

TAMBOURS BATAS : ryth

Entretiens avec trois *bataleros* cubains



Trio de batás (au centre en arrière une « paleta* »). Exposition de Milián Gali.

Lors d'une mission effectuée à Cuba pour la filière d'ethnomusicologie de l'université Paris 8 consistant en une réalisation d'un ensemble de documents vidéos sur la relation entre la musique et la *santería**, j'ai été amené à réaliser, entre autres, trois interviews de tambourinaires cubains jouant les batás consacrés dans les cérémonies de cette religion. Les trois tambourinaires ont des profils suffisamment distincts pour représenter trois points de vue sur la pratique des batás consacrés. La distance de ces points de vue est liée tant aux parcours religieux des tambourinaires qu'à leur parcours professionnel, qu'il s'agisse de l'enseignement ou de la musique de scène. Il s'agit :

- D'Oderquis Revé, né à Guantanamó, mais qui a fait toute sa carrière professionnelle à La Havane, réputé pour avoir introduit le trio de batás (en l'occurrence joué par un seul percussionniste) dans la musique dansante cubaine au sein de l'Orquesta Revé lorsqu'elle était dirigée par son frère Elio Revé et dirigeant actuellement son propre groupe.
- De Vicente Portuondo, professeur de percussions à l'École

Nationale d'Arts de Santiago de Cuba, également danseur et chanteur.

- De Milián Gali, référence obligée dans la percussion afro-cubaine dans l'Est de Cuba, réputé avoir introduit dans cette partie de l'île, à Santiago le premier jeu permanent de tambours consacrés.

Les parcours religieux des trois musiciens vis-à-vis de la *santería* sont différents. Oderquis Revé, assermenté dans un des plus anciens jeux de bata de Cuba avant de commencer sa carrière musicale est *babalao** comme tous les tambourinaires actuels appartenant à ce jeu. Vicente Portuondo, né dans une famille de *santero** et initié fils d'*Eleguá** dès l'enfance, est très tôt devenu *omo Añá** avant de faire consacrer son propre jeu de bata à Santiago, quelques mois après la consécration des tambours de Gali. Milián Gali, le plus âgé des trois (il est né

* voir glossaire en page 32

mes, transes, religion

en 1939) est une exception dans ce domaine, car il a joué longtemps les batas consacrés à Santiago comme à La Havane et Matanzas sans passer par la cérémonie habituellement nécessaire - ce qui fut tout de même fait avant de faire consacrer son propre jeu de tambours - puis, une dizaine d'années plus tard, faire son initiation de fils de Changó.

Les transcriptions de ces trois entretiens filmés ont, à mon avis l'intérêt de faire saisir trois visions de ce qu'est un tambourinaire participant aux rituels de la *santería*, ce qui permet de mieux reconstituer leur rôle.

Dans le premier entretien, on comprendra, par son ton de conversation amicale, qu'il fait suite à d'autres conversations, tout en utilisant le procédé de la question naïve (ou faussement naïve). On pourra s'étonner que la question soit souvent plus longue que la réponse, si on oublie que l'interviewé est lié par un pacte initiatique et n'est pas censé parler facilement en public de tous les aspects du domaine concerné. Il peut lui convenir de laisser parler son interlocuteur et simplement approuver ou infirmer. Pour les termes spécialisés, que j'ai astérisqué à leur première apparition, on se référera au glossaire. (dc)

1. Milián Gali 7/01/03. Santiago de Cuba

Lignée de tambourinaires, lignée de tambours

Bonjour maestro, peux-tu te présenter ?

- Je m'appelle Milián Gali, je suis *olubata**, tambourinaire *omo Añá**, *santero*, spécialiste de percussion cubaine, j'ai écrit un ouvrage sur les percussions afro-cubaines et un autre sur les batas, jusqu'ici non édités.

Tu construis aussi des tambours ?

- Je construis aussi des tambours afro-cubains et afro-caraïbes.

Et tu as aussi un groupe qui porte ton nom ?

- Mon groupe s'appelle « Galibata », nous avons fait un disque compact, nous avons été nominés dans la catégorie « Folklore », à Cubadisco 2002.

Peux-tu me parler de la relation particulière que tu entretiens avec les tambours batas ?

- Les tambours batas sont les plus exceptionnels, parce qu'ils ont un grand nombre de *toques*, avec diverses varian-

tes, chose qui n'arrive pas avec les autres tambours afro-cubains.

Ta relation personnelle avec ces tambours, comment a-t-elle commencé ?

- Mon penchant pour les tambours batas a commencé quand j'étais très jeune. Je les écoutais et leur sonorité m'a beaucoup attiré, ainsi que la façon de les jouer. Alors j'ai essayé de les apprendre, et j'ai dû aller à La Havane [au début des années soixante], puis à Matanzas, car ici à Santiago de Cuba, il n'y avait pas de tambour bata.

Il y eut combien de temps entre tes premiers apprentissages des tambours batas et le moment où tu as été fait *omo Añá* ?

- J'ai appris les batas principalement avec Jesús Pérez Puente*, qui est mort en 1983. Et de temps à autre j'allais à Matanzas et j'assimilai certains rythmes de Matanzas, qui diffèrent de ceux de La Havane. Moi j'ai joué *Añá* des années sans rien avoir. On me disait « assieds-toi » et j'y allais, pareil à Matanzas. Et je n'avais fait aucune céré-

monie, ni rien. [Il rit] Une exception.

Parce que c'était clair pour tout le monde que c'était ta place.

Comme si tu avais été en Afrique un fils de lignée Àyàn... comme si ça avait été de famille, même si ce n'est pas le cas. [Il sourit]. Parle-moi un peu de « Chacha »...

- « Chacha » s'appelle en réalité Sebastian Vega Bacallao. Il fit partie des fondateurs des Muñequitos de Matanzas¹, participant aux premiers enregistrements du groupe. Je l'ai connu à cette époque, fin 1961. Nous sommes devenus amis, aussi quand j'ai fabriqué mes premiers tambours *Añá*, en 1989, nous nous mîmes d'accord, et ainsi mes premiers tambours batas furent consacrés à Matanzas.

Une fois cela fait, tu as transporté ces tambours ici, définitivement ?

- Les fûts (« *cascos* ») ont été faits ici. Ensuite on les a transportés à Matanzas. Et jusqu'au moment où s'est faite la consécration, je partageais mon temps entre La Havane et Matanzas. Chaque fois qu'il y avait une cérémonie, j'allais à Matanzas, après, à La Havane. Quand tout fut fini, on a ramené les tambours ici, à Santiago.²

Peux-tu me dire de quelle manière on consacre un jeu de tambours, en restant dans les limites de ce qu'on

1. fondé en 1952

2. Le jeu s'appelle « *Bí añá ilú ara inanwó odo meyi* », nom faisant allusion au lieu où il a été fait: les deux rivières (*odo meyi*) de Matanzas. Ils ont été consacrés le 17 septembre 1989.

peut dire ? Qu'est-ce qui fait qu'un tambour soit de *fundamento, quel est le processus ?**

- Ils connaissent un processus semblable à la personne qui se fait *ocha** [= à la personne, appelée alors « fils de saint* » qui s'initie dans la *santería** ou *regla de Ocha**, faisant « asseoir », installer, son saint ou *oricha** sur sa tête]. Il faut consacrer les fûts par le moyen de cérémonies rituelles, il faut rassembler les *omo Añá**, *babalao**, *Osainiste**, tout ceci comporte des cérémonies, d'abord avec les fûts.

Avec les fûts de bois seul...

- Une fois qu'on a fait les fûts, il faut faire toute une série de rituels, puis on les arme de leur peau, avec le *fundamento** à l'intérieur. Après, il faut leur donner ce qu'on appelle « la voix » : les tambours qui sont en train d'être faits reçoivent la voix de tambours déjà existants.

On doit avoir la présence d'un autre jeu de tambour *batas*...

- C'est ça, qui existe et « joue » déjà.

Si on compare avec un « fils de saint », c'est comme un parrain* (« padrino »), qui est à son côté, et il reçoit les mêmes pouvoirs que le parrain...

- Oui, ce jeu donne la voix ou le timbre à celui qui est en train d'être fait. Puis vient une autre cérémonie, le jour suivant, qui est l'*Itá**, que ne font pas les *santeros*, ce sont les *babalao*s qui le font, pour sortir [par divination] le nom des tambours qui naissent.

Ainsi, ce n'est pas celui qui décide de faire un jeu de tambours qui décide de son nom.

- Non, c'est avec l'*Itá*, cérémonie faite par les *babalao*s.

Y a-t-il d'autres prescriptions qui sortent dans l'*Itá*, comme pour un « fils de saint »* ?

- Oui, il y a d'autres prescriptions, mais c'est pour le tambour.

Et il y a des particularités qui sortent ainsi, si on doit faire ceci ou ne pas faire cela...

- Oui, le propriétaire doit faire ceci, mettre une chose déterminée...

Qui est quoi

Quelles sont les étapes de la vie d'un tambourinaire *olubata* ?

Peux-tu expliquer « se laver les mains »* ou « se jurer dans le tambour »* comme étapes du processus de formation d'un *olubata* ?

- Oui, celui qui doit jouer les tambours de *fundamento**, s'il n'a pas les mains lavées - une des cérémonies - ne peut pas toucher les peaux des tambours consacrés. Il doit faire ça pour commencer, puis vient l'autre consécration qui est la cérémonie d'*omo Añá** complète.

C'est « laver » dans quel sens ?

- C'est rituel, une phase rituelle.

Ça n'a rien à voir avec un « *omiero* »* [bain de feuilles rituel utilisé par les *santeros*] ?

- Si, en partie. Ce n'est pas mettre de l'eau et du savon [sourire]!

Il y a des sacrifices à ce moment ?

- On doit tuer un coq, une tortue.

Et qu'est-ce qu'il y a d'autre dans la cérémonie, toujours dans ce qu'on peut être dit ?

- Dans la complète, on utilise la même chose, mais il y a plus de cérémonie...

C'est ce qu'on appelle « se jurer dans le tambour » ?

- Oui, ça se dit *omo Añá* [fils de l'entité *Añá*].

Et à partir de ce moment l'*olubata* est lié de manière stable à un jeu de tambour ?

- Non, laisse moi t'expliquer, *olubata* est le maître du tambour et à la fois, il est *omo Añá* comme les autres. *Omo Añá* c'est celui qui est consacré par rapport au tambour.

Et le terme de *kpuataki*, cité par Fernando Ortiz, est-il correct ?

- *Kpuataki*, c'est une personne de grande connaissance parmi les tambourinaires, quelqu'un de très érudit dans la connaissance des rythmes.

Ce n'est pas seulement quelqu'un qui joue l'*iyá*...

- Non [sourire], *kpuataki* c'est pour sa connaissance, qu'il joue l'*iyá**, l'*okonkoló**, l'*itótele**...

Et qu'est-ce que « *Oba ilu* »* ?

Oba ilu, ça a été le nom de Jesús Pérez, qui veut dire « roi de la contrée » et non roi du tambour: *ilù* [il marque une terminaison grave] est tambour et *ilú* [il marque une terminaison aiguë] une agglomération.³ C'est un nom propre, ce n'est pas applicable à tous les maîtres de tambour. Les maîtres du tambour, ça se dit *olubata**, « *olu* » : possesseur, propriétaire⁴.

Y a-t-il une différence entre *omo Añá* et *omo alañá* ?

Bon, dans *omo alañá*, il y a la même idée que « *olu* », c'est le possesseur également... La différence pour moi est relative entre *omo Añá* et *omo alañá*.

Alors, *omo alañá* ne serait pas équivalent à *olubata*.

- Oui, ça peut l'être et non, ça dépend, parce que « *omo alañá* » à Matanzas est utilisé dans le même sens que « *omo Añá* » à La Havane⁵.

En prenant ton cas tu es le maître du jeu de tambour que tu utilises... Il n'y a pas un propriétaire à part.

- Non, je suis l'*olubata* de mon jeu de tambour.⁶

Un jeu a un parrain, non ?

3. En yoruba: *ilù* est le nom générique du tambour et *ilú*: ville, village...

Dans cette langue à tons, les marques d'accent sur les voyelles, ne servent qu'à indiquer les tons: ton haut pour (´), ton bas pour (̀) et ton moyen lorsqu'il n'y a pas de marque. Deux mots composés des mêmes lettres mais avec un seul ton différent ont une signification différente. Le yoruba rituel de Cuba, dit *lucumí*, a, lui, perdu l'usage des tons. La remarque de Gali est donc érudite.

4. En yoruba: *olú* (préfixe) = dieu, roi, *olù* (préfixe) = celui qui, *lù* = battre, frapper,

5. Il ressort donc de la conversation que possesseur d'un jeu de tambour *batas* consacrés peut être appelé *olubata* ou, moins souvent, *omo alañá*, qu'il joue ou non. Le joueur, lui, est tambourinaire *omo Añá*, consacré par rapport à un jeu de tambour avec d'autres *omo Añá* dont, éventuellement, certains ne jouent pas et sont simplement liés au « secret » de l'*Añá*. Cependant, à Matanzas, le tambourinaire non possesseur d'un jeu de tambour est appelé *omo alañá* en équivalence avec *omo añá*.

6. Le sens de cet échange est qu'il y a des *olubata*, propriétaires des tambours qui ont en charge les instruments et leur *fundamento* sans jouer eux-mêmes.

- Oui, le parrain de mon jeu c'est Chacha de Matanzas.

Et il y a un *babalao* lié à ce jeu ou c'est seulement pour la cérémonie ?

- Pour la cérémonie, et pas plus.

Et dans le cas de l'*osainiste* c'est pareil ?

Seulement pour la cérémonie.

Et c'est définitif ?

- Non. Quand on veut faire une cérémonie, on peut aller chercher un autre *osainiste*, c'est variable.

Mais on doit bien avoir un *osainiste* pour la cérémonie.

Oui, pour les feuilles. C'est comme dans la *ocha*, pour le *santero*...

Il y a des *omo Añá* qui ne jouent pas les tambours ?

Oui, oui ! Pour mon [jeu de] tambour, il y en a à peu près quinze qui ne sont pas tambourinaires. Et ils sont *omo Añá*.

Que sont-ils, *babalaos* ?

Non, *omo Añá*, fils d'*Añá*.

Et un *babalao* doit être *omo Añá* ?

S'il le veut.

Qu'est-ce que tu penses de ce que m'a dit un tambourinaire de La Havane, que pour jouer les *batas* consacrés, il faut être *babalao* ?

- Non, là il s'est trompé. Ce qu'il faut avoir, c'est *awó* fákán*, la main d'Orula*, ça oui.

Qui est le premier sacrement...

- D'Orula.

Et cette tendance qu'ils ont à La Havane de lier le fait d'être *omo Añá* qui joue les *batas* et *babalao*. Est-ce quelque chose d'élitiste, qu'est-ce que tu penses ?

- Non, non, non. Il y a beaucoup, beaucoup de *babalaos* que je connais qui ne sont pas *omo Añá*; ça...

Par exemple, dans le cas du jeu de Papo Angarica. Ils ont comme un orgueil d'être tous *babalao*. Ce serait à cause du caractère antique de ce tambour ?

- Le père, Nicolas était *babalao* et possédait le tambour [...].

Tu peux me parler du cahier (« *libreta* »*) d'un jeu de tambours ? Qu'est-ce qu'on y consigne ?



Batas consacrés avant une cérémonie d'alimentation.

- Bon, dans le cahier d'un jeu de tambour *Añá*, il y a le synopsis de comment il s'est fait, avec son serment (*juramento*). Avec le détail des intégrants, des *omo Añá*, avec les dates. Puis viennent les dates de chaque tambour qui est donné, à qui il a été dédié [à quel *oricha*], combien de *santeros* se sont présentés, de manière qu'on puisse savoir le nombre de *santeros* qui ont été présentés chaque année telle année... C'est pour l'*olubata*, le possesseur des tambours.

Le jeu des *batas* dans les cérémonies

Parlons maintenant des cérémonies. Il y a une interaction entre les tambourinaires et les « fils de saints » qui dansent. On a l'impression de l'extérieur que celui qui peut le plus exercer une influence sur le « fils de saint » pour qu'il « se monte » (« *se sube* »), c'est celui qui joue l'*iyá*, non ?

- Il y a une interrelation entre celui qui danse à ce moment et celui qui joue l'*iyá*.

On peut utiliser le terme de « pression » envers la personne [qui danse] ?

- En incluant aussi celui qui chante.

C'était la question qui devait suivre ! C'est le terme de « pression » du chanteur soliste, l'*akpwón*, qui me vient aussi...

- Oui.

Entre le joueur de l'*iyá* et l'*akpwón*, quelle influence te paraît la plus importante ?

- Ça dépend. Ça dépend de la forme dans laquelle on chante à ce moment. Parce qu'il y a des chants qui sont très importants et qu'on ne peut pas omettre. Mais, pour te dire comme je le vois, à d'autres moments il y a des moments où le chant n'est pas si important, le *kpuatakí* fait signe au chanteur que ça suffit, il continue à jouer, et le *santero* « se monte »*, sans plus de chant avec seulement le rythme sans chant.

Et au moment où tout le monde attend que le « fils de saint » « se monte », où le joueur de l'*iyá* remplit sa fonction, on peut augmenter le nombre de coups, il y a des variations adaptées à ce moment, non ?

- Oui, ce qui est spécifique à ce moment est qu'on peut orner de manière que celui qui danse tombe en transe.

C'est une manière qu'il se

concentre⁷ plus sur le tambour ?

- Oui.

C'est un phénomène de concentration dans le tambour, dans le chant, ou les deux...

- Oui, les deux.

Tu penses que c'est plus facile qu'un « fils de saint » « se monte » si on a un jeu de tambour de *fundamento* plutôt qu'un jeu *aberikulá [profane] ?**

- L'interrelation est la même [dans les deux cas], la même. Ce qui se passe, c'est que quand on utilise le tambour de *fundamento*, la personne qui va danser est destinée dès le moment où le tambour est contracté à danser dans ce « tambour » [dans cette cérémonie]. C'est différent avec l'*aberikulá*, où ça ne se passe pas ainsi, c'est plus libre, peut « se monter » celui-ci, celui-là, l'autre. Mais, avec le *fundamento*, on dit c'est untel qui doit danser, on le met en face [des tambours] et c'est lui qui...

C'est ça qui est spécifique des tambours de *fundamento* ?

- Oui. Quoiqu'autour de lui, d'autres peuvent « se monter ». Mais c'est destiné principalement à celui qui a été placé devant.

Et quelles sont les utilisations musicales spécifiques des tambours sacrés ? Par exemple, il y a « la présentation à l'*Añá* », je pense ? C'est principalement pour ça qu'ils sont indispensables ?

- Oui. Par exemple, dans la cérémonie de présentation au tambour du sante-ro, si celui-ci est destiné à « se monter », il doit le faire à ce moment. S'il ne l'a pas fait, il ne peut pas « se monter » un autre jour dans une cérémonie avec des tambours *aberikulá*, ça ne se peut pas.

Donc, il y a des présentations à l'*Añá* qui parfois ne fonctionnent pas, pourrait-on dire ?

Oui, parfois.

Et dans ce cas faut-il le faire de nouveau ?

- Non, la présentation s'est passée, c'est une chose faite.

C'est une chose qui est recherchée, que le « fils de saint » « se monte » à ce moment ?

- Ce n'est pas obligatoire, s'il « s'est monté », bien. S'il ne « s'est pas monté », il ne « s'est pas monté », c'est tout.

Mais les gens l'espèrent, non ? Ce sont les croyants qui l'espèrent ou lui-même qui l'espère ?

- Il y en a qui l'espèrent. Et d'autres qui disent celui-là ne « s'est pas monté », et voilà tout. Celui qui se rend compte, dans la présentation, c'est *Olofi** [Dieu]. S'il « s'est monté », c'est bien, s'il ne « s'est pas monté », il n'y a pas de conséquence.

Les rythmes des batatas

On va passer aux rythmes. Pour toi, il y a combien de rythmes de bata à Cuba ?

- On dépasse la centaine entre La Havane et Matanzas.

Si on cumule les deux. Pour toi ce sont des rythmes différents [à La Havane et Matanzas] ? Ce ne sont pas seulement des styles différents ?

- Non, non, des rythmes différents. Avec leurs variantes. Il y a des rythmes qui comportent deux, trois « *virus* »* ou « *vuel-tas* »*, comme nous disons, nous les tambourinaires, mais ce sont des variantes.

Et ça te paraît possible, à l'intérieur de cette centaine de faire des catégories, ou pas ?

- Bon, dans mon livre, j'ai une classification des rythmes. Les rythmes « spécifiques » (« *propios* ») et « adaptables » (« *de ajuste* »). Les « spécifiques » sont ceux qui appartiennent à un *oricha* déterminé. Un exemple d'« adaptable » c'est *chacha-lokua-fun** : on peut chanter pour *Ogún**, pour *Ochún**, pour *Obatalá**, en jouant un seul rythme.

À ton avis, on peut déterminer si ces rythmes sont venus directement d'Afrique ou si dans ces rythmes, il y en a qui paraissent de manière claire des



créations cubaines ?

- Là, il y a deux cas. Il y a des rythmes qui, à mon avis, viennent directement d'Afrique, transculturés ici à Cuba, par exemple, *aluya**, ce nom se maintient identique au Nigeria, c'est un toque qui s'est transculturé ici. Mais il y a des *toques* qui, pour moi, se sont adaptés et se sont modifiés à Cuba, un *toque* comme le *ñongo**...[...]

Il y a des cas connus d'un auteur de rythme, d'un *omo Añá* qui a fait une création... ?

- Oui, il y a des cas, Mario Angarica, Papo, a fait des créations, moi-même, et à Matanzas aussi...

Ces rythmes sont utilisés dans l'*oro cantando, par exemple, ou non ?**

- Dans l'*oro* chanté... Il y a des cas où ils n'arrivent pas à la catégorie de rythme, mais restent en tant que variantes.

Dans l'*oro seco, non ?**

- Non, non [il fait un geste catégorique]. L'*oro seco* est une chose stable et définitive.

L'efficacité liturgique des rythmes

Milián, tu penses qu'il y a des rythmes, plus efficaces que d'autres pour que des gens « se montent » dans une cérémonie ? Des rythmes qui ont cette réputation de faire venir le saint ?

- Le plus populaire est *chacha-lokua-fun*.

7. J'utilise le verbe « se concentrer » pour l'avoir entendu dans la bouche des *santeros* essayant de décrire le moment où ils approchent de la transe. Verbe actif qui précède un phénomène plus passif : « se laisser envahir par ».

C'est le plus fort pour la cadence rythmique. Il n'y a pas de rythme qui dépasse ce caractère rythmique. En général c'est *chacha-lokua-fun*, bien qu'on puisse utiliser d'autres rythmes et créer ce climat.

Et quand un oricha a différents rythmes, comme, pour le cas de Changó*, il y en a qui ont plus de puissance dans ce domaine ?

- Oui, on a le cas de la *meta* [de Changó], de *tui tui*, mais aussi à mon avis, le rythme *didi la ro** qui est un rythme fort, *Emi so** aussi. Au final, il y a des rythmes qui ont une cadence modérée et qui provoquent aussi cet effet.

Ce sont des rythmes qui ont des caractéristiques définies pour leur donner de l'efficacité [pour atteindre la transe], par leur tempo, leurs syncopes ou autre élément, ou cela ne peut pas s'analyser ?

- On peut l'analyser en fonction de ce qui se chante. Le chant détermine beaucoup, parce qu'il donne l'objectif à poursuivre.

Tu te réfères à ce que raconte le chant ?

- Je parle par rapport à la cérémonie de la présentation. Là, le chant est très important, parce qu'il signale ce que nous devons jouer à ce moment. Prenons le cas de Changó que tu m'as donné en exemple, et qui a beaucoup de *toques*. Par exemple le chant commence «*Oba ilu en el cielo...*» et j'ai la liberté de jouer *pa mi** ou la *meta** ou *Oba iba** ou *didi laro** ou *ahuya**, pour ce seul chant...

Dans ce cas quel est ton critère pour choisir un rythme plutôt qu'un autre ?

- Bon, je cherche dans la physionomie de celui qui va danser, son aptitude à danser et je choisis alors un rythme.

C'est une manière de dynamiser la personne...

- Oui

« Se monter » avec ou sans tambours

Une question que je te pose, à toi qui es à la fois tambourinaire et santero : quelle est l'importance de la musique pour qu'une personne « se monte » : il y a des cas de personnes qui « se montent » sans musique, avec un chant, avec de la musique enregistrée, avec des tambours *aberikulá*... Quelle est la spécificité de la musique dans ce phénomène de transe [de possession] ?

- Bon, le problème, dans la «*regla*» [la *santería*], est quand on joue le *wemileré**, avec les tambours de *Añá*, on doit s'adresser à des personnes sélectionnées. C'est ce qui s'appelle «lever» (*levantar*). On dit il faut lever untel ou unetelle. Peu importe que dans les gens présents «se montent» dix ou vingt, mais il s'agit que «se monte» une précisément, dont on sait qu'elle va «se monter». Quand on va jouer pour *Oyá*, avec *Añá*, on doit lever une disciple d'*Oyá* pour qu'elle «se monte»; ça n'a pas d'importance que «se montent» dix de plus. Le «calcul» qui est fait est que cette personne «se monte» pour ce moment.

Les divinités liées aux tambours batas

Nous avons un peu parlé de la relation des tambours batas avec Changó. Tu pourrais éclairer cette dualité qu'il y a dans les tambours

batas, avec *Añá*, qui est un oricha et le fait qu'ils sont dédiés à Changó, oricha lui aussi. Qu'est-ce que tu peux me dire de cette dualité de *Añá* deux divinités dans le même tambour ?

- Les tambours *Añá* à Cuba sont dédiés très spécifiquement à Changó et à *Egun*⁸, mais on les joue pour tous les orichas. Mais il y a une préséance entre Changó et *Egun*, car si arrive Changó pendant qu'on joue l'*oro seco*, on fait ceci [il se lève légèrement de sa chaise]. C'est une révérence spéciale.

Peut-on dire qu'*Añá* n'est pas lié uniquement aux tambours batas, mais aux sons, à un effet transcendantal du son ?

- Bon *Añá* apparaît aussi dans les tambours *yesá*⁹, et ce ne sont pas des batas. Ils sont yoruba aussi... [...].

Au sujet des batas, comme tambours de Changó en tant que roi [d'Oyo], on parle de ça à Cuba où c'est une chose seulement africaine ?

- On en parle beaucoup, de Changó qui fut très versé sur les tambours batas.

Et il y a d'autres orichas qui jouent un rôle par rapport aux tambours de fundamento ?

- *Osaín*.

Quelle est la relation avec *Osaín*, il s'agit du fundamento lui-même ?

- Les feuilles (*la yerba*). Les cérémonies qui se font avec les feuilles et...

Des cérémonies qui se font sur les peaux des tambours, ou sur le tambour complet ?

- Non, ça...

Ça tu ne peux pas le dire, non ? [Il rit pour toute réponse] Mais une fois fait le tambour, on continue à faire des cérémonies avec des feuilles...

- Oui

Et avec du sang aussi, ça, c'est pas un secret ?

- Oui, *eye*¹⁰.

Une fois par an, la cérémonie avec animaux ?

- Non, ça c'est optionnel, ça peut être fait deux ou trois fois dans l'année, ça dépend.

Qu'est-ce qu'on cherche, à renforcer le tambour ?

- Oui

8. Dans la *santería*, les vivants ont à faire à la fois aux défunts (*Egun*) et aux *orichas*. Le domaine des défunts apparaît comme intermédiaire entre les deux autres catégories, selon l'adage «*Ekú lobi ocha*» (le mort précède, enfante, donne vie à l'*oricha*). En Afrique, les tambours batas sont également réputés être les tambours de Changó et des *Egun*.

9. Tambours cylindriques à doubles peaux existant à Cuba (Matanzas), originaires de la région yoruba *Ijesha*, capitale *Oshogbo*. Les batas (*bátá* en yoruba) sont eux originaires du royaume yoruba des *Oyo*, base de l'ancien Empire yoruba et lié au culte de *Shango* (orthographe anglophone de Changó), qui entretenait dans tout l'Empire des rapports étroit avec la royauté d'*Oyo*, ainsi, qu'au culte des *Egun* (défunts) et leurs mascarades. Ainsi les batas sont présents dans la région *Ijesha* : ils sont attestés à *Oshogbo*.

10. *Eyé, eje* : nom rituel du sang du sacrifice, «sang» en yoruba.

Et à quel moment on considère qu'il doit prendre de la force ?

Parce qu'il en a perdu ?

- Non, non. Il s'agit de le renforcer au sens liturgique. Par exemple, chaque fois qu'on change une peau. Il faut donner de la force à la peau qu'on a montée.

Dans ces cérémonies, il y a des sacrifices de coq, je pense, de tortues¹¹. Ce sont les animaux...

- Préférés, préférés. [...].

Les batatas et les morts

- Tu m'as fait parler des *orichas* mais pas de *Egun*.

De *Egun* ?

- La percussion pour *Egun* se fait ici de même qu'au Nigeria. On commence ici à jouer pour *Egun* debout, pas assis. Au Nigeria on fait la même chose.

Et à quel moment joue-t-on pour les *Egun* ?

- Bon, quand il y a un mort, pour un défunt.

Quand il y a un enterrement...

- Oui.

Une nuit de funérailles...

- Tout ça.

Et quand meurt un *olubata* ?

- Aussi. Tous les événements d'un mort se jouent avec ça, avec les tambours *Añá*.

Quand on joue pour un mort, il n'y a personne qui « se monte » ?

- Si, mais ils « se montent » d'une autre façon, seuls... Ils « se montent » seuls, ils vont à la porte, prah ! [il fait le geste de frapper une porte des deux mains] et voilà.

Et dans ce cas, c'est un mort ou un *oricha* ?

- Non, un *oricha* ce n'est pas possible.

Ce n'est pas possible ?

- Non, un mort. Un mort.

Je ne t'ai pas demandé. Une personne qui n'a pas fait son saint peut se jurer dans un tambour, n'est-ce pas ?

- Oui, mais elle doit avoir les Guerriers¹². Et la main d'Orula.

Le tambour de fundamento doit être uniquement de bois et de peau, et pourtant quand on y met les *chaworó, s'ajoute le métal...**

- Oui.

On l'accepte parce que c'est un apport momentané ? On dit que le tambour de fundamento ne doit pas accepter le métal...

- Le *chaworó* dans *Añá* est une chose rituelle, on le met dans le *wemileré* pour diriger le mort [ailleurs], de telle façon que ceux qui arrivent là soient des *orichas*. [...].

Le *chaworó* éloigne le mort ?

- Ça l'éloigne, ça l'éloigne ! Parce que quand on joue pour *Egun*, on ne met pas le(s) *chaworó*. C'est le tambour seul.



La morphologie des tambours batatas

Parlons de la morphologie des tambours batatas. Quelles sont pour toi les constantes africaines ? Et peut-on observer par des détails des apports cubains ?

- Il y a des différences. Regarde : ceux qu'on voit ici sont, plus ou moins, ceux de Matanzas. Là, il n'y a pratiquement pas la ceinture dont parle Fernando

Ortiz. On ne la voit pas. Comme on peut observer, on voit ici une seule « *cadaneta* ».* Et à Matanzas on utilise très peu de bande latérale « *faja* »*, jusqu'ici... Là (il montre l'autre jeu) il y a une ceinture, c'est la morphologie, on va dire, de La Havane.

On admet en général, parlant des batatas, qu'ils sont en forme de chlepsydre...

- (Il sourit). Ça s'est faux. Regarde. Dans la chlepsydre il y a la même dimension des deux côtés, et une « chute » brusque, comme le sablier. Ce n'est le cas ni ici, ni là (en montrant les deux types de tambours).

Ainsi, c'est une erreur qui s'est faite au début et que les gens répètent... La forme de Matanzas, on peut dire que c'est un cône tronqué, non ?

- Oui

Et ils sont autant des batatas que ceux qui ont une ceinture...

- Oui, c'est ce qu'on voit ici, et là.

Celui-ci (celui type Matanzas) a un peu de ceinture...

- Oui ici, mais très peu.

Parfois, il n'y en a aucune.

- Parfois, il n'y en a aucune, et écoute ça sonne pareil (il joue des trois tambours rassemblés sur un chevalet).

Pour la forme de ceux de La Havane, on peut se contenter de dire qu'ils sont avec ceinture, ou tu as d'autres manières de le dire ?

- Oui, ils sont avec ceinture (acinturados). Mais dans ce que tu m'as montré des tambours actuels du Nigeria, ils ne sont pas avec ceinture, ils sont comme ceux de Matanzas... Et ils sont plus longs ; ça (il montre la ceinture du tambour type La Havane), c'est très cubain.

C'est comme une forme spécifique.

Très cubaine, très cubaine. Pour la proximité avec l'Afrique, ce qui est une réalité, c'est qu'à Matanzas ils jouent le *chachá* avec une raquette de cuir « *paleta* ». Dans des photos que j'ai vues du Nigeria, ils utilisent une lanière de cuir sur le *chacha*. [...].

Ça a été vérifié que c'était traditionnel. Ortiz avait parlé

11. La tortue est une des représentations liée à Shango en Afrique. Par ailleurs, c'est un animal assimilé à la royauté, respecté dans les palais royaux yoruba.

12. Premier stade d'initiation et d'entrée dans la vie religieuse dans la *santería*. On y reçoit les « trois guerriers » : Eleguá, Ogún et Ochosi. La « main » d'Orula (avec consécration d'un bracelet de perles alternées vertes et jaunes), qui peut être reçue immédiatement après les Guerriers, est le premier stade d'initiation de l'*oricha* Orula, celui qui guide la divination des *babalao*s.

d'innovation cubaine à ce sujet et Gilbert Rouget avait signalé que la manière de Matanzas continuait la tradition du Nigeria.

- Il y a qu'à Matanzas ils dessinent la forme de deux doigts ou trois doigts, là est l'invention cubaine. Mais le geste de frappe vient, lui, du Nigeria.

Gali fabricant de tambours afro-cubains

Comment est venu ton travail de fabricant de tambours ? Est-ce que ça a été parce que tu avais fabriqué des tambours de fundamento ?

- J'ai commencé en faisant des fûts d'*a-berikulá*. Et je suis sûr que quand j'ai commencé ça à Santiago, personne ne le faisait, personne.

Et immédiatement tu l'as fait de manière traditionnelle...

- Oui, à la hache...

Avec comme référent ce que tu avais appris à La Havane ?

- À La Havane.

J'ai pris une fois une photo de toi effectuant ce travail à la hache. Et un jour, j'ai été surpris de voir sur une photo venant du Nigeria [de construction d'un tambour bata] avec exactement le même geste que le tien.

- [rire] Le même. Oui, tu me l'as montrée.

Et pour ce qui est de la diffusion des tambours batas du point de vue musical, dans la musique du monde, qu'elle soit dansante, qu'il s'agisse de latin jazz ou d'autres types de musique : Est-ce qu'il te paraît que les batas ont obtenu le niveau de diffusion qu'ils devaient avoir, ou c'est un processus encore en cours ?

- Ce qui a été obtenu est beaucoup, mais on peut obtenir plus encore, parce que les premiers qui ont enregistré avec les tambours batas, ce fut la Sonora Matancera, qui a enregistré le «nouveau rythme *omelenkó*» avec Celia Cruz au chant [il fredonne] «*taratata tatita tororororaririra*». Ça, pour moi, c'est une chose des plus jolies ! Et ça a été enregistré dans les années cinquante.¹³

Avec trois tambourinaires...

- Oui. Après, les Muñequitos l'ont fait un bon moment dans le guaguancó, et ensuite Irakere, Las d'Aida...¹⁴

Oderquis Revé a la réputation d'avoir joué le premier les trois batas réunis...

- Oderquis Revé avec la Orquesta Revé... hum, ça se discute parce que celui d'Irakeré [Oscar Valdés] aussi [il fait le geste de jouer les trois batas ensemble] avait les batas... ça se joue entre Irakeré et la Revé. Il y a une chose : quand Irakere a sorti «Bacalao con pan», ils n'avaient pas de bata dedans. Là, il y a une combinaison de tumbadoras avec la *paila* (timbalès), tout ça, et ça sonnait très bien. Après on a ajouté les trois batas, obtenant ainsi un rythme bien défini, bon, ça collait avec l'orchestre [...]

Et quels sont pour toi les rythmes traditionnels qui s'adaptent le mieux à la musique dansante ?

- Ceux qui s'adaptent le plus sont *chacha-lokua-fun*, *yesa*...

Le rythme d'Ogún ?

- Celui d'Ogún, ça dépend, pour un boléro, si c'est un boléro, avec un tempo modéré. Celui de *cheche kururu*, un rythme d'Ochún s'adapte aussi, mais pour le boléro. Bon, et, comme je t'ai dit, pour la musique populaire [de tempo soutenu], ces deux-là, *chacha-lokua-fun* et *yesa*, ce sont les deux qui ont plus de cadence.

Apprentissage par tradition orale ou musique écrite ?

Pour l'apprentissage des batas, tu penses que ça doit continuer de manière traditionnelle par imitation et tradition orale ou l'écriture apporte-t-elle quelque chose d'important ?

- Non, non, je vais te dire. Si la personne

connaît la théorie et le solfège, la portée est ce qui est mieux. La personne apprend plus rapidement, sur un temps plus court, je ne peux pas te dire si ça va être en un an ou un an et demi. Mais cette personne ne peut pas passer cinq ou six ans sur un *okónkolo*, puis passer à l'*itótele*. S'il y a capacité et connaissance de la musique, en un an, un an et demi, on peut apprendre tout sur les trois tambours.

Tu utilises beaucoup les onomatopées pour enseigner, ou non ?

- Ça dépend, si la personne ne connaît pas la musique, il faut chercher une béquille (un *auxiliar*) : [il chante] *kin, ka, koum ka-ka*...

Les onomatopées ça fonctionne aussi pour la mémorisation. Les « ki lá », « kin ki-lá »...

- Oui.

Et tu peux imiter le son des instruments par onomatopées pour chacun des trois instruments pour n'importe quel rythme ?

- Oui.

Tu as ton propre code, où ça vient d'une manière naturelle ?

- Non, ça vient de la manière dont je l'ai appris. Si je veux enseigner la tumba francesa, par exemple, j'ai les rythmes ici [il fait un geste vers la tempe] en mémoire comme ils me l'ont enseigné, et j'ai aussi à ma disposition, là les formes monosyllabiques là [il fait un geste vers les lèvres] : [il chante] je les ai là aussi [un geste vers l'oreille]. Et pour la lecture aussi [geste].

Transcription, sélection et traduction de l'espagnol (Cuba) : Daniel Chatelain

Biographie de Milián Gali :

<http://www.mespercussions.net/psf/Percussionnistes/Solistes>

Biographie d'Oderquis Revé (site officiel) :

<http://marina.fortunecity.com/greenwich/227/musica/oderquisreve/biography.html>

13. Le titre «Nuevo ritmo omelenkó» (E. Angulo) a été enregistré le 15 juin 1953, suivi de «Silencio», *omelenkó* du même auteur le 4 janvier 1954 (Source : *Enciclopedia Discográfica de la Música Cubana 1925-1960* de Cristóbal Díaz-Ayala), Florida International University, inédit.

14. Groupe féminin fondé en 1962 par la pianiste Aida Diestra, lié au mouvement «feeling» mêlant des styles de la musique populaire cubaine avec des harmonies jazzistiques et des éléments de la tradition afro-cubaine et où chantaient Elena Burke, Omara Portuondo, Haydée Portuondo et Moraima Secada. L'introduction des bata dans le groupe, parallèle à des instruments électriques, semble dater de 1970.

GLOSSAIRE

akpwón ou akpón: nom du chanteur soliste dans les chants rituels accompagnés par les tambours batas.

aberikulá, aberinkulá:

1. Jeu de tambours batas non consacré utilisé dans les cérémonies de *santería*.
2. Personne non initiée.

aluya: rythme de tambours batas pour Changó. Son équivalent dans le rituel brésilien du candomblé est aluja. Le nom exprime un caractère «perforant», «perçant».

Añá:

1. oricha qui constitue le fundamento dans un tambour bata ou yesa. Au Nigeria s'écrit Àyàn, avec une prononciation très proche. Àyàn est le héros fondateur (donc premier tambourinaire bata) des lignées portant le mom Àyàn dont les membres masculins sont les seuls habilités à jouer les tambours religieux bàtá ou dundún (tambour d'aisselle).
2. Désigne un tambour consacré, contenant le fundamento.

Voir omo Añá.

awó (Cuba), awo (Yoruba): En yoruba «secret», initié, devin.

babalao, babaláwo: «medium spécialisé dans la divination par Ifá, ayant suivi une initiation particulière» (K. A.). Mot formé de baba ou bàbá (père) et de «awó».

batalero: joueur de bata.

boca (ou enú): «bouche» de plus grand diamètre d'un tambour bata.

chachá: «bouche» la plus petite d'un tambour bata.

chacha-lokua-fun: un des rythmes les plus joués des tambours bata, s'adaptant à différents orichas. Dans la musique religieuse, il est réputé favoriser la transe, tout en étant adapté à la musique dansante profane.

Changó: Oricha de la foudre, de l'orage, de la virilité, de la musique et de la danse, particulièrement associé aux tambours bata. Changó, troisième Alafin (roi) d'Oyo (et non la quatrième, comme on dit couramment à Cuba) est réputé avoir introduit un nouvel orchestre royal composé de batas (bàtá) dans la Cour d'Oyo. Ce sont ensuite les prêtres du culte de Changó, divinisé après sa mort, qui ont diffusé les tambours bàtá. Associé à Cuba à Saint-Barbe (Santa Barbara).

chaworó: guirlande amovible de clochettes et grelots fixée sur certains enú ou chachá de l'iyá et de l'okónkolo dans une partie des rituels de la *santería*.

cheche kururu: rythme de bata pour Ochún.

didí la ro: rythme de bata pour Changó.

Egun: mort, esprit dans la *santería*.

Eleguá: «oricha des seuils, des passages, des croisements. Messenger d'Olofi, la divinité suprême. [...] Il passe avant les autres orichas dans toutes les cérémonies...» (E. D.).

Emí so: rythme de Changó, nommé

d'après les deux premières paroles d'un chant.

faja: composante terminale du système de tension des batas, consistant en une courroie enroulée autour du fût.

fundamento: en général, le fundamento (fondement), est un «réceptacle contenant et représentant une entité qui constitue le «fondement en soi», à laquelle on donne à manger» (K. A.), ceci par des offrandes ou des sacrifices. Dans le cas des batas, l'entité est *Añá*, représentée par un objet inséré dans le tambour, lequel est le réceptacle.

fils/fille de saint (hijo/hija de Santo): dans la *santería*, personne qui a installé sur sa tête, par une cérémonie initiatique, le saint ou oricha qui est son «ange gardien» depuis la naissance.

Ifá: «l'oracle d'Orula, le message, qui s'exprime à travers une technique spéciale maîtrisée par les *babalaos*, et à travers les *babalaos* eux-mêmes, qui sont directement inspirés par Orula qui descend à leurs côtés.» (K. A.).

itá: cérémonie de consultation de l'oracle conduite par un *babalao* lors d'une initiation.

itotele*: tambour bata de taille intermédiaire, que l'on apprend après l'okónkolo dans l'apprentissage traditionnel. Participe en complément de l'iyá à la «parole» dans le trio de bata, tout en étant accompagnateur. Littéralement: «celui qui répond».

iyá (de Iyá, «mère» en yoruba):

tambour de plus grande taille du trio de bata avec fonction de soliste.

iyawó (de iyawó, «épouse» en yoruba): santero dans la première année suivant l'installation du saint sur sa tête.

iyaworage: année de noviciat du «fils de saint».

kpuatakí (de pàtākì, «important» en yoruba): appellation honorifique pour un joueur de bata accompli particulièrement savant dans ce domaine.

«Maître des batas».

libreta: cahier de l'initié («fils de saint», *babalao*...) où sont consignées des informations et les recommandations de l'Ita. Les jeux de tambours batas ont une libreta de même nature où l'olubata consigne également les cérémonies auxquels ils participent et les personnes «jurées» aux tambours.

mano d'Orula (main d'Orula): rituel préalable à toute initiation masculine destinée à installer le saint sur la tête, dans lequel les hommes reçoivent un bracelet protecteur jaune et vert, symbole d'Orula, déterminant le nom religieux de l'initié ainsi qu'un ensemble de conseils, préceptes, interdits ou obligation personnalisés.

meta: rythme de bata pour Changó.

ñongo: rythme de bata joué pour différents orichas, créé à Cuba.

Oba iba: rythme de bata pour Changó, appelé selon les deux premières paroles d'un chant.

Oba ilu: surnom honorifique donné à



Éditions Musicales ALPHONSE LEDUC

175, rue Saint-Honoré
75040 - Paris cedex 01
www.alphonseleduc.com
e-mail : alphonseleduc@wanadoo.fr

NOUVEAUTÉS PERCUSSION

<p>Batigne</p> <p>CARACTÈRES pour quatre timbales mélodiques et piano (7^e). Collection <i>Alsace Percussion</i></p> <p>Boudoux, Bourbasquet, C. Gastaldin, Hammer, Pontieux, A. et M. Zampieri</p> <p>STAGE SESSION, volume 2 (25 partitions progressives pour batterie, avec CD d'accompagnement inclus. <i>Musique de Lionel Melot. Texte en français, anglais, allemand et espagnol.</i>) (Débutant à fin de 1^{er} cycle).</p>	<p>Bourbasquet, C. Gastaldin</p> <p>DRUMS MOVIE SESSION (25 partitions progressives pour batterie, avec CD d'accompagnement inclus. <i>Musique de Lionel Melot.</i>) (Débutant à fin de 1^{er} cycle).</p> <p>Coupré</p> <p>ROUX-FRITS et LE SORCIER ET LA BOULANGÈRE. Deux pièces pour batterie et piano (ou vibraphone et basse). (1^{er}/2^e).</p> <p>CA VA PAR TROIS et DESSUS-DESSOUS. Deux pièces pour batterie et piano (ou vibraphone et basse). (2^e/3^e).</p>	<p>Chantereau</p> <p>DIVERTISSEMENT* pour pianorimba solo (marimba).</p> <p>Zielinski et Rabié</p> <p>BONAMENTA pour batterie et piano (de débutant à élémentaire).</p> <p>LE COLOSSE AUX PIEDS D'ARGILE pour caisse claire ou tambour solo (2^e et 3^e cycles).</p> <p>EN ROUTE, PETITE TROUPE pour caisse-claire ou tambour, grosse caisse et piano (premier cycle).</p> <p>Catalogue complet sur demande</p>
---	--	--

ND


Michel Dussiaux

PERCUSSIONS

Chemin de la Vinerie

41400 ST GEORGES/CHER

Tél. 02 54 32 41 51



Jesús Pérez: «roi de la contrée» (La Havane), selon Gali, élève de Jesús Pérez, ou «roi des tambours», selon une interprétation répandue.

Obatalá: «Oricha de la pureté, de la blancheur et de la paix. Il est l'oricha de la tête par excellence, de l'intelligence, le père de tous les orichas...» (E. D.).

Ocha: version contractée du mot «oricha». La «regla de Ocha» ou «la Ocha»: la *santería*.

Ochún: «oricha de l'eau douce, de la rivière, de la richesse matérielle, de l'amour physique. L'une des trois femmes de Changó» (E. D.). Associée à la Virgen de la Caridad del Cobre, patronne de Cuba.

Ogún: oricha du fer, de la guerre, de la forêt.

okónkolo: tambour accompagnateur, le plus petit du trio de bata. D'après moi, nom issu de l'onomatopée utilisée chez les Yoruba pour la formule rythmique de l'«african signature» tune (ou formule interafricaine). C'est, je pense, pour cela que le nom «akonkolo» est donné au Nigeria à un tambour de même fonction mais non utilisé à Cuba, le kúdí.

Olofi: nom de Dieu dans la *santería*.

omelé: autre nom de l'okónkolo. Chez les Yoruba, indique un tambour d'accompagnement.

oricha, orisha: divinité de la *santería*, dite aussi «saint», de représentation anthropomorphe et associée à une (des) force(s).

olubata:

1. Propriétaire d'un jeu de tambours consacrés.

2. Joueur de batas consacré (acception incorrecte selon l'interviewé).

omiero: «liquide dans lequel ont trempé les feuilles des santos, ainsi que d'autres ingrédients. Les santos sont «installés» dans leur support matériel quand on a plongé ces pierres dans l'omiero...» (E. D.).

omo alañá: synonyme d'*omo Añá* à Matanzas, uniquement synonyme d'olubata (possesseur de tambours consacrés) ailleurs.

omo Añá (« fils d'Añá »): homme qui, sous l'égide d'un *babalao* et de la divination d'I fá, «s'est juré» dans un jeu de bata consacré. S'il est tambourinaire: tambourinaire *Añá*.

oro cantando: Un oro est une suite de chants et/ou de rythmes dédiés aux différents orichas, utilisée dans une cérémonie de *santería*. L'oro cantado est une suite chantée, accompagnée de tambours batas et de danse exécutée face à un public de santeros admis de droit et d'aleyo («invités», non initiés), dans le cadre du *wemileré*.

oro seco (ou oro de igbodu): suite de rythmes de tambours batas destinée à être jouée sans public face au fundamento de l'oricha à qui va être destinée ensuite la cérémonie *wemileré*.

Orula: «oricha de la divination. Le premier *babalao*. [...] Orula est l'apparence anthropomorphe d'I fá...» (E. D.).

Osain: «oricha des plantes et de la

forêt. Représenté comme un homme n'ayant qu'un œil, qu'un bras et une jambe. C'est lui qui est invoqué principalement quand les santeros confectionnent l'omiero d'où naissent les santos» (E. D.).

osainiste, olosain: disciple d'Osain, divinité des feuilles. La présence d'un osainiste est indispensable dans la consécration d'un jeu de tambours batas et dans les rituels de renforcement de ces tambours.

Oyá: «oricha de la tempête, du vent, des éclairs. Gardienne des cimetières, l'une des trois femmes de Changó...» (E. D.)

paleta: sandalette de cuir où figure la forme de deux ou trois doigts utilisée pour frapper le chachá à Matanzas. Adaptation cubaine de l'utilisation équivalente d'une tige de cuir au Nigeria.

parrain (padrino): homme qui initie une personne.

pa mi: rythme de bata pour Changó.

présentation à l'Añá: cérémonie suivant l'installation du saint sur la tête, où le nouveau «fils de saint» ou la nouvelle «fille de saint», la tête rasée et peinte, danse seul(e) pour son oricha devant les tambours batas. La transe de possession souhaitée, si elle arrive, donne à voir toute la chorégraphie de l'oricha concerné et augure de trances de l'intéressé dans des cérémonies ultérieures.

regla de ocha: voir ocha

santería: culte principalement d'origine yoruba «basé sur l'adoration et la fixation en soi d'entités porteuses de grands principes de force appelées orichas ou saints» (K. A.).

santero: fils de saint.

« se laver les mains » (lavarse las manos): passer par la cérémonie qui fait du tambourinaire un «homme» apte à jouer les batas consacrés.

« se jurer » (jurarse): passer par la cérémonie pour appartenir, se consacrer, à un jeu de bata religieux devenant ainsi «*omo Añá*».

« se monter » (montarse): expression pour indiquer la transe de possession.

toque: nom générique des rythmes de bata.

tui tui: rythme de bata pour Changó.

vios, vueltas: changement de rythme effectué sans interruption du jeu.

wemileré ou güemilere: nom technique pour certains religieux de la cérémonie appelée plus communément «tambor» où participent les tambours batas.

Yemayá: Oricha de la mer et de l'océan, de la maternité. Associée à la Virgen de Regla, patronne de La Havane.

Origine des citations:

(K. A.): définition du glossaire de «La religion à La Havane» de Kali Argyriadis, éd. E. A. C., Amsterdam, 1999. Diffusion par internet: www.caribefolk.com

(E. D.): définition du glossaire «Des dieux et des signes» de Warren Dianteill, éd. EHESS, Paris, 2000

Pour les batteurs de 4 à 10 ans !



METHODE PIERROT
par Joel PELLEGRINI

58 pages

Réf. 27875

tout en couleur
reliure spirale

CD inclus

19,60 €

« Par expérience, je sais que la réussite musicale d'un enfant dépend de trois facteurs, le plaisir, la motivation et l'encadrement »

Disponible dans les librairies musicales,
en cas de difficulté, adressez-vous aux :

Editions *Henry Lemoine*

41 rue Bayen 75017 PARIS
T él : 01 56 68 86 65 Fax : 01 56 68 90 66

www.editions-lemoine.fr