situations humaines tendues, affinités personnelles, voire *guapería* ou machisme... Il est des histoires « que l'on ne raconte pas ». Quand j'ai commencé mes recherches sur le terrain, mes informateurs ont parfois répondu à certaines questions trop précises uniquement par un silence, qui en disait long sur le caractère « sensible » du sujet. L'un des premiers Cubains à m'aider dans mes recherches m'a dit un jour : « *Oui, je peux te raconter ce que je sais à propos de l'histoire des tamboreros ou des chanteurs de rituels. Par contre, il m'est difficile d'évoquer les gens qui officient toujours actuellement. Je préfère donc ne rien raconter de ce qui s'est passé après 1980, car je ne veux pas créer des polémiques qui pourront ensuite me nuire, si l'on apprend que je suis à l'origine de telle ou telle information* ».

En résumé : « on ne peut parler librement que des gens décédés, ceux qui appartiennent au passé ».

¹⁸ « *Creo que no será ni el primer plagiador, ni el último. Existen muchos 'escritores' inescrupulosos, que ni siquiera por un problema de respeto, mencionan las fuentes en sus bibliografías. Desgraciadamente yo no puedo hacer mucho al respecto, pues vivo en Cuba y como usted debe saber tenemos poco acceso a la información y menos a la protección de los derechos de autor. No tengo ni conozco a nadie que pueda ayudarme a desenmascarar este tipo de problemas* ».



Conjunto Folklórico Nacional, ciclo congo, années 1970

Au premier plan : **Juan de Dios Ramos, El Goyo, Gerardo Pelladito, Felipe Alfonso, Andrés Cortina.**

2e rang, danseuses : **Leonor Mendoza, Daisy Romero, Arelys Savón, Alicia de los Santos, Zenaida Armenteros.**

3e rang, danseurs : « **Tony** », **Juan García, Miguelito el Blanco, Servando Gutiérrez.**

4e rang, musiciens : **Ramiro Hernández, José Castillo, Windo Jáuregui, Carlos Aldama, Mario Jáuregui Aspirina.**

Table des Matières

Avant-propos :

1. La <i>santería</i> et les autres religions afro-cubaines	p.8
2. Les instruments de musique de la <i>santería</i>	p.9
3. Tambour et <i>tambor</i>	p.12
4. L'apprentissage des batá, maîtres, disciples et élèves	p.12

Chapitre I : La période coloniale - les cabildos *lucumí*.

1. La <i>nación lucumí</i>	p.13
2. Une présence <i>lucumí</i> minoritaire	p.13
3. Les <i>cabildos de nación lucumí</i>	p.14
4. Les <i>cabildos lucumí</i> havanais	p.19
5. Añabí et Atandá - La naissance des tambours batá consacrés à La Havane	p.26

Chapitre II : La création de la *santería* moderne à La Havane et à Matanzas.

1. Les maîtresses-femmes de la religion <i>lucumí</i> au XIX ^e siècle	p.26
2. <i>La División de La Habana : santo parado et asiento</i> , traditions egbado et oyó.....	p.31
3. Oba Tero à Matanzas	p.33
4. La réconciliation entre Lucumí et Arará	p.33

Chapitre III : Histoire des tambours *de fundamento* havanais.

1. L'obscur histoire des tambours batá du XIX ^e siècle	p.35
2. Andrés Roche « <i>Sublime</i> » et Pablo Roche « <i>Akilakuá</i> »	p.35
3. Données confuses à propos des autres jeux de tambours havanais du XIX ^e siècle	p.38
4. La situation dans les années 1950 racontée dans les ouvrages d'Ortiz	p.39
5. Les tambours <i>aberikulá</i> , le <i>güiro</i> et les <i>cajitas</i> de Lázaro Pedroso	p.40
6. La première photographie de tambours batá	p.41

Chapitre IV : Chronologie des tambours havanais du XX^e siècle.

1. Le <i>tambor</i> de Pablo Roche (années 1920-1930)	p.42
2. Le <i>tambor</i> de Fermín Basinde (consacré en 1927)	p.55
3. Le <i>tambor</i> de Nicolás Angarica (consacré en 1942)	p.63
4. Le <i>tambor</i> de « Goyo » Torregrosa (consacré en 1943)	p.69
5. Le <i>tambor</i> de « Moñito » (consacré en 1944)	p.70
6. Le <i>tambor</i> de Jesús Pérez (consacré en 1955)	p.71

Chapitre V : Autres tambours havanais à partir des années 1960.

1. Le <i>tambor de Amador</i> (consacré en 1963)	p.78
2. Le <i>tambor</i> d'Andrés Chacón « <i>Pogolotti</i> » (consacré en 1963)	p.79
3. Le <i>tambor</i> de Francisco Saez Batista.....	p.82
4. Autres <i>bataleros</i>	p.82
Tableau chronologique des tambours <i>de fundamento</i> havanais	p.84
5. La naissance d'un nouveau tambour.....	p.85

Chapitre VI : Les tambours batá *de fundamento* à Matanzas.

Les trois premiers jeux *de fundamento matanceros* :

1. Le <i>tambor</i> Añá Bí Oyó	p.89
2. Le <i>tambor</i> Añá Bí	p.92
3. Le <i>tambor</i> Ilú Añá	p.96
4. Autres tambours et <i>tamboreros matanceros</i>	p.101
5. Particularités <i>matanceras</i>	p.105
6. La lagune sacrée du Central Socorro	p.108

Chapitre VII : Les processions des *cabildos* de Regla.

Chapitre VIII : les batá hors des rituels.

1. Les conférences de Fernando Ortiz	p.117
2. Le monde des cabarets, de la radio et du cinéma	p.119

Chapitre VI : Annexes : lexique, sources bibliographiques et remerciements

Avant-propos.

La santería et les religions afro-cubaines.

La *santería*, ou *Regla de Ocha*, est actuellement la religion afro-cubaine la plus pratiquée, mais il en existe bien d'autres. Elles ont toutes survécu aux diverses interdictions, à différentes époques, et elles sont aujourd'hui réparties de manière assez inégale sur le vaste territoire de Cuba :

- La *Regla de Ifá* (considérée comme séparée de la *Regla de Ocha*), religion yoruba centrée sur une forme de divination, située au départ dans l'ouest de l'île, aujourd'hui sur tout le territoire.

- Les cultes de la société *abakuá*, seulement pratiqués à La Havane, Matanzas et Cárdenas.

- La *Regla de Palo-monte* et/ou celle de *Mayombe*, la *Regla Briyumba*, et la *Regla Kimbisa del Santo Cristo del Buen Viaje*, qui sont les religions dites *Congos*, répandues partout dans l'île.

- Le *Vodú*, le *Gagá*, venus d'Haïti au début du XIX^e siècle, dans la moitié est de l'île ou *Oriente*.

- L'*Espiritismo*, mélange de « spiritisme » (qui fut inventé en France par Allan Kardec), de rites catholiques et de rites congos. Il est présent à Cuba sous diverses formes, surtout dans les villes.

- La religion *arará*, venue de l'ancien Royaume de Dahomey, principalement pratiquée de nos jours dans la province de Matanzas.

- D'autres religions afro-cubaines encore plus régionales, comme les cultes *gangá*, dans la petite ville de Perico (31 000 habitants), ou les cultes *iyésá*, qui ne sont plus pratiqués que dans les provinces de Matanzas et de Sancti Spiritus.

Presque toutes ces traditions religieuses, tout au moins leurs musiques et leurs danses, ont dès les années 1960 été incluses au répertoire de troupes folkloriques d'État. Certains styles sont donc toujours présents dans certaines villes, au sein de ces troupes, mais ne sont plus pratiqués traditionnellement – au sens strict et « européen » du terme – dans des rituels. C'est le cas du *Brikamo*, originaire lui aussi du Calabar, qui n'est plus pratiqué qu'au sein du groupe folklorique *Afrocuba de Matanzas*. D'autres genres ont presque perdu tout caractère religieux, mais sont toujours joués par des groupes, *cabildos* ou associations aidés par l'État, mais dans une moindre mesure que les grands ensembles folkloriques. C'est le cas de nombreux styles que l'on trouve autour de Santiago de Cuba et de Guantánamo, comme la *Tajona*, la *Comparsa Carabalí*, ou la *Tumba Francesa*.

Nous allons utiliser ici beaucoup de noms de divinités du panthéon yoruba, les d'*orichas*. Nous n'allons pas pour autant prendre le temps de les décrire, car beaucoup d'informations sont disponibles à leur sujet, sous diverses formes. De plus, nombreux sont les *orichas* qui possèdent plusieurs déclinaisons (« avatars » ou *caminos*). Leur description nécessiterait à elle seule plusieurs pages. Nous citerons brièvement :

- Les *orichas* guerriers : Eleguá (ou Echú), Ogún, Ochosi et Osun.

- Les *orichas* de la nature : Inle, Babalú Ayé, Oricha Oko, Osáin, Ogué, Oke et Korinkoto.

- Les *orichas* de la famille de Changó : Ibeyí, Dadá, Agayú, Changó.

- Les *orichas*-ancêtres : Obatalá et Oduduá.

- Les *orichas* féminins ou *oricha obbiní* : Obba, Yewa, Oyá, Yemayá et Ochún.

- L'*oricha* de la divination, Orula ou Ifá.

Nous allons également, et pour d'autres raisons, citer de nombreux grades de dignitaires *abakuá* (ou *plazas*). De la même façon, nous n'allons pas pour autant les décrire. Nous ne citerons que les principaux, et par ordre d'importance :

- Iyambá, Mokongo, Isué et Isunekué, correspondant à quatre rois légendaires.

- Empegó (le scribe), Ekueñón et Enkríkamo.

- Mosongo, Abasongo, Enkóboro, Eribangandó, Enkanima et Nasakó (l'herboriste).

- Moruá Yuansá (chanteur), Moni-bonkó (joueur de tambour soliste bonkó-enchemiyá).

- Etc... (il existe plus de quinze autres grades).

Beaucoup de *santeros* initiés à l'*oricha* Changó dans la *santería* doivent ensuite s'initier dans la société *abakuá*.

Les instruments de musique de la *santería*.



Les batá, joués uniquement par les Yoruba, sont étroitement associés au culte de l'*oricha* Changó. Au Nigeria, ils seraient également associés aux *orichas* Oyá, Echú, Orichanlá (avatar d'Obatalá) et aux masques Egúngún. Certaines légendes affirment que Changó, de désespoir, se serait pendu à un arbre nommé **Àyàn**, du même nom que la divinité qui réside dans le tambour batá : « Àyàn est l'*oricha* des tambours (à Cuba on dit *Añá*, mais on le prononcerait exactement comme en Afrique). Àyàn est le nom yoruba du *distemonanthus benthamianus* (*flamboyant du Gabon* ou *satinwood tree*, *eyen* en langue Fang), arbre utilisé pour construire les tambours, les *oché* (haches de Changó en bois), et parfois des canoës » (R.C. Abraham, *Dictionnary of Modern Yoruba*). Il est présent dans tous les pays du Golfe de Guinée signalés sur la carte ci-dessus. *Añá* est physiquement présent dans le tambour batá, matérialisé par un petit paquet contenant des préparations magiques, qui peut être fixé sur l'intérieur du fût. On parlera alors de « l'*añá* d'un tambour » pour désigner cet objet, employant alors un nom commun au lieu du nom propre.

Au contraire de Cuba, où des *tamboreros* venant de toutes origines se « consacrent » à *Añá*, au Nigeria on est *alubátá* par tradition héréditaire, de père en fils. Aujourd'hui la plupart de ces musiciens sont également musulmans. À Cuba, on utilise le terme générique *batalero* pour désigner un tambourinaire qui joue des batá, qu'il soit ou non initié. Le terme *omo Añá* désigne un joueur de batá consacré (initié à *Añá*), et celui d'*olubátá* désigne celui qui a la charge d'un jeu de tambours consacrés. Cependant, par déformation du mot yoruba *alubátá* (litt. « celui qui frappe le tambour batá »), on utilise depuis longtemps à Cuba le terme *olubátá* (« le chef du tambour batá » ou « le propriétaire du tambour batá ») pour désigner un simple musicien. N'étant pas en accord avec cet amalgame, nous préférons réserver le terme *olubátá* uniquement à ceux qui ont la charge d'un jeu de tambours consacrés.

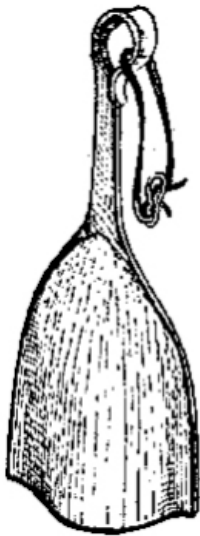
Ìyáàlú (*iyá ilú*, le tambour-mère) est au Nigeria le plus grand des trois tambours. À Cuba, on utilise les termes *iyá*, mais aussi *mayor* (un *mayorcero* est un joueur d'*iyá*) ; on utilise le terme *itótele* pour le tambour medium, mais également *segundo* (un *segundero* est un joueur d'*itótele*) ; enfin, on utilise le terme *okónkolo* (ou anciennement *omelê*) pour le tambour aigu (un *okonkolero* est un joueur d'*okónkolo*).



Batá nigériens, 1953. Photo William Bascom.

Les tambours batá ne sont pas les seuls instruments de musique de la religion yoruba à Cuba : d'autres instruments de la *santería* sont sans doute plus répandus même que les batá sur le territoire cubain. Cependant, ils sont considérés comme moins prestigieux que ceux-ci, à l'origine des instruments de musiques de cour à Oyó, au Nigeria, dans le palais du roi ou *Alaafin Oyó*.

Parmi les autres instruments yoruba à Cuba, on trouve :

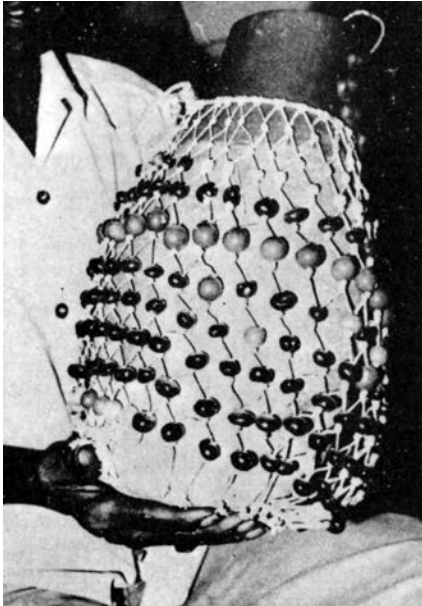


Agogó.



Guataca.

-L'**agogó**, souvent remplacé par une **guataca** (une lame de houe). La *guataca* fut l'un des instruments de substitution qui remplacèrent les cloches quand les instruments africains devinrent interdits au début du XX^e siècle.



Chékere.



Toque de güiro.

-Les **chékeres**, joués lors des *toques*¹⁹ de güiro.

¹⁹ **Toque** = du verbe espagnol *tocar música* (jouer de la musique). Un *toque de santo* est une cérémonie où l'on joue des tambours batá. Un *toque de batá* est un rythme, ou un ensemble de plusieurs rythmes formant un tout (ex: le *toque a Osáin*, qui comprend à La Havane quatre rythmes). Parmi les *toques de batá*, dont le nombre dépasse la centaine, il existe des *toques* spécifiques, joués pour un seul *oricha* (divinité yoruba), comme *Latopa* ou *Lalubanche* qui sont des *toques* spécifiques d'Eleguá, ou des *toques* génériques, comme *Nongo* ou *Chachalokafün* joués pour plusieurs *orichas*.



Tambours de *bembé macagua*, Matanzas

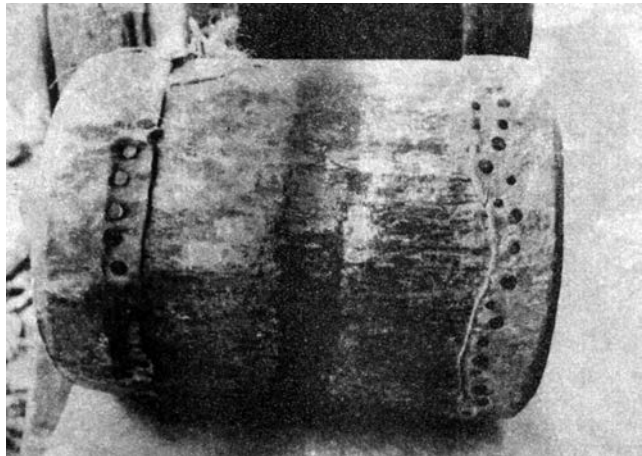


Tambours de *cãño*. Photo Daniel Chatelain

-Les **tambours de bembé**, joués dans une grande partie du territoire de l'île. Il en existe de nombreuses formes, monomembranophones ou bimembranophones (à une ou deux peaux).

-Les tambours dits *de cãño*, dans la région centrale, autour de Trinidad et Palmira, qui tirent leur origine des **dùndún** nigériens.

-Le (ou les) tambours que l'on joue avec les *chékeres* dans les *toques de güiro*, même si ceux-ci ont été remplacés au fil du temps par des *congas* ou *tumbadoras*.



Tambours de bembé bimembranophones.



À gauche : tambours *iyésá* cubains, Matanzas 1954. Photo Fernando Ortiz.

À droite : tambours *bembé* nigériens, temple de Logunèdè, Ilesha, Nigeria, Photo P. Verger

Dans la religion *iyésá*, également d'origine yoruba, on joue d'autres tambours. Ils sont proches, morphologiquement, des tambours que l'on appelle **bembé**, au Nigeria, comme eux bimembranophones, mais qui sont la plupart du temps différents des tambours *de bembé* que l'on joue à Cuba. Les tambours *bembé* d'Afrique comportent généralement un timbre.

Tambours et *tambor*.

Le terme *tambor* a pour les pratiquants de la *santería* plusieurs significations, ce qui peut prêter à confusion. Il désigne en effet en même temps :

- L'instrument de percussion.

- La cérémonie où l'on joue des tambours batá (avec pour synonyme *toque de santo*), d'où les expressions *tocar (en) un tambor*, que l'on traduira par « jouer (dans) un tambour », c'est-à-dire « jouer des batá lors d'une cérémonie ».

- À la fois « un orchestre de tambours batá consacrés » (comprenant les *bataleros* et le ou les chanteurs), et « un jeu de trois tambours batá consacrés ». L'expression *el tambor de Pablo Roche*, par exemple, peut signifier à la fois « l'orchestre de tambours batá de Pablo Roche » (avec ses musiciens) ou « le jeu de tambours batá consacrés que Pablo Roche avait en sa possession ».

L'apprentissage des batá : maîtres, disciples et élèves.

Quant à l'apprentissage de ces instruments, il ne correspond pas à l'image habituelle que l'on se fait de l'étude de la musique en Occident. Généralement, si l'on veut apprendre à les jouer, on doit fréquenter un maître tambourinaire, qui généralement est aussi le *dueño* (le *responsable*, le *chef*, le *propriétaire*) ou l'*olú-batá* (le propriétaire de tambours batá) d'un jeu de tambours consacrés. Mais ce n'est pas pour autant, comme disent les Cubains, que le maître « s'assoiera » près de l'élève pour lui enseigner comment jouer. Le nouvel apprenti, en se faisant accepter par le maître comme *yambokí*, ou *aprendiz* (novice), sera admis à le fréquenter à la fois chez lui et au sein des cérémonies. Mais son apprentissage se fera principalement en observant comment l'on joue, et en imitant ses aînés. On commencera par lui faire jouer le petit tambour *okónkolo*, le plus simple des trois, celui qui joue généralement en ostinato. Puis, au fur et à mesure qu'il jouera avec les autres musiciens, l'élève apprendra oralement et même inconsciemment les polyrythmies jouées par les deux autres tambours. Il apprendra à démarrer correctement un *toque*, à reconnaître les appels du tambour principal (*iyá*), et donc à reconnaître chaque *toque* (il en existe plus d'une centaine). Il apprendra également quel *toque* l'on doit jouer pour accompagner chaque chant (il en existe plus d'un millier). Après avoir joué *okónkolo* pendant quelque mois, voire plusieurs années, il saura mieux ce qu'il devra jouer au moment de passer sur le second tambour (*itótele*), au jeu nettement plus complexe, et, un jour, il pourra enfin jouer le tambour principal (*iyá*). Il faudra pour cela que le maître l'y autorise.

À moins que l'élève soit étranger, et ne se rende à Cuba pour y prendre des cours, jamais on ne paie un maître pour une leçon. Au contraire, jouer des batá en cérémonie est une activité rémunérée, bien que non officielle : on sera toujours payé pour jouer, en fonction du temps que l'on aura passé à le faire. C'est également pour cette raison que certains grands joueurs de tambours n'aiment pas qu'un apprenti, étranger à sa propre équipe de musiciens, vienne le regarder jouer dans une cérémonie. Ils savent bien qu'en les observant, l'apprenti vient, en quelque sorte, « voler » des connaissances. Nombreux sont ceux qui modifient alors leur jeu, de manière à le rendre incompréhensible par un novice.

Pour toutes ces raisons, j'ai souvent préféré mettre le terme *élève* ou *disciple* en italique.