
POUR "ABSTRACTS"

RÉSUMÉ n°54

LES ÓZÀH DU "PAYS des MILLE DANSES" (1)

par Olusegun Abedayo LAWANI

L'auteur réalise ici la première publication jamais faite sur les Ozah (ou Ojah), micro-société de la périphérie yoruba (du groupe Edo). Né et élevé chez les Ozah, il y est revenu pour une étude de terrain où il a étudié les fonctions sociales de la musique (où prédominent les percussions) et de la danse dans cette société restée traditionnelle. Musiques et danses Ozah conditionnent l'articulation harmonieuse des groupes sociaux et des individus. Son étude valorise la transmission orale qui fonde la survie de cette société. Il s'appuie sur l'origine commune des peuples du Sud-Ouest du Nigeria (fondation d'Ifé par Oduduwa), sur leur parenté culturelle, religieuse et linguistique profonde, pour promouvoir une définition large, unifiante et généreuse de la culture et du peuple yoruba (incluant la diaspora américaine et caraïbes), au-delà d'une diversité d'expression qu'il aide pourtant à mieux saisir. Ainsi ces yoruba inconnus nous aident à mieux comprendre les yoruba soi-disant connus.

RÉSUMÉ n°55

LES ÓZÀH DU "PAYS des MILLE DANSES" (2)

par Olusegun Abedayo LAWANI

L'auteur termine dans ce numéro la première publication jamais faite sur les Ozah (ou Ojah), micro-société de la périphérie yoruba (du groupe Edo). Né et élevé chez les Ozah, il y est revenu pour une étude de terrain où il a étudié les fonctions sociales de la musique (où prédominent les percussions) et de la danse dans cette société restée traditionnelle. Musiques et danses Ozah conditionnent l'articulation harmonieuse des groupes sociaux et des individus. Son étude valorise la transmission orale qui fonde la survie de cette société. Il s'appuie sur l'origine commune des peuples du Sud-Ouest du Nigeria (fondation d'Ifé par Oduduwa), sur leur parenté culturelle, religieuse et linguistique profonde, pour promouvoir une définition large, unifiante et généreuse de la culture et du peuple yoruba (incluant la diaspora américaine et caraïbes), au-delà d'une diversité d'expression qu'il aide pourtant à mieux saisir. Ainsi ces yoruba inconnus nous aident à mieux comprendre les yoruba soi-disant connus (première partie : n°54).

tradition

MUSIQUES DE YORUBÁ INCONNUS : LES ÓZÀH DU "PAYS des MILLE DANSES" (1)

D'après un mémoire de DEA de O. A. Lawani

"Tí àkò bà mò íbítí ànlò a mò íbítí àtí bò" :

Même si l'on ne sait pas bien où l'on va on se rappelle toujours d'où l'on vient.
(proverbe yorubá)

Dans PERCUSSIONS, le terme "yoruba" revient fréquemment. Il est à chaque fois l'objet d'une information parcellaire. C'est dire combien ce texte va combler des vides; il nous éloigne heureusement des problèmes de technique sans vraiment les occulter. Paradoxalement, ces "Yorubas inconnus" nous feront mieux connaître les Yorubas soi-disant connus. Bonne lecture avec "O.A." ! mf

L'art et la musique issus des grands royaumes yorubá (1) jouissent d'un certain prestige lié à un legs historique particulièrement important. Ce phénomène a été renforcé par la diffusion sur le continent américain de la littérature orale, de la religion et des savoirs traditionnels qui lui sont intimement liés (tels que la divination d'Ifá ou l'utilisation curative et mystique des plantes) comme cultures de résistance, à partir de foyers cubains et brésiliens. Si nous sommes loin de tout savoir de royaumes traditionnels comme Oyò (d'où viennent les tambours bata et leur maître divin, son célèbre quatrième roi : Shangó) et Ifé (ville de la fondation yorubá), qui font pourtant l'objet de nombreuses études, d'autres cultures régionales sont moins connues. Et moins que toute autre la petite culture Ózàh, fragment Edo qui ne figure même pas sur les cartes ethniques établies au Nigeria(2). Ózàh (appellation d'ailleurs rectifiée par l'auteur, alors que l'administration coloniale et à sa suite l'Etat nigerian ont fait perdurer l'appellation déformée "Ojah") offre pourtant l'intérêt d'une culture communautaire traditionnelle presque entièrement préservée jusqu'ici, relativement peu touchée autrefois par les conséquences désastreuses de l'esclavage et les séquelles du colonialisme, bien que confrontée aujourd'hui, comme la plupart des sociétés de ce type, aux effets très rapides du contact avec le mercantilisme, les media et l'État. Les habitants d'Ózàh appellent eux-mêmes leur pays "le pays aux mille danses" avec une fierté significative d'une auto-conscience séculaire de la valeur de leur patrimoine gestuel et musical. Ce patrimoine est étudié pour la première fois par un chercheur Olúségún Adébáyò Láwàní. Celui que ses amis, dont je suis, appelle familièrement "O.A." a grandi dans la tradition orale des Ózàh. et vit actuellement en France, où il exerce également ses talents de musicien(3). Il a mis l'expérience de son enfance et de son adolescence dans deux mémoires universitaires complémentaires, le premier sur la pratique musicale des femmes Ózàh, et le second sur "l'inscription sociale de la musique Ózàh", que nous tentons de résumer ici. Partiellement, car cet article se focalise sur les pratiques collectives, et parmi celles-ci, celles liées à la production instrumentale des adultes (donc délaissant dans les exemples la description de la production vocale seule et les jeux et contes des enfants). La démarche scientifique d'O.A. Lawani valorise le produit de l'éducation traditionnelle : la connaissance orale de l'histoire précoloniale de son peuple à travers des pratiques musicales/dansées. Sa recherche est loin d'être terminée, limitée par l'accès à des stades d'initiation qui ne peuvent se faire qu'avec le temps, ou par l'attente de la participation à des événements rares (tels que le sacre royal), conditions qui limitent en partie l'étude organologique de certains tambours ou certaines significations sociales. Laissons-lui maintenant la parole. dc

DANS quel cadre social s'inscrivent les manifestations musicales Ózàh qui concourent au fondement de cette société ? Quels sont les événements qui sont les piliers de la civilisation Ózàh? Quelle est leur fonction respective ? La recherche résumée partiellement dans cet article touche le lien évident entre le registre de la production musicale et celui des activités humaines, celles-ci s'articulant autour des comportements sociaux et des finalités diverses d'ordre spirituel ou simplement imaginaire. Un exemple antérieur du même ordre est dans l'étude de terrain réalisée par J. Blacking, selon laquelle "la conception des gens concernant la personnalité et la façon dont ils transforment ces idées en action musicale sont des constructions sociales." (1987, *Common Sense View Of All Music*, p. 48). Donc, le véritable sens et l'explication de la musique ne peuvent se comprendre qu'à travers ses nombreuses et diverses pratiques et aussi à travers ses symboles qu'il faudrait justement parvenir à déchiffrer ; c'est un mélange complexe et subtil où se côtoient et se fusionnent le réel et l'irréel, le naturel et le surnaturel, les vivants et les morts...

NOMBREUX sont les écrits sur les sociétés yorubá de grande échelle. Pour n'en mentionner que quelques-unes : les sociétés d'Ifé, Oyò, Ifébu, Ékítí, Óndó, Ílórín, Ibàdàn, Sábé, Kétí, Ówú, Pópò, Íla, Benin (capitale Benin City) etc. - qui comptent parmi les plus anciens royaumes yorubá - ont fait généralement l'objet de nombreuses études tant par des intellectuels issus de ces peuples que par des étrangers. Les objets de ces travaux vont de l'étude historique à l'étude des Arts et des Cultures, en passant par celles des mouvements migratoires, de l'ethnologie, de la musicologie, des religions...Il existe pourtant des micro-sociétés yorubá qui jusque-là n'ont fait l'objet d'aucun travail approfondi et qui restent donc parfaitement inconnues. Un exemple bien vivant de celles-ci reste la société des Ózàh. L'histoire des Ózàh révèle, dès son origine, à la fois des similarités et des différences avec celle des autres peuples yorubá, en particulier pour ce qui concerne la production et l'utilisation des sons musicaux.

NOTRE objet est la musique traditionnelle des Ózàh, c'est-à-dire ayant une origine propre à ceux-ci. L'étude des comportements musicaux des

Ózàh montre que la période de déclin coïncide curieusement avec celle à laquelle apparaissent à Ózàh des musiques originaires d'une ethnie voisine (*Okpella*). Ces musiques sont d'ailleurs toujours jouées de nos jours, et les Ózàh continuent à chanter dans la langue de cette ethnie. Elles sont jouées en toute place et toute circonstance, au contraire des musiques traditionnelles des Ózàh dont l'exécution est conditionnée par des occasions particulières. Les musiques Ózàh sont contrôlées par la communauté et ne peuvent être jouées sans l'aval du chef qui détient les instruments. Il contrôle aussi les musiques jouées sans instrument. Nous allons décrire aussi des musiques jouées par les Ózàh mais jouées également par d'autres groupes ethniques, par exemple, la musique appelée *Íshókò*. C'est la musique des chasseurs, ou encore *Íregbà*, qui existe chez les Édò sous le même nom et qui a le même caractère social que chez les Ózàh. L'origine de telles musiques n'est pas certaine, et nous ne pouvons les considérer comme purement Ózàh.

L'analyse du système et des notions musicales des Ózàh, conduit à l'étude de leurs comportements musicaux tout au long du cycle de vie, en examinant en particulier les moments-clés que sont la naissance, l'initiation et la mort, sans oublier tous les autres.

LA musique des Ózàh n'est pas perçue comme un divertissement (au sens souvent entendu par les Occidentaux) mais remplit des fonctions sociales précises. Elle n'est pas non plus destinée à une élite, à une classe particulière de la société, mais à l'ensemble de celle-ci. C'est cette musique traditionnelle qui permet aux Ózàh de se distinguer des autres Yorubá, par l'originalité de leur manière de vivre, de leurs traditions, en un mot de leur sens esthétique. Cette musique, léguée par les Ancêtres, a permis aux Ózàh de maintenir des liens avec leur passé, de maintenir leur identité culturelle.

PHOTO TAMBOURS IGBIN (YORUBA)

Bol en bois pour le culte du dieu Yoruba Obatala, dont les tambours Igbin sont représentés avec deux femmes qui en jouent (Musée National, Lagos)

LE PAYS YORUBÁ ET SES PEUPLES

LA République Fédérale du Nigeria est le plus grand pays de la côte occidentale africaine. Le nom Nigeria n'est pas issu du lexique Yorùbá. C'est un mot anglais qui signifie *Niger-Area*, c'est-à-dire "*The area of river Niger*" (la région du fleuve Niger), d'origine coloniale et datant de 1914. Frontalier avec le Cameroun à l'Est, la République du Bénin à l'Ouest, le Royaume du Niger au Nord, le Nigeria s'ouvre sur l'Océan Atlantique au Sud où le fleuve Niger trouve son embouchure dans le Golfe de Guinée. C'est au Sud du Nigeria que le territoire *Yorùbá* s'étend sur deux régions géographiques distinctes : celle de la forêt tropicale au Sud, celle de la Savane plus au Nord, où commencent les territoires *Hausa*, *Nupé*, *Ígàlà*, *Ídómà*, *Tiv* et *Jùkù*. La côte est entrecoupée d'un réseau imbriqué de criques et de rivières, auquel s'ajoute le delta du Niger. La plus grande partie de ce littoral, de plus de 800 km, consiste en une plage sablonneuse et, au second plan, en une frange de marais de palétuviers, la mangrove. Joutant ces forêts marécageuses au Nord, la forêt tropicale s'étend sur tout le territoire, des terres *Íjò*, *Ígbò*, *Éfik* et *Íbibío* à l'Est (jusqu'au Cameroun) aux terres *Ákàn* et *Évhé* (ou *Ewe* selon l'orthographe issue du colonialisme germanique) à l'Ouest avec la République du Bénin et le Togo. Une bonne partie de cette zone guinéenne reçoit de 1500 à 3500 mm de pluie par an. Malgré la période sèche d'août et celle s'étalant de la mi-novembre à la mi-février, l'humidité reste très élevée. La température moyenne annuelle est de 30°.

IL est à noter qu'une carte ne peut pas rendre compte de l'exacte répartition de tous les *Yorùbá*, compte tenu de la définition du terme qui doit être élargi à trois grands groupes (cf. infra).

YORUBÁ : ORIGINES DE LA LANGUE ET DÉFINITION DU TERME

A quelle famille appartient la langue *Yorùbá* ? Colin Mc Evedy explique dans *The Penguin Atlas of Africa History* (page 32 § 4) que "*les langues parlées par les peuples noirs de ces régions appartiennent à une même famille dénommée "Niger-Congo"*. Celle-ci se subdivise en six groupes dont deux, le Zande et le Bantou, qui peuvent être considérés comme le produit des migrations étant apparues lors de l'Age de fer". Il poursuit : "*Les quatre autres groupes, Ouest-Atlantique, Kwa, Mandé et Voltaïque, restèrent confinés au secteur de l'Afrique de l'Ouest où ils évoluèrent. Les langues du groupe Ouest-Atlantique, Wolof, Fulani, se développèrent donc sur la côte ouest. Les langues du groupe Kwa, : Akan, Kkru d'une part, Yoruba, Igbo, Bini, Edo -dont Ozàh fait partie- qui se trouvent dans le sud du Nigeria, se développèrent plus au sud de cette même côte ouest. Le nom Yorùbá", écrit S.O. Biobaku, "s'applique à un groupe linguistique de plusieurs millions de gens" et il ajoute que "en plus de leur langage commun, les Yorùbá sont unis par une même culture et les traditions de leur commune origine à la ville d'Ife". Il continue : "Malgré de nombreux efforts d'unification d'un peuple qui s'entre-déchirait bien avant l'arrivée des Européens, des différences dialectales quelques fois assez grandes ont subsisté entre ces diverses régions accompagnées d'une certaine méfiance ou même de mépris réciproque que le temps n'a*

pas réussi à abolir complètement, car chacun de ces groupes se veut Íjèbù, Ífè, Íjèsha, Égbà, Òndó, Bini, (ajoutons Ózàh), etc... avant d'être Yorùbá"(4).

COMMENT peut-on faire une tentative de définition de ce peuple divisé en si grand nombre de populations qui rentrent en conflit sur le plan de la souveraineté ou de la conscience historique ? Le peuple *Yorùbá*, au moins 22 millions d'individus, dont une vingtaine réside dans le Sud Nigeria, peut cependant être classé en trois catégories, ce qui permet de dépasser ce faux problème : 1) le **Courant Principal**, 2) un courant qui en dérive : le **Courant Secondaire** (ce qui n'implique rien de péjoratif!), 3) un autre courant dérivé, celui-là externe au continent africain : la **Diaspora**.

LES TROIS COURANTS YORUBÁ

1) Le Courant Principal : les *Yorùbá* dont l'histoire orale remonte (chronologiquement) à *Ífè*, quelle que soit leur localisation géographique actuelle ; ainsi les villes de *Sabé*, *Pópò* et *Kétù* pourtant situées en République du Bénin, sont, elles, majoritairement *Yorùbá*. Ces *Yorùbá* partagent les mêmes valeurs culturelles, coutumes, croyances, et surtout la même langue. Leurs souverains (*Obà*) attestent une histoire commune qui remonte à *Ódùdùwà*, le héros fondateur de la terre *Yorùbá* : le mythe *Yorùbá* raconte que ce sont les sept fils de *Ódùdùwà* qui sont à l'origine de la fondation des sept royaumes: trois se dirigèrent à l'Ouest pour bâtir les Royaumes de *Kétù*, *Sabé* et *Pópò*. Le quatrième prit la direction du Sud et créa le royaume de *Ówù*. Le cinquième alla vers l'Est pour y fonder le puissant royaume du Benin et les deux derniers se dirigèrent vers le Nord et y installèrent les royaumes de *Ila* et *Óyó*.

CARTE

2) Le Courant Secondaire : les *Yorùbá* dont la migration s'est effectuée à partir d'autres centres que *Ífè* (ceux-ci, nous l'avons vu ayant essaimé à partir de ce dernier). Ces groupes secondaires se sont forgés leur histoire "locale" ainsi que leurs différents héros fondateurs. Leur *Obà* (roi) ne réclame plus une descendance directe avec *Ódùdùwà*. Bien que l'on retrouve des termes *Yorùbá* dans leur langage, ils ont développé des dialectes locaux, *jèbù*, *òndó*, *ékítí*, *íjèsha*, *ògbómóshó*, etc. Ils ont leur propre langue, leur propre origine historique et leurs héros fondateurs. Ils estiment venir de Benin City et d'autres grandes villes *Yorùbá*, mentionnées plus haut. Deux groupes secondaires importants, à l'Est du pays *Yorùbá*, sont les *Édo*, et les *Ígbò* (ou *Íbò*) de l'Ouest (c'est-à-dire à l'Ouest du fleuve Niger). Ils ont des croyances et des coutumes locales inspirées des traditions du groupe principal. Par exemple, l'organisation socio-politique, les coutumes, les croyances religieuses ne comportent que des adaptations locales mineures. Ils parlent *Yorùbá* comme seconde langue ou bien parlent un *Yorùbá* modifié comme langue locale. Tous les locuteurs *Édo* pensent venir du royaume de Benin. Les peuples *Ígbò* de l'Ouest (*Ágbòr*, *Asàbà*, *Ònitshá*- pour n'en citer que quelques-uns) ont également des liens historico-culturels avec ce dernier. Parmi les *Édo*, dont la tradition orale évoque une immigration depuis Benin, figurent les *Íshékírí*, *Uróhòbò*, *Agénégbòdè*, *Orá*, *Ishán*, *Ibilò* et les *Ózàh* qui nous intéresseront plus loin.

MALGRÉ les dialectes “locaux” existant aujourd'hui au sein des *Yorùbá*, à l'origine tous les *Yorùbá* appartiennent à une même famille linguistique. Ils sont unis par une même culture et des traditions dues à leur origine historique commune. Ils ont également les mêmes caractéristiques psychologiques, réunissant ainsi les trois facteurs qui définissent, selon Cheikh Anta Diop, l'identité culturelle d'un peuple.⁽⁶⁾

3) La Diaspora : Il y a aussi des *Yorùbá* qui vivent loin de la terre de leurs ancêtres. Ce sont des descendants des fils et des filles des *Yorùbá* qui furent capturés et vendus en esclavage durant la période de traite des XVIIIe et XIXe siècle. On peut les retrouver aux Antilles, à Trinidad, en Jamaïque, en Amérique du Nord et du Sud, au Brésil, à Cuba, à Haïti. En effet, ils se rappellent que leurs ancêtres étaient *Yorùbá* en Afrique, aussi peut-on retrouver des cultes *Yorùbá*, tel que celui de *Shangó, Óbatála, Ógùn...*; et leurs musiques et leurs danses ne laissent aucun doute sur leurs origines *Yorùbá*. Comme le dit Roger Bastide dans les Amériques Noires : “de toutes les religions qui se sont maintenues en Amérique, c'est certainement la religion des Yorouba qui est restée la plus fidèle aux modèles ancestraux” (p. 123) ; et plus loin en continuant la comparaison entre patron et modèle : “il suffit de comparer les mythologies, les organisations sacerdotales, les types de cérémonie et leurs séquences

rituelles pour voir avec quelle respectueuse fidélité le religion Yorouba continue chez ses fidèles d'Amérique” (p.125).

EN dépit de l'éloignement temporel, spatial ou spirituel, des liens sociaux, historiques, linguistiques unissent ces hommes et ces femmes grâce à la tradition orale. De plus par l'adoption de la religion *yorùbá* par des personnes de diverses origines dans le Nouveau Monde, cette religion, transportée à l'origine par des populations déportées est actuellement en expansion. L'utilisation des tambours sacrés tels que les *bata* et la conservation de la nomenclature des termes techniques les concernant en langue *yorùbá* en est un symbole⁽⁷⁾. A travers l'influence religieuse, une pratique linguistique *yorùbá* se continue dans le Nouveau Monde, ainsi que l'ont montré les travaux sur le plurilinguisme de Cuba lié à la population d'origine africaine et au culte de la “*santería*” (cf 1988-94 Castellanos Isabel 1988-94 : “*Cultura afro cubana*” vol. 1, 2, 3 spécialement 1992, vol. 3 “*Las religiones y las lenguas*”, Ed. Universal, Miami). Les migrations brésiliennes, porto-ricaines, ou cubaines aux États-Unis, ainsi que l'influence des hiérarques religieux de La Havane à New-York, en Floride, en Californie, à Porto-Rico, au Venezuela ou en Colombie étendent géographiquement et numériquement cette influence religieuse et son corollaire linguistique. et un “v” en plus. L'alphabet *Ózàh* s'écrit ainsi, avec ces deux lettres supplémentaires par rapport au *yorùbá* : **a b d é è f g gb h i j k l m n o ó p r s t u v w y z**

QUELQUES remarques particulières sont à ajouter en ce qui concerne les quelques sons singuliers qui sont propres à la phonétique *Ózàh* et *yorùbá* :

- les son **gb** et **kp** (**p** des alphabets *yorùbá* et *Ózàh*) : combinaison de consonnantes pré-palatales et labiales
- les sons **sh** (chuintant et sifflants), habituellement écrits s
- et les voyelles **i, é, è, a, o, ó**

On note que pour le **è** et le **ó** la langue *Ózàh* utilise à l'instar du *Yorùbá* une variation d'accents toniques forts ou faibles que nous signalerons par un accent grave (`) pour les tons faibles ou bas, par un accent aigu (´) pour les tons forts ou hauts.

DANS les langues tonales, une modification de tonalité implique un changement sémantique. Or, on assiste entre ces deux langues à des variations tonales accompagnant les “passages” de mots de l'un à l'autre, mais sans changement de sens.

L'ART MUSICAL ÓZÀH

P. Graineger soutient que “*les attitudes humaines et les façons selon lesquelles l'homme appréhende le monde qui l'entoure, sont le résultat de la danse et de la musique ; pas nécessairement la danse et la musique telles que nous les connaissons, mais une forme de comportement adaptée qui était non seulement le prototype des danses et des chants, mais aussi celui de la plupart des autres formes de comportement humain*” (rapporté par John Blacking dans *Common Sense View of all Music* - p. 60). Ces propos nous paraissent entrer en profonde résonance avec la société *Ózàh* et ses manifestations musicales, et le lecteur pourra lui-même le vérifier plus loin.

QUAND j'ai commencé mes recherches sur le site relatif au peuple *Ózàh*, je fus surpris de remarquer qu'il n'existe pas de terme faisant référence à la musique et logiquement aux musiciens. Il existe cependant des termes se rapportant aux joueurs d'instruments, depuis les différentes catégories de tambours *òpèri àgùmá*, joueurs de tambour, en passant par la cloche *òpèrièlò* et la gourde à perles, *òpèri osa* (*shèkèrè* en *Yorùbá*). De même, il est à noter qu'un chanteur est appelé *osuví*, un danseur *ògbísímí*.

LE fait qu'il n'existe pas de terme générique pour exprimer “musique” et “musiciens” ne veut pas dire qu'il n'existe pas d'activité musicale ni de joueur d'instrument qui ne soit “musicien”. D'autre part les situations musicales sont communes et courantes, nuit et jour, que ce soit à travers les jeux d'enfants ou bien tant au cours des festivités et des cérémonies de la communauté que lors des activités rituelles. Ces situations sonores étant donc omniprésentes, un étranger dénué de préjugés pourra aisément les distinguer au sein de leur diversité et mesurer leur caractère “structurant”. Le fait qu'il n'existe pas de terme générique pour exprimer “musique” et “musiciens” ne veut pas dire que cela est dû à une pauvreté

Détail d'une oeuvre contemporaine yoruba

UN CAS PARTICULIER DU COURANT YORÙBÁ SECONDAIRE : L'EXEMPLE D'ÓZÀH

LES *Ózàh* disent qu'ils sont émigrés du Royaume du Benin mais en fait, ils parlent mieux le *Yorùbá* que la langue parlée dans l'ex-royaume. On parle le *Yorùbá* à l'école et à l'église. La grande majorité de la population emprunte des noms *yorùbá* et les donne en particulier à ses villes et lieux-dits : *Ajoyo* (“on s'amuse ensemble”) et *Ìlè-Óró* (“Terre riche”), par exemple, sont des mots *yorùbá*.

Dans la langue d'*Ózàh*, nombreux sont les mots d'origine *yorùbá*. Certains, même si la façon de les prononcer a subi des modifications plus ou moins importantes, gardent leur signification originelle *yorùbá*. Voici les signes que nous utiliserons pour la transcription de la langue *Ózàh*. Il s'agit des mêmes sons phonétiques que pour la langue *yorùbá* avec un “z”

inhérente aux langages africains. Cela est au contraire caractéristique des anciennes civilisations dans le monde (ainsi si le mot "musique" et "musiciens" n'apparaît pas dans la Bible, on y mentionne néanmoins les instruments qui servent à rendre gloire à Dieu, ainsi qu'à ceux qui en jouent). Une question peut éclairer l'absence de ce terme dans ce type de société : A quelle époque ce terme est-il apparu dans les civilisations occidentales et pourquoi a-t-il été nécessaire de l'utiliser ?

DANS son ouvrage *Common Sense View of all Music*, J. Blacking répond que : *"La catégorisation et la spécialisation de certains membres de la société en tant que musiciens, artistes, ingénieurs, hommes de loi, docteurs, etc. aussi bien que la séparation des styles musicaux et l'organisation de la vie musicale en travail professionnel pour certains et en "distraction" pour d'autres, tout cela apparaît comme étant le reflet de la division du travail dans la société industrielle naissante. De plus, le fait que cette musique soit transcrite sur papier plutôt qu'improvisée a provoqué une division supplémentaire entre créateur et exécutants... Bien que durant des siècles, cette division ait permis l'épanouissement de génies d'une grandeur exceptionnelle inconcevable dans les conditions primitives, il semble que cela soit aux dépens de la créativité et de la production artistique de millions d'autres exécutants potentiels."*

NOTIONS MUSICALES ÓZÀH

QUELLES sont donc les notions musicales du peuple Ózàh, Comment les Ózàh reçoivent-ils une éducation musicale et quelle attitude ont-ils à l'égard de la musique en général? Que pensent-ils de l'origine de la musique ?

L'élément musical le plus frappant que l'on rencontre chez les Ózàh en particulier et les Yorùbá en général peut être trouvé dans leur langage, qui est tonal sur trois niveaux sonores (haut - moyen - bas). Marcel Mauss a mis en évidence que *"Dans les langues à ton, un certain chant est toujours obligatoire, c'est la phonétique de la langue, le ton vaut des syllabes entières. Nos langages sont des langues qui ont déposé leur musique. Dans la plupart des cas, il s'agit de mélodiser et de rythmer un langage, il y a beaucoup plus de musicalité constante que chez nous. Donc beaucoup de choses que nous ne croyons pas chantées le sont en réalité."* (op. cit. p. 113). Les langues Ózàh et Yorùbá illustrent parfaitement ce propos. Ainsi le sens d'un mot peut varier en fonction de l'accentuation apportée lors de sa prononciation. Par exemple en langue Ózàh, "Émà" est différent d'"Émá". Le premier signifie "Créateur" alors que le second veut dire "son, chose sonore". En termes d'intervalles musicaux, "Émà"-Créateur est un intervalle d'un demi-ton descendant, et "Émá"-chose sonore une sixième descendante.

UN mot tel que akèrè ("le mot") est d'une part d'essence divine (le Verbe), et possède par ailleurs des propriétés intrinsèques, positives ou négatives : "le mot est plus qu'une arme tranchante" (*"Akèrè ó mùfà égbélé"*) dit un proverbe Ózàh. Musique et langage sont de même nature, de même origine pour les Ózàh, et la musique a donc également ce double caractère. C'est pour cela que l'utilisation de la musique, comme de la parole, doit être contrôlée chez les Ózàh.

LORSQUE les mots sont chantés, la mélodie d'une phrase prend néanmoins une autonomie par rapport aux hauteurs de la langue parlée. Ce qui reste commun à la langue parlée, c'est qu'il n'y a pas de modulation formant plusieurs notes sur une voyelle donnée, mais une seule note. Considérons les deux phrases suivantes :

- *"Ábíkè n'Áníkè óshó gbà yó"* (en langue Ózàh, avec des noms propres yorùbá) : "Ábíkè et Áníkè ont été mouillées par la pluie" ; cette phrase

peut se jouer sur trois notes, par exemple *do-do-ré-mi-do-ré-do-do-ré-do*)

- *"Shé réré nilé ayé yi bótilé wu kóshé lé tó"* (en langue Yorùbá) : "Fais ce qui est bien dans la vie quelles que soient les difficultés"; peut très bien être interprétée selon une gamme ascendante suivie d'une gamme descendante (*do-ré-mi-fa-sol-la-si-do-do-si-la-sol-fa-mi-ré-do*). Dans ce cas les tons aigus peuvent être interprétée par des notes graves et réciproquement.

POUR mieux comprendre la notion musicale Ózàh, examinons trois activités qui seront qualifiées de "musicales" par tout individu dépourvu de préjugés : *ishími*, *uvié*, *émáupérími*, à savoir la danse, le chant, l'instrumentation. Nous pensons qu'il est impératif de considérer ces trois activités au sein même du contexte culturel Ózàh afin de pouvoir appréhender comment ces derniers définissent et valorisent ces activités artistiques.

a) ÍSHÍMÍ (la danse)

DANSER est inné chez les Ózàh. Cependant le développement de cette faculté varie en fonction des individus. De même, si tout homme naît avec la capacité de parole, certains sauront néanmoins mieux s'exprimer que d'autres. Ainsi dans la société Ózàh, si tous les membres de la communauté peuvent prendre part à une danse, tous ne seront pas considérés comme "bons", "performants", comme le signifie le terme *"Étèsómi"* (qui ne veut pas dire "danseur professionnel" puisque ce métier n'existe pas), certains danseurs seront *"Úkòbò"* (mauvais danseurs). A l'image de plantes dont la germination et le développement se feront en proportions inégales dans un même sol, les membres de la communauté bénéficiant de valeurs socio-culturelles communes ne développeront pas la même aisance de comportement. *Étèsómi* est grandement valorisé chez les Ózàh. Quand un bon danseur entre en scène, l'assistance l'encouragera verbalement *"Étèsómi óyá úgéré dé úkòbò wavié yóróró"* - "le bon danseur est entré sur la piste et ceux qui ne savent pas bien danser ne font que pleurer" - mais aussi lui fera des cadeaux. Un échange se créera alors avec les musiciens qui donneront le meilleur d'eux-mêmes. L'harmonie et la joie régneront.

LA danse est l'expression corporelle individuelle chez les Ózàh, il n'existe pas de situation où les danseurs forment des couples comme c'est le cas dans la culture occidentale; cette gestuelle individuelle est liée au martellement des pieds sur le sol qui renforce le mouvement rythmique créé. Toutefois, on rencontre un type de danse qui ne sera pas de l'ordre de l'expression corporelle individuelle avec le rituel d'*Ibìshikà*. Là, les danseurs (en fait les danseuses) s'animeront du même mouvement qui formera donc une chorégraphie harmonieuse. La notion musicale Ózàh en terme de danse est considérablement développée puisqu'il existe une variété de termes spécifiques pour décrire chaque expression corporelle qui accompagne les activités musicales. Ainsi, certaines expressions considérées comme du registre de la danse par un observateur extérieur, ont, en fait, une dénomination plus spécifique : c'est le cas de *li* ("sauter"), *bo* (plusieurs significations en dehors du mouvement corporel: "couvrir", "consulter"), *ma* ("créer"). Dans les exemples d'événements musicaux cités plus loin, on dit à propos de leurs danses : *"Li" Írègédé, "Bo" Ogùn, "Ma" Ídè, "Yó" Ògísò* ("aller à Ògísò), *"Gbé" írègbá ou "Gbé" Ibìshikà : Gbé* ("faire la danse de") est commun à une dizaine d'événements musicaux. Les Ózàh affirment: *éyàrà ishími nó màkíné* ("nous sommes le pays des mille danses").

L'auteur danse avec un Irimi ("masque", esprit des ancêtres) au son des tambours Agba

b) UVIÉ (chant)

UVIÉ, activité sonore harmonieuse est à distinguer, de *ifógólómi*, discordant, brouhaha et de *ígómi*, poésie chantée. Deux notions complémentaires se trouvent impliquées dans cette création, la première est *su* ("appel"), la seconde est *bièhè* ("réponse"). *Bièhè* est conditionné par l'écoute. Quand un individu crée une mélodie, il ou elle la chante au reste du groupe *-su-*, qui la reprendra *-bièhè-* dès que l'initiateur aura fini de chanter la dernière note. Les *Ózàh* disent *Uvié nà supè òmèdè múnú ibièhemí* : "une mélodie qui a été formulée une fois n'est plus difficile à reprendre".

IL y a des chants avec ou sans accompagnement instrumental, ces derniers rythment des narrations, des jeux d'enfants mais aussi le travail. Une mélodie est chantée plusieurs fois par un individu, puis elle sera reprise en chœur par le groupe, c'est à ce moment que l'harmonie se crée, à savoir : *úmùénémi* ; *úmùénémi* exprime l'harmonie en terme d'expérience esthétique chez les *Ózàh*. Il est intéressant de noter qu'on le rencontre aussi dans un contexte global quand l'igname est pilé avec l'eau pour former une pâte homogène.

AVANT que cette harmonie n'existe dans les voix (ou bien sûr dans les instruments), il faut qu'il y ait *úrènámi*, c'est-à-dire "accord", et en même temps assise rythmique. Ce même mot peut être utilisé concernant un savoir-faire artisanal comme le tissage, le tressage de paniers ou de nattes, impliquant des alternances et des régularités. Il doit y avoir *úmùénémi* entre les membres d'une communauté mais aussi *úrènámi* entre la société et la nature. Si cette sensation harmonieuse ne prévaut pas, la situation musicale est qualifiée de *zónàà*. Mais quand ces conditions de base se retrouvent, on dit qu'il y a *óshí* ("beauté") dans l'activité artistique qui est alors valorisée.

c) ÉMÁIPÉRÍMÍ (instrumentation)

DANSER et chanter sont bien deux activités caractéristiques de l'expression musicale chez les *Ózàh*. Considérons à présent une forme plus sophistiquée d'expression qui est la production de sons par le biais d'instruments. Les progrès de l'ethnomusicologie ont permis qu'il soit admis que les instruments de musique ne sont pas des objets culturels dont l'usage est anodin. Ce sont des objets conçus pour avoir une "voix" et comme tels ils ont quelque chose en commun avec les êtres vivants. Au bout de la logique de ce rapprochement la "voix" d'un instrument peut se substituer à la voix humaine pour être investie de la fonction de transmettre la parole (il y a un lien entre la parole et le sacré chez les *Ózàh*).

AINSI, à propos des tambours, et généralement des instruments de musique, les *Ózàh* diront qu'ils *í dí kórè* ("parlent") ; par là, entendez que les instruments de musique sont en train d'être joués ; on considère bien que les instruments de musique ont une "voix". Cette "voix" propre est irremplaçable par d'autres instruments (porteurs d'autres "voix"). Les tambours n'ont certes pas l'exclusivité de la production rythmique : il faut noter que l'homme a utilisé, et utilise toujours, son corps comme instrument de production sonore, par exemple, les battements de mains ou de pieds (voir plus loin *ibishikà*). Ensuite, tout objet sonore, qu'il soit naturel ou créé par l'homme pourra devenir instrument de musique, par exemple, le bois, la pierre, le verre, le fer, la calebasse, aussi bien que les tambours, l'arc musical, la flûte, etc. Que le rythme soit effectué avec les mains, un bâton *ósàgumá* ou du fer *émákúri*, les exécutants se doivent de maintenir le tempo interne et de

jouer le *pattern* rythmique de la musique voulue. C'est là la condition *sine qua non* aux bonnes prestations des chanteurs ou des danseurs.

A l'instar de *uvié*, le chant, l'harmonie, l'accord, l'unité polyrythmique (où chaque instrument entre en relation avec les autres sans produire d'altération néfaste), peut être ainsi réalisé : c'est *úrènámi*. Et c'est sans le secours d'un "chef d'orchestre" que *úrènámi* donne lieu à *úmùénémi* : "harmonie esthétique". On voit ici que ce n'est pas le terme "musique" ou "musicale" qui englobera ces trois activités mais plutôt les concepts importants d' *úrènámi* et d'*úmùénémi* qui définissent et valorisent ces activités artistiques chez les *Ózàh*.

SYSTEME D'ÉDUCATION ET COMPORTEMENT

COMMENT les *Ózàh* parviennent-ils à *úmùénémi*, à cette maîtrise et cette harmonie sans qu'il y ait professionnalisation et surtout répétitions, c'est-à-dire entraînement ? Comment une telle activité musicale peut-elle exister si les instruments nécessaires à son bon déroulement sont gardés par les chefs et ne sont utilisés que lors des cérémonies et des rituels ?

AVANT tout, il est important de rappeler que si les instruments sont dédiés à certains rituels, le schéma rythmique de ces derniers pourra néanmoins être reproduit sans enfreindre les coutumes, avec d'autres instruments quels qu'ils soient et ce sans représailles de l'autorité : les enfants *Ózàh* ne s'en privent pas, et c'est par le jeu qu'ils imitent et fixent ces *patterns* rythmiques. Mais, avant même de pouvoir jouer et imiter, l'enfant est dès la période prénatale soumis à un conditionnement musical intense, lorsque sa mère participe aux activités. Après sa naissance, c'est sur les genoux ou plus fréquemment dans le dos de sa mère qu'il sera soumis aux influences musicales et qu'il commencera à y répondre.

CE type d'éducation est considéré comme informel, mais, dans le contexte de la tradition orale *Ózàh*, ceci peut être en fait considéré comme dûment formel ainsi que tout l'éventail des jeux, contes et activités réservés aux enfants - dont le caractère musical est omniprésent. En effet, la décision de jouer ne vient pas du roi *Ókpáshí*, du chef *Éja* ou de quelque individu influent, c'est la tradition qui permet l'existence de l'événement et le type de musique. L'éducation musicale n'est pas acquise par l'argent, c'est un droit et un devoir acquis dès la naissance par tout être membre de la communauté *Ózàh*, qui devient donc un musicien. "Si la musique peut être jouée et comprise par tous, c'est qu'elle est la confirmation de ce qui se trouve déjà dans la culture en apportant la structure sonore qui en dérive, et n'est pas un luxe, ni une activité du tiers temps, ni un simple moment d'agrément ; car le plus important dans cette tradition musicale est les relations des composantes humaines entretenues par la flamme musicale dans le cadre de leur relation respective des expériences collectives que l'on partage". affirme John Blacking(8). Ainsi, la musique des *Ózàh* n'est qu'un processus qui leur permet de rentrer en contact entre eux dans leurs nombreuses et diverses pratiques et productions musicales et leur fait acquérir des connaissances, des idées, des goûts, des sentiments, des habitudes, des caractères.

LES *Ózàh* apprennent par mimétisme ce que font les aînés lors des différentes situations, qu'elles soient musicales ou non, de l'enfance à l'adolescence jusqu'à l'âge adulte. Formellement, à l'instar des adultes, les jeunes font partie intégrante de la communauté. Ils sont sollicités et y peuvent participer activement. Ainsi s'opère le conditionnement musical, rendant le phénomène de répétition inutile. Tout membre de la même communauté pourra participer aux événements musicaux d'une façon ou

d'une autre. C'est uniquement le degré d'implication qui déterminera l'habileté et la compétence d'un être dans une activité donnée.

PUISQUE toute musique est dédiée à un dieu, ou est fonctionnelle (naissance, mariage, travail, mort, etc.), c'est la dévotion musicale qui peut permettre à tout individu d'exceller dans son art au point d'être comparé à un musicien dit professionnel dans les sociétés industrialisées. Néanmoins, on ne rencontrera pas d'individu ou de famille gagnant sa vie grâce à la musique car, "faire de la musique" n'est pas une activité économique. Il est d'ailleurs fort instructif de savoir que chez les *Yorùbá*, l'appellation "musicien" est très récente et qu'elle est proche de la dénomination de "mendiant" : *àgbé*.

DANS le système culturel *Ózàh-Yorùbá*, il y a bien un lien étroit entre l'instrument utilisé et l'événement musical. La manifestation ne se fera que grâce à l'usage des instruments appropriés.

QUELS sont ces instruments traditionnels mis en œuvre ? Dans quelle mesure ces activités sont-elles structurantes au sein de la communauté ?

LA PRÉPONDÉRANCE DU RÔLE DE L'INSTRUMENT TRADITIONNEL

NOUS considérons ici les instruments utilisés lors des activités musicales à caractère sacré prépondérant. En laissant de côté pour le moment le bala (dit souvent improprement balafon), *ídágbóló*, la *sanza ítélegù*, *áshèkítèrèkè* (voir plus loin), *égogo*, l'arc à corde, qui sont communément utilisés dans la vie quotidienne.

MIS à part les battements de mains, les voix, les instruments traditionnels du peuple *Ózàh* sont la cloche *élò*, la flûte *ífè*, les tambours -certains tambours sont en bois appelé *óshà-àgùmà*, "arbre tambour"; d'autres tambours sont en poterie appelée *ényé-àgùmà*, "poterie tambour". Les termes de mère *ónù* et enfant *ómó* sont employés pour décrire les tambours qui sont habituellement utilisés pour la plupart des activités musicales. Ils servent lors des cérémonies, ils rythment les travaux des champs, la construction et les intérêts communaux. Ils peuvent être utilisés par un individu ou par un groupe. Certains tambours sont dédiés à des cérémonies musicales bien particulières et n'importe qui ne peut pas en jouer à n'importe quelle occasion. De tels instruments sont gardés par un chef *éja* qui ne favorise leur emploi que si des occasions bien particulières le nécessitent. Il faut également noter que personne, chez les *Ózàh* n'est autorisé à posséder des tambours identiques à ceux conservés en lieu sûr.

Parmi ces instruments, trois sont utilisés pour la cérémonie des ancêtres : *Ágbà* (littéralement "nous assemblés", qu'on pourrait traduire par "grand rassemblement").

LA cérémonie *Ídè* monopolise également des tambours (deux si mon souvenir d'enfant est exact). Celle-ci a lieu uniquement lors des funérailles d'un chef ou d'un roi. Cette condition, à laquelle s'ajoute le caractère sacré des instruments, explique que je suis jusqu'ici dans l'impossibilité de pouvoir préciser les caractéristiques organologiques des instruments et confirmer leur nombre. Quand je suis rentré chez moi pour effectuer mes recherches sur le terrain en 1987, j'ai informé mon père de son intention de filmer la cérémonie *Ídè*. La première difficulté fut de devoir contacter le "gardien" des instruments par l'intermédiaire d'un messager. Ce dernier revint et indiqua non seulement la surprise du chef *éja* à l'idée de vouloir filmer *Ídè* mais demanda aussi le bien fondé d'une telle requête, puisqu'aucun événement grave ne le motivait sinon la curiosité d'un *Ózàh* exilé. C'est seulement alors que je fus informé que cette cérémonie n'avait lieu qu'à l'occasion de la mort d'un Roi *Ókpàshi* ou un Chef *éja*. Je pensais plutôt qu'ils attendaient quelque présent en argent. Cependant, le messager revint à nouveau spécifiant que cela n'étant pas non plus une question d'argent et que le refus était motivé du fait que *Ídè* faisait partie intégrante des traditions *Ózàh*. La décision prise par le chef ne le fut que par respect des traditions. Néanmoins, compte tenu de la personne ayant formulé la requête, on autorisa la mise à jour des instruments pour une mise en scène qui pouvait être filmée du moment qu'aucun son ne devait être tiré des tambours. Mais je n'ai pas donné suite, puisque l'essentiel et le véridique étaient absents : le son.

CE témoignage souligne le caractère fonctionnel des activités musicales *Ózàh* et la prépondérance du son dans l'univers *Ózàh*. L'événement

musical est principalement déterminé par l'instrument ou les instruments utilisés. Nous pensons donc qu'il est nécessaire de donner ici l'instrumentarium des événements musicaux *Ózàh* afin de tenter de procéder à une classification des danses et musiques.

QUELS sont les instruments qui sont utilisés pour produire les sons lors de chaque événement ?

<i>Ógùn</i> :	2 tambours (mère et enfant)
<i>Ídè</i> :	probablement 2 tambours (mère et enfant), une cloche double en fer
<i>Ómóùkpèákó</i> :	2 cloches jouées avec <i>Óshà</i> , la baguette
<i>Órímùniàmi</i> :	La houe usée, jouée avec une baguette de métal
<i>Íkidi</i> :	1 ou 2 tambours (mère)
<i>Ókídógbó</i> :	Corne d'animal <i>Ókpà</i>
<i>Írègbà</i> :	2 tambours (mère et enfant)
<i>Ibìshikà</i> :	Claquement rythmique des mains
<i>Úkpùkpè</i> :	2 tambours (mère et enfant)
<i>Ólélé</i> :	Rythme des pieds avec sonnailles aux chevilles
<i>Ógísó</i> :	Percussions de fabrication individuelle, instruments extérieurs à la communauté (harmonica, guitare...)
<i>Ékèwèwè</i> :	Une cloche simple en fer, jouée avec une baguette en bois
<i>Írègèdè</i> :	Tambours non connus (devenu obsolète)
<i>Íshòkò</i> :	2 tambours <i>Íshòkò</i> en poterie
<i>Íkédé</i> :	1 ou 2 tambours <i>Íkédé</i> doubles
<i>Ísè</i> :	1 tambour (mère), une cloche, une flûte
<i>Ágbà</i> :	3 tambours <i>ágbà</i> , <i>òjì</i> , <i>àlùpé</i> et une flûte
<i>Égbàsómì*</i> :	Cloche en fer, jouée avec une baguette de bois
<i>Gùas'ákàyàn**</i>	1 tambour (mère)

*Les tambourinaires Ágbà présentent deux de leurs tambours
(Ózàh, Nigeria)*

ÉLÉMENTS D'ORGANOLOGIE

VOICI une classification des instruments utilisés traditionnellement par les *Ózàh*.

A. Membraphones (*égùmà* : les tambours) :

Ígògò :	tambour d'aisselle
Ágbà, Ójì, Àlúpè :	Les trois tambours sacrés de la cérémonie des ancêtres
Ágùmà Ónù (mère) et Ágùmà Òmò (enfant) :	tambours pour la cérémonie de Ógùn,
Úkpùkpè	
Ágùmà Íshòkò :	tambour en poterie recouvert d'une peau d'iguane; pour Íshòkò (confrérie des chasseurs)
Íkédé :	Tambour sacré pour Èbu : confrérie des docteurs
Ágùmà Ide :	Tambour pour Ide

B. Idiophones et lamellophones:

Ítélégù	Sanza
Ídàgbóló :	Bala ou xylophone
Èlò :	Cloche
Áshèkùtèrèkè :	Longue tige en bois couverte d'incisions concentriques frottée avec un bracelet taillé dans un fruit sec
Òsà :	Hochet sonnaillé sur calebasse
Ísàbélé :	Sonnaillés de chevilles

C. Aérophones :

Symboles de l'orisha Obatala, dont un tambour Igbin (yoruba, Cuba)

Ufé :	Flûte en bois (5 sons)
Ókpà :	Corne d'animal

D. Cordophone:

Égògò :	Arc musical (proche du berimbau)
	(fin de la première partie)

O.A. Lávání.

D'après le mémoire de DEA d'ethnomusicologie L'inscription sociale et la fonction de la musique chez les Ózàh (Nigeria), université Paris 8-St Denis, 1997.

© 06, 01 '98

*Adaptation pour "Percussions" :
D. Chatelain.*

(1) Ce texte respectera l'écriture originale de ce nom, bien qu'il soit passé en Français comme "yorouba" (ce que nous retrouverons dans quelques citations) ou selon l'usage anglais, yoruba sans accent. En règle générale nous avons choisi de noter les accents sur les voyelles qui donnent les tons, donc la dimension mélodique de la langue. le son ǀ (ch en Français) sera traduit par sh, selon l'usage anglophone.

(2) cf K. Michael Barbour et divers "Nigerian maps" pp 46-49. Une carte de 395 ethnies du Nigeria "noie" cependant Ózàh dans un espace d'intercommunication avec ses voisins Okpameri.

(3) cf. PERCUSSIONS n°49 p. 10 : "Opus Kalimba".

(4) in Verger 1982.

(5) Personnage le plus élevé dans la hiérarchie, "roi".

(6) Cheikh Anta Diop : "Civilisation ou Barbarisme" pp. 211-219.

(7) cf D. Chatelain "Les bata sacrés" et I. Leymarie "La migration transatlantique des tambours bata" PERCUSSIONS n°36 et n°45.

(8) John Blacking. Le sens musical.

Dans la deuxième partie : musique Ozah et société; calendrier des événements culturels; les événements musicaux : gestuelles, fonctions respectives ; caractéristiques observables de quelques manifestations : AGBA cérémonie annuelle des ancêtres, IBISHIKÁ rite annuel de passage des jeunes filles, ÍSÈ la parade guerrière précédant Ágbá, IDÉ cérémonie de funérailles des nobles, ÓRIMIUNÁMI, le jugement masculin des morts des deux sexes, ÓGÜN, hommage funéraire masculin aux défunts des deux sexes, ÓMÓÚKPÉÁKÓ la cérémonie féminine du premier enfant, ÚKPÚKPÈ fête pour le père de la mariée, ÓLÉÉ fête pour la mère de la mariée, ÓGÍSÒ fête des fiancés, IRÉGBÁ danse sociale, ÍSHÓKÓ cérémonie de la chasse, ÍKÉDÉ rituel des devins-guérisseurs.

BIBLIOGRAPHIE

- divers auteurs : *FESTA'C 77*, Africa Journal Ltd., Lagos, 1977.
- divers auteurs 1992: *Companion to Contemporary Musical Thought*, Routledge, Londres.
- divers auteurs 1989 : *Yoruba, Nine centuries of African Art and Thought*, Harry N. Abrams, Inc. New-York.
- divers auteurs 1975: *Yoruba Oral Tradition*, Wade Abimbola, ed. Dept of Africa Languages and literatures University of Ife, Ile-Ife.
- divers auteurs 1963 : *Source orientales : les danses sacrées*, Payot, Paris.
- ABIMBOLA Wade 1967 : *Ifa Divination Poems as Sources for Historical Evidence*, University of Lagos.
- ABIMBOLA Wade 1973 : *The Yoruba Concept of Human Personality*, CNRS N° 544, Paris.
- BASCOM W. R. 1969 : *Ifa Divination, Communication Between Gods and Men in West africa*, Indiana University.
- BASTIDE Roger 1967 : *Les Amériques Noires*, Payot, Paris.
- BEBEY Francis : *Musiques de l'Afrique*, Paris.
- BEIRER Ulli 1955 : *The Historical and Psychological : Significance of Yoruba Myths*, Odu ed.
- BLACKING John (?) : *How Musical is Man*, Cambridge University Press, Cambridge.
- LEÓN Argeliers 1974 : *Del canto y el tiempo*, Ediciones Letras Cubanas, La Havane.
- LEUZINGER Elsy 1977 : *The Art of Black African*, Cassel et Collier Macmillan.
- LEYMARIE Isabelle 1996 : "La migration transatlantique des bata", *PERCUSSIONS* n° 35.
- MAUSS Marcel : *Les fonctions sociales du sacré*, Éditions de Minuit, Paris.
- MICHAEL Peter 1976 : *Through Music to the Self*, Hamel, Berlin.
- ROMAN Bernard 1978/1981 : *Life in Egypt in Ancien Times*, Minerva, Genève.
- OLLIVER Rolland et FAGE J. D. 1962 : *A Short History of Africa*, Penguin, Londres.
- OZANNE P. 1969 : *A New Archeological Survey of Ife*, Odu.
- TAME David 1988 : *The Secret Power of Music*, The Aquarian Press.
- THOMPSON R. F. 1971 : *Black Gods and King*, Yoruba Art at UCLA, Los Angeles.
- VERGER Pierre Fatumbi 1982 : *Orisha*, Éd. A. M. Métailié, Paris.

- BLACKING John (?) : *Le sens musical*, éditions de Minuit, Paris.
- BLACKING John 1987: *A Common Sens View of all Music*, Cambridge University Press, Cambridge.
- BRINCARD Marie-Thérèse : *Afrique formes sonores*, MAAO, Paris.
- CHATELAIN Daniel 1994 : "Jouer les bata sacrés", *PERCUSSIONS* n° 36.
- DIOP Cheikh Anta : *Civilisation ou barbarisme*, Lawrence Hill Books, New-York
- DIOP Cheikh ANTA 1987 : *Precolonial Black Africa*", Lawrence Hills Books, New-York.
- DAVIDSON Basil 1978 : *Discovering Africa's Past*, Longman Group, London.
- DAVIDSON Basil 1971 : *Les Africains*, éd. du Seuil, Paris.
- DUCHATEAU Armand : *Benin trésor royal, collection du Museum fur Völkerkunde de Vienne*, Dapper, 1990.
- FAGG E. & WILLETT 1960 : *Ancient Ife : Odu ed.*
- FINEGAN Ruth 1971 : *Oral Litterature in Africa*, Odu.
- GUILBERT Roger et LALOUN 1965 : *Notes et documents pour servir a l'histoire de la musique yoruba*, Payot, Paris.
- KARADÉ Baba Ifa 1994 : *The Hand Book of Yoruba Religious Concept*, Samuel Weiser Inc., New-York.
- LAWANI O. A. 1992 : *Ibishika, la danse et la musique des femmes d'Ozah*, maîtrise d'ethnomusicologie, Université Paris 8, Saint-Denis.
- WENGER Suzanne et CHESI Gent : *A Life with the Gods*, Perlinger V.G., Autriche.
- WILETT F. 1975 : *African Art*, Thames and Hudson, Londres.
- WILETT F. 1973 : *Archeology? Sources for Yoruba History*, Oxford.
- WILETT F. : *Ife in the History of West Africa Sculpture*, Oxford.
- WOSIEN Maria-Gabrielle 1974 : *La danse sacrée*, Paris.

FILMOGRAPHIE

- "**Quand les gens d'Ózàh dansent**" : réalisation O. A. Lawani et J. N. Bertrand, production Centre Culturel Français de Lagos (Nigeria), 1987.

DISCOGRAPHIE

- Aucun document sonore Ozah n'a été publié jusqu'ici.

Crédit illustrations :
photo n°
Carte : Daniel Chatelain

MUSIQUES DE YORÙBÁ INCONNUS : LES ÓZÀH (2)

D'après un mémoire de DEA en ethnomusicologie de O. A. Lawani

"Nous sommes le pays des mille danses"

MUSIQUE ÓZÀH ET SOCIÉTÉ

LA société Ózàh est divisée entre les hommes et les femmes : sept *áfè* et sept *irémé*. Le terme *áfè* désigne le groupe d'appartenance patrilinéaire (père, père du père...) et *irémé* désigne le groupe matrilineaire (mère, mère de la mère...). Chacun a le droit et le devoir d'accomplir des tâches précises et déterminées sur le plan politique. Approfondissons l'étude de ce système bicéphale et nous découvrirons une deuxième division ; la division de groupe d'âge qui régit tant les hommes que les femmes et chacun y a des devoirs bien définis.

AVANT-MÊME la division marquée sur le plan politique (sept *áfè* - sept *irémé*), sur le plan social (groupe d'âge), la plus fondamentale est la division entre les sexes. Cette division apparaît sur le plan humain comme fondement de la société. Dans le mariage unissant deux individus, s'opère une cimentation nucléaire des deux pôles opposés (et le mariage, événement fort de ce point de vue collectif, va être l'objet d'une importante production musicale). La division est dépassée par l'union et la complémentarité des opposés, ce qui s'intègre dans la vision du monde Ózàh.

LA division nécessaire à l'harmonie constatée dans la vie politique, dans la vie économique et sociale et dans la vie familiale, se retrouve dans la vie artistique. Il y a ainsi des événements musicaux destinés aux femmes et des événements musicaux destinés aux hommes, destinés aux groupes d'âge masculins, destinés aux groupes d'âge féminins, destinés à l'époux, destinés à l'épouse. Les activités musicales d'Ózàh peuvent être considérées soit comme occasionnelles, soit comme annuelles ; elles peuvent se diviser également entre :

- Musiques instrumentales (huit répertoriées),
- Vocales et instrumentales (dix répertoriées),
- Vocales sans instruments (5 répertoriées dont le genre berceuse).

EN termes sociaux, les événements musicaux répertoriés correspondent à une liste de dix

situations constatées (suivent entre parenthèses des exemples utilisés dans ce texte) :

- ensemble de tous les groupes d'âge masculin (*Ágbà, Ísè*),
- ensemble de tous les groupes d'âge féminin (*Ibishikà*),
- événements musicaux de groupe(s) d'âge(s) masculins (*Ogún, Idé, Úkpùkpè*),
- événements musicaux de groupe(s) d'âge(s) féminins (*Óléé*).

SUIVENT d'autres événements n'impliquant qu'une portion de la communauté :

- événements musicaux collectifs regroupant les deux sexes (*Ógisò*),
- événements musicaux collectifs d'hommes (*Órìmi unùámi*), g) événements musicaux collectifs de femmes (*Óm'úkpéákó*),
- événements musicaux de groupe social pour femmes et hommes (*Írègbà*),
- événements musicaux et sociaux de groupe masculin : confrérie (*Íshòkò, Íkédé*),
- événements musicaux individuels (non pris en compte dans cet article).

A quel moment ces événements musicaux ont-ils lieu ? Pour continuer notre classification, il nous faut aborder la question du calendrier des événements culturels des Ózàh. Ce qui nous permettra de distinguer les événements saisonniers, ou annuels, des événements occasionnels (fréquents ou rares).

COMBIEN de jours fait une semaine chez les Ózàh ? Quel calendrier utilisent-ils ? Il y a quatre jours dans la semaine. Ceci correspond aux quatre jours de la Création chez les Yorùbá. Le début de l'année Ózàh, qui correspond au mois d'avril (*Úkpé Írùvié*), est marqué par d'intenses événements musicaux. C'est l'époque de la sortie du domaine familial des jeunes filles prêtes à se marier (en groupe). On peut aussi calculer les années en fonction des saisons : saison des pluies (*íshíòshò*), saison du vent sec et froid de l'harmattan (*íshíòhúà*).

CALENDRIER DES ÉVÉNEMENTS CULTURELS

PARMI les neuf événements culturels inscrits dans le calendrier social des *Ózàh*, nous en avons observé seulement trois, accompagnés par le son *émá* ; **le moment le plus fort musicalement parlant, c'est pendant *Úkpé Írùvié*, cérémonie de cinq jours de fête avec musique** : *Oléé* (pour l'épouse, par le groupe d'âge de la mère de la mariée), *Úkpùkpè* (pour l'époux, par le groupe d'âge du père de la mariée), et *Ógísó*, événement masculin autour du fiancé.

<u>Événements culturels</u>	<u>Mois</u>	<u>Événements musicaux</u>
<i>Úkpé Írùvié</i>	Avril	<i>Úkpùkpè</i> , <i>Oléé</i> , <i>Ógísó</i> , <i>Ékéwéwé</i>
<i>Ibishikà</i>	fin septembre-début	<i>Ibishikà</i>
<i>Érúhè</i>	Octobre	
	Novembre	<i>Ísè</i> , <i>Ágbà</i>

TOUS les autres événements musicaux qui ne sont pas dans ce tableau sont des événements occasionnels.

LES ÉVÉNEMENTS MUSICAUX

a) Inscription humaine : gestuelles

“La danse dans la mesure où elle exprime l'homme mû par la puissance transcendante, est la plus ancienne forme d'art ; avant d'exprimer dans la matière son expérience de la vie, l'homme la traduit à l'aide de son propre corps. Joie, chagrin, amour, terreur, aube, mort, naissance : tout pour les premiers hommes était l'occasion de danser. Le mouvement de la danse leur apportait en approfondissement l'expérience. Dans cette danse l'imitation des sons et des mouvements observés autour d'eux, et notamment l'expérience involontaire de mouvement par le son et le geste, précédait toute combinaison consciente et articulée de son et de danse. Avant que la danse ne s'épanouisse en un rite religieux délibéré, elle est une libération rythmique d'énergie, un acte d'extase. Ce n'est que très progressivement sous l'influence des cultes officiels, que la danse, d'abord expression spontanée, se transformera en un

système fixe de pas, de gestes et d'attitudes”. Ce sont des propos de Maria-Gabriele Wosien dans son livre *La danse sacrée. Rencontre avec les dieux*. Et pourtant, ajoute cet auteur, *“sous quelque forme qu'elle se présente, le but de la danse est toujours d'approcher la divinité. En tant qu'acte de sacrifice, par quoi l'homme s'en remet à Dieu, la danse est abandon total de soi “ (pp. 8-9)*. Elle ajoute que *“représentation symbolique d'un événement primordial, la danse est exécutée avec une intention méticuleuse aux détails, de manière à assurer l'efficacité du rite, qui vise à invoquer la puissance transcendante et à utiliser son influence. Des sons et des mouvements appartenant en propre aux diverses tribus et races sont si profondément enracinés qu'ils persistent des millénaires sans changement substantiel. La répétition exacte des mouvements de la danse sacrée fait naître des expériences remontant à leurs origines, et les participants entrent délibérément dans le monde où jouent les dieux avec la volonté de s'identifier à eux.”* Et M.-G. Wosien conclut : *“la danse rituelle ne s'adresse jamais à un auditoire déterminé mais englobe toute l'assistance ; quant au rite lui-même, il est exclusivement dédié à la divinité”* (p. 13).

CES propos généraux nous semblent parfaitement illustrer les mouvements corporels accompagnant les événements musicaux *Ózàh*. Il convient à ce stade de décrire ces mouvements.

VOICI une liste des mouvements corporels pour lesquels on n'utilise pas l'expression *Gbé* ("faire la danse de") :

Ógùn : **"Bò"** *Ógùn* "couvrir" ou "consulter" *Ógùn*,
Ídé : **"Mà"** *Ídé* : "créer" *Ídé*,
Ómòùkpèákó : **"Mie óbò"** : "topez-là!",
Órìmì únùámì : **"Nuá"** *Órìmì Òmuáyò*.; le verbe exprime un mouvement rythmique du haut du corps lors d'une possession par l'esprit du défunt,
Ógísó, *Ékéwéwé* : ex : **"Yò"** *Ógísó* : "aller à" *Ógísó*,
Írégédé : **"Li"** *Írégédé* : "saute" *Írégédé*.

LES activités musicales non instrumentales ne sont pas accompagnées de mouvements corporels. Voilà donc une preuve supplémentaire du rôle prépondérant que jouent les instruments.

Poteries confectionnées par les femmes Ózàh avec l'aide de leurs enfants

TABLEAU : Caractéristiques sociales, temporelles et musicales

De gauche à droite : nom de l'événement, catégorie sociale active, insertion dans le calendrier; catégorie musicale (V = vocal ; I = instrumental).

<i>Événement</i>	<i>Groupe social</i>	<i>calendrier</i>	<i>V</i>	<i>I</i>
<i>Agbà</i>	- Tous les groupes d'âge masculins	novembre		+
<i>Ibishikà</i>	- Tous les groupes d'âges féminins	octobre	+	+
<i>Isè</i>	- Tous les groupes d'âge masculins	novembre		+
<i>Idé</i>	- Groupe d'âge masculin	<i>occasionnel</i>		+
<i>Ogún</i>	- Groupe d'âge masculin	<i>occasionnel</i>		+
<i>Orimì únùámi</i>	- Événement musical collectif masculin	<i>occasionnel</i>		+
<i>Omòùkpéákò</i>	- Événement musical collectif de femmes	<i>occasionnel</i>		+
<i>Ekéwéwé</i>	- Événement musical collectif de femmes	avril	+	+
<i>Ogísó</i>	- Collectif de femmes et d'hommes	avril	+	+
<i>Ukpùkpè</i>	- Groupe d'âge masculin : du père	avril	+	+
<i>Oléé</i>	- Groupes d'âge fémininin : de la mère	avril	+	+
<i>Irègbà</i>	- Groupe social pour hommes et femmes	<i>occasionnel</i>	+	+
<i>Ishòkò</i>	- Événement musical et social de groupe masculin (confrérie) des <i>Èjèdè</i>	<i>occasionnel</i>	+	+
<i>Ikédé</i>	- Événement musical et social de groupe masculin (confrérie) des <i>Èbù</i>	<i>occasionnel</i>	+	+

Tambourinaires exécutant un rythme Idé hors contexte rituel, accompagnant une diseuse de louanges (poésie igòmi)

b) Fonctions respectives des événements musicaux

Événement	Fonctions
<i>Agbà</i>	La cérémonie annuelle pour honorer Dieux et ancêtres fondateurs. Culte sacré. Le rassemblement de toute la communauté <i>Ózàh</i> .
<i>Ibishikà</i>	Initiation rituelle des jeunes filles à la vie des femmes avec la présence des hommes pour exprimer courtoisement leur amour à l'élue de leur cœur.
<i>Isè</i>	La parade guerrière avant la cérémonie des ancêtres <i>Agbà</i> .
<i>Idé</i>	Les funérailles de la communauté pour un noble jugé saint- <i>Ofúègbé</i> , suprême privilège pour une vie bien vécue.
<i>Ogùn</i>	Les funérailles de la communauté pour homme et femme adulte jugé sain non souillé <i>Ofúègbé</i> , suprême privilège pour une vie bien vécue.
<i>Orimì ùnùámì</i>	Rituel pour connaître l'origine de la mort d'un adulte (homme ou femme), si elle est naturelle ou si elle est provoquée par quelqu'un d'autre ou par un <i>Éhó</i> - intermédiaire entre la divinité <i>Oshì úkúnù</i> ("la divinité qui a son domicile au sommet de la Création") et l'être humain. Dernier jugement public pour connaître l'état de "sainteté" du défunt - ou plutôt si l'âme est <i>Ofià</i> , "souillée", ou <i>Ofúègbé</i> , "non-souillée" - c'est-à-dire s'il a fait de son vivant un usage positif de son <i>Ashè</i> (force). Fonctions (spirituelles et matérielles) : possession par l'esprit du défunt, condition de la possibilité d'héritage des biens du défunt pour le lignage matrilinéaire, condition pour enterrer le mort dans la maison ou pas, condition pour les enfants ou le lignage de garder la maison ayant appartenu au mort, condition de certaines cérémonies liées à l'enterrement et du culte familial au défunt.
<i>Omóùkpéák ò</i>	La cérémonie rituelle pour une femme qui a mis au monde un enfant pour la première fois. <i>Omóùkpéákò</i> signifie "enfant de la première année". Événement sacré pour toutes les femmes. La femme qui met au monde un enfant mort-né ne mérite pas ce rituel.
<i>Ekéwéwé</i>	Pour annoncer la fin d'une année et le commencement d'une autre. Joué le soir de la veille de la fête du nouvel an <i>Úkpé Írùvié</i> pour les femmes qui ont des enfants à marier. Au retour du lac sacré <i>Èrèshà</i> où elles sont allées chercher de l'eau que leurs enfants vont utiliser pour mélanger du kaolin, que les jeunes mariés utiliseront sur leur corps. Aucune autre eau n'est utilisée pour cela ; uniquement celle du lac <i>Èrèshà</i> .
<i>Ogísó</i>	Pour accompagner un fiancé au marché pendant <i>Úkpé Írùvié</i> et pour rendre visite sur la place publique - <i>Órèrè</i> - à sa fiancée et son accompagnatrice, assises sur des sièges symboliques selon la tradition <i>Óny'ákpà</i> .
<i>Ukpùkpè</i>	Pour se réjouir avec le père que sa fille se marie. Un échelon dans la progression en âge dans le groupe d'âge, donc élément de respect supplémentaire pour le père à l'intérieur de son groupe d'âge.
<i>Oléé</i>	Pour se réjouir avec la mère d'une fille qui se marie. Un échelon dans l'échelle de séniorité des groupes d'âge.
<i>Irègbà</i>	A fonction sociale, éducative, historique, politique, philosophique et morale.
<i>Ishòkò</i>	Événement musical et social des <i>Ejèdè</i> - chasseurs pour louer le dieu de la chasse <i>Ogùn</i> lorsque un des membres a tué un gros gibier comme l'éléphant - <i>Álàzà</i> , le lion - <i>Ódùmù</i> , la panthère - <i>Akpé</i> , etc. A lieu aussi pour commémorer la mort d'un de ses membres ; la confrérie peut décider de l'exécuter en dehors de ces circonstances.
<i>Ikédé</i>	Événement musical et social des <i>Ebù</i> thérapeutes-guérisseurs, maîtres dans l'art divinatoire et ayant connaissance des forces de la nature maléfiques et bienveillantes. On exécute <i>Ikédé</i> : a) pour chasser les forces maléfiques la nuit (qui leur est propice), b) si les forces maléfiques se trouvent être la cause d'une maladie , c) avant de procéder à une thérapie. <i>Ikédé</i> a une fonction curative, commémore la mort d'un membre, exorcise les forces maléfiques, attire les forces bénéfiques. <i>Ikédé</i> est l'occasion de démonstration de pouvoirs magiques.

UNE remarque d'importance s'impose après l'énumération des fonctions de ces événements : *Ómòùkpéákò* et *Ibìshìkà* sont deux formes de production musicale attribuées traditionnellement aux femmes car elles s'inscrivent toutes deux autour de l'événement du don de la vie (la naissance) et des pratiques d'initiation des jeunes filles (futurs relèves de la gent féminine), alors que *Órìmìúnùámì* est attribué aux hommes et concerne exclusivement le rite mortuaire. Les cérémonies royales (dont le couronnement) ne sont ici pas prises en compte dans cet article. Et non plus les jeux ou contes pour enfants où peut intervenir cependant une dimension musicale.

CARACTÉRISTIQUES OBSERVABLES DE QUELQUES MANIFESTATIONS

ÁGBÁ, cérémonie annuelle des ancêtres

CET événement a lieu à un endroit déterminé appelé *oréré ágbà* ("aire d'*ágbà*"). Une musique polyrythmique sur une pulsation rapide est jouée non seulement en présence du roi qui s'y déplace mais aussi en présence des *Írìmì* ("masques"), qui incarnent les ancêtres(1). La danse est effectuée par les hommes, organisés en groupes d'âge.

LES *Írìmì* sont placés sur *ikémé ágbà*, leur lieu spécifique (Situé sur de la terre surélevée ; cet endroit *ikémé ágbà*, "la tête d'*ágbà*", est le plus haut). Face à lui se trouve l'entrée, le roi à droite de l'entrée. Quant aux instruments, ils jouent du côté gauche de l'entrée d'*oréré ágbà*.

LES danseurs se lancent par groupes sur l'aire de danse, font le tour par la droite, et marquent un arrêt devant les tambours après un tour. La danse commence alors, quand les pieds frappent le sol, et les sonnaillles *isàbélé* portées aux chevilles, sonnent au rythme des danseurs influencés par le rythme des tambours. Une fois que les groupes d'hommes ont effectué leur prestation, les femmes *Ózù* entrent en scène de façon identique (les femmes *Ózù* sont des femmes révélées par l'oracle, dès leur naissance ; elles sont donc autorisées à approcher, toucher, et parler avec les *Írìmì*, alors que cela est défendu aux autres femmes, *Ágbà* étant un événement réservé aux hommes.)

FINALEMENT, surprénants d'agilité (parfois en demi-pointes), de précision rythmique (pas de danse spécifique), les *Írìmì* se manifestent et viennent chercher des spectateurs, soit en dansant devant

l'élu, soit en agitant leur hochet devant celui-ci. On peut relever des pas qui suivent des valeurs de ronde, de blanche et de noire, ainsi que des motifs rythmiques binaires. La manière dont l'espace est occupé lors de la danse masculine *Ágbà* est remarquable à bien des égards : bras écartés, en appui sur les pieds, les danseurs pivotent et avancent en équilibre. **Les hommes déjà initiés peuvent enjambrer le tambour long *ágbà*. Ceux qui ont effectué une partie seulement de l'initiation lèvent le bras gauche. Seul un initié peut également enjambrer le tambour pour le jouer (à califourchon).** Cette initiation suppose un sacrifice animal (un chien). Enjambrer le tambour sans cette initiation implique le risque de devenir fou.

C'EST l'occasion d'admirer les pagnes multicolores à motifs *abàmùtè*, les chapeaux ronds *ágùà* en raffia jaune : les hommes tatoués avec la teinture *ósu*, le pagne bleu et blanc *égéré* autour de la taille, portent des sonnaillles, *isàbélé*, attachées aux chevilles. Certains, déguisés en femmes, portent au cou des colliers de perles bleues et rouges *élólò*, sur la tête des coiffes faites de plumes de perroquet, aux lobes des oreilles des boucles, sur la poitrine un soutien-gorge. D'autres ont opté pour des masques fantaisistes : cornes *ekpa*, fibres végétales qui les couvrent de la tête aux pieds.

LES femmes *Ózù* peuvent participer et toucher les *Írìmì* et danser avec eux pendant la cérémonie d'*Ágbà*. A la fin du tour général de danse, la cérémonie d'*Ágbà* s'achève. Les tambours se taisent pour laisser place aux battements des mains qui clôturent cette manifestation.

EXEMPLE MUSICAL AGBA

PHOTO MASQUES IRIMI

IBISHIKÀ, rite annuel de passage des jeunes filles

masques Írìmì

ON se limitera ici à quelques traits essentiels. Cet événement se déroule sur une musique polyphonique et rythmique avec chorégraphie. Il se tient en cercle, à un endroit appelé *Oréré Íbìshikà* - "l'aire d'*Íbìshikà*" - où les jeunes filles dansent en groupes successifs. A la tête de chaque groupe, une femme initiatrice, plus âgée, montre comment danser. Les hommes sont présents, en tant que spectateurs. Ils interviennent seulement pour mettre des colliers de cauris (symbole de richesse) au cou des élues de leur cœur, en hommage courtois.

LE chant est de style responsorial. **Les mélodies échangées sont courtes et simples, sur des battements rythmiques des mains variés. Les pas de danse et les mélodies suivent un rythme identique. Le son alors perçu par l'oreille est gestuellement traduit par les danseuses avec leurs bras et leurs pieds. Elles font ainsi tinter les colliers de perles portés autour des reins et du cou. Lorsque la mélodie change, la danse et l'accompagnement rythmique du battement des mains change de concert.** L'enseignement des chants est philosophique, moral, historique, religieux et poétique.

CES manifestations se déroulent le premier jour. Le deuxième jour, la même manifestation se déroule dans chacun des quartiers *Òdó* où vivent les jeunes filles.

Groupe de jeunes filles préparées pour Ibìshikà

Ógb'è mà shìwè gbe kónó (bis)
Ókè mèmà neni yàn nèmà

Ótèr'égbèkpà yáwù úgèrèdè

APPEL ET REPONSE :

Voici qu'arrive une jeune fille, couverte de perles (bis)

Si elle devait les rendre à qui elles appartiennent

Elle quitterait nue l'aire de danse.

Èt'ésòmi óyàúgèrèdè

Úkòbò wa vié yòròrò

APPEL :

Les meilleures danseuses sont entrées sur la piste

REPONSE :

Aux peu douées, il ne leur reste que les yeux pour pleurer

ÍSÈ, la parade guerrière précédant *Ágbà*

A la différence de *Ágbà* et de *Íbishikà*, la cérémonie d'*Ísè*, ne se déroule pas dans un lieu précis. Dès le matin, le tambour *ágùmà*, la cloche *élò*, la flûte *úfè* invitent les hommes jeunes et vieux à se mettre en file dans chaque quartier. Ils intègrent les files par groupe d'âge. Une fois constituées, ces théories se déplacent. Le leader décrit des cercles autour des maisons.

PHOTO PARADE

La parade Ísè avec le tambour-mère

LE tambour-mère et la cloche jouent un rythme de tempo médium. Mais la cloche - par intermittence - et la flûte jouent de petites mélodies. Armés de fusils *èvà*, de bâtons *ìkpòkpò* et de chicottes *ekpàré*, ils miment la course dans la brousse, les positions d'observation et de

guet, les pas fermes et les positions stables, souvent fléchies en avant. Du feu est allumé du matin au soir, dans un pot posé sur la tête d'un porteur qui émet de la fumée dont la signification ne nous a pas été révélée. Tout se passe comme si on assistait au déroulement d'une visite dans chaque demeure des différents chefs de la communauté. Un ancien donne l'ordre comme ceci :

Ákémínè ófè ágbèá

Ákémínè ògú ágbèá

Ákémínè áfà ágbèá

Si tu rencontres un rat des champs, tue-le,

Si tu rencontres un rat de maison, tue-le,

Si tu rencontres un étranger, tue-le.

AVEC les habillements de *Ísè*, on va à la cérémonie *Ágbà*. Après les visites, ces acteurs prennent, dans l'après-midi le chemin qui mène à *oréré ágbà*.

IDÉ, cérémonie de funérailles des nobles

PAR son caractère martial, cet événement musical est l'occasion pour des hommes répartis en deux groupes identiques, de mimer les gestes requis sur un champ de bataille. L'équipement de chaque homme, outre sa tenue de combat, comprend une épée et un bouclier fait à partir de l'oreille d'éléphant ou *Ósóálàzà*. Portant de la main gauche le bouclier, l'épée dans la main droite, **ces deux groupes vont se faire face et simuler un combat au son du tambour-mère et d'une cloche double** (intervalle de quinte, ex. : do - sol).

LE tambour-mère à deux peaux, est joué suspendu à l'épaule, à l'aide d'une baguette appelée aussi "marteau du tambour" ou *ushé ágùmà* sur un rythme médium. La double cloche obéit elle aussi au même rythme. Dès lors, il s'installe entre les deux instruments un dialogue sur le modèle de l'appel et de la réponse.

FORMULE mnémotechnique de la cloche (*do* et *so* pour chacune des hauteurs) :

sodododosodo sodododosodo sodododo sodo
dodo sodododo sodo

Le tambour répond :

do so so dodo do so so dodo do so so do so so
do so so dodo

LES prouesses physiques de ces hommes engagés dans ce simulacre de combat, le mouvement des corps des acteurs de *Ídè*, sur fond de sons rythmés et

combinés de tambours et de cloches, font de *Ídè imàmi* un événement musical et théâtral.

ÓRÌMÌÚNÙÁMÌ, le jugement masculin des morts des deux sexes

PARMI les événements musicaux, celui-ci attire plus particulièrement notre attention. Ce rituel nécessite des éléments matériels : unealebasse d'eau, *ébè ókikié*, des branches d'*ókikié* (plante domestique) et sept branches de palmier, et implique également des "éléments corporels" : "ongles des pieds" *évè ékpètè* et des mains *évè ábò* du défunt ou de la défunte) ; et, de plus, des accessoires vestimentaires : un bandeau de tête *ígélé*, si c'est une femme, un chapeau si c'est un homme. En ce qui concerne les éléments naturels (les branches), nous ne savons pas encore pourquoi ces plantes sont choisies plutôt que d'autres, pas plus que les raisons de leur nombre.

CET événement attire surtout notre attention par les effets que le son a sur les deux acteurs principaux (il témoigne par là d'un des pouvoirs du son). Ces acteurs sont choisis par les anciens dans le cercle des participants. Ils sont chargés de porter sur la tête six des sept branches de palme (plur. *ékòkò*), dans lesquelles ont été insérés les "éléments corporels" et vestimentaires en s'assurant que cette extrémité se trouve devant eux lors de leur progression. La personne qui tient la septième branche de palmier (sing. *ókòkò*) et la branche d'*ókikié* plonge cette dernière dans l'eau contenue dans laalebasse et asperge la partie chargée d'éléments corporels, en signe de purification. C'est à ce moment-là que retentit le son répétitif de *úkúrù* (*úkúrù* : "pieu en fer" servant à déterrer l'igname) contre *ótà áfèrè* ("houe usée", de *ótà* : "usé" et *áfèrè* : "houe"). Le détenteur des branches *ókikié* et de la septième branche de palmier invoque de son côté l'esprit du défunt et lui demande les raisons de son départ du monde vivant visible et si les causes sont naturelles (*irégù óbò 'gbò* : "de sa propre main") ou non. Dans le premier cas, on lui commande de "boire l'eau" (*amenwo*) et dans le deuxième, comme il est impur, on lui commande de se cogner la tête contre une pierre (*sù ikéme égbà*). Ceci est répété trois fois sur ce rythme sonore lancinant et hypnotique. Une fois que le message est reçu par l'esprit du défunt, les deux acteurs commencent à balancer leur tête à gauche et à droite, les deux mains tenant fermement les branches, puis ils font un mouvement de va-et-vient, d'avant en arrière. Ils sont possédés par l'esprit du défunt ; on dit *òrìmìómùáyó*. Quand l'esprit est pur (*ófuégbé*), on dit qu'il boit l'eau et les

acteurs viennent à tremper leur fardeau dans laalebasse. Quand il est impur (*ófià*), ils vont en courant cogner leur fardeau contre une pierre. Maintenant, si la mort de la personne n'est pas naturelle, elle a été causée par un ou une sorcière membre de sa famille de lignée matriarcale *Íreme*, seul cas possible d'utilisation de la sorcellerie chez les *Ózàh* (laquelle se fait par utilisation négative de la force *Ógbó*, force qui peut être par ailleurs utilisée de façon positive). Les porteurs vont jusqu'au domicile du meurtrier, accompagnés du producteur de son et du détenteur des branches *ókikié* et de la septième branche de palmier, et ils désignent le ou la coupable en le (la) cognant de leur fardeau. Une fois la réponse obtenue, la musique s'arrête. On décharge les acteurs de leur fardeau qui reviennent à la réalité matérielle du commun des mortels.

ÓGÙN, hommage funéraire masculin aux défunts des deux sexes

EN tant qu'événement musical, *Ógùn* se déroule comme une procession très animée. Les participants à cette procession se tiennent ensemble et forment un groupe. En habits de chasse, armés pour la plupart d'armes à feu (sans balles) dirigées vers le sommet des arbres dont **ils déchargent la poudre par intermittence en fonction du son polyrythmique des tambours, les participants à l'événement musical Ógùn sont dans un état d'excitation et de liesse. Ils sautent en l'air, et avec leurs pieds produisent des sons comme s'ils battaient des mains.** Sur le chemin emprunté par la procession, ils arrachent des branches aux arbres. Leurs gestes sont accompagnés par *ígòmi* (poésie chantée) et des hululements (*kpi' ólélé*) de femmes dans une atmosphère pleine de la fumée des armes à feu (*ávà*, plur. *èvà*).

CETTE manifestation doit être perçue aussi comme un hommage suprême de la communauté *Ózàh* à ses enfants qui ayant mené une vie faite de dignité, ont besoin d'être aidés au moment de leur passage dans l'autre monde.

ÓMÓÙKPÉÁKÓ, la cérémonie féminine du premier enfant

DÈS le premier cri du premier enfant d'une mère, une femme, parmi celles qui sont venues assister la future maman, prononce la phrase suivante sur un ton aigu : *Ókói kógó-ó-ó*. En guise de réponse à l'appel, le reste du groupe de femmes dit : *Y-í-ó-ó-k-ó-ó-ó*, en écho au cri de *ómó ófà* ou l'enfant nouveau. "Allelu - Alléluia" peuvent être pris comme des équivalents à *Okói kógó-ó-ó* et *Y-í-ó-ó-k-ó-ó-ó*. Après avoir baigné le nouveau-né, et l'avoir fait boire de l'eau, puis le sein maternel, les assistantes de la jeune maman, vont réunir deux cloches ou *ilò*. **Les cloches seront jouées avec des bâtons ou *ishé iló*. Pressées contre la cuisse, les cloches émettent des sons aigus. Par contre, elles émettent des sons graves, lorsqu'elles ne sont pas pressées contre la cuisse** (Gilbert Rouget décrit la même technique pour les musiques de cour des femmes du roi de Porto Novo, chez les Goun).

DÈS que la musique prend fin, toutes les participantes à cette vieille tradition, sortent de la maison pour serrer la main gauche d'autres femmes

et d'hommes qui, toutes et tous, ont la caractéristique d'avoir toujours leur premier enfant en vie. Ce nouveau groupe mixte échangera des poignées de main, puis devra lever les bras au ciel. Sont exclues de la manifestation *Ómóùkpéákò*, les femmes qui ont perdu leur premier enfant à la naissance.

ÚKPÚKPÈ, fête pour le père de la mariée

AU deuxième jour de *ukpé írúvié, àkò ébiéné*, le père de la jeune mariée *órúvié*, invite son propre groupe (masculin) d'âge à une fête. Nourriture, boissons locales ou importées, en fonction du pouvoir d'achat de l'hôte, figureront au menu. On n'oubliera pas en ouverture de cette fête, d'associer en premier chef, les ancêtres fondateurs de la société *Ózàh*, par des libations. Ces réjouissances seront mêmes étendues au quartier. Cette extension de la fête aux autres, se fera au son de la musique *úkpùkpè*. La boisson locale *áhù* sera servie aux personnes du voisinage immédiat, lors de ce tour du quartier entrepris sous la direction du père de la jeune mariée *órúvié*.

Ómó shè lóó
É shí shí nóó
(bis)

L'enfant s'est mué en adulte,
Cela ne fait plus de doute.

É é mà màyí nóó (bis)
Ómùrèbé óshí w'èbèr'ìkpógò
Mà màyí nóó

Oui, nous sommes (bis).
Ómùrèbé /groupe d'âge/, qui est à *ìkpógò* /quartier/
oui nous sommes.

ÓLÉÉ, fête pour la mère de la mariée

CET événement musical réunit les femmes d'un même groupe d'âge autour des cadeaux variés apportés par chacune d'elles; on apporte et partage de la nourriture, des boissons alcoolisées ou non et même de l'argent qui fait alors partie des cadeaux personnels destinés à la femme devenue "mère de la jeune fille mariée". **La musique est produite par la frappe rythmique des pieds au sol.** Le rassemblement serré se déplace coude à coude ; c'est le moment de "*Égbé àdè àkpà égbé hóó àdè wè úkpé àdè rù*" : "c'est lorsque le corps touche le corps que l'on dit que nous faisons la fête". La procession se déplace dans le quartier avant de

revenir au point de départ, avant la tombée de la nuit.

CETTE situation, cet état de fait est défini dans la langue *Òzàh* à nouveau comme *úrènámi èkù* (l'harmonie des groupes d'âge) : solidarité et cohésion sont les fondations des rapports féminins de la communauté *Òzàh*.

ÒGÌSÒ, fête des fiancés

AU troisième jour du *ukpé Írùvié* qui figure aussi parmi les jours du marché, toute la gent masculine en âge de se marier, avec son escorte, prend le chemin qui mène à la place du marché. **Chaque prétendant accompagné de sa propre troupe, composée d'amis, de parents, au son d'un ensemble instrumental hétérogène : percussions traditionnelles, guitare, harmonica, etc., va publiquement annoncer mettre un terme à sa vie de célibataire.** Cette décision qui nécessairement aboutit à un changement, est marquée par son caractère solennel et fastueux. Le déploiement de moyens matériels importants, la richesse du port vestimentaire, la générosité via des dons d'argent, sont des éléments constitutifs du décor de *Ògìsò*.

IRÈGBÀ, danse sociale

PATRIMOINE du groupe *Èdó* dont font partie les *Òzàh*, l'événement musical *Írègbà*, est une création collective. Elle est provoquée à de multiples occasions, dont les grandes cérémonies sociales (anniversaires de funérailles, mariage, etc...). Il revient au chanteur vedette de s'occuper des mélodies. La répétition, à l'unisson, incombe aux autres voix.

DU côté de la percussion, pendant que le petit tambour *ómó* répète en permanence le rythme de base, qui est mis en texte par les enfants d'une façon mnémotechnique : "*Ósàmi nú' kpó gbé*". ("Celle qui est femme depuis un an"). Le tambour-mère *ónù* enchaîne dans le grave : "*kpó gbé*" ("un an"). Cette manière de jouer le petit tambour *ómó* et le grand tambour *ónù* prend l'air d'une conversation entre ces deux instruments. Les mélodies de *Írègbà*, ont de multiples contenus : historique, philosophique, moral, politique .

Ex. :

Ógbó ásùsù nyàni
Adùbè nyàn' èmi

(bis)

Íbóró nì gbó wó dí
Ólàdikpó ó nyà nà yó
Íbóró nì gbó wó dí
Íjémìsì ó nyànà yó
Ééééé géminì màyínó (bis)

Avant de passer à la civilisation de l'avoir
On appartenait à la civilisation de l'être

(bis)

Les groupes que vous voyez venir de ce côté
Sont rattachés à *Ólàdikpó*
Les groupes que vous voyez venir de ce côté
Sont rattachés à *Íjémìsì* / "James" /
Hourra! c'est de notre culture (bis)

ÍSHÒKÒ, cérémonie de la chasse

ÉVÉNEMENT musical, *Íshòkò* peut être considéré comme un hommage rendu par la confrérie des chasseurs au dieu de la chasse et du fer, c'est-à-dire *Ógùn*, à la suite d'un fait de chasse important. L'organisation de cet événement musical, revient au chasseur, auteur du joli coup de fusil. Passons rapidement sur les conditions du dépeçage de l'animal abattu, sur son acheminement vers le lieu de vie de la communauté, sur le sacrifice rituel d'un chien à *Ógùn*, dieu du fer, sur le partage du gros gibier qui a été tué aux membres de la communauté, pour arriver au déroulement de *Íshòkò* proprement dit.

LE moment choisi pour cette célébration, se situe généralement après le repas du soir. Au jour dit et à l'heure dite, les membres de la communauté se dirigent vers l'habitation de l'heureux chasseur, béni d'*Ógùn*. Au sein de l'assistance formée autour des percussionnistes par les femmes, les enfants et les hommes peu enclins à la chasse, on note la présence très remarquée des chasseurs, en habits de cérémonie. **La musique jouée à cette occasion est de type polyrythmique, de tempo rapide. Les instruments conversent sans hiérarchie ; des instrumentistes nouveaux peuvent s'associer à ceux qui ont commencé à jouer. *Íshòkò* semble être représentatif de ce que J. Blacking appelle "*democratic polyphony*" à propos des Venda (*A commonsense view of all Music* p. 99). Les spectateurs interviennent activement en battant la pulsation. Les thèmes d'*Íshòkò* sont le monde de la chasse, la puissance des chasseurs, la louange aux anciens chasseurs et**

surtout au dieu chasseur. Il va de soi que les chasseurs les plus en vue, prennent une part très importante à la danse et aux chants. Des incantations, des paroles adressées à *Ógùn*, précéderont leur entrée en scène. Ensuite, chaque chasseur dans un registre personnel exprimera ses talents de chanteur, de danseur et son pouvoir magique. Dans le rôle du critique, on trouve le public, qui appréciera à sa juste valeur, la performance des uns et des autres. Il n'est mis fin à l'événement musical qu'après le passage "sur scène", ou plutôt dans l'aire de la danse, de toute la confrérie des chasseurs.

É wó gbè rẹ̀ è o' wu 'ókpa m' èràm' úzò ò
É wó gbè rẹ̀ è
É wo gbò yí àmè

Ewo ôte la vie et fais disparaître le corps
 (chœur puis soliste)
 De celui qui a fait main basse sur mon cerf
 (soliste)

ÍKÉDÉ, rituel des devins-guérisseurs

NOUS rappelons que l'événement musical *Íkédé* est organisé pour trois occasions :

- 1/ Lors du décès d'un membre de la confrérie des guérisseurs ;
- 2/ Lors d'un acte thérapeutique ;
- 3/ Pour déjouer l'action des forces maléfiques dirigées contre un individu ou la communauté.

La première célébration a lieu en soirée ; la deuxième en fonction de l'heure où le malade est acheminé chez le guérisseur ; la troisième se déroule tard dans la nuit.

TOUT ceci ne peut avoir lieu sans l'accord de l'oracle. Le public de *Íkédé* est composé d'hommes, de femmes et d'enfants qui forment un cercle au milieu duquel prennent place les guérisseurs et les musiciens. Lorsqu'un malade est acheminé, on consulte l'oracle ou *Évà* avant toute chose, tout acte thérapeutique. Avec le verdict de l'oracle, commence l'exécution de la musique.

LES instruments, dont un ou deux tambours double *Íkédé*, sont joués sur le mode polyrythmique. A leur écoute, on note l'existence d'un dialogue qui s'instaure entre plusieurs instruments selon le mécanisme de règle dans la polyrythmie africaine.

L'ENTRÉE en scène des guérisseurs ou *èbù* se fait en groupe. Mais lorsqu'un un thérapeute veut se

distinguer individuellement, il peut le faire en portant leur emblème ou *úbùlùkú*. Le public participe activement à l'événement : il bat des mains ; il chante. Point très important, les enfants des membres de la confrérie des *èbù* peuvent danser aussi.

CONCLUSION

TOUTES les informations énumérées ci-dessus sont le fruit de notre éducation orale et de notre expérience de caractère initiatique dans la communauté *Ózàh*. Nous les avons acquises lentement et progressivement sur le terrain, ce qui est une condition indispensable de cette dimension que nous qualifions d'"initiastique". Pour ce type de société, la conception religieuse imprègne et marque toutes les activités. Elle annexe, et même régit les activités les plus séculières. C'est une condition d'acquisition des connaissances religieuses qu'elles passent directement d'un être à l'autre, sans intermédiaire. Dans un tel contexte, comme le décrivent J. E. et D. M. Dos Santos à propos de ce qu'ils appellent "religion noire" (incluant les cultes afro-américains), la connaissance "*ne s'acquiert ni par la lecture, ni par une explication ou un raisonnement logique, produit d'une activité consciente et intellectuelle, mais par le transfert d'un code complexe de symboles où la présence réelle de deux personnes, leur relation dynamique, constituent le mécanisme le plus important. La transmission est effectuée à travers l'utilisation de symboles matériels et de gestes, par des paroles prononcées, soufflées et accompagnées de modulations et par la charge émotionnelle et l'histoire personnelle de celui qui les prononce*" (1984, "Religion et Cultures noires"). Dans ce processus il est impossible de sauter une étape, et les informations ne sont livrées que progressivement, au moment choisi par le détenteur du savoir, en fonction de la sincérité de la démarche et de la maturité spirituelle de celui qui veut savoir. Cette démarche est commune aux sociétés africaines traditionnelles et aux civilisations fondatrices de l'Antiquité, ainsi que le relève G. G. M. James à propos de l'Égypte antique : "*la méthode parmi les Anciens était d'inculquer le savoir par stades progressifs, suivi d'une mise en évidence de leur efficacité, qui à son tour était suivie d'initiations, qui marquaient chaque étape dans le progrès du néophyte*" (*Stolen Legacy* 1992, p. 78). L'auteur montre que pour ces sociétés un savoir acquis pendant des siècles, voire des millénaires ne pouvait être délivré ni en une seule fois, ni en un petit

nombre d'années, et il en est de même dans la société africaine traditionnelle.

DANS le domaine de l'initiation dans ses divers aspects, nous avons fait une initiation nommée *kpé osokuru* (O.A. Lawani 1992). D'autres étapes initiatiques suivent celle-ci : *rù òsò, gbé érèrè*. Il faudrait être passé par ces dernières pour poser les bonnes questions et avoir les réponses sur des éléments dont nous ne pouvons parler encore, faute de ne les avoir expérimentés personnellement. Certaines questions ne peuvent être encore abordées avant d'avoir été initié aux secrets d'*Èvà (Ìfà en Yorùbá)*. La signification d'une partie des événements concernant les rituels ou le couronnement des rois (avec l'accès aux symboles utilisés par le roi, non-connus par les non-initiés), d'une partie du vocabulaire employé dans certains chants d'apparence obscure, pourrait s'éclairer dans des stades initiatiques ultérieurs, le moment étant alors venu. Les *Ózàh* disent : "*A me de omuka kase ufe ófia*" : "on ne montre pas à un enfant le trou de *ófià* (lieu où agissent des forces maléfiques) ; ce qui sous-entend que l'enfant va aussitôt vouloir y aller pour en savoir plus et que la curiosité ainsi éveillée peut se révéler extrêmement dangereuse pour lui.

NOUS avons pu voir que la plupart des activités ayant trait à la musique ou à la danse s'inscrivent à part entière dans la vie de la communauté *Ózàh*, consciente du pouvoir de la parole et du son. Il existe un lien étroit entre les activités musicales et les instruments utilisés pour chacune d'elles. En outre, leur succession est définie par un calendrier rigoureux. En fait, l'ensemble de ces activités constitue une initiation au sens le plus profond du terme et participent ainsi d'une manière essentielle au processus éducatif harmonieux de l'individu et de son entourage.

C'EST globalement que nous avons appréhendé les manifestations musicales *Ózàh* afin de pouvoir démontrer l'aspect "structurant" de ces formes de musique abouties qui témoignent d'un développement spirituel certain (nous sommes donc loin du stade "primitif", "arriéré" dans lequel elles sont trop souvent reléguées : les fonctions multiples de chaque événement le prouvent).

ACTUELLEMENT, pour la première fois de leur histoire, la communauté *Ózàh* est atteinte par un virus, celui qui a fait éclater les royaumes *yorùbá* anciens (ces derniers qui, après des moments de grandeur, se sont laissés envahir par les appétits matérialistes). Ils sont divisés en deux camps avec

deux rois qui se disputent le pouvoir en contradiction avec le respect de la culture ancestrale(2).

MALGRÉ la richesse du patrimoine musical, de solides bases philosophiques et religieuses, une organisation socio-politique avancée, une conscience culturelle est en train de disparaître chez les *Ózàh*, comme chez les *Yorùbá* d'Afrique en général, qui ne vivent plus vraiment le mythe originel qui les unit. Si pour certains membres de la diaspora, la culture est encore vivante, les derniers vestiges d'une culture millénaire présente *in situ* les signes d'un appauvrissement, d'une perte de mémoire, d'une réelle transfiguration accompagnée du cortège habituel du repli, de la disparition de la dynamique créative propre. Bien sûr, la colonisation a présenté la tradition comme rétrograde et archaïque, et il est vrai que la politique culturelle de l'Etat national contemporain (y compris aux échelons locaux ou fédéraux) présente la tradition comme un moyen inadapté aux nouvelles aspirations sociales, et la population se tourne alors vers des modèles importés (médiats véhiculant des concepts de violence jusque là inconnus, etc.). Par ailleurs, l'origine des plaies de l'Afrique contemporaine n'est pas le fait exclusif de la colonisation. Le déclin socio-politique, religieux et artistique dans les sociétés africaines, grandes ou petites, a commencé bien avant l'arrivée des Européens.

AFIN de retrouver grandeur, harmonie et même essor, il serait profitable d'en chercher les causes et permettre d'en finir avec les recherches autochtones renvoyant la totalité des responsabilités sur les puissances coloniales ; ce qui est pour moi un objet capital de préoccupation, impulsant mes recherches actuelles.

LE cas étudié dans le présent travail m'a confirmé davantage dans ma conviction que chaque peuple capable d'exister possède quelque chose qui est absolument essentiel pour que l'humanité soit complète et que les autres peuples ne peuvent pas apporter. Ainsi sont les valeurs terrestres et spirituelles qui constituent la richesse des peuples et rendent l'échange constructif.

O.A. Lávání.

D'après le mémoire de DEA en ethnomusicologie L'inscription sociale et la fonction de la musique chez les Ózàh (Nigeria), université Paris 8 - St Denis, 1997.

*Adaptation pour PERCUSSIONS :
D. Chatelain*

© 13, 1 '98 O.A. Lávání et D. Chatelain.

NOTE : les passages en gras ont été choisis par la rédaction.

(1) *Les Írimì représentent les esprits des ancêtres. La divulgation de leur identité est interdite et il leur est interdit de prononcer toute parole en langue Ózàh. Ainsi, leur langage est codifié.*

(2) *La situation est analogue pour la lignée royale du peuple Goun, de Porto Novo (capitale administrative de la République du Bénin), dont les traditions musicales ont été étudiées par Gilbert Rouget.*

N.B. : La bibliographie a été publiée avec la première partie du texte dans le n° 55 de *PERCUSSIONS*.

Ígògò, tambour d'aisselle (Ózàh, Nigeria)