Percussions et Candomblé

Daniel CHATELAIN* **Illustrations :** Isabelle LARRAS

*Nous avons déjà parlé du Candomblé dans ces colonnes (**PERCUSSIONS** . 7/8, p. 2/3) —mais très cursivement. Le texte que vous allez lire fait , lui, le tour de la question —si tant il est qu'on puisse y parvenir pour un fait de société dont la puissance des racines se prolonge si évidemment dans la verve des rameaux. Daniel Chatelain n'a pas tout dit car —comme dans d'autres pratiques rituelles— le Candomblé a ses secrets, même (ou surtout?) au chapitre des tambours. Malgré plusieurs relectures-critiques dont celle de Pierre Fatoumbi Verger que nous remercions cordialement, le vocabulaire utilisé peut parfois donner une impression de flou; la confrontation linguistique yorouba-brésilien, le foisonnement des pratiques, la personnalité des informateurs l'expliquent aisément. Sa transcription a posé quelques problèmes : pluriels des xénismes, homophones multivoques, mots africains. Je pense que le lecteur, prévenu comprendra les principes que nous avons adoptés : utilisation des graphies brésiliennes, francisation de certains termes. Dans la deuxième partie (à lire dans **PERCUSSIONS** . 27), Ayrald Petit joindra sa voix à Daniel en proposant une série de relevés qui seront —à ma connaissance— une première dans l'édition francographe. Comment ne pas souhaiter que cette double passionnante étude —déjà "reconnue" par les confrères cubains— incite nombre d'entre vous à participer aux stages (cf brèves) organisés depuis plusieurs années par Daniel à Salvador de Bahia et à... Cuba.* ***mf.***

Por que se "bate candomblé"? Isso é o mesmo que perguntar por que a gente compra pão pra comer. Por que se come? Porque se tem fome. Ora, o candomblé é uma coisa que vem de milhares de anos. Mais velho do que o próprio Brasil, com sua descoberto de 1500. Então, já é um currículo, é um tabu, é uma obrigação. São os toques. Os africanos "batiam o candomblé" como sua religião e dançavam o seu samba, seu maculelê, sua capoeira, partido alto, tudo isso é dos angolanos. "Bate o candomblé" porque é instrumento da "nação", são os atabaques. E feito como uma obrigação, não porque se quer fazer".

Xicarangomo Esmeraldo Emetério de Santana ("Encontro de Naçoes de Candomblé")

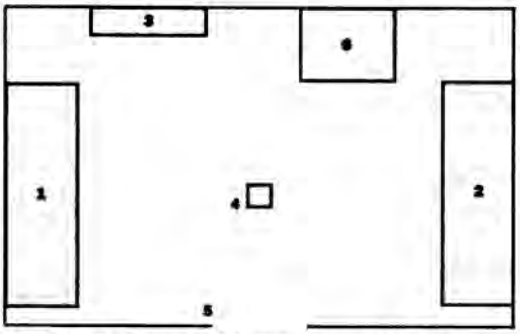
Les religions afro-brésiliennes se sont répandues dans la plupart des Etats du Brésil à partir principalement du foyer initial du Nord-Est, où l'héritage culturel africain est profondément enraciné. Le Candomblé de Bahia en est le foyer d'essaimage le plus important et le plus connu, mais elles peuvent aussi prendre d'autres noms tels que "Xangô" dans les Etats du Pernambouc, de l'Alagoas et du Paraïba, "Tambor" dans le Maranhão ou "Batuque" dans l'Etat de Rio Grande do Sul à l'extrême Sud du pays. Ce sont des variations d'un même système religieux, qui peut être considéré comme une synthèse du monde mythologique de l'Afrique de l'Ouest (de la Côte des Esclaves jusqu'en Angola). Vivaldo Da Costa Lima a tenté une définition concise du Candomblé : il s'agit "de groupes religieux caractérisés par un système de croyance dans des divinités appelées "santos" ou "orishas" et associés au phénomène de possession ou transe mystique". L'orisha est une force pure, immatérielle, qui ne peut se rendre perceptible aux humains sans prendre possession de l'un d'eux ; le candidat à la possession, choisi par l'orisha, est un de ses descendants et c'est d'ailleurs pourquoi, avec la mise en contact avec la religion catholique, il a été appelé "fils-de-saint" (Natalia Bolivar, p. 23). Ce qui différencie essentiellement les religions afro-latines (candomblé, santería, vodou des Caraïbes) de ses équivalents africains (cultes des orishas ou des voduns) est que sur les terres américaines le groupe vénère l'ensemble des orishas(1) du panthéon (du moins ceux qui lui sont connus), tandis que c'est le culte d'un orisha spécifique qui est lié en Afrique à une lignée, une communauté. Le culte des orishas est présenté généralement comme un polythéisme. Il faut cependant signaler l'importance mythique du Dieu suprême, qui ne se réincarne pas, contrairement aux orishas qui lui servent d'intermédiaire avec les hommes, et de ce fait ne mobilise pas l'activité rituelle et cérémonielle. Quant à lui, P. Verger préfèrerait parler, d'une manière éclairante, de "juxtaposition de monothéismes" [entretien]. Dans le Candomblé la musique et la danse sont les véhicules principaux du contenu religieux (G. Béhague, p. 223) et sont également intégrés à son organisation sociale et spatiale.

LA FONCTION DES TAMBOURS DANS LE CANDOMBLE : ESSENTIELLE, ELLE DOIT ETRE AUSSI REPLACEE DANS SON CONTEXTE

La percussion tient une place remarquable dans la topographie même des cérémonies publiques du Candomblé, qui ont lieu dans la grande salle du "barracão", construction principale du "terreiro". Le terreiro est l'ensemble communautaire regroupant espaces naturels et espaces construits, comme le barracão, qui contient, outre la salle de cérémonie nombre de pièces privées à fonction religieuse : "péji" (autels), "ronco" (salle de réclusion dans l'initiation); outre le barracao, le terreiro se compose d'autres édifices tels que : les habitations des responsables religieux, des maisons consacrées aux

Le son implique toujours une présence qui s'exprime et qui cherche à atteindre un interlocuteur, nous rappellent J. E. Dos Santos et D.M. Dos Santos, qui poursuivent ainsi : "Dans le système de la religion noire, le son est chargé d'un pouvoir et il conduit une action.

divinités.... Généralement (il s'agit d'une disposition fréquente, mais il y a des variations, comme dans le Gantois) les trois tambours nommés atabaques sont placés dans une niche centrale du mur faisant face à l'entrée principale de la salle de cérémonie, plus ou moins à l'endroit où se trouverait l'autel s'il s'agissait d'une église catholique. A leur côté, alignés sur le même mur prennent place les principaux dignitaires du culte. Les atabaques seront l'objet de plusieurs génuflexions au cours de la cérémonie. Durant celle-ci, leur parure — de larges bandes de tissus unicolores soigneusement nouées et terminées par des franges, nommées "ojà"— renforce l'impression d'un rôle central. "La mise en évidence des atabaques est manifeste, point de référence de tout le complexe cérémonial, impliquant l'importance de la musique rituelle pour les chorégraphies dramatisées des histoires et légendes des orishas" (R. Lody, p. 31, traduit par nous).
D'autres éléments du Candomblé, tout-à-fait fondamentaux eux aussi, ne bénificieront pas forcément de la même mise en évidence, en particulier ce qui a trait à l'"Ashé", pouvoir ou énergie spirituelle dont la regénération est l'enjeu de la pratique religieuse de la communauté, enjeu de vie ou de mort pour celle-ci. C'est par leur Ashé que des fondateurs de lignée furent divinisés et sont devenus orishas. Sont chargés d'Ashé le père ou la mère-de-saint, les tambours consacrés, où certains espaces de l'Ilé (nom yorouba du terreiro), en particulier le centre géométrique du salão (la salle de cérémonie). Ce lieu de focalisation de l'Ashé s'appelle Ishé. Dans la plupart des terreiros de Candomblé, l'Ishé sera à peine visible : une marque symbolique au sol, ou une offrande posée à terre... A cet endroit, sous le sol sont enfouis des objets secrets liés à la regénération de l'Ashé du Candomblé, donc à son existence-même (la nation Jéje fait exception à la discrétion de ce lieu et préfère le concrétiser par un poteau, signe de sa parenté avec le culte vaudou béninois et haïtien, et leur "poteau-mitan", qui symbolise la communication entre le monde des esprits et les êtres terrestres). La force que constitue l'Ashé se situe par définition en dehors du visible. Donc, l'essentiel, n'est pas toujours ce qu'on voit (ou entend).



1 Assitance masculine ● 2 Assitancie féminine ● 3 Atabaques ● 4 Ixé ● 5 Public ● 6 Chaises des dignitaires (une diposition frequente du barracão, selon R. Lody)

Cette remarque sur le décalage entre la présence visuellement primordiale des tambours et le presque non visible d'autres éléments centraux dans le culte, indique bien la prudence avec laquelle doit être abordé le rôle de la percussion dans le Candomblé. Dans un sens voisin, Rouget, dans sa théorie sur "La Musique et la Transe", montre qu'il faut se méfier de la vision commune selon laquelle un "grand vacarme" de tambours (comme disent certains ethnologues), va provoquer mécaniquement la transe chez les participants d'une cérémonie religieuse traditionnelle ; la transe n'est pas le résultat d'un simple effet neuro-physiologique de la percussion : au contraire, Rouget insiste sur le rôle primordial du conditionnement ; en l'occurence, conditionnement à un stimulus sonore précis, opéré dans la phase de réclusion de l'initiation, dans laquelle celui-ci est associé à la présence d'une divinité prédestinée à prendre possession du corps de l'initié. Ce conditionnement agit ou non en fonction de son insertion dans un ensemble de stimuli impliquant les cinq sens, et aussi en fonction du désir du réceptionnaire. Dans les musiques de transe en général, ce stimulus sonore peut-être aussi bien un rythme intense qui va accélérando (ici celui des atabaques) qu'un son de plus ou moins faible intensité généré près de l'oreille (ici la cloche adja agitée par la mère-de-saint), qui peut d'ailleurs agir auprès d'un initié qui aura résisté auparavant à la pression rythmique la plus intense. D'autres éléments interviennent pour que se manifestent certains orishas plutôt que d'autres, en particulier les liens des orishas entre eux dans le panthéon yorouba selon le principe de la "conformité du comportement de l'Orisha avec celui conventionnel du Dieu modèle" (P. Verger), par exemple : "si c'est Oshun qui est fêtée, Shango sera présent, mais Oshossi pourra l'être aussi, en souvenir de leurs aventures passées" (id.). Verger insiste ainsi sur les représentations collectives de la communauté, qui font de ces transes simultanées autre

chose qu'une addition de mises en action de conditionnements individuels.

Pour apprécier les pouvoirs des tambours dans le Candomblé, il faudrait leur appliquer cette remarque générale :"Les objets sacrés ne sont pas autonomes. Ils forment un ensemble et acquièrent leur signification parce qu'ils font partie d'un système liturgique qui organise la manifestation de l'objet sacré" (J. E. Dos Santos et D. M. Dos Santos). Ces précautions prises, montrant qu'on ne peut séparer les effets du tambour du contexte rituel, il reste un fait évident : dans la cérémonie du Candomblé, le tambour porte la voix des Dieux, ceux-ci "parlent" par lui. Ceci est au coeur de la fonction du rituel, espace de langage où il y a un lieu de l'énonciation (la musique, la danse) et un lieu de la réception (le corps des initiés). Le tambour est porteur des communications, de la chaîne linguistique, le facteur de transmission (S. de Silva Rocha).

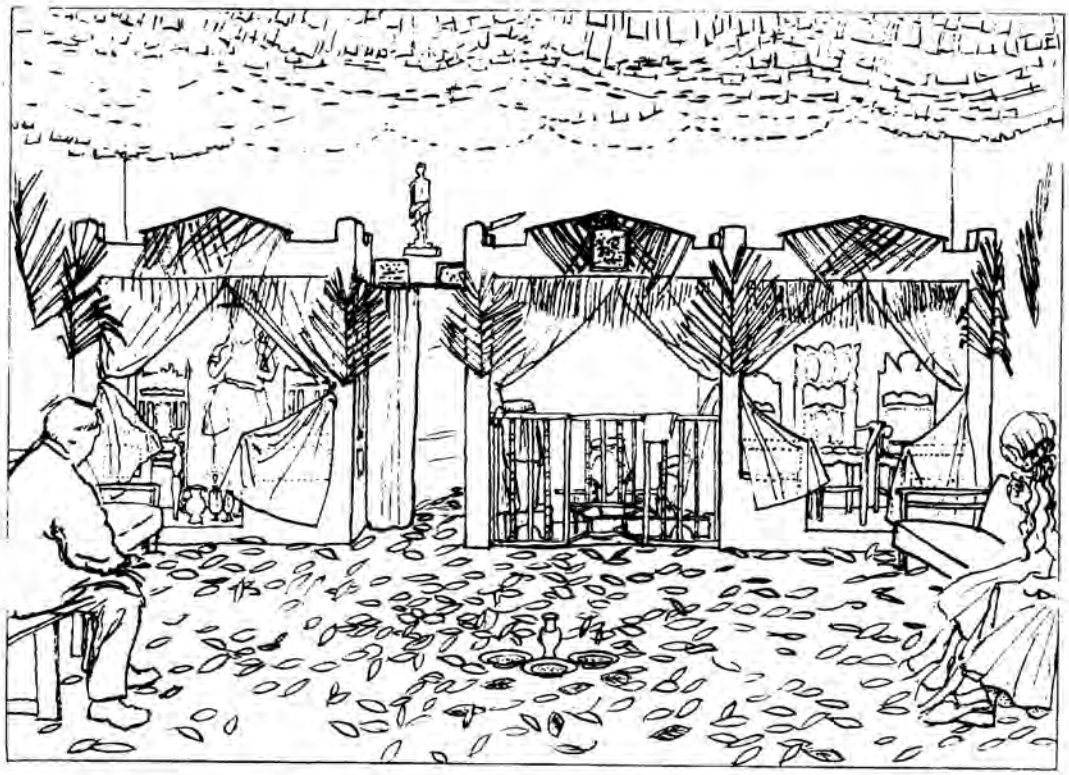
Le son implique toujours une présence qui s'exprime et qui cherche à atteindre un interlocuteur, nous rappellent J. E. Dos Santos et D.M. Dos Santos, qui poursuivent ainsi : "Dans le système de la religion noire, le son est chargé d'un pouvoir et il conduit une action. L'interaction dynamique, le son doué d'un pouvoir actif, apparaît avec tout son contenu symbolique dans des formules et des invocations rituelles et en étant émis par les instruments rituels" ; ces tambourinages "formidables invocateurs des entités surnaturelles", agissant seuls ou avec d'autres éléments rituels comme le fait de taper dans ses mains, parler ou chanter "établissent la communication entre le présent et le passé, entre ce monde et le monde surnaturel qui est parallèle" (id.).

Rouget ajoute que dans le Candomblé, "l'instrument de musique apparaît tantôt comme la voix, tantôt comme le siège de la divinité concernée". Dès lors, le musicien a une fonction que nous pourrions qualifier de "passeur", manipulant comme il convient un artefact de la divinité : "Cette emprise que les musiciens ont sur les possédés, ils ne le doivent pas seulement à leur talent, ils le doivent aussi à ce que représentent les instruments dont ils se servent " ; dans le culte des orishas "les tambours sont très respectés, car ils ne sont pas seulement des instruments de musique. ils sont considérés comme la voix des Dieux eux-mêmes, à travers eux on appelle les Dieux et on leur répond en même temps" (P. Verger 1969, cité par Rouget, p. 259).

"tambours jouent un rôle essentiel au cours des cérémonies. Ils ont été baptisés, et de temps à autre il faut maintenir leur force, leur Ashe, par des offrandes et des sacrifices.(...) S'il arrivait qu'un de ces tambours soit renversé et tombe par terre au cours d'une cérémonie, celle-ci serait interrompue un moment en guise de contrition" (Verger, p. 69). En aucun cas un tambour consacré, chargé d'Ashé, ne doit tomber dans des mains étrangères à la communauté.

Contrastant avec l'importance subjective donnée par les adeptes aux tambours, une hypothèse, développée notamment par Lapassade ("Essai sur la transe", p. 21-22) ne considère les instruments (et, on suppose,

confrérie, le groupe des adeptes, le public, les instruments et, enfin, le sujet lui-même qui s'auto-hypnotise". Dans cette hypothèse, la période d'initiation est l'équivalent du sommeil hypnotique (où on peut recevoir des consignes pour les éxécuter ensuite) : "pendant cette phase de léthargie le sujet enregistre l'ordre d'effectuer après son réveil, dans les contextes cérémoniels et uniquement dans ces contextes-là, des gestes rituels. Il devra par exemple, à l'appel de tel rythme, éxécuter telle danse de possession qui correspond à la liturgie. Ainsi la cérémonie ne serait pas elle-même un séance d'hypnose, mais un lieu de réminiscence hypnotique. D'où l'aspect somnambulique de certains comportements rituels".



Pour finir, leur caractère "préparé", lié à leur fonction de communication entre humains et divinités, va conférer aux instruments les marques d'égard convenant à leur statut sacralisé : les

les instrumentistes et ce qu'ils jouent) utilisés dans le rituel que comme un des éléments du "dispositif hypnotiseur" constitué par la cérémonie : "les éléments de ce dispositif hypnotiseur sont le chef de la

L'analyse de Lapassade a le mérite, à la suite de Rouget de désigner l'importance de la phase d'initiation, mais elle est aussi très réductrice et mécaniste, l'instrument n'étant considéré que comme

Nous avons précédemment utilisé le terme de "nation". En effet, l'appellation commune de Candomblé recouvrent plusieurs "nations", telle étant la terminologie brésilienne (d'origine coloniale), se référant aux ascendances ethniques et au système de croyance induit de leurs fondateurs et premiers initiés, et distinguant ainsi l'existence de formes différentes de rituel.

un moyen de conditionnement du type Pavlov (p. 41). Elle considère d'ailleurs la transe de Candomblé comme "despotique" —curieusement liée à la phase économique marxiste du "despotisme oriental"— et elle méconnaît ainsi la dimension d'expression d'une personnalité profonde, dans l'adoption par un initié en état d'inconscience du comportement archétypal de son orisha. Pour rendre compte de cette dernière dimension P. Verger préfère quant à lui parler de "transe d'expression" plutôt que "transe de possession" [entretien].

Si la fonction musicale la plus répandue est d'appeler la présence des orishas, il y a une palette de fonctions musicales tout à fait variées dans le Candomblé : la musique est présente dans les cérémonies sociales, funéraires, de purification, d'initiation ou de communion ; "Le moindre des actes liturgiques est accompagné de cantiques rituels ou [souligné par nous] de musique de percussion, constituant ainsi un répertoire très étendu" (G. Béhague). Nous soulignons ce "ou" car des invocations sans accompagnement de tambour se font entendre lors de pans entiers des actes liturgiques privés qui précèdent nécessairement la cérémonie publique (et où les tambours peuvent intervenir à d'autres moments), ce qui indique une valeur propre du chant, élément très important dans la musique de Candomblé (nous allons y revenir).

Dans le Candomblé, nous retrouvons la musique ou la danse partout car non seulement elles sont l'expression culturelle d'une cosmogonie, mais encore elles font partie de la fabrication d'"objets rituels" (au sens figuré), "un des moyens, comme l'offrande, la prière ou le sacrifice de la relation avec les Dieux" (article "Religions négro-africaines" de l'Encyclopedia Universalis).

IMPORTANCE CULTURELLE DES "NATIONS"

Nous avons précédemment utilisé le terme de "nation". En effet, l'appellation commune de Candomblé recouvrent plusieurs "nations", telle étant la terminologie brésilienne (d'origine coloniale), se référant aux ascendances ethniques et au système de croyance induit de leurs fondateurs et premiers initiés, et distinguant ainsi l'existence de formes différentes de rituel. Ainsi que Bastide l'a mis en valeur, il n'y a pas forcément de nos jours adéquation entre l'origine ethnique des noirs et métisses membres d'un Candomblé et la nation auquel il se réfère ; egalement, des blancs y sont aujourd'hui intégrés, qui ne peuvent se référer à un ancêtre africain, donc à une descendance par la lignée d'un orisha. Ce terme de nation est aujourd'hui un concept théologique, une référence à une filiation rituelle et spirituelle. Les "nations" traditionnelles diverses : (Kétu, Ijexa, Jéje, Congo, Angola...) sont regroupées habituellement en trois ensembles (qui tendent historiquement vers une homogénéisation interne) :

- CANDOMBLES NAGO, créés à Bahia, ville-clé dans le commerce des esclaves au Brésil ; les peuples Yoroubas y ont dominé numériquement au XIXe siècle le flux des noirs arrivant d'Afrique. Ce qui correspond notamment à une période où les rois d'Abomey ont vendu massivement comme esclave leurs ennemis yorouba, y compris des personnages importants dépositaires de grands savoirs traditionnels. Le fait qu'ils furent les derniers à prendre racine au Brésil, maintenant une cohésion et une communication avec leur lieu d'origine, explique aussi en partie leur prédominance culturelle contemporaine. Rappelons que le terme yorouba désigne une unité linguistique et non ethnique, due à l'origine à l'influence du royaume d'Oyo sur cette aire d'Afrique. Le mot Nago désignait au départ une ethnie yorouba particulière (autour de la ville de Ketu, ville yorouba du Bénin dont l'orisha patron est Oshossi), venue anciennement d'une autre ville, Ifé ; il est devenu une désignation de regroupement incluant aussi bien, entre autres, le royaume de Kétu, que ceux d'Oyo ou d'Ifé. Ainsi donc, au Brésil, on dénomme fréquemment Nago l'ensemble des peuples du Yorouba-land, selon une tradition de désignation par les Fon, péjorative pour ces derniers, qui avait été reprise à leur compte par les coloniaux français du Dahomey et les Portuguais. Et le mot "Kétu" a pris a son tour à Bahia le même sens de rassemblement yorouba que "Nago". P. Verger va même plus loin en disant que Kétu ne se réfère pas vraiment à la ville du même nom, mais évoque l'idée même de rassemblement, de la réunion des Africains. Il ajoute en complément que le plus ancien des Candomblés de Bahia, actuellement nommé Casa Branca, lié par sa fondatrice "Iya Nasso"à Shango, ne peut qu'être relié à la ville de cet orisha, Oyo, et non à Kétu [entretien]. Le Candomblé dit de "nation Kétu", est la plus étudiée des formes de Candomblé. Les Candomblés "Kétu" les plus prestigieux, tels Casa Branca et ses descendants , comme le Gantois (désigné ainsi populairement par le nom de son quartier) ou l'"Axê Opó Afonjá", qui sont chacun des

références religieuses et culturelles, ont pu masquer la réalité diverse du Candomblé et l'existence d'autres "nations". En partant de Bahia, où elles avaient maintenu un contact dès le XIXe siècle avec leurs lieux d'origine de la Côte des Esclaves, les maisons de Candomblé Nago ont essaimé à Rio et dans le reste du Brésil, gardant souvent une filiation bahiane. Il faut signaler que même les maisons Kétu de référence sont structurellement une synthèse Fon-Nago. Est Ewé-Fon la structuration même de la cérémonie, de même la terminologie de stratification des initiés, tandis que l'élément yorouba prédomine pour les divinités et la langue de culte. Ainsi G. Béhague remarque que dans les maisons de Candomblé " les plus orthodoxes de Salvador on entend des cantiques Kétu, Ijesha et Jeje en séquences plus ou moins régulières, pour une même cérémonie". Un autre Candomblé de la filiation Yorouba, qui peut exister comme entité autonome (comme dans le Pernambouc), avec son propre système instrumental, est en effet le Candomblé Ijesha. Au Nigéria, la terre Ijesha borde la rivière Oshum (qui est un orisha féminin) et le fleuve Niger (domaine de l'orisha féminin : Yansan). Les orishas Ijeshas sont célébrés, avec musique et danse propres par l'ensemble des terreiros Nago à des moments spécifiques de la cérémonie (pratique identique à Cuba dans la santería de la regla de Ocha, de provenance yorouba, où le rythme "Iyesa" est joué sur les batás, ce qui coexiste avec la tradition d'une communauté autonome Iyesa utilisant ses propres tambours, appelés Ilus comme au Brésil). Le "batuque" de l'Etat de Rio Grande do Sul, où ont débarqué directement des Yoroubas, comme à Bahia, se rattache aussi à la nation Nago.

— CANDOMBLE JEJE, déformation de "Ewé" rassemblant à l'origine des Ewé-Fon, appellation qui regroupe deux ethnies voisines, à l'Ouest, des Yoroubas . Malgré cette appellation, il y avait une prédominance des Fon proprement dits sur leurs voisins Ewé, avec également des Adja, Mahi et autre ethnies du Bénin, du Togo et du Ghana. Alors que, dans cette région d'Afrique, l'attention est souvent polarisée par une influence culturelle venue de migrations de l'Est, P. Verger relève également une influence culturelle originaire de la Gold Coast, à l'Ouest, en direction du Bénin [entretien]. Ces populations sont arrivées au Brésil parallèlement aux Yorouba (cycle de la baie du Bénin 1770-1850) et avant eux (cycle de la côte de Mina, trois premiers quarts du XVIIIe siècle). Actuellement encore à Salvador, les Jéje peuvent se dire "Mahi", "Dahomé" ou "Savalu". Le Candomblé Jéje est une version brésilienne du vaudou, qu'on trouve sous diverses formes au Bénin, à Haïti et à Cuba (régions de l'Oriente et Camagüey). Le vaudou haïtien a évolué de manière autonome avec l'isolement de l'île intervenu au début du 19e siècle, même dans le cas du rite Rada, le plus lié aux vodouns africains, tandis que le Candomblé Jéje est resté proche de ses origines africaines, aidé en cela par les relations d'échange entre l'Afrique et le Brésil qui n'ont guère connu d'interruptions. Certaines des divinités fon sont empruntées depuis l'Afrique au panthéon yorouba, tandis que des orishas majeurs yoroubas sont de lointaine extraction Fon (tels que Oshumaré, Nanã Buruku ou Omulu-Obaluayé-Shakpanan, ce dernier nom venant du Fon Sakpata). Il n'existe plus qu'un seul Candomblé Jéje dans la ville de Salvador de Bahia (mais il a essaimé dans l'Etat de Bahia et au-delà).

— CANDOMBLE ANGOLA qui renvoie aux cinq siècles de présence des Bantous au Brésil, où, à l'exception de Bahia, ils forment la provenance majoritaire parmi les Noirs (Congo, Zaïre, Angola, Mozambique). Dans le domaine profane l'influence culturelle bantoue prédomine nettement dans les traditions culturelles d'origines africaines du Brésil. La prévalence de cette désignation "Angola" chez les noirs d'origine bantoue reflète l'importance numérique de l'ascendance angolaise par rapport aux autres régions d'Afrique concernées ; le Candomblé Angola, malgré les spécificités de ses traditions, a fini par calquer ses cérémonies sur le modèle Yorouba et sa mythologie complexe devenus dominants ; il est également ouvert à la culture indienne (esprits caboclos) et plus syncrétique que les autres formes avec le catholicisme et la culture nationale brésilienne (par exemple l'utilisation de la langue portugaise dans le rituel prévaut sur les éléments de langue africaine, qui, eux, viennent des langues angolaises Kimbundu et Kikango). Par ailleurs, il est, par dérivations, à l'origine de cultes dérivés afro-indiens et spiritistes : macumba, née à Rio, et umbanda. Le mot même de Candomblé est d'origine bantoue : il désignait d'abord les cérémonies annuelles consacrées aux divinités, avant de s'étendre au lieu où elles sont pratiquées, puis au système de croyance lui-même. Ce mot vient du bantou "kà-n-dómb-èl-è", action de prier, ou plus précisément "demander par l'intercession des Dieux" ; la création "bl" est brésilienne, les groupes de consonnes

Le Candomblé Jéje est une version brésilienne du vaudou, qu'on trouve sous diverses formes au Bénin, à Haïti et à Cuba (régions de l'Oriente, Camagüey et Matanzas).

n'existant pas chez les Bantous (Y. Pessoa de Castro). L' équivalent cubain du candomblé Angola est la santería "regla de Palo" (qui connaît des variantes comme le Palo Monte ou le Palo Mayombe) liée à la communauté "Congo" (avec le correctif que la relation avec les Indiens de Cuba, tôt exterminés, ne s'est pas posée).

Les divinités, esprits et forces naturelles à la fois, acteurs du Panthéon de ces croyances sont appelées Orishas pour l'ensemble Yorouba, Vodouns pour les Jéje, Inquices pour les Congo-Angola (ce dernier mot, sous sa forme portugaise est africain comme les deux précédents ; les esprits des morts des "Congos" de Cuba s'appellent d'ailleurs "Nkisé"). Actuellement, l'appellation Orisha tend à prédominer.

La distinction des "nations" ne doit pas être prise trop rigidement. La relativisent :

— une proximité des aires culturelles africaines dont elles sont issues. Les langues concernées, par exemple, appartiennent toutes au groupe linguistique Niger-Congo, qui présente la même homogénéité que la famille indo-européenne. Dans le détail, selon la typologie de Greenberg, les langues yorouba, ewé-fon ou encore ashanti sont apparentées et appartiennent au même sous-groupe kwa ; se rajoute le fait que dans toute cette région de la côte des esclaves le yorouba est utilisé comme "lingua franca" ; en ce qui concerne les langues du Congo, d'Angola et du Mozambique, ce sont des langues bantoues sous-ensemble linguistique qui présente une cohérence structurale et lexicale rare. Cette proximité basique aurait facilité l'intercommunication dans les systèmes de représentation et l'expression culturelle.

— l'interpénétration particulière entre les traditions yorouba et fon. L'influence réciproque au Brésil a accentué les effet des échanges traditionnels en Afrique (alliances dynastiques : l'épouse d'un roi apportait ses croyances et ses rites, mariage des femmes prisonnières...) de deux peuples voisins ayant chacun produit des royaumes puissants et conquérants. La proximité culturelle est plus affirmée et visible que leur familiarité linguistique, comme le relevait A. Métraux, qui parlait même à ce sujet de "cultures sensiblement uniformes" ("Le vaudou haïtien", p. 22) . Témoignent de cette proximité, outre les échanges de divinité, la possession en commun d'un savoir immémorial au langage symbolique très structuré : la divination d'Ifa. Cette interpénétration est telle au Brésil qu'il paraît légitime de parler en termes scientifiques, à la suite du précurseur Nina Rodrigues, d'un "Candomblé Jéje-Nago". Pour autant, les initiés des Nations Jéje ou Nago ne reconnaissent pas leur vécu spirituel dans une telle appellation, et au-delà d'une unité structurelle, des différences culturelles manifestes persistent.

— une tendance générale au Brésil au rapprochement progressif des cultes de Candomblé et cultes syncrétiques dérivés, et un état d'esprit de fraternité et de tolérance, lié d'ailleurs à l'absence de prosélytisme, qui serait d'ailleurs sans objet dans ce système religieux. Cette "tendance à l'unification des valeurs et des symboles" (G. Béhague) permet l'existence à Bahia d'une structure commune appelée "Fédération des Cultes de Candomblé et d'Umbanda". Actuellement, comme nous avons pu y assister, des orishas yoroubas peuvent faire l'objet de cérémonies complètes dans des Candomblés Angola périphériques de Salvador de Bahia, le chef religieux pouvant être lié spirituellement à l'un d'entre eux.

Ce qui distingue essentiellement les "nations" aujourd'hui, ce ne sont plus tellement les systèmes de croyance et encore moins les structures cérémonielles — qui ont tendance à converger— mais ce qui nous intéresse ici, c'est-à-dire les aspects culturels : langue, musique et danse.

LES INSTRUMENTS : DESIGNATION, TECHNIQUE ET FONCTION

Atabaques, nous l'avons vu, est la désignation générique la plus fréquente des tambours utilisés dans les cérémonies religieuses afro-brésiliennes. Les avis convergent pour dire qu'elle est dérivée du pluriel arabe atabl', désignant une percussion jouée par paire (même origine que "timbales") ; un mot de même racine "atabal", désignant celui qui emploie cet instrument. Cette origine peut surprendre, mais est peut être liée d'une part à l'influence islamique en pays yorouba, ou d'autre part à la présence, méconnue, durant le XIXe siècle au Brésil, d'une communauté islamisée, les "Malês" (Haoussas, Malis...) qui a mené des révoltes à Bahia contre l'esclavage, en est sortie culturellement brisée, et est retournée pour partie en Afrique dans le mouvement de reflux des Noirs brésiliens (sur ce dernier point cf. P. Verger, "Flux et reflux du trafic des esclaves entre le golfe du Bénin et Bahia de Todos os Santos").
Ces mêmes tambours, hors d'un contexte Nago, peuvent être appelés Ingoma (cf. description de G. Binon en encadré), nom dérivé du bantou (on retrouve d'ailleurs des tambours Ngoma dans des rituels "Congos" à Cuba, comme l'atteste Argeliers Léon dans "Del canto y el tiempo"). Une autre appellation courante est "couros" (cuirs), appellation logique quand on sait que le caractère sacré du tambour est lié à la peau de l'animal sacrifié (voir plus loin).

ILUS ***Nação: Ijexá***

Du plus grand au plus petit ce sont le rum, rumpi et lè (appelé aussi rumpi lè). Pour Verger, les mot rum et rumpi viennent respectivement des mots fon "hum" et "humpevi" ("Notes sur le culte des Orisa et Vodun à Bahia la baie de tous les Saints au Brésil et à l'ancienne Côte des Esclaves en Afrique" 1957, cité par G. Binon) ; et selon Bastide, les tambours du rituel fon se nomment "Run, Gunpli et Hunpli" (Les Amériques Noires, p. 142). "Hun" signifie sang, secret, divinité" en langue gòun et fon (Rouget). Dans les cultes africains du Maranhão, ce sont les trois noms dahoméens qui sont utilisés (J.J. de Carvalho). Dans le Gantois, s'emploient : "Hun, Hun-Pri et Hun-Lè" (cf. disque cité dans les sources). En se référant à une maison de Candomblé de l'Etat de Rio, Gisèle Cossard nomme le tambour moyen (rumpi) "contrarum".

Malgré leur origine, entre Bénin et Ghana semble-t-il, les atabaques, qui ont évolué en hauteur et en proportion au Brésil, et qui y ont changé de mode de fabrication, adoptant la technique des douves de tonneau, méritent à notre avis de figurer parmi les "tambours mulâtres" selon la catégorie créée par le Cubain Fernando Ortiz pour les distinguer des tambours purement africains. Ceci, du strict point de vue organologique ; du point de vue fonctionnel, l'atabaque utilisé dans les cérémonies rituelles, baptisé, consacré, qui appelle les orishas avant de devenir leur voix, est cependant d'une conception purement africaine, de la même façon que les batás, tambours de Shango provenant de la ville de celui-ci, Oyo.

A ce propos, la polyrythmie des tambours batás, qui, à Cuba, symbolisent le caractère strictement yorouba de la religion soeur du Candomblé Nago, la Santería ("Regla de Ocha"), n'est pas pratiquée à Bahia. Cependant un texte d'Artur Ramos signale qu'il a existé différents instruments yoroubas à Bahia, dont "des petits Batá", de "grands Ilus et Batá Cotos" —des tambours de guerre— (cité par Câmara Cascudo, selon son orthographe). Les bàtás seraient par contre joués à Récife dans des Xangô de tradition Nago "accrochés par une corde" autour du cou (J.J. de Carvalho p. 228).

La tradition de la nation Ijesha, qui utilise des tambours renflés à deux peaux reliées par des cordages, tenu entre les jambes et donc battus sur une seule peau, joués eux aussi par trois, les ilús (nom générique qui signifie tambour), a été par contre préservée au Brésil, bien que devenue rare (elle est attestée dans le Candomblé Ijesha de Récife). Il ne faut pas les confondre avec un autre ilú à double peau, non rituel, joué lui, les peaux placées verticalement, que l'on rencontre aussi à Bahia. Ce dernier viendrait d'une tradition de polyrythmie à six peaux, distincte des bàtá, qui (nous le rapportons sous toute réserve) aurait été jouée par des femmes Ijesha.

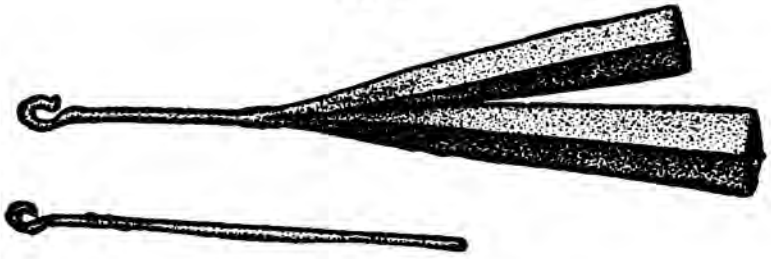
Dans le Candomblé Angola, les atabaques sont joués à main nue. Les rythmes basiques sont des rythmes bantous pratiqués actuellement en Afrique comme l'a vérifié le chercheur zaïrois Kazadi Wa

DESCRIPTION ORGANOLOGIQUE DE L'ATABAQUE

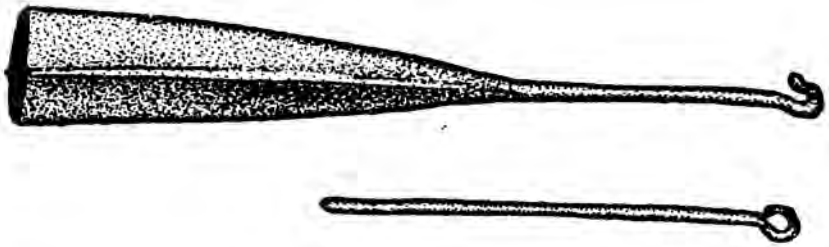
Les atabaques "sont des fûts dont la forme renflée à la partie supérieure rappelle celle d'une amphore qui aurait eu sa pointe tronquée à l'extrémité inférieure. Leur hauteur varie entre 60 cm. et 1m. 20 ; elle atteint parfois 1m. 50. Ils sont faits d'étroites lames de bois ressemblant aux douves de nos barriques, et, comme elles, maintenues ensemble par des cercles de fer plat dont le nombre varie de six à huit suivant la hauteur du tambour. L'ouverture inférieure est libre et repose sur le sol ; l'ouverture supérieure est recouverte d'une peau de cabri. Cette peau est maintenue par un cercle de gros fil de fer de circonférence légèrement supérieure à celle du fût qu'elle coiffe étroitement. La partie de la peau qui déborde sous le cercle est retroussée de façon à le recouvrir, formant ainsi un gros bourrelet. Une corde située au dessus du gros bourrelet (passe dans) six ou huit trous percés à la fois dans la peau et dans le rabat. Par ces trous, la corde passe sous le bourrelet, descend le long du fût et fait une boucle autour d'un deuxième cercle de fer placé au dessous de la partie renflée du fût, puis remonte vers le bourrelet sous lequel elle s'enfile par le même trou que précédemment pour longer ce bourrelet sur sa face supérieure. Le cercle inférieur de gros fil de fer est généralement recouvert d'étroites bandes de tissu enroulées. Il est plus large que le fût lui-même, ce qui permet d'y insérer de gros coins de bois qui, plus ou moins enfoncés, agissent sur la corde et partant sur le cercle, maintiennent la peau et provoquent ainsi la tension voulue. On obtient alors à volonté la résonnance et le timbre désirés. Le dispositif permet en somme d'accorder les tambours. Dans les centre de nation Kétu (ou) Gége (...), la tension est obtenue par un dispositif légèrement différent. Il n'y a pas de fil de fer à la partie inférieure ; la corde qui maintient le bourrelet en place est tendue par des chevilles plantées dans le corps même du fût et enfoncées à volonté." (G. Binon). Ajoutons que ces systèmes traditionnels tendent actuellement à être remplacés par des fabrications à tirants de métal filtés, accordés par boulons et clés.

Mukuna, mais il ne "reconnaît pas les improvisations du tambour principal", qui pourraient donc être de création locale, tandis que la danse, elle, lui est familière ("Contribução bantu na música popular brasileira", éd. Global, Sao Paulo).

Agogô



Gan



Dans le Candomblé Nago, on frappe les atabaques avec de fines baguettes de 25 à 30 cm. de long, les ogidavi, faites préférentiellement de bois de goyave ou de tamarinier.

Dans le Candomblé Nago, on frappe les atabaques avec de fines baguettes de 25 à 30 cm. de long, les ogidavi, faites préférentiellement de bois de goyave ou de tamarinier. On emploie deux baguettes pour le rumpi et le rumpi lè, qui doublent en général la même rythmique de base à leur hauteur respective. (Nous ignorons s'il serait légitime de rapprocher "ogidavi" de "Guede", esprits des morts objets de la troisième partie du culte vaudou après les loas et les zakas, et qui sont les esprits d'une communauté des environs d'Abomey, les "Guede-vi"—fils de Guede—conquise par les Dahoméens).

Une clé de la polyrythmie du Candomble Nago est que, le plus fréquemment, la baguette de la main droite du rumpi et du rumpi-lé marque par ses accents la même base rythmique que le gan. Toutes les accentuations sont ainsi données par la main droite, tandis que la main gauche vient "en remplissage" ou permet des redoublements caractéristiques liés à certaines des accentuations (voir exemples musicaux d'Ayrald Petit, deuxième partie de cette étude).

Le plus souvent, le rum est frappé d'un ogidavi dans la main droite (il peut faire l'objet d'une préparation spécifique à son extrêmité : un fil enroulé qui rend l'impact un peu plus mat) et de la main gauche à nu. Celle-ci va en particulier donner les basses de la polyrythmie. Comme il est de règle dans la tradition polyrythmique africaine, c'est lui, l'instrument grave (le rum) lié à la terre-mère, qui va donner les variations. Il entretient une relation extrêmement étroite avec la chorégraphie des initiés : dans ses variations sont contenues les évolutions des danseurs, car les sons graves sur le rum sont souvent en correspondance avec un appui immédiat de leurs pieds. De même, c'est lui qui impose les changements de figure dans la danse des filles et fils- de-saint et peut exercer par ses choix de jeu une certaine pression mentale sur l'initié, favorisant ainsi l'arrivée de la transe. Et en retour, c'est au rum que les danseurs prêtent principalement attention. Ainsi, les longues variations d'apparence discursive ne sont pas en général des improvisations, comme elles pourraient en donner l'allure à un auditeur non averti, mais, ce qui peut s'appeler à la suite de Fernando Ortiz (qui a utilisé cette notion pour les musiques de tradition africaine en la reprenant aux linguistes africanistes) des enchaînements d'idéophones mémorisés à la fois par le tambourinaire jouant le rum, et par les initiés qui calquent sur elles la gestuelle stéréotypée de leur orisha ; c'est un langage codé, articulé et descriptif, comme la danse l'est elle aussi, de manière complémentaire.

Apparaît ici une caractéristique importante de la percussion de Candomblé : elle ne peut s'expliquer si on la sépare des autres éléments expressifs qui lui sont en général liés, la danse et le chant, de même que ses figures sont justifiées à travers les représentations du comportement et de la nature des orishas. Cette caractéristique renvoie à une conception africaine traditionnelle globalisante qui s'oppose à la conception occidentale "analytique".

Il n'y aurait pas une solution unique dans l'éxécution des idéophones du rum, pour un même rythme d'orisha, car chaque terreiro de Candomblé a "une ligne de travail propre sur le rum" (A. Lühning).

Dans la Candomblé Nago, il n'existe à notre connaissance que deux exceptions à l'utilisation des ogidavis sur le

rumpi et le lè : lorsqu'on pratique le rythme Ijesha (fig. 15 et 30 dans les exemples d'A. Petit) en l'honneur des orishas de cette nation - comme Oshun ou Logunede- il est frappé à mains nues sur les trois atabaques (conformément à ce qui est pratiqué sur les ilús) ; de même pour le rythme agabi (fig. 30). Par contre, des rythmes Kétu sont joués avec les mains nues uniquement pour le rum, tandis que le rumpi et le lè accompagnent aux baguettes (aluja, bajubé, bata, tonibobe : voir plus loin).

Le shequere, dit encore xaque-xaque, piano-de-cuia ou agbe, est un instrument moins utilisé qu'il ne l'a été dans le Candomble (B. Reis), plus présent aujourd'hui à Bahia dans les afoshès. Dans le Xango de Récife, on en joue "en frappant le corps de l'instrument contre la paume de la main ou en le passant d'une main à l'autre sur un rythme donné" (J. J. de Carvalho p. 226).

Dans le Candomblé, la base rythmique est jouée par le gan (cloche à manche sans battant) ou l'agogó (mêmes caractéristiques en cloche double) en complément des tambours. Le gan est appelé pareillement dans le culte des vodous du Bénin et a été transporté également à Haïti sous le nom "ogan". (G. Montilus). Le gan est appelé ngonge, mot très logiquement bantou, dans le Candomblé Angola. L'agogó (l'accent sur le dernier o est perdu dans l'usage commun) semble avoir été transmis au Brésil à travers le rituel religieux, en dépit de son image ludique dans la conscience occidentale. Des sambistes disent que c'est le rappel du religieux dans le samba de Carnaval. Agogó en yorouba signifie cloche. Dans le contexte du Candomblé l'agogó est d'ordinaire joué sur une seule des deux cloches, particulièrement pour les rythmes les plus rapides. Dans d'autres rythmes, comme l'Ijesha, on emploie plus volontiers les deux tons de cloche. Le gan (ou l'agogó) commence le rythme, le régularise, commande les changements rythmiques. Sa fonction n'a donc rien de subalterne, mais par contre il n'est pas consacré comme le sont les tambours.

Un instrument est utilisé uniquement pour l'invocation de Shango, ancêtre mythique des rois yoroubas, et divinité du tonnerre qui symbolise la justice, menaçant de sa foudre les humains qui la méritent. C'est "un hochet de cuivre rouge dit "[ʃere] ". L'auteur utilise la graphie phonétique ; l'orthographe brésilienne est xéré. "Il a la forme d'une grosse poire et se termine par un manche de bois souvent recouvert de cuivre. Il renferme des particules diverses dont la composition ne peut être révélée. Quand on l'agite, il produit un son sec. Lorsque des offrandes sont faites à Shango cet instrument accompagne les chants de la cérémonie et reste "couché" auprès des différents plats de nourriture "pour manger lui aussi"(G. Binon). Organologiquement, il est proche du chocalho utilisé, comme nous allons le voir, dans le Candomblé de Caboclo et aussi dans la musique de Carnaval. Nous n'avons vu mentionné que ce xéré de Chango pour le Brésil, alors qu'à Cuba existent des shérés de matière et de formes différentes également pour d'autres orishas (Natalia Bolivar).

Il nous reste à évoquer un dernier instrument, l'adja (clochette en yorouba), qui va ponctuer les intervalles entre les cantiques. Ce sont "deux (ou trois) cônes de tôle argentée réunis sur un manche de même métal dont l'extrêmité est légèrement plus grosse. Dans chaque cône est accroché un battant de fer. Le bord est découpé en festons et le cône lui-même est orné de guillochages. Cette cloche est sacrée ; seule la mère-de-saint ou les personnes occupant des charges ont le droit de l'agiter. (...) Elle rythme d'un tintement nerveux toutes les cérémonies publiques et privées. Le son —qui rappelle celui d'une clochette d'église— suffit généralement à faire entrer en transe les initiées. Après avoir été utilisé l'adja est couché avec précaution devant les offrandes. Recevoir un adja des mains d'une mère-de-saint avec mission de l'agiter pendant une cérémonie est un bonheur rare très apprécié des anciennes initiées" (G. Binon, p. 165-166). L'adja est consacré, comme les atabaques (Rouget, p. 219).

G. Binon a relaté en détail, y compris sous son aspect musical, le rituel peu connu de l'Axéxé. L'Axéxé est une cérémonie privée de Candomblé qui n'utilise pas les atabaques, mais un système percussif très spécifique, et où on chante non plus la joie, mais la peine :
"Il est pourtant une heure où les tambours se taisent. Lorsque l'initiée meurt, son âme, l'egun, rôde encore dans les lieux qui lui furent familiers ; elle se raccroche au monde des vivants. Il faut alors la renvoyer : c'est la cérémonie de l'axéxé. On utilise alors deux types d'instruments :

Un instrument est utilisé uniquement pour l'invocation de Shango, ancêtre mythique des rois yoroubas, et divinité du tonnerre qui symbolise la justice, menaçant de sa foudre les humains qui la méritent.

Xéré

Les joueurs rituels de gan et d'atabaques ont le titre d'Ogan. G. Binon explique que les Ogan tambourinaires sont "des hommes ou même de jeunes garçons qui ont été choisis par une divinité incorporée lors d'une fête".

-des calebasses renversées sur des jattes de terre cuite ;
-des poteries en forme de jarres.
Leur nombre varie suivant l'ancienneté de la défunte. Les calebasses sont frappées avec des ogidavi ; les pots avec des éventails ronds en paille tressée qu'on a au préalable repliés et cousus à gros points. On obtient alors une superposition de sons, les uns étouffés et sourds, les autres extrêmement nets et secs. Au début de la cérémonie, on met dans les récipients de l'huile de palme et de l'alcool de canne..."(p.178). Les observations de G. Béhague à Bahia impliquent — contradictoirement à ce texte— une utilisation séparée dans le temps des pots et des calebasses.

Le "Candomblé de Caboclo", pratiqué par des communautés issues d'un métissage entre Noirs et Indiens, se distingue musicalement de tous les autres, y compris dans le domaine instrumental : il utilise de grandes calebasses "taquis" ou "Iá" de "pau de Paraíba" creusées et polies accompagnées d'un ganzá, et parfois...d'une guitare (A.M. Ferreira: "Encuentro de Naçoes de Candomblé). Le ganzá peut être remplacé par un chocalho ou une maraca (J.J. de Carvalho p. 223). Le Candomblé de Caboclo tend de nos jours à intégrer les atabaques, qui y seraient appelés ronco (J. J. de Carvalho, p. 227).

TAMBOURINAIRES, SACRE, PROFANE

Les joueurs rituels de gan et d'atabaques ont le titre d'Ogan. G. Binon explique que les Ogan tambourinaires sont "des hommes ou même de jeunes garçons qui ont été choisis par une divinité incorporée lors d'une fête. Ils ne subissent pas l'initiation d'une fille-de-saint et n'entrent jamais en transe. Cependant ils sont liés aux divinités lors de leur "confirmation" qui comprend une période de 7 jours, un bori(2), et une cérémonie où des offrandes sont faites à leur orisha particulier". Devenus Ogan Alábè "confirmados", "ils sont seuls aptes à faire résonner les atabaques baptisés" (P. Verger). Alábè est une légère

déformation en langue portugaise du yorouba "alágbè", joueur de tambour. D'autres personnes portent le titre distinctif d'Ogan dans la Maison de Candomblé : ce sont des personnalités de renom choisies dans le monde des Arts, des universitaires, des politiques etc... qui ont des fonctions symboliques dans le rituel et protègent par leur notoriété le Candomblé dans la société. Ils peuvent être eux-mêmes "suspensos" (élevés, choisis) ou "confirmados". L'Alábè qui joue le rum jouit d'un certain prestige social, justifié par la sophistication de l'apprentissage de cet instrument, abordé une fois que les bases rythmiques jouées par le gan, le lè et le rumpi ont été assimilées. Mais, en fait, la hiérarchie réelle (et le Candomblé est un espace puissamment hiérarchisé!) entre les Alábè d'un terreiro n'est pas toujours en adéquation avec l'instrument joué à un moment donné, elle serait en réalité déterminée par l'ancienneté respective d'initiation (J. Braga, G. Béhague). En matière de musique, comme pour tous les aspects de la vie du Candomblé, l'autorité suprême est en fait le chef du culte, même quand il ne pratique pas lui-même. De fait, la musique, percussion ou chant, est un domaine où il (ou elle) délègue ses pouvoirs, en fonction d'une compétence particulière, tout en gardant le dernier mot.

Un indice de l'importance rituelle du chef Alábè est que, pendant la cérémonie

publique, lorsque le père-de-saint s'absente et est occupé dans les pièces privées, c'est lui qui prend la direction des opérations, et par exemple, lance les chants (G. Binon). Il doit donc connaître dans le détail l'ensemble du processus rituel.

La rapidité spectaculaire d'éxécution de certains rythmes serait due en partie à

une accélération du tempo ces dernières décennies, selon un enquête faite auprès de vieux Alábè, qui la regrettent (I. Machado). On peut faire l'hypothèse d'une liaison entre cette évolution et la recherche de prestige social chez les Alabé et on peut y voir une influence rétro-active des pratiques spectaculaires (shows) utilisant la musique de Candomblé, souvent éxécutées par d'authentiques ogan alábè, qui favorisent des démonstrations de virtuosité. Dans cette tendance ils ont pu être à l'origine aidés par :
- la nécessaire maîtrise de l'accélération graduelle de tempo, très fréquente dans de nombreux cantiques comme dans la musique exclusivement percussive ;
- la rapidité d'éxécution inhabituelle qui leur serait traditionnellement demandée dans la pratique du culte (privé) des éguns (âmes ancestrales : du yoruba "os", squelette"). En effet, selon G. Béhague,qui est notre seule source sur ce point, la différence essentielle de la pratique des percussions dans le culte des éguns est un tempo extrêmement rapide, lié à une réalité différente de la réalité terrestre (aiyé) dans laquelle les éguns évoluent (orun).

Contrairement par exemple aux Olubàtá de la santería cubaine, les ogan tambourinaires n'ont habituellement pas à obéir à des interdits sexuels précédents la cérémonie. Les contraintes alimentaires, elles, existent avec des variation, du type un jour sans alcool et sans viande, mais il arrive qu'elles ne soient pas pratiquées dans certaines Maisons de Candomblé.

Comme le signale G. Binon, les fabricants des atabaques sont des artisans qui ne jouent aucun rôle sur le plan religieux et fournissent indifféremment en instruments maisons de Candomblé, "afoxès" ou écoles de Capoeira (deux lieux où se pratiquent les atabaques de manière profane) et autres. Il arrive aussi qu'un ogan fabrique lui-même son atabaque (J. de Miranda). Mais c'est à coup sûr dans le terreiro que seront fixées sur le fût les peaux, de cabris principalement, provenant d'animaux offerts aux divinités dans les rituels précédents les cérémonies publiques, peaux préalablement séchées au soleil sur un mur de l'Ilé. Le caractère sacrificiel de la peau paraît être un élément conditionnel à la sacralisation du tambour.

Vient alors le baptême qui va changer la nature de ce tambour, ainsi que le décrit G. Binon :"Après sa fabrication, le tambour doit être sacralisé. Tout comme les membres du Candomblé, il restera trois jours couché sur un natte dans le péji après avoir reçu un bori(3) et le sang de différents sacrifices. A dater de ce jour seuls les ogans auront le droit de jouer ces tambours et même de les toucher, ce qui est strictement interdit aux filles-de-saint. Si par hasard un tambour tombait, elles ne pourraient le ramasser. Seul un ogan pourrait le faire après avoir jeté quelques gouttes d'eau sur le tambour et alentour afin d'éloigner les mauvaises influences qui sont supposées avoir provoqué cette chute. A défaut d'ogan une initiée très ancienne, à condition d'avoir comme divinité protectrice un orisha masculin, pourrait relever le tambour non sans lui avoir demandé la permission en répétant trois fois : "Ago" et après avoir, en signe de respect, touché de sa main la terre devant le tambour, puis son propre front et l'arrière de sa tête." (G. Binon, p.169)

Le tambour baptisé est réputé avoir sa "voix propre", irrésistible aux dieux, et porte un ojà au même titre que les initiés en transe, ce qui confirme un processus de personnification où il est traité tantôt comme un initié, "cheval" des dieux, tantôt comme un orisha (monté sur lui).

Le mot portugais de "batismo" est justifié par le fait d'enduire le tambour avec un liquide où ont macéré des plantes spéciales. A cette occasion sont chantés les "cantigas de fôlhas". Le baptême des tambours est

Tout comme les membres du Candomblé, il restera trois jours couché sur un natte dans le péji après avoir reçu un bori(3) et le sang de différents sacrifices. A dater de ce jour seuls les ogans auront le droit de jouer ces tambours et même de les toucher, ce qui est strictement interdit aux filles-de-saint. Si par hasard un tambour tombait, elles ne pourraient le ramasser.

Septembre 1992 ©
Daniel CHATELAIN.

* Daniel CHATELAIN, ingénieur du son et percussionniste, est aussi docteur de 3e cycle en sociologie.
Il est organisateur de stages de musique à Cuba et Salvador de Bahia, dans le cadre de l'association A.C.I. TRANSRYTHMES (Université Paris VIII), dont il est président.

accompagné de la divination d'Ifa qui permettra de lui transmettre ensuite cérémonieusement un nom sacré, de même là encore qu'une personne initiée. Ce baptême est une des rares occasions dans lequel le chant est accompagné seulement de l'agogo, de l'adja ou du shéré (G. Béhague).

Dans le baptême, chaque tambour est traité également, autrement dit le rum n'y jouit d'aucun traitement de faveur ; le tambour est placé sous le signe de la divinité du chef de culte et peint aux couleurs caractéristiques de cette divinité (par exemple blanc et rouge s'il s'agit de Shango). Quand il sera paré d'un oja dans la cérémonie publique, pour laquelle il aura été préalablement nettoyé à la suite de tous ces traitements, celui-ci sera aux mêmes couleurs.

Chaque année, le tambour baptisé sera l'objet d'une cérémonie similaire au baptême proprement dit, en exceptant peinture et "nomination". Dans le langage interne du Candomblé, on emploie d'ailleurs la même expression "dar de comer ao couro" (donner à manger au "cuir") dans les deux cas ; il s'agit de nourrir l'instrument, de le revitaliser en le rechargeant d'Ashé (sur la sacralisation du tambour, description chronologique précise par G. Béhague, p. 229 à 232).

CHANT ET TRANSMISSION DANS LE CANDOMBLE

L'importance de la percussion, la diversité des rythmes, ne doivent pas masquer que le patrimoine musical du Candomblé est dominé par les chants. Pour le seul répertoire Nago-Kétu, il y a 500 à 600 "cantigas" (A. Lühning). Des chants sans accompagnement de tambour ont lieu au cours des cérémonies privées (sacrifices, offrandes, louanges...) où l'élément mélodique traditionnel africain ressort, tout en étant "étroitement lié aux accentuations tonales de langage " (Verger p. 70). Les textes rituels et les cantiques sont investis du pouvoir dynamique du son signalé précédemment par J.E. Dos Santos et D.M. Dos Santos : "Récités, chantés, accompagnés ou non d'instruments musicaux, ils mobilisent l'activité rituelle" (p.100).

Pour G. Béhague, ces répertoires, toutes nations confondues, se rapportent à l'Afrique occidentale du point de vue du style mais ont été en toute probabilité élaborés à Bahia. Observons qu'un cantique marquant dans la cérémonie tel que "Agolonã" est proche de sa forme cubaine, même s'il a moins de développements mélodiques, ce qui laisse supposer sa conservation depuis le yoruba-land.

"Un initié doit apprendre à savoir le répertoire de son propre orisha, non seulement selon la tradition de sa nation, mais aussi celle des autres nations. En plus il doit connaître les "toques" et cantiques pour tous les orishas, et parfois pour les caboclos de sa nation, pour pouvoir participer à la cérémonie" (G. Béhague, trad. par nous). L'initié(e) doit l'être depuis plus de 7 ans, ce qui lui donne le titre d'ébamim, pour entonner les parties solo du chant dans la cérémonie.

Tandis que c'est un homme, Ogan Alabé, qui est responsable de la musique religieuse instrumentale, c'est une femme, l'Ia Amborô qui est responsable de la musique religieuse vocale. C'est d'ordinaire la "petite-mère", l'Iakekeré qui organise les réponses chorales à la soliste, Ia Têbêxê, ainsi que les battements de mains, liquaqua, qui accompagnent les cantiques. Mais en matière de responsabilité nous avons vu que c'est le chef de culte du terreiro (homme ou femme) qui est l'autorité suprême, et il peut conduire lui-même le chant de la cérémonie qu'il préside. Il a la connaissance parfaite des chants "de fundamento" et sait amener "l'effet désiré et nécessaire" (G. Béhague p. 225). C'est lui qui va enseigner ces chants aux nouveaux initiés.

Ce peut être l'oeuvre d'une vie que de connaître tout le répertoire d'un terreiro. Mais il n'y a pas d'enseignement systématique. L'apprentissage traditionnel se fait par le corps présent, dans la répétition de l'événement. Le fait que, de nos jours, les filles-de-saint travaillent, introduit une tendance à la perte, à la fragmentation. Cette tendance n'empêche pas qu'actuellement encore les chansons sont utilisées dans leur contexte. Pour le Candomblé nago, les paroles sont en yorouba archaïque mais restant compréhensible pour un locuteur africain quand elles sont chantées. La pratique quotidienne de cette langue s'est perdue à Bahia au début du siècle. Des distorsions se sont introduites dans la prononciation, dont l'oubli des tons dans le langage parlé, d'où la perte d'une grande partie du sens, mais les mots-clés résistent ; la gestuelle est là pour rappeler le sens : les paroles comme la danse, montrent la vie, la lutte, les qualités des différents orishas. La musique dans le Candomblé n'est pas séparable de son contexte : la danse, la transe, la symbolique religieuse... (pour ce paragraphe nous nous référons à la conférence de A. Lühning).

Ce dernier élément est en adéquation avec le caractère africain du Candomblé : en Afrique "la musique est envisagée comme partie intégrante du verbe, parfois même confondue avec le langage parlé, avec la danse, avec la cérémonie dans laquelle elle se situe" (article "Musique nègre d'Afrique" de l'Encyclopedia Universalis).

NOTES

(1) *Pour transcrire le son [ʃ] nous utilisons la graphie "sh" dans les mots d'origine Yorouba alors que le Portugais d'origine emploie habituellement la graphie"x" ; à l'exception de citations où l'orthographe de l'auteur a été respectée ou encore de noms propres connus avec une orthographe en "x", tel le culte Xangô de Récife.*
Dans des mots où le Portugais écrit "é" pour rendre le son français "è", nous avons rétabli l'orthographe pour la rendre conforme à la prononciation française, ex : le tambour "rumpi lè".

(2) *bori, en Portugais "dar a comer a cabeça" : donner à manger à la tête, implique un sacrifice animal.*
(3) Ce bori implique le sacrifice d'un animal à deux pattes -un coq sera bien venu- pour chaque tambour avec un chant approprié accompagné de l'agogo seul (et éventuellement de l'adja). Les plumes de l'animal recouvriront le corps du tambour, tandis que la tête sera posée sur la peau, symbole de nouvelle vie (G. Béhague p. 234).

SOURCES

Publications en français :

— Roger BASTIDE : "les Amériques Noires", éd. Payot, Paris, 1967.

— Gisèle BINON : "La musique dans le Candomblé", La musique et la vie, t.1, Paris, 1964.

— Gilbert ROUGET : "La musique et la transe", éd. Gallimard, Paris, 1990 (nouvelle éd. revue et augmentée, comporte un index).

— Pierre Fatumbi VERGER : "Orisha", éd. A.M. Métailié, Paris, 1982.

— revue Autrement n°44.

— Yeda PESSOA DE CASTRO : "Les religions d'origine africaine au Brésil : dénominations, origines, cultes nouveaux et cultes peu connus", "Les survivances des traditions religieuses africaines dans les Caraïbes et en Amérique latine", San Luis de Maranhão (Brésil),UNESCO, 1985.

— Juana ELBEIN DOS SANTOS et Deoscoredes Maximiliano DOS SANTOS : "Religion et culture noire", José Jorge DE CARVALHO : "La musique d'origine africaine au Brésil", L'Afrique en Amérique latine, UNESCO, 1985.

en portugais :

— Gérard BEHAGUE : "Correntes Regionais e Nacionais na música do candomblé bahiano", revista AFRO-ASIA n° 12, CEAO/UFBA , 1976.

— CARYBE : "As sete portas da Bahia", éd. Record, Rio, 1976.

— Edison CARNEIRO : "Candomblés da Bahia" (comporte un glossaire), éd. Ouro, Rio non daté.

— Câmara CASCUDO : "Dicionário do Folclore Brasileiro", éd. Ouro, Rio, 1954.

— Vivaldo DA COSTA LIMA : Conférence sur les nations de Candomblé, colloque "Négritude et Amérique latine", UNESCO, Dakar, 1974 (en portugais in AFRO-ASIA).

— Juana ELBEIN DOS SANTOS : "Os Nagos e a Morte".

— Raul LODY : "Espaço, orixâ, sociedade : Arquitetura et Liturgia no Candomblé" (comporte un glossaire), éd. IANAMA, Salvador de Bahia, 1984.

— Encontro de Naçoes-de-Candomblé (collectif, comporte un glossaire), éd. IANAMA et CEAO/UFBA, 1984.

en espagnol :

— Mundicarmo FERRETI : "El caboclo en terreiros tradicionales de la religion afro-brasileña", revue DEL CARIBE n°13, Santiago de Cuba, 1989.

— Natalia BOLIVAR ARIOSTEGUI : "Los orishas en Cuba", La Havane, 1990.

en anglais :

— Gérard BEHAGUE : "Patterns of Candomblé Music Performance : An Afro-brazilian Religious Setting" (article dans un livre collectif : The performance)

Enregistrements :

— MAE MAENINHA DO GANTOIS, CONTINENTAL/PHONODISC LP 034 405 140 avec les alabè du Gantois (disque remarquable par sa clarté rythmique).

— CANTIGAS DE CANDOMBLE from Salvador, Bahia, Brazil recorded and edited by Gérard Béhague, Disque LYRICHORD LLST 7315 (notes explicatives pleines d'intérêt).

— enregistrements de D. Chatelain et M. Roy (juil. 90) et D. Chatelain (fév.92), Casa de Ajagunha, Bahia. Archives ACI-TRANSRYTHMES (remerciements au père-de-saint Ajagunha et à l'ogan alabè Jorge Païm).

Pour la notation musicale :
— consultations par Ayrald PETIT de Gabi GUEDES, ogan alabè du terreiro du Gantois

Autres sources :

— cours de Stella DA SILVA ROCHA : "Civilisation afro-brésilienne", dépt. de Portugais, Université Paris VIII.

— conférences de Ubirajara REIS : "Les instruments et les rythmes de la musique populaire brésilienne" et Angela LÜHNING : "La musique de Candomblé", cours de percussion de Candomblé de Zé RICARDO au cours du stage RITMABAHIA, Oficina de investigação musical, Bahia 1990 (archives A.C.I.-TRANSRYTHMES sur cassettes). La thèse en allemand d'Angela Lühning n'a pu être consultée.

— entretiens avec Julio BRAGA (Ogan) et Ieda MACHADO, anthropologues, Yeda PESSOA DE CASTRO, spécialiste des langues africaines, au Centro de Estudis Afro-Orientais, Université Fédérale de Bahia.

— lecture critique de Jovani DE MIRANDA, danseur et chorégraphe, ancien membre du terreiro ILE AXE IAOMI de Rio de Janeiro (affilié au candomblé du Gantois) .

— entretien avec le babalawo Pierre Fatumbi VERGER.

Lire aussi :

— entre autres livres de Jorge AMADO : "Les pâtres de la nuit", "La boutique aux miracles", "Yansan des orages"... et, non encore traduit en français : "Navegação de Cabotagem".

Un initié doit apprendre à savoir le répertoire de son propre orisha, non seulement selon la tradition de sa nation, mais aussi celle des autres nations.