

## La musique dans le rite et la musique comme rite dans le *candomblé* brésilien

Tiago de Oliveira Pinto

Traducteur : Isabelle Schulte-Tenckhoff

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2428>

ISSN : 2235-7688

### Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

### Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 1992

Pagination : 53-70

ISBN : 978-2-8257-0456-1

ISSN : 1662-372X

### Référence électronique

Tiago de Oliveira Pinto, « La musique dans le rite et la musique comme rite dans le *candomblé* brésilien », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 5 | 1992, mis en ligne le 15 décembre 2011, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2428>

---

# LA MUSIQUE DANS LE RITE ET LA MUSIQUE COMME RITE DANS LE *CANDOMBLÉ* BRÉSILIEN \*

Tiago de Oliveira Pinto

Dans la plupart des systèmes religieux, la musique occupe un rôle important, sinon central pour la « mise en condition sensorielle » de principes spirituels et mythiques. Mais jusqu'à quel point peut-on considérer la musique comme un élément autonome – et de ce fait susceptible d'être abstrait – du rite religieux ? La musique prise au sens le plus général, ne constitue-t-elle pas plutôt une dramatisation de l'acte religieux ?

Dans le *candomblé*, un culte afro-brésilien pratiqué à Bahia mais aussi ailleurs au Brésil, la musique et la danse sont des moyens efficaces de représentation du sacré en vue de la transmission de contenus religieux ; elles sont indispensables à l'établissement de liens entre le monde profane et la sphère spirituelle des *orixás* (ou *santos*). Après quelques réflexions générales, on tentera d'illustrer, à l'aide d'un exemple de cérémonie, la question de la musique dans le rite et en tant que rite.

## MUSIQUE RITUELLE

Dans la terminologie indigène relative au *candomblé*, le rôle central de la musique, y compris son rapport intime à la danse, est toujours mis en évidence, bien que les termes portugais de *música* et *dança* n'y figurent presque jamais. On désigne généralement la cérémonie publique ou le rite dans le *candomblé* par le terme de *toque*, appellation « musicale » car *toque* se réfère au jeu du tambour, et son pluriel *toques*, aux formules rythmiques spécifiques. La traduction exacte de *tocar candomblé* est donc « jouer le *candomblé* », mais elle comporte également l'idée de la pratique publique d'un rite religieux.

## Fonctions et contenus symboliques

La musique religieuse est jouée à diverses occasions et remplit plusieurs fonctions. Dans le *candomblé*, les légendes mythiques (*lendas*) se rapportant au pan-

---

\* Traduit de l'allemand par Isabelle Schulte-Tenckhoff.

théon des *orixás* sont symbolisées par la musique; mais elle crée aussi un lien direct avec l'univers spirituel. Dans le rite religieux, la musique est chargée de symboles. Par ce qu'elle représente, elle ouvre la voie à une «réalité sacrée» sinon inaccessible à la plupart des gens. Ce sont les normes du système religieux et les conventions léguées par la tradition au sein de la communauté, qui confèrent à la musique son contenu fonctionnel et symbolique. Mais en même temps, ce contenu prend une part directe à ce qu'il symbolise: la mauvaise utilisation d'un chant sacré ou d'une formule rythmique au tambour porterait atteinte à la sphère spirituelle qu'évoque le répertoire du *candomblé*.

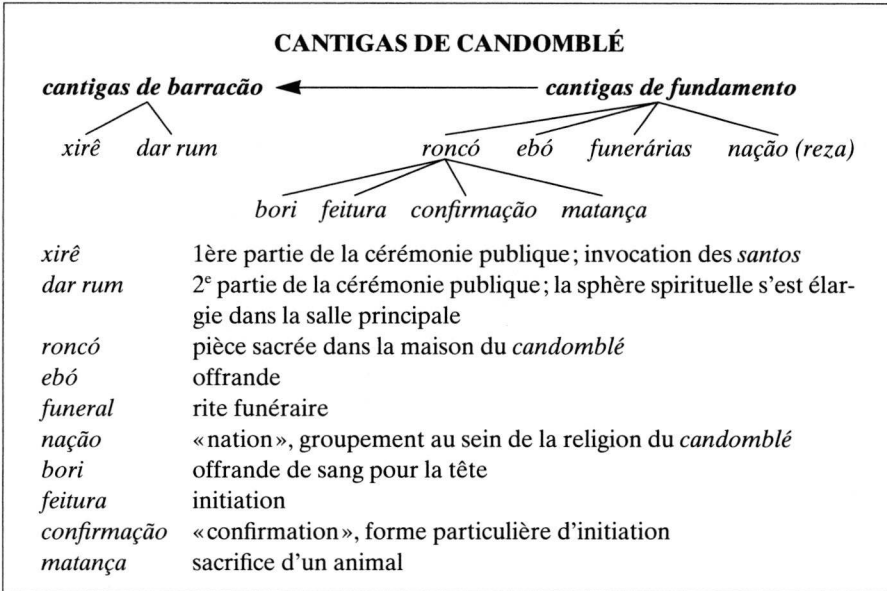
Dans le *candomblé*, la pratique musicale va donc plus loin que la simple glorification du divin telle qu'on la connaît de la messe catholique. Cette affirmation s'applique non seulement à la forme la plus répandue du *candomblé* traditionnel (appelée *candomblé ketu*), avec son panthéon d'*orixás* qui s'inspire fortement d'éléments ouest-africains d'origine *yoruba* et son langage liturgique (y compris les paroles des chants), mais encore au *candomblé* dit *angola*, dont la terminologie liturgique indique une provenance d'Afrique centrale, notamment de cultures bantoues<sup>1</sup>.

### ***Cantigas et toques***

Quand ils parlent de la musique, les adeptes du *candomblé* ne manquent pas d'évoquer le couple *cantigas/toques*, soit chants et rythmes. Les textes des premières sont d'une importance cruciale, car ils expliquent, pour ainsi dire, le déroulement du rite. Quant au langage des tambours (*fala dos atabaques*), on croit qu'il atteint le monde surnaturel, qu'il appelle et interpelle les *orixás* que les médiums initiés personnifient dans la seconde partie de la cérémonie publique. La connaissance approfondie des chants et des formules rythmiques est généralement la prérogative des personnalités haut placées du *candomblé*, dont notamment les musiciens (*alabês*). Ce savoir musical donne un accès important au *candomblé* et assure le respect des autres fidèles.

On distingue deux catégories fondamentales de *cantigas*, dites de *fundamento* (de *roncô*, etc.) et de *barracão*. Les premières, qu'on chante dans les *roncôs*, c'est-à-dire les pièces secrètes de la maison du *candomblé*, inaccessibles aux gens de l'extérieur, comprennent le répertoire des rites d'initiation (*feitura*) ou sacrificiels (*bori*). Les secondes tirent leur nom de la salle principale (*barracão*); elles couvrent le reste du répertoire, en particulier les diverses invocations d'*orixás*.

<sup>1</sup> Au sujet des différents *nações* du *candomblé*, voir par exemple Bastide (1961), Costa Lima (1976) et Dantas (1988).



## La musique comme élément d'ordre

La musique ordonne et structure tout le déroulement du rite. Pendant la réclusion des novices (*abiã*) dans le *roncó*, la progression cyclique des moments rituels est marquée par la musique. Des *cantigas* particulières sont entonnées le matin, d'autres l'après-midi ou au crépuscule. D'autres encore sont interprétées avant les repas, au moment des ablutions, et ainsi de suite. Étant donné qu'il est interdit de parler pendant ce temps dans le *roncó*, ces chants représentent le moyen de communication le plus sûr pour les novices en réclusion.

L'ordre que la musique impose au déroulement temporel et à la succession des événements est bien illustré par la séquence des chants destinés aux divinités lors du rite public dans le *barracão*. Cette séquence des *orixás* invoqués (*xirê*) ordonne la cérémonie : les invocations musicales, les formules rythmiques qui les accompagnent au tambour, les salutations verbales, la danse et la représentation sont autant d'éléments qui, vus en rapport avec ce qui se passe directement dans le *barracão*, donnent, sous une forme de spectacle total, une image de la personnalité de tel ou tel *orixá*. Bien que la séquence des *orixás* invoqués lors du *toque* peut varier d'une congrégation à l'autre, il existe un certain consensus faisant que l'on commence toujours avec les chants adressés à Exu, suivis par ceux appelant Oxóssi, Ossaim ou Omolu, l'invocation à Oxalá terminant la série. Les invocations musicales s'adressant aux autres divinités – une quinzaine en tout – y sont insérées. Le principe organisateur de la musique dans le temps sacré du rite engage toute l'assemblée des fidèles, comme l'illustre la fréquence de remarques du genre : «Tu es juste à temps, le *toque* en est encore à Ogun».

## Étendue du répertoire

Pour le *candomblé ketu*, on ne dispose pas de données précises sur le volume global du répertoire fixe des chants et des formules rythmiques. À côté des chants pratiqués dans toutes les congrégations, qu'elles se situent à Bahia ou ailleurs, on rencontre aussi des *cantigas* peu répandues. Pour ce qui est du répertoire du tambour, il y a plus d'homogénéité, étant donné que les principaux *toques* sont connus de toutes les congrégations. Malgré cela il n'est pas toujours certain qu'un rythme représente une formule originale ou une variante. Dans la congrégation d'Ilê Omô Ogun (São Paulo), le chef religieux (*pai-de-santo*) a transcrit les paroles de quelque trois cents *cantigas* entonnées lors des cérémonies publiques organisées sous son égide. D'autre part, soixante-treize textes de *cantigas* provenant de rites se rapportant aux feuilles et aux herbes (*sassanha*) ont été notés. Il reste à transcrire des *cantigas de roncó*. Mais la maison d'Ilê Omô Ogun est un cas particulier, car les textes des *cantigas* se transmettent le plus souvent oralement dans le cadre de la congrégation.

## LA MUSIQUE DANS LA CONGRÉGATION D'YLE DE ERUME-FÁ: ÉTUDE DE CAS

### Un rite public: le *toque de bolar*

Le rôle de la musique apparaît le plus clairement lors de rites publics tels qu'une cérémonie consacrée à un *orixá* ou un *toque* normal. Le rite décrit ci-après, qui se déroula en février 1991 dans la maison d'Ylê de Eruma-fá, était ce qu'on appelle un *toque de bolar*, destiné à l'accueil des novices voués à la réclusion. Je connais cette congrégation du Município de Santo Amaro (Bahia) et son chef, Pai Tidu, depuis une dizaine d'années en raison de mes recherches ethnologiques et musicologiques dans la région du Recôncavo de Bahia (cf. Oliveira Pinto 1991). C'est grâce à cette fréquentation que j'ai pu entreprendre une étude approfondie de ce *candomblé*<sup>2</sup>.

Le *toque* d'Ylê de Erume-fá commença le samedi 3 février 1991 vers 22 heures et dura jusqu'au lendemain à trois heures du matin. Le tableau suivant contient le premier vers de chaque *cantiga* entonnée, ainsi que, en gras, l'appellation de la formule rythmique qui l'accompagnait. Dans la colonne du milieu, on trouve les divinités invoquées, et dans celle de droite, sous forme de mots-clés, quelques observations à propos des pièces. Enfin, à l'extrême droite est indiqué de quel répertoire – *ketu* ou *congo-angola* – provient chaque pièce.

<sup>2</sup> Une enquête musicologique à Bahia et à Pernambouc en 1991 fut effectuée grâce au financement de l'Institut international pour la musique traditionnelle (Berlin) et du Deutsche Musikrat (Bonn) dans le cadre d'un accord avec l'Universidade de São Paulo.



Fig. 1: Le chef religieux (*pai-de-santo*) Tidu, Pilar 1991.

***Xirê et rum dans la Ylê de Erume-fá (Babalorixá Tidu)***  
**Pilar, Bahia, 3-4 février 1991**

N°	Cantiga/ <u>toque</u>	Pour	Remarques	Répertoire
1	Ibarabô/ <u>vassá lento</u>	<b>Exu</b>		Ketu
2	Tiriri lonan/ <u>vassá</u>	"	normalement la 2 <sup>e</sup> dans le <i>xirê</i>	"
3	Ina ina/ <u>vassá</u>	"		"
4	Um bará/ <u>ijexá</u>	"	<i>cantiga</i> rare	"
5	Exu onan/ <u>ijexá</u>	"		"
6	Onilé Aguê/ <u>vassá lento</u>	<b>Ossaim</b>	<i>xirê</i> de Ossaim	"
7	Agué Marê/ <u>vassá lento</u>	"	"	"
8	Tororo Aguê/ <u>vassá lento</u>	"	"	"
9	Bom bom xé/ <u>avaninha</u>	"	de «Ylê de Erume-fá»	"
10	<u>Alujá</u>	<b>Xangô</b>		"
11	<u>Tonibobé</u>	"		"
12	<u>Ilu</u>	"		"
13	Obá nixá/ <u>vassá</u>	"	1 <sup>er</sup> <i>cantiga</i>	"
14	Obá cossô/ <u>vassá</u>	"	3 <sup>e</sup> <i>cantiga</i>	"
15	Aira aira/ <u>vassá</u>	"	2 <sup>e</sup> <i>cantiga</i>	"
16	Aro lé/ <u>vassá</u>	"	5 <sup>e</sup> <i>cantiga</i>	"

17	Aka keba/ <u>vassá</u>	<b>Omolu</b>	(du <i>rum</i> , pas du <i>xirê</i> )	"
18	Omolu alaícó/ <u>vassá</u>	"		"
19	Ejo ala ejo/ <u>vassá</u>	"		"
20	Aua ejo/ <u>vassá</u>	"	suit toujours la précédente	"
21	Tinatina/ <u>savalu-sató</u>	<b>Oxumaré</b>	<i>cantiga</i> caractéristique	"
22	E xo xo/ <u>bravum</u>	"	<i>cantiga</i> rare	"
23	Ejo arauê/ <u>bravum</u>	"	<i>cantiga</i> rare	"
24	Angorô/ <u>cabula</u>	<b>Angorô</b>		Angola
25	A iné/ <u>barravento</u>	"		"
26	Angorô a saia/ <u>barravento</u>	"	suit toujours la précédente	"
27	Roxo mocumbo/ <u>congo</u>	<b>Ogun</b>	1 <sup>er</sup> <i>cantiga</i> pour Ogun	"
28	Como senzala/ <u>congo</u>	"	2 <sup>e</sup> <i>cantiga</i> du <i>xirê</i>	"
29	Beu beu/ <u>congo</u>	"		"
30	Auenda canjira/ <u>cabula</u>	<b>Oxóssi</b>	typique du <i>xirê</i>	"
31	Auê taua mim/ <u>cabula</u>	"	suit toujours la précédente	"
32	Bambe ia/ <u>cabula</u>	"		"
33	Adeus cutala/ <u>cabula</u>	"		"
34	O seu Odé/ <u>congo</u>	"	<i>cantiga</i> du <i>cand.-de-caboclo</i>	"
35	Agué maré/ <u>barravento</u>	"		"
36	Quimemeso/ <u>cabula</u>	<b>Catendê</b>		"
37	Catende/ <u>cabula</u>	"		"
38	Catende goma/ <u>b.vento</u>	"		"
39	Cat. de ladigina/ <u>b.vento</u>	"		"
40	Cafunguê/ <u>congo</u>	<b>Tempo</b>	typique du <i>xirê</i>	"
41	Cumbe cumbelaci/ <u>congo</u>	"		"
42	E malê/ <u>congo</u>	"	<i>cantiga</i> rare	"
43	Sambuê/ <u>congo</u>	"	typique du <i>xirê</i>	"
44	Mona quera/ <u>barravento</u>	"	"	"
45	Alaketurê/ <u>vassá</u>		pas pour le <i>xirê</i> . Point fort (tournant): <i>estado de santo, bolar no santo</i>	Ketu
46	<u>Avaninha</u>		<i>toque</i> pour l'entrée et la sortie du <i>barracão</i>	"
47	(...)/ <u>cabula</u>		déplacement du <i>bolados</i>	Angola
48	Agô lonã/ <u>bravum</u>	/	Entrée des <i>orixás/santos</i> dans le <i>barracão</i>	Ketu
49	Agô nilê/ <u>vassá</u>	/	Salutations des <i>orixás</i>	"
50	Ogun bragadá/ <u>vassá</u>	<b>Ogun</b>	<i>cantiga de guerra</i> (de guerre)	"
51	Ogun meje je/ <u>vassá</u>	"		"

52	Pa mi Ogun/ <u>vassá rápido</u>	"	<i>cantiga</i> fort, seulement pour l' <i>orixá</i> présent	"
53	Mariwo laja/ <u>vassá</u>	"		"
54	Aê logunjá/ <u>alujá</u>	"	<i>cantiga de guerra</i> dans <i>alujá</i>	"
55	Axé xere/ <u>ajagun/vassá</u>	"	<i>cantiga</i> typique	"
56	Marabo ayô/ <u>bravum</u>	<b>Iemanjá</b>	1 <sup>er</sup> <i>cantiga</i> du <i>xirê</i>	"
57	Awode erecê/ <u>bravum</u>	"	2 <sup>e</sup> <i>cantiga</i> du <i>xirê</i>	"
58	Ala ja were/ <u>bravum</u>	"	réponse au précédent	"
59	Ero boawo/ <u>bravum</u>	"		"
60	A koro/ <u>bravum</u>	"	chanté quand l' <i>orixá</i> se manifeste	"
61	Iemanjá ê/ <u>vassá</u>	"	typique de Tidu	"
62	<u>Alujá</u>	<b>Xangô</b>		"
63	<u>Tonibobe</u>	"		"
64	<u>Ilu</u>	"		"
65	Xangô ro to/ <u>vassá</u>	"	<i>cantiga fundamento</i> de Tidu	"
66	Cô acolá/ <u>alujá</u>	"	<i>cantiga fundamento</i> de Tidu	"
67	Ko ko ko/ <u>alujá</u>	"	typiquement « ketu »	"
68	E Angorô/ <u>cabula</u>	<b>Angorô</b>		Angola
69	Angorô sinho/ <u>cabula</u>	"		"
70	Angorô a saia/ <u>barravento</u>	"	<i>cantiga</i> du <i>xirê</i>	"
71	Atirê okê/ <u>agueré</u>	<b>Oxóssi</b>	1 <sup>er</sup> dans le <i>rum</i> pour Oxóssi	Ketu
72	Akoke Odé/ <u>agueré</u>	"		"
73	Arole ô/ <u>agueré</u>	"		"
74	Ara ara/ <u>agueré</u>	"		"
75	Ba ilá/ <u>iká (vassá ráp.)</u>	"	précède le suivant	"
76	Ode ba ilá/ <u>iká</u>	"	<i>cantiga</i> de la chasse	"
77	Ode ka wira/ <u>iká</u>	"	Tidu est saisi par son <i>orixá</i> (Iansã)	"
78	<u>Quebra prato</u>	<b>Iansã</b>		"
79	Oyá gueri/ <u>vassá lento</u>	"	ouvre normalement le <i>xirê</i>	"
80	Awoyo do/ <u>vassá</u>	"	2 <sup>e</sup> <i>cantiga</i>	"
81	Odo muyan/ <u>vassá</u>	"		"
82	Kiba le le/ <u>vassá</u>	"	en fait <i>cantiga de funeral</i>	"
83	Bara eke/ <u>alujá</u>	"	rare, habituellement pour Xangô	"
84	Elo Oyá/ <u>avaninha</u>	"	seulement en présence de l' <i>orixá</i>	"
85	Oyá kete/ <u>vassá rápido</u>	"	<i>cantiga</i> pour Iyábalé	"
86	Iyá ba orô/ <u>vassá</u>	/	<i>cantiga</i> des <i>iabás</i> , où ne dansent que des <i>orixás</i> féminins	"
87	Indeburê/ <u>cabula</u>	<b>Iansá</b>	1 <sup>er</sup> dans le rituel <i>angola</i>	Angola
88	Sinha vanju/ <u>congo</u>	"	peut aussi ouvrir le <i>xirê</i>	"
89	<u>Avaninha</u>	/	adieu aux <i>orixás</i>	Ketu



## *Xirê*

La première partie de la cérémonie religieuse (n<sup>os</sup> 1-45), appelée *xirê*, est introduite par des chants s'adressant à Exu, le médiateur entre le monde terrestre et l'univers des *orixás*. Au Brésil, Exu est particulièrement craint, car il n'est pas seulement un protecteur mais punit aussi celui qui n'a pas obéi aux prescriptions religieuses. C'est pourquoi, avant le début du rite proprement dit, on fait une offrande à Exu et on « prend congé de lui » (*despachar*), pour que la cérémonie puisse se dérouler sans incident<sup>3</sup>.

Depuis le début, le *barracão* est rempli de fidèles et de visiteurs. Comme la porte d'entrée reste ouverte sur l'extérieur, des visiteurs ne cessent d'arriver au cours de la cérémonie ; ils prennent la place qui leur revient sur les bancs le long des deux murs latéraux de la salle. Au milieu de la pièce, les adeptes initiés forment un cercle ; ils chantent et dansent en se déplaçant dans le sens contraire à celui des aiguilles d'une montre. Devant le mur du fond, où se trouve également le passage vers les pièces secrètes de la maison, sont entreposés les trois tambours sacrés, le grand *rum*, le *rumpi* moyen et le *lé* au son aigu. Les musiciens sont assis sur un banc surélevé derrière leurs instruments. À côté d'eux se tient le joueur de cloche double *agogô*. Pai Tidu et un *ogã*, un dignitaire de la congrégation, remplissent en alternance la fonction de meneur du chant.

Une fois les chants pour Exu terminés, Pai Tidu se lance dans le répertoire *ketu* destiné à Ossaim (n<sup>os</sup> 6-9), la divinité des feuilles et des plantes médicinales, dont l'importance dans cette cérémonie tient au fait que les danseurs comptent parmi eux des novices qui devront, au cours de l'initiation, faire de nombreuses ablutions aux herbes infusées. Plus tard interviendront d'autres chants et formules rythmiques adressées à la même divinité, mais provenant du répertoire *angola* (où Ossaim s'appelle Catendê) (n<sup>os</sup> 36-39).

D'autres *orixás* sont invoqués par la musique : Xangô (n<sup>os</sup> 10-16), le maître du feu et de la foudre ; Omolu (n<sup>os</sup> 17-20), l'« ancien », l'*orixá* des maladies ; Oxumaré (n<sup>os</sup> 21-23), l'hermaphrodite mythique dont les éléments sont l'eau et la terre. Puis le *xirê* passe au répertoire *angola*, toujours avec la même divinité qui s'appelle ici *Angorô* (n<sup>os</sup> 24-26). Suivent les *cantigas* à l'adresse d'Ogun (n<sup>os</sup> 27-29), le dieu guerrier du fer et des outils, ainsi que d'Oxóssi (n<sup>os</sup> 30-35), l'élégant chasseur maître de la forêt. Après l'invocation à la divinité des herbes (ici Catendê ; n<sup>os</sup> 36-39) viennent les *cantigas* pour Tempo, une divinité vénérée seulement dans la liturgie *congo-angola* (n<sup>os</sup> 40-44). D'une manière générale, chaque *cantiga* entonnée pendant cette première partie de la cérémonie dure trois à quatre minutes.

Le jeu musical obéit à une stricte répartition sexuelle des rôles : les hommes jouent du tambour *atabaque* et, le plus souvent, de la cloche double *agogô* ou *ga*. En revanche, ce sont généralement les femmes haut placées dans la congrégation qui agitent la petite cloche à battant *adjá*. D'une manière générale, le

<sup>3</sup> Pour l'« archétype » contradictoire d'Exu, voir par exemple Santos (1975), Trindade (1981) et Dopamu (1990).

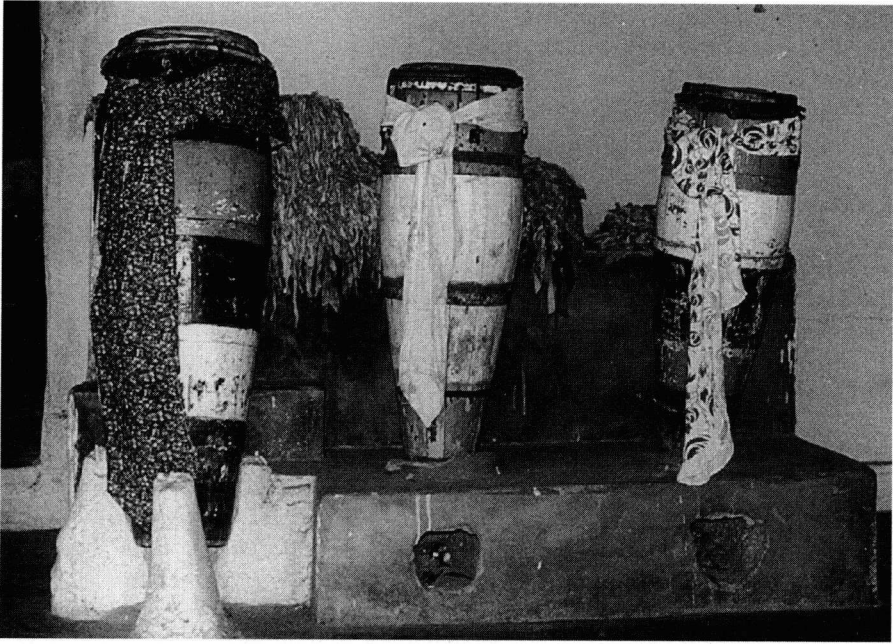


Fig. 2a: Les trois tambours sacrés *rum*, *rumpi* et *lé*.



Fig. 2b: Tambourinaires (*alabês*) et joueur de la cloche double *agogô* lors du rite religieux dans l'Yle de Erume-fá.

chant est exécuté par les hommes et les femmes; mais dans le chant alterné le chœur responsorial des femmes tend à prédominer.

### Les répertoires *ketu* et *angola*

Un premier aperçu des *cantigas* et des *toques* passés en revue montre déjà un recours assez équilibré aux répertoires *ketu* et *angola* dans une seule et même cérémonie. Pour ce qui est du répertoire religieux, certains adeptes observent toutefois rigoureusement la division « nationale » des cultes du *candomblé* (*nações*), selon leur culture africaine d'origine : Bantous, Yoruba et Fon. Cela est faisable dans certaines congrégations de longue tradition, surtout à Salvador. Mais en de nombreux autres endroits, y compris la région du Recôncavo, on ne respecte guère une telle division, notamment lors des *toques* publics. Le déroulement du rite accompli dans l'Ylê de Erume-fá, tel que nous l'avons schématisé plus haut, en est un bon exemple. Nombreuses sont les divinités vénérées par la congrégation de Pai Tidu qui appartiennent au rite dit *angola* (*bantou*). Mais la liturgie *ketu* (*yoruba*) y joue un rôle tout aussi important, comme l'indique d'ailleurs le nom de la congrégation : Ylê équivaut au *yoruba ile* et signifie « maison ». Les causes en sont d'ordre historique. Pai Tidu lui-même fut initié dans une congrégation d'obédience *angola*, mais il reprit plus tard la direction de l'Ylê de Erume-fá, jusque-là surtout d'obédience *ketu*. En tant que maître religieux, Pai Tidu assume la responsabilité de la liturgie *ketu* comme de la liturgie *angola*. Quelques mauvaises langues au sein de la congrégation prétendent cependant que sa manière de présenter le répertoire *ketu* est fortement influencée par le mode d'expression propre au rite *angola*.

La coexistence de deux répertoires religieux dans le *candomblé*, *angola* et *ketu*, se manifeste dans le *xirê*, voire dans toute la cérémonie publique par la musique et les paroles des chansons, mais aussi par les danses en cercle et les représentations individuelles. Si la musique, les mouvements et les gestes expriment bien le caractère archétypal de chaque divinité, ils n'en font pas moins apparaître les divergences entre les répertoires *ketu* et *angola*. Une distinction claire selon le répertoire s'établit notamment entre les formules rythmiques jouées au tambour, sur le plan tant des structures musicales et rythmiques que de la technique de jeu. D'une manière générale dans le répertoire *ketu*, on frappe le tambour avec des bâtons (*lé* et *rumpi* avec deux bâtons, le grand tambour *rum* avec un bâton et une main nue). Dans les autres répertoires, on ne se sert que des mains nues. Dans le répertoire *angola*, trois *toques* de base – désignés par les termes de *congo*, *barra-vento* et *cabula* – déterminent l'évolution musicale, alors qu'il existe une vingtaine de *toques* différents dans le répertoire *ketu*. Ces formules rythmiques jouent un rôle encore plus important dans la seconde partie de la cérémonie<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Pour ce qui est des formules mélodiques, de l'arrangement musical, de l'instrumentarium etc. dans l'un et l'autre répertoires, les critères les plus importants ont été résumés ailleurs (voir Oliveira Pinto 1991 : 224, 225).

## Présence de la sphère spirituelle sur terre: *estado de santo et bolação*

Tout rite public du *candomblé* vise à établir un lien direct avec la sphère surnaturelle des *orixás* ou *santos*. La manifestation des divinités s'accomplit au travers des adeptes initiés de la congrégation. Au cours de la cérémonie, ceux-ci sont conditionnés pour qu'ils atteignent l'*estado de santo*, l'«état sacré». Cet état de conscience particulier, que l'on a l'habitude de désigner, du point de vue de la culture occidentale, par «transe de possession», signifie, pour le fidèle, la capacité d'accueillir et de personnifier un *orixá*. Dans l'acte religieux, de nombreux facteurs concourent à cette fin. Répétons-le, un rôle de toute première importance revient à la musique: celle-ci suscite des associations que la congrégation comprend et auxquelles elle réagit de manière appropriée. Telle ou telle *cantiga de fundamento* (chant auquel on attribue un pouvoir particulier) ou encore telle ou telle *cantiga de dar rum* (entonnée le plus souvent en la présence des êtres spirituels) peut engendrer l'*estado de santo*, pour autant que certaines conditions rituelles soient réunies. Ainsi la *cantiga* interprétée au moment où un individu est «saisi» pour la première fois par un *orixá* (*bolar no santo*) conservera une signification spéciale pour lui toute sa vie: il y réagira toujours fortement et d'une manière personnalisée dans le contexte religieux.

En tant qu'état de conscience spécifique induit par l'initiation, l'*estado de santo* est une expérience individuelle dont la signification est étroitement liée à la conception religieuse de la «personnalité» dans le culte du *candomblé* (Goldmann 1987). En raison de son caractère individuel, il est malaisé de proposer une définition générale des mécanismes qui suscitent, puis entretiennent pendant quelque temps l'*estado de santo*<sup>5</sup>.

Un rôle important revient également aux paroles des *cantigas* dans l'induction d'une transe motivée religieusement. Même si, comme c'est notamment le cas du *candomblé ketu*, la terminologie religieuse et les chants sacrés, qui comprennent surtout des mots africains, résistent à une traduction littérale, on les comprend et l'on sait exactement ce qu'elles veulent dire et quel rôle leur revient d'après le moment de la cérémonie<sup>6</sup>. Gilbert Rouget a même affirmé que, dans les rites dits de possession, la signification des textes des chants excède en importance le rôle de la musique:

«La vertu de cette musique de possession réside non pas dans ses caractères musicaux mais dans ses paroles. Les paroles qui apostrophent le dieu, la personne, et dans une langue convenue généralement et très peu comprise des gens qui ne sont pas initiés au culte. Ce sont ces paroles qui fonctionnent et non pas l'aspect apparemment exaltant de la musique, son aspect frénétique et très fortement rythmé qui est sensiblement le même que celui qui a cours dans des cérémonies qui n'ont rien à voir avec la transe et la possession» (Rouget 1984: 106).

<sup>5</sup> On a tenté de le faire par référence à la musique. Voir par exemple Bastide (1945), Binon (1967), Béhague (1984) et Lühning (1990).

<sup>6</sup> Pour une traduction et une analyse de quelques *cantigas* vouées à Exu, dont aussi notre pièce n° 3 Ina Ina, voir Santos (1975: 190).

En effet, le caractère de *fundamento* d'une *cantiga* dépend en premier lieu de son contenu textuel et symbolique et non pas de traits exclusivement musicaux. Il n'en reste pas moins vrai qu'il existe dans le *candomblé ketu* un répertoire musical inconnu en dehors de la sphère religieuse, si bien que la fusion des textes sacrés avec cette musique particulière exerce une emprise particulière sur l'*estado de santo* et sur la première transe chez le non-initié.

Avec la séquence n° 45, Alaketurê, on arrive au cœur de la cérémonie : le maître de l'Ylê de Erume-fá effectue une transition abrupte en entonnant cette *cantiga de fundamento* à Oxóssi, de provenance *ketu*. A considérer la suite des événements, on a ici un tournant, au sens de «*liminas*» (V. Turner). En entonnant cette *cantiga*, la plupart des danseurs atteignent l'*estado de santo*, alors que d'autres tombent subitement en transe (*bolar no santo*). La sphère spirituelle se manifeste au travers des danseurs : les initiés atteignent l'*estado de santo* et personnifient ainsi un *orixá* ou *santo* ; les non-initiés sont comme saisis par une force invisible et jetés à terre. Les danseurs initiés qui agissent maintenant comme médiums (*cavalo de santo*) quittent la salle au rythme *avaninha* des tambours (n° 46), afin de se préparer pour la seconde partie de la cérémonie et de revêtir l'accoutrement des *orixás* et leurs insignes.

Immédiatement après leur départ, on entend le rythme *cabula*, sur lequel les *bolados* sont portés à l'extérieur. Cette séquence (n° 47) dure plus de treize minutes : pendant ce temps, on soulève les personnes jetées à terre sous l'effet de leur première transe en observant certains gestes rituels et on les transporte à l'extérieur du *barracão*, devant la porte du *roncô*. Les *bolados* sont enveloppés de tissus blancs : maintenant que leur *santo* s'est manifesté, ils sont appelés à subir l'initiation dans l'Ylê de Eruma-fá, qui durera plusieurs semaines. C'est surtout pour eux que le *toque de bolar* du 3 février 1991 avait été organisé.

Les trois séquences centrales de tout le rite, soit nos 45, 46 et 47, sont une nouvelle illustration éloquente de la présence simultanée d'un double héritage *ketu* et *angola* dans l'Ylê de Eruma-fá : lors de l'Alaketurê, une *cantiga de fundamento* à l'adresse d'Oxóssi, la sphère spirituelle se manifeste doublement (*estado do santo* et *bolar no santo*). Ensuite, les danseurs en *estado de santo* quittent la pièce sur un accompagnement provenant du répertoire *ketu* (rythme *avaninha*), tandis que le transfert des *bolados* se fait sur l'un des rythmes les plus importants du répertoire *angola*, à savoir le *cabula*.

## Lieux du rite

Les deux principaux lieux rituels d'un *toque*, soit la salle principale (*barracão*) et la pièce secrète (*roncô*) sont localisés précisément dans l'esprit des participants et des visiteurs : en quittant le *barracão*, on parle d'*entrada* (entrée) dans le *roncô* ; lorsque les *santos* reviennent plus tard dans le *barracão*, on parle de *saída* (sortie). Ce n'est donc pas le lieu le plus visible – la salle principale – qui est con-



Fig. 3: Un *bolado* est porté hors de la salle principale par les assistants.

sidéré comme le centre d'après lequel on s'oriente et dans lequel on se trouve soi-même; le centre et le point de départ «géographique» au cours du *toque*, c'est le huis clos, le *roncó*. Voici la manière dont la plupart des participants s'imaginent le centre «géographique» de la cérémonie :

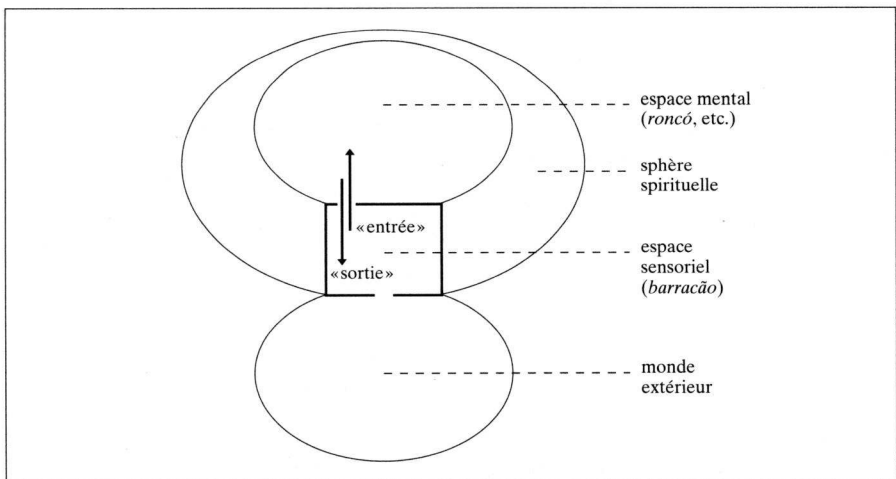


Fig. 4: Représentation schématique du lieu du rituel dans la cérémonie publique du *candomblé*.

Dans le *barracão*, qui est le domaine de la perception sensorielle, la musique se manifeste dans ses dimensions acoustiques et impulsives, tandis que seul son axé (son énergie, sa force spirituelle) pénètre dans la sphère surnaturelle.

### ***Dar rum*: la danse des divinités**

L'objectif de ce rite spécifique, qui est d'induire une première transe encore inarticulée chez certaines personnes, fut atteint après la pièce Alaketurê. La sphère spirituelle s'était toutefois manifestée, et c'est elle qui sera au centre des événements qui vont suivre, car une cérémonie publique vise en dernière analyse à attirer la présence des divinités dans la salle principale.

La seconde partie du *toque* commence par la sortie des *santos* qui, vêtus et ornés selon la circonstance, jaillissent maintenant dans la salle principale. C'est durant cette phase qu'une relation particulièrement étroite se noue entre les *santos* qui dansent et les tambourinaires, surtout le joueur du grand *rum*. Ce n'est pas un hasard si l'on parle ici de *tomar rum* ou *dar rum*, c'est-à-dire de « donner » la musique du *rum* et du reste de l'ensemble aux *santos* présents à travers les médiums initiés.

Les *orixás* suivants apparurent dans la seconde partie de la cérémonie de l'Ylê de Erume-fá :

Ogun . . . . . (*ketu*)  
 Iemanjá . . . . . "  
 Xangô . . . . . "  
 Angorô (Béssem) . . . . (*angola*)  
 Oxóssi . . . . . (*ketu*)  
 Iansã . . . . . "  
 Iansã . . . . . (*angola*)

Ces *santos* dansaient, et on entendait les *cantigas* et les *toques* qui leur étaient propres. A la différence du *xirê*, le *dar rum* se caractérise par la danse individuelle, à l'exception de la séquence n° 86, qui s'adresse à toutes les *orixás* féminines, ainsi que du rythme *avaninha* de la fin (n° 89) pendant lequel tous les danseurs présents, y compris ceux qui ne sont pas en *estado de santo*, dansent en cercle dans le sens contraire à celui des aiguilles d'une montre avant de quitter la salle principale.

### **Le grand tambour *rum***

L'importance primordiale du grand tambour cylindrique appelé *rum* tient à sa fonction musicale et à son rôle dans la danse. Tandis que les deux tambours plus petits (*lé* et *rumpi*) servent à exécuter un ensemble de formules fixes souvent



Fig. 5 : Présence des *orixás* dans la salle principale.

identiques, donnant peu de place à l'ornementation, le *rum* ne marque dans un premier temps que la structure du *toque*, pour le faire ensuite varier musicalement et élaborer des phrases rythmiques complexes au timbre mélodique. Cela se passe en rapport étroit avec la danse des *santos*. La stricte division des tâches musicales au sein du *toque* dépend des hauteurs de son différentes des tambours : le rôle de marquer les temps revient aux instruments au son aigu ; en revanche, les frappes amorties exécutées avec la main nue sur le *rum* pour marquer les temps faibles des tambours aigus, entretiennent un rapport de tension permanent avec les autres instruments, et parfois aussi avec le chant. Du point de vue de la technique de jeu, le *rum* est l'instrument le plus complexe des trois tambours.

Certaines frappes et certains effets sonores permettent à l'*alabê*, le meneur jouant du *rum*, d'« appeler » les *santos* qui dansent. Mais ici ce n'est pas le musicien qui occupe le devant de la scène ; c'est l'instrument qui est personnifié car, pour les danseurs, c'est le *rum* qui les « appelle » et les contraint à danser jusqu'à l'épuisement. Le *rum* parvient également à « retenir » les *santos* dans la salle principale. Mais pour leur part les *orixás*, lorsqu'ils « sont sur terre » (*estar em terra*), c'est-à-dire qu'ils dansent au cours de la cérémonie publique dans le *baracão*, peuvent contraindre les *alabês* à exécuter certaines formules rythmiques. Cet échange est si intense qu'il arrive même qu'un *santo* s'arrête de danser parce qu'il n'apprécie pas le jeu des musiciens.



## Les formules rythmiques (*toques*)

Le répertoire *ketu* comprend des *toques* spécifiques, diversement structurés, qui correspondent au caractère de chaque *orixá*. Certains d'entre eux sont si étroitement liés à la personnalité de l'*orixá* qu'il n'est pas besoin de chant : pour Xangô, c'est *alujá-tonibobé*, pour *Omolu*, *opaniyé*, pour *Iansã*, *daró* ou *quebra prato*. Il est plutôt rare d'entendre de tels *toques* lors du *xirê* (cf. n<sup>os</sup> 10-12), car les *santos* ne sont pas encore présents pendant celui-ci. Dans le cas des pièces mentionnées, m'ont expliqué par la suite les musiciens, on a voulu souligner qu'à ce stade du *xirê*, c'est le répertoire de Xangô qui aurait dû être exécuté.

La cérémonie de l'Ylê de Erume-fá présente un certain nombre de *toques* que l'on peut regrouper selon des critères formels, soit la durée d'un cycle de 6, 8, 12 ou 16 unités de temps minimales. Ceux-ci sont caractéristiques de tout le répertoire *ketu*. Les formules rythmiques décrites ci-dessous correspondent chacune à la partie de la cloche double *agogô*, qui les suit pendant toute la durée de l'événement musical. C'est d'après elles que s'orientent les autres instrumentistes et les chanteurs.

x = frappe
. = pause

(6)

*Bravum*            x . x x . .  
*Savalu/sató*        x . x x x .

(8)

*Agueré*                x x . . x x x .  
*Agueré de Oxóssi*    x x . . x x x .  
*Tonibobé*             x . x . x . x .  
 [Adarrum]            x . x . x . x .

(12)

Toque de *Ketu/vassá*    x . x x . x . x . x x .  
 Toque de *Ogun*            x . x . x x . x . x . x  
*Alujá*                    x . x . x . x . x . x .

[Ibi]

[Gincá]

(16)

*Avaninha/vamunha*    x . . x . . x . . . x . x . . .  
*Quebra prato/daró*    x . x . x . x . x . . . x . x . x  
*Ijexá*                    x . x . x x . x x . x . x . . .

[Opanijé]

x x x . x x x . x x . x . x x .

Les *toques* en italique sont ceux qui accompagnent le plus souvent les *cantigas*. Entre crochets figurent d'autres rythmes importants qui furent cependant absents du rite étudié.

## Conclusion

La fonction de la musique et les associations qu'elle crée doivent être évaluées diversement selon les étapes du *toque de bolar* de l'Ylê de Erume-fá, décrit ci-dessus. Dans la première partie, le *xirê* (jusqu'au n° 45), la musique sert avant tout à invoquer et à exalter (*louvação*) les différents *orixás* ou *santos*. Les *cantigas* servent ici de supports musicaux à des contenus textuels, et elles structurent le déroulement du rite. En organisant une certaine étape de l'activité sacrée, le rite reste prévisible et correspond dans une large mesure aux attentes de la congrégation présente. Avec les mouvements de danse et le contenu des textes, la musique symbolise dans le *xirê* les mythes (*lendas*) relatifs aux *orixás*. Dans leur contexte rituel correspondant, certaines *cantigas* (mélodie et texte) amènent les initiés à l'*estado de santo*. Au moment de l'Alaketurê (n° 45), qui représente dans l'Ylê de Erume-fá une des principales *cantigas de fundamento*, cela survient d'une manière particulièrement abrupte. Le tournant du rite est, pour ainsi dire, forcé par la musique.

Dans la seconde partie du *toque*, le *dar rum*, la sphère spirituelle est présente dans la salle principale (*santo em terra*). La musique et la danse sont maintenant des éléments actifs de la présence des *orixás*. Ceux-ci ont pour moyen d'expression, non seulement les mouvements de danse, mais encore la musique, car l'activité des musiciens est souvent dirigée par la volonté des *orixás* présents.

A ce stade, la musique ne peut plus être abstraite du rite. L'ensemble de celui-ci se mue dans ses diverses dimensions en un contexte formalisé, où l'énergie de la musique se déploie dans les limites prescrites par la norme. Baragunã de Exu, l'un des musiciens de *candomblé* les plus réputés de São Paulo, l'exprime ainsi :

«La musique du *dar rum* est en elle-même si puissante que les prescriptions rituelles n'existent que pour canaliser l'énergie qu'elle renferme».

Comprise dans son sens le plus général, la musique structure donc le temps sacré ; elle éveille des associations concrètes, elle décrit la mythologie des *orixás* ; elle exalte et « appelle » la sphère spirituelle, et elle stimule dans son contexte rituel l'*estado de santo*. En présence des *orixás* et des *santos*, elle échappe toutefois aux aspects formalisés pour devenir elle-même un mythe vivant et une énergie active : dès lors les normes régissant le rite ne représentent plus qu'une limitation de l'espace et du temps.

**Bibliographie**

BASTIDE Roger

1945 *Imagens do Nordeste Místico em Branco e Preto*. Rio de Janeiro: Cruzeiro.

1961 *O Candomblé da Bahia*. São Paulo. Ed. Nacional.

BÉHAGUE Gerard

1984 «Patterns of Candomblé music performance: an Afro-Brazilian religious setting», in: *Performance Practice. Ethnomusicological Perspectives* (G. Béhague Ed.). Westport/London: Greenwood Press, p. 231-54.

BINON Gisèle

1967 «La musique dans le candomblé», in: *La musique dans la vie* (T. Nikiprowetzky éd.). Paris: Office de coopération radiophonique, p. 159-207.

COSTA LIMA Vivaldo da

1976 «O conceito de nação nos candomblés da Bahia». *Afro-Asia* 12: 65-90.

DANTAS Beatriz Góis

1988 *Vovó Nagô e Papai Branco. Usos e abusos da Africa no Brasil*. Rio de Janeiro: Graal.

DOPAMU P. Ade

1990 *Exu. O Inimigo invisível do Homem*. São Paulo: Editora Oduduwa.

GOLDMANN Márcio

1987 «A construção ritual da pessoa: a possessão no candomblé», in: *Candomblé. Desvendando Identidades* (C.E. Marcondes de Moura Ed.). São Paulo: EMW Editores, p. 87-119.

LÜHNING Angela

1990 *Die Musik im candomblé nagô-ketu*. Hamburg: K.D. Wagner.

PINTO Tiago de Oliveira

1991 *Capoeira, Samba, Candomblé. Afro-brasilianische Musik im Recôncavo, Bahia*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag [Museum für Völkerkunde Berlin; N.F. 52]

ROUGET Gilbert

1984 «La musique et la transe: entretien avec Gilbert Rouget» *Recherche, Pédagogie et Culture* 65/66: 99-107.

SANTOS Juana Elbein dos

1975 *Os Nagô e a Morte*. Petrópolis: Vozes.

TRINDADE Liana Salvia

1981 «Exu: poder e magia», in: *Olórisà. Escritos sobre a Religião dos Orixás* (C.E. Marcondes de Moura Ed.). São Paulo: Agora, p. 1-10.

VERGER Pierre

1955 «Première cérémonie d'initiation au culte des orishas nagô à Bahia au Brésil». *Revista do Museu Paulista* n.s. 9: 269-91.

1981 *Orixás*. São Paulo: Corrupio.