LES PERCUSSIONS DU CANDOMBLÉ, Daniel CHATELAIN

Ce que vous allez lire constitue la suite du texte publié sous le même titre dans **PERCUSSIONS . 26**. *Nous avons tenu, malgré les problèmes de mise-en-page que cela entraînait, à placer chaque exemple musical immédiatement après le texte qui le cite. Ces exemples ont été transcrits par Ayrald Petit dont le texte ''Approche des Rythmes du Candomblé (Analyse et Ecriture)'' qui examine plus de quarante structures musicales sera publié dans* **PERCUSSIONS . 28**. *Nous donnerons également un glossaire récapitulatif (instruments - ''nations'' - rituels - rythmes) et deux cartes géographiques.* **mf**.

Pourquoi on "bat le *Candomblé* ?/1/ Ça revient à demander pourquoi on achète du pain : pour manger! Pourquoi on mange ? Parce qu'on a faim. Regarde, le *Candomblé* est une chose qui vient de milliers d'années. Plus vieux que la découverte même du Brésil en 1500. Alors, c'est déjà toute une histoire, c'est un tabou, c'est une obligation. Ce sont les *toques*. Les Africains "battaient le *Candomblé*" comme leur religion et ils dansaient leur samba, leur *maculélé*, leur *capoeira* et *partido alto*/2/, tout ça, ça vient des Angolais. On bat le *Candomblé* parce que c'est les instruments de la "nation", ce sont les *atabaques*. C'est fait comme une obligation, pas parce qu'on veut le faire.

Xicarangamo Esmaraldo Emetério de Santana (''Encontro de Naçoes de Candomblé'')/3/

LA CÉRÉMONIE PUBLIQUE, LA TRANSE

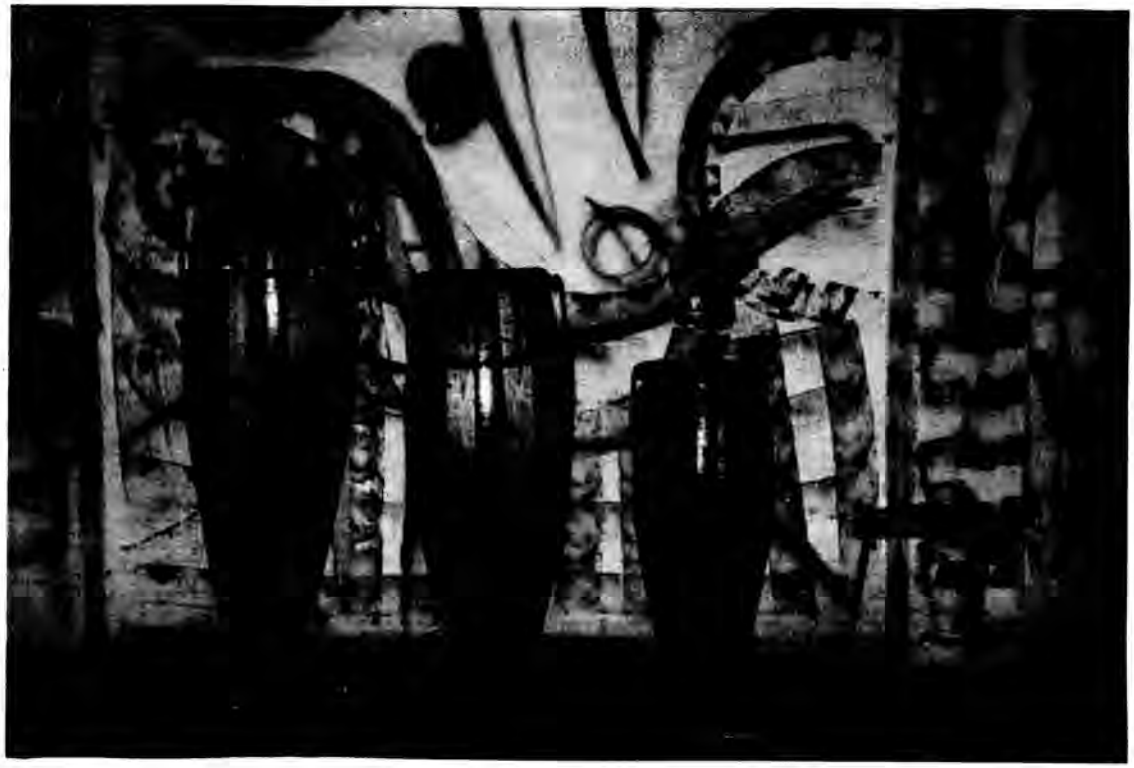
(nous prendrons ici comme exemple une cérémonie de l'Etat de Rio décrite par G. Binon, présentée comme cérémonie ''nago'' mais où on relève toutefois des influences ''angola'')

Avant le début de la fête, dans certains *terreiros*, les *ogan* commencent à jouer des rythmes purs, liés chacun à une divinité particulière : *''c'est une manière de se mettre-en-train, mais c'est aussi un appel aux divinités qui vont redescendre sur terre, aux filles-de-saint qui se préparent et aux gens du voisinage qui sont ainsi avertis de l'imminence de la cérémonie.''*

Remarquons en incidente qu'on pourrait aussi bien dire que les *orishas* ''montent'', car, si dans la conception judéo-chrétienne et islamique la divinité est assimilée au ciel, les *orishas* peuvent être liés au monde souterrain --ce que traduit d'ailleurs la langue *fon* pour laquelle les divinités ''montent à la tête'' (cf Guérin MONTILUS : ''Dieux en Diaspora'').

A la suite de pratiques des initiées de plus de sept ans (*ébamim*) destinées à rejeter Eshu hors de la cérémonie (qu'il pourrait troubler), entrent les filles-de-saint par la porte principale, parées avec le plus grand soin, au son du *''Rebate''* ou *''Arrebate''* (en portugais *rebate* signifie ''alarme'', ''assaut'', ''tocsin''...) joué par les *ogan*, nous dit G. Binon. La présence de ces rythmes semble être une influence ''angola''; la tradition ''kétu'' serait plutôt d'utiliser *''Avaninha''* (cf infra). Elles sont saluées par des roulements de tambour prolongés. La mère-de-saint, dignitaire principal du *terreiro*, agite son *adjá* pour la première fois. Après avoir rejoint l'*ishé*, au centre de la pièce, les filles vont mettre les genoux à terre pour la première fois devant les tambours, portant la main à terre puis à la tête. Ensuite seulement, elles s'inclineront devant les plus hauts dignitaires, dont la mère ou le père-de-saint qui leur donnera la bénédiction.

Alors, commence véritablement le *Shiré*, partie de la cérémonie dans laquelle sont honorées les différentes divinités, selon le rythme qui leur convient, par des cantiques et des danses appropriées, enchaînées dans un



ordre précis. Seront célébrés **Ogun** (dieu de la guerre, des armes, des forgerons), **Ossaim** (la divinité des feuilles), **Obaluaye-Omulu** (qui sème la variole et les maladies) **Oshumare** (le serpent arc-en-ciel), **Oshossi** (dieu de la chasse), **Shango,** sa femme **Oya** (divinité des tempêtes et des vents), **Oshun** (autre femme de **Shango** après avoir été celle d'**Oshossi,** divinité des sources, des rivières, de l'eau douce symbolisant l'amour et la volupté), **Yemanja** (divinité de l'eau salée, symbole de maternité), **Nanâ** (*"reine-mère, en quelque sorte"*, vieille épouse d'**Oshala**), enfin ce dernier, vénérable entre tous...

D'abord on leur rend hommage, ensuite on les appelle : tandis que le rythme devient rapide, la chanson s'allonge et se répète: ce sont les *cantigas de fondação* --chants de base-- (A. Lühning).

Brazilian music derives primarily from the atabaques of Africa

Jorge AMADO

La correspondance établie pendant l'initiation entre le rythme de l'*orisha* et des filles-de-saint opère progressivement : *"Au cours de ces chants, [elles] sont prises d'étourdissements, de tremblements. Les autres les entourent, les soutiennent. Puis un frémissement les parcourt tout entières, elles balancent le corps d'avant en arrière : c'est la transe." (G. Binon, p. 175). Les* filles-de-saint paraissent changer de personnalité, prenant celle de l'*orisha* : *"Plus l'initiation est récente, plus la sensibilisation au rythme est forte et plus la transe a des chances de se produire. Cependant, lorsque pour des raisons diverses, les divinités tardent à se manifester, la mère-de-saint fait jouer un adarum... Ce rythme, insistant et rapide, est un véritable impératif. Rares sont les initiées qui résistent alors, même les plus anciennes." (id). Ajoutons que si l'effet des rythmes est plus* important quand l'initiation est récente, les initiées plus anciennes et exercées ont moins besoin des rythmes et du contexte cérémoniel pour tomber en transe (et l'auteur des lignes précédentes --G. Cossard-Binon-- devenue elle-même mère-de-saint, en donne aujourd'hui l'exemple).

Au moment où les *orisha* "montent" sur les *iawo* (chevaux, c'est-à-dire les initiés), ceux-ci vont se prosterner devant les *atabaques*, le *pai* ou le *mae do santo*, les *ogan* du *terreiro*. Ils sortent de la salle de cérémonie au son du rythme *"Avaninha"* et sont ensuite emmenés au *peji* de leur dieu, pour revêtir les vêtements qui le caractérisent, leurs armes et objets symboliques. Après quoi, ils *"rentrent ensemble dans la salle au son de chants pleins de majesté." (p. 176)*

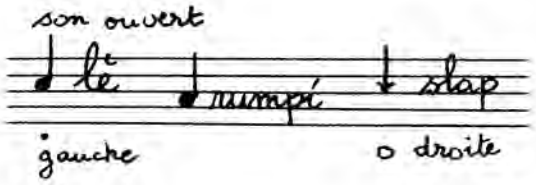
Commence alors la deuxième partie, appelée Rum : *"Chaque* orisha *va maintenant danser isolément. Il va "tomar rum" --tomar (portugais) = prendre-- c'est-à-dire danser aux injonctions des tambours et en particulier du rum."*, dit le texte de G. Binon. Mais si on se rappelle la connotation "secret, divinité" du mot en langue *fon*, on peut aussi donner à l'expression un deuxième sens, lié à la notion de Révélation (hypothèse de notre part). Dans cette partie, le comportement rituel dépend du contrôle du chef du culte et du maître-tambour à travers les rythmes et cantiques appropriés : *"ce sont eux qui décident quand un Dieu doit arrêter de danser et quand un autre doit continuer." (G. Béhague, p. 242). C'est dans le Rum* que retentissent les cris rituels *"ila"* ou *"kê"*. *"On chante alors de longues séries de cantiques et, à mesure que les rythmes s'accélèrent, les danses sont plus animées. [...] Le mouvement et le rythme ne font plus qu'un. Les tambours deviennent alors véritablement la voix des divinités et l'expression de leur personnalité. [...] La foule communie avec ses dieux. Parfois, un spectateur, envahi par les vibrations intenses des tambours, tremble, s'agite puis roule à terre aux pieds des orishas. [...] Les dieux veulent une autre Iawo, une initiée de plus. Mais la fête se termine. Ensemble, les orishas et les initiées dansent pour* **Oshala**, *la divinité la plus âgée qui se vêt de blanc."* (G. Binon, p. 177)

LES "MARCATIONS" DE BASE

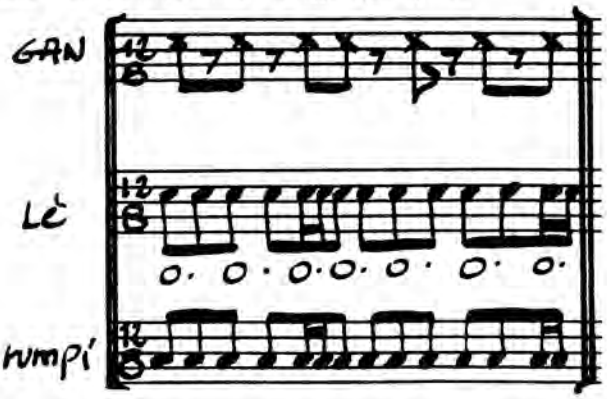
A la suite de l'universitaire allemande A. Lühning, qui a entrepris une étude prolongée de la musique dans le *terreiro* "Axê Opó Afonjá", il est possible de distinguer quatre "marcations" de base dans le répertoire rythmique (nous les répertorions ici en catégories dénommées, ce qui, pour les deux premières en tout cas, n'est pas forcément évident aux yeux des gens du *Candomblé*) .

-- 1. Une "marcation" que nous nommerons *"Corrido"* à la suite de G. Béhague et A. Lühning (mais pas qualifiée couramment ainsi par les *alâbê*), consacrée aux *orishas* guerriers, tels **Ogun** et **Shango**. C'est un rythme en 12/8 --peut-être est-il intéressant de signaler que le chiffre sacré de **Shango** est le 12!-- utilisé pour l'appel de l'*orisha*, ou quand les *orishas* courent beaucoup, auquel cas *"Corrido"* est soumis à une accélération progressive. Le mot *corrido* fait allusion à cette course vive et guerrière de l'*orisha*. Statistiquement, le *"Corrido"* représente plus de la moitié des cantiques. Si on lui additionne d'autres rythmes en 6/8 ou en 12/8, il marque une nette prépondérance rythmique dans le *Candomblé* : celles des divisions ternaires du temps dans des mesures à nombre de temps binaire.

Pour les exemples musicaux, Ayrald PETIT propose le code suivant :



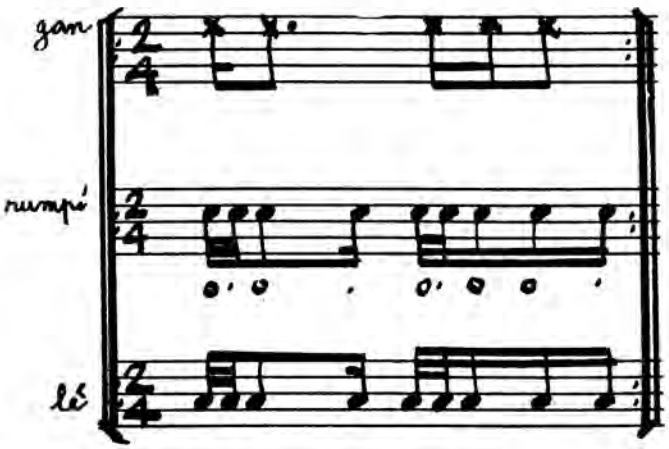
En tempo de 80 et 100, ce sera le rythme *"Vass"* ou *"Vassi"*, le plus souvent lié à **Ogun** (E. 1) :



Une version très rapide est l'*"Alujá"* de **Shango**. En version lente, il devient l'*"Ibi"* et concerne **Oshala, Omulu** et **Nanâ**. *Ibi* est le nom de l'escargot, offrande pour **Oshala** (J-E. Dos Santos). Il est joué en Afrique sur le tambour *Igbin* (P. Verger, p. 70). Le rythme *"Gika"* ou *"Ginka"* appartient également à cette "marcation".

Sur les tambours de calebasse signalé dans la cérémonie de l'*Axéxé*, c'est le *"Corrido"* qui est joué (G. Béhague).

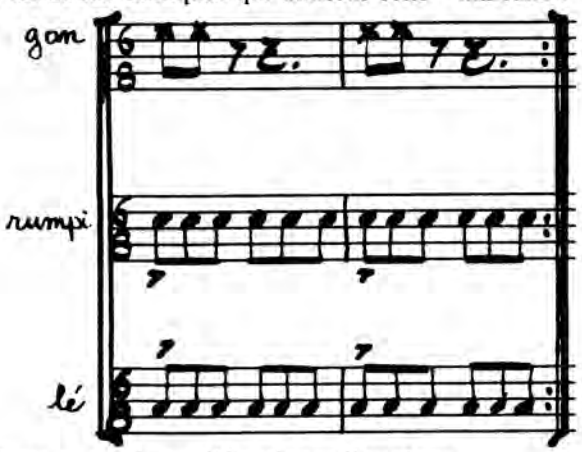
-- 2. Une "marcation" utilisée pour la présentation de l'*orisha* au public, **Shango** par exemple. Elle peut concerner **Ossaim** et **Oshossi,** divinités liées aux feuilles et la forêt, ou encore **Yemanja** et **Nanâ** sous le nom *"Aô"*, *"Arô"* ou *"Awô"* ("mystère" en yorouba). C'est un rythme délicat et compassé (E. 2) :



Formellement, on peut y rattacher l'*"Aguere"* d'**Oshossi**, plus instrumental, ou l'*"Aïra"* , qui se rapporte à une version (avatar, entité, *camino*) de **Shango** vieux .

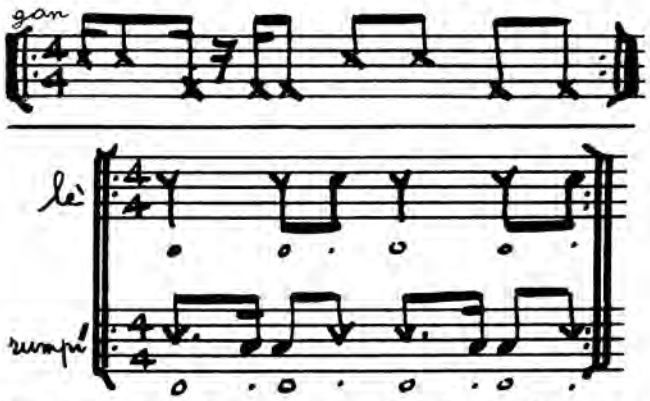
-- 3. Le rythme *"Batá"* est utilisé au début de la deuxième partie du *Rum* pour l'entrée des *orishas* --habillés et parés, majestueux-- dans la "Maison de *Candomblé*" ; *orishas* devant lesquels toute l'assistance se lève. A cet instant, le *"Batá"* est accompagné d'un cantique, *"Agolona"* ("Faites place!", "Ouvrez la voie!"), qui dit, en yorouba :
"*Donnez-nous votre bénédiction, ainsi soit-il!* [bis]
Les non-initiés ne savent pas ce que font les orishas." (trad. G. Binon)

Tous les autres cantiques qui utilisent cette "marcation" (E. 3) :



sont lents, et expriment l'émotion et l'emphase.

-- 4. L'*"Ijesha"* de Oshum, utilisé en fait pour rendre hommage non seulement à **Oshum**, mais aussi aux autres *orishas* connus dans cette "nation" --V. de Costa Lima cite **Ogum, Obatala/Oshala, Logunede,...** (E. 4, E. 5) :



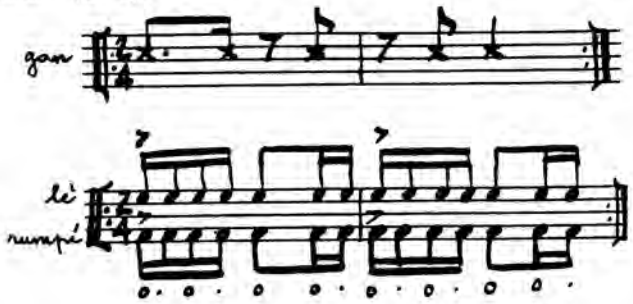
C'est un rythme de danse élégante, très utilisé également dans des contextes profanes (en particulier les groupes carnavalesques *afoshé*, très proches des racines africaines et utilisant plusieurs des instruments du *Candomblé*, les *atabaques* par exemple), y compris en exprimant spiritualité et sérénité dans les défilés, comme le font les "Filhos de Gandhi" à Salvador, ces derniers comptant de nombreux fils et pères-de-saint du *Candomblé* dans leurs rangs.

RYTHMES COLLECTIFS, RYTHMES PURS

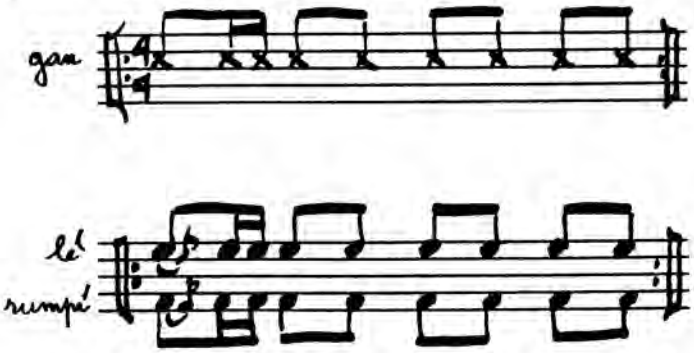
Outre le rythme *"Batá"*, plusieurs rythmes s'adressent à l'ensemble des *orishas* dans les cérémonies "kétu", correspondant souvent à des moments importants de celles-ci. Nous les appellerons ici "collectifs" par rapport aux rythmes des cantiques s'adressant à un *orisha* particulier. Ils trahissent souvent une influence des traditions *fon* (*"Bravun"*, *Adarum"*, *"Ramunha"*, *"Savalù"*), dans ce cas en général intégrés au rituel des *Candomblés* les plus orthodoxes, ainsi que bantou (*"Arrebate"*), traditions pour lesquelles il n'y a pas d'adéquation entre un rythme et une divinité particulière.

Ce sont souvent des rythmes purs, nous voulons dire sans accompagnement de chant.

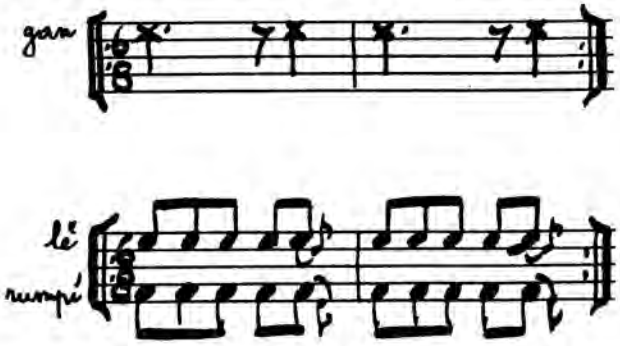
-- *"Arrebate"*, rythme solennel qui, nous l'avons vu, peut accompagner l'entrée des filles-de-saint dans la salle (en division binaire, l'*agogó* marquant le temps) dans certains *Candomblés*. La présence de ce rythme "angola", ici joué avec *ogidavis* dans un contexte "Kétu", pourrait être un effet esthétique mis-en-place par certaines mères-de-saint (J. de Miranda). Il pourra être repris ensuite pour **Shango, Oshumare, Omulu**; dans les *Candomblés* plus orthodoxes, *"Avininha" (E. 6)* :



lui est est préféré; *"Arrebate"* est proche formellement d'un rythme "kétu" tel que *"Tonibe"* ou *"Tonibobe"* (E. 7) :



--*"Bravun"* (ou *"Bravum"*), qui peut être utilisé en appel collectif aux divinités au début de la cérémonie (E. 8) :

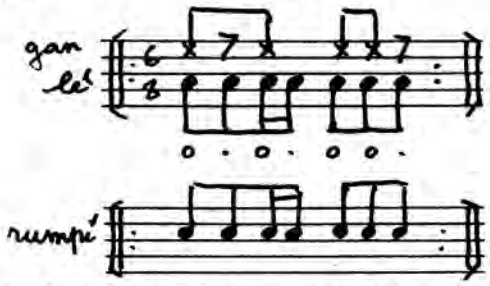


Sont répertoriées trois interpétations du rythme métrique sur le *rumpí* et le *lè*. Lorsqu'il est repris plus tard dans la cérémonie, une de ces interprétations est préférentiellement liée à **Shango** et **Omulu**, une autre --la plus aérée-- à **Oshala**. Il peut être aussi joué pour **Oshumare** (Zé Ricardo).

--*"Adarum"*, entouré de mystère (on trouve la racine *hun* signifiant "sang", "secret", "divinité"...), chargé de provoquer l'arrivée des *orishas* lorsqu'elle tarde à se manifester. D'*"Adarum"*, on dit *"qu'il n'y a pas de saint qui lui résiste."* (C. Cascudo).*"Sa fonction est d'appeler tous les Dieux en même temps." (G. Béhague*, p. 240). Il est toujours utilisé avec précaution, il arrive même qu'il soit prohibé par certains chefs de culte particulièrement orthodoxes ou puristes parce que ce serait selon eux *"un moyen non naturel d'appeler les Dieux, et [parce] que les transes qui en résultent seraient trop violentes." (id). Cela n'empêche pas qu'il* soit employé traditionnellement dans des *terreiros* de référence, "Gantois" par exemple. A. Ramos rapportait en 1934 dans "O Negro Brasileiro" que la possession provoquée par l'*"Adarum"* atteint des personnes étrangères au culte, assistants ou curieux, *"presque toujours de sexe féminin" (cité par C. Cascudo). Il le décrit comme* un rythme vif où se pose par excellence la question de la réalité de l'entrée en transe par simple effet neuro-physiologique. Non reproduit dans les partitions.

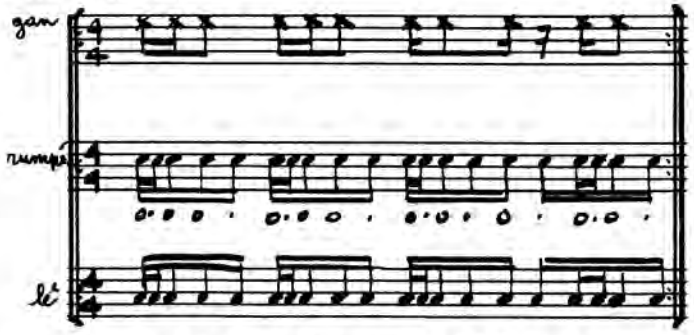
-- *"Hamunha"* ou *"Vamunha"* et son complément *"Avaninha"* (cf E. 6) qui respectivement précèdent et accompagnent la sortie du *barracão* au moment où les *orishas* vont se vêtir dans le *quarto do santo*.

D'autres rythmes ne sont pas collectifs mais peuvent concerner successivement plusieurs *orishas*, tel *"Savalù"* (6/8), rattaché géographiquement à l'ethnie *Mahi* du Nord du Bénin (E. 9) :



Au cours du déroulement de la seconde partie, le <u>Rum</u> (G. Binon), les rythmes s'accélérant et les danses devenant plus animées, *"souvent le chant disparaît et laisse place à des compositions rythmiques pures généralement très rapides. Les mouvements et le rythme ne font plus qu'un. Les tambours deviennent alors véritablement la voix des divinités." Ce sont (les qualificatifs* entre guillemets sont de G. Binon) :

-- Le *"dramatique"*"*Opanijé"* qui est joué pour la danse d'**Omulu** (E. 10) :

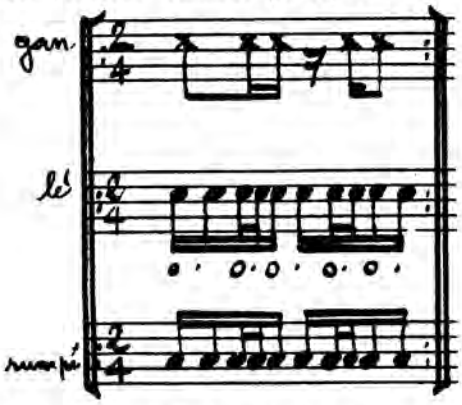


Les paumes des mains alternent vers le ciel (la vie) et vers la terre (les ancêtres, la mort).

-- L'"*Aguere*" d'**Oshossi**, "*plein de vivacité*", qui exprime une idée de galop, la baguette du *rum* claquant comme un fouet (cf E. 2). Il est joué plus rapidement que d'autres formes d'"*arô*". Par parenthèse, signalons que l'appellation du rythme propre à cet *orisha* , joué sur les tambours *batá est également "Aguere" à Cuba;* et, pour **Shango**, on joue aussi dans cette île un rythme dénommé comme suit :

--L'"*Alujá*" de **Shango**, "*agressif*", qui va s'accélérant jusqu'à la fin. En yorouba, *alujá* a le sens de "tout donner", "fortissimo" (cf page 20). C'est un "*Corrido*" très rapide où, au moment le plus accéléré, l'*agogó* ne marque parfois plus que le temps. Un mouvement du bras de **Shango** ramène les éclairs vers la terre, une avancée rapide est connue sous le nom de "*corrisco de* ***Shango***". **Il est suivi** du "*Tonibe*" ou "*Tonibobe*" (cf E. 7) et de "*Bajubé*". L'enchaînement des trois rythmes sera présenté dans la troisième partie de ce dossier, proposée par Ayrald Petit.

-- l'"*Ilù*", joué pour **Oya/Yansan**, "*fougueux*". Il est aussi appelé "*Daró*", dans le "Gantois' (E. 11)' :



Cet esprit féminin "ijesha", impérieux et tempêtueux, est en relation avec le vent --ce qui est exprimé par des mouvements de jupe. Les bras font le mouvement d'éloigner les esprits des morts. C'est improprement que ce rythme est appelé parfois "*Aguere de* ***Yansan***", *puisque l'"Aguere" est un* rythme rendant hommage non pas à la "nation" "ijesha", mais à la "nation" "kétu". Le rythme métrique, marqué par le *gan*, est très commun dans l'ensemble des Caraïbes.

RYTHMES JÉJE

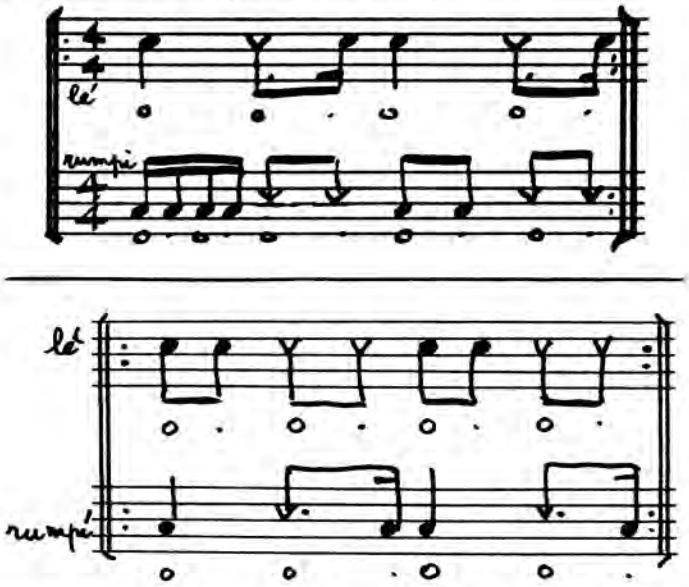
Selon E. E. de Santana, les rythmes de "Jéje" ont pour noms : "*Adarum*" (non reproduit), "*Bravum*" (cf E. 8), *Sato*" (idéophone joué par le *rum*, cf Ayrald Petit), "*Hamunha*" ou "*Vamunha*", dont la forme d'accompagnement est le "*Vass*" (cf E. 1)). Leur simple énoncé nous montre qu'ils sont tous utilisés dans le *Candomblé* "nago", où il semble possible de dire qu'ils scandent des moments collectifs du rituel. lorsqu'on ne s'adresse pas à un *orisha* particulier. Ils sont mal connus dans leur contexte spécifique, mais on sait qu'ils ne sont pas liés à un *vodum* (équivalent d'*orisha*) particulier. Ceux qui les jouent ont le titre d'*Ogan Hunto* et *Si Hunto*.

Le ***pote***[4] **utilisé dans le culte des** *égun* (devenu rare) et dans la cérémonie "kétu" de l'*Axéxé* --comme dans l'équivalent "jéje" *Azeri* de ce dernier-- est d'origine "jéje". Sur ces pots ne sont joués que les rythmes "*Bravum*" et "*Sató*" (G. Béhague, p. 242)

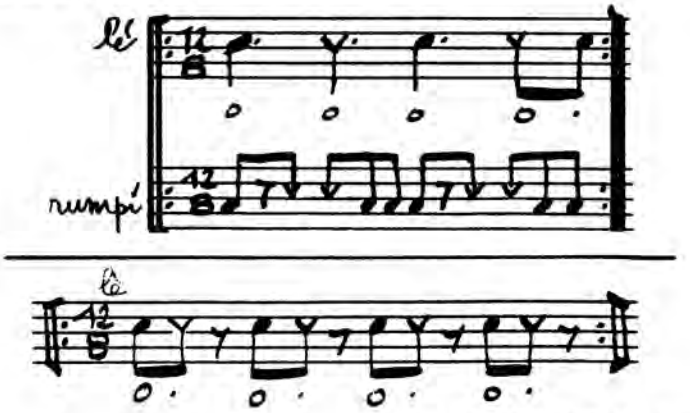
RYTHMES "ANGOLA"

Dans le *Candomblé* "angola", les rythmes ne sont pas liés aux *inquices* (terme portugais d'origine bantoue désignant les divinités), au contraire des rythmes "kétu" liés aux *orishas*. C'est un des éléments qui fait dire à des responsables religieux "angola" qu'ils sont plus proches du *Candomblé* "jéje" que du *Candomblé* "kétu" : à l'instar du *Candomblé* "jéje", les rythmes sont peu nombreux. Outre "*Rebate*" dont nous avons déjà parlé, ce sont :

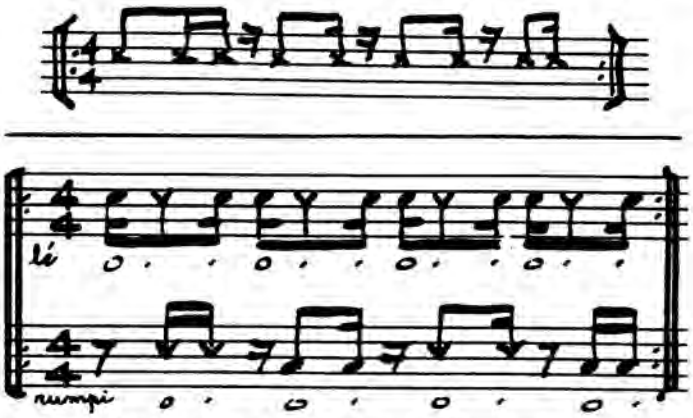
-- Le rythme "*Congo*" ou "*Congo de Ouro*" (cloche sur un schéma de *clave 3/2*, plus E. 12 et E. 13) :



-- Le "*Barravento*" (cloche sur un schéma rythmique 12/8, plus E. 14 et E. 15) :



-- Un rythme de *Samba* lent appelé *"Kabila"* ou *"Kabula"* ou encore *"Manjola"* (nom d'une ethnie à cheval sur le Zaïre et l'Angola). Dans l'Etat de Spiritu Santu, le *Candomblé* local s'appellerait "Kabila" (I. Machado). (E. 16 et E. 17) :



-- L'*"Agabi"*, joué à main nue dans les *Candomblés* "kétu", est aussi joué dans le *Candomblé* "angola". Un autre rythme est souvent associé au *Candomblé* "angola" : le *"Samba do Caboclo"*. En fait, ce *"Samba"* rapide, très proche structurellement de *"Kabila"*, serait un rythme de *Candomblé do Caboclo* , joué fréquemment dans le contexte "angola" en hommage aux *Caboclos*, ancêtres de la terre (américaine). Cette pratique d'hommage aux ancêtres de la terre (qui s'ajoute à l'hommage aux ancêtres de la lignée) est très conforme à la tradition africaine, et ne doit donc pas être prise comme une "dérive" du culte. D'ailleurs, il n'y a pas que les chefs religieux "angola" à avoir un *caboclo*, c'est un fait bien partagé avec les autres "nations". Même si c'est moins valorisé traditionnellement dans la cérémonie publique (selon certains auteurs, comme M. Ferreti, un mouvement de ré-africanisation, mal comprise dans ce cas, entraînerait d'ailleurs la "mise-sous-le-boisseau" des *caboclos* dans certains *Candomblés*).

Les joueurs de tambour sont appelés *Xicarangomo* (chargés des cantiques), *Cambono* ou *Tata Cambono*, titres qui correspondent à *Otum Alábè*, *Ossoi Alábè* et *Alábè* chez les Nagos (cf Xicarangomo E. E. de Santana, dans "Encontro de Naçoes de Candomblé"). Le maître-tambour peut aussi être appelé *Tata Ingoma*.

"Les rythmes sont très réguliers et les temps très marqués." *(G.* Binon, p. 178). Le cercle de danse se rompt après le *despacho* ("mise-à-l'écart") de **Legba** (équivalent de **Eshu**). *"Les initiées se divisent en deux groupes dont l'un fait face à l'orchestre et l'autre lui tourne le dos. Elles dansent face-à-face, puis aux injonctions des tambours, les groupes exécutent un chassé-croisé."* (id).

Des cantiques sont adressés à **Zambi**, Dieu suprême, bien qu'il ne se réincarne pas (de même que pour son équivalent "nago" **Olorun**).

CANDOMBLÉ ET MUSIQUE POPULAIRE

L'influence de la musique de *Candomblé* dans la musique populaire est considérable. Elle sourd dans le *samba* (présence de l'*agogô*, ou technique du *repinique* avec une baguette dans la seule main droite qui est un rappel de la technique du *rum* "jéje-nago"...). Des traditions comme l'*Afoshé* qui utilise les *atabaques*, l'*agogó*, le *shequere*) et le *Maracatu* sont étroitement liées, respectivement au *Candomblé* et au *Xangô* (pour celui-ci, cf R. Lody, p. 69).

Des évolutions récentes de la musique populaire brésilienne impliquent un héritage du *Candomblé* : les *blocos afros* de Salvador utilisent des techniques du *Candomblé* "kétu" dans leurs rythmes composites de "samba-reggae" ou "samba-merengue" -- quand ils ne jouent pas directement... des *"Alujá"* de **Shango**. A leur tour, ils influencent toute la musique de variété actuelle du Nord-Est. D'une manière générale et plus ancienne, nous dit J. J. de Carvalho (peut-être un peu excessivement?), l'influence de la musique jouée pour le culte des *orishas* *"apparait dans la presque totalité des formes de la musique brésilienne traditionnelle d'origine européenne ou aborigène [qui sont] plus ou moins imprégnées de certains aspects de la musique africaine." (p. 219).*

Le *Candomblé* peut être perçu comme une religion *"en conserve"* (R. Bastide), un musée vivant de la tradition africaine dans le Nouveau Monde. Et, il est vrai qu'il est possible d'y étudier, en musique comme dans d'autres domaines, des pans de tradition africaine. Ils sont rassemblés intacts au Brésil, tandis qu'ils sont dispersés, fragmentés, enfouis, voire même disparus en Afrique --exemple : la disparition du culte d'**Oshossi** à Kétu même. Néanmoins, c'est une tradition vivante, susceptible d'évolution, quoique soumise au contrôle des gardiens de la tradition; et l'étude de sa musique nous en donne des exemples.

Grâce à son caractère préservé, à sa vitalité et à son imprégnation dans la société, la musique de *Candomblé* participe au renouvellement de la musique populaire brésilienne dans une veine africaine --comme beaucoup de musiques d'aujourd'hui plébiscitées par la jeunesse dans le monde-- et dans une dimension d'authenticité.

. ***Daniel CHATELAIN.***

Daniel Chatelain est ingénieur du son et percussionniste.

(c) 2'93 Daniel Chatelain et Ayrald Petit pour les exemples musicaux.

[Ndlr]

/1/ La traduction d'Ayrald Petit de ce texte reproduit en marge de la page 5 de **PERCUSSIONS . 26** essaie de respecter le registre de la langue (oral-familier) utilisé par le locuteur.

/2/ Forme de samba populaire liée à l'improvisation qui trouve son inspiration dans la vie quotidienne des favellas (gens d'en haut).

/3/ Les sources bibliographiques ont été données dans **PERCUSSIONS . 26**, p. 17.

/4/ Ou *pote africano* en brésilien. Idiophone-poterie, voisin sinon "parent" du *udu* nigérian [cf **PERCUSSIONS** nos 9 (3'91) et 10 (4'91)].

INSTRUMENTS & RYTHMES DU CANDOMBLÉ, *Daniel CHATELAIN*

Le manque d'un glossaire s'était fait sentir dans l'article "Percussions et Candomblé" livré en deux fois dans les nos 26 et 27 de *PERCUSSIONS*; d'autant plus que, dans le premier de ces numéros, une facilité de lecture prévue par Daniel CHATELAIN (le "graissage" de tous les noms spécifiques) avait disparu par erreur dans la présentation finale. Ce glossaire est divisé en trois parties : instruments et rythmes rituels, éléments rituels, ethnies et "nations". Une carte de la diaspora africaine, seulement indicatrice, complète cet appareil thématique. La présente livraison concerne le premier chapitre . *mf*

LES INSTRUMENTS DU CANDOMBLÉ

Note : la graphie "x" du portugais-brésilien correspond à la graphie "ch" [ʃ] du français, tandis que la graphie "é" n'est pas prononcée avec un son fermé [e], mais avec un son ouvert [ɛ], comme la graphie "è" en français.

Adja. Cloche en forme de double (ou triple) cône avec battant intérieur, instrument consacré. Mot d'origine yorouba.

Agbé (agûê). *Voir* XEQUERE*.

Agogó. Cloche double sans battant intérieur, accompagne les ATABAQUES*.

Atabaque. Nom générique des tambours de Candomblé, mot d'origine arabe. Peut aussi désigner d'autres tambours en langue portugaise.

Caxixi. Instrument en paille tressée contenant des graines. Utilisé dans des Candomblés Angola pour accompagner certains cantiques. **Chocalho**. Hochet à manche utilisé dans la musique populaire brésilienne et dans le Candomblé de Caboclo.

Contra-rum. autre désignation du RUMPI*.

Couro. Variante familière pour désigner un ATABAQUE*.

Gan (gâ). Cloche à manche sans battant intérieur accompagnant les ATABAQUES*.

Ganzá. Hochet utilisé dans la musique populaire brésilienne et dans le Candomblé de Caboclo.

Iá. *Voir* TAQUI*.

Igbin. Tambour d'Afrique de l'Ouest sur lequel est joué le rythme "ibi".

Ilú. 1. Terme d'origina yorouba, générique pour désigner les tambours. 2. Tambour à deux peaux reliées par des cordages, joué traditionnellement --sur une peau, le fût du tambour étant vertical-- dans le Candomblé de "nation" Ijexa.

Ingoma (engoma, ngoma). Nom d'origine bantoue pour ATABAQUES*, utilisé en concurrence avec ce dernier dans le Candomblé Angola.

Lè (rumpí-lè). Nom du plus petit des trois ATABAQUES*.

Maraca. Hochet à manche utilisé pour la musique populaire ou certaines musiques rituelles au Brésil.

Ngonge. Mot d'origine bantoue désignant le GAN* dans le Candomblé Angola.

Ogidavi. Fines baguettes utilisées dans le Candomblé Kétu.

Piano de cuia. *Voir* XEQUERE*.

Ronco. Nom pour les ATABAQUES* dans le Candomblé de Caboclo.

Pote (pote africano). Idiophone en poterie d'origine africaine. Utilisés en série de différentes tailles, ils sont percutés par des éventails de paille tressée.

Rum. 1. Nom d'origine Fon désignant le plus grand des trois ATABAQUES*. 2. Deuxième partie de la cérémonie du Candomblé (danse collective des *orishas*).

Rumpí. Mot d'origine Fon désignant l'ATABAQUE* de taille intermédiaire, entre le RUM* et le LE*.

Rumpí-lè. *Voir* LE*.

Shere (xéré). Hochet de cuivre en forme de poire, à manche, utilisé pour le culte de Shango dans le Candomblé; proche du CHOCALHO . Terme d'origine yorouba.

Taqui. Tambour de bois creusé en forme de calebasse utilisé dans le Candomblé de Caboclo.

Xequere (shequere, xaque-xaque). Instrument fait à partir d'une courge. Utilisé en batterie de trois dans le Candomblé et dans les *afoxê*. SHEQUERE est un terme d'origine yorouba, de même que AGBÉ qui désigne toujours le même instrument. XAQUE-XAQUE est une appellation brésilienne onomatopéïque.

LES RYTHMES RITUELS

Les vingt-trois rythmes cités dans l'article (*PERCUSSIONS* . 27, p. 19 à 22) sont :

A : adarum, agabi, aïrá (lié à Shango), alujá (lié à Shango), arrebate, avaninha, awó;

B : bajubé, batá, barravento, bravum;

C : congo ou congo de ouro, corrido (terme générique);

D : daró ou ilú (lié à Yansan);

I : ibi (lié à Oshala), ijesha (particulièrement lié à Oshun);

K : kabila ou manjola;

O : opanijé (lié à Omulu);

S : samba de caboclo, sató, savalù;

V : vamunha, vass ou vassi (lié à Ogun).

Une ultime précision : IDÉOPHONE est un terme emprunté au linguiste A. Burbridge par Fernando Ortiz et repris per Pierre Verger. Je propose cette définition : **motif musical illustrant les comportements caractéristiques d'une divinité**. En linguistique, l'idéophone est une expression courte, née de l'observation des langues bantoues : adverbe descriptif, interjection. En musique, son usage tend à s'étendre à un contenu discursif long concernant de véritables séquences du complexe instrumental du Candomblé ou de la *Santería*, induites par les variations de tambours solistes.

Nous reparlerons du Candomblé, car les relevés à venir d'Ayrald Petit sont un complément indispensable sinon un aboutissement (la clé de voûte?) des textes précédents. C'est ainsi que font défaut en particulier, la présentation des longues séquences de tambour *rum* propres aux différents rythmes, et leur articulation avec les exemples de rythmes métriques des autres instruments de la polyrythmie. Un seul exemple complet a déjà été donné dans le cahier 27 (*aguere* d'Oxossi) dans la rubrique "notes", exemple qui demande deux petites corrections.

. Daniel CHATELAIN.

Daniel Chatelain est ingénieur du son et percussionniste.

(c) 5'93 Daniel Chatelain.

GLOSSAIRES POUR LE *CANDOMBLÉ*, *Daniel CHATELAIN*

Tout bon feuilleton a une fin, une fin heureuse. Et quelquefois une fin... provisoire, comme "notre" Candomblé peut-être. Disons quand même pour les nouveaux abonnés que les textes de Daniel CHATELAIN que nous avons eu le plaisir et l'intérêt de publier ont pris place dans les numéros 26, 27 et 29 de *PERCUSSIONS*. Il faut bien le dire, ces trois éditions et la présente constituent un document de première grandeur. *mf*

ETHNIES ET "NATIONS"

Note : le ''x'' du brésilien correspond au ''ch'' du français (en API : [ʃ]), tandis que le ''é'' brésilien correspond au ''è'' français (en API : [ɛ]).

Angola : nation de Candomblé se référant à des origines bantoues venant des actuels Angola, Congo, Zaïre et Mozambique.

Ashanti : ethnie d'Afrique de l'Ouest issue d'un royaume autrefois puissant entre les fleuves Bandama et Volta (intérieur du Ghana actuel). Les Ashanti ont résisté aux Anglais au XIXe siècle, qui s'appuyaient sur la rivalité avec les Fanti de la côte.

Congo : ancien nom de "nation" de Candomblé se référant à l'ensemble congolais (Congo, Zaïre), intégré actuellement dans le Candomblé Angola.

Éwé : ethnie du Bénin, du Togo et du Ghana actuels, voisine de celle des Fon.

Fon : ethnie de l'actuel Bénin (principalement), pratiquant traditionnellement le culte des *vodun*, voisine de celle des Éwés à l'est, des Mahi au nord et, à l'est des Yorouba. Avec les Yorouba, ils formaient l'ancien royaume de Dahomey (capitale : Abomey); leur langue (*fongbé*) appartient à un groupe commun avec les Éwés, les Gun de Porto Novo, les Mina (du port d'Elmina), les Mahi et les Yorouba.

Haoussa : peuple islamisé du Nigéria, voisins au nord et à l'est des Yorouba.

Ijexa (Ijesha) : 1. Ethnie Yorouba du Nigéria vivant près de la rivière Oshun (qui est par ailleurs *orisha* féminin);
2. "Nation" de Candomblé utilisant des tambours *ilú*, aujourd'hui intégrée au Candomblé de "nation" Kétu.

Jèje (Gêge) : "nation" de Candomblé d'origine Éwé-Fon (Bénin, Togo, Ghana), apparentée au vaudou béninois. Selon Vivaldo do Costa Lima (*Naçoès de Candomblé*, UFBA) vient du yorouba *àjeji* (se prononce [ad...i]) qui signifie "étranger" et désigne les voisins de l'ouest (Fon, Goun).

Kétu : ville de l'actuel Bénin, capitale d'un ancien royaume, entre ceux du Dahomey et d'Oyo; désigne actuellement au Brésil, de même que "Nago", le Candomblé de filiation yorouba.

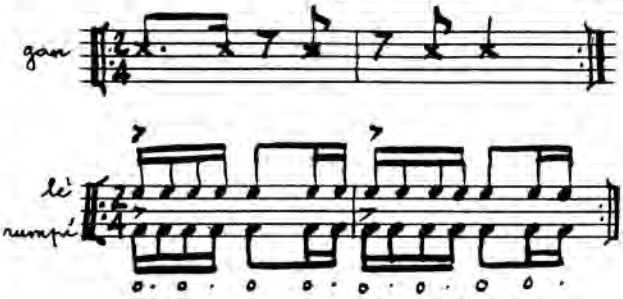
Mahi : ethnie du nord de l'actuel Bénin; la ville de Savalou qui porte le même nom qu'un rythme du Candomblé Nago est située en pays Mahi; la langue --le mahigbé-- aurait une origine commune avec le *fongbé*.

Malés : esclaves musulmans connus dans la région de Bahia pour leur résistance à l'esclavage. Possible déformation du mot "malinkés", nom de ces hommes venus au Brésil parallèlement à d'autres musulmans, les Haoussas par exemple. Autre étymologie possible, le mot signifierait "renégat" en yorouba (cf Maryse Condé *Ségou*, Editions Robert-Laffont, 1984).

Nago : ethnie de l'aire linguistique yorouba (région de Kétu), désignée ainsi par les Fon; terme renvoyant --au Brésil-- à la filiation culturelle yorouba, exemple: "Candomblé Nago".

Yorouba : peuple de l'Afrique de l'Ouest (actuels Nigéria, Bénin et Togo), défini par une unité linguistique. Leur berceau est IFÉ; le royaume le plus puissant fut celui d'Oyo. Ils ont influencé toute la région, vassalisant de nombreuses ethnies dont les Edo du Bénin. La capitale de l'ancien royaume de Kétu est dans l'actuel Bénin.

ÉLÉMENTS DES RITUELS



afoxé : groupe carnavalesque lié culturellement aux origines africaines et spirituellement au Candomblé; c'est aussi le nom d'un instrument utilisé dans ces groupes aux côtés de l'agogo, des atabaques et du shéquéré, en nombre non-rituel.

aiyé : réalité terrestre.

alabé : tambourinaire du Candomblé; il détient le titre d'**ogan** dans la hiérarchie; par ordre hiérarchique, on distingue : **otum alabé, ossoi alabé** et **alabé;** le mot vient du yorouba *alagbé*.

Ashé (Axé) : pouvoir ou énergie spirituelle régénéré par les activités rituelles du Candomblé; les atabaques baptisés sont chargés d'**Ashé**. Mot d'origine yorouba.

axéxé : rituel funéraire du Candomblé utilisant un système percussif spécifique (*potes* et calebasses); mot d'origine yorouba.

barracão : construction principale d'un *terreiro* de Candomblé.

Batuque : culte afro-brésilien originaire de l'Etat de Rio Grande do Sul.

bori : rituel privé du Candomblé accompagné d'un

sacrifice animal. Se dit aussi *"dar a comer a cabeça"* (donner à manger à la tête). Pratiqué dans l'initiation des fils et filles-de-saint ainsi que pour la sacralisation du tambour; serait aussi le nom de l'ancien culte des Haoussas avant leur islamisation.

Candomblé de caboclo : culte autonome où prédomine l'influence amérindienne, consacré aux esprits indiens (*caboclos*) du Brésil, dans le langage courant, le *caboclo* est un métis d'indien et de noir; les esprits *caboclos* tiennent aussi une place plus ou moins apparente dans les autres formes de Candomblé.

despacho (ébó) : action rituelle avec sacrifice animal destinée à obtenir faveur et grâce des orishas. Utilisée à destination d'Eshu/Legba avant la cérémonie publique (pour l'éloigner de celle-ci).

ébamim : initiée de plus de sept ans.

égbè : réponse du choeur dans les cantiques.

égun : esprit des morts dans le Candomblé; mot d'origine yorouba ("os", "squelette").

ékéde : prend soin d'une fille-de-saint (iaô) en transe.

énika : partie solo du chant des cantiques.

Eshu (Legba) : orisha des chemins, intercesseur entre les divinités et les humains.

fils-de-saint, fille-de-saint : initié.e du Candomblé, "cheval" des divinités dans la cérémonie publique. Se dit aussi *vodunsi* ("Jèje"), *iaô* ("Nago"), *muzenza* ("Angola").

ia amborô : responsable de la musique religieuse vocale.

la têbêshè : soliste vocale dans la cérémonie du Candomblé.

iakekeré : ou "petite mère", qui assiste la mère-de-saint dans la cérémonie publique; organise les réponses du choeur à la soliste.

ialorisha : cf mère-de-saint.

iaó (iawó) : mot d'origine yorouba, cf fils/fille-de-saint.

llá (Kê) : cris rituels saluant spécifiquement les divinités.

ilé : mot d'origine yorouba signifiant "maison" et synonyme de *terreiro* dans le Candomblé.

inquice : mot d'origine bantoue désignant une divinité du Candomblé Angola.

ishé : centre géométrique de la salle de cérémonie, chargé d'énergie spirituelle (*ashé*).

liquaqua : battement de main accompagnant les cantiques.

loa (*vodun*) : divinité vaudou.

Logunede : orisha *Ijexa* du Candomblé Nago.

macumba : culte syncrétique ayant pris naissance dans l'État de Rio.

mère-de-saint/père-de-saint : chef de culte du *terreiro* de Candomblé, autorité suprême en musique comme dans les autres domaines. Se dit aussi *iyalorixa* et *babalorixa* dans le Candomblé Nago, *tata ou tata de inquice* et *nênga* ou *nênga de inquice* dans le Candomblé Angola. *Ladrinho* est le père-de-saint dans le Candomblé de Caboclo et *humbono* la mère-de-saint dans le Candomblé Jèje.

Nanâ : orisha (en Afrique: *Nana Buruku*); au Brésil, figure la vieille épouse d'Oshala et paraît comme la Reine-Mère de orishas.

Obaluayé (Omulu) : orisha lié aux maladies contagieuses.

ogan : dignitaire d'un *terreiro* de Candomblé choisi par ses chefs religieux; les joueurs d'atabaques ont le titre d'**ogan alabé**; mot d'origine yorouba; **ogan huntó** est le nom du tambourinaire dans le Candomblé Jèje.

Ogun (Ogum) : 1. orisha guerrier, maître du fer et des armes, tient une épée pendant le *rum*. 2. fleuve du territoire yorouba.

ojá : bande de tissu terminée par des franges qui orne les atabaques dans les cérémonies.

Olorun : Dieu suprême yorouba.

órín rixá : cantique pour les orishas (Candomblé nago).

orisha (orixá) : nom yorouba pour les divinités du Candomblé.

Oshala (Oxalá) : le plus ancien et le plus vénérable des orishas, syncrétisé avec le Christ; sa couleur est le blanc, symbole de pureté. Historiquement, il serait le Roi-fondateur du royaume d'Oyo et ancêtre du roi Shango.

Oshossi (Oxossi) : orisha de la chasse, symbolisé par l'arc tendu et la flèche; sa couleur est le vert. Le culte d'Oshossi s'est maintenu au

Brésil et à Cuba, mais a disparu de sa ville d'origine : Kétu.

Oshumare (Oxumare) : orisha symbolisé par l'arc-en-ciel et le serpent.

Oshun (Oxum) : 1. orisha féminin lié aux eaux douces, type de la femme coquette et séductrice, tient le miroir pendant le *rum*, une des femmes de Shango. Sa couleur est le jaune doré. 2. rivière baignant le territoire Ijesha.

Osaim : orisha de forêts, lié aux secrets des plantes et de la guérison.

Oya (Yansan) : orisha féminin d'origine Ijesha, lié au vent et à la tempête, une des femmes de Shango.

pao : salutation sonore aux orishas, exécutée sur un atabaque ou en frappant dans les mains (liquaqua).

rum : partie finale de la cérémonie publique du Candomblé (à la suite du *xiré*) où dansent ensemble les orishas habillés et parés selon leurs caractéristiques propres. Mot d'origine fon ("secret", "mystère", "sang"). Désigne aussi un atabaque.

tata cambono : *ogan* chargé de diriger l'orchestre et de lancer les chants dans le Candomblé Angola.

terreiro : ensemble de l'espace communautaire d'un Candomblé.

Umbanda : culte syncrétique intégrant des croyances du Candomblé, des croyances indiennes, des éléments du catholicisme et du spiritisme. Il existe à Salvador de Bahia une Fédération regroupant les maisons de Candomblé et d'Umbanda.

vodun : divinité du Candomblé Jèje. Mot originaire du culte des *vodun* du Bénin.

Xangô : culte afrobrésilien du nord-est (États du Pernambouc, de l'Alagoas et du Paraïba).

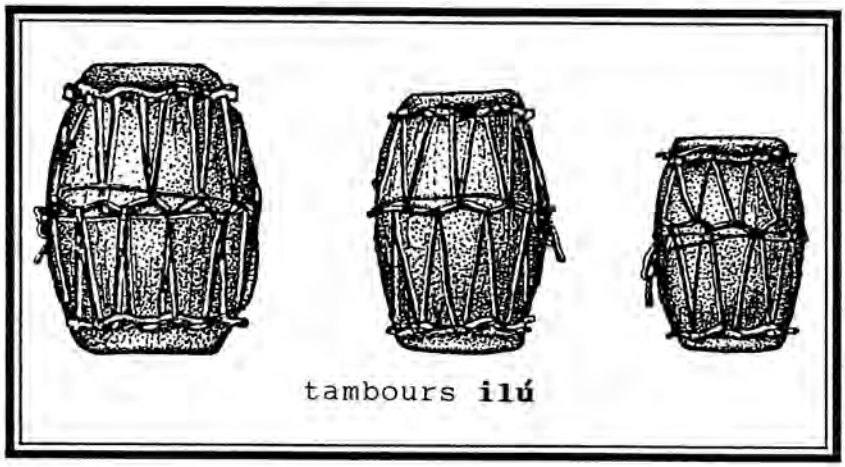
Xango (Shango) : 1. orisha guerrier lié à la foudre, tient une hache double pendant le *rum* (même symbole que Zeus chez les Grecs). Ses couleurs sont le rouge et le blanc; ancien roi du royaume d'Oyo. 2. fleuve du Nigéria.

xicarangomo : responsable des tambours et des cantiques dans le Candomblé Angola.

xiré (shiré) : première partie de la cérémonie publique du Candomblé; on y honore les orishas et on les invite à se manifester.

Yémanja : orisha féminin lié aux eaux salées et à la maternité. Sa couleur est le bleu; personnifie souvent le lien de l'Afrique au Brésil (l'océan) où elle est représentée par une sirène.

Zaka : *loa* ("esprit") des champs et des travaux agricoles (culte vaudou).



tambours **ilú**

COMPLÉMENTS BIBLIOGRAPHIQUES

Ces références complètent celles de la page 17 de notre cahier numéro 26.

''Oyá entre dans le salon des fêtes vêtue des couleurs du crépuscule, au front l'étoile du berger, une verte senteur de mer sur ses seins d'ébène. Elle n'était pas attendue, mais il n'y eut ni surprise, ni affolement, simplement les tambours rituels résonnèrent plus fort et dans le cercle des saints, ébamins, ékédes et iaôs s'inclinèrent révérencieusement. En chemin, elle avait ramassé injustices et méfaits qu'elle tenait en gerbe sous son bras gauche; dans sa main droite, les éclairs et les tonnerres.''

Jorge AMADO, *Yansan des Orages*, p. 33, Paris : Stock, 1989.

Manquait la référence exacte du livre de Pierre Verger : *'Dieux d'Afrique, culte des orishas et des voduns à l'ancienne Côte des Esclaves en Afrique et à Bahia, la Baie de tous les Saints'*. Paris : Hartmann, 1954 (préfaces de Théodore Monod et Roger Bastide, 160 photos de l'auteur).

''Au Brésil, l'importance accordée aux orchestres est mise-en-valeur par les faits suivants :
Les tambours, au cours des cérémonies, saluent, par un rythme spécial, l'arrivée des membres importants de la secte et ceux-ci viennent s'incliner devant eux et toucher le sol à leur à leur base avant même d'aller saluer le maître ou la maîtresse du lieu et les endroits consacré aux divinités. Les adeptes des orishas, au début d'une cérémonie, se prosternent toujours, avant toute chose, auprès des tambours. Les dieux, lorsqu'ils se manifestent, ont soin également d'aller s'incliner d'abord devant l'orchestre qui les appelés.''

Est récemment parue la version française du livre de Monique Augras : *Le double et la métamorphose : l'identification mythique dans le Candomblé brésilien*, Paris : Editions Méridiens-Klincksieck. L'auteur, psychologue, vivant au Brésil depuis les années '60, a acquis une connaissance intime des maisons de Candomblé d'origines bahianes. Elle donne un analyse nuancée et différenciée du vécu de la transe reposant sur l'écoute de nombreux témoignages de quantités d'initié(e)s ou de pères et de mères-de-saints. Il y aurait, selon elle, plusieurs réponses à la question des rapports entre la

personne et le dieu qui s'empare d'elle en fonction de la nature propre de l' orisha : certains sont vécus sur le mode de l'altérité absolue et dominatrice, d'autres proposent des modèles de comportement auxquels on adhère consciemment. Malgré l'allure théorique du titre, c'est un livre de lecture agréable, qui rend compte avec finesse des légendes des orishas comme du style de vie des communautés de Candomblé, où se mêlent le mythique et le quotidien. Il devient l'ouvrage de langue française le plus accessible sur la question. Une citation sur le protecteur des tambours, des artistes et intellectuels :

"Le rythme des tambours de Xangô (alúja) est irrestible. Extrêmement rapide, il possède tellement de vertus que, dès qu'il résonne, tous les orixá se précipitent pour danser avec le dieu du tonnerre. Les figures de cette danse sont assez variées, évoquant divers épisodes mythiques. Mais que Xangô jette la foudre, qu'il brandisse sa hache double ou qu'il montre le ciel, ses pas sont très rapides, ses gestes sont presque violents. C'est le feu du ciel et le feu du sang, dont la majesté n'a pas d'égal sur terre..."

Maryse Condé : *Ségou*, Paris : Robert Laffont, 1984 - Livre de poche 6082/3.

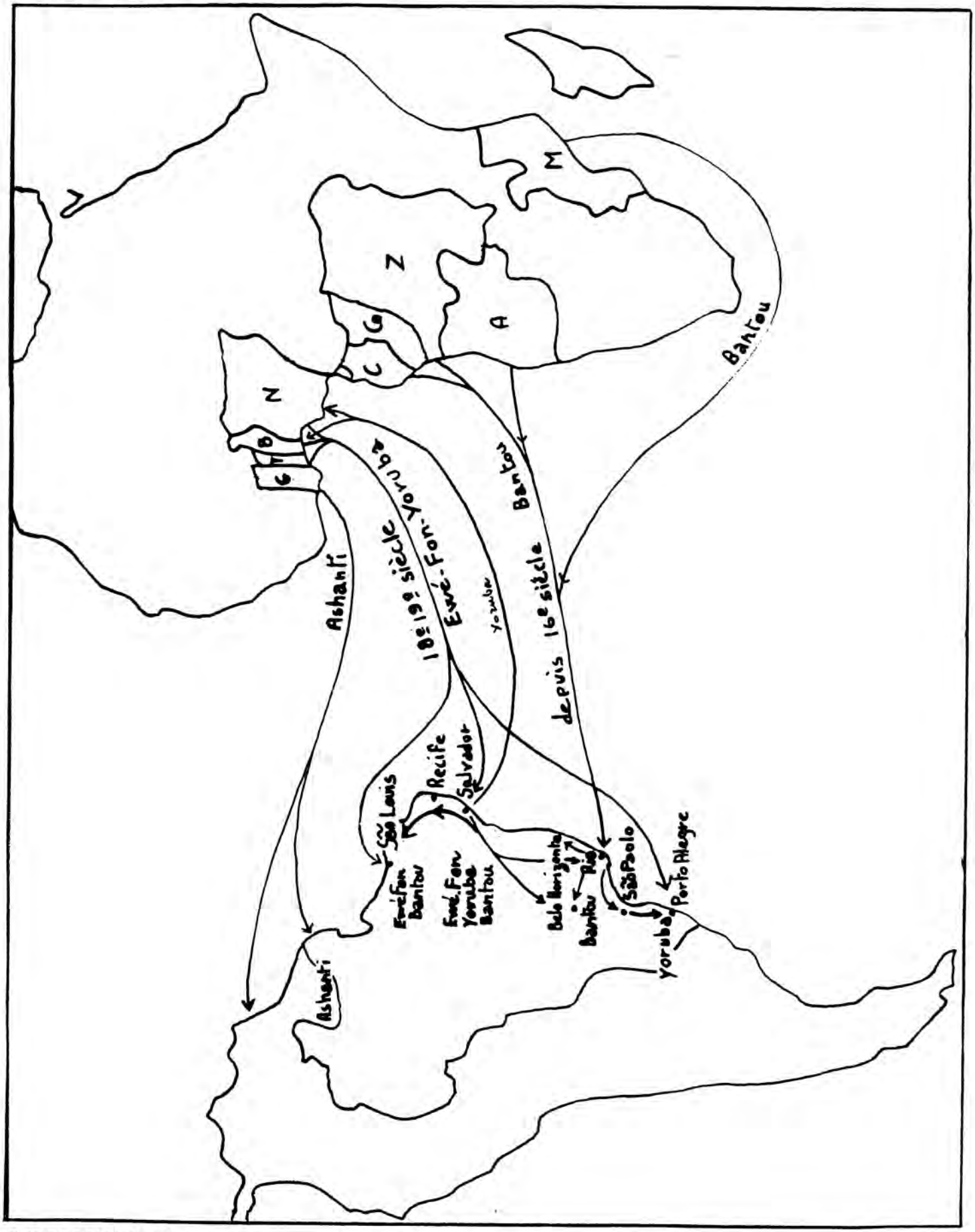
Melville J. Herskovits : "Drums and Drummers in Afrobrazilian Cult Life", *Musical Quaterly*. XXX (1971), p. 447-492.

Alan P. Merriam : "Songs of the Ketu Cult of Bahia, Brazil", *African Music*. I (1956), p. 53-82.

Antonio Olinto : *Le Roi de Ketou*. Paris : Stock, 1983.

Tiago de Oliveira Pinto : *Capoeira, Samba, Candomblé, afrobrasilianische Musik im Recôncava Bahia*, Berlin : Museum für Völkerkunde, 1991. 264 p, photos, dessins, transcriptions musicales, appendice, bibliographie, index, avec CD publié séparément. Un lecteur germanophone voudra-t-il nous en faire un compte-rendu? D'avance merci.

Heriberto Soraudy Espino : *Yoruba, un Acercamiento a nuestras raices*, La Havane : Ediciones Politica, 1993.

. Daniel CHATELAIN.

Diaspora africaine au Brésil