

Université de Montréal

Faculté de Musique

Organologie, rythmes et scène musicale actuelle de Palenque

par

Isabel Almario Vásquez

Mémoire présenté à la Faculté de musique en vue de l'obtention du grade de
Maîtrise ès arts (M.A.), option ethnomusicologie.

Septembre, 2021

Copyright, Isabel Almario-V. 2021

Résumé

L'emblématique ville de San Basilio de Palenque est connue comme le premier village afro-colombien libre du continent américain. Depuis sa création, les habitants de Palenque ont transmis de générations en générations leurs nombreuses pratiques culturelles, sociales, religieuses et économiques. En 2005, Palenque a été proclamé Chef-d'œuvre du Patrimoine Oral et Immatériel de l'Humanité par l'UNESCO. La langue, les recettes culinaires, les coiffures, la danse, la religion et surtout la musique ont conservé beaucoup d'éléments spécifiques à leur histoire africaine et à celle relative à l'esclavage vécu par les fondateurs de Palenque.

La musique tient une place particulièrement importante dans la vie des habitant.es de Palenque. Elle comporte des éléments liés à cet héritage africain que l'on retrouve dans d'autres musiques des Caraïbes et d'Afrique sub-saharienne, ainsi que des éléments empruntés aux communautés autochtones du nord de la Colombie. Néanmoins, par manque de fonds financiers et d'intérêt au niveau national, les recherches anthropologiques à Palenque n'ont commencé qu'à partir de la deuxième moitié du XXème siècle. Très peu d'entre elles sont consacrées à la musique de Palenque. De ce constat est né la motivation de cette recherche, laquelle explore la musique sous divers aspects. Nous avons mené une étude organologique des instruments qui existent physiquement au moment de ma recherche sur le terrain, mais aussi des instruments dont les musiciens et musiciennes de Palenque se souviennent à l'heure d'aujourd'hui. Les origines de chaque instrument, les techniques et styles de fabrication et de jeu seront décrits en détail dans ce mémoire. Une étude des répertoires traditionnels et modernes sera également présentée. Pour chaque répertoire, il sera fait mention de leurs danses respectives, des bases rythmiques principales afin de situer ces pratiques parfois métissées entre tradition et modernité. Nous finirons cet état des lieux par une description de la scène musicale locale de Palenque et des acteurs et actrices culturels que l'on y rencontre, lesquels ont un rôle actif dans la transmission et la transformation des traditions.

Mots - clés :

Palenque, musique afro-colombienne, organologie, transcription de rythmes, analyse du répertoire.

Abstract

The emblematic city of San Basilio de Palenque is known as the first free Afro-Colombian village in the American continent. The preservation of several cultural, social, religious and economic traits since its creation, made this town a Masterpiece of the Oral and Intangible Heritage of Humanity in 2005 by UNESCO. The language, food, hairstyles, dance, religion and especially the music have preserved many elements of the African history and slavery lived by the founders of Palenque and transmitted transgenerational way.

Music, being a particularly important element in the life of the inhabitants of Palenque, includes elements linked to the African heritage that can also be recognized in other Caribbean and sub-Saharan African music, as well as elements from the indigenous communities of northern Colombia. However, due to lack of funds and national interest, anthropological research in Palenque only began in the second half of the twentieth century. There are even less studies focused on the music of Palenque. This observation is what motivated our research, which studies many aspects of Palenque's music. We have carried out an organological work of the instruments that physically exist during my field research and those that Palenque's musicians still remember. The origins of each instrument, the way they are made and played are described in detail in this thesis. A study of traditional and modern repertoires is also presented. For each repertoire, we will mention their respective dances and the main rhythmic bases to situate these practices, sometimes mixed between tradition and modernity. We will finish this overview with a description of the local musical scene of Palenque and the cultural actors that we met there, who have an active role in the transmission and transformation of traditions.

Key words:

Palenque, Afro-Colombian music, organology, rhythm transcription, repertoire analysis.

Resumen

El emblemático pueblo de San Basilio de Palenque es conocido como el primer pueblo afrocolombiano libre del continente americano. La conservación de varios rasgos culturales, sociales, religiosos y económicos desde su creación ha hecho que este pueblo sea proclamado Obra Maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad en 2005 por la UNESCO. La lengua, la comida, los peinados, la danza, la religión y, sobre todo, la música ha conservado muchos elementos de la historia africana y de la esclavitud que vivieron los fundadores y fundadoras de Palenque, y que se han transmitido de forma transgeneracional.

La música, al ser un elemento especialmente importante en la vida de los habitantes de Palenque, incluye elementos de la herencia africana, que también pueden reconocerse en otras músicas caribeñas y subsaharianas, así como elementos de las comunidades indígenas del norte de Colombia. Sin embargo, debido a la falta de fondos y al interés nacional, la investigación antropológica en Palenque no comenzó hasta la segunda mitad del siglo XX. Los estudios centrados en la música de Palenque son incluso mucho menos. De esta observación surge la motivación de nuestra investigación, que estudia varios de sus aspectos. Hemos conllevado un estudio de organología de los instrumentos que existen físicamente durante mi trabajo de campo, y también de aquellos instrumentos de los cuales ya no se encuentran en Palenque, pero que los músicos y músicas todavía los recuerdan. Los orígenes de cada instrumento, las técnicas y estilos de fabricación y de interpretación se describen en detalle en esta tesis. También presentamos un estudio de repertorios tradicionales y modernos. Por cada repertorio describimos sus bailes respectivos y las principales bases rítmicas con el fin de situar estas prácticas, que a veces se mezclan entre la tradición y la modernidad. Finalizamos esta panorámica con una descripción de la escena musical local de Palenque y de los actores y actrices culturales, que desempeñan un papel activo en la transmisión y transformación de las tradiciones.

Palabras clave:

Palenque, música afrocolombiana, organología, transcripción de ritmos, análisis de repertorios.

Table de matières

Résumé	ii
Abstract	iii
Resumen	iv
Table de matières.....	v
Liste de Figures	ix
Remerciements	xii
Introduction	1
CHAPITRE PREMIER	19
I. Les instruments de Palenque, organologie, fabrication et techniques de jeu	20
I. 1. Quelques précisions organologiques	21
I. 2. Les instruments de Palenque	25
I. 2.1. Membranophones frappés directement.....	27
I. 2.1. a) Origine.....	28
I. 2.1. b) Étymologie	29
I. 2.1. c) Fabrication.....	32
I. 2.1. c) i. Le corps	32
I. 2.1. c) ii. La forme du corps	33
I. 2.1. c) iii. Le montage du cuir.....	34
I. 2.1. c) iv. L'assemblage.....	34
I. 2.1. c) v. L'accordage	35
I. 2.1.1. Membranophone en forme de tonneau	36
I. 2.1.1.1. Tambour <i>alegre</i>	36
I. 2.1.1.1. a) Origine.....	36
I. 2.1.1.1. b) Caractéristiques du tambour <i>alegre</i>	37
I. 2.1.1.1. c) Techniques de jeu	39
I. 2.1.2. Membranophones de forme conique	41
I. 2.1.2.1. Tambour <i>llamador</i>	41
I. 2.1.2.1. a) Origine.....	42
I. 2.1.2.1. b) Caractéristiques du tambour <i>llamador</i>	42
I. 2.1.2.1. c) Techniques de jeu	43
I. 2.1.2.2. La <i>Timba</i>	43
I. 2.1.2.2. a) Origine	43

I.	2.1.2.2. b)	Caractéristiques de la <i>timba</i>	44
I.	2.1.2.2. c)	Technique de jeu.....	46
I.	2.1.2.3	Tambour <i>pechiche</i>	46
I.	2.1.2.3. a)	Origine.....	46
I.	2.1.2.3. b)	Caractéristiques du <i>pechiche</i>	47
I.	2.1.2.3. c)	Technique de jeu.....	47
I.	2.1.3.	Membranophone cylindrique.....	48
I.	2.1.3.1.	La <i>Tambora</i>	48
I.	2.1.3.1. a)	Origine.....	49
I.	2.1.3.1. b)	Caractéristiques de la <i>tambora</i>	49
I.	2.1.3.1. c)	Technique de jeu.....	50
I.	2.1.3.2.	Les <i>bongoes</i>	51
I.	2.1.3.2. a)	Origines	51
I.	2.1.3.2. b)	Caractéristiques du <i>bongo</i> « femelle ».....	52
I.	2.1.3.2. c)	Caractéristiques du <i>bongo</i> « mâle ».....	52
I.	2.1.3.2. d)	Technique de jeu	53
I.	2.2.	Idiophones	54
I.	2.2.1.	Lamellophones	54
I.	2.2.1.1.	La <i>marimbula</i>	54
I.	2.2.1.1. a)	Étymologie	54
I.	2.2.1.1. b)	Origine.....	55
I.	2.2.1.1. c)	Fabrication.....	56
I.	2.2.1.1. d)	Caractéristiques	59
I.	2.2.1.1. e)	Technique de jeu.....	59
I.	2.2.2.	Idiophones frappés directement.....	60
I.	2.2.2.1.	Les <i>claves</i>	60
I.	2.2.2.1. a)	Origine.....	60
I.	2.2.2.1. b)	Fabrication.....	60
I.	2.2.2.1. c)	Caractéristiques	60
I.	2.2.2.1. d)	Technique de jeu	61
I.	2.2.2.2.	Les Idiophones entrechoqués et la bouteille en verre.....	62
I.	2.2.2.2. a)	Les Idiophones entrechoqués	62
I.	2.2.2.2. b)	Les bouteilles en verre.....	62

I.	2.2.3. Idiophones frappés indirectement : idiophones secoués.....	62
I.	2.2.3.1. Les <i>maracas</i>	63
I.	2.2.3.1. a) Origine.....	63
I.	2.2.3.1. b) Fabrication.....	63
I.	2.2.3.1. c) Caractéristiques	65
I.	2.2.3.1. d) Technique de jeu	65
I.	2.2.3.2. Les <i>guaches</i>	66
I.	2.2.3.2. a) Origine.....	66
I.	2.2.3.2. b) Fabrication.....	66
I.	2.2.3.2. c) Caractéristiques	66
I.	2.2.3.2. d) Technique de jeu	67
I.	2.2.4. Idiophones frottés	68
I.	2.2.4.1. La <i>guacharaca</i>	68
I.	2.2.4.1. a) Origine.....	68
I.	2.2.4.1. b) Fabrication.....	68
I.	2.2.4.1. c) Caractéristiques	69
I.	2.2.4.1. d) Technique de jeu	69
I.	2.3. Aérophones.....	70
I.	2.3.1. La <i>gaita</i>	70
I.	2.3.1. a) Origine.....	70
I.	2.3.1. b) Fabrication.....	71
I.	2.3.1. c) Caractéristiques	71
I.	2.3.1. d) Technique de jeu	71
I.	2.4. Cordophones.....	72
I.	2.4.1. <i>Marimba de napa</i>	72
I.	2.4.1. a) Origine.....	73
I.	2.4.1. b) Fabrication.....	74
I.	2.4.1. c) Technique de jeu	74
	CHAPITRE SECOND	77
II.	Les répertoires traditionnelles de Palenque	78
II.	1. Les répertoires de la musique dite traditionnelle.....	82
II.	1.1. Le répertoire de <i>Bullerengue</i>	84
II.	1.1.1. Danse de <i>bullerengue sentao</i>	90

II. 1.2. <i>Bullerengue de chalupa, bullerengue chalupeao ou chalupa</i>	91
II. 1.2.1. Danse de bullerengue de chalupa	95
II. 1.3. <i>Bullerengue de Fandango de lengua, pajarito ou fandango</i>	97
II.1.3.1. Danse du bullerengue pajarito	100
II. 1.4. <i>Lumbalú</i>	100
II.1.4.1. Danse du lumbalú	106
II. 2. Les Répertoires des danses traditionnelles	110
II. 2.1. <i>Cumbia</i>	111
II.2.1.1. Danse de la cumbia	113
II. 2.2. <i>Son de Negro</i>	114
II.2.2.1. Son de Negro « De la rue », callejero	118
II.2.2.2. Son de Negro « L'appel », llamao	119
II.2.2.3. Son de Negro « Assis », sentao.....	121
II. 2.3. <i>Mapalé et Puya</i>	123
II.2.3.1. Danse de Mapalé et puya	127
II. 2.4. La danse de « El pavo y la pava ». La danse du dindon et de la dinde.....	128
CHAPITRE TROISIÈME	136
III. Les répertoires modernes et les échanges culturels entre les musicien.nes de Palenque et d'autres communautés afro-descendantes.	137
III. 1. Le Sexteto.....	142
III. 2. Son Palenque	154
III. 3. Chalusonga et Champeta	159
III. 4. RFP.....	164
Conclusion.....	171
Bibliographie	177
Annexes	185
Esta tierra no es mía (esp/fr).....	185
El pilón de arroz	187
Traduction Chi ma nkongo chi ma Luango, par Armin Schwegler.....	188
Interviews	188
Cadres Synthétiques des Instruments de Palenque :	220

Liste de Figures

CHAPITRE PREMIER

Figure 1 Figue, en fibres naturels	35
Figure 2 Figue en fibre artificiel, de plastique.....	36
Figure 3 Yelitza Miranda Valdéz et le tambour alegre	39
Figure 4 Andris Padilla Julio "Afro Neto" et le tambour llamador	43
Figure 5 Keiler Manuel et la timba moderne avec le système de chevilles.....	45
Figure 6 Sexteto Tabalá , avec la timba traditionnelle et le système de cales en bois.....	45
Figure 7 Benicio Torres et le tambour pechiche.....	48
Figure 8 Kendri Esperanza Cassiani Cáceres et la tambora	50
Figure 9 Figure 1.9. Cayetano Blanco et les bongoes	53
Figure 10 Marímbula du groupe « Kombilesa Mi ».....	57
Figure 11 Marímbula du Sexteto Tabalá	57
Figure 12 Marímbula « traditionnelle » du groupe Kombilesa Mi.....	59
Figure 13 José Valdéz Terán « Paíto » et les claves.....	61
Figure 14 Martin Maza Simarra et les Idiophones entrechoqués	62
Figure 15 Aleidis Miranda et Ana Sofía Cáceres avec les bouteilles en verre.....	62
Figure 16 Maracas en totumo taillé	64
Figure 17 Andris Padilla Julio « Afro Neto » et ses maracas, utilisés par son groupe « Kombilesa Mi »	65
Figure 18 Francisco José Salgado Cassiani et les guaches.....	67
Figure 19 Benicio Torres et la guacharaca	69
Figure 20 Franklin Hernández et une gaita dont le corps est fait à partir d'un tuyau PVC (polychlorure de vinyle)	72
Figure 21 Rafael Terán Valdéz et le marimba de napa	75

CHAPITRE SECOND

Figure 22 Notations pour les coups de tambour alegre, llamador, maracas et paumes.	83
Figure 23 Exemple de bullerengue sentao au tambour alegre et llamador.....	87
Figure 24 Bullerengue sentao avec tous les instruments de l'ensemble: alegre, llamador, maracas et le claquement de mains.....	87
Figure 25 Bullerengue sobao avec tambour alegre, llamador, une variation de cellule rythmique des maracas et claquements de mains.	88
Figure 26 Une autre version de Bullerengue sentao joué par Yelitza.	89
Figure 27 Costumes de la danse bullerengue sentao	90
Figure 28 Bullerengue de chalupa par les tambours alegre et llamador.....	91
Figure 29 Bullerengue de Chalupa avec tous les instruments de l'ensemble : alegre, llamador, maracas et claquement des mains.....	92
Figure 30 Une variation du Bullerengue de chalupa en tutti	92
Figure 31 La version de Chalupa de Benicio	93
Figure 32 La version de chalupa de Franklin avec "remplissage".....	93
Figure 33 La version de Chalupa de Yelitsa	94
Figure 34 « Son Corrido » ou « Chalupa Jalao », avec tambora.	95

Figure 35 Groupe de bullerengue de María la Baja (village voisin à Palenque) la soliste est Pabla Flores, "cantaora", chanteuse renommée de bullerengue.	97
Figure 36 Fandango de lengua en tutti	99
Figure 37 La version de Fandango de Benicio au tambour alegre, accompagnée de llamador, maracas et claquements de mains.....	99
Figure 38 Transcription des instruments du chant « Zamilaco » : tambour alegre, llamador, maracas et claquements de mains.....	108
Figure 39 Transcription des tambours du chant « Samb'Angolé ».....	109
Figure 40 Transcription des instruments du chant « Chimankongo ».....	110
Figure 41 Transcription des instruments qui jouent la cumbia : tambour alegre, tambora, llamador et maracas.	112
Figure 42 Le "remplissage" du tambour alegre dans la cumbia	113
Figure 43 Costumes de cumbia, image tirée de youtube.....	114
Figure 44 . À gauche, le guía avec le drapeau de Palenque , suivi de « el viejo » (le vieillard) avec son bâton et la Guillermina, suivis des danseurs avec des foulards rouges.....	117
Figure 45 Les musiciens au foulard vert, en arrière des danseurs.	117
Figure 46 Rythme "de la rue" au tambour alegre, maracas, bouteilles en verre, guacharaca et claquements de mains.....	118
Figure 47 Variation 1 du rythme "de la rue"	119
Figure 48 Variation 2 du rythme "de la rue"	119
Figure 49 Introduction du rythme de "L'appel"	120
Figure 50 Rythme de "L'appel" en tutti.....	120
Figure 51 Variation 1 du rythme de "L'appel"	121
Figure 52 Rythme de "l'assis" en tutti	122
Figure 53 Exemple 1 de puya lente	123
Figure 54 Exemple 2 de Puya lente.....	124
Figure 55 Exemple 3 de puya lente	124
Figure 56 Exemple 1 de Puya rapide en tutti	125
Figure 57 Exemple 2 de Puya rapide en tutti	125
Figure 58 Exemple 1 de Mapalé.....	126
Figure 59 Exemple 2 de Mapalé.....	126
Figure 60 Costumes pour la danse Mapalé.....	128
Figure 61 L'introduction de la danse de la dinde et du dindon en tutti.....	129
Figure 62 La première partie de la « danse de la dinde et du dindon » en tutti.....	130
Figure 63 Deuxième partie de la danse de la dinde et du dindon.....	131
Figure 64 Danse du dindon et de la dinde, quand les danseurs et danseuses reproduisent « l'accouplement »	132
CHAPITRE TROISIÈME	
Figure 65 Le Nord de la Colombie et l'emplacement de Central Colombia.....	138
Figure 66 Les villes principales où se situaient la raffinerie et l'usine de sucre, l'entreprise Central Colombia	139
Figure 67 Introduction des chansons de sexteto du Groupe 1, les claves ont l'option d'accélérer le rythme.....	151

Figure 68 Variations de chaque instrument pour l'introduction des chansons du sexteto du groupe 1	152
Figure 69 Fin de l'introduction, suivi de la transition et début de la deuxième partie, les bongoes font le rythme de « la marcha », la marche.	153
Figure 70 Continuation de la deuxième partie, début du solo des bongoes suivi du rythme « martillo », accompagné des variations des autres instruments.	154
Figure 71 Base rythmique de « Son Palenque » au tambour alegre, tambora et maracas.	157
Figure 72 Base rythmique de "Son Palenque" avec tous les autres instruments de l'ensemble ..	158
Figure 73 Rythme de Chalusonga en tutti	160
Figure 74 Variation du tambour alegre dans le rythme de chalusonga	161
Figure 75 Début de la chanson « Endi Loyo » avec la base rythmique de cumbia jouée par « kombilesa Mi »	166
Figure 76 Rythme de RFP au tambour alegre, tambora, llamador, marímbula et maracas dans la chanson « Endi Loyo »	166

Remerciements

En premier lieu, j'aimerais remercier les membres de la communauté de Palenque, chaque personne que j'ai croisée dans le village, pour leur accueil, leur ouverture d'esprit et leur sens du partage, mais surtout les artistes, acteurs et actrices culturelles. C'est grâce à leur patience et leur passion de partager l'histoire et les savoir-faire de Palenque que j'ai pu réaliser ce mémoire. Je remercie chaque musicien.ne qui a consacré du temps pour des interviews ou pour éclaircir mes doutes, d'avoir eu autant de patience et persévérance avec les problèmes d'internet et de connexion que nous rencontrons. Plus particulièrement j'aimerais faire part de ma reconnaissance aux participants.es des groupe « Kombilesa Mi », et le « Sexteto Tabalá » pour m'avoir laissée assister à leurs répétitions virtuellement. Ainsi, je souhaite exprimer ma reconnaissance envers Daniela Suarez, Dolores Cañate et Lucía Castillo pour m'avoir aidée à faire mon travail sur le terrain à distance. Un merci spécial à Franklin Hernández de m'avoir appris pas à pas les rythmes et chaque frappe de tous les instruments de Palenque. Et un grand merci à Hatouma Sako et bien sûr, à Nathalie Fernando pour m'avoir aidée dans toutes les étapes de la réalisation de mon mémoire. Je remercie mon amoureux, Othmane Farid de m'avoir donné la force de finir ce mémoire ; à toutes les femmes de ma famille pour m'avoir donné le courage de persévérer malgré la situation économique, sociale et morale si difficile en ces derniers temps de pandémie. Et, bien qu'il ne se trouve plus parmi nous, je remercie mon père, Javier Almario, de m'avoir donné les ailes pour poursuivre mes rêves et faire de ce monde un endroit plus juste et plus artistique.

Introduction

Au nord de la Colombie, à 50 kilomètres au sud-est de la ville de Carthagène, se trouve le premier village considéré officiellement libre d’esclavage et de travaux forcés, fondé par des personnes afro-descendantes qui avaient été ramenées sur le sol colombien depuis le continent africain. Il s’agit de Palenque, un village où la musique a une grande place dans la vie quotidienne et l’identité culturelle de ses habitant.es. Dans ce mémoire, nous allons étudier les instruments utilisés fréquemment pour jouer les différents répertoires de ce village ainsi que les instruments dont se souviennent les musicien.nes, mais qu’on ne retrouve aujourd’hui que dans les archives¹, ou dans les villages voisins. Par ailleurs, nous transcrivons et analyserons les éléments musicaux essentiels de ces différents répertoires que l’on trouve à Palenque, sans oublier la description du contexte musical et la mise en scène actuelle des musiques qui sont évidemment accompagnées de danses et chants.

Éléments de contexte

C’est à partir du XVIème siècle que la traite de personnes réduites en esclavage² a commencé sur le territoire colombien, pour les forcer à faire des travaux dans les mines, les chantiers de constructions, les plantations, mais aussi les travaux domestiques, l’élevage des animaux, etc. Le village a été fondé par des personnes du nord de la Colombie qui avaient été réduites en esclavage mais qui avaient échappé à leurs oppresseur.es. Ainsi, ils et elles ont créé un « palenque³ ». Les PRE en Colombie provenaient de tout le continent africain. Carthagène était le port d’arrivée le plus important à cette époque et une grande partie des PRE y restait pour faire des travaux forcés. Palenque a commencé avec une

¹ Les différents sources audio-visuelles et écrites faites par d’autres ethnomusicologues dans le passé, ou par les mêmes habitant.es de Palenque.

² Traduction de « personas esclavizadas » en espagnol. Le terme “esclaves” (esclavos y esclavas) ne s’utilise plus en Colombie, les anthropologues et communautés afro-descendantes souhaitent utiliser une expression moins déshumanisante, et souligner le fait que toutes ces personnes ont été kidnappées et amenées contre leur volonté. Désormais nous utiliserons le sigle PRE (personnes réduites en esclavage) pour faciliter la lecture de ce mémoire.

³ « Palenque » était le nom que l’on donnait aux villages créés et conformés par des PRE qui s’échappaient pour trouver la liberté, ces villages sont aussi connus comme « quilombo » ou « mocambo » dans d’autres pays de l’Amérique latine.

trentaine d'habitant.es. Petit à petit d'autres « noir.es marron.es⁴ » ont rejoint la communauté en quête de liberté et d'une vie digne. Cette communauté afro-descendante a survécu depuis le début du XVIIème siècle jusqu'aujourd'hui.

La date du début de la fondation de Palenque n'est pas précise. La tradition orale qui perdure encore sous certains aspects fait que peu de traces écrites sont à la disposition des historien.nes. Toutefois, nous avons grâce à une lettre envoyée le 18 juillet de 1605 par le gouverneur de Carthagène, Gerónimo de Suazo y Casasola au roi d'Espagne, lequel avait « octroyé la paix pendant un an⁵ » après plusieurs années de guerre avec les noir.e.s marron.e.s qui défendaient leur territoire, que Palenque est considéré comme libre.

Pourtant, le leader qui avait organisé la fuite des PRE, et choisi la localisation du village de Palenque, est sans aucun doute, selon la mémoire des palenquerxs⁶, le « roi des noir.es » : Benkos Biohó. Les historien.nes⁷, grands-pères et grands-mères de Palenque ont maintenu l'image de Benkos assez vivante. Ce héros des palenquerxs est très présent dans la culture, la poésie et surtout la musique. On raconte que Benkos était originaire de Guinée-Bissau, où il était déjà un roi chez lui, et il a été aussi un roi dans ce « nouveau monde ».

Benkos n'a pas été le premier à créer un « palenque », et Palenque n'a pas été la première tentative de Benkos pour créer un village libre. Plusieurs PRE avant lui avaient réussi à s'échapper vers des territoires éloignés et difficiles d'accès, la nature empêchant les colonisateurs de s'y déplacer facilement. Partout en Colombie, des « palenques » ont

⁴ Dit « cimarrones » en espagnol, terme utilisé en Amérique depuis le début l'esclavage, pour désigner les PRE qui s'échappaient des travaux forcés, et fuyaient vers les montagnes ou d'autres terres difficiles d'accès, pour fonder des territoires libres d'esclavage et mener une vie en toute liberté. Les noir.es marron.es ont existé partout sur le continent américain. À Palenque, on utilise le terme assez souvent, pour parler des ancêtres courageux et courageuses qui ont fondé le village, et qui se sont battu.es pour le maintenir vivant.

⁵ Roberto, Arrázola. *Palenque, primer pueblo libre de América. Historia de las sublevaciones de los esclavos en Cartagena*. Carthagène - Colombie. Ediciones Hernández, 1970, page 39.

⁶ Nous allons utiliser ce terme pour parler des palenqueras et palenqueros, habitant.es de Palenque de genre féminin, masculin et non-binaire.

⁷ Nina S. de Friedemann, *Ma ngombe: géneros y ganaderos en Palenque*, Bogota – Colombie, Carlos Valencia Ediciones., 1979. Page 28. Javier Ortiz-Cassiani, *El incómodo color de la memoria. Columnas y crónicas de la historia negra*. Bogotá, Ministerio de la Cultura, Editorial Delfin, 2016. Heywood Linda M. *Central Africans and Cultural Transformations in the American Diaspora*, UK, Cambridge University Press, 2002, page 239. José Curto et Renée Soulodre-La France, *Africa and the Americas : Interconnections during the Slave Trade*. Érythrée, Africa World Press, Inc. 2005, page 175. Ainsi que les récits de Alfredo Hernández, « Seño » Concepción Hernández et Bernardino Pérez Miranda.

été créés, depuis le début du XVIème siècle jusqu'à la fin de l'esclavage. Un des premier « palenques » a été créé à Chambacú⁸. Comme il n'était pas si loin de la ville de Carthagène, ce « palenque » a été rapidement dissous. Les ancien.nes noir.es marron.es ont été puni.es, et ont dû se remettre à travailler. Benkos a donc l'idée d'aller plus loin, dans un lieu moins exposé, et chaque soir, il commence à faire des allers-retours vers les montagnes qui entourent Carthagène⁹. Pour se rappeler de la route, les noir.es traçaient les chemins dans les cheveux des femmes, et c'est ainsi, selon la légende, que les célèbres coiffures et différentes façons de tresser les cheveux des femmes de Palenque trouvent leurs origines. Petit à petit, Benkos définit le plan pour s'échapper et l'endroit pour établir la nouvelle terre de liberté. Finalement, accompagné d'une trentaine de PRE, il s'installe là où se situe aujourd'hui Palenque. Il se peut qu'à partir de 1599¹⁰, dans les « montes de María » (Montagnes de Marie), actuellement région de Mahates, se trouvaient d'autres « palenques » à côté de la ville actuelle de Palenque, et qu'au moment de confrontations avec les espagnols, tous les « palenques » se rassemblaient pour se défendre. Ces batailles étaient tellement féroces, qu'un « contrat de paix » a dû être signé entre eux et les colonisateurs espagnols. Ce contrat stipulait que Palenque était une terre libre pour les personnes autrefois réduites en esclavage. Étant donné la popularité du « palenque » de Benkos, et le fait que d'autres PRE cherchaient à rejoindre le « palenque » de Benkos, les colonisateurs ont essayé de revenir sur le « contrat de paix ». Ils ont essayé d'attaquer la ville plusieurs fois mais sans succès. En même temps, Benkos gagnait beaucoup en popularité au sein du peuple afro-colombien. Pour éviter d'autres soulèvements PRE, les colonisateurs ont ordonné la pendaison de Benkos. Finalement, le 16 mars de 1621, Benkos est pendu sur la place publique de Carthagène.

Néanmoins, son exemple a continué à faire des émules. Un autre *palenquero* a pris la place de Benkos pour poursuivre son œuvre, pour maintenir les « palenques » vivants, les protéger et continuer à accueillir d'autres noir.es marron.es. C'est ainsi qu'en 1691, la

⁸ Comme l'explique Alfredo Hernández, historien et guide touristique de Palenque, <https://youtu.be/PIKiFlajZMs?t=229>.

⁹ En espagnol, les noir.es marron.es sont traduits : negrxs cimarronxs, comme les noir.es qui vont vers le sommet des montagnes pour s'échapper des travaux forcés.

¹⁰ Frère Pedro Simón. *Noticias historiales de las conquistas de Tierra Firme en las Indias Occidentales* (1626, 1882), Volume VI. Bogotá – Colombie, Biblioteca Banco Popular, 1958, page 319.

couronne espagnole accepte encore une fois l'existence des « palenques ». Mais, cette fois-ci, la seule ville de Palenque a pu garder son autonomie à la condition de ne plus recevoir personne et d'arrêter de faire la guerre aux colonisateurs¹¹.

Palenque a pu se maintenir de façon autonome grâce à l'agriculture et le troc entre les villages voisins. Quelques échanges avec les communautés autochtones de la région peuvent facilement être détectés à travers les instruments de musique, les savoir-faire, et l'utilisation des matériaux de la région, plusieurs aspects que partagent les deux peuples, afro-descendants et autochtones.

C'est finalement en 1713 que le dernier « accord de paix » ayant pour nom *Entente Cordiale*, est signé par les palenquerxs, les colonisateurs, avec la médiation de l'évêque Antonio María Cassiani¹². À partir de cette date, Palenque ne subit plus d'attaques armées. La couronne espagnole octroie la liberté et l'autonomie à Palenque sous la condition que le village et les palenquerxs se convertissent à la religion catholique, c'est à ce moment qu'ils adoptent le nom de Palenque de San Basilio. Le nom de San Basilio a été choisi par l'évêque Cassiani, bien que le saint Basilio appartienne plutôt aux figures de l'église orthodoxe. On attribue des miracles et une vie de foi et de bonté, ainsi que la cathédrale la plus importante de Moscou, la cathédrale de Saint Basile-Le bienheureux, qui se trouve sur la place Rouge.

Avec le nom du village et le nouvel accord, l'évêque Cassiani commence à baptiser le peuple *palenquero*, en attribuant des noms et prénoms « catholiques¹³ ». Une des fêtes religieuses les plus importantes du village est la fête patronale de San Basilio (fiestas patronales¹⁴) qui se déroule le 5 Juin. Le village adopte la religion catholique sous forme

¹¹ Arrázola, *Palenque, primer pueblo libre de América. Historia de las sublevaciones de los esclavos en Cartagena*, page 105.

¹² Arrázola, *Palenque primer pueblo libre de América. Historia de las sublevaciones de los esclavos en Cartagena*, Page 268.

¹³ Comme exemple : Rafael, Diógenes, José, Jesus, pour les hommes. Concepción, María, Trinidad, Natividad, pour les femmes. Ainsi que le nom de famille Cassiani, Salgado, Valdéz, Hernández pour une grande partie des familles de Palenque.

¹⁴ Patronales : Le patron (saint désigné) de Palenque étant San Basilio, pendant cette date le village promène la statue du saint dans chaque rue, on danse, on chante et on prie en espagnol et en langue palenquera.

synchrétique¹⁵. Les éléments de syncrétisme dans la religion de Palenque s'appliquent ainsi à la médecine, la gastronomie, la musique et notamment la langue. Ils originent des cultures sub-sahariennes, européennes, et autochtones de la Colombie.

Une autre date mémorable pour Palenque est le 21 mai de 1851¹⁶, puisque c'est la date où l'esclavage a été aboli au niveau national. Si Palenque avait déjà aboli l'esclavage d'une certaine façon, cette date de commémoration aide les communautés afro-descendantes des alentours et surtout ceux dans la ville de Carthagène, à mener une existence plus digne. Certes, l'esclavage s'est transformé en discrimination raciale, et en dehors de Palenque, les afro-descendant.es continuent à recevoir beaucoup de traitements injustifiés. Ce racisme a affecté (et affecte encore) les palenquerxs dès qu'ils/elles sortent du village, d'un point de vue physique comme psychologique. Les expressions culturelles de Palenque se sont vues méprisées, critiquées et sont devenues sujettes à des blagues et moqueries, à tel point que pendant le XXème siècle, deux et trois générations de palenquerxs ont essayé de rentrer dans la norme « criolla » auxquelles répondaient des personnes descendantes des espagnols nées en territoire américain ayant pris le pouvoir après l'indépendance de la Colombie à partir de 1810.

Les générations qui sont nées autour des années 1950 ont dû subir des mesures répressives menées contre la langue palenquera. On leur interdisait de parler en langue palenquera chez eux et en dehors de Palenque, pour que dans les grandes villes, on ne se moque pas d'eux, et qu'ils ne rencontrent pas de barrières linguistiques¹⁷. On leur a interdit de se coiffer comme « des noir.es¹⁸ », et on a cherché à cacher les différences et particularités raciales, esthétiques et culturelles de Palenque. Aucun effort a été fait pour transmettre les savoir-faire du village. Cette expérience a été aussi vécue par les

¹⁵ Certains rituels, comme les funérailles, sont faites en langue palenquera et espagnol, en récitant des passages bibliques avec des chants religieux de l'Afrique sub-saharienne, ces répertoires sont transmis de génération en génération. Pour plus de détails, voir le répertoire du « Lumbalú » au chapitre 2.

¹⁶ La loi du 21 Mai, 1851 est déclarée par le président de l'époque : José Hilario López, qui a mis fin à tout procès lié à la traite d'esclaves en Colombie. On peut trouver aussi cette loi à l'Article 17 du Chapitre 1, de la Constitution de la Colombie de 1991.

¹⁷ Selon les témoignages de Concepción Hernández, Bernardino Pérez, Rafael Cassiani et José Valdéz Terán.

¹⁸ L'expression « pelo malo » (mauvais cheveux) a été utilisée pour désigner les cheveux crépus des afro-colombien.nes. Une tendance à les faire lisser et à cacher les coiffures traditionnelles de Palenque s'est répandue pendant la jeunesse de Concepción Hernández, et même de nos jours « Afro Neto » explique comment à la ville de Carthagène, on critique les coiffures des afro-colombien.nes (cf. son interview dans les annexes à la page 212).

communautés autochtones. C'est pourquoi, parmi d'autres raisons, la constitution de la Colombie devait changer. Grâce à la nouvelle constitution de 1991, la Colombie s'est déclaré un pays pluriethnique et multiculturel¹⁹. Un petit pas pour que toutes les communautés habitant sur le sol colombien puissent s'exprimer artistiquement et culturellement de façon libre, et sans discrimination²⁰. Les intérêts des anthropologues et ethnomusicologues commencent à voir le jour pour mieux connaître et mettre en valeur les communautés autochtones et afro-descendantes, ainsi que d'autres initiatives de financement pour développer et étendre la culture et savoir-faire de ces communautés²¹.

La réconciliation et la réappropriation de la culture palenquera a été, et continue à être un long processus toujours en voie de construction. Le village a eu et a toujours des acteurs et actrices culturels actifs.ves²², chercheurs et chercheuses, écrivain.es²³, artistes, sportifs.ives²⁴ de Palenque et d'ailleurs, qui ont mis en lumière la richesse culturelle de Palenque, outre la crise économique et écologique qui frappe toujours le village. C'est grâce à toutes ces personnes, à des étudiant.es et anthropologues des universités de Bogotá et Carthagène²⁵, que Palenque a pu être considéré chef-d'œuvre du Patrimoine Oral et Immatériel de l'Humanité, proclamé par l'UNESCO en 2005 et inscrit sur la Liste représentative de l'UNESCO en 2008.

En dépit de toutes les menaces visant tant l'humain que la culture de la part de la couronne espagnole, et du nouveau gouvernement post-colonial, le peuple de Palenque a

¹⁹ Constitution de la Colombie de 1991 : Titre 1, Article 7 « L'État reconnaît et protège la diversité ethnique et culturelle de la Nation colombienne. » (Trad. De l'espagnol par IAV)

²⁰ Chapitre 2, Article 68 de la Constitution de la Colombie de 1991 « (...) Les intégrants des groupes ethniques auront le droit à une formation qui sera respectée et qui développera leur identité culturelle » (Trad. de l'espagnol par Isabel Almario)

²¹ Par exemple, la création de l'Institut Ethnologique National (1941), la création des parcs archéologiques de la Colombie (qui commence avec le parc de San Agustín en 1931). Pour consulter l'État des lieux aller à la page 15 de l'Introduction.

²² Professeur.es, musicien.nes et danseurs/danseuses qui transmettent la musique et la danse parfois de façon gratuite, parfois financé.es par le gouvernement. Comme Tayler Miranda, Franklin Hernández, Rafael Cassiani et les intégrant.es du groupe « Kombilesa Mi ».

²³ Notamment Delia et Manuel Zapata Olivella

²⁴ Comme le renommé « Pambelé », champion mondial de boxe.

²⁵ Pour avoir les noms en détail, consulter le dossier de candidature de Palenque comme chef-d'œuvre du Patrimoine Oral et Immatériel de l'Humanité de 2002, *Universidad del Rosario, cátedra de estudios afrocolombianos. Palenque de San Basilio, obra maestra del patrimonio Intangible de la Humanidad*: <https://www.urosario.edu.co/Subsitio/Catedra-de-Estudios-Afrocolombianos/ur/Documentos-de-Interes/>, consulté le 10/11/2021

su sauvegarder son passé de façon transgénérationnelle, avec ses transformations et sa tradition orale. Et pourtant, les palenquerxs ont toujours des attaches envers le continent africain et ses ancêtres royaux. Cela se reflète dans le quotidien, et dans toutes les expressions culturelles et artistiques. L'esthétique africaine recherchée dans l'art, la couture et la musique est un élément très présent pour tout.es les palenquerxs et il se trouve nourri grâce aux échanges entre les artistes de Palenque et ceux de l'Afrique sub-saharienne. Les échanges ont lieu sous forme de concerts, réalisés à Palenque²⁶, mais aussi avec les disques qui arrivent aux ports maritimes²⁷, les films²⁸ et plus tard, avec internet²⁹. Cependant, le souhait d'atteindre l'esthétique africaine par les palenquerxs dans les arts ne se limite pas à l'Afrique sub-saharienne car plusieurs autres communautés afro-descendantes du continent américain sont des exemples pour les artistes de Palenque.

Problématique

La musique fait tellement partie de la vie quotidienne à Palenque que n'importe quel.le habitant.e du village pourrait donner son propre recueil de chansons originelles et populaires, avec son propre style. Avant que les écoles de musique de Palenque existent, l'apprentissage des instruments et du chant se faisait par transmission orale, ou en regardant-écoutant les musicien.nes plus expérimenté.es, de la génération plus vieille à la génération plus jeune. Néanmoins, avec des instruments ou juste avec le chant, les palenquerxs naissent, grandissent et meurent entouré.es d'un monde musical immense. Cette richesse musicale se transforme et change avec le vécu des palenquerxs, mais le passé, et le répertoire de musique traditionnel reste en soi le plus important, et l'espace le plus créatif pour les musicien.nes.

C'est grâce à la solidité des liens et à l'esprit de communauté et d'entraide, que Palenque a pu subsister jusqu'à maintenant, depuis sa création. Dans l'organisation communautaire du village, la musique est très présente, annonçant et accompagnant des

²⁶ Notamment pendant les festivals de musique de Palenque, où des artistes de l'Afrique sub-saharienne sont invité.es (Lokassa Ya N'bongo sont allés au Festival en 2016, Diblo Dibala en 2015, Kanda Bongo Man en 2012, Tilda and Rokafil en 2011)

²⁷ Comme c'est le cas des répertoires du *soukous* et la *roumba congolaise*, étudiés en détail au chapitre 3.

²⁸ Pendant les années 1920, des films afro-cubains avec la musique afro-cubaine étaient diffusés à Carthagène

²⁹ Pour les répertoires plus modernes, comme le *afro-beat*.

événements festifs ou douloureux, mais également lors des répétitions des groupes de musique et leurs présentations sporadiques auxquelles tou.te.s les musicien.nes du quartier participent. Depuis sa fondation, ce peuple a maintenu une connexion avec ses racines africaines sous diverses formes, dans leurs expressions artistiques et culturelles. Cette connexion est présente dans la plupart des communautés afro-descendantes du continent américain. C'est pourquoi nous pouvons trouver de nombreuses similitudes entre Palenque et des communautés de l'Afrique sub-saharienne (Sénégal, RDC, Guinée Bissau entre autres³⁰), mais aussi avec d'autres communautés afro-descendantes de la Colombie (de la côte pacifique³¹), des Caraïbes (Cuba, Belize, Guadeloupe, Haïti, entre autres³²) et de l'Amérique (EEUU, Mexique, Guatemala, entre autres³³). Les ressemblances peuvent se trouver dans la façon de fabriquer et de jouer des instruments, dans la façon de danser et de mettre en scène des répertoires. D'autre part, c'est grâce aux influences afro-descendantes et intercontinentales, que des nouvelles inventions artistiques (et principalement musicales comme la *champeta*, le *RFP*, les *picós*) ont émergé vers la fin du XXème siècle,

Ce mémoire a pour objectif de proposer une catégorisation des instruments et des répertoires de Palenque, à travers l'étude de la fabrication des instruments de Palenque, et une analyse des influences afro-descendantes dans les répertoires palenqueros traditionnels et modernes. Également, nous cherchons à étudier l'importance de la musique dans Palenque, comprendre ce phénomène social comme un outil de résistance culturelle et arme politique, pour défendre les valeurs et savoir-faire de Palenque et continuer à transmettre de façon transgénérationnelle l'histoire et l'héritage de la communauté. Nous allons étudier

³⁰ Comme pour le cas de la fabrication et l'utilisation des certains membranophones et des idiophones de Palenque, (étudiés en détail dans le chapitre 1). Et pour l'inspiration des certains répertoires comme la *champeta* (étudié dans le chapitre 3).

³¹ La région du Cauca et Chocó partagent avec Palenque des répertoires comme le *bullerengue*, *mapalé* et certains rituels (comme les funérailles et d'autres fêtes religieuses).

³² Des éléments similaires de la religion palenquera se trouvent dans la *santería* afro-cubaine. Les instruments utilisés surtout dans les répertoires du *sexteto* viennent aussi des échanges entre les afro-cubain.es et les palenquerxs, et certains instruments comme la *guacharaca* peuvent aussi se trouver en Haïti. Un autre exemple c'est la *marimbula*, qui peut se trouver sur plusieurs endroits des caraïbes et à Palenque (expliqué en détail au chapitre 1).

³³ Certain.es musicien.nes de Palenque ont eu des échanges culturels avec le peuple *Garifuna* pendant les années 2000. Le jazz et le rap sont quelques répertoires afro-descendantes des États-Unis qui inspirent très souvent les musicien.nes de Palenque, ce qui donne plus tard la naissance du Rap Folklorique Palenquero (RFP).

les différentes activités musicales qui se déroulent et qui se manifestent dans Palenque, ainsi que les processus de création des différents groupes de musique qui font intervenir des personnages importants dans la vie culturelle du village.

Méthodologie

Notre travail a été réalisé principalement de façon virtuelle en raison de la situation sanitaire actuelle et de l'impossibilité de voyager. Nous avons tout de même recueilli plusieurs données lors des voyages précédents qui ne concernaient pas ce mémoire et que nous avons pu exploiter favorablement. Les musicien.nes, danseurs, danseuses, organisations et collectifs artistiques de Palenque³⁴ ont participé à des interviews en ligne, et ont partagé avec moi du matériel audio-visuel (en ligne, ou privé). J'ai également pu compter sur la participation de chercheurs, chercheuses et d'ethnomusicologues en dehors de Palenque, qui ont partagé avec moi du matériel écrit et audio-visuel³⁵. Les groupes et organisations musicales³⁶, de danse m'ont fourni aussi beaucoup de matériel audio-visuel actuel et passé, partagé sur leurs sites officiels d'artistes³⁷ et/ou de façon privée. La communication via internet a été un point clé pour la réalisation du travail de recherche. Ceci a constitué tout un défi pour le développement de la recherche, puisque sans l'aide des artistes plus jeunes, je n'aurais pas eu accès aux témoignages des artistes plus âgés, qui n'auraient pas eu les moyens techniques de partager leurs connaissances de façon virtuelle. Toutefois, la vitesse et la qualité de l'internet à Palenque ont eu une incidence sur les enregistrements et interviews. Un autre élément clé pour la réalisation de ce mémoire a été

³⁴ Principalement le collectif de communications, projets audio-visuels et narration de mémoire de Palenque « Kuchá ku suto » (Colectivo de comunicaciones de narradores y narradoras de Palenque) dirigé par Diógenes Rafael Cabarcas Zurita. Ainsi Rafael Cabarcas et Sebastián Salgado ont partagé avec moi des archives de l'École Batata.

³⁵ Notamment les archives de Lucas Silva et sa maison de production « Palenque Records », Chaîne officielle : <https://www.youtube.com/channel/UCNzjZRQIC7k12XpzfOqOKtQ>. Silva s'est chargé aussi des sites pour les lancements des disques, albums et chansons des groupes de musique de Palenque, nous avons consulté le site : <https://palenquerecords.bandcamp.com/>. Et les articles de Violeta Joubert-Solano : Violeta Joubert-Solano, « Musiques afrocolombiennes », *Géographie et cultures* Vol 76, 2010, pp 1 – 15.

³⁶ Franklin Hernández a partagé beaucoup des vidéos et des sessions live facebook de son école « Famía ri Tabalá », voir sa page facebook officielle : <https://www.facebook.com/franklin.hernandez.5686>, et de la même façon le groupe « Kombiela Mi » : <https://www.facebook.com/Kombiela-Mi-183650711789631>, et le « Sexteto tabala » : <https://www.facebook.com/sextetotabaladepalenque>. J'ai aussi consulté la page youtube officielle du groupe « Las alegres ambulancias » : <https://www.youtube.com/c/LasAlegresAmbulancias/featured> et d'autres archives données par Tomás Teherán.

³⁷ Principalement via YouTube, Facebook et Vimeo.

mon expérience d'observation participante car pour pouvoir transcrire les bases des rythmes de Palenque, je les ai préalablement appris.

Pour la classification des différents instruments de Palenque, nous avons utilisé le système de classification de Sachs-Hornbostel. Même si l'on trouve des instruments dans toutes les catégories (membranophones, idiophones, aérophones et cordophones), nous consacrerons plus de temps à la description des membranophones, qui sont les principaux instruments dans tous les répertoires de Palenque.

La manque d'intérêt des chercheurs et chercheuses pour les traditions de Palenque, et plus spécifiquement pour la musique, ont fait de ce mémoire un petit défi. J'ai réalisé des études comparatives avec les autres communautés voisines et afro-descendantes de l'Amérique et l'Afrique sub-saharienne, qui ont plus de travaux publiés.

La plupart des interviews virtuelles ont inclus des exemples musicaux, et des explications sur les instruments. Parmi les musicien.nes et artistes de la génération de 1930 et 1940, nous avons pu obtenir les interviews de :

- Rafael Cassiani Cassiani (environ 90 ans, en 2021), musicien et voix soliste du groupe musical « Sexteto Tabalá ». Il a commencé à jouer les claves dans l'ensemble à l'âge de 10 ans, et quelques années après que le groupe se soit dispersé, il l'a reconstitué en étant à sa tête comme voix soliste et directeur musical. Rafael Cassiani en tant que palenquero a aussi maintenu son travail comme fermier et agriculteur. Une de ses chansons les plus connues du groupe est *esta tierra no es mía* (cette terre n'est plus à moi), une chanson de protestation contre la réforme agraire, laquelle qui a mis fin à la Raffinerie de sucre Central Colombie où Rafael Cassiani travaillait comme agriculteur.
- Concepción Hernández de Simarra, « Seño Concepción », ou « La seño » (85 ans). Prieuse de *lumbalú* (dite *rezandera*), organisatrice d'événements pour personnes âgées, et d'ateliers de langue palenquera pour les enfants (entre 7 et 11 ans) et membre du comité d'organisation pour les festivals et fêtes religieuses de Palenque.
- José « Paíto » Valdéz Teherán (environ 77 ans), luthier de tambours et *marímbulas* de Palenque puis voix principale du sexteto « Los hijos de

Benkos » (les enfants de Benkos). Il a commencé à jouer et fabriquer des tambours grâce aux enseignements de son père.

Parmi les musicien.nes et artistes la génération de 1950, nous avons interviewé :

- Laureano « Lámpara » Tejedor Salinas³⁸ (environ 64 ans), joueur de tambour *alegre* au groupe « Las estrellas de Caribe » (les étoiles de la caraïbe) et ancien joueur de *alegre* du groupe « Las alegres ambulancias » (les joyeuses ambulances) ; il est aussi professeur de tambour *alegre* deux samedis par mois, pour les enfants qui veulent participer à ses ateliers. Ces derniers se déroulent dans le jardin de sa maison³⁹.
- Bernardino Pérez Miranda (environ 67 ans), historien et professeur de langue palenquera et spécialiste en ethno-éducation et ethnotourisme destinés aux adolescent.es et adultes.

Parmi les musicien.nes de la génération de 1960, nous avons interviewé :

- Tayler David Miranda Marquez (environ 54 ans), percussionniste⁴⁰ (spécialisé en maracas), chanteur, guide touristique et directeur artistique du groupe « Ma monasita ri Palenque Kandá » (les jeunes femmes de Palenque chantent).

Parmi les artistes de la génération de 1970, nous avons interviewé :

- Alfredo Hernández (49 ans), guide touristique et historien. Membre du collectif « Ndá ku suto » (Marche avec nous), qui organise des tours dans la ville de Palenque, en montrant la richesse culturelle et artistique du village.
- Diógenes Rafael Cabarcas Zurita (42 ans), cinéaste et réalisateur de films. Directeur du Collectif de Création Audio-visuelle de Palenque⁴¹. Diógenes Rafael a aussi donné son autorisation et a partagé des vidéos d'archives pour compléter les données de ce mémoire.

³⁸ Fils de Dolores Salinas, une des voix principales du groupe « Las Alegres Ambulancias ».

³⁹ Situé à Chopacho, quartier renommé où quelques musicien.nes importants de l'histoire de la musique de Palenque sont né.es.

⁴⁰ Il faut savoir que les percussionnistes de Palenque apprennent à jouer tous les instruments de percussion du village, à un moment de leur vie, les musicien.nes choisissent de se spécialiser pour un ou deux instruments, généralement.

⁴¹ *Colectivo de creación audiovisual* de Palenque

- Benicio Torres Reyes, connu comme « Abeno » (45 ans), percussionniste (spécialisé en tambour *alegre* et *guacharaca*) et chanteur. Il a beaucoup participé aux concerts de « Las Alegres Ambulancias » lorsque Graciela Salgado était en vie, en jouant le tambour *alegre* et le *llamador* et en participant aux chœurs.

Parmi les artistes et musicien.nes de la génération de 1980 et 1990, nous avons interviewé :

- Orly Reyes (35 ans), danseur, chanteur et percussionniste, spécialisé en *marímbula*. Joueur de *marímbula* dans le groupe Kombilesa Mi, organisateur, directeur artistique et danseur principal des danses traditionnelles de Palenque, notamment des présentations de « Son de Negro ». Il est aussi professeur à l'école de tambours « Famía ri Tabalá » (la famille du tambour).
- Andris « Afro Neto » Padilla Julio (30 ans), danseur, chanteur de rap folklorique palenquero (RFP) et percussionniste (tambour *alegre*, *llamador*, maracas et *marímbula*). Directeur des ateliers de danse qui se déroulent en face de sa maison (plus connue comme Posá K-ami, la maison des ami.es) deux fois par semaine. Directeur et professeur de « Rengua ri Palengue tá bibí ku músika » (la langue de Palenque vivant en musique), ce sont des ateliers de langue palenquera et de RFP pour les enfants de 7 à 11 ans. D'autres ateliers de RFP et de peinture pour les adolescent.es sont organisés une fois par semaine à Posá K-ami. AfroNeto fait aussi partie du conseil communautaire, « Ma Kankamaná ri Palenge », l'organisme qui se charge des améliorations structurelles et sociales à Palenque. Les ateliers sont quelques fois financés par le gouvernement, quelques fois financés par les palenquerxs eux-mêmes.
- Keila Regina Miranda Pérez « KRMP » (32 ans), chanteuse, danseuse et chorégraphe. Directrice artistique des ateliers de danse à Posá K-ami, voix soliste du groupe « Komilesa Mi ».
- Kendri Esperanza Cassiani Cáceres (environ 29 ans), danseuse et joueuse de *tambora*. Membre du groupe « Kombilesa Mi », assistante aux ateliers de danse de Posá K-ami.

- Ali Fernando Navarra Salas (environ 30 ans), percussionniste (spécialisé au tambour *alegre* et *tambora*), membre du groupe « Kombilesa Mi », directeur de l'École de Musique et Danse Batata⁴².
- Franklin Hernández (28 ans), percussionniste et professeur de percussion. Directeur de l'école « Famía ri tabalá » (la famille du tambour), membre du groupe « Las Estrellas del Caribe » (avec le tambour *alegre*) et « Sexteto Tabalá » (avec les claves).

Parmi les musicien.nes de la génération de 2000, nous avons interviewé :

- Yelitza Miranda Valdéz (nièce de José « paíto » Valdéz, âgée de 20 ans), percussionniste (spécialisée au tambour *alegre*) danseuse, membre de l'École Batata et chanteuse, membre de groupe « Ma monasita ri Palenge kandá ».

Martín Maza Simarra (21 ans), percussionniste, membre du groupe Kombilesa Mi (jouant le tambour *llamador*), et assistant des ateliers de musique et langue palenquera pour les enfants et adolescent.es.

Pour chaque musicien.ne et artiste, j'ai posé des questions spécifiques sur l'expérience musicale, le parcours et la spécialité de chacun.e. Par exemple, l'interview de Rafael Cassiani-Cassiani tourne autour de l'histoire du répertoire de *sexteto*, son expérience en tant que musicien, mais aussi en tant qu'agriculteur. Cassiani, étant le musicien plus âgé et le plus renommé du village, a beaucoup de connaissances sur les origines des instruments et du *sexteto* et aussi, plus spécifiquement, sur le groupe « Sexteto Tabalá ». Pour José « Paíto » Valdéz, les questions ont été plus centrées sur les processus de construction des différents instruments qu'il fabrique.

Les questions posées à Laureano « Lámpara » Tejedor tournent autour du répertoire de la *chalusonga* et de son expérience en tant que joueur de tambour avec le groupe des « Alegres Ambulancias ». Laureano m'a aussi expliqué son interprétation des différents rythmes que l'on joue à Palenque, et, de manière plus détaillée, le son du tambour dans le répertoire de la *chalusonga*.

⁴² Escuela de música y baile Batata.

Mon échange avec Rafael Diógenes a eu lieu dans un contexte de partage. Il m'a beaucoup aidé à trouver des fichiers audio-visuels dans sa base de données et dans les archives de Palenque. Le matériel qu'il m'a procuré a été d'une grande aide pour clarifier mes doutes. Notamment, les archives audio-visuelles de l'École Batata et des célébrations du répertoire de « son de negro ».

Benicio « Abeno » Torres m'a aussi montré ses différentes interprétations des rythmes de Palenque, mais l'échange plus important que nous avons eu a été, pour ce mémoire, le son et l'image du tambour *pechiche*.

Le partage avec les intégrant.es du groupe « Kombilesa Mi » (Andris « Afro Neto », Keila « KRMP », Kendri, Orly et Martín) s'est effectué sous forme de concerts et répétitions virtuels. Leurs interviews ont tourné autour de sujets tels que leurs engagements sociaux dans le village, leur apprentissage des instruments et l'importance du RFP et de « Kombilesa Mi » dans la communauté⁴³.

Franklin Hernández m'a énormément aidée dans mon apprentissage et ma compréhension des différents instruments de Palenque et de leurs rythmes respectifs. Nous avons eu beaucoup de rencontres virtuelles. De son côté, il a enregistré le son et les différents coups de chaque instrument, pour avoir les prélèvements sonores et pouvoir les inclure dans ce mémoire. Il m'a expliqué chaque répertoire et, grâce à l'application messenger, nous avons pu rester en contact pour qu'il puisse répondre à mes questions supplémentaires, pour compléter les données de ce mémoire.

C'est grâce à la patience et l'aide de Franklin Hernández, que j'ai pu faire les transcriptions de chaque coup, rythme et répertoire. Je les ai appris en ralenti, sans tambour. J'ai enregistré les exemples musicaux de Franklin et je les ai écoutés de nombreuses fois pour les transcrire. Ensuite, je les ai mis en contexte avec les autres instruments de chaque répertoire. Pour cette étape, je me suis appuyée sur les différents enregistrements et vidéos de Lucas Silva, des données qui se trouvent sur Youtube, Vimeo et BandCamp.

⁴³ Pour plus de détails, le/la lecteur-trice peut consulter les annexes pour lire et écouter les interviews. Les audios des interviews sont tous en espagnol, une version écrite se trouve dans les annexes. Vu la grande quantité de données, nous avons inclus uniquement les interviews pertinentes pour la compréhension de ce mémoire.

État des lieux

À notre connaissance, jusqu'à la date de réalisation de ce mémoire, aucune étude d'organologie, ou de transcriptions de répertoires de Palenque n'a jamais été faite. Avec l'aide de plusieurs musicien.nes de Palenque, nous sommes heureux et heureuses de voir aboutir le processus de création en ce produit final de ce travail de recherche.

D'importants travaux d'ethnomusicologie sur les musiques afro-colombiennes, ont été menés par Peter Wade⁴⁴, en mettant l'accent sur les enjeux identitaires et les impacts socio-politiques de ces musiques et ces communautés. Sur le syncrétisme culturel, la diaspora afro-américaine et ses influences sur l'art, nous avons consulté les œuvres de Hall, Amselle et Gilroy⁴⁵. Le travail de recherche le plus important et le plus remarquable sur les communautés afro-descendantes et, plus spécifiquement celle de Palenque, a été fait par Nina S. de Friedemann, qui a réalisé plusieurs travaux sur le terrain à Palenque et effectué sa première publication sur Palenque en 1979⁴⁶. Friedemann parle en général de la façon

⁴⁴ Peter Wade, *Gente negra, nación mestiza, dinámicas de la sidentidades raciales en Colombia*. Trad. De l'anglais à l'espagnol de Ana Cristina Mejía Vélez. Bogotá, Siglo del Hombre, 1997. Peter Wade, « Entre la homogeneidad y la diversidad : la identidad nacional y la música costeña en Colombia », *Antropología y movimientos socieales en Colombia*. Bogotá, Uribe M. V. restrepo E. Pages 61 – 91. Peter Wade, *Race and ethnicity in Latin America*, London, NB, Pluto Press, 1997. Peter Wade, « La population noire en Amérique latine : multiculturalisme, législation et situation territoriale », *Problèmes d'Amérique Latine*, No. 32, 1999, pp. 3 – 16. Peter Wade, « Construcciones de lo negro y de África en Colombia. Política y cultura en la música costeña y el rap », *Afrodescendientes de las américas. Trayectorias sociales e idantitias, 150 años de la abolición de la esclavitud en Colombia*, 2002, pp. 245 – 278. Peter Wade, *Música, raza y Nación. Música tropical en Colombia*, Vicepresidencia de la República – Departamento Nacional de Planeación – Programa Plan Caribe, Bogotá. 2002

⁴⁵ Stuart Hall, « Cultural studies : two paradigms », *Media, culture and Society*, Vol. 2. 1980, pp. 57 – 72. Stuart Hall, « Encoding / Decoding » dans Hall, D. Hobson, A. Lowe et P. Willis (éds). *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies*, London, Hutchinson, 1980, pp. 128–138. Stuart Hall, « Cultural Identity and Diaspora », Jonathan Rutherford (éd.) *Framework*, No. 36, 1990, pp. 222 – 237. Stuart Hall, *Questions of cultural identity*. Du Gay, P. (éd.). Thousand Oaks, USA, Sage Publications Inc. 1996. Stuart Hall, *Representation: cultural representations and signifying practices*. Thousand Oaks, USA, Sage en collaboration avec la Open University, 1997.

Jean-Loup Amselle, *Branchements, anthropologie de l'universalité des cultures*. Paris, Flammarion, 2001. 2001.

Paul Gilroy, *The black Atlantic*. Cambridge, Verso et Harvard University Press, 1993.

⁴⁶ Nina S. de Friedemann, *Ma ngombe: géneros y ganaderos en Palenque*, Bogota Carlos Valencia Ediciones, 1979. Nina S. de Friedemann et Carlos Patiño R, *Lengua y Sociedad en el Palenque de San Basilio*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1983. Friedmann, Nina et Jaime Arocha. *De sol a sol*, Bogotá Planeta, 1986. Nina S. de Friedemann, « Lumbalú : ritos de la muerte en Palenque de San Basilio, Colombia » *América negra*, No. 8. 1991, pp. 83 – 96. Nina S. de Friedemann, *La saga del negro: presencia africana en Colombia*. Bogotá, Primera puerta, 1993. Nina S. de Friedemann, « Vida y muerte en el Caribe afrocolombiano : cielo, tierra, cantos y tambores », *América negra*, No. 8. 1994, pp. 83 – 96. Nina S. de Friedemann, « San Basilio en el universo Kilombo-Africa y palenque-Africa », *Geografía humana de Colombia. Los afrocolombianos*. Vol. 6, 1998, pp. 79 – 101.

de vivre des palenquerxs, et de l'importance de la musique dans la vie quotidienne de Palenque. Par conséquent, le premier travail mentionnant quelques pratiques musicales (*bullerengue, gaita* et *cumbiamba*) et des instruments (marimba de *napa*), a été publié par Aquiles Escalante en 1954⁴⁷. Les premières transcriptions musicales ont été faites par George List⁴⁸, ainsi que des travaux d'organologie sur certains instruments (marimba de *napa, marimbula, gaita, maracas* et *tambora*). Un premier guide pour la notation des tambours et pour des transcriptions des musiques de tambour des Caraïbes, se trouve en l'article de Guillermo Carbó⁴⁹. Une autre œuvre importante pour l'histoire des instruments et ses origines a été écrite par Egberto Bermudez en 1985⁵⁰. Sans oublier que le système de classification que je vais utiliser est celui de Hornbostel et Sachs, mentionné dans l'article *Systematik der Musikinstrumente*⁵¹

Pour étudier les répertoires, je me suis aussi appuyée sur des études plus récentes comme celles de Schwegler⁵² pour le *lumbalú*, et pour l'analyse de l'utilisation de la langue palenquera dans la musique traditionnelle. J'ai largement consulté les travaux d'Elisabeth Cunin, au sujet du multiculturalisme, de la réappropriation de la culture parmi les communautés afro-descendantes, et sur la *champeta*⁵³. Enfin, l'auteur principal auquel nous faisons référence quant à l'arrivée de la *rumba cubaine* en Afrique sub-saharienne est Bob White.⁵⁴

⁴⁷ Aquiles Escalante. « Notas sobre el Palenque de San Basilio, una comunidad negra en Colombia », *Divulgaciones Etnológicas*, vol. 111, No. 5. Barranquilla, Universidad del Atlántico. Instituto de Investigación Etnológica, (1954), 1979, pp. 207 – 351.

⁴⁸ George List « The Musical Bow in Palenque ». *Journal of the International Folk Music Council*. Vol. 18. 1966, pp. 36 – 49. George List, « The mbira in Cartagena », *Journal of the International Folk Music Council*, Vol 20, 1968, pp. 54 – 59.

⁴⁹ Guillermo Carbó *Musique et danse traditionnelles en Colombie : La tambora*. Paris, l'Harmattan, 2003.

⁵⁰ Egberto Bermudez, *Los instrumentos musicales de Colombia*. Bogota, Universidad Nacional de Colombia, 1985.

⁵¹ Hornbostel Erich et Curt Sachs « Systematik der Musikinstrumente » *Zeitschrift für Ethnologie*, vol 46, 1914, pp. 553-590.

⁵² Armin Schwegler, « Negation in palenquero : Synchrony » *Journal of Pidgin and Creole Languages*, No. 6, 1991, pp. 165 – 214. Armin Schwegler « Hacia una arqueología afrocolombiana : restos de tradiciones religiosas bantúes en una comunidad negroamericana », *América negra*, No. 4, 1992, pp. 35 – 82. Armin Schwegler *Chi ma nkongo: lengua y ritos ancestrales en el Palenque de San Basilio*, Frankfurt, Vervuet, Madrid, 1996.

⁵³ Cunin, 2002, 2003, 2004, et 2006.

⁵⁴ White, Bob. « Congolese rumba and other cosmopolitanisms ». *Cahiers d'Études Africaines*, 2002. Vol. 42, Cahier 168, 2002, pp. 663-686.

Le travail ethnomusicologique qui m'a été d'une grande aide a été le mémoire de maîtrise de Violeta Joubert-Solano⁵⁵. Il m'a permis de comprendre le rôle de Graciela Salgado et de son groupe « Las Alegres Ambulancias » et les traces qu'ils ont laissées dans l'histoire de la musique de Palenque, notamment quant à la maîtrise de la virtuosité des instruments.

Lucas Silva, ethnomusicologue, producteur de son et DJ, a partagé son matériel audio-visuel et les expériences issues de ses anciens travaux sur le terrain à Palenque avec moi. Des vidéos datant des années 1990 montrent les groupes « Sexteto Tabalá », « Las Estrellas del Caribe », « Son Palenque » et « Alegres Ambulancias » dans un contexte passé, avec des musicien.nes qui ne se trouvent plus parmi nous. Ce matériel m'a permis de comprendre les transformations de la musique de Palenque et il a aussi été d'un grand appui pour compléter les données que j'ai recueillies avec les interviews.

Enfin, je dois mon expérience d'observation participante à Franklin Hernández qui m'a aidée à apprendre les bases des tambours *alegre*, *llamador*, *bongoes*, et *tambora*. C'est donc sur cette expérience et ces diverses sources que s'appuie ce travail de recherche.

Ce mémoire de maîtrise commence avec une classification des instruments de Palenque. Il s'agit de tous les instruments que nous avons pu recenser, avec l'aide des musicien.nes de tous les âges. Ce sont des instruments que l'on retrouve physiquement aujourd'hui à Palenque, et d'autres qui ne s'y trouvent plus, mais sont toujours utilisés dans les villes voisines, et d'autres encore qui sont mentionnés uniquement dans la mémoire collective des musicien.nes et dans des archives. Les principaux instruments dans la musique palenquera sont toujours les tambours à peau simple ou double, et plus particulièrement, le membranophone qui obtient le plus de solos et qui laisse plus de place à l'improvisation et à la virtuosité, comme le tambour *alegre*.

Nous continuerons avec une analyse des répertoires de musique et danse traditionnelles, lesquelles reflètent le bagage historique et culturel hérité des ancêtres de Palenque, originaires de l'Afrique sub-saharienne. Entre répertoires de musique funèbre et ambiances festives, les chants plus anciens de Palenque sont la plupart du temps

⁵⁵Joubert-Solano, *Les transformations de la musique à San Basilio (Colombie) pendant la période de 1980 à 2008. L'exemple des Alegres Ambulancias*. Mémoire de maîtrise, EHESS, Paris 2008.

accompagnés par la danse, même si nous avons trouvé quelques exceptions à la règle. Par ailleurs, nous avons pu noter des similitudes avec les villages voisins et ceux, plus loin, relevant des communautés afro-colombiennes du pacifique, au Sud-ouest de la Colombie. De même, les répertoires de musique et danse traditionnelles sont considérés comme les plus importants du village, néanmoins, l'interprétation de ceux-ci peut se prêter à des changements et des interprétations personnelles des musicien.nes, danseurs et danseuses plus jeunes.

Avec le passage du temps, l'interaction de la communauté de Palenque avec d'autres communautés afro-descendantes crée de nouvelles avenues de créativité musicale ainsi que des nouveaux répertoires que nous allons aussi étudier dans la dernière partie de ce mémoire. Des rythmes, mélodies et chorégraphies qu'on trouve à Palenque tournent dans les communautés afro-descendantes du monde entier, et Palenque accueille des artistes contemporains qui sont source d'inspiration. C'est ainsi que les nouvelles générations d'artistes de Palenque prennent de nouvelles directions de création musicale, sans abandonner leur histoire et leur passé.

CHAPITRE PREMIER

Les Instruments de Palenque

Organologie, fabrication et techniques de jeu

I. Les instruments de Palenque, organologie, fabrication et techniques de jeu

« El palenquero y la palenquera siempre nace y muere con la música⁵⁶ »

« Le palenquero⁵⁷ et la palenquera naissent et meurent toujours avec la musique »

La musique et la danse accompagnent certainement les premiers et derniers soupirs des habitant.es de Palenque. Les célébrations de la naissance de quelqu'un.e sont toujours accompagnées de la musique, ainsi que les tâches du quotidien. On entend de la musique tout le temps à Palenque, lors des présentations, des répétitions, des concerts : elle est aussi diffusée grâce à de grands haut-parleurs⁵⁸ dans les maisons ou dans les épiceries des différents quartiers. Et encore, pour les funérailles de Palenque, les chants et l'accompagnement instrumental s'entendent pendant les 9 derniers jours où l'entourage dit « au revoir » au corps et à l'esprit de la personne décédée. Ce n'est donc pas étonnant que dans chaque génération on trouve des musicien.nes amateurs, amatrices et professionnel.les.

Chaque habitant.e de Palenque reconnaît les différents rythmes, danses et répertoires. Néanmoins, seulement ceux et celles qui dédient leur temps à perfectionner leur jeu et créer des nouvelles œuvres musicales savent vraiment avec détail, comment jouer et fabriquer les instruments de Palenque. Dernièrement, avec le nouveau financement gouvernemental et avec les efforts des acteurs et actrices culturel.les, la création des écoles et d'ateliers de musique et danse a été possible. Ils accueillent tous ceux et celles qui aimeraient faire de la musique leur vocation.

Parmi les musicien.nes professionnel.les, il est assez commun de choisir un seul instrument, ou un seul répertoire pour se spécialiser. Cependant, l'initiation à la musique à Palenque a tendance à commencer par l'apprentissage du tambour *alegre*. Au cours du temps et selon l'intérêt de l'apprenti.e, il ou elle commence à apprendre le reste des

⁵⁶ Alfredo Hernández, lors d'une interview réalisée le 05/11/2020

⁵⁷ Habitant de Palenque

⁵⁸ Appelés *picós*, nous allons les expliquer plus loin en détail

instruments. C'est pourquoi, les musicien.nes professionnel.les sont toujours à l'aise de jouer tous les instruments que l'on trouve à Palenque

Dans ce premier chapitre, nous allons donc étudier tous les instruments que l'on trouve à Palenque, mais aussi ceux qui ont disparu, ceux qui sont vivants dans la mémoire collective des musicien.nes plus âgé.es. Tout d'abord, nous allons éclaircir le système de classification que nous allons utiliser. Après avoir défini les catégories où nous allons classer les instruments, nous allons décrire les procédures de fabrication de chaque instrument. Nous allons aussi expliquer l'origine, la technique de jeu et leur rôle dans chacun des répertoires où on les utilise.

I. 1. Quelques précisions organologiques

Les termes de classification instrumentale que nous utilisons dans ce mémoire sont empruntés à la classification de Sachs-Hornbostel : *Systematik der Musikinstrumente*⁵⁹. (Système pour les instruments de musique), publiée dans la revue *Zeitschrift für Ethnologie*⁶⁰ en 1914. Le système de classification de Sachs et Hornbostel s'est lui-même inspiré de la classification de Victor-Charles Mahillon, publiée en 1880 et intitulée *Essai de classification méthodique de tous les instruments anciens et modernes*⁶¹. Mahillon a créé son système de classification pour mieux catégoriser les instruments du Musée des instruments de Musique de Bruxelles, une institution qu'il a fondée en 1877. Il considérait qu'il était indispensable de trouver un nouveau système de classification, notamment pour les instruments qui ne rentrent pas dans le modèle de classification de l'orchestre symphonique européen. La classification traditionnelle des instruments européens est divisée en :

- Cordes (violons, altos, violoncelles et contrebasse)

⁵⁹ Hornbostel Erich et Curt Sachs « Systematik der Musikinstrumente » *Zeitschrift für Ethnologie*, vol 46, 1914, pp. 553-590.

⁶⁰ Revue d'Ethnologie

⁶¹ Victor-Charles, Mahillon, (éd.), *Catalogue descriptif et analytique du Musée Instrumental du Conservatoire Royal de Bruxelles, précédé d'un essai de classification méthodique de tous les instruments anciens et modernes*. Gand, Typographie C. Annoot-Braeckman, 1880.

- Vents (Catégorie des instruments de bois : flûtes⁶², hautbois, clarinette, basson, contrebasson et cor anglais. Catégorie des instruments de métal : trompette, cor, trombone euphonium et tuba)
- Percussions (Cymbale, caisse claire, gong, grosse caisse, timbale, triangle, etc.)

De nombreux instruments ne peuvent pas être intégrés dans cette classification, comme les instruments de musique populaire de l'Europe et du monde : le *maul trommel* (ou guimbarde), le *nbira*, le *tabla*, l'arc à bouche, etc. D'autres sont à cheval sur deux catégories, comme le piano, le *glockenspiel*, le clavecin qui sont des instruments faisant partie à la fois de la catégorie des cordes et de celle des percussions. À son tour, la classification de Mahillon trouve une inspiration dans la classification indienne d'instruments mentionnée dans le traité Nāṭya-shāstra⁶³, attribuée à Bahrata Muni, publiée au II^{ème} siècle avant J.C. Les termes utilisés pour la classification des instruments sont :

- Les instruments « tendus » (*tada vadya*), ou instruments à cordes.
- Les instruments « recouverts » (*annaddha* ou *avanaddha vadya*), ou les instruments qui possèdent une ou plusieurs membranes.
- Les instruments « frappés » ou « solides » (*ghana vadya*), ou les instruments dont le corps est la source du son.
- Les instruments « creux » (*susira vadya*), ou les instruments à vent.

Le système de classification Nāṭya-shāstra permet aussi de catégoriser les instruments selon la façon dont l'instrument résonne et non pas selon le matériel avec lequel il est construit. Comme pour le système de classification traditionnelle de l'Europe (pour la catégorie des vents) et pour le système de classification traditionnelle de la Chine lequel divisait les catégories entre instruments de métal, pierre, argile, cuir, soie, bois, caïebasse (vidée et séchée) et bambou.

Les quatre catégories du système de classification de Bahrata Muni ont été incluses dans le système de classification de Mahillon puis, dans celle de Sachs -Hornbostel :

⁶² Les flûtes traversières sont classées dans cette section parce qu'au départ elles étaient construites en bois

⁶³ Bharata Muni (attribué), *Bhāratīya-nāṭya-cāstram*. Inde, II^{ème} siècle avant JC. Édition en français par Joanny Grosset, Lyon, A.Rey imprimeur-éditeur, 1898.

- Les instruments autophones, les instruments constitués d'un matériau sonore qui vibre pour produire un son. Cette catégorie est renommée « idiophones » dans le système Sachs-Hornbostel-. À titre d'exemple, le xylophone, *nbira*, *maracas*, *cajón*, les claves, le triangle, le *maul trommel*, etc.
- Les membranophones, les instruments qui comportent une peau tendue qui vibre ; par exemple, les timbales, le *tabla*, le tambourin, etc.
- Les aérophones, les instruments dont le son est produit par la vibration d'une colonne d'air. Par exemple, la flûte à bec et flûte traversière, la cornemuse, la clarinette, la trompette, etc.
- Les cordophones, les instruments dont le son est produit par la vibration d'une ou plusieurs cordes. Par exemple, le violon, la harpe, le *koto*, etc.

Hornbostel et Sachs ont étendu la classification de Mahillon en y ajoutant de nouvelles sous-catégories plus précises, pour pouvoir inclure les instruments qui ne figuraient pas dans la classification initiale de Mahillon, et pour être plus cohérents avec les instruments qui ont plusieurs façons d'être joués. Le violon, par exemple, peut être joué à l'archet, en *pizzicato*, ou *col legno* (avec la partie en bois de l'archet). Les sous-catégories de Sachs-Hornbostel sont ouvertes à l'ajout de nouveaux instruments. Ci-dessous, nous reproduisons ceux dont nous allons particulièrement parler dans notre mémoire.

Les instruments que l'on trouve à Palenque font partie des quatre catégories de la classification de Sachs-Hornbostel.

Nous allons commencer avec les idiophones, cette catégorie est divisée entre instruments :

- Percutés
- Lamellophones
- Frottés
- Soufflés⁶⁴

⁶⁴ À Palenque nous ne trouvons pas des instruments Idiophones Soufflés

Ainsi, les Idiophones Percutés se divisent entre idiophones percutés directement ou idiophones percutés indirectement.

À son tour, les instruments que l'on trouve à Palenque et qui appartiennent à la catégorie des idiophones percutés directement se divisent aussi en deux sous-catégories :

- Idiophones percutés directement cognés : les claves et les Idiophones entrechoqués.
- Idiophones percutés directement frappés : bouteille en verre

Les instruments de Palenque appartenant à la catégorie d'idiophones percutés indirectement sont:

- *Maracas* et *Guaches*
- Ensuite, nous avons un seul instrument dans la catégorie des idiophones Lamellophones : la *marimbula*

Et un dernier instrument dans les idiophones frottés : la *guacharaca*.

Nous continuons avec la catégorie des membranophones⁶⁵, où nous trouvons les instruments à continuation :

- Tambour *alegre*
- Tambour *llamador*
- *Tambora*
- *Bongoes*
- *Timba*

Dans la catégorie des cordophones, on trouve uniquement un instrument :

- L'arc à bouche (*marimba de napa*)

Et en dernier, nous avons la catégorie des aérophones, où l'on classe :

- La *gaita*

⁶⁵ La catégorie des membranophones est divisée en : percutés, frottés, pincées et vibrants. Néanmoins, à Palenque on trouve uniquement des membranophones percutés.

I. 2. Les instruments de Palenque

Dans le village de Palenque, la musique est le produit d'un syncrétisme entre les cultures européennes, les cultures d'Afrique sub-saharienne et les autochtones du territoire du nord de la Colombie. Néanmoins, pour les habitant.e.s⁶⁶ de Palenque, les origines qui détiennent le plus d'importance sont les cultures d'Afrique sub-saharienne. La tradition orale des mythes de création des instruments musicaux de Palenque a de fortes ressemblances avec certains processus décrits en Afrique sub-saharienne, mais aussi, avec ceux des autres communautés afro-descendantes. Nous allons expliquer ces ressemblances plus loin, avec des exemples pour chaque instrument.

« Les tambours à nous ça vient de l'Afrique, notre musique, notre religion, toute notre culture elle vient de là-bas. Nous aussi, nous venons de l'Afrique, c'est pourquoi nous sommes des africain.es, et Palenque est un coin de l'Afrique en Colombie.⁶⁷ »

Soustrait.e.s de leur continent, et forcé.es à travailler, les rares moments de liberté vécus par les PRE sur le territoire américain se sont traduites par diverses expressions culturelles. La liberté s'exprimait dans la musique et les tambours sont devenus une image perdue de l'Afrique natale. C'était pendant le soir et surtout les dimanches que ces musiques prenaient place, puisque c'était leur seul temps libre et la seule journée de repos pendant laquelle les PRE avaient le droit de se rassembler librement. Pour cette fin, les *cabildos* ont été créés par les colonisateurs. Pour mieux contrôler la liberté des PRE, on leur permettait de se rassembler dans des espaces désignés par la couronne espagnole. Depuis le XVII^{ème} siècle jusqu'au XIX^{ème} siècle, les *cabildos de negros*, ou confréries de noirs ont été approuvées officiellement. Dans un premier temps, ils avaient été créés pour mettre en quarantaine les PRE qui arrivaient avec des maladies en territoire colombien (rougeole et variole entre autres), ou pour s'habituer à la langue espagnole, recevoir des « directives » et des consignes pour leur permettre de s'adapter à leur nouvelle situation⁶⁸.

⁶⁶ Désormais, nous allons utiliser le terme « palenquerxs », pour les habitant.es de Palenque

⁶⁷ Franklin Hernández, musicien de Palenque et professeur de musique. Cf. son interview au complet aux annexes (page 200)

⁶⁸ Angeles, Valtierra, P. *Pedro Claver, el santo redentor de los negros*. Volume 2. Banco de la República. Bogotá, Colombie. 1980, page 61.

Néanmoins, au cours du temps, les *Cabildos de Negros* se sont transformés en lieux de rencontres, de partage libre, social et musical. Chaque dimanche, les confréries de noirs avaient le droit de jouer de la musique. Ils étaient connus pour les sons des tambours qu'ils produisaient et pour les rituels non catholiques, où souvent, il y avait des danses de possession⁶⁹. Depuis le début de sa création, les *cabildos de negros* participaient aussi aux festivals, carnivals et célébrations pendant la semaine sainte et d'autres fêtes catholiques.

Vu la popularité des *cabildos* auprès des PRE, la couronne espagnole change d'avis quant à sa légalité. Dans une tentative désespérée pour les contrôler, elle bannit les *cabildos* vers le début du XIX siècle. De nos jours, les *cabildos* consistent en des groupes qui pratiquent la musique et font des chorégraphies pour les présenter principalement pendant les festivités des villes de Barranquilla et Cartagena. Traditionnellement, il y a toujours un *cabildo* qui représente Palenque.

La danse, le chant et les tambours se sont manifestés dès le début de l'esclavage en territoire colombien. Pour Rafael Cassiani-Cassiani⁷⁰, le premier instrument a toujours été la voix humaine, ensuite, le corps humain, qui voulait accompagner la voix. Les instruments sont apparus par la suite, pour imiter les sons de la nature, les éclairs par les tambours, la pluie par les hochets :

« (...) Les personnes réduites à l'esclavage n'ont pas pu emporter d'instrument de musique avec eux. Ils n'ont même pas apporté des habits, mais ils ont amené avec eux leurs connaissances. Ils savaient comment fabriquer les tambours en Afrique, avec ce que la nature leur offrait, et comme ici, ils ont trouvé des matériaux similaires. Ils ont fait des tambours comme ils savaient le faire avant. Ils construisaient des instruments avec la nature et pour faire les sons de la nature. Le tambour vient du bois, et avec le bois on fait la musique, on retourne ce que la nature nous donne, on écoute les oiseaux et on chante les oiseaux, on écoute la tempête et

⁶⁹ Nina S. de Friedemann, « Cabildos Negros Refugios de Africanía en Colombia ». *Caribbean studies*, vol. 23 No. 1 – 2, 1990. Page 88.

⁷⁰ Voix principale du groupe « Sexteto Tabalá ».

on joue la tempête avec les tambours, on écoute la pluie et on la joue avec les *maracas*, nous jouons l'orage. Et on fait la musique, et on la danse (...) ⁷¹ ».

Le même genre de références a cours pour les tambours afro-cubains imitant les éclairs. Ils représentent en effet le *orisha* Changó, symbole de l'éclair et de la couleur rouge ⁷².

I. 2.1. Membranophones frappés directement

Nous allons maintenant expliquer l'origine, l'étymologie et la procédure de fabrication des membranophones de Palenque de façon générale. Plus loin dans ce même chapitre, nous allons décrire en détail l'origine, la fabrication et la technique de jeu de chaque membranophone : tambour *alegre*, *llamador*, *tambora*, *bongoes* et *timba*.

Le nom « Membranophone » évoque la membrane qui couvre la partie supérieure et/ou inférieure de l'instrument. À Palenque, nous en trouvons trois sortes :

1. Les membranophones en forme de tonneau, ouverts, avec une seule membrane supérieure. L'extrémité supérieure est couverte par la membrane tandis que l'extrémité inférieure n'est pas couverte du tout. Dans cette catégorie, nous avons le tambour *alegre*.
2. Les membranophones en forme conique, ouverts, avec une seule membrane. L'extrémité supérieure est couverte par la membrane tandis que l'extrémité inférieure demeure ouverte. Dans cette catégorie, nous avons le tambour *llamador*, *pechiche* et *timba*.
3. Les membranophones cylindriques, à deux membranes. Dans cette catégorie, nous trouvons la *tambora* et les *bongoes*.

⁷¹ Voix principale du « sexteto tabalá ». Interview du 05/10/2020 cf. aux annexes, page 201.

⁷² Nina S. de Friedemann, « Cabildos Negros Refugios de Africanía en Colombia ». *Caribbean studies*, vol. 23 No. 1 – 2, 1990. Page 90.

Les trois types de membranophones sont frappés directement, soit avec les mains, soit avec des baguettes. Tous les tambours sont construits de façon très similaire et avec les mêmes matériaux.

I. 2.1. a) Origine

Les savoir-faire de la construction de la majorité des instruments repose sur les PRE, kidnappé.e.s de l'Afrique subsaharienne et amené.e.s au début du XVIème siècle sur le territoire colombien et sur le reste du continent américain. Les PRE venaient de partout en Afrique subsaharienne. Ce serait une tâche dépourvue de sens de vouloir tracer les origines exactes de chaque personne qui est arrivée de force sur le continent américain, parce que chaque bateau qui faisait le voyage du triangle transatlantique de la traite de personnes comprenaient entre 400 à 500 personnes de plusieurs nationalités, réunies en plusieurs voyages. Ainsi, le nombre de PRE arrivées sur le continent américain n'est pas précis. Entre 1545 et 1860, on l'estime à environ 12 millions⁷³, et de 8 à 10 millions qui auraient péri dans le voyage⁷⁴. Sans aucune possession matérielle, et sans avoir une langue commune, les esclaves ont cherché d'autres manières de communiquer entre eux et se sont alors exprimés à travers l'art.

Cette forme d'exutoire face à leur nouvelle réalité est fondée sur les expressions culturelles de leur passé et de leur présent qu'ils et elles ont syncrétisées. Ce n'est pas une coïncidence si la majorité des peuples descendants de PRE ont commencé à fabriquer des membranophones sur tout le continent américain. Le savoir-faire a voyagé avec eux à travers les océans, et les PRE ont trouvé des matériaux similaires à ceux de l'Afrique dans les terres américaines. Les processus de fabrication des membranophones sont très similaires à ceux utilisés encore aujourd'hui en Afrique.

En plus de la musique, les tambours à Palenque ont servi de moyen de communication entre le village et les autres villages aux alentours. Ils étaient utilisés pour

⁷³ <https://www.slavevoyages.org/assessment/estimates>, copyright 2008, 2009, Emory University. Consulté le 07/05/2021.

⁷⁴ Aline Helg. « Chapitre 1 - La traite et l'esclavage dans les Amériques. Les grandes tendances transcontinentales », *Plus jamais esclaves ! De l'insoumission à la révolte, le grand récit d'une émancipation (1492-1838)*, sous la direction de Helg Aline. *La Découverte*, 2016, pp. 27-60.

annoncer plusieurs types de messages, surtout le début des festivités, ou le début des funérailles d'une personne du village.

I. 2.1. b) Étymologie

En langue palenquera, le mot pour désigner un tambour est *tabalá*, et le titre qu'on octroie dans le village aux joueurs⁷⁵ de tambours le plus courant est « Batata ». Le mot *tabalá* se trouve dans plusieurs langues pour désigner les tambours. Originellement, le mot *tabl* vient de l'arabe (طبل). Ce mot s'est répandu partout au Maghreb et en Afrique subsaharienne, mais aussi au nord de l'Inde, du Pakistan et du Bangladesh avec les tambours à membrane simple : les *tabla*⁷⁶. Le mot *tabala*, pour tambour, est utilisé en langue Wolof, bambara et mandingue, langues parlées en grand partie au Sénégal, Mauritanie et Mali.

Dans l'histoire de Palenque, au commencement, les différentes tâches avaient été divisées entre les familles du village. Les membres d'une famille étaient destinés à faire subsister des savoirs spécifiques à leur famille. Cette pratique n'est pas unique à Palenque. Des pratiques similaires existaient dans plusieurs communautés de l'Afrique subsaharienne de l'Ouest comme dans la caste de musicien.nes des *griots*, connue, par exemple, parmi le peuple nomade des *peuls*. Ce peuple voyage ou s'installe principalement dans l'ouest de l'Afrique sub-saharienne, notamment en Guinée, Nigeria, Mali, Cameroun, Sénégal, Niger, Burkina Faso, Mauritanie, Guinée-Bissau, Gambie, et Côte d'Ivoire. Quelques similitudes peuvent se trouver entre les *griots* de l'Afrique de l'ouest et les musicien.nes de Palenque, par exemple lorsqu'ils font des louanges aux personnes qui les engagent, dans les chansons qui servent à sauvegarder, raconter et rappeler l'histoire de Palenque ainsi que l'histoire de la musique et des musicien.nes de Palenque. . . Dans la génération des arrière-grands-pères et grands-mères de Tomás Teherán⁷⁷, à Palenque, les savoir-faire liés au jeu de tambours étaient réservés à la famille Salgado. Ils avaient la responsabilité et l'exclusivité du jeu du tambour pendant les funérailles. L'unique façon de devenir joueur et joueuse de tambour

⁷⁵ Pour l'instant le titre a été donné uniquement aux hommes.

⁷⁶ Allen P. Roda, « The Tabla Past and Present: Analysis of materials in India's Most Iconic Drums », *The Galpin Society Journal*, Vol. 68, 2015, page 194.

⁷⁷ Joueur de tambour de Palenque âgé de 36 ans.

sans faire partie de la famille Salado était d'apprendre par soi-même en regardant les plus vieux jouer, mais la différence d'expertise se voyait entre un joueur-euse de tambour autodidacte et un joueur-euse de tambour de la famille Salgado. Le titre de « Batata » est donc donné exclusivement aux joueurs de tambours de la lignée Salgado. De nos jours, Palenque a de plus en plus d'initiatives pour créer des écoles de musique afin d'instruire en priorité, mais non exclusivement, les jeunes qui s'intéressent à l'apprentissage du jeu de tambour.

Le premier « Batata⁷⁸ » de Palenque, ou plus communément appelé « Batata I » s'appelait Pedro Salgado Cañate. Il a laissé sa place à son fils Manuel Salgado « Chomanó », connu en tant que « Batata II ». A son tour, le fils de Manuel Salgado, Paulino Salgado Valdéz a acquis le titre de « Batata III » après la mort de son père. Le 23 janvier de 2004, Paulino Salgado est mort, en laissant son neveu, Tomás Teherán Salgado, comme l'actuel « Batata IV ». Quand un « Batata » meurt, les joueurs de tambours de la famille Salgado organisent un « duel » pour savoir lequel obtiendra le nouveau titre de « Batata ». La créativité, la ténacité et l'expertise de chacun entrent en jeu. Les participants doivent inventer un coup personnel et original au tambour appelé « repique⁷⁹ ». Tous les joueurs et joueuses de tambours de Palenque connaissent les différents « repiques » de l'histoire du tambour de Palenque.

Dans la majorité des langues à l'origine de la langue palenquera (portugais, français, espagnol, le lexique des langues bantous comme le kikongo et kimbundu entre autres), le mot *batata* veut dire, ou est associé à la pomme de terre salée ou sucrée. Néanmoins, *batá* est le nom donné aux tambours utilisés pour la musique religieuse, dans les performances liées à la musique sacrée dans la religion *Òrìsà* du groupe des Yoruba qui se trouvent majoritairement au Nigéria, et dans les performances liées à la religion afro-cubaine, la *santería* de Cuba. Les *batá* sont des membranophones en forme de sablier avec une double membrane. Une des membranes est toujours plus grande que l'autre. Il existe trois tailles de *batá* : le plus grand *iyá*, le moyen *itótele*, et le plus petit *okónkolo*, et donc six sons différents émanent des *batá*. Les tambours peuvent être consacrés ou pas. Ils sont consacrés

⁷⁸ Arrière-arrière-grand-père de Tomás Teherán, déjà installé à Palenque. Jusqu'à nos jours, le titre de « batata » a été octroyé uniquement aux personnes du genre masculin.

⁷⁹ Nous allons le traduire comme « signature personnelle ».

lorsque les *batá* sont joués pour une performance musicale religieuse et ne le sont pas lors d'une performance extra religieuse. Le fait qu'un tambour soit consacré permet aux entités religieuses du monde spirituel Yoruba, les *orisha*, de venir visiter le monde terrestre pour, parfois, posséder les êtres humains présents dans la cérémonie. Quand les *batá* ne sont pas consacrés, les *orishas* ne viennent pas sur terre. Cependant, cette distinction basée sur la sacralité n'est pas tout le temps clair. Il se peut que des *orishas* apparaissent sans que les *batá* aient été consacrés au préalable. La sacralité des *batá* dans la communauté afro-cubaine se manifeste lors des actes de respect envers les tambours. Les *batá* sont considérés comme étant la matérialisation d'êtres sacrés dont ils contiennent une partie de l'énergie spirituelle⁸⁰. Par exemple, les *batá* ne peuvent jamais toucher le sol lorsque l'on cesse de jouer la musique. Ils doivent être accrochés à un fil qui pend du toit.

Nous ne pouvons pas assurer de l'existence d'un lien entre les *batá* de Cuba et le titre de *batata* de Palenque. Néanmoins, le respect envers les tambours est aussi évident de la part des palenquerxs. Il est interdit de mettre des objets ou les pieds sur les tambours. Tous les tambours doivent absolument se tenir verticalement à tout moment. Il faut toujours s'assurer que le tambour est accordé avant d'être joué.

Les principaux instruments autour de la musique palenquera sont les tambours. Leur présence est surtout remarquable pendant la célébration de la naissance et la mort des palenquerxs. Pour eux, les tambours représentent le lien immédiat avec l'Afrique noire, le lien avec leurs ancêtres et l'histoire. Ils représentent la sauvegarde d'un voyage de souffrance, une vie de révolte et d'une lutte pour la liberté. Ils renvoient à un passé étranger aux palenquerxs que ces derniers se sont réappropriés.

Pour jouer le tambour, il faut avoir de la force. Aucun.e joueur/joueuse de tambour ne peut être musicalement « timide ». Il faut « que tout le village sache qu'on est en train de jouer le tambour⁸¹ ». Pourtant les tambours répondent assez bien aux coups des mains, la résonance de la peau facilite la propagation du son sans avoir besoin d'utiliser beaucoup de force. C'est la vitalité de l'instrumentiste qui doit se faire sentir lors de la performance.

⁸⁰ Kevin Delgado, « Iyesá Complexes: Reexamining Perceptions of Tradition in Cuban Iyesá Music » *Black Music Research Journal*, Vol. 28, No. 2, 2008, pp. 15.

⁸¹ Explication de Franklin Hernández Cassiani pendant un de ses cours de tambour *alegre*.

I. 2.1. c) Fabrication

Nous allons procéder à une description générale de la fabrication de tous les tambours mentionnés précédemment. Ils partagent tous les mêmes étapes de fabrication.

Les dimensions sont généralement les mêmes, néanmoins, chaque tambour dépend de « l'œil⁸² » du fabricant ou fabricante et de son expertise. Le (ou la) fabricant.e de tambours doit examiner la taille de la bille de bois et du cuir pour procéder à la fabrication. Les instruments de fabrication sont le marteau, le ciseau à bois, la machette, la tondeuse électrique, la tronçonneuse, le papier à verre et les lames de rasoir. La prise des mesures s'effectue avec des « instruments faits maison » par exemple le compas qui est une ficelle attachée à un crayon. Ou avec des techniques manuelles comme par exemple, pour déterminer la forme du tonneau, on met le corps du tambour contre la poitrine et avec la machette entre les mains, on fait des mouvements arqués vers le bas, entre autres. Des allusions anthropomorphiques sont octroyées à la forme du tambour, on utilise des expressions comme :

- « Bouche » (*la boca*), pour désigner l'ouverture supérieure du tambour⁸³.
- « Corps » (*el cuerpo*), pour désigner la partie faite en bois du tambour.
- « Oreilles » (*las orejas*), pour désigner la partie de la peau du tambour qui reste et qui sort après les cerceaux, c'est par cette partie qu'on prend le tambour pour le déplacer.
- « Ventre » (*el vientre*), pour désigner le milieu du bois du tambour.
- « Les seins » (*los senos*), pour désigner les nœuds qui se font pour assembler le tambour et le serrer.

Voici les différentes étapes pour fabriquer un membranophone.

I. 2.1. c) i. Le corps

Pour commencer, le tronc du bois qui est coupé doit être plus grand que la taille du tambour. Une grande partie du bois original ne sera donc pas utilisée pour le produit final. La taille d'une bille de bois pour faire un *alegre* est d'environ 80 cm, pour un *llamador*

⁸² Expression pour dire que la mesure et la fabrication des instruments de musique ne sont pas effectuées avec des instruments métriques, sinon par l'approximation et le savoir-faire.

⁸³ Où l'on place la peau pour les instruments à une seule membrane.

entre 45 cm et 70 cm, un *pechiche* environ 2 mètres, une *tambora* entre 70 cm et 80 cm, et pour les *bongoes* entre 40cm et 50cm. Après avoir coupé le tronc, des traces verticales sont effectuées au milieu du tronc avec une tronçonneuse. Tout de suite après, un cercle est dessiné sur la superficie supérieure du tronc à 0,5 cm de la paroi du tronc, et un autre à 3 cm du premier cercle. Tracer ces cercles est important pour avoir un repère quant à la forme intérieure et extérieure du tambour. L'artisan commence alors à « vider » le tambour. Il en extrait les morceaux coupés à la tronçonneuse à l'aide d'un grand ciseau à bois frappé par un marteau. La lame du ciseau à bois mesure environ 40 cm et la poignée de bois 60 cm. Le marteau frappe le ciseau à bois avec l'extrémité de la poignée. Il est nécessaire d'avoir un grand et long ciseau à bois pour vider le tambour, spécialement pour le tambour *pechiche* qui est le plus grand entre tous. Après avoir fait cela, l'artisan commence à sculpter l'extérieur du tronc avec la machette, et commence à lui donner la forme du tambour.

I. 2.1. c) ii. La forme du corps

Dès qu'on a un résultat approximatif proche des cercles qui ont été tracés, l'artisan commence à lui donner une forme plus précise avec la machette ou avec la ponceuse électrique. C'est à cette étape qu'est donnée une forme conique au *llamador* et au *pechiche*, une forme de tonneau à l'*alegre*, et une forme cylindrique à la *tambora* et les *bongoes*. Pour donner une forme conique, le tambour est placé horizontalement sur le sol avant que l'artisan ne commence à le polir avec la machette. Pour donner une forme de tonneau, la « bouche⁸⁴ » du tambour est placée contre la poitrine du ou de la fabricante. La machette est maniée en suivant le mouvement naturel des bras vers le bas. De cette façon, il y aura une partie plus étroite au début et à la fin du tambour, et une partie plus large au milieu. Pour raffiner la forme voulue, un coup de papier de verre doit être passé. Pour obtenir une forme cylindrique, l'artisan essaie d'avoir le même rayon et la même circonférence partout du début à la fin, en utilisant d'abord la machette, puis dans un second temps, le papier de verre.

⁸⁴ Dénomination anthropomorphique pour désigner la partie supérieure, plus grande du membranophone.

I. 2.1. c) iii. Le montage du cuir

Le cuir doit être mouillé pour pouvoir être installé. Normalement, pour que le cuir soit prêt à être utilisé, il faut l'immerger complètement dans l'eau pendant environ 4 heures. De cette façon, le cuir deviendra malléable et élastique. À Palenque, le cuir issu du dos d'un cerf⁸⁵, un bœuf ou un bouc, s'utilise presque en sa totalité sur un seul tambour, mais plusieurs fabricant.e.s de tambours de la Colombie essaient d'économiser le cuir et sortent deux ou trois tambours par peau. À Palenque, on utilise la peau de cuir en entier (humide). Elle est placée au milieu de la circonférence supérieure du corps du tambour. Un premier cerclage de *bejuco* (liane grimpante de la famille *Cissus verticillata*) est passé par-dessus la peau de cuir. La peau est ensuite ramenée vers le haut pour passer le deuxième cerclage en fil métallique. Ce cerclage sera couvert par les bandes de peau restantes. Le système des cerclages doit être bien serré et la peau doit rester bien tendue. Après cela, le/la fabricant.e coupe les excédents de peau avec une lame de rasoir. Généralement il laisse une partie un peu plus longue de la peau d'un côté. Elle servira à soulever le tambour et à le porter.

I. 2.1. c) iv. L'assemblage

Avec le *fique*⁸⁶ naturel (les fibres extraites de la plante *Furcraea andina*, voir figure 1.1) ou artificiel (les fibres sont faites de plastique, voir figure 1.2), le/la fabricant.e fait plusieurs nœuds et attaches. Le *fique* passe entre les cerclages et les cales en bois⁸⁷, faites d'*uvita* ou de *guácimo*. Et pour que les cales soient bien placées, le *fique* est passé autour du milieu du corps. Il doit faire 8 tours ou plus. Encore une fois, les amarrages doivent être très serrés. Pour bien les tendre, le/la fabricant.e utilise les pieds en contrepoids avec les bras qui tirent la corde en direction opposée. De 5 à 7 cales sont utilisées et 5 à 7 nœuds sont effectués autour des cerclages, en diagonale aux cales. Après avoir fait l'assemblage, quelques luthiers enlèvent les cales et laissent le tambour sécher au soleil pendant une

⁸⁵ Le cuir de dos de cerf est le plus cher, mais le plus apprécié, autant par les fabricant.es que par les joueuses de tambour. Puisqu'il est plus élastique, il facilite le travail, donne un son plus clair que les autres, et facilite la projection de son.

⁸⁶ Aussi désigné par le terme *fiqué* en français. Cette traduction n'est pas très populaire donc nous avons choisi d'utiliser le terme vernaculaire.

⁸⁷ Dites *cuñas* en espagnol, ce sont des morceaux de bois utilisés pour bien tendre la peau et entrelacer la corde avec laquelle on assemble le tambour.

journée. Cette étape permet au cuir de bien se coupler à sa nouvelle forme. Le lendemain, les cales sont réintégrées à l'aide du marteau et on resserre les nœuds.

Les cales se fabriquent avec le même bois que celui utilisé pour faire le corps du tambour. Après que les cales ont été coupées avec la machette, le papier de verre est utilisé pour finaliser et leur donner la bonne forme.

La *tambora* est le seul tambour qui n'a pas de cales. L'assemblage se fait uniquement en passant le *fique* entre les cerclages des deux extrémités. Des nœuds spéciaux se font au milieu du corps pour que le résultat de lassage donne une figure pentagonale.

I. 2.1. c) v. L'accordage

Le marteau est le principal instrument d'accordage. Le/la fabricant.e donne des coups sur les nœuds de la peau et sur les cales. Ces coups de tambours tendent le lassage et le son devient plus aigu, avec une meilleure projection. L'accordage doit être répété pendant deux ou trois jours. Après cette étape, le tambour devra être accordé au moins une fois par semaine, mais normalement on l'accorde avant chaque utilisation (que ce soit pour une répétition, un concert, une présentation ou un cours de musique).



Figure 1 *Fique*, en fibres naturels⁸⁸

⁸⁸ Photo prise par Franklin Hernández, joueur et professeur de tambour et des autres instruments de Palenque



Figure 2 *Fique* en fibre artificiel, de plastique⁸⁹

Voici une vidéo qui montre le procès de construction des tambours.

<https://youtu.be/PIKiFlajZMs?t=1317>⁹⁰

I. 2.1.1. Membranophone en forme de tonneau

Nous n'avons relevé qu'un seul membranophone en forme de tonneau : le tambour *alegre* (Voir figure 1.3). L'extrémité supérieure est recouverte avec une membrane et l'extrémité inférieure est ouverte.

I. 2.1.1.1. Tambour alegre

Le mot « *alegre* » en espagnol veut dire « joyeux ». C'est l'instrument de percussion le plus apprécié dans la communauté de Palenque. Étant l'instrument le plus important, il est très présent dans toutes les musiques du village. L'*alegre* peut permettre de faire des solos, des improvisations, de sortir de la structure rythmique, et d'établir une communication avec la voix soliste de l'ensemble musical. C'est précisément pour ces raisons que le tambour *alegre* est l'instrument de percussion sur lequel sont effectués les coups plus complexes, donc la maîtrise de son langage nécessite plus de temps.

I. 2.1.1.1. a) Origine

Dans les ensembles de musique traditionnelle⁹¹ de Palenque, nous trouvons dans la partie des membranophones le *llamador*, l'*alegre*, et la *tambora*. De ces trois

⁸⁹ Tiré de <https://www.tesicol.com.co>, consulté le 20/10/2020.

⁹⁰ Vidéo faite par Isabel Almario, mise sur youtube le 12 Juin 2018, consulté le 25/06/2021.

⁹¹ Nous allons étudier les répertoires de musique traditionnelle en détail dans le deuxième chapitre.

membranophones, le principal est le tambour *alegre*. Jadis, la fonction principale de l'*alegre* était de transmettre des messages dans le village et aux villages voisins de Palenque dans la région montagneuse des collines María⁹². Puisque le tambour *alegre* est plus petit en taille que le *pechiche*, les messages destinés à l'intérieur de palenque se faisaient avec l'*alegre*. Les messages devant se rendre plus loin se faisaient avec le *pechiche*. De ce fait, les coups effectués avec l'*alegre* sont différents de ceux émis à partir du *pechiche*. Les messages transmis par les tambours s'inspirent du langage, donc de la langue *palenquera*. Les coups de tambour traduisent les mots de la langue *palenquera* pour transmettre des messages spécifiques. Cette traduction du langage parlé vers le langage percuté est aussi connue en Afrique subsaharienne⁹³. Un langage secret connu et maîtrisé uniquement par des familles de musicien.nes est également traduit au tambour⁹⁴, comme c'est le cas au sein de la famille Salgado. Parmi les messages que transmettait l'*alegre* autrefois, les plus communs consistaient à annoncer la mort de quelqu'un, le mariage d'un couple et annoncer qu'une femme vierge avait couché avec quelqu'un en dehors du mariage. Dans ce dernier cas, les deux familles des deux jeunes gens devaient discuter de la situation pour arriver à un accord.

I. 2.1.1.1. b) Caractéristiques du tambour *alegre*

- Hauteur entre 60 et 70 cm
- Diamètre du cercle supérieur entre 25 et 35 cm
- Diamètre du cercle inférieur entre 15 et 25 cm
- Le corps, en forme de tonneau, est construit à partir du tronc des arbres d'*uvita*, de *guácimo* (n.s.⁹⁵. *Luehea seemanii*), *ceiba lechoza* (de la famille de plants *Bombacaceae*), de *caracolí* (n.s. *Anacardium excelsum*), de *banco blanco*, de *carito* ou de *balsa* (n.s. *Ochroma pyramidale*). Ces types d'arbres se trouvent

⁹² Montes de María, en espagnol

⁹³ Notamment les « tambours parleurs » du peuple Yoruba (principalement au Nigeria, Ghana, et Bénin) connus comme *Gangan* en langue Yoruba, membranophones à double membrane en forme de sablier, avec des lanières en cuire qui passent transversalement entre les anneaux des deux membranes, les lanières peuvent être tendues et détendues avec la main gauche, le son est donc modifié (lanières détendues, son plus grave qu'avec les lanières tendues) tandis que la droite joue sur une des membranes.

⁹⁴ Gilbert Rouget « Tons de langue et tons du tambour » *Révue de Musicologie*, vol.50 no. 128, 1964 pp 3 – 29. Savary, Claude, *La pensée symbolique des Fô du Dahomey*, thèse de doctorat. Université de Neuchâtel, 1976. Page 54.

⁹⁵ Nom scientifique

dans la région de Palenque et ses alentours. La membrane (la peau) est faite en cuir de bouc, cerf ou de bélier. Des cerclages utilisés pour presser la peau sur le corps du tambour peuvent être fabriqués en *bejuco campán*, ou bien avec des fils métalliques enveloppés de la peau (la même peau que celle utilisée pour la membrane du tambour). L'idéal sera de mettre le premier cerclage juste avec le *bejuco* et le deuxième avec le fil métallique, de façon que le métal comprime la peau⁹⁶.

- L'assemblage du tambour se fait avec le *fique* (n.s. *Furcraea andina*) pour faire les nœuds (*senos*) et les liens entre la peau, le corps et les cales (*cuñas*). Le *fique* en fibres naturels a commencé à être remplacé par des fibres en plastique, plus économiques et plus accessibles. Mais les fabricant.e.s de tambour préfèrent utiliser le *fique* en fibre naturelle (Voir figures 1 et 2). Les cales, *cuñas* se font avec les morceaux de bois non utilisés après la construction du tambour donc elles sont faites avec du *uvita*, du *guácimo*, du *ceiba lechoza*, du *du banco blanco*, du *carito* ou de *balsa*.

Pour accéder aux matériaux de construction, il faut passer soit par le troc, soit aller les chercher dans la nature, soit les acheter dans des villes voisines, notamment la ville de San Jacinto, située à 58 kilomètres au sud de Palenque, renommée pour sa production de tambours et *gaitas*.

⁹⁶ Le processus de fabrication est décrit plus bas.



Figure 3 Yelitza Miranda Valdéz⁹⁷ et le tambour *alegre*⁹⁸

Voici le son du tambour *alegre* :

<https://soundcloud.com/user-629339414/alegre/s-Wzdch5v2yrr>⁹⁹

I. 2.1.1.1. c) Techniques de jeu

Pour jouer le tambour *alegre*, il est indispensable de s'asseoir sur une chaise en gardant le dos bien droit. Le tambour *alegre* se joue généralement avec les mains, néanmoins, une baguette en bois peut être utilisée pour frapper un côté du corps. Les mains sur le tambour et les bras doivent faire un triangle avec le torse (mains, bras, coudes et torse). On frappe le tambour soit sur la peau, soit sur le bord de la bouche du tambour *alegre*.

Les coups de base du tambour *alegre* peuvent être classifiés selon trois types:

- Abierto (ouvert) : coups donnés sur le bord du tambour avec les quatre doigts de la main sauf le pouce. En général, le tambour *alegre* est joué avec le pouce vers le

⁹⁷ Instrumentiste, chanteuse dans le groupe « Ma Monasita » et danseuse à l'École Batata.

⁹⁸ Photo prise par Franki Hernández, lors d'un cours de tambour avec Yelitza

⁹⁹ Les exemples sonores du chapitre 1 ont été réalisés par Franklin Hernández avec les instruments de son école de musique « Familia ri Tabalá »

haut sans toucher la peau. Ce coup est rapide et la main doit être relevée rapidement après avoir donné le coup. C'est un son qui résonne et qui est naturellement fort.

Voici le son du coup *abierto* :

<https://soundcloud.com/user-629339414/abierto-1/s-zDE7QYwStfG>

- Quemao (brûlé) : coups donnés avec les doigts de la main, la main est un peu ramassée et arquée au bord du tambour, en formant un petit espace entre la main et la peau, comme une coquille. La main s'arrête et reste immobile sur le tambour après avoir donné le coup. C'est un son sec mais avec beaucoup de résonance.

Son du coup *quemao* :

<https://soundcloud.com/user-629339414/quemao/s-BwFVKntXyVb>

- Fondeo (étouffé) : coups donnés au beau milieu de la peau avec toute la main. C'est le son le plus grave que peut faire le tambour *alegre*.

Son du coup *fondeo* :

<https://soundcloud.com/user-629339414/fondeo-1/s-QtaIqsAIQqH>

Coups plus complexes :

- Canteo : on met un doigt d'une main¹⁰⁰ au beau milieu de la peau du tambour, et avec l'autre main on fait le « abierto ». Ce qui produit un son aigu.

Son du coup *canteo* :

<https://soundcloud.com/user-629339414/canteo-1/s-85gQOBbGNTt>

- Canteo Tapao : on met la paume d'une main au beau milieu de la peau du tambour, et avec l'autre main on fait « abierto ». Ce qui produit un son sec, avec peu de résonance.

Son du coup *tapao* :

¹⁰⁰ Généralement, les joueurs et joueuses de tambour de Palenque ne font pas de discrimination en ce qui concerne l'utilisation des mains. Ils peuvent utiliser autant la gauche que la droite selon la commodité de l'instrumentiste.

<https://soundcloud.com/user-629339414/tapao-1/s-GIU1pKRMpt0>

- Canteos abiertos : des coups donnés avec les bouts des doigts des deux mains sur le bord du tambour. Ce qui donne un son délicat et sans mesure.

Son du coup *canteos abiertos* :

<https://soundcloud.com/user-629339414/canteos-abiertos-1/s-8nVIIDGVJU9>

- Sobados : consiste à passer le bout d'un doigt tout au long de la peau. Cela fait un son de bourdon grave.

Son du coup *sobao* :

<https://soundcloud.com/user-629339414/sobao/s-qjAVVPO7ByV>

I. 2.1.2. Membranophones de forme conique

Dans cette catégorie, nous trouvons les tambours *llamador*, et le *Pechiche*. Tous les deux avec l'extrémité supérieure couverte par une membrane, et l'extrémité inférieure ouverte.

I. 2.1.2.1. Tambour *llamador*

Le mot « *llamador* » veut dire « celui qui appelle ». Comme son nom l'indique, il s'agit d'un tambour utilisé pour faire l'appel aux musiciens afin qu'ils rentrent dans le jeu musical. Nous pouvons voir cet exemple dans le répertoire musical de *bullerengue* (nous allons l'expliquer dans le chapitre 2), dans lequel la voix soliste entre en premier avec la première phrase, le chœur répond, puis 2 ou 3 phrases en système responsorial sont produites, la voix soliste change de paroles mais le chœur répond toujours avec les mêmes paroles. Juste après, le *llamador* fait l'appel avec deux ou trois coups et le reste des instruments entrent après lui. La fonction du *llamador* est de toujours mener le *tempo* de façon stable. C'est le « métronome » de la pièce. Tout au long du chant il fait son coup toujours en contretemps (Voir figure 6).

I. 2.1.2.1. a) Origine

À la différence du tambour *alegre*, le *llamador* a été conçu uniquement à des fins musicales. Les messages n'étaient pas transmis avec ce tambour. Étant plus petit en taille que le tambour *alegre*, son son est plus aigu. On arrive toujours à le distinguer parmi les autres instruments des ensembles de musique traditionnelle et moderne de Palenque.

Dans le monde de la musique de la région de Palenque et ses alentours, les termes « macho » (mâle) et « hembra » (femelle) s'utilisent pour dénommer les instruments qui vont en « couple ». Le tambour « mâle » est le *llamador*. Il donne des coups stables et il a un rôle d'accompagnateur, tandis que le tambour « femelle » est l'*alegre*, lequel a plus d'expressivité musicale et de liberté rythmique. Ce couplage s'applique aussi aux *gaitas*, aérophones non libres¹⁰¹ à double anche, (sur lesquels nous reviendrons plus loin dans le chapitre sur les aérophones). La *gaita* « mâle » fait la base de l'harmonie et elle accompagne la *gaita* « femelle », qui fait plutôt la mélodie. Faire des couples d'instruments, des trios, ou quatuors, est très habituel dans la *santería* et la religion des Yorubas.

I. 2.1.2.1. b) Caractéristiques du tambour *llamador*

- La hauteur peut varier entre 30 cm et 60 cm
- Diamètre du cercle supérieur entre 15 cm et 25 cm
- Diamètre du cercle inférieur entre 10 cm et 20 cm
- Le corps, en forme de cône. Le rayon diminue un peu au long de l'axe en $\frac{3}{4}$ vers le bas du tambour. Le *llamador* est construit à partir du tronc des arbres d'*uvita*, de *guácimo* (n.s. *Luehea seemanii*), de *ceiba lechoza* (de la famille de plants *Bombacaceae*), de *caracolí* (n.s. *Anacardium excelsum*), de *banco blanco*, de *carito* et de *balsa* (n.s. *Ochroma pyramidale*). Ces types d'arbres se trouvent dans la région de Palenque et ses alentours.
- *Idem* au Tambour *alegre* pour la procédure et les matériaux de la membrane, le cerclage, l'assemblage, et les cales.

¹⁰¹ Selon la classification Hornbostel-Sachs, voir la partie de *gaitas* plus loin dans ce chapitre.



Figure 4 Andris Padilla Julio¹⁰² "Afro Neto" et le tambour *llamador*¹⁰³

I. 2.1.2.1. c) Techniques de jeu

Le *llamador* se joue en étant assis.e, le dos droit, sans toucher le dossier de la chaise, le *llamador* se met sur les jambes de façon horizontale. Le bras gauche contre le « ventre » du tambour et la main droite qui frappe en *abierto* avec des coups secs en contretemps.

Le *llamador* fait l'appel aux autres instruments pour qu'ils rentrent. Cet appel est souvent sous la forme de ♪. ♪. ♪ (croche pointée - croche pointée - croche) et est suivi des coups en *abierto*, en contretemps tout au long du reste de la pièce.

I. 2.1.2.2. La *Timba*

I. 2.1.2.2. a) Origine

Cet instrument a été ramené par les agriculteurs afro-cubains, arrivés en territoire colombien dans les années 1920. Puisque la *timba* ressemble aux autres membranophones de Palenque, sa fabrication a été très similaire à celle du tambour *llamador*, avec une

¹⁰² Instrumentiste et rappeur dans le groupe « Kombilesa Mi » et professeur de langue palenquera.

¹⁰³ Photo prise par Daniela Suarez, lors d'une répétition du groupe Kombilesa Mi.

différence quant aux dimensions (la *timba* est en générale plus étroite que le tambour *alegre*). D'habitude, on peut remplacer la *timba* par un tambour *alegre* ou par un tambour *llamador* de grande taille.

Néanmoins, la façon actuelle de la fabriquer nécessite un système de chevilles en métal. La *timba* « moderne » n'est pas fabriquée à Palenque, elle est importée au village et vient des magasins qui vendent des instruments à Carthagène ou Barranquilla.

I. 2.1.2.2. b) Caractéristiques de la *timba*

- La *timba* fait entre 50 et 70 cm de haut
- Le diamètre de sa peau fait entre 20 et 30 cm. Et la membrane est faite en peau de cerf.
- Diamètre du cercle inférieur entre 15 et 20 cm
- Le corps, en forme de cône. Le rayon diminue un peu au long de l'axe en $\frac{3}{4}$ vers le bas du tambour. La *timba* est construite à base du même bois que les autres membranophones de la ville de Palenque.

Idem au tambour *alegre* pour la procédure et les matériaux de la membrane, le cerclage, l'assemblage, et les cales. La *timba* est plus étroite qu'un tambour *alegre*, mais plus longue qu'un tambour *llamador*, donc les sons qu'elle produit sont aigües et forts.



Figure 5 Keiler Manuel¹⁰⁴ et la timba moderne avec le système de chevilles¹⁰⁵



Figure 6 Sexteto Tabalá ¹⁰⁶, avec la timba traditionnelle et le système de cales en bois.

¹⁰⁴ Joueur de *timba* dans le sexteto « Los Hijos de Benkos ».

¹⁰⁵ Photo prise par Franklin Hernández lors d'une répétition du Sexteto Tabalá

¹⁰⁶ Cette photo a été prise le 23 Mai de 1993, lors de la sortie du premier disque du groupe « Sexteto Tabalá » par Radio France.

I. 2.1.2.2. c) Technique de jeu

L'instrumentiste se met en position assise, la *timba* est placée entre les jambes pour être jouée. On utilise uniquement les coups *abierto* et *fondeo*.

I. 2.1.2.3 Tambour *pechiche*

Le tambour *pechiche* s'utilise de moins en moins à Palenque, peut-être pour des raisons pratiques, car il est difficile à déplacer, même dans le village (sa taille dépasse 1 mètre 40cm). C'est le tambour le plus grand de Palenque, donc celui qui a le plus de résonance et de projection sonore. Il produit les sons les plus graves de tous les tambours.

Néanmoins, il a toujours une place importante dans la mémoire des musicien.ne.s. La plupart du temps, il est joué seulement pour montrer aux étrangers comme les touristes ; sur la scène musicale, on ne le retrouve plus. Pourtant, nous pouvons analyser les raisons pour lesquelles le *pechiche* n'a pas été oublié en écoutant les histoires du grand tambour racontées par les palenquerxs¹⁰⁷ : Il était le messenger entre Palenque et les autres villes, parce qu'à l'époque où le *pechiche* était de mise, il n'y avait pas autant de bruit qu'aujourd'hui. Sans les dispositifs électroniques, les transports bruyants, ainsi que l'augmentation des constructions qui obstruent la projection du son, on pouvait écouter le *pechiche* depuis très loin. Les messages envoyés étaient uniquement de deux types (à la différence du tambour *alegre*) : annoncer que quelqu'un venait de mourir et donc que la période de deuil commençait, ou annoncer que les périodes de fêtes allaient commencer. De plus, il était utilisé dans le *lumbalú*, le répertoire musical joué spécifiquement pour les funérailles.

I. 2.1.2.3. a) Origine

Dans Palenque, il se trouvaient 5 *pechiches* fonctionnels. Aujourd'hui il n'en reste plus qu'un¹⁰⁸. Les *pechiches* pouvaient répondre aux différents messages à partir des différents quartiers du village. Originellement, la famille qui était chargée de jouer le *lumbalú* pendant les neuf jours de funérailles était la famille Salgado et sa lignée. En général, la musique est un élément très important pendant les neuf jours de funérailles,

¹⁰⁷ Palenqueros, palenqueras et palenqueres.

¹⁰⁸ Il s'agit du *pechiche* de la maison de la lignée Salgado, maintenant sous la responsabilité de Benicio Torres, petit fils de Graciela Salgado, sœur de Paulino Salgado « Batata III ».

autant la musique festive que funèbre, pour se rappeler, avec joie, de la vie qu'a vécue la personne qui vient de décéder, et pour chanter le chagrin et la tristesse que crée l'absence de la personne qui vient de décéder. Néanmoins, les sons graves du *pechiche* étaient caractéristiques dans l'ensemble du répertoire du *lumbalú*, accompagnés des chants « jodlés » et de récits-chantés faits principalement par les femmes plus âgées présentes aux funérailles.

De nos jours, le *pechiche* n'est pas ramené aux funérailles, uniquement l'*alegre* (joué par tout.es les musicien.nes qui souhaitent participer), *llamador* et *tambora*, ainsi que l'ensemble de *sexteto*. Les coups donnés auparavant au *pechiche* ont été traduits sur l'*alegre*.

I. 2.1.2.3. b) Caractéristiques du *pechiche*

- La hauteur peut varier entre 1 m et 40 cm et 1 m 80 cm
- Diamètre du cercle supérieur entre 25 et 35 cm
- Diamètre du cercle inférieur entre 15 et 25 cm
- Le corps, en forme de cône. Le rayon diminue un peu au long de l'axe en $\frac{3}{4}$ vers le bas du tambour. Le *pechiche* est construit à partir du tronc des arbres d'*uvita*, de *guácimo* (n.s. *Luehea seemanii*), de *ceiba lechoza* (de la famille de plants *Bombacaceae*), de *caracolí* (n.s. *Anacardium excelsum*), de *banco blanco*, de *carito* et de *balsa* (n.s. *Ochroma pyramidale*). Ces types d'arbres se trouvent dans la région de Palenque et ses alentours.

Idem au tambour *alegre* pour la procédure et les matériaux de la membrane, le cerclage, l'assemblage, et les cales.

I. 2.1.2.3. c) Technique de jeu

Le *Pechiche* est placé de façon horizontale sur le sol. La partie ouverte dirigée vers l'endroit où le message est destiné. Le ou la joueuse s'assoit sur le tambour. Il se penche un peu pour donner des coups sur la peau du tambour.



Figure 7 Benicio Torres¹⁰⁹ et le tambour *pechiche*¹¹⁰

Techniques de jeu

Avec le *pechiche*, on utilise seulement le coup *abierto*, *quemao* et *fondeo*.

Voici le son du *pechiche* :

<https://soundcloud.com/user-629339414/pechiche-1/s-iIazfhSS2o1>

I. 2.1.3. Membranophone cylindrique

La *tambora* se caractérise pour le fait d’avoir le même rayon sur tout le corps de l’instrument. Elle comporte deux peaux aux extrémités.

I. 2.1.3.1. La *Tambora*

Elle est utilisée pour une partie des répertoires de danses traditionnelles de Palenque. Elle peut aussi avoir des parties solistes et d’improvisation, mais la fonction principale de la *tambora* est de mener une base en *ostinato* tout au long de la pièce. Généralement, le ou la joueuse de *tambora* chante aussi les chœurs, mais cela s’applique à n’importe quel instrumentiste du groupe.

¹⁰⁹ Chanteur et joueur de tambours, appartenant à la dynastie « Batata ».

¹¹⁰ Photo tirée des archives, partagée par Benicio Torres

I. 2.1.3.1. a) Origine

De tous les tambours, la *tambora* est la seule qui se joue avec des baguettes. Plusieurs tambours d'Afrique de l'Ouest sont aussi joués avec des baguettes, et même avec plusieurs sortes de baguettes¹¹¹. Les joueurs et joueuses de *tambora* peuvent expérimenter les différentes sonorités qu'offre le bois ou la peau de l'instrument. Il existe aussi un genre de tambour fermé à double membrane, et joué avec deux baguettes chez les communautés autochtones du Nord de la Colombie : Kogui, Ijka et Sanhá et par la communauté des Embera, qui s'étendent depuis les côtes du Pacifique, jusqu'aux plaines de l'Orient de la Colombie. Considérant que la *tambora* n'est pas utilisée pour les répertoires de musique traditionnelle, il se peut que ce soit un emprunt aux communautés autochtones qui seraient entrées en contact avec les palenquerxs.

I. 2.1.3.1. b) Caractéristiques de la tambora

- Largeur entre 45 cm et 65 cm
- Diamètre du cercle supérieur et inférieur entre 30 cm et 40 cm
- Le corps, en forme de cylindre, est construit à partir du tronc des arbres d'*uvita*, de *guácimo* (n.s. *Luehea seemanii*), de *ceiba lechoza* (de la famille de plants *Bombacaceae*), *caracolí* (n.s. *Anacardium excelsum*), *banco blanco*, *carito* et *balsa* (n.s. *Ochroma pyramidale*). Ces types d'arbres se trouvent dans la région de Palenque et ses alentours.
- La peau est faite en cuir de bouc, de cerf, ou de bélier.
- Des cerclages sont utilisés pour presser la peau sur le corps du tambour. Ils peuvent être fabriqués en *bejuco campán* ou bien avec des fils métalliques enveloppés avec de la peau (la même peau que celle utilisée pour faire la membrane du tambour).
- L'assemblage du tambour se fait avec le *fique* (*Furcraea andina*) qui sert à faire les nœuds (*senos*) et les liens entre la peau et le corps. Le *fique* en fibres naturels a commencé à être remplacé par des fibres en plastique, plus économiques et plus accessibles, mais de préférence les fabricant.e.s de tambour utilisent le *fgique* en fibres naturelles (Voir figures 1.1 et 1.2). Habituellement, une grande partie du

¹¹¹ Par exemple, les tambours de Guinée qui ont des bâtons longs, courts, avec une extrémité courbée et aplatie.

fique est utilisée pour faire une bretelle qui sera attachée à la tambora. Cette bretelle sert à porter la tambora d'une façon confortable, mais aussi à attacher la tambora au support (ou à la chaise) sur laquelle elle sera placée pour être jouée.

- Les baguettes de la tambora se font aussi avec le même bois que celui utilisé pour la construction du corps.



Figure 8 Kendri Esperanza Cassiani Cáceres¹¹² et la *tambora*¹¹³

Voici le son de la *tambora* :

<https://soundcloud.com/user-629339414/tambora/s-cW9VEcftu2G>

I. 2.1.3.1. c) Technique de jeu

Pour jouer la *tambora*, l'instrument est placé horizontalement sur une chaise en face du/de la joueuse, ou sur un support en bois qui fixe bien la *tambora* pendant qu'on la joue. La *tambora* se joue avec deux baguettes, une dans chaque main.

Trois coups principaux se jouent avec la tambora :

¹¹² Chanteuse, danseuse et joueuse de *tambora* au groupe « Kombilesa Mi ».

¹¹³ Photo prise par Daniela Suarez lors d'une répétition de « Kombilesa Mi ».

- Sur le bois : on frappe sur le corps de la tambora avec une seule ou les deux baguettes.
- Sur la peau *abierto* : la baguette droite est destinée à la peau de l'extrémité droite, et celle de gauche est destinée à la peau de l'extrémité gauche. Il est dit *Abierto*, parce qu'on laisse rebondir la baguette suite à la frappe qu'on avait effectuée.
- Sur la peau *quemao* : on ne laisse pas rebondir la baguette qu'après avoir frappé la peau ; on fait un coup sec.

I. 2.1.3.2. Les *bongoes*

Les *bongoes* sont utilisés uniquement pour le répertoire du *sexteto*¹¹⁴. Les *bongoes*, aussi appelés *bongós*, ou *bongoes de monte*, sont deux membranophones reliés par un morceau transversal de bois. Le rayon des deux membranophones ont deux tailles différentes. Un *bongó* produit un son plus aigu que l'autre. Le ou la joueuse de *bongoes* chante les chœurs en même temps qu'il/elle joue.

I. 2.1.3.2. a) Origines

Ainsi que tous les autres instruments de l'ensemble du répertoire de *sexteto*, les *bongoes* trouvent ses origines dans la musique afro-cubaine. De nos jours, les *bongoes* sont communément utilisés en Colombie pour jouer les répertoires de la *salsa*. Arrivés à Palenque dans les années 1920 avec les travailleurs afro-cubains de l'*Ingenio Sincerín*, plantations et raffinerie de sucre. Ils travaillaient côte à côte avec les palenquerxs, et à la fin de la journée, partageaient leur musique du *sexteto*. Les deux *bongoes* représentent aussi à *ibbeyi*, un des *orisha* dans la *santería* qui représentent deux jumeaux. Nous trouvons encore une fois, un couple de tambours, lesquels sont joués ensemble. Dans le cas des *bongoes*, ils sont unis.

La fabrication artisanale des *bongoes* n'est pas très connue parmi les fabricant.e.s de tambours. Les *bongoes* que l'on trouve à Palenque sont achetés dans les magasins de

¹¹⁴ Répertoire afro-cubain et de Palenque, nous allons le décrire en détail au chapitre III.

musique de Carthagène ou Barranquilla. Voici le processus de construction des *bongoes* traditionnels.

I. 2.1.3.2. b) Caractéristiques du *bongo* « femelle »

- Hauteur de 25 cm
- Diamètre du cercle supérieur de 15 cm
- Diamètre du cercle inférieur de 15 cm
- Le corps, en forme cylindrique, est construit à partir du tronc des arbres de *balsa* (n.s. *Ochroma pyramidale*).
- La membrane (la peau) est faite en peau de lapin.
- Des cerclages utilisés pour presser la peau contre le corps du tambour peuvent être fabriqués en *bejuco campán*. Pour les *bongoes*, on utilise uniquement un seul tour de *bejuco*.
- Les deux tambours, « mâle » et « femelle » sont unis par une lamelle de cuir ou de *fique*.

I. 2.1.3.2. c) Caractéristiques du *bongo* « mâle »

- Hauteur de 20 cm
- Diamètre du cercle supérieur de 15 cm
- Diamètre du cercle inférieur de 15 cm
- Le corps, en forme cylindrique, est construit à partir du tronc des arbres de *balsa* (*Ochroma pyramidale*).
- La membrane (la peau) est faite en cuire de lapin.
- Des cerclages s'utilisent pour presser la peau contre le corps du tambour. Ils peuvent être en *bejuco campán*. Pour les *bongoes*, on utilise uniquement un seul tour de cerclage de *bejuco*.
- Les deux tambours, « mâle » et « femelle » sont unis par une lamelle de cuir ou de *fique*.



Figure 9 Figure 1.9. Cayetano Blanco¹¹⁵ et les bongoes

I. 2.1.3.2. d) Technique de jeu

- Les *bongoes* sont placés entre les jambes. Le *bongó* « femelle » est placé à droite et le *bongó* « mâle » à gauche. Le ou la joueuse de *bongoes* participe au chœur dans les chants. *Abierto* : avec les doigts de la main sur le bord du tambour
- *Tapao* : coups joués uniquement sur le *bongó* « mâle ». La main gauche est placée au milieu de la peau tandis que la main droite fait « *abierto* ».

Voici le son des *bongoes* :

<https://soundcloud.com/user-629339414/bongoes/s-TIQf4PflgUg>

¹¹⁵ Joueur de *bongoes* au commencement du Sexteto Tabalá, dans les années 1920. Image de la pochette de leur premier disque, pris en 1999.

I. 2.2. Idiophones

I. 2.2.1. Lamellophones

I. 2.2.1.1. La *marímbula*

Lamellophone de sept lames posées sur la caisse de résonance de façon irrégulière, en face d'une ouverture. Traditionnellement, la *marímbula* est construite avec une poignée sur la partie supérieure de la boîte de résonance pour mieux être transportée. Elle est conçue pour que l'instrumentiste s'assoit dessus.

Utilisée principalement pour jouer la musique de *sexteto* et du *RFP* (Rap Folklorique Palenquero). La *marímbula* fait la basse de l'harmonie. La justesse est définie par le ou la joueuse de *marímbula*.

I. 2.2.1.1. a) Étymologie

Selon Jos Gansemans¹¹⁶, le mot *marímbula* trouve ses origines étymologiques dans les langues bantoues. Elle est divisée en trois particules : ma-imba-ul(a). *Ma*, pour indiquer le pluriel c'est-à-dire qu'il y a plusieurs touches qui caractérisent l'instrument¹¹⁷. *Imba*, pour indiquer un chant ou une mélodie. *Ula* (ou bien aussi *ila*) indique une action de faire quelque chose pour quelqu'un. Ce qui donne : « l'instrument (à plusieurs touches) qui joue (chante) pour quelqu'un¹¹⁸ ». À partir de ces trois particules, nous trouvons plusieurs dérivations du mot en dehors de la Colombie, comme : *marimba*, *manimba* ou *marimula* en Aruba¹¹⁹. *Marimba* est le mot utilisé par Pichardo¹²⁰ pour dénommer la *marímbula* des afro-cubains, mais les deux termes étaient utilisés. En Haïti, les termes *mbila*, *maliba* et *manimbula* étaient aussi utilisés¹²¹.

¹¹⁶ Jos Gansemans, « Le marimbula, un lamellophone africain aux Antilles néerlandaises », *Cahiers de musiques traditionnelles*, Vol 2, 1989, page 126.

¹¹⁷ « *Marimba* étant le pluriel de *di-dimba*, soit "touche (d'un xylophone)" ». Gansemans, « Le marimbula, un lamellophone africain aux Antilles néerlandaises », page 126.

¹¹⁸ Gansemans, « Le marimbla, un lamellophone africain aux Antilles néerlandais », page 126.

¹¹⁹ Bennett E.A., « Instrumenten », *Skol & Komunidar VII*, Volume 1, 1976, pages 7 – 10. Cité dans Gansemans, « Le marimbula, un lamellophone africain aux Antilles néerlandais », page 126.

¹²⁰ Pichardo Tapia et Esteban, *Diccionario Provincial de voces cubanas*. Matanzas, Cuba, Imprenta de la Real Marina, 1836.

¹²¹ List George, « The mbira in Cartagena », *Journal of the International Folk Music Council*, Vol 20, 1968. Page 55.

La forme de la *marímbula* et le nombre de touches varient selon le pays. Néanmoins, elles partagent toutes la forme trapézoïdale. Les touches varient entre 4 à 10 touches. Les *marímbulas* de Palenque ont toutes 7 touches. Elles sont toutes rectangulaires et leur taille varie de 5 cm de différence, elles font donc de 45 à 60 cm de long.

I. 2.2.1.1. b) Origine

La *marímbula* est un instrument qui s'est répandu dans les communautés afro-descendantes des caraïbes depuis l'arrivée des PRE sur le territoire au XVIème siècle. La *marímbula* est une variation du *mbira* (aussi connu sous le nom *sanza*) de l'Afrique subsaharienne.

Dans la Colombie, la *marímbula* s'est popularisée à Cartagena et Palenque durant les années 1920 et 1930, grâce aux films afro-cubains projetés dans les cinémas de Carthagène, et aussi grâce aux disques de vinyle de la musique afro-cubaine qui arrivaient au port de Carthagène et circulaient parmi le peuple afro-colombien. Mais surtout, la *marímbula* commence à acquérir une grande popularité parmi les afro-colombiens du nord avec l'arrivée des cultivateurs afro-cubains, qui avaient été engagés pour travailler dans les plantations et raffineries de sucre de l'*Ingenio Sincerín*, aussi connues comme la *Central Colombia de Sincerín*. Elle étendait son territoire depuis le *Canal del dique*¹²² jusqu'à Palenque.

Les relations entre la Colombie et Cuba ne se restreignaient pas uniquement au niveau culturel. Des négociations commerciales entre les deux pays ont commencé au XIXème siècle, avec un échange d'achat/vente de bétail¹²³, ainsi qu'un échange de savoir-faire. Les frères Vélez-Daníes, Fernando et Carlos originaires de la ville de Carthagène, ramènent l'ingénieur Luis Bacallado de la Havane en février de 1906 pour faire des études du terrain et mettre en marche la *Central Colombia de Sincerín*¹²⁴. Depuis 1909 et jusqu'à

¹²² Réseau fluvial qui traverse la Colombie de Nord à Sud.

¹²³ Surtout pendant les années 1879, 1880 et 1881, la Colombie, qui venait de sortir de la guerre, développe l'économie avec des exportations de bétail vers le Cuba. María Teresa Ripoll de Lemaître. *El Central Colombia: inicios de industrialización en el Caribe colombiano*. « Boletín Cultural y Bibliográfico » Vol. 34 No. 45, 1997, page 61.

¹²⁴ Sabas Amín Guardo Ballestero, « Ingenio Central Colombia », Sincerín (Bolívar) : su Historia Social, 1908-1920.» Université de Carthagène, 2014.

1995, des ingénieurs et agriculteurs afro-cubains sont venus travailler dans la raffinerie et ont séjourné dans les villages aux alentours des hectares de plantations de sucre. Ce temps permet aux palenquerxs et afro-cubains de partager des moments musicaux après leurs journées de travail. L'échange entre les deux cultures laisse un héritage certain à Palenque. Bien que la *marímbula* était populaire dans toutes les régions de la *Central Colombia de Sincerín*, c'est seulement aujourd'hui que nous la retrouvons le plus souvent à Palenque. La dernière mention d'une *marímbula* qui a été conçue par George List à Cartagena remonte à 1965¹²⁵. De nos jours, la popularité de la *marímbula* et sa fabrication sont restreintes géographiquement aux endroits où l'on joue encore du *sexteto*¹²⁶. À Palenque, la *marímbula* est considérée comme un instrument appartenant à l'histoire des échanges entre les musicien.nes afro-cubain.es et est utilisée dans le répertoire du *sexteto* et du *RFP* (Rap folklorique Palenquero).

I. 2.2.1.1. c) Fabrication

Traditionnellement, la boîte de résonance de la *marímbula* était construite à partir des boîtes de savon dont disposait le/la fabricant.e. Les lames se faisaient avec les ressorts en métal des Vitrolles. De nos jours, la boîte de résonance se fait à partir de panneaux de bois cloués en forme rectangulaire. Les lames se font avec des feuillards d'acier qui ont été enlevés des boîtes qui servaient au transport de la nourriture. Pour fixer les feuillards, on installe trois ponts faits avec des fils métalliques ou des fils de cuivre; deux inférieurs et un supérieur.

Le trou de résonance se fait sur la partie frontale avant d'installer les ponts, ensuite les lames. Une poignée est mise sur la partie supérieure de la boîte de résonance. Pour bien fixer les lames, des vis ou des petits fils en cuivre ou métal sont mises entre les lames. Néanmoins, les lames doivent rester mobiles pour que l'instrumentiste accorde la *marímbula* selon la pièce que l'ensemble va jouer.

Ensuite, la *marímbula* est peinte, souvent avec des motifs colorés.

¹²⁵ George List, *The mbira in Cartagena*, « Journal of the International Folk Music Council » Vol 20, 1968. Pages 54 – 59.

¹²⁶ Nous allons l'expliquer en détail au chapitre 3.



Figure 10 *Marimbula* du groupe « Kombilesa Mi¹²⁷ »



Figure 11 *Marimbula* du Sexteto Tabalá¹²⁸

L'accordage de la *marimbula* dépend de l'instrumentiste, de l'ensemble des instruments qui seront joués en même temps, et du répertoire. En général, les notes doublées ou similaires s'utilisent pour varier le rythme. Cela permet de faire des motifs rythmiques rapides. L'instrumentiste de *marimbula* peut jouer une note similaire ou doublée après l'autre. Nous avons enregistré les notes de trois *marímbulas* différentes :

1. *Marimbula* « traditionnelle » du Sexteto Tabalá



¹²⁷ Photo partagée par Andris Padilla Julio « Afro Neto ».

¹²⁸ Photo partagée par Rafael Cassiani.

I. 2.2.1.1. d) Caractéristiques

Les mesures peuvent varier selon le/la fabricant.e de *marimbula*, et selon les matériaux disponibles.

- Boîte de résonance : 60cm de longueur, 40 cm de hauteur, 20 cm de largeur.
- Trou de résonance : Base de 30 cm, avec une demi-circonférence supérieure.
- Ponts : 30cm de long.
- Longueur des lames de gauche à droite : 14cm, 15cm, 18cm, 20cm, 18cm, 15cm, 14cm.
- Grosseur des lames : 3 cm.

I. 2.2.1.1. e) Technique de jeu

Le ou la joueuse de *marimbula* s'assoit sur l'instrument, en ouvrant les jambes. Il ou elle se penche un peu vers le centre de l'instrument pour atteindre les touches. Les lames sont pincées avec les bouts des doigts.

Le son grave de la *marimbula* permet de faire des cellules rythmiques auditivement claires parmi les autres instruments de l'ensemble. L'instrument prend le rôle de la base pour appuyer les autres instruments plus aigus et le chant.



Figure 12 *Marimbula* « traditionnelle » du groupe Kombilesa Mi¹³⁰

¹³⁰ Photo prise par Daniela Suarez.

I. 2.2.2. Idiophones frappés directement

I. 2.2.2.1. Les claves

Idiophone frappé. La clave sonne toujours en *ostinato* avec la même base rythmique. Elle peut sortir un peu de la base avec un peu d'improvisation sporadique.

I. 2.2.2.1. a) Origine

Les claves sont introduites dans la communauté de Palenque avec le répertoire de *sexteto* cubain et tous ses autres instruments. Les claves ont des origines afro-cubaines de la période coloniale. Une des théories¹³¹ suggère qu'elles proviennent des *clavijas*, petits morceaux de bois qui s'utilisent pour lier deux planches de bois plus grandes dans la construction de bateaux. En sachant qu'à l'époque coloniale, les musiciens « étaient engagés dans d'autres travaux artisanaux, comme ébénistes, menuisiers, maçons, barbiers, entre autres¹³² », cette version paraît plausible.

Auparavant, les claves avaient aussi des genres masculin et féminin. Celle qu'on prenait à droite, qui était plus mince et longue, était la clave « mâle ». Celle qu'on prenait à gauche, plus grosse et courte, était la « femelle ». C'était la clave « mâle » qui frappait la « femelle ». Les claves que l'on trouve à Palenque ont chacune la même longueur et la même épaisseur.

I. 2.2.2.1. b) Fabrication

Faites à partir du bois de *guayacán* (*guaiacum officinale*), taillées avec la machette, ensuite avec un couteau plus petit et pour finir avec le papier verre. Les claves « pour débutant.es » sont plus étroites (3 cm d'épaisseur) que les claves « pour musicien.nes avancé.e.s », qui sont lourdes, épaisses (5 cm), et qui produisent un son plus grave et résonant.

I. 2.2.2.1. c) Caractéristiques

- De 20 à 25 cm de longue

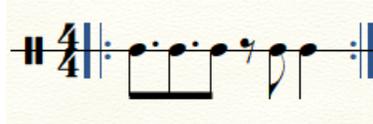
¹³¹ Raul Fernandez. *From Afro-Cuban Rhythms to Latin Jazz*. California, University of California Press, 2006. Page 26.

¹³² Raul Fernandez. *From Afro-Cuban Rhythms to Latin Jazz*, page 26.

- De 3 à 5 cm d'épaisseur

I. 2.2.2.1. d) Technique de jeu

Le rôle des claves au moment des performances est de faire toujours la même cellule rythmique en ostinato, qui est :



Voici le son des claves :

<https://soundcloud.com/user-629339414/claves-1/s-O9cg25gTr0H>

L'instrumentiste se met debout pour avoir plus de liberté de mouvement. Il/elle fait aussi partie du chœur.



Figure 13 José Valdéz Terán¹³³ « Paíto » et les claves

La main gauche est plus statique que la main droite. Elle est placée de façon courbée, pour faire une petite boîte de résonance. La main droite se charge de cogner la clave contre l'autre. C'est elle qui fait la cellule rythmique.

¹³³ Luthier et voix principale du groupe « Los Hijos de Benkos », photo prise par Isabel Almario lors d'une interview en ligne.

I. 2.2.2.2. Les Idiophones entrechoqués et la bouteille en verre

Ces deux instruments sont utilisés uniquement dans le contexte du répertoire dit par les musicien.nes *son de negro* (que nous expliquerons en détail au chapitre second). Ce sont deux idiophones cognés, utilisés avec les deux mains. Les deux instruments marquent le temps principal.

I. 2.2.2.2. a) Les Idiophones entrechoqués¹³⁴

Deux plaques de bois prises une dans chaque main, cognées entre elles.



Figure 14 Martin Maza Simarra¹³⁵ et les Idiophones entrechoqués



Figure 15 Aleidis Miranda et Ana Sofia Cáceres avec les bouteilles en verre¹³⁶.

I. 2.2.2.2. b) Les bouteilles en verre

Bouteilles en verre de bière ou de boisson gazeuses, cognées avec les cerclages de la main, avec des pièces de monnaie, ou des petits cailloux.

I. 2.2.3. Idiophones frappés indirectement : idiophones secoués

¹³⁴ Appelés claquettes (*claquetas* en espagnol)

¹³⁵ Percussionniste dans le groupe « Kombilesa Mi ».

¹³⁶ Photos tirées des archives d'une présentation de « son de negro », partagées par Diógenes Cabarcas.

I. 2.2.3.1. Les *maracas*

I. 2.2.3.1. a) Origine

Les idiophones secoués, comme les *maracas*, peuvent se trouver partout dans le monde. L'origine des *maracas* qu'on utilise à Palenque n'est pas traçable. Il se peut que la façon de fabriquer l'instrument ait été apprise auprès des autochtones du nord de la Colombie. Néanmoins, l'utilisation des *maracas*, ou d'autres idiophones secoués similaires, n'est pas étrangère aux communautés d'Afrique subsaharienne.

Les Arawak, groupe ethnique qui habite principalement autour de la Sierra Nevada de Santa Marta¹³⁷, s'étend partout dans la région des caraïbes, au nord de la Colombie. Les Arawak sont connus par la fabrication et l'utilisation des *maracas*, pendant les rituels, les berceuses, et pendant l'ensemencement¹³⁸. Dans les communautés de l'Afrique subsaharienne et dans plusieurs autres communautés afro-descendantes, les *maracas* s'utilisent autant pour la musique sacrée et de divertissement.

Dans la Colombie, les *maracas* sont très populaires parmi les peuples autochtones de tout le pays, ainsi que parmi les communautés afro-colombiennes. Les *maracas* de Palenque sont jouées dans tous les ensembles et répertoires de musique, depuis la musique dite traditionnelle jusqu'au répertoire plus récents tels que le RFP (Rap Folklorique Palenquero).

I. 2.2.3.1. b) Fabrication

Les *maracas* sont faites à partir du fruit de *totumo* (n.s. *crescentia cujete*). La taille du fruit de *totumo* peut varier entre 5 et 8 centimètres de diamètre. Le fruit a une forme sphérique. Le fruit de *totumo* est vidé et mis à sécher au soleil pendant 2 à 4 semaines. Il devient dur et résistant, ce qui permet de l'utiliser pour d'autres choses que dans la fabrication des *maracas*. Par exemple, on peut fabriquer des assiettes et des cuillères, des

¹³⁷ Massif montagneux isolé de la Cordillère des Andes à 240 kilomètres au nord-est de Palenque.

¹³⁸ Egberto Bermúdez, *Los instrumentos Musicales en Colombia*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1985, page 22.

contenants pour mélanger des condiments ou pour stocker de la confiture de lait ou d'autres pâtes sucrées.¹³⁹

Une fois que le *totumo* est sec, un trou d'environ 2 cm est fait dans la partie inférieure, et un trou d'environ 1 cm dans la partie supérieure. Le *totumo* est alors rempli avec une vingtaine de graines de *chuirá* ou de *capacho* (*canna indica*), séchées au soleil. Pour fermer le trou, un bâton de *guásimo* (n.s. *guazuma ulmifolia*) ou d'*uvita* est inséré.

La décoration des *maracas* peut être de deux sortes :

1. Tailler des figures sur le *totumo* avec un petit couteau ou scalpel. Il faut les tailler lorsque le *totumo* est encore frais, avant de le faire sécher.



Figure 16 *Maracas* en totumo taillé¹⁴⁰

2. Peindre le *totumo* avec des couleurs vives.

¹³⁹ Le manjarblanco et arequipe (caramel épaisé) sont toujours stockés dans des *totumos*, ainsi que de la confiture amère d'orange et agrumes.

¹⁴⁰ Photo partagée par Franklin Hernández lors d'un cours de musique à son école « Familia ri Tabalá ».



Figure 17 Andris Padilla Julio « Afro Neto » et ses maracas, utilisés par son groupe « Kombilesa Mi¹⁴¹ »

Voici le son des *maracas* :

<https://soundcloud.com/user-629339414/maracas/s-GCxBeInfW6i>

I. 2.2.3.1. c) Caractéristiques

- La sphère du *totumo* varie entre 5 à 8 cm de diamètre.
- Le bâton de *guásimo* ou *uvita* mesure entre 15 et 20 cm.
- En total, une *maraca* fait entre 20 et 35 cm de long.
- La *maraca* est remplie avec 20 ou 30 graines de *chuire* ou *capacho*. Le son est plus grave si la *maraca* a beaucoup de graines, et plus aigu si la *maraca* en a moins.

I. 2.2.3.1. d) Technique de jeu

Deux *maracas*, une dans chaque main. Le ou la joueuse de *maracas* est toujours debout, cela lui permet d'avoir plus de liberté dans ses mouvements.

Les *maracas* sont utilisées lors des moments d'accompagnement en *ostinato* et des moments d'improvisation dans le cadre de la base rythmique. Le ou la joueuse de *maracas* chante aussi dans les chœurs.

- Coup sec « *golpe seco* » : coup dans la base de la *maraca*, un seul coup sec vers le bas.

¹⁴¹ Photo des maracas prise par Daniela Suarez.

- Double coup, dit de l'horloge « golpe del reloj »: après avoir donné le coup sec vers le bas, on fait un mouvement vers le haut en laissant rebondir les graines de la *maraca*.
- Coup glissant « el arrastre » (le chalutage): avec un mouvement rotatif de la poignée de 180°, toutes les graines font le tour des murs intérieurs de la *maraca*. Normalement, ce coup se fait avec la *maraca* de gauche.
- Coup glissant continue « el arrastre continuo » (le chalutage continue): le mouvement rotatif de la poignée fait ici 360°. Les graines font le tour en continu. Le coup glissant continu est généralement suivi d'un coup sec.

I. 2.2.3.2. Les *guaches*

Cet idiophone secoué produit un bruit « blanc » comme les *maracas*. Auparavant, les *guaches* étaient construits en bambou. De nos jours, ils sont fabriqués en acier inoxydable.

I. 2.2.3.2. a) Origine

Les *guaches* sont aussi utilisés dans les communautés afro-descendantes de la région pacifique de la Colombie. Dans cette région, ils sont connus sous le nom de *guasá*, *chuchos* ou *alfandoques*. C'est un instrument surtout utilisé pour les cérémonies de veillées. Ce sont les prieuses et chanteuses du répertoire sacré qui les jouent pour s'accompagner. Le *guasá* se joue aussi dans des contextes festifs, accompagnés des tambours et du *marimba*, le xylophone. À Palenque, les *guaches* sont utilisés uniquement dans le répertoire festif et le répertoire dansé.

I. 2.2.3.2. b) Fabrication

Une lame d'acier de 30 x 40 cm est entourée et soudée avec elle-même. Les plaques pour fermer le *guache* font 10 cm de diamètre. Avant de sceller les plaques, une vingtaine de graines de *chuirá* ou *capacho* sont insérées.

I. 2.2.3.2. c) Caractéristiques

- 40 cm de longue.
- 10 cm de diamètre.

- Rempli d'une vingtaine de graines de *chuirá* ou *capacho*.

I. 2.2.3.2. d) Technique de jeu

L'instrumentiste se met debout pour avoir une liberté de mouvement avec les bras. L'instrument est pris avec les deux mains, une à chaque extrémité des *guaches*. Les deux bras font des mouvements verticaux, néanmoins, le bras gauche fait des mouvements plus exagérés que le bras droit, ce qui crée un mouvement circulaire pour l'instrument (comme en forme de 8 horizontal, avec l'axe au centre).



Figure 18 Francisco José Salgado Cassiani¹⁴² et les guaches¹⁴³

Voici le son des guaches :

<https://soundcloud.com/user-629339414/guaches/s-iI6hyMswU9C>

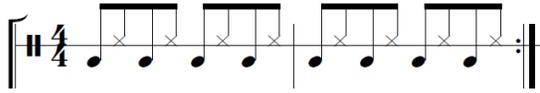
Les *guaches* permettent généralement de faire le même rythme dans chaque répertoire. C'est un instrument d'accompagnement, néanmoins, il permet moins de liberté de mouvement que les *maracas*.

Les *guaches* produisent un son grave et un autre aigu. Le grave s'entend quand toutes les graines sont dirigées vers le bas, c'est-à-dire quand le bras gauche se dirige vers

¹⁴² Percussionniste et danseur.

¹⁴³ Photo prise par Daniela Suarez lors d'une répétition sporadique de musiciens au quartier « chopacho ».

le bas. Tandis que l'aigu s'entend quand le bras gauche se dirige vers le haut donc quand les graines se dirigent vers le haut.



Un autre mouvement qui peut se faire avec les *guaches* est de bouger les deux bras au même temps, placés vers le haut. Dans ce cas, le rythme est plus rapide et constant, comme un trémolo.

I. 2.2.4. Idiophones frottés

I. 2.2.4.1. La guacharaca

Idiophone à rainures transversales, frotté avec une fourchette qui a des longues dents en acier. Elle produit aussi un bruit « blanc ».

I. 2.2.4.1. a) Origine

Nous avons ici un autre instrument afro-américain. Dans la communauté afro-descendante des Caraïbes et d'Amérique du Sud se trouvent plusieurs variations de la *guacharaca*, d'autres idiophones à rainures transversales et frottés. Le plus commun est le *güiro*, de Cuba. À Porto Rico, le même idiophone est appelé *guayo*; *rallo* en République Dominicaine; *gragé* en Haïti; *guáchara* au Panama et *reco-reco* au Brésil¹⁴⁴. Dans le nord de la Colombie, la *guacharaca* fait partie de l'ensemble d'instruments du répertoire de *vallenato*. À Palenque, elle est plus souvent utilisée pour le répertoire de *chalusonga* et *son de negro*.

I. 2.2.4.1. b) Fabrication

La *guacharaca* se fait à partir de palmier de *chonta* (*Bactris gasipaes*), ou de palmier de *corozo*¹⁴⁵ (du groupe de palmier *Phytelephas*). Le bois est très résistant et d'une

¹⁴⁴ Egberto Bermudez. « ¿Qué es el vallenato? : Una aproximación musicológica ». *Ensayos de Historia y Teoría del Arte*. Vol. 9, No. 9, 2004, page 27.

¹⁴⁵ Groupe de palmiers qui poussent dans des forêts denses de l'Amérique Centrale et du Sud. Une espèce similaire pousse aussi en Afrique centrale, appelée *Hyphaene*. En français, ce bois est connu sous le nom d'ivoire végétal.

couleur noire ou marron foncé. On coupe un bâton cylindrique de 40 cm de long et 3cm d'épaisseur. Avec une lime en métal, sont effectuées environ 40 rainures tout au long du bâton.

La poignée de la baguette qui racle est faite du même matériel que la *guacharaca*. Des petits trous sont effectués dans la poigné avec un tournevis pour insérer des fils en acier. Les *guacharacas* plus modernes se font en métal.

I. 2.2.4.1. c) Caractéristiques

- 40 cm de longueur
- 3 à 4 cm d'épaisseur
- La poignée de la racle mesure environ 10 cm.
- Le fils en acier de la racle mesure environ 10 cm.

I. 2.2.4.1. d) Technique de jeu

Un des côtés de la *guacharaca* s'appuie sur l'épaule gauche. La baguette qui racle est prise à la main droite en la passant par les rainures. La main gauche supporte le bas de la *guacharaca*.



Figure 19 Benicio Torres et la guacharaca¹⁴⁶

¹⁴⁶ Photo tirée des archives d'une présentation de « son de negro », partagé par Diógenes Cabarcas

Généralement la *guacharaca* fait le même patron rythmique. Avec deux coups vers le bas et un vers le haut :



Voici le son de la *guacharaca* :

<https://soundcloud.com/user-629339414/guacharaca/s-ovg50UZqOWT>

I. 2.3. Aérophones

I. 2.3.1. La *gaita*

I. 2.3.1. a) Origine

Nous devons l'origine des *gaitas* au peuple Kogui, Ijka et Sanhá¹⁴⁷, habitant le nord de la Colombie, principalement autour de la montagne glacée La Sierra Nevada de Santa Marta. L'échange entre les deux communautés marginalisées par les colonisateurs espagnols, les afro-descendants et les autochtones s'est fait avec la musique. Pendant les fêtes religieuses et pendant la lutte contre la répression espagnole, les deux peuples se sontentraîdés.

Dans la langue Kogi les deux *gaitas* sont appelées :

- *Kusi Bunzi*, qui est la *gaita* femelle.
- *Kusi Sigi*, la *gaita* mâle.

Le mot *gaita* vient de l'espagnol. On utilise le même mot pour les instruments comme la cornemuse (que l'on peut trouver au pays Basque), le son qu'elles produisent est très similaire à celui des *gaitas* de la Colombie.

¹⁴⁷ List George, « Two flutes one rattle » *The Musical Quarterly*. Vol. 75 No. 1. 1991, pp 50.

La ville la plus connue pour sa fabrication et son jeu est San Jacinto qui se trouve à 58 km de Palenque (environ une heure de route dans le bus municipale). Le répertoire joué est celui de *cumbia*, *porro* et *son corrido*¹⁴⁸. L'ensemble qui accompagne les deux *gaitas* est composé de : *Tambora*, maracas, tambour *llamador*, tambour *alegre* et voix (soliste et le chœur). Le répertoire de *gaita* est connu et dansé par les palenquerxs, néanmoins, il n'est pas joué par les musiciens d'aujourd'hui puisque l'utilisation et la fabrication de la *gaita* n'ont pas été transmises aux jeunes générations. Franklin Hernández essaie de ramener l'art de la *gaita* encore une fois au village, il apprend de façon empirique et avec l'aide des joueurs de *gaita* de San Jacinto, et le peu qu'il connaît, il l'apprend à ses étudiants dans son école de tambours « *Famía ri Tabalá* ».

I. 2.3.1. b) Fabrication

Le corps de la *gaita* est fait à partir des tiges vidées et séchées de *cardón* (*Pachycereus pringlei*) ou *pitaya* (n.s. *Selenicereus megalanthus*), deux espèces de cactus qui poussent dans la région. La tête de la *gaita* est faite à base de cire d'abeille et charbon, fondus dans une poêle à feu doux, pour que la consistance devienne moelleuse pour pouvoir le façonner. L'anche est la base d'une plume de canard qui est incorporée en diagonale quand la pâte de la tête est encore molle. Avec un tournevis, on fait deux trous pour la *gaita* « mâle » et cinq trous pour la *gaita* « femelle ».

I. 2.3.1. c) Caractéristiques

- La tige mesure entre 60 cm et 80 cm de long et 2 cm de large.
- La tête de la *gaita* mesure 10 cm et 15 cm.
- L'anche mesure entre 5 cm et 7 cm.
- La distance entre les trous de jeu est de 3 à 5 cm.

I. 2.3.1. d) Technique de jeu

L'instrumentiste joue debout. La *gaita* « mâle » se joue avec la main gauche, tandis que la main droite joue une *maraca*. La *gaita* « femelle » se joue avec les deux mains.

¹⁴⁸ Le répertoire de *cumbia* sera expliqué plus loin, au chapitre second. Le *son corrido* est un *bullerengue chalupeao* accompagné de la *tambora*, et le *porro* est une autre variante de la *cumbia*. Ces répertoires ne rentrent pas dans les chapitres à venir puisque ce sont des répertoires qui ne sont pas joués aujourd'hui à Palenque.

La *gaita* « male » accompagne la mélodie avec une basse harmonique. La *gaita* « femelle » joue la mélodie et fait des improvisations sur la base harmonique.



Figure 20 Franklin Hernández¹⁴⁹ et une *gaita* dont le corps est fait à partir d'un tuyau PVC (polychlorure de vinyle¹⁵⁰)

Voici le son de la *gaita* :

<https://soundcloud.com/user-629339414/gaita-1/s-jvObNx3SApS>

I. 2.4. Cordophones

I. 2.4.1. Marimba de *napa*

Ou marimba à bouche : c'est un arc à bouche, ou arc musical. Il est constitué d'un bâton courbé avec un corde tendue. Le marimba de *napa* était populaire dans toutes les communautés afro-descendantes et autochtones de la Colombie et d'Amérique du Sud. La façon de le construire est assez similaire dans toutes les régions où l'on trouvait cet instrument. Dans la région du Pacifique et la Caraïbe colombienne, l'arc était utilisé pour

¹⁴⁹ Percussionniste dans le groupe « Sexteto Tabalá », professeur et directeur de l'école « Famía ri Tabalá ».

¹⁵⁰ Photo prise par Isabel Almario lors d'une interview en ligne avec Franklin Hernández

la musique des veillées, et aussi pour la musique festive, accompagné d'un petit ensemble d'instruments composé de tambour *alegre*, de tambour *llamador*, de *guaches* et de *guacharaca*.

I. 2.4.1. a) Origine

L'utilisation du marimba de *napa* est connue autant dans les communautés afro-américaines que dans les communautés autochtones de la Colombie. Néanmoins, à Palenque, les origines du marimba de *napa* sont reconnues par les palenquerxs et les chercheur.es comme étant africaines¹⁵¹. Le premier registre dans lequel est mentionné le marimba de *napa* a été écrit par Escalante en 1954¹⁵², tandis que la dernière mention a été faite par List en 1966¹⁵³. Mais le souvenir reste dans la mémoire des palenquerxs¹⁵⁴.

Traditionnellement, l'arc à bouche en Afrique subsaharienne était utilisé avant la chasse, pour recevoir une protection, et pour faire une bonne chasse¹⁵⁵. Fabriqué et joué autant par les hommes que par les femmes, l'arc musical est un instrument facile et rapide à fabriquer. Il est déposé dans la forêt après son utilisation.

L'arc musical de Palenque était joué dans le répertoire des funérailles, et dans le répertoire festif comme la *cumbia*, et le *fandango*. Néanmoins, d'autres chansons du répertoire qui pouvaient être accompagnées par le marimba de *napa* ont été transcrites par List¹⁵⁶. Ces chansons font allusion à des animaux de la région, comme le *toche* (inspiré du chant d'oiseau qui porte le même nom), le *mono prieto* (inspiré du bruit que fait le singe noir), et le *macuá* (inspiré du chant d'oiseau qui porte le même nom). On peut supposer que la suite d'harmoniques et les notes de base que produisaient le marimba de *napa* variaient selon la taille du principal bâton, et selon la tension de la corde avec le bâton de

¹⁵¹ George List, « The Musical Bow in Palenque ». *Journal of the International Folk Music Council*. Vol. 18. 1966. Page 46.

¹⁵² Aquiles Escalante. « El Palenque de San Basilio, una comunidad negra en Colombia » *Divulgaciones Etnológicas*. Vol. 111, No. 5. 1954. Page 91.

¹⁵³ Photo prise par George List en 1966, publié dans son article « The Musical Bow in Palenque ». *Journal of the International Folk Music Council*. Vol. 18. 1966, pages 36-49.

¹⁵⁴ Selon Ali Fernando Navarra Salas et Rafael Cassiani Cassiani

¹⁵⁵ Dehoux Vincent et Henri Guillaume. « Chasse, sexualité et musique, un arc musical des Pygmées Aka ». *Ndroje balendro. Musiques, terrains, et disciplines*. Textes offerts à Simha Arom. Paris, Éditions Peeters-Selaf, 1995, page 79.

¹⁵⁶ List George « The Musical Bow in Palenque ». pages 36 – 49.

guayabo (que porte la main gauche). La transcription qu'offre List dans son article¹⁵⁷ n'est donc pas la seule possible, puisque que le chercheur a pris l'exemple musical d'un seul arc à bouche.

I. 2.4.1. b) Fabrication

Le bâton principal de l'arc musical est fait avec une branche de *guayabo* (*Psidium guajava*) ou *negrillo* (*Trichilia spondiodes*). La corde est la tige principale du palmier dite « royal » (*Roystonea regia*). La tige doit être mouillée pour pouvoir l'installer sur l'arc. Elle doit être tendue en l'attachant aux extrémités du bâton de principal, en le courbant. Selon List¹⁵⁸, dès que la corde de *napa* commence à trop se sécher, elle se casse. C'est alors le moment de faire un nouvel arc musical.

I. 2.4.1. c) Technique de jeu

L'instrumentiste doit s'asseoir pour appuyer le corps de l'arc musical sur sa cuisse gauche. La bouche est rapprochée au coin droit de l'arc, les lèvres sont posées sur la corde, en faisant attention à ce que les dents ne touchent pas la corde. La main droite gère le bâton de *guayabo* de frappe, tandis que la main gauche gère le batônnet, lequel crée des nœuds sur la corde pour modifier le son fondamental.

¹⁵⁷ George List « The Musical Bow in Palenque ». Pages 36 – 49.

¹⁵⁸ George List « The Musical Bow in Palenque ». Page 38.



Figure 21 Rafael Terán Valdéz et le marimba de *napa*¹⁵⁹

Les notes de la corde de *napa* (deux notes) résonnent dans les cavités buccales de l'instrumentiste, en produisant des harmoniques différents grâce aux modifications de la bouche et de la langue. Les harmoniques varient en relation à la note émise avec la corde, donc l'instrumentiste peut faire des suites d'harmoniques différentes.

La main gauche qui porte le bâton de *guayabo*, tend la corde, du côté gauche de l'arc, pour faire une note plus aigüe que la note initiale. C'est ici qu'on peut écouter deux notes de base différentes. Le rythme est donné par le bâtonnet de la main droite. On entend donc deux notes en même temps, celle que produit la corde et celle que produit la résonance de la corde, en forme d'harmonique.

La plupart des instruments de Palenque appartient à la catégorie des membranophones. Dans cette catégorie, nous avons : les tambours *llamador*, *alegre*, *timba tambora*, et *bongoes*.

¹⁵⁹ George List « The Musical Bow in Palenque ». Page 37.

Nous avons trouvé certaines similitudes entre les origines des membranophones de Palenque avec celles des membranophones d’Afrique sub-saharienne, ainsi qu’entre leurs façons de les construire. Les instruments qu’on utilise pour jouer le répertoire de *sexteto* ont été ramenés, en majorité, par les agriculteurs afro-cubains, et c’est justement avec cet échange, que nous avons pu étudier la ressemblance de fabrication et origines des membranophones de Palenque. Comme le fait que certains membranophones sont construits en couples (mâle et femelle).

Parmi les autres instruments ramenés par les afro-cubains, on trouve les maracas, les claves et la *marímbula*. Bien que les maracas existaient déjà à Palenque, on suppose que les maracas avaient été adoptés par la communauté palenquera lors des échanges avec les autochtones du nord de la Colombie (la communauté des Awarak). La *marímbula* a été accueillie d’une façon très enthousiaste par la communauté de Palenque. Elle est utilisée principalement pour le sexteto, néanmoins, les générations plus jeunes de musicien.nes commencent à l’inclure dans les nouveaux répertoires, comme c’est le cas pour le RFP.

Même si la *gaita* ne se joue plus à Palenque, les musicien.nes reconnaissent les répertoires avec *gaita* et sont capables de les accompagner au tambour *alegre* et *llamador*. Néanmoins, le marimba de *napa*, est un instrument qu’on ne retrouve que dans les archives.

Ayant fait le tour des instruments de Palenque¹⁶⁰, nous allons maintenant étudier leur utilisation dans les différents répertoires qui sont joués et écoutés aujourd’hui.

¹⁶⁰ C.f. dans les annexes pour consulter les cadres synthétiques des instruments de Palenque, page 218.

CHAPITRE SECOND

Les répertoires traditionnels de Palenque

II. Les répertoires traditionnelles de Palenque

Communément, les palenquerxs font une distinction entre le répertoire traditionnelle et le répertoire moderne, et de même, dans le répertoire traditionnel, une division est faite entre la musique traditionnelle et les danses traditionnelles, aussi appelées « danses typiques¹⁶¹ ». Le critère de cette distinction est basé sur l'utilisation de chacun de ces répertoires depuis leurs origines. Dans le répertoire de musique traditionnelle, nous trouvons le *lumbalú* et le *bullerengue* qui sont les répertoires que les femmes chantaient et chantent toujours lors des funérailles. De nos jours, ce répertoire est passé par une transformation, qui a été provoquée par sa mise en scène lors de concerts et spectacles ayant lieu hors de Palenque, aux niveaux national et international et qui ont été organisés principalement par Delia Zapata Olivella¹⁶².

À Palenque, le *Bullerengue* était déjà chanté dans d'autres contextes que celui des funérailles. Dans ce cas, le public est composé des mêmes palenquerxs. Le chœur, les claquements des mains et quelquefois la danse, sont menés par le public. Des ensembles de musicien.nes se forment sporadiquement à Palenque pour jouer le répertoire de musique traditionnelle. Ces types de performance se déroulent généralement dans l'attente d'un événement imminent prévu dans le village. Par exemple, cela peut être lors de la semaine avant le Festival de Tambours et des événements culturels de Palenque¹⁶³, ou pendant la semaine avant Noël, ou d'autres fêtes religieuses et populaires. L'interaction entre les musicien.nes, danseurs et danseuses, et surtout avec la soliste est un point clé pour l'improvisation. C'est une conversation réciproque entre musique, danse et paroles, puisque la soliste doit improviser par rapport à ce qu'elle voit, ce qui l'entoure. En même temps, les instrumentistes doivent lui répondre, pendant que les danseurs et danseuses illustrent ce que la soliste chante. Cette mise en scène palenquera est collective. Elle est

¹⁶¹ *Danzas típicas* en espagnol, ou *danzas tradicionales*

¹⁶² Danseuse, professeure et organisatrice de groupes de danse, Delia Zapata Olivella est la principale figure qui répand la danse afro-descendante partout en Colombie. C'est elle qui organise le premier concert des chanteuses de Palenque à Bogotá en 1983, cf. Friedmann, Nina et Jaime Arocha. *De sol a sol*, Bogotá, Planeta 1986, pages 61 et 70.

¹⁶³ « Festival de Tambores y expresiones culturales de Palenque », célébré autour du 11 Octobre de chaque année.

aujourd'hui chantée autant par des hommes que des femmes. Ce contexte de mise en scène collective se donne aussi pendant les funérailles.

À Palenque, on trouve donc deux contextes différents dans lesquels le répertoire de musique traditionnelle est joué : dans le premier contexte, la performance est menée uniquement par les femmes âgées, assises en cercle, autours du cercueil, dans la cour ou dans le jardin, c'est ce qu'on appelle « rondas de *bullerengue* », rondes de *bullerengue*, lors des funérailles. Le nom « rondes de *bullerengue* » est donné en raison de la position en cercle dont les femmes s'assoient, dans ce cercle elles chantent le *bullerengue*. Et dans le second, la performance est menée par un groupe mixte de musicien.nes et de danseurs et danseuses, pendant les funérailles et dans d'autres contextes plus festifs, dans un esprit d'intégration du public présent. Les membres du public qui veulent participer peuvent en effet se joindre. Selon les témoignages des musicien.nes¹⁶⁴, tous les répertoires de musique traditionnelle trouvent leur origine dans la musique qui avait lieu pendant les funérailles, principalement lors des chants pendant les rondes féminines.

Convaincre les chanteuses de musique traditionnelle de chanter dans un contexte hors du village n'a pas été une tâche facile pour Delia Zapata. La mise en scène des répertoires traditionnels dans un théâtre, avec un public ne venant pas de Palenque, et donc qui ne participe pas à la création collective des chants, un public statique et seulement à l'écoute, a commencé dans les années 1980. Mais surtout, chanter le *lumbalú* dans un contexte profane est toujours un acte difficile à réaliser. Les palenquerxs ne veulent pas évoquer la mort en dehors des funérailles, afin de ne pas causer des catastrophes au sein de leur communauté. C'est à cette époque que le groupe de musique traditionnelle les *Alegres Ambulancias* s'est créé. Les femmes qui forment ce groupe ont désacralisé les chansons de *lumbalú* pour pouvoir les chanter dans un contexte profane. Il représente aujourd'hui le groupe le plus important dans l'histoire de musique traditionnelle de Palenque. Il est formé de *cantaoras*, chanteuses de musique traditionnelle très renommées¹⁶⁵ de Palenque. La chanteuse principale et joueuse de tambour était Graciela Salgado, et son frère Paulino Salgado « Batata III » était le joueur de tambour alegre. Ces deux membres de la famille

¹⁶⁴ Cf. les interviews de Franklin Hernandez et Tayler David Miranda Marquez dans l'annexe. (page 199 et 191 respectivement)

¹⁶⁵ Pour être considérée une *cantaora*, on requiert beaucoup d'expérience et années de pratique.

Salgado sont issus d'une lignée de musicien.nes chargé.e.s de produire la musique aux funérailles. Les chants de *lumbalú* exécutés par les Alegres Ambulancias ont été désacralisés et modifiés pour la mise en scène et pour pouvoir être chantés avec, par exemple, l'ajout d'un tempo stable en 2/4 ou 4/4. Aussi, la voix soliste ne tourne pas entre les chanteuses, il y a juste une seule et unique soliste. Néanmoins, plusieurs éléments sacrés ont été conservés, comme les pleurs « yodlés », un peu plus synchronisés pour la mise en scène. En revanche, les paroles religieuses destinés au mort ne sont pas prononcées dans le cas de cette mise en scène.

Il se peut que les répertoires de musiques traditionnelle soient accompagnés par la danse, mais elle n'est pas nécessaire pour les interpréter, tandis que le répertoire de danses traditionnelles ne peut être exécuté sans danse. Dans ce type de répertoire nous avons le *Mapalé* et *Puya*, les *jeux de veillées*, la *Cumbia* et le *Son de negro*. Les danses traditionnelles se réalisent dans différents contextes : pendant les fêtes religieuses, les carnivals de Palenque mais aussi ceux des villes voisines (principalement Carthagène et Barranquilla), et les célébrations festives de Palenque¹⁶⁶.

De nos jours, la principale entité qui se charge de l'apprentissage de danses traditionnelles à Palenque est l'École de musique et danse Batata dont l'actuel directeur principal est Ali Fernando Salas. L'École principale de musique danse traditionnelle est l'École de Danse et Musique Batata, qui existe officiellement depuis 2005, bien que des écoles de danse ont toujours existées dans le village. L'École Batata reçoit des jeunes de 11 ans à 18 ans. Ils et elles pratiquent trois fois par semaine, après leurs cours de l'école secondaire de Palenque, vers 16 heures ou 17 heures. L'entraînement physique de l'École Batata est très exigeant avec les étudiant.es plus grand.es, puisque les danses traditionnelles demandent une performance très élevée. Les étudiant.es plus âgé.es doivent faire un entraînement physique intense pendant deux des trois jours qu'ils/elles vont à l'École Batata. Cela comprend le fait de soulever des poids, de faire des squats, des pompes de faire la course, etc. ainsi que des exercices d'étirement, pour travailler l'élasticité musculaire. L'École Batata fait des présentations pour chaque événement du village : pendant des conférences, les festivités de Palenque et des villes voisines, et pour les

¹⁶⁶ Par exemple le festival annuel de tambours.

touristes qui visitent le village. Grâce à l'organisation des voyages touristiques à Palenque, des spectacles de danses traditionnelles se font presque chaque jour. Organisés surtout par le collectif « Ndá Kusuto », qui est sollicité par plusieurs guides touristiques appartenant à la communauté de Palenque, ces guides montrent le village en racontant l'histoire de Palenque. Une des arrêts touristiques est l'École Batata, où les danseurs, danseuses et musicien.nes qui sont disponibles au moment du passage des touristes font une démonstration des danses traditionnelles et du RFP (Rap Folklorique Palenquero) aux touristes.

La majorité des habitant.es de Palenque connaissent les répertoires de musique traditionnelle, plusieurs hommes et femmes peuvent chanter la voix soliste et la voix du chœur¹⁶⁷. Néanmoins, un groupe fait des répétitions deux fois par semaine : « Ma Monasita Ri Palenge Kandá ». Il est constitué par une dizaine de jeunes femmes¹⁶⁸ qui viennent de tous les quartiers du village. La voix soliste est connue par toutes, donc elle peut être échangée entre les femmes. Le groupe est dirigé par Tayler David Miranda Marquez, qui joue aussi les maracas, le tambour *alegre* est joué par Rafael Santos Salgado Cassiani et le tambour *llamador* par une des chanteuses qui participe aux chœurs. Ce groupe reproduit des chants qui étaient exécutés par le groupe des Alegres Ambulancias quand Graciela Salgado était la soliste principale.

Avec toutes ces transformations, les répertoires de musiques traditionnelles ont été sauvegardés dans la mémoire des musicien.nes et ils ont été transmis entre les générations. Les autres répertoires de musique qui ont trouvé une place dans l'histoire de la musique de Palenque sont des répertoires un peu plus modernes tels que le *sexteto*, qui commence au début des années 1930, la *chalusonga* des années 1960, et le RFP (Rap Folklorique Palenquero) des années 2010. Ces trois répertoires seront traités au chapitre III.

Le répertoire traditionnel est toujours un rappel du passé des palenquerxs lié à l'Afrique sub-saharienne. La plupart des chants sont chantés en langue palenquera et accompagnés par des instruments traditionnels, joués encore aujourd'hui à Palenque.

¹⁶⁷ Pourquoi les ensembles sporadiques sont très communs et faciles à assembler. L'intérêt à la musique traditionnelle dépend aussi de l'âge de la personne, de l'exposition de ces répertoires et de son entourage familial.

¹⁶⁸ Dont Yelitzá, la joueuse de tambour *alegre* fait partie aussi de l'École de musique et danse Batata.

Culturellement, les palenquerxs essaient toujours de revenir à leurs origines, à leurs ancêtres sub-saharien.nes. La mémoire collective du passé est maintenue grâce aux arts, et en particulier, la musique. C'est pourquoi la musique traditionnelle n'est jamais oubliée dans le village, elle est jouée et connue par tout.es les musicien.nes.

II. 1. Les répertoires de la musique dite traditionnelle

Les répertoires de Palenque ont chacun un ensemble spécifique d'instruments pour les jouer. La quantité d'instruments varie par rapport aux instrumentistes disponibles au moment de la performance, cependant l'utilisation des instruments reste spécifique à chaque répertoire. Par exemple, on ne peut pas jouer la *marímbula* pour le répertoire de musique traditionnelle, puisque c'est un instrument qui est arrivé au XX^{ème} siècle. Cet instrument est utilisé pour d'autres répertoires considérés plus modernes. Néanmoins, l'utilisation du tambour *alegre* est indispensable pour chaque répertoire, c'est le seul instrument qui est toujours présent dans tous les répertoires. Pour les palenquerxs, l'importance du tambour *alegre* repose sur ses liens entre leur culture, le continent africain, et le passé mythique de leurs ancêtres : des rois et reines africain.es qui ont osé déclarer la guerre à leurs oppresseurs, pour fonder une ville libre. L'*alegre* est aussi l'instrument avec lequel l'instrumentiste peut se permettre d'improviser plus librement. Les joueurs et joueuses de tambour *alegre* ont pour objectif pendant toute leur carrière musicale, de trouver leur propre son. Franklin reconnaît le son de certains joueurs et joueuses de tambour de Palenque, ce sont surtout les plus reconnu.es à Palenque, et parfois, les plus ancien.nes :

« On reconnaît quand un grand joueur (d'*alegre*) joue le tambour (...) dès que Batata (III) jouait, on savait que c'était lui (...)»¹⁶⁹.

Ainsi, les joueurs et joueuses de tambour essaient de chercher une signature musicale personnelle¹⁷⁰, comme un *leitmotiv* du joueur ou de la joueuse de tambour qui sera jouée et reconnue lorsque les musicien.nes jouent ensemble. Par exemple, la signature personnelle « Batata » (nommé après Batata III) est un des plus populaires à Palenque, chaque joueur et joueuse de tambour apprend à le reproduire et à le reconnaître.

¹⁶⁹ Interview de Franklin Hernández, cf. l'interview au complet dans l'annexe (page 200)

¹⁷⁰ Dite « repique » en espagnol

La formation instrumentale requise pour jouer le répertoire de musique traditionnelle est composé de : *alegre*, *llamador*, *maracas*, des claquements des paumes de mains, de la voix soliste et du chœur. Les *maracas* peuvent être remplacées par les *guaches*, qui jouent en croches ou en *tremolo*.

La distinction entre main gauche et droite n'est pas très importante. Ce qui est important est que le rythme joué au tambour soit clair, et que les différents coups soient respectés.

La notation sur partition pour les instruments du répertoire de musique traditionnelle serait la suivante¹⁷¹ :

The image shows a musical score for four instruments: Alegre, Llamador, Maracas, and Paumes, all in 2/4 time. The Alegre part is written on a single staff with notes and rests, with labels 'Abierto', 'Quemao', 'Fondeo', 'Canteo', 'Canteo Sobao tapao', and 'Canteos abiertos' placed below the staff. The Llamador part is written on a single staff with notes and rests, with the label 'Abierto' below. The Maracas part is written on a single staff with notes and rests. The Paumes part is written on a single staff with notes and rests. The score is divided into four measures by vertical bar lines.

Figure 22 Notations pour les coups de tambour *alegre*, *llamador*, *maracas* et paumes.

Un élément très caractéristique des tous les répertoires de la ville de Palenque est le système responsorial entre soliste et chœur. Généralement le chœur est chanté par les choristes, mais aussi par les instrumentistes et les auditeurs et auditrices, qui, en même temps, accompagnent la musique avec des claquements de mains. Le ou la soliste peut aussi jouer des instruments.

Le *tempo* de chaque interprétation est relatif. Il varie d'une situation à l'autre, mais en général il oscille entre -10 ou +10 bpm de la moyenne de chaque répertoire. Un fait qui est commun aux chants du répertoire de musique traditionnelle est l'accélération progressive du *tempo*. Avec les improvisations des solistes et joueurs/joueuses de tambour

¹⁷¹ Voir les exemples sonores des coups avec leurs positions dans le chapitre 1

alegre, l'énergie du reste des musicien.nes augmente progressivement, et avec elle, le *tempo*¹⁷².

Sur les partitions que nous allons décrire dans ce chapitre, nous retranscrivons uniquement la base de chaque rythme. Nous laissons de côté les improvisations et les coups de tambour plus personnalisés, comme les signatures personnelles des joueuses et joueurs de tambour. Les premières mesures vont reproduire la base rythmique donnée par Franklin Hernandez, enseignant et joueur de tambour de Palenque, suivi d'autres exemples plus complexes d'autre joueurs et joueuses de tambour. Chaque joueur et joueuse de tambour a une façon d'interpréter les rythmes. Les interprétations ne sont jamais les mêmes, néanmoins, il faut connaître la base (le modèle) pour pouvoir se permettre plus tard d'inventer les interprétations personnelles et improvisations, car il faut que le rythme de base soit reconnaissable. La technique plus commune utilisée par les joueurs et joueuses de tambour afin de rendre la base plus intéressante, est de « remplir¹⁷³ » les silences ou espaces avec des coups moins accentués sur le tambour. Les transcriptions musicales de ce mémoire se centrent dans le langage utilisé par les tambours.

II. 1.1. Le répertoire de *Bullerengue*

Connu et pratiqué parmi toutes les communautés afro-descendantes du nord de la Colombie et de l'ouest de la Colombie, aux côtes de la mer pacifique. Le *bullerengue* est le répertoire de musique traditionnelle le plus répandu, le plus aimé et le plus populaire de ces régions. L'origine du *bullerengue* est la même pour toutes les communautés où il est chanté. C'est un répertoire chanté, à l'origine, pendant les funérailles.

Le *bullerengue* est divisé en trois rythmes différents. Quelques rythmes sont plus intenses que d'autres, mais tous les trois peuvent porter un contenu en évoquant toutes les émotions humaines possibles : la tristesse, la joie, la rage, le chagrin, la naïveté, l'espoir, le désespoir, etc. Le choix parmi les trois différents *bullerengues* dépend du moment, et du style. Pendant les funérailles, les palenquerxs chantent et dansent les trois *bullerengues*. Ils

¹⁷² Dans plusieurs cas, l'intonation monte un peu aussi.

¹⁷³ Nous nous référerons dorénavant à cette technique en tant que « remplissage ». En espagnol, le terme utilisé est *rellenar*.

pleurent, mais se donnent du courage pour accompagner le passage vers l'autre monde de la personne qui vient de mourir ; la cérémonie dure 9 jours.

Le *bullerengue* chanté lors des funérailles a trois espaces, et donc il est de trois sortes :

1. Le premier est chanté majoritairement par des femmes âgées, en ronde, en se donnant des tours pour chanter la voix soliste. Le chœur est chanté par les autres participantes et se réalise autour du cercueil ou dans la cour de la maison où se trouve le cercueil.
2. Le deuxième, chanté par celui qui veut prendre la voix soliste, est accompagné par plusieurs tambours et par plusieurs musicien.nes qui font le chœur et le claquement de mains. Il se réalise à l'extérieur, en face de la maison où se trouve le cercueil.
3. Il y a aussi le *bullerengue* qui se chante partout dans le village, quand le cercueil fait un dernier tour du village avant d'être enterré dans le cimetière. Cette action est faite pour donner le dernier adieu à la personne décédée. Cette dernière promenade est toujours accompagnée par la musique.

Tous les *bullerengues* ont une introduction similaire : ils commencent avec la voix soliste, ensuite le chœur qui répond deux fois, suivi de l'entrée du tambour *llamador* avec l'appel, et ensuite l'entrée des maracas et les claquements des mains.

Les trois rythmes du *Bullerengue* sont :

- *Bullerengue sentao* (assis)
- *Bullerengue chalupeao* (ou de *chalupa*, canoë)
- *Bullerengue pajarito* (petit oiseau) aussi connu comme *Fandango de Lengua* (Fandango de langue).

Selon Tayler, il existe plusieurs versions pour l'étymologie du mot *bullerengue*¹⁷⁴. Ce mot était utilisé pour indiquer la « bulla », le bruit :

¹⁷⁴ Chanteur, musicien et directeur du groupe « Ma Monasita ». cf. l'interview de Tayler dans l'annexe. (page 191)

« (...) Parce que pour les colonisateurs, la musique des noirs était toujours bruyante (...) dans un commencement, toute notre musique s'appelait *bullerengue* ».

Une autre étymologie possible qui n'est pas très connue par les palenquerxs est la relation avec le mot *bullarengue*, qui selon le dictionnaire de la Royale Académie de la Langue Espagnole, était un tissu utilisé en « extra » pour augmenter la taille des fesses, technique répandue au XIXème siècle¹⁷⁵.

Le *Bullerengue sentao* est celui qui a le tempo le plus lent des trois *bullerengues*, approximativement 80 bpm. Son nom fait précisément référence aux rondes des femmes âgées qui sont assises, pendant des longues heures, chantant aux funérailles, la mélodie s'échange d'une soliste à l'autre.

Pour apprendre la base des rythmes au tambour, les instrumentistes utilisent souvent des onomatopées ou des phrases pour mieux le transmettre aux étudiant.es. Pour Franklin¹⁷⁶, cette action est liée au fait que le langage du tambour s'est inspiré au début de la langue parlée. Dans ce cas, nous avons la procédure inversée, les instrumentistes traduisent les phrases du tambour dans la langue parlée pour les apprendre et pour mieux les identifier.

Pour le cas du *bullerengue sentao*, la phrase du tambour est traduite comme :

- agua 'e co-co, para mí

Qui veut dire : de l'eau de la noix de coco pour moi
ou bien

- Ta ta pi pín Ta, Tu cu Tum

Ou le « ta » représente le « canteo tapao », le « pi pín » représente le « canteo abierto » et le « tu cu tum », les « fondeos ».

Curieusement, la phrase musicale commence avec la levée, le Tu cu tum, donc, « para mí ». Mais à l'apprentissage, on l'apprend en commençant par le Ta ta, le « agua 'e », avec le début de la mesure (voir figure 23, page 87).

¹⁷⁵ Origine proposée par Enrique L. Muñoz Vélez « El bullerengue : ritmo y canto a la vida », *Revista Artesanías de América*, No. 54, Juillet 2003, pp. 21. Et, Manuel A. Pérez Herrera « El bullerengue, la génesis de la música de la Costa aribe Colombiana », *El artista*, No. 11. Décembre 2014, pp. 31

¹⁷⁶ Joueur et professeur de tambour.

Alegre

Llamador

Tu cu tum ta ta pi pin ta
a - gua - e' co - co - pa-ra mi

Figure 23 Exemple de bullerengue sentao au tambour *alegre* et *llamador*

Exemple sonore de la base du *bullerengue sentao* :

<https://soundcloud.com/user-629339414/bullerengue-sentao/s-GPOxSD5ovis>

Le tambour *llamador* fait toujours l'appel en avance des autres instruments, et ensuite il continue à être joué en contretemps. Les maracas font toujours des rythmes en *ostinato*, qui peuvent changer d'une phrase à l'autre. Les claquemets des mains font toujours des coups sur chaque temps.

Dans les mesures suivantes (figure 24), nous trouvons la base rythmique du *bullerengue sentao* enseignée de cette manière par Franklin Hernandez à ses étudiant.es.

Alegre

Llamador

Maracas

Paumes

Tu cu tum ta ta pi pin ta

Figure 24 *Bullerengue sentao* avec tous les instruments de l'ensemble: *alegre*, *llamador*, *maracas* et le claquement de mains.

Voici l'exemple sonore du *bullerengue sentao* avec tous les instruments :

<https://soundcloud.com/user-629339414/bullerengue-tutti/s-ay0EOXVD6kX>¹⁷⁷

Nous trouvons une variation du *bullerengue sentao*, connue sous le nom de *bullerengue sobao* (frotté). Comme son nom l'indique, l'instrumentiste utilise le coup de tambour de *sobao*. Voici la version du *bullerengue sobao* jouée par Benicio Torres. La base de Franklin est toujours identifiable, néanmoins, on y trouve quelques différences rythmiques. En général, les coups de tambour du *bullerengue sobao* sont plus rapprochés l'un à l'autre. Cela signifie que les mains se déplacent en étant plus collées à la peau. Le début de la cellule rythmique est plus syncopé et le *canteo cerrado* est moins utilisé.



The image shows a musical score for four instruments: Alegre, Llamador, Maracas, and Paumes. The score is in 2/4 time and consists of five measures. Alegre is the top staff, featuring a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes and rests. Llamador is the second staff, with a simpler pattern of quarter notes and rests. Maracas is the third staff, showing a steady eighth-note accompaniment. Paumes is the bottom staff, with a pattern of quarter notes and rests. The Alegre staff includes some red markings, possibly indicating accents or specific playing techniques.

Figure 25 *Bullerengue sobao* avec tambour alegre, llamador, une variation de cellule rythmique des maracas et claquements de mains.

Voici l'exemple sonore du *bullerengue sobao* de Benicio au tambour *alegre* et accompagné par tambour *llamador*:

<https://soundcloud.com/user-629339414/bullerengue-sobado-benicio/s-IL6K9q15BdE>

Dans l'exemple suivant, nous avons la version du *bullerengue sobao* faite par Yelitsa. Dans cet exemple, nous pouvons voir le « remplissage » des espaces temps : sur la

¹⁷⁷ Extrait de la chanson « Très golpes na' más », interprété par Las Alegres Ambulancias, enregistrés par Lucas Silva. Mise sur youtube par Palenque records https://www.youtube.com/watch?v=THJf4DURtkM&ab_channel=PalenqueRecords. Le 2 avril 2016.

mesure 13 (figure 26), Yelitsa ne laisse pas le temps et l'espace à la croche, comme le fait la version de Benicio, ou la version de la base de Franklin. Yelitsa « rempli » cet espace avec d'autres doubles-croches.

2 Base de Bullerengue

Figure 26 Une autre version de Bullerengue sentao joué par Yelitza.

Voici l'exemple sonore de la version du *bullerengue* jouée par Yelitza :

<https://soundcloud.com/user-629339414/bullerengue-s-yelitza/s-TewxLf5UHrn>

La cellule rythmique des maracas peut varier d'une phrase à l'autre, nous pouvons observer le changement d'accompagnement des *maracas* dans les trois exemples précédents. Généralement, elles maintiennent la même cellule en *ostinato*, mais elles peuvent changer l'accompagnement d'une phrase à l'autre.

La danse du *bullernegue sentao* se fait avec plusieurs couples. Une grande partie de la chorégraphie se fait avec des « tutti » d'hommes et « tutti » de femmes séparément, et des « tutti » où tout le monde participe. Ainsi, il se peut aussi qu'au moment où un couple fait son solo, les autres couples suivent une chorégraphie moins visible, derrière le couple soliste, pour laisser les spectateurs se concentrer plus sur le couple qui réalise le solo. Tous les couples vont faire chacun leur tour un solo. C'est une danse dont les pieds ne se décollent pas beaucoup du sol. Autant les femmes comme les hommes, exagèrent leurs mouvements de hanches.

II. 1.1.1. Danse de bullerengue sentao

Selon le chant et ses paroles, les mouvements de la danse vont changer. Si c'est une chanson qui évoque la tristesse, les mouvements seront plus lents et les mains seront dirigées vers le ciel, la tête, le ventre ou le cœur, comme symboles de chagrin. Si c'est un chant qui évoque la joie, il y aura plus un jeu de courtoisie entre l'homme et la femme du couple. Les danseuses peuvent aussi s'exprimer avec les pleurs « yodlés », et tous les danseurs et danseuses peuvent mener les claquements des mains à un moment spécifique de la chorégraphie. La danse de *bullerengue sentao* a des moments où les femmes et les hommes dansent séparément. Selon les moments, on danse en couple ou en groupe.



Figure 27 Costumes de la danse bullerengue sentao¹⁷⁸

Les costumes pour les femmes sont des robes noires avec des bordures blanches, cela représente les robes que l'on met pendant les funérailles. Les hommes portent un pantalon noir et gardent le torse nu.

Toutes les danses de Palenque sont dansées pieds nus.

Voici un exemple de la danse de *bullerengue sentao* effectuée par les membres de l'école de musique et danse Batata :

¹⁷⁸ Image tirée de https://www.youtube.com/watch?v=JjhrCpFaiM&ab_channel=Kombilesa. Mise sur youtube par *Kombilesa* le 16 février 2020. Image partagée avec l'autorisation de Rafael Salgado.

II. 1.2. *Bullerengue de chalupa, bullerengue chalupeao ou chalupa*

Le deuxième rythme de *bullerengue* que nous allons étudier a un *tempo* plus rapide que le *bullerengue sentao*. Avec le *bullerengue chalupeao*, nous passons approximativement à 100 bpm. Quelquefois appelé uniquement *chalupa*, qui veut dire canoë, il s'agit du rythme où le tambour *alegre* a plus de liberté pour faire des improvisations. La phrase utilisée pour apprendre la base rythmique est : ven tu pa'ca y yo voy pa'llá (viens toi ici, moi j'y vais là-bas). Ou : tum pa tu tum pa tu tum Pa' pa'. Le « Tum » ce sont les coups *cerrados*, les « Pa » ce sont les coups *abiertos*. Donc, pour ce rythme nous utilisons uniquement les coups de tambour : *cerrados* et *abiertos*.

The image shows a musical score for two parts: Alegre and Llamador, in 2/4 time. The Alegre part is on a higher staff and consists of eighth notes. The Llamador part is on a lower staff and consists of quarter notes. The lyrics are written below the Alegre staff.

Alegre

Llamador

Tum Pa tu tum Pa tum tum Pa Pa
Ven tu pa' - ca y yo voy pa' - llá.

Figure 28 *Bullerengue de chalupa* par les tambours *alegre* et *llamador*

Voici l'exemple sonore de la *chalupa* au tambour *alegre* en ralenti:

<https://soundcloud.com/user-629339414/chalupa/s-g2lV7spPuYI>

Comme dans le *bullerengue sentao*, le tambour *llamador* fait l'appel en premier, suivi du tambour *alegre* et tout de suite, nous pouvons remarquer l'entrée des claquements des mains et de maracas (ou *guaches*). Puisque c'est un répertoire avec un rythme assez rapide, les maracas font uniquement des croches pendant tout le chant.

¹⁷⁹Mise sur youtube par *Kombilesa* le 16 février 2020. Cette interprétation du *bullerengue sentao* a été réalisée pendant le Festival de Tambours de 2019, avec les étudiant.es de l'École *Batata*.

♩ = 100

Alegre
Tum Pa tu tum Pa... tum tum Pa Pa...

Llamador

Maracas

Paumes

Figure 29 *Bullerengue de Chalupa* avec tous les instruments de l'ensemble : *alegre*, *llamador*, *maracas* et claquement des mains.

Nous pouvons aussi remplacer quelques *cerrados* par des *fondeos*, comme dans l'exemple suivant. Une option expliquée par Franklin.

Alegre

Llamador

Mrcs.

c.

Figure 30 Une variation du *Bullerengue de chalupa* en *tutti*

La version un peu plus complexifiée de Benicio change un peu par rapport au rythme de base, mais nous pouvons toujours reconnaître la phrase initiale. Il faut cependant, ajouter quelques syllabes pour mieux comprendre cette nouvelle version : *y ven tu pa'ca yo voy pa-ra 'llá*. Ou : *Tu tum Pa tu Tum pa tu Pa tu Pa*. Les accents de la mesure 15 (figure

31, version de *chalupa* de Benicio), nous rappellent le « Pa' Pa' » de la mesure 3 de la figure 28 (la base de *chalupa* de Franklin Hernandez¹⁸⁰). Mais Benicio fait aussi un peu de « remplissage » en accentuant le rythme de base, pour qu'il soit reconnaissable.

Figure 31 La version de *Chalupa* de Benicio

Voici la version de Franklin avec « remplissage » :

Figure 32 La version de *chalupa* de Franklin avec "remplissage"

¹⁸⁰ Page 89

Voici l'exemple sonore de la *chalupa remp*lie :

<https://soundcloud.com/user-629339414/chalupa-rempli/s-d6wmYR5B2ln>

Cette dernière version, la version de Yelitsa, utilise les *fondeos* pour commencer la phrase. Le rythme change un peu puisque Yelitsa utilise moins de « remplissage » que Benicio, mais la base utilisée est toujours la même. La « phrase parlée » pour apprendre à le jouer est : y ven tu pa' ca' yo voy pa' llá.

Figure 33 La version de *Chalupa* de Yelitsa

Dans ce répertoire, on a l'option d'ajouter la *tambora* dans l'ensemble des instruments qui interprètent la *chalupa*. Dans ce cas, le répertoire change de nom pour « Son corrido » ou « Chalupa Jalao » (*chalupa* tirée). Cela est dû aux influences des villages voisins à Palenque, puisque la *tambora* est introduite dans la communauté de Palenque un peu plus tard que le reste des tambours. Le nom change pour faire la différence entre les répertoires traditionnels et répertoires plus modernes. Voici la transcription du « Son Corrido », ou « Chalupa Jalao ».

The image shows a musical score for a piece titled « Son Corrido » or « Chalupa Jalao ». The score is arranged in four staves. The top staff is labeled 'Alegre 1' and contains a melodic line with lyrics: 'TuTum pa-tu-tu Pa to-tom Pa-tu-tu Pa'. The second staff is labeled 'Tambora 2' and shows a rhythmic pattern with red notes. The third staff is labeled 'Mrcs.' and shows a rhythmic pattern with black notes. The fourth staff is labeled 'c.' and shows a rhythmic pattern with black notes. The score is set in 2/4 time and consists of five measures.

Figure 34 « Son Corrido » ou « Chalupa Jalao », avec *tambora*.

Voici l'exemple sonore de la *tambora* dans la « Chalupa Jalao » ou « Son corrido », interprété par Benicio :

<https://soundcloud.com/user-629339414/tambora-son-corrido/s-1fUKkMoaQzR>

Et l'exemple sonore de tous les instruments en tutti :

<https://soundcloud.com/user-629339414/son-corrido/s-kLbaTchXcco>

II. 1.2.1. Danse de *bullerengue* de *chalupa*

La danse de la *chalupa* est plus animée que le *bullerengue sentao*. L'homme fait bouger plutôt son chapeau et la femme, sa jupe. La base de la chorégraphie consiste à tourner l'un après l'autre dans toute la scène. L'homme peut prendre son chapeau avec une main, et l'autre main est placée derrière son dos. Il va suivre les mouvements de la femme « comme un canoë dans l'eau¹⁸¹ ». La jupe de la femme peut être prise en dessous des bras pour donner plus de liberté aux mouvements des pieds, elle peut tourner ou marquer, avec une main, le chemin qu'elle va faire. C'est une danse nuptiale, les mouvements des hanches

¹⁸¹ Avec des mouvements en zigzag constants et fluides.

et des épaules sont plus exagérés. Puisque le rythme est plus rapide, les mouvements des pieds et du corps le sont en général aussi.

Contrairement au *bullerengue sentao*, la *chalupa* se danse en couple. Seul un couple peut être sur la scène. Les chanteurs et chanteuses font un demi-cercle et devant eux se trouvent les joueurs ou joueuses de tambour (*alegre*, *llamador* et pour *chalupa jalao*, la *tambora* aussi), parmi le chœur se trouvent les maracas et/ou *guaches*, et c'est aussi le chœur qui produit les claquements de mains. La personne qui veut danser devant le demi-cercle de musicien.nes doit attendre que ce soit son tour. Chaque danseur et danseuse entame une sorte de « conversation » avec le tambour *alegre*, le plus d'énergie que le ou la danseuse donne, le plus fort que le ou la joueuse de tambour jouera, et réciproquement ils et elles vont se transmettre cette énergie, et synchroniser la musique avec la danse. Les costumes pour le *bullerengue chalupa* et *bullerengue pajarito* sont plus colorés et festifs. Les femmes portent les robes traditionnelles des communautés afro-colombiennes, ce sont des robes à deux pièces, avec des couleurs vives et un foulard sur les cheveux¹⁸². Les hommes portent des pantalons et des chemises larges ; ils portent aussi un chapeau.

¹⁸² Qui sont d'ailleurs, très similaires aux robes féminines à 3 pièces (jupe, blouse et foulard), très populaires dans une grande partie de l'Afrique centrale.



Figure 35 Groupe de bullerengue de María la Baja (village voisin à Palenque) la soliste est Pabla Flores, "cantaora", chanteuse renommée de bullerengue¹⁸³.

Voici un exemple de la danse de *chalupa* interprété par le groupe de *bullerengue* « Casabe de Oro », originaires de Ciénaga de Oro, situé à 200 kilomètres au sud de Palenque. Avec la chanson « Mi pilón pa'Pila' » (Mon *pilon*¹⁸⁴ pour broyer le riz), un sujet assez récurrent dans le répertoire des trois types de *bullerengue*.

https://www.youtube.com/watch?v=ID8nvQnnJ5E&ab_channel=SOLOBULLERENGUEF3¹⁸⁵

II. 1.3. *Bullerengue* de *Fandango de lengua*, *pajarito* ou *fandango*

Le dernier rythme de *bullerengue* est nommé *fandango* ou *pajarito*, « Petit oiseau », puisque c'est un répertoire que les palenquerxs avaient l'habitude de jouer à la levée du soleil, comme les petits oiseaux qui chantent le matin. Le terme *fandango* était donné par les colonisateurs espagnols aux danses que faisaient les communautés afro-descendantes

¹⁸³ Photo prise par Franklin Hernández lors d'une répétition du groupe de Pabla Flores, partagée avec son autorisation.

¹⁸⁴ Récipient en bois, en forme de sablier. Pour plus d'information sur le processus, c.f. les annexes page 184.

¹⁸⁵ Mise en ligne le 20 juin 2020 par Solo Bullerengue F3, interprétation dans le contexte du Festival de Bullerengue de Necoclí de 2019 (à 387 kilomètres au sud de Palenque).

sur le continent américain¹⁸⁶. Néanmoins, dans d'autres pays comme le Pérou, le Mexique et l'Argentine, le *fandango* désignait les danses populaires d'origine afro-descendant mais dansées par toute la communauté : autochtone, métisse et créole¹⁸⁷. Les *fandangos* en dehors du territoire colombien incluent la guitare et les claquements des talons. Les *fandangos* du continent américain sont dansés en couple et en faisant des jeux de courtoisie.

Le *fandango* arrive sur le territoire ibérique où il s'est fortement popularisé au XVIIIème siècle : il était dansé de façon populaire en Espagne, au Portugal et dans le sud de la France. Notamment, vers la fin du XVIIIème siècle quelques compositeurs ont fait des transcriptions de cette danse populaire, comme Scarlatti, Antonio Soler, Boccherini et même Mozart¹⁸⁸. La base en *ostinato* avec la progression harmonique I-V, ainsi que la métrique ternaire de 3/4 ou 6/8, caractéristique partagée par les *fandangos* européens et américains.

Le *bullerengue fandango de lengua* a le *tempo* le plus rapide de tous les trois répertoires de *bullerengue*, avec un bpm d'environ 120. Ici nous avons un rythme composé de deux métriques rythmiques différentes superposées. Le tambour *alegre* et le *llamador* jouent sur 6/8, tandis que les maracas, la voix et les claquements des mains sont en 4/4.

La première mesure d'introduction (voir figure 36, page 38) est entamée cette fois-ci par le tambour *alegre*, joué avec les deux mains à l'unisson, et suivi d'un *tutti* qui introduit les deux différentes métriques rythmiques superposées.

L'accompagnement pour le tambour *alegre* cette fois-ci n'est pas en contretemps comme dans les *bullerengues* précédents. Voici la première version du tambour *llamador* donnée par Franklin, avec la base de *fandango* du tambour *alegre*. L'onomatopée pour ce rythme est : ta-ca-ta Tum ta'ta Tum. Les « ta » étant les *cerrados* et les « Tum » étant les *fondeos*.

¹⁸⁶ Jahn Janheinz. *Las culturas neoafricanas*. México, Fondo de Cultura Económica, 1963 p. 107.

¹⁸⁷ Carmen Bernard. « Musiques métisses, musiques *criollas* : Sons, gestes et paroles en Amérique hispanique ». *L'Homme*, No. 201/208, 2013, page 204.

¹⁸⁸ Scarlatti, *Fandango en ré mineur pour clavier*. Soler, *Fandango en La mineure pour clavier*. Boccherini, *Fandango pour quintet de cordes et castagnettes en Ré majeur (G448)*. Mozart, « Le nozze di Figaro » *fandango* de l'acte III, *e già, solita usanza*.

Figure 36 Fandango de lengua en *tutti*

Voici la base rythmique *fandango* jouée au tambour *alegre* :

<https://soundcloud.com/user-629339414/fandango/s-kwwNqoTsWAt>

La deuxième version est celle de Benicio. Encore une fois, nous avons le rythme de base mais plus complexifié. L'onomatopée de la version de Benicio est : tu cu tum Ta pom tu Ta ta'. « tu » étant *cerrados*, « Ta » *abiertos* et « Pom » *fondeos*.

Figure 37 La version de *Fandango* de Benicio au tambour *alegre*, accompagnée de *llamador*, *maracas* et claquements de mains.

Voici l'exemple sonore du *fandango* ou *bullerengue pajarito* avec tous les instruments :

<https://soundcloud.com/user-629339414/pajarito-tutti/s-ljAz94Ai17W>

II.1.3.1. Danse du *bullerengue pajarito*

La danse du *bullerengue pajarito* est très physique. Les pieds sont levés très au-dessus du sol. Pour cette danse, les danseurs et danseuses sont aussi choristes et celui ou celle qui veut danser passe au centre de la scène. Le couple qui fait le solo interagit beaucoup avec les instrumentistes, surtout avec le joueur de tambour *alegre*. Dans cette danse, les couples ne sont pas définis. Celui ou celle qui veut danser prend l'initiative, il ou elle peut danser autant des phrases musicales voulues, tant qu'il n'y a pas d'autres personnes qui veulent prendre sa place au centre de la scène. Pour demander une place, il faut s'approcher doucement au centre en dansant, dès que l'actuel couple s'aperçoit du nouveau/nouvelle arrivant, la femme ou l'homme lui laisse la place après que la phrase musicale soit terminée.

https://www.youtube.com/watch?v=fTICHfTWHXM&ab_channel=SOLOBULLERENGUEF3

II. 1.4. *Lumbalú*

Le mot *lumbalú* concerne autant le rituel réalisé pendant les neuf jours de funérailles, comme le répertoire chanté uniquement par des femmes âgées pendant ces neuf jours. C'est aussi un ancien nom qu'on donnait au tambour *pechiche*. C'est un mot en langue palenquera, dont l'origine et la signification sont difficile à déterminer. Néanmoins, *lumbalú* est toujours associé au rituel de passage entre le monde réel et le monde invisible, le rituel de la mort. C'est un rituel pour aider autant les personnes qui sont restées dans le monde réel, que la personne qui doit passer dans le monde invisible. Ce monde invisible vient visiter le monde réel quand on pressent la mort au village. Les personnes qui sont proches de la mort sont « appelées » au monde invisible, connu aussi comme le monde de Luango. Le dieu (ou roi) Luango appelle les moribond.es en son royaume, où tout.es les autres personnes de la même famille qui sont decedé.es les attendent.

Les neuf jours symbolisent les neuf mois durant lesquels l'être humain resté dans le ventre de sa mère avant de venir dans le monde réel. Pendant ces neuf jours, la personne décédée fait son passage vers le monde invisible, et pour cela, il faut que tous ceux et celles qui sont resté.es dans le monde réel, l'accompagnent et l'aident à faire le passage vers le monde invisible. Le premier et le dernier jour sont les plus importants du rituel, les plus chargés d'émotions, de boissons alcoolisées, de danse et de musique. Depuis le premier jour et jusqu'au dernier, les personnes proches du/de la défunt.e se rassemblent dans la maison où se trouve le corps. Qu'ils/elles viennent d'ailleurs ou que ce soient les voisin.es, c'est une obligation sociale d'être présent pendant les neuf jours. La musique jouée pendant ces neuf jours peut varier entre musique traditionnelle palenquera et sexteto. Un des contextes musicaux est collectif, avec des instrumentistes, chanteurs/euses et danseurs/euses. L'autre est réservé aux femmes âgées. Le premier jour et la première nuit, le cercueil est conservé dans la maison. C'est à ce moment qu'on danse et chante autour, pour faire un dernier adieu à la personne décédée. Du deuxième au neuvième jour, on continue à jouer de la musique, à danser, et à distribuer de la boisson, de la nourriture, ainsi qu'à jouer (domino, et jeux de veillées). Pendant tous les neuf jours, le village arrête de jouer toute musique qui n'est pas destinée aux funérailles. Les *picós*¹⁸⁹, les discothèques et les maisons ne diffusent plus de la musique avant la fin des funérailles.

Le répertoire de *lumbalú* comprend des chants féminins en système responsorial entre une voix soliste et le chœur. Quelques fois, les chœurs sont chantés en polyphonie, mais la plupart du temps, ils sont à l'unisson. La voix soliste tourne entre les chanteuses. Parfois une chanteuse chante la voix soliste en hétérophonie avec une autre. D'autres fois, une chanteuse chante avec d'autres paroles, un peu plus fort que la voix soliste initiale, pour imposer sa voix et devenir la nouvelle soliste. Le nombre de chanteuses peut varier, mais il n'y aura qu'une voix soliste qui s'impose en volume et énergie aux autres voix. Il n'y a pas de *tempo* stable. Les phrases peuvent être plus longues ou courtes selon ce que la soliste veut exprimer à travers son chant. L'intonation aussi varie selon le registre de la chanteuse, les chœurs s'adaptent à ce registre aussi ; néanmoins, les intervalles sont gardés d'une transposition à l'autre. Le changement reste proche de la tonalité initiale. Ce

¹⁸⁹ Grands haut-parleurs de 2 mètres d hauteur aprox., placés aux magasins de bière, on met de la musique de *vallenato*, *champeta* et *soukous* africain.

répertoire est chanté autant en langue palenquera qu'en espagnol. Le contexte des paroles tourne autour de la vie et des prouesses du/de la défunt.e, de la douleur de voir partir cette personne, de la douleur personnelle de la chanteuse. Les chants de *lumbalú* ont une caractéristique vocale yodlée, qui représente les pleurs. Ce genre de pleurs yodlé est toujours effectué par les femmes, même si elles ne sont pas en train de chanter le *lumbalú*.

Dans les improvisations vocales du *lumbalú*, les chanteuses louent les saints de la religion catholique, mais aussi la vie de la personne qui est morte. Elles racontent les actions les plus importantes de sa vie, ou des faits marquants pour la vie de la chanteuse et du village. Cette pratique nous fait penser aux *griots* de l'Afrique Occidentale. Toutefois, les chanteuses de *lumbalú* ne sont pas toutes musiciennes de profession, et il n'y a pas non plus de système de paie en argent.

L'organisation des funérailles (musique, nourriture et boissons) est faite de façon collective. À Palenque, il existe des groupes formés de personnes de la même catégorie d'âge. Les groupes commencent à se former depuis que les enfants sortent dans la rue pour jouer avec les autres, ces groupes sont appelés *kuagros*. « C'est une action naturelle pour nous, de vouloir former des *kuagros*¹⁹⁰ depuis un jeune âge (...)»¹⁹¹ ». Il se peut que les *kuagros* aient leurs origines dans les *cabildos*¹⁹² de l'époque coloniale. Néanmoins, selon Alfredo Hernández, les familles voulaient se regrouper à Palenque, après être passées par l'esclavage. En retrouvant une terre de liberté, les premiers habitant.es de Palenque ont créé un schéma de division des tâches. Le *cabildo lumbalú*, par exemple, était celui auquel la majorité des participants.es du groupe des Alegres Ambulancias appartenaient. Ce *cabildo*, ou *kuagro* (en langue palenquera) chantait et jouait la musique ensemble, bien avant de former les Alegres Ambulancias, avec des instrumentistes de la famille Salgado, des chanteuses et danseuses de la famille Valdéz et Salinas. Le *kuagro lumbalú* était invité à jouer dans la plupart des funérailles de Palenque, pour chanter le *lumbalú* et le *bullerengue*.

¹⁹⁰ Groupes sociaux

¹⁹¹ Cf. L'interview de Alfredo Hernandez : <https://youtu.be/PIKiFIajZMs?t=624>.

¹⁹² Confréries

On peut appartenir qu'à un seul *kuagro*, et ce jusqu'à la mort. Les *kuagros*, comme nous l'avons mentionné, sont des groupes de personnes qui organisent plusieurs événements pendant toute l'année. Les *kuagros* peuvent organiser des rassemblements, réunions amicales, fêtes d'anniversaire... Ils peuvent aussi faire un diner, en divisant les tâches pour collecter les ingrédients, pour collecter de l'argent de la part de chaque membre du *kuagro*, pour faire la cuisine, et se charger de la logistique. Ils peuvent aussi organiser des actions bénévoles : aider à la construction d'une maison, collecter des fonds si jamais un.e des membres du *kuagro* a eu un problème (perte d'emploi, besoin financier, etc.) et bien sûr, les *kuagros* se chargent de l'organisation des funérailles. Le *kuagro* auquel la personne, qui vient de décéder, appartenait, est celui qui se charge de l'organisation. On ramasse de l'argent auprès de chaque participant.e de ce *kuagro*. Avec l'argent ramassé, on fournit les ingrédients nécessaires pour faire toute la nourriture destinée aux invités des funérailles. Les personnes qui appartiennent au *kuagro* de la personne décédée aident à faire la cuisine, à acheter les boissons alcoolisées et à soutenir et assister la famille de la personne décédée et à payer les frais des funérailles (le coût du cercueil et de l'enterrement, des musiciens, de la prêtresse de *lumbalú*, etc.).

Les chants du *lumbalú* sont aussi connus sous le nom de « chant des morts » (canto de muertos), et auparavant, un autre terme qui ne s'utilise plus, était donné par des entités étrangères à Palenque : « Rosaire chanté ». Le texte des chansons du *lumbalú* portent une connotation religieuse à laquelle s'associe des expériences plus personnelles. Le nom de « rosaire chanté » était donné à tous les chants du *lumbalú* ou rituels similaires parmi les communautés afro-descendantes de toute la Colombie. C'est un terme qui ne s'utilise plus parmi ces communautés, probablement parce qu'il renvoie à un passé où les rituels en dehors de ceux du catholicisme étaient interdits. La pression des colonisateurs et de l'église sur les communautés afro-colombiennes a été plus forte que dans le reste de l'Amérique latine, avec l'inquisition espagnole qui s'est imposée en ouvrant un tribunal à la ville de Carthagène en 1610. Les mesures de restriction étaient plus sévères sur les communautés afro-descendantes du nord de la Colombie que dans le reste du pays, et aussi plus sévères en Colombie en comparaison aux autres communautés afro-descendantes de l'Amérique Latine. Cela pourrait expliquer le manque d'intérêt gouvernemental pour financer, promouvoir et donner de l'importance aux études anthropologiques centrées sur les

cultures afro-descendantes de la Colombie¹⁹³. L'inquisition siégée à Cartagena a eu beaucoup de pouvoir pour opprimer culturellement les communautés afro-descendantes de Carthagène et ses alentours. L'inquisition a eu une tendance à effacer la majorité des rituels où prédominait la culture afro-saharienne en Colombie. Les communautés afro-descendantes des alentours de Carthagène ont pu dissimuler ces rituels à travers leur syncrétisme. C'est le cas pour les chansons du *lumbalú*. Les chants du *lumbalú* mixent des paroles de la religion catholique, avec des paroles en langue palenquera.

« Même si on avait notre village, où nous étions libres. On nous regardait de près, on nous a obligé à nous baptiser, et on nous a donné des noms de blancs, ils (les colonisateurs espagnols) voulaient nous arracher notre identité, il fallait aller à la messe chaque dimanche, pour faire présence (...) Depuis longtemps, les colonisateurs essayaient de nous faire taire, à Cartagena, on nous (la communauté afro-descendante) a tout interdit : notre musique, notre religion, notre langue, aujourd'hui tu ne trouves rien là-bas¹⁹⁴ ».

Le rituel du *lumbalú* est, comme toute la culture palenquera, un syncrétisme entre les rituels des religions d'Afrique sub-saharienne et le catholicisme, néanmoins, le catholicisme a été fortement imposé sur les palenquerxs depuis le début de l'existence officielle du village, en 1713. L'évêque Antonio María Cassiani avait comme mission de convertir toutes les habitant.es au catholicisme et d'implanter la pratique de la religion catholique au sein du village. De même, la construction de l'église qui se trouve au milieu de la place principale a été imposée par les colonisateurs à cette époque, ainsi que le nom de « San Basilio », donné par l'évêque Cassiani, Au début, le village s'appelait « Palenque de Guarumá¹⁹⁵ », son nom change en 1713 à « Palenque de San Basilio¹⁹⁶ », les palenquerxs ont changé le nom avec le temps pour « San Basilio de Palenque¹⁹⁷ ». Aujourd'hui ils/elles préfèrent utiliser uniquement le nom « Palenque ». Les palenquerxs et surtout le Conseil Communautaire de Palenque veut passer officiellement le nom du

¹⁹³ C'est avec Nina S. Friedmann que les études anthropologiques portant sur les communautés afro-colombiennes commencent à avoir une place dans l'académie, et à obtenir une attention nationale.

¹⁹⁴ Cf. l'interview de Andris Padilla Julio dans l'annexe.

¹⁹⁵ Martínez-Montiel Luz M (éd.), Nina S. de Friedemann, *Presencia Africana en Sudamérica*, Au premier chapitre : *Presencia Africana en Colombia*, México D.F. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995.

¹⁹⁶ Comme si la ville appartenait à Saint Basile

¹⁹⁷ Le saint qui appartient à Palenque.

village par « Palenke de Benkos », qui est le vrai fondateur, à qui on rend hommage dans l'hymne musical de Palenque¹⁹⁸ et plusieurs chansons palanqueras. Benkos Biojó est très présent dans le discours d'identité palenquera, dans l'éducation primaire et secondaire, dans leur histoire et leur culture. Une statue de Benkos est érigée dans la place principale du village.

Les paroles des chansons du *lumbalú* parlent surtout de la vierge marie, et de son chagrin d'avoir vu partir son seul enfant, Jésus. Les chanteuses de *lumbalú* évoquent la douleur qu'elles ont aussi ressenti le jour où elles ont vu partir un proche. Le nom « rosaire chanté » était une façon de camoufler les pratiques rituelles de l'Afrique sub-saharienne avec la religion catholique à Palenque, mais ce nom ne s'utilise plus.

La caractéristique du chant yodlé est spécifique au *lumbalú* et à certaines chansons du *bullerengue sentao*. Il est normal qu'une des chanteuses interrompe son chant par des sanglots et finisse en pleurs. Les autres personnes autour d'elle tenteront de la reconforter, en lui donnant des accolades et des paroles encourageantes. Parfois même, les chanteuses ou les femmes autour d'elle peuvent en arriver au point de s'évanouir d'émotion.

Au moment de la performance des chants du *lumbalú*, les autres personnes autour gardent le silence ou chantent les chœurs des chants. C'est un répertoire funèbre, chanté depuis la création du village, raison pour laquelle on le chante avec respect, en s'adressant à la personne qui vient de mourir, et aux Saints, pour qu'ils aident cette personne à passer dans le monde invisible. Normalement il est chanté exclusivement au moment des funérailles. Néanmoins, le groupe des chanteuses de musique traditionnelle, les « Alegre Ambulancias » a mis en scène, et a ensuite enregistré, quatre des chansons de *lumbalú* : Zamitolo, Chimankongo, Samb'Angole et Zamilaco¹⁹⁹. Elles sont toutes chantées en langue palenquera et en espagnol. Au début, cette action, le fait de chanter les chants funèbres dans un contexte de spectacle, a été fortement critiqué par les palenquerxs. Il y a beaucoup de mauvais présages autour du rituel du *lumbalú*, parce que c'est un rituel chargé d'émotion, avec un poids psychologique très lourd aux niveaux individuel et collectif. Et

¹⁹⁸ Voir la transcription aux annexes.

¹⁹⁹ On peut les trouver sur son site officiel sur youtube :

<https://www.youtube.com/c/LasAlegresAmbulancias/featured>. Géré par Tomás Teherán « Batata », consulté le 05/08/2021.

surtout, les palenquerxs ne voudraient pas se rappeler de la mort, ou de l'énergie que l'on ressent dans un autre moment que celui des funérailles. Une autre critique musicale est liée au fait de mettre les chants de *lumbalú* sous une métrique de tempo rigoureuse, alors que ces derniers ont habituellement un *tempo* très irrégulier, mené par les phrases irrégulières de chaque chanteuse. Mais au cours du temps, ces quatre chansons se sont popularisées parmi les palenquerxs et plus particulièrement parmi les chanteuses de *lumbalú*. Maintenant ce sont les quatre chansons le plus chantées pendant le rituel du *lumbalú*.

II.1.4.1. Danse du *lumbalú*

Un autre moment important du rituel du *lumbalú* est la danse, qui se fait autour du cercueil pendant le premier jour et la première nuit des funérailles, les personnes qui veulent, peuvent se joindre à la danse. La danse est lente et chaque individu exprime son chagrin à sa façon, par exemple, en levant les bras au ciel, en mettant les mains sur le cœur, ou sur le ventre. On danse et chante autour du cercueil avant que celui-ci soit enterré, cette danse est appelée « baile de muerto » (la danse des morts).

Depuis l'arrivée de l'électricité au village dans les années 70, on a vu arriver dans le nord du pays les grands haut-parleurs nommés les *picós*²⁰⁰. Depuis leur arrivée, en plus d'avoir les musicien.nes qui jouent et chantent la musique traditionnelle, et des femmes âgées qui chantent le *lumbalú* pendant les funérailles, on peut mettre des enregistrements des Alegres Ambulancias et du Sexteto Tabalá à grand volume, aux *picós*, pour danser autour du cercueil. Les enregistrements des quatre chansons de *lumbalú* effectués par les Alegres Ambulancias sont diffusés plusieurs fois à différents moments de la première nuit, pour danser autour du cercueil.

Les rythmes effectués aux tambours durant les chansons du répertoire de *lumbalú* ont un rôle strictement d'accompagnement. Les tambours ne font pas d'improvisation comme dans les autres répertoires. Ils maintiennent un patron rythmique unique en *ostinato*. Puisque le *pechiche* est utilisé de moins en moins, quand le tambour *alegre* joue le *lumbalú*,

²⁰⁰ Haut-parleurs de très grande taille et avec grande puissance, grâce auxquels on diffuse les chansons du répertoire de *vallenato*, *champeta*, répertoire expliqué plus loin, au chapitre 3 et *soukous* africain.

on utilise des coups plus graves comme les *fondeos*, et les mains sont placées plus au centre de la peau du tambour.

Ci-dessous, un exemple de désacralisation de la danse du *lumbalú* faite par l'École de musique et danse Batata en 2011²⁰¹ :

https://www.youtube.com/watch?v=htRIPOb1S0Q&ab_channel=JuanMelo²⁰²

Il est plus fréquent que le répertoire de *lumbalú* soit uniquement chanté, sans accompagnement instrumental²⁰³, et à l'exception de la première journée, sans danses non plus. Néanmoins, dans les enregistrements des « Alegres Ambulancias », des quatre chansons de *lumbalú*, la seule qui n'ait pas d'accompagnement est la chanson « Zamitolo », qui est uniquement vocale, en système responsorial entre la voix soliste et le chœur, et avec des voix de femmes uniquement. La métrique et le tempo sont plus libres, le texte est chanté en espagnol et en langue palenquera.

https://www.youtube.com/watch?v=iV3DctNL0gQ&ab_channel=LasAlegresAmbulanciasLasAlegresAmbulancias

Nous allons faire la transcription des trois chants Zamilaco, Samb'Angole et Chimankongo, Pour les chansons de *lumbalú* on note la formation suivante : tambour *alegre* ou *pechiche*, tambour *llamador*, maracas et claquements des mains. Cette chanson a un bpm de 115.

Voici la transcription du tambour pour le chant de *lumbalú* Zamilaco.

²⁰¹ La danse du *lumablú* n'est plus mise en scène par l'École Batata, on fait à la place le *bullerengue sentao*.

²⁰² Publié sur youtube le 20 avril 2011 par Juan Melo. Partagé dans ce mémoire avec l'autorisation de l'École Batata, Juan Melo et le collectif d'audiovisuel et communication de Palenque (sous la direction de Rafael Diógenes).

²⁰³ Souvent uniquement avec les claquements des paumes.

The image shows a musical score for four instruments: Pechiche/Alegre, Llamdor, Maracas, and Clap. The score is in 2/4 time. The Pechiche/Alegre part starts with a rest for the first four measures, then plays a sequence of eighth notes with triplets. The Llamdor, Maracas, and Clap parts play a consistent rhythmic pattern of eighth notes with accents throughout the piece.

Figure 38 Transcription des instruments du chant « Zamilaco » : tambour *alegre*, *llamador*, *maracas* et claquements de mains.

https://www.youtube.com/watch?v=UyRF1xdCt4A&ab_channel=LasAlegresAmbulancias-Topic

La voix est toujours la première à entrer, suivie par les claquements des mains, et les maracas. Le *pechiche* ou *alegre* rentre en même temps que le *llamador*, qui dans le *lumbalú*, est joué à tempo. Tout au long de la chanson, l'accompagnement instrumental ne s'arrête pas. Néanmoins, les accents et les *fondeos* alternent entre les 6 croches de la mesure. Le 6/8 contre 2/4 est toujours présent. Des trois chansons *lumbalú* avec accompagnement instrumental, *Zamilaco* est celle dont l'accompagnement est le plus rapide, avec un bpm entre 110 et 120.

Ci-après nous avons la transcription du *lumbalú* Samb'Angole (La Samba de Angola) avec un Bpm de 80.

The image shows a musical score for four instruments: Pechiche/Alegre, Llamador, Maracas, and Claps. The Pechiche/Alegre part is in 2/4 time and features a complex rhythmic pattern with triplets. The Llamador, Maracas, and Claps parts are also in 2/4 time and consist of simpler rhythmic patterns. The score is divided into four measures.

Figure 39 Transcription des tambours du chant « Samb'Angolé »

https://www.youtube.com/watch?v=GtBlfFmt8Gc&ab_channel=LasAlegresAmbulancias-Topic

L'espace du *lumbalú* ne se prête pas à l'improvisation. Le motif rythmique fait pour le tambour *alegre* ou le *pechiche* ne change pas du début jusqu'à la fin. Les rythmes sont stables et paisibles. En général le volume n'est pas fort. Il se peut que plusieurs tambours participent à l'unisson au moment de la performance.

Et pour finir, voici la transcription du chant Chimankongo (« On vient du Congo »), aussi bpm 80. C'est une des chansons parmi les plus récurrentes pendant le *lumbalú*. Les paroles évoquent les ancêtres et les premiers habitant.es de Palenque, qui venaient d'Afrique Centrale, du Congo et du peuple de Loango d'Angola²⁰⁴. Un des sens qui pourraient être attribué aux paroles de ce chant est relatif à la rencontre entre les ancêtres africain.es, le monde de Luango, et celui des ancêtres qui attendent le ou la palenquera qui vient de décéder. On chante pour l'Afrique et pour le passé dont on a hérité.

²⁰⁴ Cf. traduction du palenquero vers l'espagnol (puis traduit en français par moi-même) en annexe (page 185), fait par Schwegler en 1996 Armin Schwegler, *Chi man kongo : lengua y ritos ancestrales en el Palenque de San Basilio*. Madrid, Veruet, 1996, pages 524-536.

The image shows a musical score for the song « Chimankongo ». It consists of four staves, each representing a different instrument. The time signature is 2/4. The first staff, labeled 'Pechiche/Alegre', shows a melodic line starting in the third measure with eighth notes and rests. The second staff, 'Llamador', shows a rhythmic pattern of eighth notes. The third staff, 'Maracas', shows a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The fourth staff, 'Clap', shows a rhythmic pattern of eighth notes. The score is divided into 8 measures.

Figure 40 Transcription des instruments du chant « Chimankongo »

https://www.youtube.com/watch?v=UUCoFF7_wuE&list=OLAK5uy_n_aWUx8Manpl49tLZCEzJLfCHzjmH-T5w&index=9&ab_channel=LasAlegresAmbulanciasLasAlegresAmbulanciasCha%C3%AEned%27artisteofficielle

II. 2. Les Répertoires des danses traditionnelles

Pour les danses traditionnelles, un nouvel instrument sera ajouté : la *tambora*. Généralement on exécute les danses traditionnelles avec la plus grande formation disponible : deux ou trois tambours *alegres*, une *tambora*, un *llamador* des *guaches*, des maracas et parfois, des claquements des mains.

La danse est aussi importante que la musique. Des ateliers financés par le gouvernement, par les palenquerxs et par le tourisme se déroulent chaque jour dans le village. L'École principale de danse traditionnelle et l'École de Danse et Musique Batata, avant que l'École Batata soit formellement une école, les *kuagros* se rassemblaient périodiquement pour pratiquer la danse ensemble. Les danseurs et danseuses les plus expérimentés enseignaient aux plus jeunes. Cette hiérarchie persiste de nos jours. Les danseurs et danseuses laissent la place aux plus jeunes lorsqu'ils et elles deviennent professeurs, ou occupent d'autres métiers que la danse ou la musique. De plus, l'école

exige aussi que les danseurs et danseuses soient créatifs-ves, parce que les chorégraphies et la musique se font en interaction avec tous les participants.es. Certes, le directeur/directrice de l'École a le dernier mot, mais toutes les idées sont prises en compte pour aboutir au résultat final.

Les danseurs et danseuses s'exercent différemment des musicien.nes, puisque les improvisations se font aux répétitions, mais pas dans les présentations. Les capacités de danse de chaque danseur/danseuse sont démontrées au moment des « solos » de chaque couple.

La communication entre les musicien.nes et les danseurs/danseuses est un point clé pour la performance des danses traditionnelles. Tout.es les participants.es doivent être attentifs et attentives pour qu'il y ait une cohérence entre la chorégraphie, la musique et les paroles.

Généralement, dans les danses traditionnelles, les femmes portent des longues jupes²⁰⁵ avec des bords en dentelle blancs, et les hommes portent des pantalons blancs (sans chemise). Pour les danses qui requièrent des mouvements rapides, les jupes et les hauts sont plus courts, pour que les habits n'empêchent pas les mouvements des danseuses, et pour que le public puisse apprécier leur dextérité.

II. 2.1. *Cumbia*

Nous allons débiter notre description avec une des danses les plus répandue dans toute l'Amérique Latine. La Cumbia est née au nord de la Colombie, avec les communautés afro-descendantes du nord. Le bpm varie selon la région. À Palenque, on écoute des Cumbias entre 70 et 90 bpm. La thématique est souvent liée aux travaux de la région : la pêche, l'agriculture, la connexion avec la nature. Selon le sujet et la chanson choisis, les costumes de danse changeront. On peut utiliser des paniers, des machettes, filets de pêche, sacoches, chapeaux, fleurs, bougies, entre autres. Les objets choisis seront intégrés dans la chorégraphie.

²⁰⁵ Aussi connues comme « polleras ».

L'onomatopée utilisée pour apprendre la phrase musicale au tambour *alegre* est « Ta pi tin », où le « ta » est un *cerrado*, le « pi tin » des *abiertos*. La phrase musicale de la *tambora* dans la Cumbia est de deux mesures. Celle de l'*alegre* dure uniquement une mesure, mais le répertoire de Cumbia est binaire pour tous les instruments :

The image shows a musical score for four instruments in 2/4 time. The instruments are Alegre, Tambora, Llamador, and Maracas. The Alegre part consists of a single measure with a rhythmic pattern of eighth notes, with accents (>) over the notes. The Tambora part consists of two measures, with the first measure having a rhythmic pattern of eighth notes and the second measure having a different pattern. The Llamador part consists of a single measure with a rhythmic pattern of eighth notes. The Maracas part consists of a single measure with a rhythmic pattern of eighth notes. The Alegre part is labeled with the onomatopoeic phrase « Ta Pi Tin Ta pi Tin Ta Pi Tin Ta pi Tin ».

Figure 41 Transcription des instruments qui jouent la *cumbia* : tambour *alegre*, *tambora*, *llamador* et *maracas*.

Avec l'exemple ci-dessous (figure 42), on remarque un rythme de Cumbia plus complexe, avec le « remplissage » qui est dans la première partie de la mesure, tandis que la deuxième partie de la mesure continue à suivre le modèle. La *tambora*, cependant, ne varie pas sa phrase musicale.

Figure 42 Le "remplissage" du tambour *alegre* dans la *cumbia*

Voici l'exemple sonore de la *cumbia* :

<https://soundcloud.com/user-629339414/cumbia/s-ZhjaKiPa4x0>

Chaque instrument peut se permettre de faire des improvisations, mais la base ne change pas.

II.2.1.1. Danse de la *cumbia*

C'est une danse de couple ou de *tutti*, les femmes portent des longues jupes nommées « pollera », et dans certaines chorégraphies, les femmes portent aussi des bougies à la main droite, ce qui servait autrefois à éclairer la scène avant que l'électricité n'arrive au village. Les hommes portent des pantalons et des chemises larges, avec un chapeau et un foulard au cou.



Figure 43 Costumes de *cumbia*, image tirée de youtube²⁰⁶

https://www.youtube.com/watch?v=pkcsWF0wBIY&list=RD1AS7jwHXJdo&index=4&ab_channel=BarranquillaAdoradaBarranquillaAdorada²⁰⁷

II. 2.2. *Son de Negro*

Le Son de Negro est une danse dite de « résistance », puisque sa création date de l'époque de l'esclavage.

« Les espagnols (colonisateurs) pendant la nuit cherchaient des femmes noires pour les violer, ils allaient souvent où la musique était en train de jouer. Dès que les Espagnols entendaient les bruits des tambours à côté des plantations, ils se précipitaient pour chercher des femmes noires et les prendre (...) Les hommes noirs, furieux de voir ses femmes violées ont opté pour une stratégie pour les défendre : ils ont commencé à se peindre de

²⁰⁶ Vidéo mise par Antioqueño Montañero, le 9 décembre 2012.

https://www.youtube.com/watch?v=LNGd5sx4LdU&ab_channel=Antioque%C3%B1oMonta%C3%B1ero

²⁰⁷ Mise en ligne par Carlos Alberto Londoño, interprété par la Fondation « Danza Colombia » en 1999, un groupe de danse de la ville de Barranquilla, qui se trouve à 154 kilomètres au nord de Palenque.

noir pour se camoufler avec la nuit, pour se confondre avec l'obscurité, mais aussi ils se sont déguisés en femmes pour attirer les espagnols. Dès qu'un espagnol s'approchait, on le frappait, on le battait, et on prenait son arme pour après pouvoir se révolter contre eux²⁰⁸. »

C'est pourquoi le Son de negro est une danse exclusive aux hommes, autant les danseurs que les musiciens. Cette danse n'est pas unique à Palenque. Elle est populaire parmi toutes les communautés afro-descendantes, autant des Îles de la Caraïbe comme de l'Est de la Colombie.

La chorégraphie a tendance à être brusque et exagérée. L'idée est de « faire peur » au public avec des expressions faciales très exagérées, en montrant les dents, en sortant la langue, ouvrant beaucoup les yeux et en faisant des « bruits de guerre ». C'est une danse de groupe. Souvent les danseurs se placent en deux rangées qui vont se synchroniser. Le groupe de danseurs et musiciens fait le tour du village. Les hommes qui veulent participer doivent se peindre le corps, le visage et les vêtements avec du « huito ». Un fruit qui est cassé et mélangé avec de l'eau, pour donner une peinture noire huileuse²⁰⁹. Le groupe d'hommes qui réalise le Son de negro est principalement divisé en deux : les danseurs, qui portent des foulards rouges sur la tête, et les musiciens qui portent les foulards verts²¹⁰. Le groupe de danseurs sont équipés de grandes machettes en bois (peinturées aussi avec du « huito »), ou des grands Oz aussi en bois, toutes les deux de tailles très exagérées.

Dans le Son de negro, on trouve trois personnages caractéristiques : le *guía* (guide), la *Guillermina* et le *Viejo*. La procession est entamée par le premier « negrito²¹¹ », ou le *guía*, qui mène le drapeau de Palenque²¹². Son rôle principal est de mener la procession et de danser avec le drapeau. Le *guía* est suivi de la *Guillermina*, un « negrito » vêtu comme une femme, habillé avec une robe à longue jupe, maquillé et avec un foulard en guise de chignon. Les mouvements de danse de la *Guillermina* sont plus féminins. Par exemple, elle

²⁰⁸ Cf. l'interview de Franki dans l'annexe. (page 156)

²⁰⁹ Le « huito » se trouve partout dans la Colombie. Cette façon de se peindre avec du « huito » pour un rituel ou une occasion spécifique n'est pas unique à Palenque. Par exemple, dans l'Amazonie colombienne le peuple Tikuna l'utilise pour certains rituels.

²¹⁰ Les différentes couleurs de foulards sont utilisées uniquement pour différencier les groupes de danseurs avec le groupe des musiciens.

²¹¹ Petit noir, nom donné aux danseurs du Son de Negro

²¹² Une tranche horizontale noire, une bleue, et deux vertes. Couleurs associées à la figure de Benkos Biojó.

bouge plus ses hanches, elle joue plus avec sa jupe et fait plus de tours que les autres « negritos ». La *Guillermína* est accompagnée par el *Viejo*²¹³, un « negrito » qui fait semblant d'être très vieux : il intègre à ses mouvements de danse le dos courbé, une jambe qui ne marche pas, des moments où il se gratte la tête, comme s'il avait oublié les pas de danse. Finalement après le groupe de danseurs, on trouve le groupe de musiciens, suivi par le public²¹⁴.

Dans le groupe des musiciens, il y a un seul joueur de tambour *alegre*, une seule paire de maracas, et une *guacharaca*, mais beaucoup de musiciens jouent des Idiophones entrechoqués, d'autres qui claquent des mains et frappent des bouteilles en verre (principalement jouées par des femmes) ; une voix soliste intervient (qui tourne entre les musiciens qui veulent prendre le rôle) alors que le reste de musiciens effectuent les chœurs.

La procession dessine un chemin dans le village, mais tout le groupe s'arrête devant les maisons des musiciens reconnus du village qui sont ou non en vie. Comme par exemple, tout le groupe de Son de Negro s'arrête devant la maison où Graciela Salgado habitait auparavant, la maison de Rafael Cassiani, d'Afro Neto, de Franklin. Quand la procession passe par des maisons des autres personnes du village, on donne un peu d'argent à la *Guillermína*. Cet argent sera, par la suite, reparté entre les danseurs et musiciens du Son de Negro.

Musicalement le « son de negro » est divisé en trois parties :

1. Le *llamao*, ou « l'appel ». Quand les musiciens appellent les autres pour qu'ils les rejoignent à la danse.
2. Le *callejero*, ou « de la rue ». Quand le groupe se déplace dans les rues de Palenque.
3. Le *sentao*, ou « assis ». Quand le groupe prend un petit repos et le joueur de tambour s'assoit. À ce moment, les femmes s'approchent des musiciens, elles tiennent des bouteilles en verre qu'elles frappent avec des monnaies, en suivant le rythme du *sentao*.

²¹³ Le vieillard.

²¹⁴ Souvent composé par les femmes du village.



Figure 44 . À gauche, le *guía* avec le drapeau de Palenque²¹⁵ , suivi de « el viejo » (le vieillard) avec son bâton et la *Guillermina*, suivis des danseurs avec des foulards rouges²¹⁶.



Figure 45 Les musiciens au foulard vert, en arrière des danseurs.

²¹⁵ Les images du « Son de Negro » ont été partagées avec moi par Diógenes Rafael Cabarcas Zurita.

²¹⁶ Toutes les photos du « Son de Negro » ont été partagées par le collective « kuchá Ku Suto » de Palenque

II.2.2.1. Son de Negro « De la rue », *callejero*.

Voici le patron rythmique du Son de Negro « de la rue », *callejero*. C'est le rythme le plus utilisé, puisqu'il y a beaucoup de déplacements dans le village. Son BPM est de 120.

The image shows a musical score for the rhythm "De la Rue". At the top, it indicates a tempo of 120 BPM (♩ = 120). The score is divided into five staves, each representing a different instrument or action:

- Alegre:** 6/8 time signature. The melody consists of eighth notes and rests.
- Maracas 1:** 6/8 time signature. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.
- Bouteille en verre:** 2/4 time signature. It plays a simple pattern of quarter notes.
- Guacharaca 2:** 6/8 time signature. It plays a pattern of eighth notes.
- Paumes:** 2/4 time signature. It plays a pattern of quarter notes.

The score is divided into two measures by a vertical line. The first measure shows the initial setup, and the second measure shows the main rhythmic pattern.

Figure 46 Rythme "de la rue" au tambour *alegre*, *maracas*, bouteilles en verre, *guacharaca* et claquements de mains.

Voici l'exemple sonore du rythme *callejero* :

<https://soundcloud.com/user-629339414/callejero/s-yrx7cEaQIYw>

Les claquements des mains et les Idiophones entrechoqués vont ensemble, toujours en croches. On remarque encore une fois une superposition de deux mètres rythmiques différents : les claquements des mains avec Idiophones entrechoqués, les bouteilles en verre et les maracas en 2/4, le tambour *alegre* et la *guacharaca* en 6/8.

On note une variation du rythme du tambour *alegre*, qui reste néanmoins, toujours en 6/8.

Figure 47 Variation 1 du rythme "de la rue"

Le tambour *alegre* peut aussi faire la variation suivante, et d'autres combinaisons similaires. Ainsi, la *guacharaca* peut aussi rejoindre le rythme des maracas :

Figure 48 Variation 2 du rythme "de la rue"

II.2.2.2. Son de Negro « L'appel », llamao.

Le rythme de l'appel comporte une petite introduction produite chaque fois qu'il sera joué :

- Introduction

Figure 49 Introduction du rythme de "L'appel"

- Appel

Figure 50 Rythme de "L'appel" en tutti

Voici l'exemple sonore de « l'appel » :

<https://soundcloud.com/user-629339414/llamado/s-jFvINyURsUh>

C'est le rythme le plus rapide de tous pour le tambour *alegre* : celui-ci n'a pas de variations rythmiques, mais on peut altérer les *abiertos* avec des *fondeos* (comme dans la figure

suivante). La phrase qu'on utilise pour l'apprendre est « puro puño y patada » (beaucoup des coups de poings et des coups de pieds).

The image shows a musical score for Variation 1 of 'L'appel'. It consists of five staves: A1, Mrcs. 1, B. en V., Gch. 2, and p. The A1 staff has lyrics: 'pu-ñoy pa tá. Pu-ro pu-ñoy pa tá. — pu-ñoy pa tá. Pu-ro pu-ñoy pa tá.' The score is written in a rhythmic style with various note values and rests. The Mrcs. 1 and Gch. 2 staves have a similar rhythmic pattern. The B. en V. and p. staves have a simpler rhythmic pattern. The score is divided into two measures by a vertical line.

Figure 51 Variation 1 du rythme de "L'appel"

II.2.2.3. Son de Negro « Assis », *sentao*.

Enfin, nous avons le rythme de Son de negro « Assis ». C'est le plus lent de tous, justement parce que c'est le moment de se reposer. Il est souvent joué vers le milieu du parcours.

The image shows a musical score for a piece titled "l'assis" in tutti. It consists of five staves: Al (Alto), Mrcs. 1 (Mandolin 1), B. en V. (Bassoon in Alto), Gch. 2 (Guitar 2), and p. (Piano). The score is in 2/4 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests. The Al staff has a melodic line with many sixteenth notes and rests. The Mrcs. 1 and Gch. 2 staves have a rhythmic pattern of eighth notes and sixteenth notes. The B. en V. staff has a simple rhythmic pattern of eighth notes. The p. staff has a rhythmic pattern of eighth notes and sixteenth notes.

Figure 52 Rythme de "l'assis" en tutti

Voici l'exemple sonore de l'assis :

<https://soundcloud.com/user-629339414/sentao/s-q5QVRRVYSn9>

La danse se termine dans la place principale, devant le statut de Benkos Biojó. Les musiciens font un cercle autour des danseurs, qui dans cette étape de la chorégraphie, font une danse collective par terre en simulant un voyage en bateau. C'est ici que chaque danseur fait un petit dernier défilé, et les danseurs disparaissent dans la foule.

Le Son de Negro est interprété à chaque fois qu'il y a un événement spécial au village. Pour ouvrir les célébrations du Festival de Tambours, pour Noël, ou à chaque fois que les groupe de musiciens et danseurs veulent organiser un événement pour ramasser un peu d'argent. Avec l'argent collecté, on peut faire un repas pour tous les participants, ou on peut leur distribuer en parties égales.

Voici une vidéo de la danse de Son de Negro :

<https://youtu.be/VN5MoKAPHDQ>²¹⁷

²¹⁷ Vidéo édité par Isabel Almario, avec les sources données par Diógenes Rafael Cabarcas Zurita. Mise en ligne le 31/05/2021.

II. 2.3. *Mapalé* et *Puya*

Cette danse est très appréciée à Palenque, elle demande beaucoup d'endurance physique et d'acrobaties. Pour le *Mapalé* et *Puya*, les instruments sont : tambour *alegre* (1, 2 ou 3 tambours en total), *tambora* et maracas et/ou *guaches*. Elle est divisée en trois parties :

- *Puya* Lente : le rythme utilisé pour les déplacements, en groupe et en couple. Pour entrer dans la scène en tant que groupe, et pour se diriger vers l'avant de la scène en tant que couple.
- *Puya* Rapide : l'apogée de performance du couple, en rapidité rythmique et corporale.
- *Mapalé* : partie de transition, entre les déplacements et après la « *Puya* rapide » dansé en couple. C'est la partie la plus lente de toute la danse. C'est aussi un moment de relatif repos pour le reste de danseurs et danseuses qui ne sont pas dans le couple à l'avant de la scène.

Voici trois options de la *Puya* Lente :

The image shows a musical score for 'Puya Lente 1'. It consists of three staves: Alegre 1, Tambora 2, and Maracas. The tempo is marked as ♩ = 80. The time signature is 2/4. The Alegre 1 staff shows a sequence of eighth notes with accents and triplets. The Tambora 2 staff shows a sequence of eighth notes with accents and triplets. The Maracas staff shows a sequence of quarter notes with accents and triplets.

Figure 53 Exemple 1 de puya lente

Voici un exemple en ralenti au tambour *alegre*:

<https://soundcloud.com/user-629339414/puya-lente/s-NYmQY7KyPII>

Et un exemple au tempo réel :

<https://soundcloud.com/user-629339414/puya-tempo-reel/s-mdDPGSP4NiR>

Une variation de la *puya* lente, voici la *puya* lente 2 :

Puya Lente 2
♩ = 80
4

Algr

Tmbra

Mrcs.

Figure 54 Exemple 2 de *Puya* lente

Voici l'exemple sonore au tambour *alegre* :

<https://soundcloud.com/user-629339414/puya-lente-2/s-SirQk4i2dji>

Et finalement nous avons la *puya* lente 3 :

Puya Lente 3
♩ = 80
7

Algr

Tmbra

Mrcs.

Figure 55 Exemple 3 de *puya* lente

Pour passer d'un *puya* lente à une *puya* rapide, on accélère constamment le rythme de la *Puya* (on peut choisir de commencer avec la *puya* lente 1, 2, ou 3, illustrés plus haut) jusqu'à arriver à un bpm de 120. À ce moment-là, le patron rythmique est composé par des croches et des demi-croches en triolets. Voici deux exemples des *Puyas* Rapides :

10 *accel.* Puya rapide 1
♩ = 120

Algr

Tmbra

Mrcs.

Figure 56 Exemple 1 de Puya rapide en tutti

Puya Rapide 2
♩ = 120

Algr

Tmbra

Mrcs.

Figure 57 Exemple 2 de Puya rapide en tutti

Voici l'exemple sonore de la *puya rapide* 1 et 2 avec tambour *alegre* et *tambora*:

<https://soundcloud.com/user-629339414/puya-rapide-1-2/s-596hcXHABFT>

Finalement, nous avons deux exemples de *Mapalé* :

Mapalé ♩ = 140

Algr

Tmbra

Mrcs.

Figure 58 Exemple 1 de *Mapalé*

Voici l'exemple sonore du *mapalé* :

<https://soundcloud.com/user-629339414/mapale/s-blGgG5Kxn0w>

Mapalé 2 ♩ = 140

Algr

Tmbra

Mrcs.

Figure 59 Exemple 2 de *Mapalé*

Les paroles de cette danse reposent sur le mot *ma-pa-lé-lé-lé* chanté en système responsorial par le chœur. À Palenque on a l'habitude de faire une petite introduction avec l'hymne de Palenque et la phrase musicale suivante :

Negra venida del mar	Noire venue de la mer
Negro de estirpe africana	Noir de lignée africaine
Negro, negro como yo	Noir, noir comme moi-même
Negro, toca tu tambor	Noir, joue ton tambour

Y despierta negro a la humanidad Mapalé!	Et reveille, mon noir, à l'humanité Mapalé
Ritmo de <i>Puya rápida</i> S : Mapalé...(10 veces lé) C : Mapalélélélé	Rythme de <i>Puya rapide</i> S : Mapalélélélé...(10 fois lé) C : Mapalélélé Bis autant de fois nécessaires, selon la chorégraphie)
Ritmo de <i>Puya Lenta</i> S : Mapalé...(10 veces lé) C : Mapalélélé	Rythme de <i>Puya lente</i> S : <i>Mapalé</i> ...(10 fois lé) C : <i>Mapalélélé</i>
Ritmo de <i>Mapalé</i> S : Mapalé...(10 veces lé) C : Mapalélélé	Rythme de <i>Mapalé</i> S : Mapalé...(10 fois lé) C : Mapalélélé

II.2.3.1. Danse de *Mapalé et puya*

Pour choisir entre les patrons rythmiques des *Mapalés* et *Puyas*, il faut juste tenir compte de la chorégraphie des danseurs et danseuses. Au moment de la « Puya Lenta », le couple se place pour faire son « solo ». Pour les « Puya Lenta », on fait des mouvements avec des allusions sexuelles. Par exemple, la femme ou l'homme se mettent par terre et l'autre fait des petits sauts avec des mouvement pelviens ; ou la femme saute sur l'homme avec ses pieds autour de lui ; le couple fait des tours de la scène en faisant des petits sauts avec des mouvements pelviens. Le moment des *Puyas* rapides, on danse très activement en bougeant les pieds et les mains, et on revient vers le groupe pour danser les *tutti* lorsqu'un autre couple va vers l'avant de la scène.



Figure 60 Costumes pour la danse *Mapalé*²¹⁸

La connotation sexuelle est voulue et elle n'est pas vue de façon obscène. Beaucoup de danses y font allusion. D'ailleurs, nous poursuivrons plus bas avec la description d'un des « jeux des veillées » qui personnifie l'accouplement des dindes.

Voici un exemple de danse de *mapalé* fait en 2013 par l'École Batata pendant le 28^{ème} festival des tambours, dans cette interprétation Keila et Kendri²¹⁹ ont participé à la création de la chorégraphie, où on a inversé les rôles des hommes et femmes pendant une partie de la danse.

https://www.youtube.com/watch?v=eoXho9A343k&ab_channel=KARTACHOTV²²⁰

II. 2.4. La danse de « El pavo y la pava ». La danse du dindon et de la dinde

Les « jeux des veillées » correspondent aux différentes activités effectuées lors des funérailles ayant pour but de divertir pendant les neuf jours des veillées, pour que les invité.es et les membres de la famille du/de la défunt.e puissent résister et rester éveillés pendant la nuit. Néanmoins, depuis un bon moment, la danse de la dinde mâle et femelle

²¹⁸ Photo prise par Diógenes Cabarcas.

²¹⁹ Intégrantes du groupe « Kombilesa Mi ».

²²⁰ Mise en ligne par KARTACHOTV le 16 octobre 2013.

s'est intégrée dans le répertoire des danses traditionnelles. C'est le seul jeu de veillée qui est accompagné du tambour.

La chorégraphie reproduit les mouvements de la danse d'accouplement entre le dindon et la dinde. La position corporelle est disposée de façon à ce que le public puisse comprendre comment les danseurs et danseuses effectuent cette imitation. Le danseur ou la danseuse va bouger la tête en cercle, comme l'animal, et va disposer les bras en forme d'ailes, courber le dos et bouger les fesses.

Après avoir fait un solo de femmes, les hommes viennent courtiser. Ils dansent autour d'elles, et les femmes essaient de jouer avec eux. Ensuite, on arrive à la partie où les danseurs et les danseuses imitent le dindon qui « monte » sur la dinde pour s'accoupler. Cette partie est rythmiquement plus rapide que la première.

La danse peut être très rapide, le bpm varie entre 120 et 180.

Voici une transcription de l'introduction, qui commence en tremolo, suivi de la danse nuptiale :

Figure 61 L'introduction de la danse de la dinde et du dindon en *tutti*

Voici l'exemple sonore de l'introduction au tambour *alegre*:

<https://soundcloud.com/user-629339414/el-pavo-y-la-pava/s-c2QtqcEpH0S>

Voici une variation de la danse d'accouplement :

Figure 62 La première partie de la « danse de la dinde et du dindon » en tutti

Voici les paroles de cette première partie, chantés par le oula soliste :

S : Yo tenía una pava echada (Bis)	S: Moi, j'avais une dinde qui se reposait (bis)
Con huevos de codorniz/gavillán (Bis)	Avec des œufs de caille/épervier (bis)
S: Si la pava no me quiere (bis)	S: Si la dinde ne m'aime pas (bis)
Cojo el camino y me voy	Je prends le chemin pour m'en aller.

En dernier, nous avons la deuxième partie, plus rapide où le couple fait semblant de faire l'amour :

Figure 63 Deuxième partie de la danse de la dinde et du dindon

Voici l'exemple sonore de la deuxième partie de la danse jouée au tambour *alegre*:

<https://soundcloud.com/user-629339414/arrua-arrua/s-C7nzBip4kNb>

Les paroles de cette deuxième partie sont les suivantes :

S : Arrúa, arrúa	S: arrúa, arrúa (onomatopée de la dinde)
C: El pavo y la pava!	C: Le dindon et la dinde!
(Bis)	(Bis)



Figure 64 Danse du dindon et de la dinde, quand les danseurs et danseuses reproduisent « l'accouplement²²¹ »

https://www.youtube.com/watch?v=Q9oK4MPJ7K8&ab_channel=TRADICION_YFUZZION

Une danse similaire peut se trouver à Cuba, il s'agit d'une des variations de la rumba afro-cubaine : le *guaguancó*²²², danse de couple entre un coq et une poule. Cette danse est accompagnée d'un chant en créole afro-cubain et de membranophones similaires au tambour *alegre* (appelés *timbás*), de cloches, d'une voix soliste et d'un chœur en format responsorial.

D'autres jeux de veillées s'interprètent lors des funérailles, et ce répertoire est aussi utilisé par les enfants comme des comptines et des jeux pendant la récréation ou leur temps de jeu. On y trouve les pièces suivantes :

- Culebra
- Chimbililí
- La perra

²²¹ Tiré des archives, partagés par Diógenes Rafael Cabarcas Zurita. Photo prise lors d'une présentation de l'École Batata.

²²² Yvonne Payne, « Changing values in Cuban Rumba, a lover class black dance appropriated by the Cuban Revolution », *Dance Research Journal*, Vol. 23, No. 2, 1991. Page 2

- El loro y la lora

Ces jeux sont accompagnés d'actions collectives en cercle (Chimbililí, la perra et el loro y la lora) ou en file (culebra). Le groupe des « Alegres Ambulancias » et « Komilesa Mi » ont enregistré ces comptines et jeux de veillées accompagnés des instruments. Normalement les comptines/jeux de veillées se font juste *a capella*. C'est pourquoi l'accompagnement instrumental reste libre et au jugement esthétique du groupe. Par exemple les « Alegres Ambulancias » font « Chimbililí » avec le rythme de *cumbia*, « El loro y la lora » se fait au rythme de *chalupa*, et la perra au rythme de *chalupa*²²³.

Le répertoire des comptines/jeux de veillées a un système responsorial entre un.e soliste et le chœur, celui ou celle qui fait la voix soliste dirige le *tempo* et l'énergie de la chanson. Par exemple dans la comptine/jeux de veillée « culebra », le ou la soliste dirige la file d'enfants ou d'adultes sur un chemin qui serpente.

Solista: Culebra, no me pica-a mí! Coro: Culebra! (Bis)	Soliste : Serpent, Elle ne me mord pas Chœur : Serpent! (Bis)
S :Con su rabo azul Coro: Culebra! (Bis)	S: Avec sa queue bleue Chœur : Serpent! (Bis)
S: No me pica hoy Coro: Culebra! (Bis)	S: Le serpent ne va pas me mordre aujourd'hui Chœur : Serpent! (Bis)
S: Me picará mañana Coro: Culebra! (Bis)	S: Le serpent va me mordre demain Chœur : Serpent! (Bis)
S: Pa'tras!	S: Derrière!

²²³ https://www.youtube.com/watch?v=QGZ6vzg3ZTc&ab_channel=LasAlegresAmbulancias-Topic
Consulté le 13/05/2021 publié par la chaîne officielle de YouTube de Las Alegres Ambulancias © la vidéo a été publiée le 16/02/2018, mais elle fait partie du disque sortie le 01/09/2017. Pour la version accompagnée par des instruments de « kombilesa Mi » des jeux de veillées, consulter leur site : <https://kombilesami.bandcamp.com/album/kombilesa-m-ep>. Consulté le 05/08/2021.

C: Pa'tras! (4 veces)	C: Derrière! (4 fois)
S: Pa'lante! C: Pa'lante! (4 veces)	S: Devant! C: Devant! (4 fois)
S: Un brinquito C: Un brinquito (4 veces)	S: Un petit saut! C: Un petit saut! (4 fois)
S: Con un pie! C: Con un pie! (4 veces)	S: Avec un pied! C: Avec un pied! (4 fois)

Le ou la soliste fait les actions qui chante, et le chœur va le suivre. Le chœur est constitué par les autres participant.es, placé.es en file derrière le-la soliste.

Voici une vidéo de la danse de « culebra » accompagnée au tambour par Tomás Teherán, connu comme « Batata IV », pour l'accompagnement il fait le rythme de *cumbia* :

<https://youtu.be/jsfqGPgH3YY?t=227>²²⁴

Comme son nom l'indique, les répertoires de musiques traditionnelles de Palenque ont été joués depuis le début de la création du village. Ces répertoires reflètent les exploits des ancêtres, et les raisons pour lesquelles Palenque a été créé. Les répertoires de musique et de danses traditionnelles montrent l'esprit de liberté et de partage entre les habitant.es de Palenque, sans laisser de côté l'importance de leurs liens avec l'Afrique sub-saharienne. Les fondateurs et fondatrices de Palenque venu.es du continent Africain, ont transmis leurs savoir-faire à travers la culture et l'art, en maintenant une tradition forte qui a survécu, avec ses transformations, jusqu'aujourd'hui. Les liens africains sont aussi présents dans la musique, danse et les rituels de Palenque.

²²⁴ Mise sur youtube par la chaîne officielle de « Las Alegres Ambulancias », le 13 septembre 2020.

Nous allons maintenant nous intéresser aux répertoires de Palenque considérés comme étant plus modernes, avec des influences des communautés afro-cubaines et des connections transatlantiques avec les répertoires du XXème siècle de l'Afrique subsaharienne.

CHAPITRE TROISIÈME

Les répertoires modernes et les échanges culturels entre les musicien.nes de Palenque et d'autres communautés afro-descendantes

III. Les répertoires modernes et les échanges culturels entre les musicien.nes de Palenque et d'autres communautés afro-descendantes.

Le lien entre l'Afrique sub-saharienne et Palenque n'a jamais cessé d'exister. La mémoire collective et la tradition orale ont permis que l'identité africaine survive et se reflète à travers des savoir-faire, l'art, la langue et toutes les expressions de la culture à Palenque. Les palenquerxs ont su maintenir ces liens de façon transgénérationnelle, et l'esthétique de nature afro-descendante est très recherchée parmi les artistes et musicien.nes. Néanmoins, le contact avec d'autres communautés a été essentiel dans l'histoire de la musique (et de l'art en général) de Palenque.

Le territoire où Palenque a été fondé, choisi stratégiquement par Benkos Biohó, était connu et visité par les autochtones du nord de la Colombie (*arawak, kogi et ijka*). C'est pourquoi les palenquerxs ont eu un contact avec d'autres peuples, aussi marginalisés par les colonisateurs. Tous se sontentraîdés et ont eu des échanges culturels et musicaux. Aujourd'hui les communautés habitent leurs territoires respectifs, et les échanges se manifeste à travers les instruments, notamment la *gaita* et les *maracas*, et les répertoires comme la *cumbia*, le *porro*, et le *son corrido*. Ceci s'applique aussi à chaque village aux alentours de Palenque.

Un peu plus tard, dans les années 1920, les palenquerxs se retrouvent en contact avec une autre communauté afro-descendante, et cet événement marquera une direction importante pour la création de nouveaux répertoires à Palenque. Un grand nombre d'agriculteurs afro-cubains sont arrivées pour travailler dans la « Central Colombia », une raffinerie et usine de production de sucre, placée entre Mahates, Malagana, Palenque, San Pablo et Sincerín²²⁵. L'influence musicale des agriculteurs afro-cubains a eu un effet très important parmi les communautés du nord de la Colombie, avec le répertoire

²²⁵ Entre Mahates, Malagana, Sincerín, Palenque et San Pablo. Amín Sabas Guardo Ballestero. « Ingenio Central Colombia », Sincerín (Bolívar) : su Historia Social, 1908-1920.» Mémoire de baccalauréat, Universidad de Cartagena, 2014, page 19. Voir la carte ci-dessous pour avoir une meilleure idée de son emplacement.

qu'aujourd'hui en Colombie est connu sous le nom de *sexteto*. Toutefois, le *sexteto* à Cuba n'était pas encore si populaire à cette époque.

Le répertoire qui est arrivé à Palenque, par le biais des afro-cubains portait de fortes traces de répertoires plus anciens, comme le *changüí*, *kiribá* et *nengón*, et les palenquerxs l'ont adapté à leurs instruments et à leur savoir-faire.

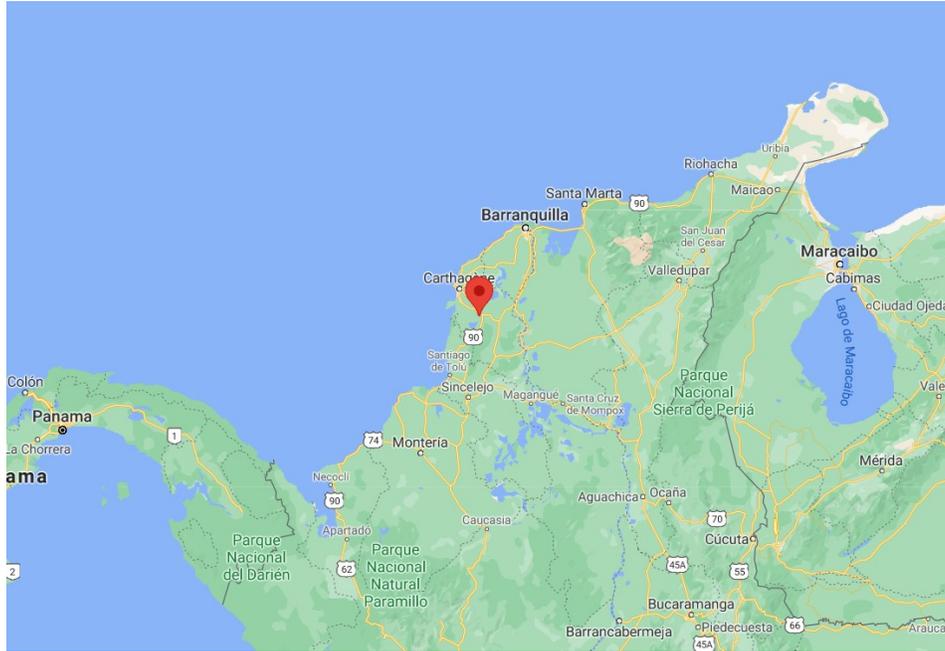


Figure 65 Le Nord de la Colombie et l'emplacement de Central Colombia

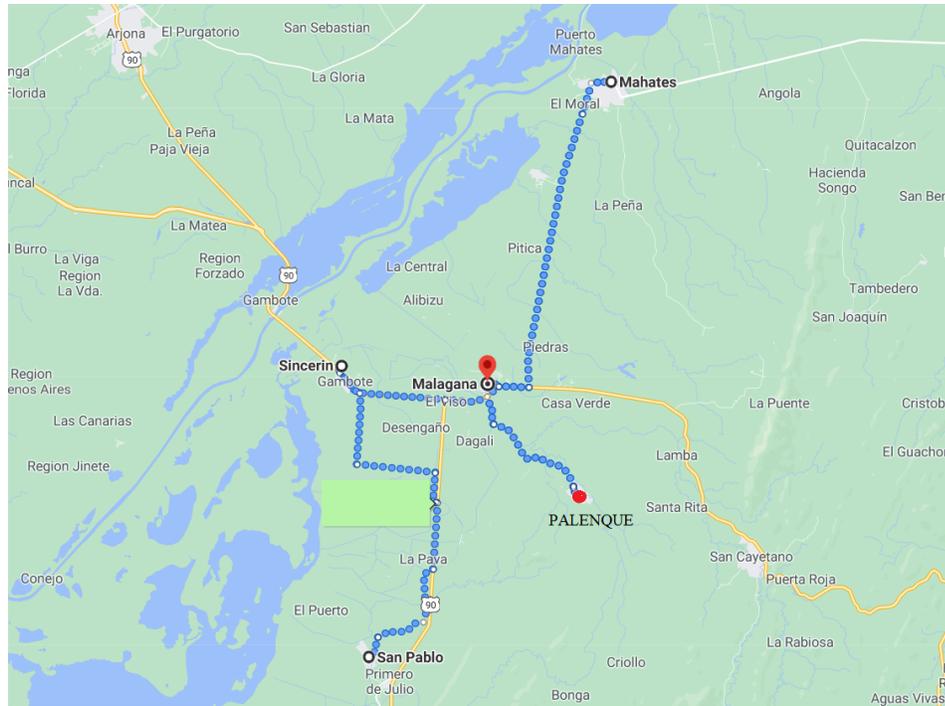


Figure 66 Les villes principales où se situaient la raffinerie et l'usine de sucre, l'entreprise Central Colombia

Ensuite, l'arrivée de l'électricité a constitué un événement très important pour Palenque et ses habitants. Son installation a eu lieu très tard (avec un siècle de différence) par rapport au reste du pays²²⁶. On doit l'arrivée de l'électricité à Antonio Cervantes appelé aussi « Kid Pambelé », le champion mondial de boxe. Afin de pouvoir visionner un match auquel il participait, il offre à son oncle une télévision alimentée par une pompe à gazoil. C'est dans ce match que « Kid Pambelé » obtient, pour la première fois, le titre de Welterweight Junior, dans la ville de Panamá. La télévision a été placée dans la place centrale du village, qui est aussi le lieu social le plus important²²⁷. Après avoir remporté le titre, Pambelé retourne en Colombie où il est reçu comme un héros national par le président à cette époque, Andrés Pastrana, pour avoir fait rayonner la Colombie à un niveau international. Pambelé demande au président d'installer l'électricité publique dans son village, Palenque. Il lui demande aussi de construire un aqueduc et une voie pavée pour

²²⁶ Depuis 1886, avec l'installation de la première centrale hydroélectrique à Bogotá.

²²⁷ C'est à la place centrale (*la plaza*) où se trouvent l'église, les bars, boîtes de nuit, restaurants et dépanneurs principaux du village. À la place centrale, se déroulent aussi les élections et les festivals religieux et populaires.

accéder plus facilement à Carthagène et autres villages voisins, mais ceci a pris davantage de temps.

L'électricité est enfin arrivée à Palenque en 1976, et avec elle, toutes les autres technologies : T.V., radios, Vitrolles, gramophones, et plus tard, les *picós*. Les dispositifs audio-visuels ont permis aux palenquerxs de voir et d'écouter les autres cultures afro-descendantes des Amériques (salsa, rumba, jazz), mais aussi de l'Afrique sub-saharienne (principalement le *soukous*).

Après le dernier contact entre la communauté afro-cubaine et les palenquerxs, le répertoire prédominant a été le *Sexteto*, depuis les années 1930 jusqu'aux années 1980. À ce moment, la connexion musicale la plus forte qui s'est déroulée entre Palenque et les autres cultures afro-descendantes se traduit par l'arrivée du *soukous*. Les disques d'acétate étaient ramenés par les bateaux de cargaison au Port de Carthagène, avec des répertoires de la musique afro-caribéenne et afro-saharienne. Cette diffusion donna naissance à Palenque à un nouveau répertoire : la *chalusonga*. Ce dernier sera plus tard l'inspiration d'un nouveau répertoire de *champeta*, qui va de pair avec le répertoire de *Son Palenquero*, joué principalement par le groupe musical « Son Palenque ».

Les mouvements migratoires ont toujours existé à Palenque. Les destinations plus populaires sont Carthagène, Barranquilla, Santa Marta et des villes de la frontière avec le Venezuela²²⁸. Néanmoins, les palenquerxs qui habitent dans d'autres villes ont toujours des obligations qui dureront toute leur vie envers Palenque. Par exemple, si l'un de leurs proches meurt, ils/elles sont obligés de retourner à Palenque pour procéder aux funérailles. Et réciproquement, quand un des palenquerxs meurt à l'extérieur de Palenque, on fait une célébration en son nom. Dans ce cas, au lieu de mettre un corps dans le cercueil, on y met une photo de la personne décédée et on réalise la même célébration traditionnelle des funérailles. La plus grande communauté de palenquerxs hors de Palenque se trouve à Carthagène, principalement dans des bidonvilles aux périphéries de la ville portuaire. C'est là où le groupe musical « Son Palenque » a trouvé ses origines, avec des palenquerxs qui

²²⁸ Principalement dans la ville de Maracaibo et les villes aux alentours : San José, Machiques, la Paz, Caño Blanco. Plus au sud, dans la ville de San Cristóbal, ou plus à l'est comme la ville de Barquisimeto, Valence et Caracas. Dernièrement, la crise économique et sociale du Venezuela a obligé les palenquerxs de ces villes, à retourner à Palenque.

se sont retrouvés dans ces bidonvilles, et qui ont commencé à faire de la musique ensemble jusqu'à former leur groupe. En général, les palenquerxs qui habitent à l'extérieur font toujours des aller-retours au village natal. Ils/elles rentrent pour célébrer les différentes festivités et les funérailles. Parmi les musicien.nes de Palenque, un grand nombre d'entre eux partent aussi vers des villes plus grandes, néanmoins, leurs œuvres sont toujours liées à leur identité palenquera, par exemple, avec des rythmes originaires de Palenque, ou inspirée de ses rythmes, et avec l'utilisation de la langue palenquera. Certes, les musicien.nes qui n'habitent pas à Palenque sont plus influencé.e.s par les musiques de l'extérieur, mais justement le contact entre les palenquerxs qui habitent ailleurs, et ceux/celles qui restent au village est très active. Donc, la musique palenquera produite à l'extérieur de Palenque revient à Palenque.

Grâce à la connexion entre Palenque et Carthagène, les années 1970 et 1980 ont marqué l'histoire de la musique de Palenque. À partir du moment où Palenque a eu un accès aux musiques d'ailleurs diffusées plus facilement, les palenquerxs se sont inspirés des artistes majoritairement afro-descendant.es pour créer des nouveaux répertoires. Après 2005²²⁹, Palenque a reçu plus de fonds pour diffuser sa musique. Les musicien.nes ont pu voyager en Afrique et les musicien.nes de l'Afrique ont pu visiter Palenque. C'est à partir de ce moment que des instruments étrangers à Palenque ont été introduits au sein des groupes musicaux. Les cuivres et les instruments électroniques par exemple, ont été intégrés par les musicien.nes palenquerxs qui habitaient dans les bidonvilles de Carthagène : Justo Valdéz avec « Son Palenque », Viviano Torres avec son groupe « Anne Swing » et Luis Towers, qui a introduit la guitare typique du *soukouss*, la basse électrique, les sonorités des mixeurs utilisés par les DJs aux *picós*, ainsi que les trompettes, euphoniums et la batterie.

Plus tard, dans les années 2000, le rap a commencé à influencer les créations musicales des musicien.nes de Palenque. Plusieurs groupes de rap se sont constitués puis se sont dissouts. De nos jours, le plus important demeure « Kombilesa Mi », qui diffuse le répertoire de RFP (Rap Folklorique Palenquero), et avec lui, son idéologie.

²²⁹ Année où San Basilio de Palenque est proclamé Chef-d'œuvre du Patrimoine Oral et Immatériel de l'Humanité par l'UNESCO.

Dans le chapitre présent, nous étudierons les répertoires de *sexteto*, de *son palenquero*, de *la chalusonga*, de *la champeta* et de *RFP*. Les groupes ont été sélectionnés en fonction de leur popularité. Ces groupes de musiques sont les ambassadeurs de chacun de ces répertoires. Chaque groupe fait des nouvelles créations dans le style du répertoire qu'ils ont choisi. D'autres catégories de répertoire moderne existent aussi à Palenque, mais elles sont moins connues et/ou n'ont pas eu autant de succès ou certains ont disparu²³⁰.

III. 1. Le Sexteto²³¹

L'arrivée des afro-cubains sur le sol colombien a permis des échanges musicaux entre les deux cultures. Ces échanges ont eu lieu partout au nord de la Colombie avec la prolongation des terres de la Central Colombia. Le *sexteto* en tant que répertoire et en tant qu'ensemble de musicien.nes a été très populaire et pas uniquement à Palenque. De nos jours, nous connaissons l'existence de *sextetos* actifs au département de Córdoba, comme le « Sexteto de San Antero », le « Sexteto de Puerto Escondido », et le « Sexteto del Silencio ». Au département de Urabá, on trouve le « Sexteto de San Juan de Urabá », et le « Sexteto de Turbo ». Chaque *sexteto* de la Colombie est spécifique à sa région. Quelques-uns utilisent la guitare et font des rythmes plus similaires au *changüü* cubain (comme le « *Sexteto* de San Juan de Urabá »), mais la majorité des *sextetos* de la Colombie sont constitués d'instruments de percussion, incluant la *marímbula*, les claves, les maracas, les *bongoes*, la *timba* ou le tambour *alegre*, et la *guacharaca* ou le *güiro*. Avec des rythmes de *son cubain*, interprétés par les *sextetos* de Cuba vers la fin du XIXème siècle, le *sexteto* commence à être joué en Colombie vers la fin des années 1920, et est devenu très populaire dans les années 1930 partout dans le nord de la Colombie, et surtout parmi les communautés afro-colombiennes. Tout ce qui touche au répertoire de *sexteto* a toujours des influences afro-cubaines très visibles, par exemple les instruments qui ont été introduits en Colombie (*marímbula*, *bongoes*, *timba*), ou les mélodies et paroles des chansons que les palenquerxs ont adopté ou modifié.

²³⁰ Comme le groupe « Oriki Tabalá », groupe de musique et danse traditionnelles et du *sexteto*, mais qui se dissout dans les années 2000. Ou le groupe de hip hop « Rap Kusuto », qui n'est pas très actif dans la communauté et donc, moins connu.

²³¹ Sextuor

Les instruments du *sexteto* cubain incluent le *très* et/ou la guitare, des *bongoes*, un *marímbula*, des claves, des maracas, et un *güiro*. On utilise aussi la *botija*, une jarre en argile avec un trou au milieu du ventre : l'instrumentiste souffle par l'embouchure de la jarre, et avec le trou du ventre, il/elle peut changer de note. La *botija* produit des sons graves, on l'utilise comme basse harmonique de l'ensemble, généralement avec le grave des accords de tonique-dominante. Plus tard, la *marímbula* et la *botija* seront remplacés par la contre-basse, et, dans les années 1930, on ajoute une trompette au *sexteto*, qui est devenu *septeto* (septuor) avec un léger changement dans le répertoire²³². Tandis que les *sextetos* de Palenque n'incluent pas le *très*, ou guitare ou d'autres sortes de cordophones, ni aérophones, néanmoins, les *sextetos* de Palenque incluent la *timba*, membranophone ouvert, avec une seule membrane et en forme de tonneau. Il se peut que le tambour *alegre* soit joué à la place de la *timba*, mais lors des concerts des *sextetos*, la *timba* est toujours présente sur scène.

Nous avons déjà présenté les différents membranophones qui se trouvent et se fabriquent à Palenque (*alegre*, *tambora*, *llamador* et *pechiche*), néanmoins la mémoire collective des musicien.nes indique l'existence de plusieurs sortes de membranophones moins populaires, longs et minces, tubulaires ou en forme de tonneau : « Il y a eu à une époque des *timbas* qui faisaient un mètre et quelque de long, on les jouait en étant début²³³ ». Actuellement, la *timba* ainsi que les *bongoes* sont fabriqués majoritairement avec un mécanisme de quatre cerceaux de métal, d'un côté, accrochés à un anneau de métal qui tire la peau du tambour, et de l'autre, accrochés à des chevilles d'accordage. Selon Franklin Hernández²³⁴, les palenquerxs « essayaient de faire les instruments cubains avec (leurs) méthodes à eux ». Au commencement des *sextetos*, la *timba* et *bongoes* se faisaient avec les anneaux de *bejuco*, à présent, ces instruments sont importés.

Avant que le *son cubano* soit considéré comme tel, les ancêtres du répertoire étaient reconnus originaires de l'est, des régions montagneuses de l'île²³⁵. On parle surtout du

²³² La mélodie a plus d'échange entre la voix et la trompette, ainsi, la trompette peut avoir des moments de solo plus longs que la voix et les autres instruments.

²³³ Franklin Hernández, interview complète en annexe (page 214).

²³⁴ Voir son interview en annexes (page 214).

²³⁵ Manuel Peter. « From contradanza to Son: New perspectives on the Prehistory of Cuban Music » *Latin American Music Review*. Vol. 30, No. 2, 2009. Page, 188.

changüí, de la ville Guantánamo et ses alentours, et à un degré moindre, on associe le *son* avec les répertoires de *kiribá* et *nengón*. Ce sont des répertoires afro-cubains avec *tres*, *marímbula*, *bongoes*, maracas et *güiro* (*guacharaca* ou d'autres sortes d'idiophones raclés).

Il est important de souligner l'origine de la partie orientale de Cuba du *changüí*, du *kiribá* et du *nengón* parce que socio-culturellement, à Cuba, on fait la distinction entre la capitale et les villes montagneuses. Dans la partie orientale, les travaux forcés des PRE²³⁶ étaient moins extrêmes que dans la partie occidentale de l'île²³⁷. Les travaux forcés étaient plus destinés à des fins domestiques, ce qui permettait que les PRE aient plus de temps libre, et une vie moins sévère que ceux qui travaillaient dans des grandes plantations, raffineries et dans les mines, comme les PRE de l'Ouest. Ces trois répertoires sont inspirés des chants religieux et à certains moments et dans certains espaces, il peut y avoir des possessions corporelles des danseurs et danseuses. Les trois répertoires sont aussi connus pour leur caractéristique qui est d'avoir des tempos lents et calmes, accompagnés de leurs danses en couple respectives. Les danses se font avec des petits mouvements de hanches, les pieds bougent avec des mouvements et restent très près du sol, et la position entre l'homme et la femme est serrée et ferme, avec les coudes levés au niveau de la poitrine. Ces trois répertoires sont arrivés à La Havane grâce aux migrants de la région de l'Orient vers la capitale (le groupe « Sexteto Habanero » était initialement composé par des migrants de la région de l'Orient), et de soldats de La Havane qui ont été déployés dans le reste du pays dans les années 1900. Ils ont appris les répertoires de la région orientale, et les ont transmis aux habitant.es de La Havane à leur retour.

Une des théories est qu'une fois, les trois répertoires arrivés à La Havane, un syncrétisme s'est produit avec le répertoire de *rumba* cubaine. Les éléments les plus importants que le *son cubano* a en commun avec la *rumba* sont les claves, avec leur base rythmique. L'aspect du chant responsorial et de l'improvisation chantée, jouée et dansée, est une caractéristique partagée par les quatre répertoires afro-cubains. Il est aussi très

²³⁶ Personnes réduites en esclavage

²³⁷ Manuel Peter. « From contradanza to Son: New perspectives on the Prehistory of Cuban Music » *Latin American Music Review*, page 188.

commun de faire des « rondes » d'improvisation, où plusieurs chanteurs et chanteuses alternent pour prendre le rôle de la voix soliste, en improvisant sur le rythme du répertoire.

Le *sexteto* en tant que répertoire a eu beaucoup d'incidence sur la communauté de Palenque. Le rythme du *sexteto* est aussi connu comme *son palenquero* pour faire allusion au *son cubano*. Le terme *sexteto* fait référence aux six instruments utilisés, et également au répertoire et aux rythmes qu'on utilise. Le terme de *son palenquero* est aussi utilisé pour désigner le répertoire, car il est inspiré du *son cubano*²³⁸ que les palenqueros se sont approprié.

Le début du *sexteto* a eu lieu grâce à l'interaction et l'intégration des afro-cubains et palenquerxs. Ensemble, ils et elles partageaient du temps après le travail dans les champs. Le *sexteto* et le *son cubano* ont subi des transformations à travers la culture palenquera, avec des adaptations de tout le concept du répertoire.

« Nous²³⁹ nous asseyions pour partager de la nourriture, des boissons ensemble après la journée de travail. Et nous partagions la musique ensemble. L'un sortait la *marimbula*, l'autre sortait les *bongoes*, l'autre les *maracas*, et comme ça on formait un orchestre, juste comme ça. On chantait et on buvait, et on mangeait comme ça. Ils²⁴⁰ nous montraient leur musique et nous, on l'adoptait avec nos instruments et nos paroles. C'était un va et vient (...) on n'était pas des novices en musique²⁴¹. »

Le premier *sexteto* de Palenque s'est formé dans le « quartier d'en haut », avec Pantaleón Salgado²⁴² connu aussi sous le nom de « gacho » (directeur et joueur de *marimbula*), Eusiquio Arrieta (joueur de *timba*) et Martín Cassiani connu sous le nom d'« hombrón » (« grands épaules », joueur de *maracas*), tous deux travailleurs à la Central Colombia. Socialement, Palenque est divisé en deux grands quartiers : le quartier d'en haut (vers la colline) et le quartier d'en bas (vers la vallée). Géographiquement, cette division n'est pas très claire, mais on reconnaît les *kuagros* qui se considèrent du quartier d'en bas

²³⁸ Il faut, néanmoins, faire attention de ne pas le confondre avec le répertoire de « Son Palenque », nous allons expliquer les différences plus loin.

²³⁹ Les agriculteurs afro-cubains et palenquerxs.

²⁴⁰ Les Afro-cubains.

²⁴¹ Interview de Rafael Cassiani, cf. l'interview entière en annexes. (Page 186).

²⁴² Membre de la dynastie Batata, oncle de Paulino et Graciela Salgado.

ou du quartier d'en haut. De nos jours, cette division n'est pas prise en compte lors de la formation d'un groupe musical. Par exemple, le groupe des « Ma monasita ri Palenge kandá », rassemble des jeunes femmes du quartier d'en haut et du quartier d'en bas, sans discrimination. Néanmoins, au commencement des groupes de sexteto, il y avait une certaine rivalité entre les musicien.nes du quartier d'en haut et d'en bas. Le *sexteto* du quartier d'en haut, qui portait le nom de « Sexteto Matantera », ne s'attendaient pas à ce que les musicien.nes du quartier d'en bas les écoutent, mais ces derniers apprenaient d'eux en les écoutant. Aussi, un peu plus tard, le *sexteto* du quartier d'en bas s'est formé. À cette époque, les deux *sextetos* ont instauré une rivalité musicale, et les fameuses « piquerías » ont commencé. C'étaient des « duels » musicaux entre les deux *sextetos*, effectués au milieu de la grande place centrale, sans juges, mais les musicien.nes devaient montrer leur expertise au public et aux danseurs et danseuses, en montrant leur niveau de virtuosité et créativité.

Enfin, le *sexteto* du quartier d'en bas a pris le nom de « Sexteto Habanero » en honneur aux homonymes de Cuba. Formé de José Valdéz Simanca²⁴³, connu comme « simancongo » (*marímbula*), accompagné par Roque Valdez (*timba*), Chomané Valdez (maracas), Gregorio Teherán (claves) et Luis Simarra (*guiro*), le « Sexteto Habanero » s'est dissout après un temps, mais ce *sexteto* a repris et s'est reconstitué sous le nom « Sexteto Tabalá ». Dans les années 1920, il était formé de Rafael Cassiani Cassiani (voix principale et les claves), José Valdéz Teherán « Paíto » (deuxième voix soliste et voix du chœur), José Valdéz Simanca « Simancongo » (*marímbula*), Cayetano Blanco (bongoes), Bartolo Cañate (maracas), José Torres Valdéz (*guacharaca*), et Manuel Valdéz Cañate (*timba*). Les musicien.nes de Palenque les plus reconnus sont nés dans le quartier d'en bas, plus spécifiquement, aux quartiers de Chopacho (où Franklin Hernández, Orly Reyes, Laureano Tejedor Salinas) et Tronconá (Famille Salgado « Batata », donc Graciela Salgado, Paulino Salgado, Benicio Toro).

Les musiciens ont été remplacés avec le temps en raison des décès, ou pour des raisons personnelles. Aujourd'hui, le groupe est formé de Rafael Cassiani Cassiani, (voix soliste, âgé d'environ 90 ans), Franklin Hernández (directeur, claves et voix du chœur),

²⁴³ Aussi oncle de Graciela et Paulino Salgado-Valdéz, du côté de leur mère, María de LaLuz Valdéz.

Juan Cañate (coordinateur et voix du chœur), Rafael Santos Salgado Cassiani (maracas, petit-fils de Rafael Cassiani) Manuelito Valdéz Cañate (*timba*, qui joue de moins en moins), Emiliano Herrera Reyes (*marímbula*), Joao Salgado (*bongoes*) et Pedro Cassiani Cañate (*guacharaca*).

L'autre *sexteto* qui existe actuellement à Palenque s'appelle « Los hijos de Benkos » (Les fils de Benkos), avec José Valdéz Teherán « Paíto » (voix soliste et directeur du groupe), Manuel Perez Salinas (*Güiro*), Estevinson Padilla Valdéz (*marímbula*), Lempor (claves), Keiler Manuel (*timba*), Luis Carlos Cassiani Simarra (deuxième voix/claves), Wilber Valdéz (maracas) et Andru (*bongoes*).

Habituellement, les instrumentistes ne s'attachent pas à un seul instrument. Ils peuvent les échanger ou jouer un instrument dans une présentation et un autre différent plus tard. Mais chaque instrumentiste chante les chœurs en même temps qu'il/elle joue son instrument. Les paroles des *sextetos*, autant de Cuba que de Palenque, portent surtout sur des sujets comme l'amour et le désamour, la vie aux champs, ou la vie quotidienne. Certaines chansons du répertoire de *sexteto* à Palenque parlent aussi de la vie quotidienne de Cuba, avec des sujets, paroles et rythmes empruntés aux afro-cubains.

Dans le répertoire de *sexteto* chanté et joué autant par les groupes « Sexteto Tabalá » et « Los hijos de Benkos », nous trouvons deux sortes de chansons :

1. Chanson avec accélération, divisée en deux parties : introduction, avec un bpm entre 50 et 70. Après deux phrases chantées en unisson (soliste et chœur), on fait une transition d'une mesure en *accelerando* jusqu'à ce qu'on arrive à un bpm entre 90 et 110, où la deuxième partie commence. C'est dans la deuxième partie que le soliste et les instruments peuvent donner place à l'improvisation, néanmoins, le chœur répond toujours au soliste avec les mêmes paroles, la réponse du chœur au soliste dans cette deuxième partie est courte. Exemple : La vida es muy bonita du « Sexteto Tabalá » (la vie est très belle), Águila negra de « Los hijos de Benkos » (Les aigles noires)²⁴⁴.

²⁴⁴ Exemples musicaux :

https://www.youtube.com/watch?v=Z2iMqkF4JJU&ab_channel=PalenqueRecords, enregistré par Lucas Silva, mise en ligne le 20/09/2018, consulté le 06/08/2021.

2. Chanson avec tempo stable, sans introduction ni transition accélérée. Ce type de chanson a toujours un bpm entre 90 et 110.²⁴⁵ Exemple : Esta tierra no es mía du²⁴⁶ « Sexteto Tabalá » (cette terre n'est plus à moi), ou Rumba, pollito y cacao, chantée par les deux *sextetos* : « Los hijos de Benkos » et « Sexteto Tabalá ». (Rumba, petit poussin et cacao). Il y a moins de place à l'improvisation au niveau des mots, dans ce type de chanson. L'improvisation se fait de façon mélodique.

Voici les paroles et le format d'une chanson du groupe 1 : « Águila negra » interprété par le *sexteto* « Los hijos de Benkos ».

Première partie: Introduction lente.	
Solista: El habanero está cantando Coro: Sus sonas al compás (BIS)	Soliste: l'habanero ²⁴⁷ il chant Chœur: ses <i>sonas</i> ²⁴⁸ à la mesure (BIS)
Tutti : Goza si quiere gozar, goza si quiere gozar, águila negra (BIS)	Tutti : profites si tu le veux, profites si tu le veux, aigle noire. (BIS)
Répétition de l'introduction et transition au tempo plus rapide	
Solista: El habanero está cantando Coro: Sus sonas al compás (BIS)	Soliste: l'habanero il chante Chœur: ses <i>sonas</i> à la mesure (BIS)
Tutti : Goza si quiere gozar, goza si quiere gozar	Tutti : profites si tu le veux, profites si tu le veux
Accélération du tempo	
Coro : Águila Negra Solista: Yo quiero mucho a mi negra	Chœur : Aigle noire Soliste : J'aime beaucoup ma noire

²⁴⁵ Il se peut qu'il y ait une petite augmentation du *tempo* au cours de la chanson, avec l'augmentation de l'énergie collective.

²⁴⁶ https://www.youtube.com/watch?v=g6EjjeB71mU&t=231s&ab_channel=PalenqueRecords, enregistré par Lucas Silva, mise en ligne le 14/11/2017, consulté le 06/08/2021.

²⁴⁷ L'habitant (de sexe masculin) de La Habana, Cuba.

²⁴⁸ Chansons du répertoire de *son cubano*.

Deuxième partie. Nouveau tempo installé.	
Partie d'improvisation	
C : Águila Negra S : Yo quiero mucho a mi negra	C: Aigle noire S: J'aime beaucoup ma noire
C: Águila Negra S : águila Negra cubana (Bis)	C: Aigle noire S: aigle noire cubaine (bis)
C: Águila Negra S: Y esque yo lloro	C: Aigle noire S: Et en fait je pleure (d'amour)
C: Águila Negra S: Y esque me muero	C: Aigle noire S: Et en fait je pleure (par ton amour)
C: Águila Negra S: águila Negra cubana	C: Aigle noire S: aigle noire cubaine
C: Águila Negra S: que-esa es la Negra bonita	C: Aigle noire S: c'est elle la belle noire
Rallentando	
Après quelques phrases d'improvisation, tout.es les musicien.nes font un petit rallentando avec la phrase : Águila Negra	

Les exemples des chansons du groupe 2 n'ont pas une section d'*accelerando*.

Dans le groupe 2, nous pouvons reconnaître une des chansons parmi les plus connues du Sexteto Tabalá intitulée « Esta tierra no es mía ». La mélodie a été prise d'une des chansons de *son cubano* appris par Rafael Cassiani, mais il a changé les paroles et les a transformées en un chant relatif à l'injustice²⁴⁹. Pour étudier les paroles du groupe 2, nous allons analyser les paroles de « rumba, pollito y cacao²⁵⁰ » :

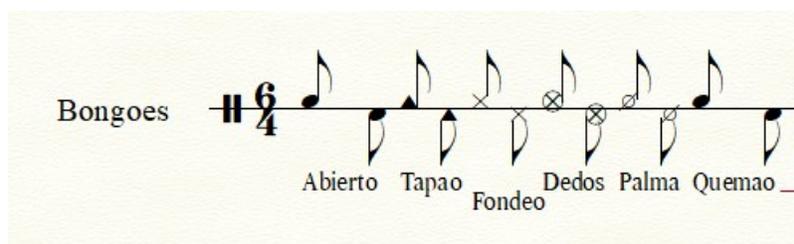
Rumba, pollito y cacao	<i>Rumba</i> , petit poussin et cacao.
Tutti: Yo la conocí en mi tierra/Cuba	Tutti : Je l'ai connue chez moi/à Cuba

²⁴⁹ Voir les paroles de « Esta tierra no es mía » et la traduction en français dans les annexes (page 182).

²⁵⁰ https://www.youtube.com/watch?v=Zi_bLP9g50&ab_channel=omproduccionesmusic

Más flaca que un bacalao (Bis)	Plus maigre qu'une morue (Bis)
T: Le miré su dentadura Tenía los dientes picaos (Bis)	T : J'ai regardé son dentier Elle avait les dents toutes gâtées (Bis)
S: Rumba, pollito y cacao C: Tenía los dientes picados X8	S: <i>Rumba</i> , petit poussin et cacao C: Elle avait les dents toutes gâtées X8
Le tout se repète trois fois. On chante la fin avec un petit <i>ritardando</i> .	

Nous allons maintenant analyser les exemples sonores des chansons de *sexteto* du groupe 1 et 2. Voici les différents coups que l'on utilise pour les *bongoes* :



Les hampes vers le haut sont destinées au *bongo* de gauche, le *bongo* « mâle », parce que le son produit soit plus aigüe. Les hampes vers le bas sont destinées pour le *bongo* de droite, le *bongo* « femelle », qui produit des sons plus graves.

- *Abierto* : ouvert, est similaire au coup *abierto* du tambour *alegre*, avec les quatre doigts (en excluant le pouce) de la main sur le bord du tambour.
- *Tapao* : couvert, on met la paume d'une main au beau milieu de la peau du tambour, et avec l'autre main on fait « abierto ».
- *Fondeo* : étouffé, coups donnés au beau milieu de la peau avec toute la main.
- *Dedos* : Doigts, coup joué uniquement avec les bouts des doigts de la main (sauf le pouce), la position de la main est archée.

- *Palma* : Paume, c'est le coup qui suit après *dedos*, aussi nommé *talón* « talon ». Après avoir joué *dedos*, le reste de la main frappe la peau du tambour.
- *Quemao* : brûlé, similaire au coup *quemao* du tambour *alegre*. Ce sont des coups donnés avec les doigts de la main. La main est un peu ramassée et arquée au bord du tambour, en formant un petit espace entre la main et la peau, comme une coquille. La main s'arrête et reste immobile sur le tambour après avoir donné le coup.

L'introduction des exemples du numéro 1 peut commencer avec une levée de blanche, ou commencer directement à la mesure. Il se peut aussi que l'ensemble ne commence pas directement avec la mesure au bpm de 50 à 70, mais qu'il fasse un petit *accelerando*. C'est surtout l'instrumentiste qui joue les claves qui va installer le *tempo* après l'*accelerando*.

The image shows a musical score for the introduction of a song, featuring five instruments: Timba, Bongos, Marimbula, Maracas et Güiro, and Claves. The score is in 4/4 time and starts with a tempo of 50-70 bpm. The Claves part includes an optional acceleration to 70 bpm.

Figure 67 Introduction des chansons de *sexteto* du Groupe 1, les claves ont l'option d'accélérer le rythme
Voici l'exemple sonore de l'introduction aux *bongoes* :

<https://soundcloud.com/user-629339414/sexteto-intro/s-85N2EgUggIN>

Les maracas et *güiro* font ensemble le même rythme, néanmoins, la première noire du *güiro* est un raclement plus long que la noire des maracas. Les claves font, tout au long de la chanson, la même cellule rythmique. La *marímbula* est le seul instrument mélodique (mis à part la voix), par conséquent, l'instrumentiste peut se permettre de faire un peu plus d'improvisations mélodiques. Son rôle de basse harmonique joue autour de la gamme de 7 notes de l'instrument, et son patron rythmique fait des variations à celui des claves. La *timba* joue une cellule rythmique stable tout le long de l'introduction, en unisson avec les *bongoes*, il se peut qu'on fasse des variations du rythme de base en le « remplissant » :

The image shows a musical score titled "Variations de l'introduction" for five instruments: Algr (Algodó), Bongo, Mbl (Marímbula), Mrcs.+Gro (Maracas and Güiro), and Clv (Claves). The score is written in 4/4 time and consists of three measures. The Algr part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The Bongo part has a simpler pattern with some triplet-like figures. The Mbl part is a melodic line with various intervals and accidentals. The Mrcs.+Gro part shows a steady, repetitive rhythmic pattern. The Clv part has a consistent, simple rhythmic pattern throughout.

Figure 68 Variations de chaque instrument pour l'introduction des chansons du sexteto du groupe 1

Voici l'exemple sonore de l'introduction :

<https://soundcloud.com/user-629339414/sexteto-intro-tutti/s-BXGeDP2sDXj>

Ainsi, les *bongoes* et la *marímbula* peuvent faire des improvisations en gardant le rythme des claves.

Maintenant nous allons passer à la partie de transition, qui peut durer une ou deux mesures d'*accel.* Une fois établi le nouveau tempo, le rythme change pour les *bongoes* et la *timba*. Le rythme que commence à faire les *bongoes* dans la deuxième partie est nommé « la marche », laquelle a le même patron rythmique joué par les maracas et le *güiro*.

The image shows a musical score for five instruments: Algr, Bongo, Mbl, Mrcs.+Gro, and Clv. The score is divided into three sections: 'Fin de l'intro', 'Transition', and 'Deuxième partie'. The 'Transition' section is marked 'accel.' and the 'Deuxième partie' is marked with a tempo of quarter note = 90. The Bongo part is specifically labeled 'Marche' in the second section.

Figure 69 Fin de l'introduction, suivi de la transition et début de la deuxième partie, les bongoes font le rythme de « la marcha », la marche.

Plus tard, dans la deuxième partie, les *bongoes* font leur « solo » suivi d'une partie d'improvisation. Dès que le solo prend fin, les *bongoes* font un rythme connu comme celui du *martillo* (marteau). Le « solo » des *bongoes* commence toujours de la même façon : en *tremolo* de ronde au bongo « mâle », *tremolo* de noir alterné entre le bongo « femelle » et « mâle ». C'est une manière de dire aux autres instrumentistes que c'est à leur tour de faire de l'improvisation.

Pour les exemples des chansons du Groupe 2, il n'y a pas d'introduction. La chanson commence directement à la deuxième partie avec un tempo entre 90 et 110, et avec les motifs rythmiques respectifs de cette partie. En général, c'est dans cette deuxième partie que la voix soliste et les autres instruments font leurs improvisations.

Deuxième partie (continuation)

Figure 70 Continuation de la deuxième partie, début du solo des *bongoes* suivi du rythme « martillo », accompagné des variations des autres instruments.

La base du *martillo* est fait en double-croches, avec les coups : *dedos*, *abierto*, *palma*, *abierto*. Après quelques phrases d'improvisation, on finit la chanson avec la phrase du chœur de la deuxième partie, la voix soliste fait un petit *ritardando*, suivi des autres instruments et du chœur.

Voici l'exemple de la marche avec le tambour *alegre* (à la place de la *timba*) pour la deuxième partie :

<https://soundcloud.com/user-629339414/sexteto/s-C6iGkBQVQfX>

Et l'exemple du solo de *bongoes* de la deuxième partie:

<https://soundcloud.com/user-629339414/solo-bongoes/s-7pNUR0jppUQ>²⁵¹

III. 2. Son Palenque

Son Palenque, c'est l'expression utilisée pour nommer autant le répertoire que l'ensemble musical principal qui le joue. Dans les années 1980, les musicien.nes de

²⁵¹ Tiré de l'enregistrement « un *helsado* de Portugal », interprété par le Sexteto Tabalá, enregistré par Lucas Silva. https://www.youtube.com/watch?v=c-ZVV9-irTM&ab_channel=PalenqueRecords. Publié sur youtube par Palenque Records, le 25 Juin 2019

Palenque émigré.es à Carthagène et Barranquilla sont très influencées par des répertoires sub-sahariens comme le *soukous* congolais et l'*afro-beat*. Ce qui est étonnant est que le répertoire du *soukous* s'est inspiré à son tour des répertoires de la *rumba cubaine* et du *son cubano*, les répertoires qui sont aussi arrivés à Palenque aux années 1920. Les répertoires afro-cubains sont également arrivés en Afrique sub-saharienne dans les années 1930, grâce aux compagnies d'enregistrement de New York qui les ont distribués en Europe, et qui à leur tour, par le biais des compagnies d'enregistrement européennes²⁵² les ont distribués en grand partie dans cette partie du continent.

Une autre source d'acquisition des répertoires afro-cubains s'est concrétisée grâce aux voyageurs et voyageuses, et les cargaisons des bateaux qui arrivaient d'Amérique. Les mêmes méthodes d'acquisition sont notables, presque en même temps, en Colombie comme en RDC. Le « Sexteto Habanero » (de Cuba) a fait son apparition sonore à Palenque et à Kinshasa avec 10 années d'écart. L'influence afro-cubaine a été très importante parmi les musicien.nes de la RDC, le *sexteto* et la *rumba cubaine* étaient beaucoup diffusés dans les stations de radio. Ces répertoires étaient aussi un modèle pour les compagnies d'enregistrement de la RDC, puisque c'est le début de l'industrie d'enregistrement²⁵³, les musicien.nes, producteurs et productrices s'en inspiraient.

Les congolais ont naturellement commencé à faire leurs propres versions des chansons de *rumba* et du *son*. De plus, d'autres versions de ces répertoires sont aussi arrivées, mais cette fois-ci avec le style du jazz. Les congolais.es ont trouvé du réconfort dans les sujets que portaient les répertoires afro-cubains, et de la même façon que les palenquerxs, les musicien.nes ont changé les paroles, et ils/elles ont adopté la *rumba* et le *son* avec leurs instruments. Et donc, la *rumba congolaise* est née et enregistrée en RDC, et arrivée enfin à Palenque vers la fin des années 1970.

La *rumba congolaise* a bouleversé musicalement, artistiquement et socialement les palenquerxs. Ils/elles se sont reconnu.es dans le répertoire congolais, et re-connecté.es avec la terre natale de leurs ancêtres. Cela a eu un grand impact sur la communauté, et c'est à

²⁵² Gramophone (Uk), Odéon (Allemagne), Pathé (France). White, Bob. « Congolese rumba and other cosmopolitanisms ». *Cahiers d'Études Africaines*, 2002. Vol. 42, Cahier 168, page 670

²⁵³ White, Bob, « Congolese rumba and other cosmopolitanisms », page 669.

cette époque que les palenquerxs ont commencé à se réapproprier et à se réconcilier avec la culture palenquera. La communauté palenquera a subi beaucoup de discriminations et de racisme de la part de la Colombie (en tant qu'État-Nation) et des colombien.nes tout au long de leur histoire, et cela depuis l'ouverture de Palenque aux grandes villes :

« À table, on ne pouvait pas parler palenquero²⁵⁴. Mon père nous frappait à chaque fois qu'on disait un mot en palenquero. Il fallait parler *castellano*. Parce qu'il travaillait à Carthagène, et là-bas on se moquait de son accent, de son palenquero, on disait qu'il ne savait pas parler. Et ma mère, elle nous cachait nos cheveux, des fois elle nous lissait les cheveux avec le fer à repasser (qui était avec du charbon), et nos cheveux se cramaient (...) C'était dur à cette époque, ils (ses parents) ne voulaient pas qu'on ressemble trop aux palenqueras (...)»²⁵⁵ »

Néanmoins, les premiers à introduire de nouvelles sonorités électroniques pour créer des nouveaux répertoires de Palenque, étaient des musiciens qui n'habitaient pas à Palenque. Nous pensons principalement à Justo Valdéz, qui a déménagé à Carthagène depuis l'âge de 10 ans, ramené par son père Cecilio Valdéz Simanca « Ateole », joueur de tambour très reconnu à Palenque. Son oncle était José Valdéz « Simancongo », le joueur de *marímbula* au « Sexteto Tabalá ». Justo Valdéz et son frère Tomás Valdéz au tambour, Gustavo Álvarez avec les maracas Enrique Tejedor à la tambora et Luciano Torres à la voix (chœurs et certaines chansons où il est la voix principale) créent le groupe « Son Palenque » vers 1980. Toutes les personnes qui intègrent le groupe sont des palenqueros installés à Carthagène, qui font principalement d'autres travaux comme métier (maçons, vendeurs de lunettes de soleil à la plage, peintres de maisons, entre autres). « Son Palenque » n'a pas été très populaire au début parmi les palenquerxs, précisément parce que c'était un groupe de palenquerxs qui n'habitaient pas dans le village. En même temps, le groupe a eu un accès plus facile aux nouvelles technologies, et donc, aux instruments électroniques, DJs et d'autres chanteurs des grandes villes.

²⁵⁴ La langue palenquera

²⁵⁵ Interview de Concepción Hernández, prieuse de *lumbalú* et actrice culturelle de la ville, elle fait aussi partie du comité d'organisation du Festival de Tambours, qui se réalise chaque année.

« Son Palenque » a eu un impact sur la communauté palenquera quand le groupe a voyagé en Europe pour rendre hommage à Paulino Salgado « Batata » lorsqu’il est décédé. L’autre élément remarquable a été l’utilisation de la langue palenquera dans la majorité de ses chansons, ainsi que l’invention de l’hymne de Palenque. Une ode à Benkos, en glorifiant son profil de fondateur, guerrier et défenseur de la liberté des afro-descendant.es. L’hymne a été bien accueilli par les musicien.nes, danseurs et danseuses et étudiant.es. On le chante à chaque présentation, concert ou événement qui se réalise à Palenque. C’est dans les années 1980 que les palenquerxs commencent à revendiquer leur langue et culture par le biais de la musique et de la danse.

Les nouvelles créations musicales de Palenque et des palenquerxs qui habitent ailleurs se font en langue palenquera. Et c’est dans ce contexte que le répertoire de *son palenque*²⁵⁶ est né, principalement joué et promu par le groupe de Justo Valdéz,

Voici la base rythmique du répertoire *son palenque*, fait avec les instruments que l’on trouve à Palenque :



Figure 71 Base rythmique de « Son Palenque » au tambour *alegre*, *tambora* et *maracas*.

Voici l'exemple sonore au tambour *alegre*:

<https://soundcloud.com/user-629339414/son-palenque-frankli/s-hLxbYBbI3HQ>

²⁵⁶ Ne pas confondre avec le *son palenquero*, joué par les *sextetos*.

On peut ajouter d'autres instruments comme les cannes africaines. Ce sont quatre cannes de bambou de 10 cm de rayon et de quatre tailles différentes entre 80 et 60 cm, pour produire quatre sons différents. Les cannes sont montées sur un pupitre en bois, de telle façon qu'elles restent verticales pour pouvoir être frappées avec des baguettes. Parfois, les musiciens ajoutent une cloche ou une cymbale en haut des cannes, pour alterner les coups de baguette, et ajouter des nouvelles sonorités. Généralement les cannes africaines jouent à l'unisson avec la *tambora*, mais elles peuvent sortir du patron rythmique et faire *ostinato* sur un autre patron rythmique différent. L'autre instrument que le groupe ajoute de temps à temps, est le tambour *llamador*, qui fait comme d'habitude, ses coups en contre-temps.

The image shows a musical score for the base rhythm of "Son Palenque". It consists of five staves, each representing a different instrument. The tempo is marked as 100 - 120. The time signature is 2/4. The instruments and their rhythms are: Alegre 1 (steady eighth notes), Tambora 2 (eighth notes with accents), Cannes africaines 3 (eighth notes with accents, highlighted in red), Llamador (eighth notes with accents), and Maracas (steady eighth notes).

Figure 72 Base rythmique de "Son Palenque" avec tous les autres instruments de l'ensemble

Voici l'exemple sonore avec les autres instruments :

<https://soundcloud.com/user-629339414/son-palenque/s-3hGnbtCMp9Y>

Plus tard, « Son Palenque » commence à faire son répertoire sur des instruments électroniques comme la batterie, le beat électronique du *soukous*, ainsi que la guitare du

soukouss et la basse électrique, ainsi que des instruments de cuivre comme la trompette et le saxophone.

Les paroles des chansons du *son palenquero* parlent surtout de la vie quotidienne de Palenque, et des histoires d'amour et désamour. La voix soliste et le chœur forment un système responsorial depuis le début de la chanson. Le soliste fait des improvisations et le chœur répond avec la même phrase.

III. 3. Chalusonga et Champeta

Justo Valdéz n'as pas été le seul à utiliser les bases rythmiques et/ou mélodiques du *soukouss* congolais. Viviano Torres avec son groupe « Anne swing » et l'artiste Luis Towers ont pris les enregistrements instrumentaux des chansons du *soukouss*, et faisaient leurs propres chansons sur la déception, avec des paroles en langue palenquera. Au début, ce genre de répertoire s'est appelé *terapia africana* (thérapie africaine), fait par des musicien.nes palenquerxs, et s'est répandu aux banlieues et petits villages du nord de la Colombie. Une fois arrivé dans les grands villes (principalement Carthagène et Barranquilla), le répertoire a changé de nom à *terapia criolla* (thérapie créole) et finalement on l'a connu sous le nom de *champeta criolla*²⁵⁷. Après un temps, le répertoire a subi quelques changements influencés par le reggaeton ; rapidement, son nom a changé pour celui de *champeta urbana*, ou simplement *champeta*.

Le répertoire de *champeta* est très dansé parmi les palenquerxs, dans les discothèques et boîte de nuit du village, mais il est aussi joué par les musicien.nes avec les instruments traditionnels de Palenque. C'est surtout le groupe de « Las estrellas del Caribe » qui a répandu le répertoire de la *champeta* joué sur le tambour *alegre*, la *tambora*, *guacharaca* et *maracas*. Mais lorsqu'on joue le *soukouss* avec les instruments de Palenque, ce répertoire s'appelle *chalusonga*. Le joueur principal de *chalusonga* au tambour *alegre* est Laureano « Lámpara » Tejedor Salinas, il était aussi le joueur principal de tambour *alegre* dans le groupe de « Las alegres ambulancias » avec Graciela Salgado. Voici la

²⁵⁷ *Champetudo* : c'était un terme pour désigner les personnes menaçantes, qui se promenaient dans les quartiers plus pauvres de Carthagène avec un gros couteau, plus petit qu'une machette, nommé *champeta*. Interview de Franklin Hernández, voir l'intégralité en les annexes.

transcription du rythme de base de la *chalusonga*, avec les instruments : tambour *alegre*, *tambora*, *maracas*, et *guacharaca*.

Figure 73 Rythme de *Chalusonga* en *tutti*

Voici l'exemple sonore de la *chalusonga* au tambour *alegre*, joué par « Lámpara » :

<https://soundcloud.com/user-629339414/chalusonga-lampara/s-lt6XIplr5k0>

L'ensemble de « Las estrellas del Caribe » a ajouté un harmonica, joué par Rosalio Salgado. L'instrument a été donné comme cadeau à Rosalío par un anthropologue allemand dans les années 1980²⁵⁸. Le groupe s'est constitué aussi autour des années 1980 et les membres ont décidé d'intégrer l'instrument à l'ensemble. C'est pourquoi c'est le seul harmonica qui se trouve dans le village. Il fait des introductions aux chansons, ainsi que des transitions mélodiques entre les deux grandes parties de la chanson. Ce sont des phrases musicales courtes. Leonel Torres est le directeur du groupe, est c'est lui qui chante la voix principale, le tambour *alegre* est joué par Laureano « Lámpara » Tejedor et la *tambora* par son fils, Franklin Tejedor, Rosalío Salgado joue l'harmonica et parfois aussi la *guacharaca*

Voici une autre variation du tambour *alegre*, *tambora* et maracas.

²⁵⁸ Histoire racontée par le propre Rosalio Salgado.

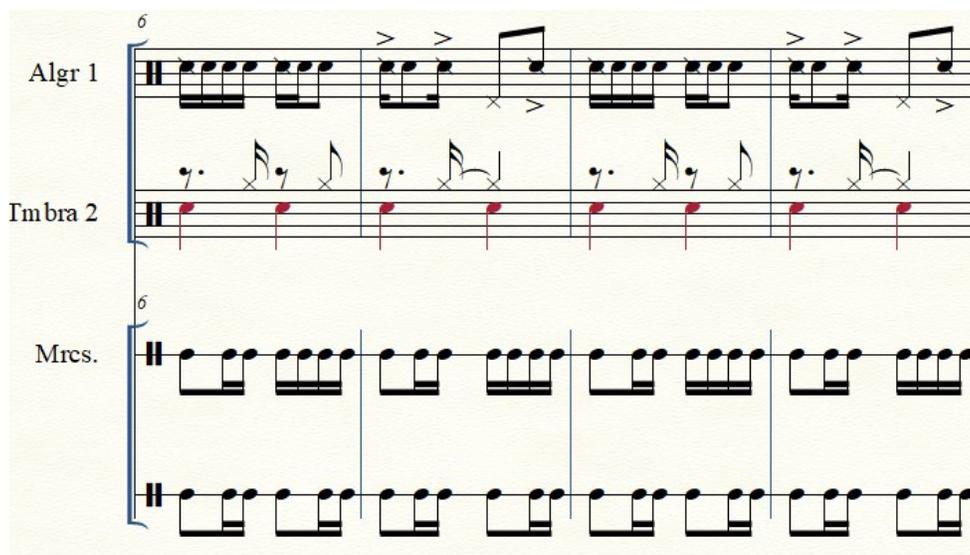


Figure 74 Variation du tambour *alegre* dans le rythme de *chalusonga*

Voici l'exemple sonore de la *chalusonga* avec tous les instruments :

<https://soundcloud.com/user-629339414/chalusonga-tutti/s-K2CKBFqHX4f>

Le groupe de « Las Estrellas del Caribe » fait des chansons en mélangeant la langue palenquera à l'espagnol. On trouve des sujets comiques, des expériences amusantes et des thèmes qui lient Palenque avec l'Afrique. Par exemple la chanson « yoyo » dédiée au jouet qui a été très populaire à Palenque et dans toute la Colombie aux années 1990, « le noir Sambingo », un personnage qui vient de l'Afrique sub-saharienne et qui est de la même famille que le chanteur.

Sambingó	
<u>Chœur</u>	
S: Sambingo Sambingo C: Mi negro Sambingo x3	S : Sambingo Sambingo C : Mon noir Sambingo x3
S: Manu manu mima familia mi eh (p) C: Mi negro Sambingo (bis)	S : Mon frère de ma même famille C : Mon noir Sambingo (bis)
S: Manu manu mima familia si eh	S : Mon frère de ma même famille oui eh!

C: Mi negro Sambingo (bis)	C : Mon noir Sambingo (bis)
<u>Chœur</u> S :Sambingo Sambingo C : Mi negro Sambingo (bis)	S : Sambingo Sambingo C : Mon noir Sambingo (bis)
S: Ma familia mima familia si C: mi negro Sambingo	S : De ma même famille oui C : Mon noir Sambingo
S: mama mama mama masea mori aehh C: Mi negro Sambingo (bis)	S : Et notre maman elle est morte C : Mon noir Sambingo (bis)
S: vamo vamo vamo pa' Campo Santo ehh C: Mi negro Sambingo	S : vas-y, on va aller aux champs sacrés ehh C : Mon noir Sambingo
S: vamo vamo vamo pa' cementerio ehh C: Mi negro Sambingo (bis)	S : Viens, on va aller au cimetière. C : Mon noir Sambingo (bis)
S: vamo vamo vamo ahía enterrar si ehh C: Mi negro Sambingo (bis)	S : viens, on va là-bas pour l'enterrer C : Mon noir Sambingo (bis)
S: vamo vamo vamo ahí a enterrara mamá si ehh C: Mi negro Sambingo	S : viens on va aller enterrer maman, oui ehh! C : Mon noir Sambingo
<u>Chœur</u> S :Sambingo Sambingo C : Mi negro Sambingo (bis)	S : Sambingo Sambingo C : Mon noir Sambingo (bis)
S: Manu manu mima familia mi ehh	S : Mon frère de ma même famille oui ehh!

C: Mi negro Sambingo	C : Mon noir Sambingo
S: vamo vamo vamo ahí a enterrar a mamá si ehh C: Mi negro Sambingo	S : viens on va aller là-bas pour enterrer maman, oui ehh C : Mon noir Sambingo
S: mama mama, mama sea morí a gué C: Mi negro Sambingo	S : maman, maman elle est morte hier C : Mon noir Sambingo
S: Bem Bem Bem bem C: Mi negro Sambingo	S : Bëm Bëm Bëm bëm C : Mon noir Sambingo
<u>Interlude</u> S: Toca! Así fue! Cet interlude instrumental marque le milieu de la chanson, la deuxième partie c'est la répétition de la première (pas dans le même ordre, mais avec les même phrases).	S : Joue! C'est bien ça!

https://www.youtube.com/watch?v=P82HVGL3Axo&ab_channel=ESTRELLASDELCA RIBE-PALENQUE

« Las Estrellas del Caribe » ont commencé à faire de la *chalusonga* avec des instruments traditionnels, mais sur scène et dans quelques-uns de ses enregistrements, le groupe ajoute une guitare (l'emblématique guitare du *soukouss*) et une basse électrique.

Dans les années 2000, les artistes palenquerxs qui ont formé leurs groupes en 1980 ont pu établir des collaborations musicales avec des artistes de l'Afrique sub-saharienne, comme Diblo Dibala, Rigo Star, King Kong, Little Harry, Zongo Abongo, Sékou Diabaté, Lokassa Yambongo, entre autres. Beaucoup d'artistes sont venu.es à Palenque et ont fait des concerts avec les musicien.nes de Palenque, notamment Justo Valdéz et « Son Palenque », Viviano Torres, « Las Estrellas del Caribe » et Luis Towers. Dans le Festival des Tambours des années 2000, les artistes invités venaient de l'Afrique sub-saharienne, et jouaient les musiques que les palenquerxs savaient déjà par cœur. Le disque plus important de cette période a été enregistré à Paris en 2003. Cette collaboration entre les artistes

palenquerxs et afro-saharien.nes s'est appelé « ColombiAfrica, the mystic orchestra », et le disque port le nom de « Voodoo Love Inna Champeta-Land²⁵⁹ ».

III. 4. RFP

Le Rap Folklorique Palenquero a été créé par une génération de musicien.nes plus jeune. C'est la génération née autour des années 1990, qui a grandi avec les musiques électroniques de l'Afrique sub-saharienne et de Palenque, et avec d'autres répertoires colombiens comme la salsa, merengue, vallenato, et reggaeton. Et en même temps, en dansant, chantant et jouant de la musique traditionnelle de Palenque.

Avec l'arrivée de l'internet à Palenque, vers 2010, les musiques afro-descendantes ont été très accessibles, y compris le rap états-unien. La tendance pour les musicien.nes au début du rap palenquero, a été de le chanter en espagnol pour rejoindre le plus grand nombre de public possible. C'est en 2011 qu'un *kuagro* crée un groupe de musique, « Kombilesa Mi » (mes amis), où ils chantent principalement en langue palenquera, ou mieux connu comme rap folklorique de palenquero (RFP). Leurs chansons parlent de sujets tels que l'importance des rôles de femmes dans le village, pour sensibiliser les palenquerxs et diminuer le sexisme. Ils traitent aussi de la discrimination raciale envers les communautés afro-descendantes en Colombie et surtout, ils parlent de leur culture et traditions de Palenque. Les personnes qui ont intégrées le groupe « Kombilesa Mi » font beaucoup des projets musicaux pour la communauté palenquera. Par exemple, Keila Miranda Pérez « KRMP » (voix soliste) réalise des ateliers de danse pour les enfants plus petits, qui n'ont pas l'âge de rentrer à l'École Batata. Andris Padilla Julio « AfroNeto » (voix soliste et joueur de tambour *alegre* et maracas) maintient une école de RFP destiné aux adolescent.es. Il donne aussi des cours de langue palenquera avec la musique, destiné aux enfants entre 7 et 11 ans. Les enfants avec AfroNeto créent des chansons en palenquero ensemble, pour aller les enregistrer par la suite au studio de Palenque. Il mène aussi un atelier d'art urbain avec des jeunes femmes et hommes qui peignent des maisons et des murs partout en ville, en laissant des messages de renforcement culturel et des images qui

²⁵⁹ Produit par Lucas Silva, anthropologue, musicien et producteur musical colombien basé à Paris.

représentent la communauté palenquera. Ali Fernando Navarra Salas (voix des chœurs, soliste et joueur de tambour alegre) directeur actuel de l'École Batata fait aussi des projets de musique électronique avec RFP. Orly Reyes (joueur de *marímbula* et voix du chœur) aide à l'école de tambours de Franklin Hernández ; c'est le danseur principal des danses de *son de negro*. Kendri Esperanza Cassiani Cáceres (joueuse de *tambora* et voix du chœur) aide aux ateliers de danse de KRMP. Ainsi que Martin Maza Simarra (joueur de tambour *llamador* et voix du chœur) qui assiste AfroNeto aux ateliers de langue palenquera, et aux ateliers de danse de KRMP. Edinson Miranda (voix soliste), qui dirige aussi le groupe « Rap Kusuto » (le rap à nous), forme un collectif de musicien.nes qui fait du rap avec des beats électroniques. Le dernier à intégrer le groupe est Edwin José Valdéz Torres (joueur de maracas) qui assiste lors des ateliers de danse et à l'École Batata.

La mise en scène de « Kombilesa Mi » reflète la culture palenquera en mettant en valeur l'identité de Palenque, les costumes, les danses faites pendant les concerts, les couleurs et la disposition, tout est voulu pour montrer au public la beauté de la vie à Palenque.

« Kombilesa Mi » a traduit les bases rythmiques du hip hop avec les instruments traditionnels de Palenque, mais le groupe ne fait pas uniquement du hip hop, ou RFP, il chante et joue des répertoires traditionnels réinterprétés à sa façon. Par exemple, la chanson « Endí Loyo » (dans la rivière) est une *cumbia* avec *marímbula*, avec des sections de RFP et sans système responsorial. Le soliste fait des improvisations qui doivent être rimer de façon ABBA, ou ABAB

La chanson commence avec quatre mesures de *cumbia* traditionnelle répétées quatre fois.

Figure 75 Début de la chanson « Endi Loyo » avec la base rythmique de *cumbia* jouée par « kombilesa Mi »

Suivie de l'entrée de la *marimbula* qui fait le rôle d'une basse électrique. Avec la base du RFP à la *tambora* et le tambour *alegre*.

Figure 76 Rythme de RFP au tambour *alegre*, *tambora*, *llamador*, *marimbula* et *maracas* dans la chanson « Endi Loyo »

Voici l'exemple sonore du RFP :

<https://soundcloud.com/user-629339414/rfp/s-mNdDdPVSCG7>

Voici l'exemple de la chanson Endi Loyo

https://www.youtube.com/watch?v=IX1InfrqyIs&ab_channel=kombilesaMi²⁶⁰

<p>Chœur 1 – Cumbia -Chanté par Keila et Andris- Endi loyo po ariba pu se koré y pasa loyo Nu kota ma palo que asendá su desaroyo Abate quiniento pa dale un glan apoyo Sendá ma loyo (Bis)</p>	<p>Vers la rivière, qui passe depuis là-haut (dans la montagne), elle court et elle descend. Ne coupe pas les arbres! Parce que cela abîme le développement (de la rivière). Plutôt plante 500 (arbres) pour lui donner du soutien C'est notre rivière à nous</p>
<p>Solo – RFP -Chanté par Ali- Itando pa ma loyo Juto ma kombilesa I tandile ma posá Pa kita esta pelesa Asina hue Por es i tá a buská <i>my friend</i> Pa podé juega andi loyo pu ané y si bó kelé, bó podé mini también</p>	<p>Je vais aller à ma rivière Avec tous mes ami.es Je quitte ma maison Pour aller enlever cette paresse C'est bien ça C'est pour ça que je vais aller chercher <i>mon ami.e</i> Pour pouvoir jouer ensemble Dans la rivière qui est pour nous Et toi, si tu veux tu peux aussi venir avec nous</p>

²⁶⁰ Publié par la chaîne officielle du groupe Kombilesa Mi, le 20 Juillet 2017

<p>kolá ke loyo asendá di nú también</p> <p>Mini pa'cá a juega ku tó suto Si bó sapel nú I ten enseñá kukuto</p> <p>Pa bó aplendé y bó podé juegal también Ku ma gente ri Palenge Andi posá ri perré</p>	<p>Ensemble vers la rivière Qui est à tou.tes aussi</p> <p>Viens ici Pour jouer avec nous Si nous, on t'appelle On va t'apprendre le jeu</p> <p>Pour que tu apprennes et que tu puisses jouer aussi Avec les gens de Palenque Dans la maison de la danse</p>
<p>Deuxième solo - RFP -chanté par Edinson-</p>	
<p>Chœur 1 (bis) - Cumbia</p>	
<p>Troisième Solo - Chanté par Andris -</p>	
<p>Chœur 2 – RFP Keila et Ali: Si tienes cultura, al arroyo no tires basura</p> <p>Tutti: He! He! He! He!</p> <p>K+A: Sé que no eres malo, del arroyo no cortes los palos</p> <p>T: He! He! He! He!</p> <p>K+A: Tu no eres de Atenas, del arroyo no saques la arena.</p> <p>T: He! He! He! He!</p> <p>(BIS)</p>	<p>Keila + Ali : Si tu as de la culture (de la sagesse), à la rivière ne jette pas des ordures</p> <p>Tutti : He! He! He! He!</p> <p>K+A: Je sais que tu n'es pas méchant.e, ne coupe pas les arbres de la rivière</p> <p>T : He! He! He! He!</p> <p>K+A : Tu ne viens pas d'Athènes, de la rivière ne sors pas le sable.</p> <p>T : He! He! He! He!</p> <p>(BIS)</p>

« Kombilesa Mi » mélange les bases rythmiques de la musique traditionnelle avec le RFP dans la plupart de ses chansons. Voici quelques exemples :

Culebra (le serpent, jeux de veillée) jouée avec le rythme de *Son palenque* et RFP.

Ma Nduce (Nos sucreries) Jouée avec le rythme de *sexteto* et RFP.

I kelé (J'aime) jouée avec le rythme de *chalusonga* et RFP.²⁶¹

Les musicien.nes de « Kombilesa Mi » sont très investi.es dans la communauté, surtout envers les enfants et les adolescent.es. Le groupe essaie de se faire connaître en Colombie, et avec la musique, ils/elles laissent des messages visant l'acceptation de la culture palenquera, et le respect envers les personnes qui font face à la discrimination. Ils/elles sont engagé.es aussi de façon politique pour améliorer la vie à Palenque, en trouvant des financements pour réaliser des projets d'infrastructure, de préservation de leur nature et pour des projets artistiques.

Avec cette étude des répertoires de Palenque, nous pouvons remarquer que chacun de ces répertoires a ses instruments spécifiques. Néanmoins, quelques artistes et musicien.nes intègrent certains instruments aux nouvelles créations musicales. Notamment la *marímbula*, que l'on peut écouter dans les répertoires plus modernes, depuis le *sexteto* en passant par le RFP. Les influences des communautés afro-descendantes de partout le monde ont inspiré plusieurs répertoires depuis la création du village et jusqu'à nos jours. Principalement une connexion culturelle s'est faite avec les afro-cubain.es. Leurs répertoires de *sexteto* et de *rumba* ont été transmis à Palenque, dans le nord de la Colombie mais aussi en Afrique sub-saharienne, depuis le RDC jusqu'au Sénégal. Grâce à cette influence, la *rumba congolaise* a eu une grande popularité sur le continent africain, européen et aussi américain.

L'arrivée du *soukous* à Palenque a été un événement très important, qui a été suivi par le partage des artistes africain.es avec les artistes de Palenque. Mais les influences afro-

²⁶¹ Les exemples de ces interprétations se trouvent dans l'album digital « kombilesa Mi EP », au track numéro 3, consulté sur <https://kombilesami.bandcamp.com/album/kombilesa-m-ep>, le 01/2021

descendantes dans la musique de Palenque ne se terminent pas ici. Avec la tendance du rap et hip-hop que la communauté afro-descendante des États-Unis exporte, les palenquerxs commencent à s'aventurer dans ce nouveau répertoire, ce qui donne naissance au rap folklorique palenquero, plus connu comme RFP.

Les répertoires plus modernes de Palenque ont intégré plusieurs nouveaux éléments électroniques et ont créé des nouveaux langages musicaux. La créativité illimitée dont font preuve les artistes et musicien.nes de Palenque laisse place à d'innombrables possibilités pour l'avenir musical. Néanmoins, les répertoires traditionnelles et l'histoire musicale de Palenque sont toujours présents, avec de nouvelles interprétations et des thématiques similaires. Les liens et la connexion avec d'autres communautés afro-descendantes sont plus faciles grâce aux progrès technologiques du XXIème siècle. La communauté de Palenque essaie de transmettre la fierté d'appartenir au village, grâce à l'histoire, aux arts, à la culture, la nourriture, la langue et la religion. Chaque habitant.e de Palenque est très exposé.e à tous ces aspects d'une façon collective, laissant place à des nouvelles créations qui rentrent dans cette esthétique palenquera.

Conclusion

Palenque est un village dont le peuple a lutté pour sa liberté d'action, depuis le début de sa création, pour mener une vie sans contraintes. La création du Palenque de Benkos²⁶² a été une nécessité pour les personnes réduites en esclavage. Fonder un espace de liberté a constitué un tournant clé dans la vie de toutes ces personnes qui partageaient le traumatisme d'avoir été kidnappé.es, séparé.es de leurs familles, enlevé.es de leur pays natal, forcé.es d'effectuer des tâches physiquement intenses, à s'adapter à une nouvelle langue, et à se détacher de leur culture et origines. Néanmoins, les colonisateurs espagnols ont essayé de renverser le village et avec cela, d'empêcher la création d'une culture afro-colombienne puisse exister en toute liberté. Les palenquerxs ont trouvé plusieurs contraintes pour le développement de leur nouvelle identité : des blocages militaires, l'empêchement d'étendre le territoire et la population, et l'imposition forcée de l'église et de la religion catholique dans Palenque. Plus tard, ils ont aussi subi des blocages socio-économiques avec la tardive abolition de l'esclavage en Colombie, en 1851, et l'aussi tardive rénovation de la constitution de la Colombie, en 1991. Encore de nos jours, des obstacles culturels existent, avec le racisme social et systématique présent de façon démesurée, lequel engendre des crises identitaires chez les palenquerxs. Pourtant, dans l'espace que la communauté de Palenque a créé, une culture de Palenque s'est développée. Grâce à l'entraide et au partage communautaire, le concept d'une identité palenquera s'est formé, avec un syncrétisme entre les cultures sub-sahariennes, européennes et autochtones du nord de la Colombie. Un moment important dans l'histoire de Palenque a été la proclamation de sa culture²⁶³ comme chef-d'œuvre du Patrimoine Oral et Immatériel de l'Humanité, en 2005. Ce n'est que l'un parmi les nombreux efforts de revendication de l'importance et la valeur de la culture palenquera dans le village et toute la Colombie.

Nous pouvons observer plusieurs caractéristiques de ce syncrétisme culturel, reflété dans la cuisine, la langue, la couture, la coiffure et bien sûr, la musique de Palenque. Nous avons pu remarquer quelques exemples de ce syncrétisme dans la façon de construire les

²⁶² Titre en voie d'être approuvé officiellement par le gouvernement colombien.

²⁶³ Langue, religion et musique.

instruments de palenque, thème abordé au premier chapitre de ce mémoire. Nous avons trouvé des similitudes entre les mythes de création des tambour *alegre*, *llamador* et *pechiche* avec d'autres tambours de l'Afrique sub-saharienne et des communautés afro-descendantes de l'Amérique, notamment avec la culture afro-cubaine. Pour d'autres membranophones comme la *tambora*, des aérophones comme la *gaita*, nous supposons que leurs origines se trouvent chez les communautés autochtones Awarak, Kogui, Ijka et Sanhá, habitant le nord de la Colombie. Néanmoins, nous avons relevé quelques instruments dont on ignore les origines, mais qui sont partagés par plusieurs communautés afro-descendantes de l'Amérique et de l'Afrique sub-saharienne, comme les idiophones *guacharaca* et *guaches*. Plus tard, dans années 1920, les palenquerxs ont eu un échange interculturel avec des afro-cubains. Les deux communautés ont travaillé et partagé du temps ensemble permettant une interactivité musicale. C'est ainsi que les instruments comme les membranophones *timba* et *bongoes*, et les idiophones *marímbula* et *claves* sont introduits à Palenque, principalement pour jouer le répertoire de *sexteto*. L'idiophone maracas, est partagé autant par les communautés autochtones et afro-descendantes, néanmoins, la façon de le fabriquer se fait avec des techniques que l'on trouve chez les communautés autochtones du nord de la Colombie. Pour tous les instruments, le savoir-faire pour confectionner les instruments repose sur l'usage du matériel local. Le seul instrument dans la catégorie de cordophones apparaît uniquement dans la mémoire collective des musicien.nes et dans les archives²⁶⁴. Un phénomène similaire a été relevé pour la *gaita*. La seule différence est que la *gaita* est encore jouée par des communautés voisines à Palenque, comme Necoclí, San Jacinto et parmi les peuples autochtones Kogui, Ijka et Sanhá, habitant à Santa Marta et ses alentours.

Entre tous les instruments, le plus aimé et celui qui donne une grande place à la virtuosité, est le tambour *alegre*. L'expressivité du langage du tambour *alegre* est si grande qu'on l'utilise pour chaque répertoire, ou par défaut, pour traduire les coups d'un autre tambour²⁶⁵. Principalement, c'était un rôle réservé aux hommes, mais depuis l'intrépidité

²⁶⁴ Il est mentionné et étudié notamment dans l'article de List George « The Musical Bow in Palenque », *Journal of the International Folk Music Council*. Vol. 18. 1966.

²⁶⁵ Par exemple le tambour *pechiche*, la *timba* ou les *bongoes*.

de Graciela Salgado et son groupe « Las Alegres Ambulancias », les nouvelles générations de femmes commencent à s'intéresser à l'apprentissage du jeu de tambours²⁶⁶.

La hiérarchie sociale et musicale de Palenque est tellement respectée que le titre de « Batata » est donné uniquement au plus grand.es joueurs et joueuses de tambour. Ce titre est acquis principalement par les membres de la famille Salgado, famille qui auparavant était la seule à considérer la musique comme une profession. Aujourd'hui, le titre de « Batata IV » appartient à Tomás Teherán, qui est aussi l'actuel directeur artistique et joueur de tambour *alegre* du groupe « Las Alegres Ambulancias ». Plusieurs écoles ont ouvert pour apprendre à des enfants et des jeunes, sans égard de leur famille ou provenance du village²⁶⁷. Parmi les écoles plus importantes on trouve l'École de Danse et Musique Batata, l'école Famía ri Tabalá (la famille du tambour) et les ateliers de danse et de musique maintenus principalement par le groupe « Kombilesa Mi ». Nous pouvons aussi considérer les répétitions de chaque groupe avec son répertoire représentatif, comme un espace d'apprentissage et de création musicale.

Dans le deuxième chapitre de ce mémoire, nous avons classifié les répertoires plus anciens en deux grandes parties : les répertoires de Musique traditionnelle (*bullerengue sentao*, *pajaritio* et de fandago, et *lumablú*) et les répertoires de danses traditionnelles (*cumbia*, *son de negro*, et *mapalé et puya*). Nous avons remarqué que les répertoires de musique traditionnelle peuvent être aussi accompagnés ou non par la danse ; néanmoins, les répertoires de danses traditionnelle sont toujours accompagnés par la danse. Nous avons aussi trouvé un vaste répertoire de danses nommées « jeux de veillées », qui sont exécutées pendant les funérailles, pour maintenir les invité.es reveillé.es jusqu'à l'aube, et aussi joués par les enfants, pendant leur temps libre. Normalement, les répertoires des jeux de veillées ne sont pas accompagnés par le tambour, à l'exception de la danse du dindon et la dinde (*el pavo y la pava*), une danse qui imite le jeu de séduction et l'accouplement entre les deux animaux. Néanmoins, des versions plus actuelles incluent le tambour *alegre* et d'autres instruments.

²⁶⁶ Nous avons montré l'exemple de Kendri à la *tambora* et Yelitza au tambour *alegre*.

²⁶⁷ Palenque est divisé socialement et géographiquement entre le quartier d'en haut et le quartier d'en bas (barrio arriba, barrio abajo).

Des répertoires plus modernes sont abordés dans la dernière partie de notre travail. Nous faisons mention du *sexteto*, du *son Palenque*, du *champeta*, du *chalusonga* et du RFP. Les influences provenant des cultures afro-américaines et afro-subahariennes continuent à se maintenir jusqu'à date. Cette fois-ci, les instruments électroniques ont commencé à prendre une place importante dans les nouveaux répertoires, comme c'est le cas pour *son Palenque*, *chalusonga* et *champeta*. Les trois répertoires sont nourris par le *soukous* et la *rumba congolaise* et sénégalaise, et les sonorités des sets de DJ, une des raisons pour laquelle les haut-parleurs géants de Palenque appelés *picós* ont gagné en popularité.

Ce travail de mémoire n'est que la pointe de l'iceberg que représente la culture palenquera. La richesse culturelle grâce à la tradition orale et la sauvegarde des savoirs, a permis au peuple de Palenque de maintenir son identité malgré le mépris du gouvernement et le dédain de la société colombienne envers les palenquerxs. C'est un village qui a pu se battre contre un système d'esclavage, et contre les violences des forces armées des guérillas. Et c'est ainsi un village qui se bat encore pour maintenir leurs sources naturelles sans contamination ni pénurie, pour lutter contre le racisme, et même, contre le sexisme à l'intérieur de leur communauté. La force qui permet aux palenquerxs de surmonter toutes ces difficultés, est fondée sur le sens communautaire, notamment avec les *kuagros*, qui se forment depuis un jeune âge et lorsqu'on a besoin de plusieurs personnes pour réaliser des tâches au quotidien, comme par exemple piller le riz, construire une maison, organiser des funérailles, des voyages, entre autres. C'est avec ténacité que la langue palenquera a été revitalisée malgré l'interdiction de parler la langue que les palenquerxs eux-mêmes imposaient en réponse à la discrimination culturelle qui prévalait dans les grandes villes et la Colombie entière. Ainsi, avec des grands efforts, Palenque essaie de se faire connaître par exemple à niveau musical. Dans ce contexte, le village a pu recueillir des fonds financiers pour commémorer le 16 Mars, la date de la mort de Benkos Biohó²⁶⁸, et pour faire annuellement le grand Festival des Tambours autour du 12 octobre²⁶⁹.

²⁶⁸ Cette année, 2021, on a célébré les 400 ans de sa mort avec un grand concert de tambours qui a eu lieu autour de sa statue, qui se trouve à la place centrale de Palenque, à côté de l'église.

²⁶⁹ Cette date célébrait anciennement le jour de l'invasion du continent américain par Christoph Colomb. De nos jours, on célèbre le jour de la diversité identitaire et culturelle de la Colombie.

Les groupes de musique de Palenque essaient de se faire une place dans le monde de la production musicale, avec des concerts et des invitations sur des diverses scènes colombiennes et internationales. Les palenquerxs cherchent à se faire connaître et avec eux, leur histoire faite en grande partie de résistance sociale et culturelle. La création musicale continue à rendre hommage aux répertoires traditionnels et aux musicien.nes plus important.es de l'histoire de la musique de Palenque. Néanmoins, les groupes de musique de Palenque sont, la plupart du temps, invités et mis dans une catégorie « folklorique », ce qui les empêche d'être considérés comme groupes de musique sérieuse pouvant faire partie du patrimoine musical de la Colombie. Il nous semble que les rythmes aux tambours et répertoires de Palenque devraient être appris dans les conservatoires de musique de toute la Colombie. La recherche a besoin de plus des travaux d'ethnomusicologues pour donner une connaissance nationale à la musique des communautés afro-descendantes et autochtones, une promesse vide qui a été faite en 1851 et 1991. Depuis 30 ans que la Colombie est officiellement un pays multiculturel, on pense toujours que la langue espagnole est la seule parlée dans le pays.

Nous aimerions achever ce mémoire avec une phrase de Béla Bartók (1881-1945), un ethnomusicologue, pianiste et compositeur de musique hongroise et académique, pour lequel nous avons beaucoup d'admiration :

« Folk melodies are the embodiment of an artistic perfection of the highest order; in fact, they are models of the way in which a musical idea can be expressed with utmost perfection in terms of brevity of form and simplicity of means²⁷⁰. »

« Les mélodies populaires (traditionnelles) sont l'incarnation d'une perfection artistique de premier ordre ; en fait, elles sont les modèles de la façon dont une idée musicale peut être exprimée, avec la plus grande perfection en termes de brièveté de la forme, et de simplicité des moyens²⁷¹. »

²⁷⁰ Béla Bartók, né le 25 Mars, 1881, à Nagyszentmiklós, Hongrie, Autriche-Hongrie (maintenant connu comme Sânnicolau Mare, en Roumanie) —décédé le 26 Septembre, 1945, à New York, U.S.A. Cette phrase est citée par Judit Frigyesi dans : *Béla Bartók and Turn of the Century Budapest*. California, University of California Press, 1998, page 106 et tirée de *U zrodzel muzyki ludowej* (À la source de la musique populaire), Varsovie-Pologne, Muzyka, 1925.

²⁷¹ Traduction personnelle.

C'est ainsi que nous apparaissent les traditions musicales que nous avons étudiées dans ce mémoire.

Bibliographie

Amselle, Jean-Loup, *Branchements, anthropologie de l'universalité des cultures*. Flammarion, Paris, France, 2001.

Anderson, Benedict, *Imagined communities, Reflections on the origin and spread of nationalism*. Verso, Londres et New York (1983). Traduction à l'espagnol de Mexico D.F. *Comunidades Imaginadas*, 1995.

Arom Simha, Nathalie Fernando, *La boîte à outils d'un ethnomusicologue*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal. 2007.

Bermudez Egberto. « ¿Qué es el vallenato? : Una aproximación musicológica ». *Ensayos de Historia y Teoría del Arte*. Vol. 9, No. 9, 2004, pp. 11 – 62.

Bermudez, Egberto, « Las músicas afrocolombianas en la construcción de la nación : una visión histórica », *150 años de la abolición de la esclavización*, Vol. 1. 2003, pp. 706-725.

Bermudez, Egberto, *Los instrumentso musicales en Colombia*. Bogotá, Empresa Editorial Universidad Nacional, 1985.

Bernard, Carmen. « Musiques métisses, musiques *criollas* : Sons, gestes et paroles en Amérique hispanique ». *L'Homme*, No. 201/208, 2013, pp. 193 – 214.

Carbó, Guillermo, *Musique et danse traditionnelles en Colombie : La tambora*. Paris, L'Harmattan, 2003.

Carbó, Guillermo. « Al ritmo de Tambora », *Huellas, revista de la Universidad del Norte*, No. 39, 1993, pp. 27 – 58.

Cunin, Elisabeth, « Asimilación, multiculturalismo y mestizaje : formas y transformaciones de la relación con el otro en Cartagena », *Afrodescendientes de las américas. Trayectorias sociales e identitarias. 150 años de la abolición de la esclavitud en Colombia*, 2002, pp. 279 – 294.

Cunin, Elisabeth, « De Kinshasa à Cartagena, en passant par Paris : itinéraires d'une « musique noire », la *champeta* ». *Civilisations*, Vol. 53, No. 1-2, 2006, pp. 97 – 117.

Cunin, Elisabeth, « El negro, de una invisibilidad a otra : permanencia de un racismo que no quiere decir su nombre », *Palabra*, Universidad de Cartagena, No. 5, 2003.

Cunin, Elisabeth, *Métissage et multiculturalisme en Colombie. Le noir entre apparences et appartenances*. Paris, L'Harmattan, collection Connaissances des Hommes, IRD, 2004.

Dehoux Vincent et Henri Guillaume. « Chasse, sexualité et musique, un arc musical des Pygmées Aka ». *Ndroje balendro. Musiques, terrains, et disciplines*. Textes offerts à Simha Arom. Paris, Éditions Peeters-Selaf, 1995.

Escalante, Aquiles. « Notas sobre el Palenque de San Basilio, una comunidad negra en Colombia », *Divulgaciones Etnológicas*, vol. 111, No. 5. Barranquilla, Universidad del Atlántico. Instituto de Investigación etnológica, (1954), 1979, pp. 207 – 351.

Fernandez, Raul. *From Afro-Cuban Rhythms to Latin Jazz*. California, University of California Press, 2006.

Friedemann, Nina S. de et Carlos Patiño R. *Lengua y Sociedad en el Palenque de San Basilio*. Bogotá, Colombie, Instituto Caro y Cuervo, 1983.

Friedemann, Nina S. de, « Huellas de africanía en Colombia ». *Thesaurus : boletín del Instituto Caro y Cuervo*, No. 47, vol. 3. 1992, pp. 543-560.

Friedemann, Nina S. de, « Lumbalú : ritos de la muerte en Palenque de San Basilio, Colombia » *América negra*, No. 8. 1991, pp. 83 – 96.

Friedemann, Nina S. de, « Negros en Colombia : identidad e invisibilidad », *América negra*, No. 3, 1992, pp. 25 – 34.

Friedemann, Nina S. de, « San Basilio en el universo Kilombo-Africa y palenque-Africa », *Geografía humana de Colombia. Los afrocolombianos*. Vol. 6, 1998, pp. 79 – 101.

Friedemann, Nina S. de, « Vida y muerte en el Caribe afrocolombiano : cielo, tierra, cantos y tambores », *América negra*, No. 8. 1994, pp. 83 – 96.

Friedemann, Nina S. de, *La saga del negro: presencia africana en Colombia*. Bogotá. Primera puerta, 1993.

Friedemann, Nina S. de, *Ma ngombe: géneros y ganaderos en Palenque*, Bogota, Carlos Valencia Ediciones, 1979.

Friedmann, Nina et Jaime Arocha. *De sol a sol*, Bogotá, Planeta, 1986.

Gilroy, Paul. *The black Atlantic*. Cambridge, Verso et Harvard University Press, 1993.

Guardo Ballesteros, Sabas Amín. « Ingenio Central Colombia », Sincerín (Bolívar) : su Historia Social, 1908-1920.». Mémoire de baccalauréat, Universidad de Cartagena, 2014.

Hall, Stuart « Cultural studies : two paradigms », *Media, culture and Society*, Vol. 2. 1980, pp. 57 – 72.

Hall, Stuart « Encoding / Decoding » dans Hall, D. Hobson, A. Lowe et P. Willis (éds). *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies*, 1980, pp. 128–138.

Hall, Stuart, « Cultural Identity and Diaspora », Jonathan Rutherford (éd.) *Framework*, No. 36, 1990, pp. 222 – 237.

Hall, Stuart. *Questions of cultural identity*. Du Gay, P. (éd.). California - Thousand Oaks, Sage Publications Inc. 1996.

Hall, Stuart. *Representation: cultural representations and signifying practices*. London, Thousand Oaks, California: Sage, en collaboration avec la Open University, 1997.

Helg, Aline. *Plus jamais esclaves ! De l'insoumission à la révolte, le grand récit d'une émancipation (1492-1838)*, Paris, La découverte, 2016.

Janheinz Jahn. *Las culturas neoafricanas*. México, Fondo de Cultura Económica, 1963.

Joubert-Solano, « Musiques afrocolombiennes », *Géographie et cultures* 76, 2010, mis en ligne le 25 février 2013, URL : <http://journals.openedition.org/gc/1106> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/gc.1106>. Consulté le 20 juillet 2021.

Joubert-Solano, Violeta. *Les transformations de la musique à San Basilio (Colombie) pendant la période de 1980 à 2008. L'exemple des Alegres Ambulancias*. Mémoire de maîtrise, EHESS, Paris 2008.

Judit Frigyesi, *Béla Bartók and Turn of the Century Budapest*. California, University of California Press, 1998.

List George « The Musical Bow in Palenque ». *Journal of the International Folk Music Council*. Vol. 18. 1966, pp. 36 – 49.

List George, « The mbira in Cartagena », *Journal of the International Folk Music Council*, Vol 20, 1968, pp. 54 – 59.

List, George. « Two flutes and a rattle », *The Musical Quarterly*, Vol. 75, No. 1, 1991, pp. 50-58.

Peter, Manuel. « From contradanza to Son: New perspectives on the Prehistory of Cuban Music » *Latin American Music Review*. Vol. 30, No. 2, 2009, pp. 184 – 212.

Muñoz Vélez Enrique L. « El bullerengue : ritmo y canto a la vida », *Revista Artesanías de América*, No. 54, 2003, pp. 1 – 28.

Orozco-García, Manuel. *Petrona Martínez, la cantadora que alegra las penas*. Bogotá, Ministerio de Cultura, 2015.

Ortiz-Cassiani, Javier, *El incómodo color de la memoria. Columnas y crónicas de la historia negra*. Bogotá, Ministerio de la Cultura, Editorial Delfin. 2016.

Paulhiac, Juan, « Dans les toiles de la chameta. Création audiovisuelle et Internet dans l'industrie de la champeta à Cartagena », E. Olivier (éd.), *Musiques au monde, la tradition au prisme de la création*, 2012, pp. 243 – 276.

Payne Daniel, Yvonne « Changing Values in Cuban Rumba, A Lower Class Black Dance Appropriated by the Cuban Revolution » *Dance Research Journal*, Vol. 23, No. 2. Autumn, 1991, pp. 1-10.

Pérez Herrera Manuel A. « El bullerengue, la génesis de la música de la Costa aribe Colombiana », *El artista*, No. 11. 2014, pp. 30 – 52.

Ripoll de Lemaître, María Teresa. « El Central Colombia: inicios de industrialización en el Caribe colombiano ». *Boletín Cultural y Bibliográfico*, Vol. 34 No. 45, 1997, pp. 59 – 92.

Roda, Allen P, « Analysis of Materials in India's most iconic drums », *The Galpin Society Journal*, Vol. 68, 2015, pages 193 – 214.

Rouget, Gilbert « Tons de langue et tons du tambour » *Révue de Musicologie*, Vol 50, No. 128, 1964, pp 3 – 29.

Savary, Claude, *La pensée symbolique des Fô du Dahomey*, Thèse de doctorat. Université de Neuchatel, 1976.

Schwegler, Amin, *Chi ma nkongo: lengua y ritos ancestrales en el Palenque de San Basilio*, Frankfurt, Vervuet, 1996.

Schwegler, Armin et Thomas Morton, « Kateyano in El Palenque de San Basilio (Colombia) » *Revista Internacional de Lingüística Iberoamericana* , Vol. 1, No. 1, 2003, pp. 97-159.

Schwegler, Armin, « Negation in palenquero : Synchrony » *Journal of Pidgin and Creole Languages*, No. 6, 1991, pp. 165 – 214.

Schwegler, Armin. « Hacia una arqueología afrocolombiana : restos de tradiciones religiosas bantúes en una comunidad negroamericana », *América negra*, No. 4, 1992, pp. 35 – 82.

Valtierra, P. Angeles. *Pedro Claver, el santo redentor de los negros*. Volume 2. Banco de la República. Bogotá, Colombie. 1980, page 61.

Wade, Peter. « La population noire en Amérique latine : multiculturalisme, législation et situation territoriale », *Problèmes d'Amérique Latine*, No. 32, 1999, pp. 3 – 16.

Wade, Peter. « Construcciones de lo negro y de África en Colombia. Política y cultura en la música costeña y el rap », *Afrodescendientes de las américas. Trayectorias sociales e idantitativas, 150 años de la abolición de la esclavitud en Colombia*, 2002, pp. 245 – 278.

Wade, Peter. « Entre la homogeneidad y la diversidad : la identidad nacional y la música costeña en Colombia », *Antropología y movimientos sociales ne Colombia*. Uribe, M. V., Restrepo, E. (éds.) Bogotá, 1997, pp. 61 – 91.

Wade, Peter. *Gente negra, nación mestiza. Dinámicas de las identidades raciales en Colombia*. Trad. Ana Cristina Mejía Vélez. Bogotá, Siglo del Hombre, 1997.

Wade, Peter. *Música, raza y Nación. Música tropical en Colombia*, Bogotá, Vicepresidencia de la República – Departamento Nacional de Planeación – Programa Plan Caribe,. 2002

Wade, Peter. *Race and ethnicity in Latin America*. Amit, Vered et Jon Mitchell (éds.). London, NB, Pluto Press, 1997.

White, Bob. « Congolese rumba and other cosmopolitanisms ». *Cahiers d'Études Africaines*. Vol. 42, Cahier 168, 2002, pp. 663-686.

Yegnan-Touré, Angeline, « La technique et le jeu de l'arc musical », *Cahiers d'ethnomusicologie*, Vol. 21, 2008, pp. 205 – 223.

Zapata-Olivella, Delia, « La cumbia, síntesis musicale de la Nación colombiana ». *Revista colombiana de folclor*. Vol. 3, no 7, 1962, pp. 187 – 204.

Zapata-Olivella, Manuel, « Cantos religiosos de los negros en palenque », *Revista colombiana de folclor*, Vol. 3, No. 7. Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, 1962, pp. 205 – 211.

Vidéos et liens sur le web vers des exemples sonores.

- « Très golpes na' más », interprété par Las Alegres Ambulancias, enregistré par Lucas Silva. Mise sur youtube par Palenque records
https://www.youtube.com/watch?v=THJf4DURtkM&ab_channel=PalenqueRecords. Le 2 avril 2016. Consulté le 03/08/2021.
- https://www.youtube.com/watch?v=JjhrCppFaiM&ab_channel=Kombilesa. Mise sur youtube par *Kombilesa* le 16 février 2020, consulté le 25/07/2021.
- https://www.youtube.com/watch?v=JjhrCppFaiM&ab_channel=Kombilesa. Mise sur youtube par *Kombilesa* le 16 février 2020. Consulté le 25/07/2021.
- https://www.youtube.com/watch?v=ID8nvQnnJ5E&ab_channel=SOLOBULLERENGUEF3. Mise en ligne le 20 juin 2020 par Solo Bullerengue F3, interprétation dans le contexte du Festival de Bullerengue de Necoclí de 2019, consulté le 20/07/2021.
- Site officiel du groupe « Las Alegres Ambulancias »
<https://www.youtube.com/c/LasAlegresAmbulancias/featured>. Géré par Tomás Teherán « Batata », consulté le 05/08/2021.
- https://www.youtube.com/watch?v=htRIPOb1S0Q&ab_channel=JuanMelo. Mise en ligne le 20 avril 2011 par Juan Melo. Consulté le 15/07/2021.
- https://www.youtube.com/watch?v=pkcsWF0wBIY&list=RD1AS7jwHXJdo&index=4&ab_channel=BarranquillaAdoradaBarranquillaAdorada, mise en ligne en 1999 par Carlos Alberto Londoño, consulté le 24/05/2021.
- https://www.youtube.com/watch?v=LNGd5sx4LdU&ab_channel=Antioque%C3%B1oMonta%C3%B1ero, mise en ligne le 9 d-cembre 2012, par Antioqueño Montañero. Consulté le 10/06/2021.
- https://www.youtube.com/watch?v=eoXho9A343k&ab_channel=KARTACHOTV. Mise en ligne par KARTACHOTV le 16 octobre 2013, consulté le 24/08/2021.
- https://www.youtube.com/watch?v=QGZ6vzg3ZTc&ab_channel=LasAlegresAmbulancias-Topic. Mise en ligne sur la chaîne officielle YouTube de Las Alegres

Ambulancias ® la vidéo a été publiée le 16/02/2018, mais elle fait partie du disque sortie le 01/09/2017. Consulté le 13/05/2021.

- <https://youtu.be/jsfqGPgH3YY?t=227>. Mise en ligne le 13/09/2020 sur la chaîne officielle de Las Alegres Ambulancias, consulté le 20/08/2021.
- https://www.youtube.com/watch?v=Z2iMqkF4JJU&ab_channel=PalenqueRecords, mise en ligne le 20/09/2018, enregistré par Lucas Silva. Consulté le 06/08/2021.
- https://www.youtube.com/watch?v=g6EjieB71mU&t=231s&ab_channel=PalenqueRecords, mise en ligne le 14/11/2017, enregistré par Lucas Silva, consulté le 06/08/2021.
- https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=Zi_bLP9g50&ab_channel=omproduccionesmusic, mise en ligne le 20/07/2020, par OMProduccionesmusic, consulté le 19/08/2021.
- https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=P82HVGL3Axo&ab_channel=ESTRELLASDEL CARIBE-PALENQUE, mise en ligne le 31/07/2019, sur la chaîne officielle du groupe « Las estrellas el Caribe », consulté le 24/08/2021.
- <https://kombilesami.bandcamp.com/album/kombilesa-m-ep>, Site officiel de BandCamp pour le groupe « kombilesa Mi », consulté le 01/2021.
- <https://www.facebook.com/famiaritabala>. Site officiel de l'école « Famía ri Tabalá » (la famille du tambour), dont Franklin Hernández est le directeur.

Annexes

Esta tierra no es mía (esp/fr)

Auteur : Rafael Cassiani Cassiani

Musique basée sur une chanson de *sexteto* afro-cubaine

Paroles originales

Jouée par le groupe de *sexteto* : « Sexteto Tabalá »

Espagnol	Français
<p>Coro: Esta tierra no es mía, Esta tierra no es mía Esta tierra no es mía, esta tierra es de la nación (Bis)</p> <p>Solo: El ingenio Santa Cruz, una cosa poderosa. Llegaron al desengaño y derrotaron toas las cosas Coro: Llegaron al desengaño y derrotaron toas las cosas</p>	<p>Chœur : Cette terre n'est plus à moi, cette terre n'est plus à moi. Cette terre n'est plus à moi, cette terre appartient maintenant à la Nation. (Bis)</p> <p>Solo : La Raffinerie Santa Cruz, une chose puissante. Ils sont arrivés avec la malveillance et ils ont détruit toutes les choses Chœur : Ils sont arrivés à la malveillance et ils ont détruit toutes les choses</p>
<p>C: Esta tierra no es mía, Esta tierra no es mía Esta tierra no es mía, esta tierra es de la nación (Bis)</p> <p>S: Yo salí de casería, lo que maté fue una lora.</p> <p>La perdición de Colombia desde que llegó a la historia C: (bis)</p>	<p>C : Cette terre n'est plus à moi, cette terre n'est plus à moi. Cette terre n'est plus à moi, cette terre appartient maintenant à la Nation. (Bis)</p> <p>S : Je suis sorti chasser, je n'ai chassé qu'un perroquet.</p> <p>La perte de la Colombie depuis son arrivée dans l'histoire C : (bis)</p>
<p>C: Esta tierra no es mía, Esta tierra no es mía Esta tierra no es mía, esta tierra es de la nación (Bis)</p>	<p>C : Cette terre n'est plus à moi, cette terre n'est plus à moi. Cette terre n'est plus à moi, cette terre appartient maintenant à la Nation. (Bis)</p>

<p>S: Llegó la reforma agraria, con una cosa infinita.</p> <p>Y lo malo que ello'hicieron, que nos dejaron sin azúcar</p> <p>C: (bis).</p>	<p>S : La réforme agraire est arrivée, avec une chose infinie.</p> <p>Et ils nous ont fait quelque chose de mauvais, ils nous ont laissé sans sucre.</p> <p>C : (bis).</p>
<p>C: Esta tierra no es mía, Esta tierra no es mía Esta tierra no es mía, esta tierra es de la nación (Bis)</p> <p>S: Llegaron los inconeros ahora sí tenemos plata</p> <p>Se paran en las esquinas a-hablar de caballo y vaca</p> <p>C: (bis)</p>	<p>C : Cette terre n'est plus à moi, cette terre n'est plus à moi. Cette terre n'est plus à moi, cette terre appartient maintenant à la Nation. (Bis)</p> <p>S : Les malfaiteurs sont arrivés, et maintenant nous avons de l'argent.</p> <p>Ils se mettent dans un coin pour parler chevaux et vaches</p> <p>C : (bis).</p>
<p>C: Esta tierra no es mía, Esta tierra no es mía Esta tierra no es mía, esta tierra es de la nación (Bis)</p> <p>S: Vea señores palenqueros, lo digo con poca gana, Todos lo que aprovecharon fue la gente'e Malagana</p> <p>C: (bis)</p>	<p>C : Cette terre n'est plus à moi, cette terre n'est plus à moi. Cette terre n'est plus à moi, cette terre appartient maintenant à la Nation. (Bis)</p> <p>S : Écoutez, monsieurs palenqueros, je le dis avec peu d'envie, Tous ceux qui ont tiré profit, c'étaient les gens de Malagana</p> <p>C : (bis)</p>
<p>C: Esta tierra no es mía, Esta tierra no es mía Esta tierra no es mía, esta tierra es de la nación (Bis)</p> <p>S: Llegaron al desengaño, con una cosa que arrastra Y dijo el doctor Cortazar, Cassiani vaya pa'su casa</p> <p>C: (bis)</p>	<p>C : Cette terre n'est plus à moi, cette terre n'est plus à moi. Cette terre n'est plus à moi, cette terre appartient maintenant à la Nation. (Bis)</p> <p>S : Ils en sont arrivés au déclin, avec une chose qui te traîne Et le docteur Cortazar a dit : Cassiani, va rentrer chez toi</p> <p>C : (bis).</p>

<p>C: Esta tierra no es mía, Esta tierra no es mía Esta tierra no es mía, esta tierra es de la nación (Bis)</p> <p>S: Llegaron al desengaño, con una cosa que arrastra Dijo con tanta obtanesa, Cassiani vaya pa' su casa C: (bis)</p>	<p>C : Cette terre n'est plus à moi, cette terre n'est plus à moi. Cette terre n'est plus à moi, cette terre appartient maintenant à la Nation. (Bis)</p> <p>S : Ils sont arrivés au déclin, avec une chose qui te traîne Il l'a dit avec une telle ostentation : Cassiani va rentrer chez toi. C : (bis)</p>
<p>C: Esta tierra no es mía, Esta tierra no es mía Esta tierra no es mía, esta tierra es de la nación (Bis)</p>	<p>C : Cette terre n'est plus à moi, cette terre n'est plus à moi. Cette terre n'est plus à moi, cette terre appartient maintenant à la Nation. (Bis)</p>

El pilón de arróz

Récepteur pour broyer le riz et le maïs. La tâche est réalisée entre deux personnes avec un maillet. Cette action est souvent accompagnée d'un chant responsorial. Voici une vidéo de Graciela Salgado qui broie le riz en chantant :



<https://youtu.be/QDM3Z5qW1rw?t=245>²⁷²

²⁷² Vidéo mise en ligne par Adolfo Palacios, le 12 Août 2012. Consultée le 21/08/2021.

Traduction Chi ma nkongo chi ma Luango, par Armin Schwegler²⁷³

1. Chi ma nkongo
2. Chi ma luango
3. Chi ma ri Luango di Angola e;
4. Huan Gungú me ñamo yo
5. Huan Gungú me a de ñama

1. Je viens du Congo
 2. Je viens de Luango
 3. Je viens de Luango d'Angola et donc,
 4. Je m'appelle Juan Gungú
 5. Et Juan Gungú vous devez m'appeler.
-

Interviews

Interview Rafael Cassiani Cassiani, esp²⁷⁴

Mi nombre es Rafael Cassiani Cassiani, fundador, director y la primera voz del Sexteto Tabalá de San Basilio de Palenque. El sexteto se compone de nueve integrantes... si... ese sexteto se fundó aquí en SBP por ahí en 1930, en 1930 fue que los cubanos llegaron a la nación.

Porque los primeros que fundaron y enseñaron, me enseñaron a mí y enseñaron a otros muchachos. Y ellos eran un sexteto muy bueno, y se extendieron por toda la costa caribe, también por el interior del país.

Después se formó un sexteto de acá y así mismo esa gente fallecieron, entro una segunda generación también. Con la segunda generación allí agarramos, hicimos muchas presentaciones por toda Colombia, en municipios cercanos y hemos hecho bastante, con esa segunda generación. También en esa segunda generación ya fallecieron, y entró la

²⁷³ Schwegler, Armin. *Chi man kongo : lengua y ritos ancestrales en el Palenque de San Basilio*. Veruet, Madrid, 1996, page 527

²⁷⁴ plus loin se trouve la traduction au français

tercera generación, con la tercera generación ya hemos llevado bastante, por todo el país, por todas las ciudades de Colombia, y por Canadá, Washington, Europa.

También unos tíos míos que fueron productores me enseñaron, yo el... el grupo formal tiene seis instrumentos y de esos 6 instrumentos yo tocaba 3. Tocaba las maracas, las claves y la guacharaca y allá los tengo colgados en la pared de mi casa.

Mi papá fue músico, mi papá fue músico, mi papá fue gaitero, mi papá tocaba el lumbalú, mi papá también cantaba sones de sexteto, que es lo que canto yo, y los tíos míos me enseñaron a la edad de 8 años. Y a partir de la edad de 8 años nunca olvidé el sexteto, soy un cantante, que he cantado con los acordeoneros, que he cantado con el bullerengue, he estado con el lumbalú, he cantado con mucha música y también he bailado.

Yo siempre he tenido mi música, pero no he vivido rotundamente de ella porque yo soy agricultor, soy agricultor, pero me gusta mi música, nunca he dejado mi música. Nunca dejé mi música, soy agricultor y siempre he estado con mi música.

Por ahí están el grupo que se llama “Kombilesa”, esos son alumnos míos, les enseñé también. Y tengo dos géneros de muchachos y muchachas, que les estoy enseñando, que practicamos cada dos días. Yo les estoy enseñando para ver que ese legado no se acabe.

Que aquí eso es un pueblo de música, un pueblo cultural de música... ¿entendió?

Por eso es que aquí el ministerio de cultura y el gobierno formó que se formara la casa de cultura, porque aquí es un pueblo, un pueblo de músicos, porque desde su nacimiento, desde su fundación de Palenque, ha sido convivencia los músicos, por eso esq esto tiene su cultura nuestra, somos todos músicos, aquí hay músicos por todos lados y aquí hay agrupaciones.

Aquí está el mío que es tabalá, están las ambulancias, que tocan bullerengue, ahí está Oriki tabalá, está estrellas del caribe, que son agrupaciones

Y las agrupaciones que viven en Cartagena son de aquí también, se fueron de niños e hicieron sus agrupaciones allá en Cartagena, por eso es que este pueblo de aquí es un pueblo muy cultural, ¿sí?

Aquí es raro un día que usted no oye el sonido de un tambor, aquí en San Basilio de Palenque, y toda la gente de aquí, la gente lucha por su cultura y música, aquí hay como tres grupos de danzas y todos los días practican esos grupos de danzas, los niños y los jovencitos.

<https://soundcloud.com/user-629339414/entrevista-interview-rafael-cassiani-c/s-8kjdX1OeuYb>

Interview Rafael Cassiani Cassiani, fr

Mon nom est Rafael Cassiani Cassiani, fondateur, directeur et voix principale du groupe « Sexteto tabalá » de San Basilio de Palenque. Le groupe du *sexteto* est composé de neuf membre... oui... ce *sexteto* a été fondé ici à SBP vers 1930. En 1930, des cubains sont arrivés au pays.

Parce que les premiers qui ont fondé (un *sexteto*) m'ont aussi appris à moi comment le faire, on m'a appris et à d'autres jeunes. Et eux, ils étaient un *sexteto* très bon, et leur savoir-faire s'est répandu par toute la côte caraïbe, aussi vers l'intérieur du pays.

Après un temps, on a créé un *sexteto* d'ici, et ensuite les personnes qui faisaient partie de ce *sexteto* sont toutes mortes, donc c'est comme ça que la deuxième génération est arrivée. Avec la deuxième génération, nous avons fait plusieurs présentations partout en Colombie, dans des départements voisins et nous avons beaucoup fait, avec la deuxième génération. Mais aussi, les personnes qui appartenaient à cette deuxième génération sont aussi décédées, et donc une troisième génération est venue, et avec cette troisième nous avons tellement réalisés des projets, dans tout le pays, dans toutes les villes de la Colombie et du Canada, de l'Europe...

C'est aussi mes oncles qui m'ont appris (le *sexteto*), ils étaient producteurs... le groupe (de *sexteto*) a normalement six instruments et moi je joue trois de ces instruments. Moi je jouais les *maracas*, les *claves* et la *guacharaca* et ces instruments sont là, accrochés au mur de chez moi.

Mon père était musicien, effectivement mon père était musicien, il jouait la *gaita*, il jouait aussi le *lumbalú*, mon papa chantait les chants du *sexteto*, et c'est ce que je chante moi

aussi, et mes oncles m'ont appris aussi quand j'avais 8 ans²⁷⁵. Et à partir de mes 8 ans je n'ai jamais oublié le *sexteto*²⁷⁶, je suis chanteur, un chanteur qui a chanté avec des accordéonistes²⁷⁷, j'ai chanté du *bullerengue*, j'ai aussi chanté du *lumbalú*, j'ai chanté sur plusieurs répertoires et aussi je les ai tous dansé.

J'ai toujours fait la musique, mais je ne vis pas uniquement d'elle parce que je suis aussi agriculteur, je suis effectivement agriculteur, mais j'aime beaucoup la musique, je ne l'ai jamais laissé à côté. Je n'ai jamais oublié ma musique, même si je suis agriculteur, j'ai toujours fait la musique.

Le groupe qui se nomme « Kombilesa Mi » ce sont des étudiant.es à moi, c'est moi qui leur ai appris (le *sexteto*). Et j'ai plein d'élèves de tous les genres et de tous les âges, moi je leur apprends, nous répétons presque chaque deux jours. Je leur apprends pour que l'héritage du *sexteto* ne finisse pas.

Ici c'est un village musical, un village culturel avec beaucoup de musique... Vous comprenez?

C'est pourquoi le ministère de la culture et le gouvernement nous ont financé pour qu'on fasse la Maison de la Culture, parce qu'ici c'est un village de musicien.nes, parce que depuis leur naissance et depuis la création du village, Palenque a été une communauté de musicien.nes, c'est pourquoi notre culture est unique, nous sommes tout.es des musicien.nes ici, il y a des musicien.nes partout le village, et avec eux, plein de groupes de musique.

On a le « Sexteto Tabalá », les « Alegres Ambulancias », qui jouent le *bullerengue*, les « Estrellas del Caribe, des groupes de musique

Et en plus, il y a des groupes de musique qui habitent à Carthagène, mais qui viennent d'ici aussi, ils sont partis de Palenque lorsqu'ils étaient petits et ils ont créé leurs groupes de musique là-bas à Carthagène, c'est pourquoi ici c'est un village avec plein de culture, vous comprenez?

²⁷⁵ C'est l'âge à laquelle Cassiani est rentré dans le groupe du « Sexteto Tabalá »

²⁷⁶ Je n'ai jamais arrêté de jouer le *sexteto*.

²⁷⁷ Notamment le répertoire du *vallenato*.

Ici c'est rare le jour où vous n'entendez pas le son d'un tambour, ici à San Basilio de Palenque, et toutes les personnes d'ici, tout le monde lutte pour que la culture et la musique soit financée, ici on trouve environ trois groupes de danse et tous les jours ils font des répétitions, ces groupes, avec des adolescent.es et des enfants.

Interview Tayler, esp

Tayler: El bullerengue era un baile que antes sólo era bailado por mujeres que estaban en estado de embarazo

José Luis: De embarazo, preñadas

T: exacto, preñadas, exactamente, ya que es un baile muy lento en el cuál la mujer mueve mucho la cintura.

JL: La pelvis

T: Para que le dé una buena posición para el bebé.

JL: para poderlo parir

T: para poderlo parir tranquilamente, sin ningún inconveniente. Pero le hemos introducido danza, lo hemos llevado a la danza y le hemos introducido hombres

JL: antes no bailaban los hombres

T: antes sólo era bailado por mujeres

JL: ¿y por qué le incluyeron los hombres?

T: para hacerle acompañamiento a las mujeres. Como a la mujer en embarazo, no se le puede cantar o danzar danzas muy alegres (rápidas), el bullerengue tiene que ser un baile sentadito, donde ella puede ir moviendo suave la barriga, para poder ubicar bien el bebé en el vientre.

JL: ¿y por qué no se le pueden cantar bailes alegres?

T: porque si es un embarazo riesgoso, lo puede perder. Entonces este baile como es quieto (lento), puede hacer el ejercicio al mismo tiempo.

T: Yo comencé como instructor de música debido a que muchas de nuestras sabedoras se estaban muriendo sin transmitirle a las nuevas generaciones ese saber ancestral, y considerando que el canto es uno de los elementos que constituyen el patrimonio inmaterial de Palenque, y la importancia que tiene para su comunidad, nos preocupamos, porque para las nuevas generaciones no iba a haber nadie quien las pudiera transmitir.

Nuestra forma de transmitir es directa, (entre) los sabedores y las nuevas generaciones se ponen juntas a la escucha y la práctica inmediata. Esa es una de las formas de aprender, y la otra es: colocar a los jóvenes a investigar sobre todo en el tema musical, y que después me hagan réplica de lo que ellos averiguaron, y que indaguen en eso.

De antemano, soy profesor empírico, nosotros manejamos el tema musical empíricamente, de la misma forma que yo también aprendí, a través de la transmisión oral y vista. Actualmente yo también lo hago de esa forma particular, de transmitir. Tenemos niveles de acuerdo a las edades, la primera edad (entre 5 y 7 años) entonces aprendemos los arrullos, un inicio musical y a partir de allí vamos trabajando. Con este semillero, en el fondo es dejar grupos constituidos, que ya puedan a partir de allí, desarrollarse profesionalmente. Tenemos uno actualmente, un grupo central, sí, es el grupo central que llevamos desde hace 6 años trabajando.

JL: ¿Cómo se llama?

T: Ma monasita ri Palenge Kandá, las niñas de Palenque cantan, son niñas que están viviendo en el barrio bajo y barrio alto, en el grupo están integrados todos los jóvenes tanto de arriba como de abajo. Actualmente estamos trabajando con los mismos jóvenes que se han venido formando durante todo este proceso, actualmente está un joven que viene siempre a tocar conmigo, su nombre es Luis Carlos Simarra, Luis Carlos Cassiani Simarra. Él actualmente está estudiando música profesionalmente, digamos que él es mi compañero de forma para trabajar. Él se ha formado bajo otras directrices, él se ha formado para estudiar música profesionalmente y es mi mano derecha y mi compañero.

<https://soundcloud.com/user-629339414/entrevista-tayler/s-TJWiHFkh8Jm>

Interview Tayler, fr

Tayler : Le *bullerengue* était une danse que, dans le passé, les femmes enceintes dansaient

Jose Luis : En ceinte?

T : Oui, exactement, c'était une danse très lente où la femme devait bouger beaucoup ses anches.

JL : La pelvis

T : Pour que le bébé soit placé dans une bonne position dans le ventre.

JL : pour bien accoucher

T : pour bien accoucher tranquillement, sans aucun inconvénient. Mais plus tard, nous avons introduit la danse avec les hommes

JL : avant, les hommes ne dansaient pas.

T : avant, c'était dansé uniquement par les femmes

JL : et pourquoi vous avez inclus les hommes?

T : Pour accompagner les femmes. Mais aux femmes enceintes on ne peut pas lui chanter des chansons très rapides, ou des danses très joyeuses et rapides, le *bullerengue* doit être une danse posée pour que la femme enceinte puisse bouger son ventre pour bien placer son bébé à l'intérieur.

JL : Pourquoi on ne peut pas chanter aux femmes enceintes des chants très rapides?

T : Parce que si le bébé est mal placé, ça peut arriver que la femme enceinte fasse un mauvais accouchement. Donc, cette danse doit être lente

T : Moi, j'ai commencé comme professeur de musique parce que plusieurs de nos savantes²⁷⁸ commençaient à mourir sans transmettre les savoir-faire de nos ancêtres aux nouvelles générations, et puisque le chant est l'un des éléments qui font partie du Patrimoine Immatériel de Palenque, et que le chant a une grande importance pour notre

²⁷⁸ Femmes âgées, souvent nommées « grands-mères »

communauté, nous nous sommes senti.es concerné.es par cette perte, parce que parmi les nouvelles générations, personne n'aurait su transmettre les savoir-faire ancestraux.

Notre façon de les transmettre est directe : entre les savant.es et les nouvelles générations, on se réunit, on écoute et on pratique ensemble. C'est notre façon d'apprendre, mais nous faisons aussi de la recherche : je donne des devoirs aux jeunes pour qu'ils fassent une recherche sur un sujet spécifique, qu'ils aillent demander aux grands-parents, et après qu'ils me disent ce qu'ils ont appris. C'est avec le but qu'ils sachent faire des recherches aussi.

Tout d'abord, moi je suis un professeur empirique, nous travaillons la musique de façon empirique, et c'est de la même façon que moi j'ai appris la musique, parmi la tradition orale et visuelle. Aujourd'hui, je transmets mes connaissances aussi de cette façon. Nous avons différents niveaux par rapport à l'âge des étudiant.es, par exemple avec la première étape (étudiant.es âgées de 5 à 7 ans), nous faisons des berceuses, c'est une initiation musicale et après nous changeons de répertoire. Avec ces groupes d'étudiant.es, le but c'est de laisser des groupes formés, qui puissent après continuer avec la musique d'une façon professionnelle. Nous avons un groupe actuellement, qui est notre projet principal, et c'est un groupe que nous avons débuté il y a six ans.

JL : Comment il s'appelle, ce groupe?

T : Mamonasita ri Palenge Kandá, les jeunes femmes de Palenque chantent, ce sont des jeunes femmes qui habitent autant dans le quartier d'en bas que dans le quartier d'en haut. Dans le groupe les jeunes du quartier d'en haut et d'en bas sont tout.es intégré.es. Actuellement, nous travaillons avec les mêmes jeunes qui ont commencé depuis qu'ils étaient tous petits, il y a même un jeune homme qui vient pour nous accompagner au tambour. Il s'appelle Luis Carlos Simarra. Il fait même ses études de musique (à l'université des beaux-arts de Carthagène), on peut dire qu'il est mon partenaire, on travaille toujours ensemble. Il a été formé dans plusieurs écoles de Palenque, mais aussi à Carthagène, il est vraiment ma main droite, mon partenaire.

Interview Franklin Hernández et Rafael Cassiani, esp

- Franki : Bueno, el pechiche se ha dejado de utilizar en Palenque porque los jóvenes, realmente, en Palenque pues no se han preocupado por mantener el ritual del lumbalú, sinceramente en la época eran las mujeres mayores y los hombres mayores eran los que tocaban, entonces los jóvenes, pues nadie pues, se ha preocupado por eso, en aprender eso que se está perdiendo. Eso que hace parte pues de nuestra cultura, que hace parte también de nuestra tradición palenquera. Cuando pasa el muerto, siempre están tocando los tambores alegres, el llamador, las maracas y todo eso, pero ya no se ve tanto un pechiche en un velorio actualmente. Pero igual sigue siendo como un símbolo como de identidad, ¿si me entiendes? el pechiche es un tambor de nosotros, y nosotros lo vamos a salvaguardar. De hecho, en Palenque los músicos nuevos no saben tocar un pechiche, nunca pudieron saber lo que era, ¿si me entiendes? Entonces, tienen esa parte olvidada porque durante los años nunca se enseñó a tocar el lumbalú, solamente los mirábamos, nosotros los jóvenes a ver lo que hacían los adultos mujeres y hombres. Y nosotros también lo podemos hacer, pero resulta que no lo hacemos porque queremos hacer otras cosas, queremos hacer otros estilos musicales, ¿si me entiendes?

- Isabel Almario: ¿Entonces tú sabes dar los golpes del lumbalú en el alegre?

- Franki: Sí, sí, sí los sé dar

- I: El tracatacatá

- F: sí se dan, pero lo más natural es que sean tocados en el pechiche, porque son toques especiales (sagrados). Toques que se tienen que hacer en ese tambor

- I: también será que es encargoso para los fabricantes de tambores de hacer un pechiche, entonces de pronto prefieren hacer más un alegre, un llamador... ¿no?

- F: sí, lo que pasa es que, tiene (como decimos nosotros), tiene más trabajo ¿si me entiendes? Por la altura, deben ser palos más altos, toca sobarlo más. Y entonces lo hacen, pero por encargo. Porque los tambores más pequeños los pueden hasta hacer en dos o tres días, más fácil.

- I: Pasemos a la otra pregunta, yo quería saber si tienes mitos de creación o si sabes los orígenes del alegre, del llamador. El origen de cómo llegaron esos tambores a Palenque

- F: Ah! El tambor alegre es de origen africano, todos los tambores son de origen africano. Ellos entonces trajeron su... nuestros ancestros esclavizados que vinieron a América trajeron todos sus conocimientos y pues comenzaron a laborar, encontraban que había muchos árboles parecidos a su tierra natal, entonces como tenían el conocimiento, entonces empezaron a ejecutar, a elaborar esos tambores con la misma naturaleza. La mayoría de los instrumentos siempre son naturales, por eso se respetan mucho, a los tambores y la naturaleza. Se les ama mucho, se les cuida, porque no es un simple palo, no es un simple cuero. ¿Ya? ¿Sino que también se le hace su labor, ya? Por eso, nuestros tambores vienen del África, nuestra música, religión y toda nuestra cultura viene de allá. Nosotros también venimos de allá y por eso es que somos africanos y Palenque es un rincón del África en Colombia.

- Rafael Cassiani: Eso... las personas esclavizadas no pudieron traer nada consigo, ni siquiera trajeron sus ropas, pero lo que sí trajeron fue su conocimiento. Y ellos sabían como hacer tambor allá en... en el África, con lo que les brindaba la naturaleza, y como aquí también ellos encontraron los mismos materiales. Bueno, pues hicieron también su tambor como lo hacían allá. Y uno construye los instrumentos con la naturaleza, para hacer los sonidos de la misma naturaleza. El tambor viene del palo, y del palo uno hace la música. Uno devuelve lo que nos da la naturaleza... uno escucha un pajarito y uno canta lo que hizo el pajarito. Uno escucha los truenos, y uno toca la tormenta con los tambores, uno escucha la lluvia y entonces uno toca la lluvia con las maracas, y así todos juntos tocamos la tormenta. Y entonces así la tocamos y la bailamos. Nuestros ancestros trajeron todos esos instrumentos.

- I: sí, de hecho, en Brasil, en Cuba los tambores que les dicen *bata* son considerados sagrados

- F: Exacto

- I: y me acuerdo que me contaste que me decías que cuando eras pequeño y pusiste los pies encima de un tambor, Oscar te dijo como que : oiga! ¡Qué le pasa!

- F: Sí claro, yo chiquito, ignorante de la situación, uno hace todo eso y ya después es que uno aprende realmente el significado, uno como que ¡uy! Hay que aterrizar, entonces uno

aprende que eso es sagrado, y hacia las personas hay que respetarlos y aprender de ellos todo el tiempo.

- I: ¿si... y cuál es el origen de los guaches?

- F: Bueno, todos esos otros instrumentos, bueno, dicen que las maracas son de origen indígena, pero también dicen que las maracas son de origen africano.

- I: Sí, yo creo que las maracas se pueden encontrar en cualquier parte del mundo.

- F: exacto y los guaches, pues hace parte de los instrumentos percutidos, y los instrumentos percutidos vienen de la madre tierra, de África. Y por ejemplo ese en pacífico, que se llama el guasá y ese es de madera y ese tiene un sonido más grave. Y el guache de nosotros de acá de la costa atlántica ahora lo fabricamos con metal y le da un sonido más brillante, más agudo. ¿Ya? Y ese es como reemplazante de las maracas y marca el compás para que los instrumentistas se ajusten.

- I: ¿Y ustedes utilizan el güiro, te sabes los orígenes del güiro?

- F: No, el güiro no lo utilizamos en la música tradicional como el bullerengue y la cumbia. Se utiliza en el sexteto y en el vallenato

- I: ¿Pero y sí se toca vallenato en Palenque?

- F: en Palenque no se toca vallenato pero sí se escucha bastante

- I: Claro, yo lo escuché mucho en los picós, pero en los instrumentos no

- F: exacto

- I: Y sin embargo, las claves llegaron fue con la marímbula, cuando llegaron los cubanos a las plantaciones.

- F: si, si claro, la música afrocubana, cuando llegaron los cubanos a trabajar en los ingenios azucareros, habían unos palenqueros ahí y esos cubanos en sus ratos libres, en su tiempo libre comenzaban a practicar, cuando les pagaban sus sueldos comenzaban a tocar sus canciones, sus instrumentos, y los palenqueros fueron aprendiendo, y ellos les fueron enseñando cómo hacía la marímbula, cómo sonaba el tambor, como hacía una timba, y eso se fue adentrando en Palenque. Se fue adentrando en Palenque el son cubano. Y entonces

se escuchan ahora muchos tipos de sexteto habanero de Cuba, el maestro Cassiani canta mucho de eso, ¿cierto maestro Cassiani?

- RC: ah! Claro, cuando llegaron los cubanos a trabajar con nosotros en el Ingenio, eso fue un compartir musical. Nosotros nos sentábamos, y compartíamos comida, bebida después de la jornada de trabajo, Y entonces compartíamos también la música, uno sacaba la marímbula y empezaba, el otro sacaba los bongoes, las maracas y así, se formaba una orquesta, así no más. Y entonces cantábamos y bebíamos y comíamos. Y entonces ellos nos mostraban su música y nosotros lo hacíamos con nuestros instrumentos y nuestras letras. Así, era un vaivén, nosotros les aprendimos todo y entonces hicimos el son Palenquero, de Palenque, ¿olló? Porque desde que yo tenía ocho años ellos tenían su agrupación, el director vivía en la casa de mi papá, y ellos eran primos-hermanos, y los otros compañeros que eran tíos míos también, vivían cerquita a mí y estaban todos en la misma manzana. Así que ellos cuando hacían la práctica, lo hacían en la casa de mi papá. Y ellos me levaban y me metían en el centro de ellos y mi tío me decía: mira los instrumentos cómo funcionan. Y le fui poniendo cuidado a los cantos, yo las canciones, bastante canciones yo iba cogiéndolas y me enseñaban. Me equivocaba y me decían, no es así, es así y así y así, y comencé desde allí a cantar las canciones que ellos cantaban. Tabalá no fue el primero (sexteto), fue el primero en los años 1930, en esos años 30 llegaron los cubanos a la zona malaganera, y entonces los cubanos fueron manifestando como era el sexteto en Cuba, que de allá viene el primer sexteto que se fundó en el mundo, en los años 1920 en Cuba. Y fueron ellos quienes le dieron el formato de los instrumentos: La marímbula, los bongoes, que son los dos tamboritos, las maracas que son de totumo, las claves, la guacharaca y la timba. Entonces ellos qué hicieron, inteligentes también, buscaron un carpintero, les hizo la marímbula, cortaron madera, jugaron y nos hicieron los tamboritos, cogieron totumo para hacer sus maracas. La clave de madera y la guacharaca de lata, como esta del techo. Lo hicieron y formaron el grupo, de seis personas, cada persona usaba un instrumento, pero usted sabe que la gente es muy astuta, entonces mi tío comenzó a hacer canciones palenqueras, y de ahí partieron. Como aquí les gustaba tanto, había personas que les gustó bastante ese ritmo, entonces no fue de seis sino hasta de doce personas que se concentraban en un mismo grupo.

- F: Sí, el maestro canta de esos discos viejos, entonces se ha ido formando esa parte ancestral de Palenque, lo que es el son. Y yo me acuerdo que un día un palenquero fue a Cuba y los cubanos le dijeron que eso ya no existe.

- I: sí, yo por ahí leí un artículo de Lucas Silva que decía que, Rafael Cassiani es de la segunda generación que hizo son, pero de la primera generación que hizo son Palenquero, nadie grabó y no se tienen registros.

- F: Exacto, de la primera no queda nada

- I: Pero bueno, queda en la historia y en la memoria

- F: Sí, totalmente

- I: Y entonces las claves sólo se utilizan para el son

- F: Sí, aquí las claves sólo se utilizan para el son, que le llamamos también sexteto acá, nosotros. El ritmo y el grupo se llama así, porque era conformado por seis instrumentos

- I: Pero ustedes también le dicen son Palenquero

- F: Sí, es que se adoptó también como el son Palenquero

- I: Ah! Sí, yo entendí bien eso, antes en Palenque no lo había entendido. Yo estaba confundida entre los términos de sexteto, son Cubano.

- F: Si, claro que se le conoce mejor como sexteto, a ese ritmo y también al grupo

- I: ¿Y las nuevas generaciones sí tocan tanto sexteto?

- F: Pues, en la actualidad sí ya se está viendo, cosa que no se veía hace unos años atrás. Pero ya en la actualidad, en los grupos de sexteto ya hay muchos jóvenes. Entonces sí se está viendo. Niños que ha temprana edad, de a 4 o 5 años ya hacen parte de grupos de sexteto en Palenque, por ejemplo el Sexteto de Benkos, el Sexteto Tabalá, ¿Ya? Entonces nunca se va perder la trayectoria que va de generación en generación, entonces siempre se va a mantener.

- I: ok, quería pasar a hablar de Las Alegres Ambulancias, ellas cantaban únicamente bullerengue y...

- F: Y lumbalú

- I: oh! Ok, y cuando ustedes hablan de juegos de velorio, ¿qué tipo de canciones son?

- F: Bueno, son unas rondas, normalmente se hacen durante el velorio con el fin de mantener a los que visitan, a los parientes, a mantenerlos despiertos, eso se hace pues el día de la última noche. Entonces es para mantenerlos despiertos y eso está acompañado solamente... no lleva tambor, eso no lleva tambores, solamente voces, el coro que responde y hace ya la ronda, entonces por ejemplo hay uno que se llama: El loro y la lora. Nuestros cantos son cantos responsoriales, siempre hay un solista y las mismas personas responden, entonces hay una persona que va cantando el loro y la lora y le contestan. También hay una que se llama chimbililí. Y entonces va así (canta):

Solo: El loro y la lora,

y le responde el coro: estaba loreando,

solo: el loro y la lora

coro: estaban loreando

S: y yo por la reja

C: estaba mirando

S: El loro comiendo

C: y yo trabajando

S: con qué se mantiene

C: con la flor del verano

Tutti: Trabajá, compañero trabajá

Y entonces, cuando llega esa parte de “trabajá” se hace entonces se hacen pases de a parejas y están dentro de la ronda, y cuando terminan, hacen que un invitado se una a la ronda, y entonces tiene que arremedar las acciones, si uno canta “trabajá” agachadito, entonces tiene arremedar a las dos personas y comienzan a bailar, y lo hacen a medio lado, o a bocaarriba.

También hay uno que se llama: culebra no me pique a mí. Se llama culebra, y ese es lo mismo, no es que sea muy violento, sino muy activo para que todo el mundo siempre se mantenga despierto. Y ese uno lleva un pisón, que es un palo de prendido, que uno saca del fogón de leña. Y entonces con el pisón comienzan a cantar, el canto de culebra y van cantando. Entonces la idea es que empiecen a asustar y la gente le tira piedritas como para espantarlo. Y entonces la gente canta:

S: culebra no me pica a mí

C: culebra

Y van paseando por todo el lugar. Y hay otro juego que se llama el pavo y la pava, que para que no se perdiera todo lo llevaron a la danza, para que se mantuviera ese juego. El pavo y la pava se convirtió en una danza en Palenque, ¿ya? Anteriormente era una rumba de velorio

I: ok, ¿y esas rondas de velorio también se siguen haciendo?

F: Sí, se siguen haciendo

I: y sin embargo, también se cantan en la escuela, los chiquitines que juegan a las rondas de velorio, ¿no?

F: ¡sí! ¡Todo el tiempo se ha visto! Los niños siempre tratan de imitar a los adultos y en mi época también, yo en mi infancia también lo viví. Lo mismo que hacíamos con los juegos, lo hacíamos en el tambor. Y además, se entiende porque los niños se lo aprenden muy rápido. Es cantado y es muy bueno, entonces se lo aprenden muy rápido.

I: ¿y también hay otras canciones que sean exclusivamente para niños? Que canten ¿y que no sean rondas de velorio?

F: Ah! Claro, pues están las canciones de cuna, sí, claro, todavía se ve esa tradición. Se canta mucho, incluso Graciela cantaba mucho, por ahí hay un video... a ver si me acuerdo (canta): Duérmete niña, duérmete ya, ro ro ro rá. Incluso ese arrullo yo le agregué un tipo de percusión folklórica. Hicimos una combinación entre los arrullos del pacífico y los arrullos de la costa Caribe, los fusioné e hice un bullerengue. ¿si me entiendes? Entonces hicimos un solo arrullo, entonces dice: (canta y toca el alegre con acompañamiento de

bullerengue sentao) ro ro ro té, duérmete niña, duérmete ya. Señora Santana por qué llora el niño, Señora Santana por qué llora el niño.

Entonces esa era una forma de mantener los niños tranquilos, ¿si me entiendes? Incluso yo les enseño eso, que toquen ti ti ti, y son puros arrullos.

I: y cambiando de tema, ¿será que podrías mostrarme en el tambor el son palenquero?

F: Bueno, tu sabes que eso se toca con la marímbula, las claves, maracas, guacharaca, y la timba cubana. Nosotros también le llamamos timba. En una época hacíamos timbas que medían un metro de largo.

(Transcription et traduction fait jusqu'à la minute 22:43).

<https://soundcloud.com/user-629339414/interview-franki-cassiani/s-cRjaK45IRXP>

Interview Franklin Hernandez et Rafael Cassiani, fr

- Franklin : Bon, on a arrêté de jouer le *pechiche* à Palenque parce que le jeunes d'aujourd'hui, ne se sont pas inquiété de maintenir le rituel du *lumbalú*. Sincèrement, à l'époque c'étaient les femmes et les hommes âgé.és qui jouaient les *pechiches*, mais parmi les jeunes il n'y a personne qui a pris la relève, on n'a pas envie d'apprendre le *pechiche* donc cette tradition est en train de disparaître. Même si on sait que ça fait partie de notre culture, il fait partie de notre tradition de Palenque. Quand il y a une personne qui meurt et qu'on fait le tour du village avec le corps du défunt, il y a toujours des tambours *alegres*, *llamador*, *maracas* et tout ça, mais actuellement, on ne voit plus le *pechiche* pendant les funérailles. Néanmoins, il continue à être un symbole de notre identité, tu comprends? Le *pechiche* est un tambour à nous, et nous allons le sauvegarder. Et de même, à Palenque, les nouveaux musicien.nes ne savent pas comment jouer un *pechiche*, ils n'ont jamais su ce que c'était, tu comprends? Alors, ils ont oublié cette partie parce que pendant des années on ne leur a jamais appris à jouer le *lumbalú*. Nous, on ne faisait que le regarder, on l'écoutait, mais on ne l'a jamais appris. Ma génération, nous on regardait ce que les adultes hommes et femmes faisaient. Et en fait ma génération on le sait jouer, mais on ne le fait

jamais parce qu'on préfère jouer d'autres choses. Nous on veut faire d'autres répertoires, d'autres styles musicaux, tu comprends?

Isabel Almario : mais tu sais comment jouer les coups du *lumbalú* dans le tambour *alegre*?

F : oui, je sais le faire.

I : le tracatacata ?

F : oui, on le fait, mais c'est mieux que ces coups soient joués dans le *pechiche*, parce que ce sont des coups sacrés. Des coups qui doivent se faire sur ce tambour (*pechiche*).

I : Est-ce que tu penses que c'est parce que le *pechiche* est difficile à fabriquer pour les fabricants de tambours? Et alors ils préfèrent seulement fabriquer un *alegre*, *llamador*... non?

F : Oui, c'est que, (le *pechiche*) nécessite beaucoup plus de travail, tu comprends? Parce qu'il est très grand, donc le bois pour le construire doit être très grand, il faut le travailler beaucoup plus. Et donc on le fait, mais seulement si c'est quelqu'un fait une commande. Parce que les tambours de petite taille peuvent être faits en deux, trois jours, c'est plus facile à fabriquer.

I : ok, on va passer à une autre question, je voulais savoir si vous connaissez des origines et mythes de création des tambours *alegre*, *llamador*. Comment ces instruments sont arrivés à Palenque?

F : Ah! Le tambour *alegre* est d'origine africaine. Tous les tambours sont d'origine africaine. Ils ont ramené leur... nos ancêtres. Les PRE sont venues en Amérique et elles ont ramené tous ses connaissances et ils ont commencé à travailler. Ils trouvaient plusieurs arbres très similaires à ceux qui se trouvaient chez eux, dans leur terre natale, alors comme ils avaient déjà les savoir-faire, ils ont commencé à les construire, à faire les mêmes tambours que chez eux avec les même matériaux provenant de la nature. La majorité des instruments sont toujours fait avec la nature, c'est pourquoi on les respecte beaucoup, les tambours et la nature. On les aime beaucoup, on prend soin d'eux, parce que nos tambours viennent de l'Afrique, notre musique, notre religion et toute notre culture ça vient de là-

bas. Nous aussi on vient de là-bas, et c'est pour ça que nous sommes des africain.es, et Palenque est un coin de l'Afrique en Colombie.

- Rafael Cassiani : Oui c'est ça... les PRE n'ont pas pu rien ramené avec eux, même pas leurs habits, mais ils ont amené avec eux leurs connaissances. Ils savaient comment fabriquer les tambours là-bas... en Afrique, avec ce que la nature leur offrait, et ici, ils ont trouvé des matériaux similaires. Alors ils ont fait des tambours comme ils savaient le faire. Ils construisaient des instruments avec la nature, pour faire les sons de la nature. Le tambour vient du bois, et avec le bois on fait la musique, on retourne ce que la nature nous donne, on écoute les oiseaux et on chante les oiseaux, on écoute la tempête et on joue la tempête avec les tambours, on écoute la pluie et on la joue avec les *maracas*, nous jouons l'orage. Et on fait la musique, et on la danse. C'étaient nos ancêtres ceux qui ont ramené tous ces instruments.

I : oui, et en fait au Brésil, à Cuba les tambours qu'on appelle *bata* sont considérés sacrés.

F : exactement

I : et je me rappelle que tu m'avais raconté que quand tu étais petit, une fois tu as mis les pieds sur un tambour et Oscar t'a grondé, il t'a dit genre : Hey! C'est quoi ce que tu fais!

F : Oui, bien-sûr, moi tout petit, moi j'étais ignorant dans cette situation, on fait tous ces bêtises et c'est après qu'on se rend compte de la magnitude des actions, on réalise et uy! Il faut atterrir, alors on apprend que tout ça c'est sacré. Et envers les autres musiciens, il faut aussi les respecter et apprendre d'eux tout le temps.

I : et connaissez-vous l'origine des *guaches*?

F : bon, tous ces autres instruments, bon on dit que les *maracas* sont d'origine autochtone, mais aussi on dit que les *maracas* viennent de l'Afrique.

I : oui, je pense que les *maracas* peuvent se trouver partout dans le monde.

F : Exactement, et pareil pour les *guaches*, ils font partie des instruments des percussion et ses instruments viennent en majorité de notre terre mère, l'Afrique. Et par exemple, on les appelle *guasá* dans la région du pacifique, mais celui-là il est construit en bois, il a un son plus grave. Et le *guache* à nous, de la côte atlantique, maintenant nous on le construit en

métal, il a un son plus brillant, plus aigüe, Si? Et on l'utilise en remplacement des *maracas* et il fait les coups plus forts de la mesure, pour que les autres instrumentistes soient avec le *tempo*.

I : et vous utilisez aussi le *güiro* ?

F : Non, le *güiro* on ne l'utilise pas dans la musique traditionnelle comme le *bullerengue* ou la *cumbia*. On l'utilise pour le *sexteto* et le *vallenat*.

I : Ah! Mais on joue le *vallenato* à Palenque?

F : À Palenque on ne le joue pas, mais on l'écoute beaucoup

I : Oui, c'est sûr, je l'ai beaucoup écouté dans les *picós*, mais pas avec vos instruments à vous.

F : exactement.

I : Et les claves et la *marímbula*, c'était quand les afro-cubains sont arrivés pour cultiver

F : oui, oui, la musique afro-cubaine, quand les cubains sont arrivés à travailler dans la raffinerie de sucre, il y avait aussi des palenqueros qui y travaillaient, et ses cubains, pendant leur temps libre, ils commençaient à répéter, quand on leur payait leur salaire, eux ils chantaient leurs chansons, avec ses instruments, et les palenqueros ont appris d'eux. Et ils leur ont appris comment faire la *marímbula*, comment jouer le tambour, comment faire une *timba*, et tout ça, ils l'ont introduit en Palenque. C'est comme ça que le *son cubano* est arrivé à Palenque. Et c'est pourquoi aujourd'hui on entend beaucoup le *sexteto habanero* de Cuba, le maître Cassiani chante beaucoup du *sexteto*, pas vrai?

RC : Ah! Mais oui, quand les cubains sont arrivés pour travailler avec nous dans la raffinerie, c'était un partage musical. Nous nous asseyions, et nous partageons la nourriture, les boissons après la journée de travail. Et nous partageons la musique ensemble. L'un sortait la *marímbula*, l'autre sortait les *bongoes*, l'autre les *maracas*, et comme ça on formait un orchestre, juste comme ça. On chantait et on buvait, et on mangeait comme ça. Ils nous montraient leur musique et nous, on l'adoptait avec nos instruments et nos paroles. C'était un va-et-vient, nous on a tout appris d'eux et nous avons donc fait aussi un *son palenquero*, de Palenque, tu m'entends? Parce que depuis que j'avais 8 ans, eux ils avaient

leur groupe, le directeur habitait très proche de chez mon père, et eux ils étaient des cousins, et les autres aussi c'étaient mes oncles à moi, ils habitaient très proche de chez moi et on habitait tous dans le même quartier. Donc quand ils répétaient, ils le faisaient chez mon père. Ils me ramenaient aux répétitions, et on me mettait au centre du groupe et mon oncle me disait : regarde tous les instruments, comment ils fonctionnent. Et j'ai commencé à prêter attention pour apprendre les chants, les chansons, plein de chansons et je les ai toutes apprises. Je me trompais et ils me disaient que ce n'était pas comme ça, c'est comme ci et comme ça, donc à partir de cet âge, j'ai commencé à chanter les chansons qu'ils m'apprenaient. Tabalá n'a pas été le premier *sexteto* (de Palenque), mais il a commencé aux années 1930. À cette époque les cubains sont arrivés vers la zone de Málaga, et donc ces cubains ont commencé à jouer le *sexteto* de Cuba, parce que c'est de là-bas que vient le premier *sexteto* fondé dans le monde, dans les années 1920 à Cuba. Et c'étaient eux qui ont donné la composition des instruments pour le *sexteto* : la *marímbula*, les *bongoes*, que ce sont deux petits tambours (attachés), les *maracas* avec du *totumo*, les *claves*, la *guacharaca*, et la *timba*. Et alors qu'est-ce qu'ils ont fait? Parce qu'ils étaient malins, ils ont cherché un charpentier et il leur a construit la *marímbula*. Ils ont coupé du bois, ils ont joué et ils nous ont fait les petits tambours (*bongoes*), ils ont pris du *totumo* pour faire les *maracas*. La *clave* en bois et la *guacharaca* en métal, comme avec ceux qu'on met sur les toits. Ils ont tout construit et après, ils ont fait le groupe de musique, avec six membres. Chaque personne avait un instrument, mais vous savez que les gens sont très astucieux, donc mon oncle a commencé à faire des chansons du *sexteto* mais avec du contenu de Palenque, et c'est comme ça qu'ils ont commencé. Et ici les gens ont beaucoup aimé, il y a eu beaucoup de monde qui ont aimé ce répertoire, donc on n'était pas six mais douze dans un même groupe de *sexteto*.

F : oui, le maître chante toutes ces chansons très anciennes, alors on a commencé à intégrer ce répertoire dans la musique de Palenque, le *son*. Et moi je me rappelle qu'un jour un palenquero est allé à Cuba et les cubains lui ont expliqué que ce répertoire n'existe plus là-bas.

I : Oui, un article de Lucas Silva explique que Cassiani est la deuxième génération qui a fait le *son* à Palenque, mais de la première génération qui a fait le répertoire de *son* Palenquero, personne ne les a enregistrés et on n'a pas de données.

F : oui, de la première génération il ne reste rien

I : Mais bon, ça reste dans l'histoire et dans la mémoire

F : Oui, tout à fait

I : et donc les *claves* sont utilisées uniquement pour jouer le *son*

F : Oui, ici les *claves* sont utilisées uniquement pour le *son*, ce que nous appelons *sexteto* ici, nous. Le répertoire et le groupe se nomment de la même façon, parce qu'il y avait six instruments.

I : Mais vous l'appellez *son* Palenquero

F : oui, c'est une adaptation du *son*

I : Ah! Oui, j'ai bien compris. C'est un peu confus entre les deux termes de *sexteto* et *son*.

F : oui, on utilise plus *sexteto* que *son*, pour le répertoire et le groupe

I : Et est-ce qu'on joue du *sexteto* parmi les nouvelles générations?

F : Ben, actuellement on le joue, oui, mais il y a quelques années on ne le voyait pas. Mais maintenant on le joue, dans les groupes de *sexteto* il y a beaucoup des jeunes. Donc oui, on le joue. Des enfants qui commencent très jeunes, vers 4 ou 5 ans, ils ont déjà créé des *sextetos* à Palenque, par exemple dans le groupe « Sexteto de Benkos », ou dans le « Sexteto Tabalá », oui? Alors moi je pense que cette trajectoire ne vas pas se perdre, parce qu'on le transmet de génération en génération, alors elle va se maintenir.

I : ok, je voulais que tu me parles maintenant de « Alegres Ambulancias ». est ce qu'elles chantaient uniquement du *bullerengue* et...

F : *Lumbalú*

Oui : oh! Ok, et quand vous parlez des jeux de veillés, quel genre de chansons ils ont?

F : Alors, ce sont des comptines, mais normalement on les fait pendant les veillées, ils ont pour but de maintenir éveillés ceux qui ont visité la personne qui est décédée, la famille et les amis. Ces répertoires se font uniquement pendant la dernière nuit. Donc, c'est pour les maintenir réveillés et ce n'est pas avec de l'accompagnement.... Il n'y a pas de tambour, le tambour ne se joue pas là, uniquement les voix et le chœur qui répond et qui fait les comptines, alors par exemple il y a un qui s'appelle : Le perroquet (masculin et féminin). Nos chants se font en majorité de façon responsoriale, il y a toujours un soliste et les mêmes personnes lui répondent, alors il y a une personne qui chante : le perroquet et après les autres lui répondent. Il y a aussi un chant qui s'appelle « chimbililí ». Mais alors on le chante comme ça :

Soliste : Le perroquet (mâle), et le perroquet (femelle)

Et le chœur lui répond : étaient en train de s'amuser

Soliste : le perroquet (mâle), et le perroquet (femelle)

Chœur : étaient en train de s'amuser

S : Et moi à travers la grille

C : moi je regardais

S : Le perroquet il mangeait

C : et moi je travaillais

S : Il a ses pattes où

C : Sur la fleur de l'été

Tutti : travaille fort compagnon, travaille fort

Et donc, quand on chante « travaille fort », à ce moment on fait des couples qui sont dans un cercle, et ils dansent ensemble, lors qu'ils finissent, ils invitent une autre personne pour qu'elle vienne dans le cercle, et donc il doit copier les actions que l'on fait, si on chante « travaille fort » en position accroupie, alors il doit les copier et après on danse ensemble, on peut faire l'action de côtés, ou dos à dos.

Il y a aussi un autre jeu qui s'appelle : serpent ne me pique pas. Il s'appelle « Serpent » et c'est la même chose, ce n'est pas un jeu violent mais très actif, pour que tout le monde se réveille. Et c'est un jeu dans lequel une personne apporte un bâton avec du feu, c'est un bâton enflammé, qu'on prend de la cuisinière. Et avec ce bâton on commence à chanter le chant de « Serpent » et on chante. Donc l'idée c'est de faire peur aux gens et donc les gens lui jettent des petits cailloux pour que le « serpent » s'éloigne. Donc on chante comme ça :

Soliste : serpent ne me pique pas

C : serpent

Et on fait une file de personnes, qui vont aller partout. Il y a un autre jeu qui s'appelle « Le dindon et la dinde », pour que ce jeu on ne l'oublie pas, on l'a ramené à la danse, pour le maintenir. Le dindon et la dinde est devenue une danse à Palenque, si? Avant c'était un jeu de veillées.

I : ok, et les jeux de veillées on continue à le faire?

F : oui, on continue à les faire.

I : et de même, on les fait aussi à l'école, quand les jeunes jouent des jeux de veillées, n'est ce pas?

F : Oui, on l'a toujours fait aussi, les enfants essaient d'imiter les adultes, et même moi je les jouais quand j'étais jeune. Pendant mon enfance je l'ai aussi vécu. On imitait les jeux de veillées, on essayait aussi d'imiter ce que les adultes faisaient au tambour. Et encore, les enfants eux ils apprennent tellement vite. Les jeux de veillées sont chantés et donc ils l'apprennent rapidement.

I : Est-ce qu'il y a aussi des chants exclusivement pour les enfants? Qu'on chante, et qui ne soient pas des jeux de veillée?

F : Ah! Bien-sûr, il y a les berceuses, oui, bien-sûr, on a toujours cette tradition. On chante beaucoup les berceuses, de même Graciela (Salgado) les chantait beaucoup, il y a une vidéo sur internet où elle chante des berceuses... laisse-moi voir si je me rappelle comment ça fait :

Dors ma petite fille, dors maintenant, ro ro ro rá. De même, cette berceuse moi je l'accompagne avec la percussion traditionnelle. Nous avons fait un mix entre les berceuses de la côte pacifique et les berceuses de la côte des Caraïbes, moi je les ai mélangées avec un rythme de *bullerengue*. Tu comprends? Alors nous les avons fusionnées en une seule berceuse, et on le chante comme ça : (il chante et il joue l'*alegre* avec accompagnement de *bullerengue sentao*) ro ro ro té, dors ma petite fille, dors maintenant, Mme. Santana, pourquoi l'enfant il pleure, Mme. Santana, pourquoi l'enfant il pleure.

Alors avec ce chant, les enfants ils se calment, tu comprends? De même, moi je leur apprend à mon école, je leur explique comment jouer ti ti ti et que ce sont des berceuses.

I : maintenant je change de sujet, est ce que tu peux me montrer le *son palenquero* dans le tambour *alegre*?

F : Bon, alors, tu sais que ce répertoire se joue avec la *marímbula*, les *claves*, *maracas guacharaca* et *timba* cubaine. Nous aussi on les appelle *timba*. À une époque on fabriquait des *timbas* qui mesuraient un mètre de longue.

Interview Andris « Afro Neto » Padilla Julio, esp

- Afro Neto: Con base a Palenque, como tal, siempre queremos mostrar la cultura Palenquera con la música que hacemos, porque nosotros a través de la música narramos precisamente la vivencia. Entonces qué hacemos, si hablamos sobre los dulces tradicionales, ¿entonces quién hace los dulces? Las mujeres, bueno pero y quién va al monte y trae la yuca para hacer el enyucado, la papaya para hacer caballito, el hombre, millo para hacer la alegría, en fin, hay una ayuda mutua del hombre hacia la mujer, entonces la mujer lo que hace, lo vende, entonces (canta) con su punchera en la cabeza sale gritando con mucha fortaleza y sabiduría, demostrando su gastronomía llena en proteína, en eso está la madre mía para el sustento a diario de su familia, ¡hey! La alegría, hecha con mucha alegría, la de coco, para el pelao jarocho, y eso que no te he hablado de la de maní, esa que me gusta a mí y a todo kombilesa mi. Entonces, eso es lo que narra, eso lo ponemos en escena, entonces va la mujer con su grito de alegría diciendo así: ¡Alegría, caballito,

enyucado, alegría ku coco y aní, casera, cómpreme a mí, que soy de Palenque y estoy por aquí! Así es como grita la palenquera, entonces eso lo ponemos en escena.

También hacemos una canción sobre danzas y rondas tradicionales, juegos tradicionales, culebra:

- Solo: culebra no me pica a mí

- Coro: culebra

Lo hacemos en la tarima: El loro y la lora, estaban loreando, y yo por la reja....

Son danzas tradicionales y rondas tradicionales que también las incluimos ahí. Entonces, como que preparamos a la gente e informamos a la gente, que en Palenque se hacen tales y tales juegos. El canto que corresponde a tal juego, se hace en tales y tales fechas, con tales y tales fines, ese es la tarea musicalmente hablando de “Kombilesa Mi”. Y por eso te digo entonces más como lo de Palenque, y también lo hacemos en lengua palenquera y a veces en castellano, lo hacemos en castellano porque han sido peticiones de los fanes, dicen como : ¡Hey! Háganlo en castellano un poco para entender también, y muchas veces hemos mezclado y fusionado la lengua y el castellano, algunas veces sólo en castellano, sólo en lengua, para tener esas variedades. Osea, queremos mostrar siempre en el escenario un poco lo que es Palenque, con la música, con los juegos, con las manifestaciones y todo lo que hace parte de la cultura.

Yo me siento agrado, feliz, ósea yo aquí en Palenque, cero preocupación, cero nervios, ósea no hay líos, nada, tu forma de vestir, tu forma de caminar, tu forma de hablar, tu forma de peinarte, lo que tu quieras, el problema real es eso, que cuando tú sales a Cartagena, o bueno, pues es que Cartagena es una de las ciudades más racistas, eso, porque es una ciudad construida por negros y siempre está el atropello, pero porqué, ¿por qué muchos de los negros han creído en lo que han dicho los mestizos? (para no llamarlos blancos) ¿ah?

Mucha gente ha aceptado eso, ha creído eso: que el negro es feo, que la nariz, que la boca, que pelo malo, que pelo duro, que pelo cucú, que bruto, que flojo, ¡todo lo malo! Y por qué dicen viernes negro, aguas negras, águilas negras. ¿Por qué la paloma blanca es la de la paz y la negra es la de la mala hora, la mala? Entonces por ahí va la cosa, entonces gente

muchos negros que están en Cartagena caen en esa situación, y que a veces los mismos negros multiplican esas cosas.

Y siempre es doloroso en el sentido de que Cartagena, siendo una ciudad construida por negros, y que un porcentaje grande de sus habitantes son negros, que se sienta tanto ese racismo. También pasa mucho atropello policial, que los policías si ven un negro trotando es que va robando, pero si ven un mestizo corriendo es atleta entonces, ¡pasa eso! Un negro va corriendo y entonces gritan ¡ratero! Y ¡pum! Y lo sacan es a cogerlo y a golpearlo y lo meten preso, y es simplemente ser negro, porque yo veo blancos con rasta y de un aspecto peor, pero ahí no pasa nada.

Son muchas cosas, un político ahora recién dijo que los negros son flojos, que los negros no trabajan, cuando aquí en esta tierra no hay un hombre que haya trabajado tanto como los negros. Entonces son todas esas cosas que pasan en Cartagena, que nos duelen y que por eso nosotros hacemos canciones como “no más discriminación” y ahí dice:

- Solo (canta): no sé por qué al negro lo tratan como lo peor, como si su vida en este mundo fuera un error, aquí todos somos los mismos, dejemos a un lado el racismo, para así poder hacer un cambien de ritmo, por el color de piel no soy inferior a ti, tampoco puedo aceptar que tu me humilles a mí. La discriminación racial hay que dejarla atrás, porque tu y yo somos personas y lo podemos lograr.

¿sí me entiendes? Porque hay negros que son científicos, que son médicos, abogados, que son astrónomos, enfin, osea, líderes, muchos negros con muchas profesiones, pero todavía sigue esa mentalidad, ese atropello. Palenque es el pueblo de Bolívar con más profesional negro, en Bolívar, en todo el departamento, y sin embargo todavía siguen atropellando. Palenque es el primer pueblo libre de América, la tierra del primer campeón mundial de boxeo, de Colombia, te estoy hablando desde la Guajira hasta el Amazonas, Colombia de Pambelé, negro, de aquí de esta tierra, Evaristo Marquez, primer actor de cine colombiano, palenquero, uno de los primeros actores negros, también de esta tierra, Batata Salgado, que tocó con Totó la Momposina, y con muchos otros, negro también, un gran tamborero de aquí. Y no pare de contar, Palenque es patrimonio cultural de la humanidad, al igual que Cartagena, que también tiene su reconocimiento como patrimonio por conservar esas tradiciones y por sus monumentos históricos que construyeron los negros. Entonces es la

cuestión, en Palenque tenemos lo que son entidad, pero por el simple hecho de que los negros son los que la tienen, entonces no es importante, no es valiosa, no se respeta, pero a través de la música, precisamente, denunciemos esas cosas y esos argumentos. Ya eso sí no usan la violencia, porque en aquel entonces sí la gente tenía un recelo grande. Y se pretendía, se usaba la fuerza, siempre había alguien que te decía no que: Narizón, no que tal y me pegaban una palmada, o me buscaban a pegar por rabia... Pero ahora ya como dice: Cambiar balas y disparos por palabras.

Y con el pelo también, me dicen todavía que tengo el pelo malo, el pelo duro, el pelo rucho, y en momentos, cuando voy así por las calles me dicen que : Ese pelo! peínate! Y que tales... yo como, bien orgulloso de mi pelo, pensando que cómo hago y saqué una canción, con ayuda de los compañeros que se llama “los peinados”, entonces ahí digo una frase, un rapero que dice:

- Con mi pelo rucho, la vacilo mucho, conozco su historia y por eso lucho, yo

Soy pelo duro, pero con orgullo, mi pelo cucú no se cae como el tuyo.

Entonces son esas cosas, ya entonces como eso...

(Interview transcribed jusqu'à la minute 08:05)

<https://soundcloud.com/user-629339414/andris-afro-neto-interview/s-t25Zc1fl6eO>

Interview Andris « Afro Neto » Padilla Julio, fr

- Afro Neto: Ici à Palenque, nous (« kombilesa Mi ») voulons toujours montrer notre culture palenquera, et avec la musique c'est ce que nous faisons, parce que nous, à travers la musique, nous racontons précisément notre vie. Alors ce que nous faisons, par exemple pour apprendre comment nous faisons des sucreries traditionnelles de Palenque, alors nous racontons qui est ce qui les produit, eh ben! Ce sont les femmes, mais c'est l'homme qui dans la montagne pour ramener le manioc pour faire le bonbon « enyucado », la papaye pour faire la sucrerie « Caballito » (petit cheval), le maïs pour faire « alegría », enfin, il y a une aide entre l'homme et la femme, et après la femme elle sort pour les vendre, et (il chante) avec son seau sur la tête elle sort en criant, avec beaucoup de courage et sagesse, elle montre sa gastronomie pleine de protéine, c'est ça ce qu'elle fait ma mère à moi, pour

soutenir financièrement sa famille chaque jour, hey! La « alegria », faite avec beaucoup de joie, celle à la noix de coco, pour le jeune homme joyeux, et sans oublier celle aux cacahouètes, c'est celle que j'aime le plus et tous mes ami.es aussi.

Alors, c'est ça ce qu'on raconte avec cette chanson, on fait la mise en scène où la femme crie avec joie : Alegria, caballito, enyucado! Alegria ku coco y ani (« alegria » avec la noix de coco et l'anis), fait maison, achète-les à moi, parce que je viens de Palenque et je suis dans le coin²⁷⁹!

C'est comme ça que la palenquera elle crie, et nous on ajoute cela dans notre la mise en scène.

Aussi nous jouons les chansons sur les danses traditionnelles, les jeux traditionnels, serpent :

Solist : serpent ne me pique pas

Chœur : serpent

Nous on le fait sur la scène : le perroquet masculin et perroquet féminin, qui s'amuse, et moi par la grille je les regarde....

Ce sont des danses traditionnelles et jeux de veillées traditionnels que nous ont fait aussi sur scène. Et alors c'est comme ça que nous prédisposons le public, nous apprenons aux gens qu'à Palenque on fait ces jeux de veillées. Chaque chant correspondant à chaque danse, et leur apprend quand est ce qu'on fait ces jeux et dans quel contexte. Et c'est ça la tâche musicale de « Kombilesa Mi ». Et c'est comme ça que nous montrons Palenque au monde, nous chantons en langue palenquera et en espagnol, des fois on traduit tout en espagnol parce que nos fans nous l'ont demandé, ils veulent tout comprendre, d'habitude nous le chantons entre langue palenquera et espagnol, mais quelques fois juste en espagnol, ou juste en langue palenquera, pour qu'ils aient le choix. Je veux dire, nous voulons toujours montrer sur scène ce qui représente Palenque, avec la musique, avec les jeux de veillées, avec toutes ses manifestations et tout ce qui fait partie de la culture de Palenque.

²⁷⁹ C'est le discours qui crient les femmes de Palenque quand elles vendent des sucreries dans les rues des autres villes

Moi, je me sens très heureux, ici à Palenque, j'ai aucune inquiétude, aucun souci, genre, zéro problème, rien, rien avec ta façon de t'habiller, ta façon de marcher, ta façon de parler, ta façon de te coiffer, tout ce que tu veux, comme tu veux, mais le vrai problème c'est quand tu vas ailleurs, quand tu vas à Carthagène, et ben! C'est parce que Carthagène c'est une des villes les plus racistes, et c'est ça en fait qui est ironique, parce que c'est une ville qui a été construite par des noir.e.s et c'est ça l'ironie, genre, on ne comprend pas pourquoi, pourquoi les noirs doivent toujours suivre les lois imposées par les métisses? Pour ne pas les appeler blancs, hein?

Beaucoup des gens ont accepté ce traitement : que les noirs sont moches, qu'on a le nez, la bouche, les cheveux moches, qu'on a les cheveux durs, cheveux crépus, qu'on est paresseux, tout chez nous est mauvais! Pourquoi le mot noir doit accompagner tout ce qui est mauvais : vendredi noir, eaux noires, aigles noirs, pourquoi la colombe blanche doit être celle qui représente la paix et la noire et celle qui ramène les mauvaises nouvelles? Donc c'est comme ça, beaucoup des noirs qui habitent à Carthagène vivent ce racisme chaque jour, et c'est dans plusieurs occasions que les noirs sont ceux qui infligent le racisme aux autres noirs.

Et c'est toujours très douloureux, que Carthagène, étant une ville construite par les noirs et avec une grande communauté afro-descendante, mais c'est une ville qui a énormément de racisme. Il y a beaucoup d'abus policiers dans cette ville, si les policiers voient un noir qui court, ils croient que c'est parce qu'il a volé quelque chose, mais si c'est un métis qui court ah! Ben alors il doit être un sportif, et ça arrive! Un noir court et on commence à crier : voleur! Y pum! On le ramène en prison, et c'est juste pour le fait qu'il est noir, parce que moi quand j'y vais là-bas, je vois des blancs qui sont dans un état déplorable, mais à eux on ne leur dit rien du tout.

Ce sont beaucoup des mauvaises choses, un politicien qui est venu ici il a commencé à donner un discours en disant que les noirs sont des fainéants, que les noirs ne travaillent jamais, et s'il savait que dans cette terre il n'y a personne qui aie travaillé autant que les noirs! Donc ces genres des choses continuent à passer à Carthagène, c'est des choses qui nous blessent et c'est pour ces raisons que nous faisons des chansons comme « plus de discrimination » (no más discriminación) et dans une strophe moi je chante :

Soliste : je ne sais pas pourquoi le noir, on le traite d'une façon minable, comme si sa vie dans ce monde était une erreur, ici nous sommes tous les mêmes, laissons d'un côté le racisme, pour pouvoir faire un changement de rythme, la couleur de ma peau n'est une raison pour me considérer inférieur, je ne peux pas accepter que tu m'humilies. La discrimination raciale il faut l'oublier, parce que toi et moi nous sommes tous les deux des personnes et ensemble, nous allons y arriver.

Tu comprends? Maintenant il y a des noirs qui sont des scientifiques, des médecins, avocats, des astronomes, enfin, des leaders sociaux, plein de noirs avec plein de professions, mais il y a encore cette façon de penser, ce racisme. Palenque c'est le village du département de Bolivar qui a le plus grand nombre de personnes noires professionnelles, dans tout le département en entier, et cela n'empêche pas que le racisme il y perdure. Palenque est le premier village libre d'esclavage de tout le continent américain, la terre où le champion mondial de boxe est né, de toute la Colombie, je parle depuis la Guajira jusqu'à l'Amazonie, de la Colombie, le champion est Pambelé, noir, il est né ici dans cette terre, aussi Evaristo Marquez, premier acteur noir du cinéma colombien, il était de Palenque, un des premiers acteurs noirs, aussi né dans cette terre, Batata Salgado, joueur de tambour, il a joué avec Totó la Momposina, et avec plein d'autres, il était noir aussi, un grand joueur de tambour d'ici. Et plein d'autres, Palenque est patrimoine culturel de l'humanité, comme Carthagène, qui a aussi ce titre comme patrimoine, parce qu'elle conserve quelques traditions et monuments historiques, faits par les noirs. Donc, à Palenque, nous avons une grande richesse identitaire mais comme nous sommes tous des noirs, alors ce n'est pas si important, elle n'a pas d'importance aux yeux de l'état, on ne respecte pas notre culture, néanmoins, c'est grâce à la musique, précisément que nous dénonçons ce genre des choses et ces arguments. Heureusement qu'aujourd'hui on n'utilise pas autant la violence que dans le passé, parce qu'auparavant les gens étaient très méchants. Et on utilisait la force et la violence, on me disait dans la rue : t'as un gros nez, et on me frappait, on me donnait des claques, ils avaient beaucoup de haine... Mais maintenant on a changé les balles et les tirs par les mots de haine.

Et avec les cheveux aussi, on me le dit toujours de nos jours, que j'ai de mauvais cheveux, que mes cheveux sont durs, crépus, et quelques fois quand je me promène dans la rue on

me crie : Tes cheveux sont moches! Coiffe-toi! Et ce genre de choses... moi je suis bien fier de mes cheveux, et j'ai voulu faire une chanson qui parlait sur ce sujet, avec l'aide de mes amis, nous avons fait une chanson qui s'appelle « Les coiffures » et il y a une phrase, un rap qui dit :

S : Avec mes cheveux crépus, je suis bien fier d'eux, je connais leur histoire et c'est pour cela que je me bats, moi

J'ai mes cheveux durs, mais avec fierté, mes cheveux crépus ne tombent pas comme les tiens!

Donc c'est ça...

Franklin et la *timba* au *sexteto*

<https://soundcloud.com/user-629339414/franki-timba-explica/s-kuSGBesZDpK>

Franklin Hernández parle du « Son de Negro », esp.

La danza de negro... Es una danza de resistencia, ¿Si? De sólo puros hombres, entre ellos hay un hombre que se disfraza de mujer, que se llama Guillermina, entonces el ritmo comienza cuando los negros se están pintando, cuando van llegando, entonces uno canta con el tamborero y entonces empieza a versear, a improvisar, ¿ya? Este es un baile totalmente de calle, osea en caminata, es un desfile, con este ritmo se recorren todas las calles. Y es una forma de divertirse también, la gente se divierte. Entonces los negros van con sus machetes, o con palos, con machetes simbólicos, y uno de ellos lleva un gancho, que ese es el líder, el que va a guiar a los demás. Entonces ese va adelante con la Guillermina, y todos los negros van a ir cubriendo a esa Guillermina, para que no venga el otro y se la lleve. Y se van danzando por toda la calle. Bueno eso, resulta que eso lo hacían los esclavizados, en la época de la esclavización para atrapar los españoles, es una forma también de burlarse de los españoles. Entonces el hombre que va vestido de mujer... los españoles por la noche perseguían mucho a las mujeres negras para violarlas. Ellos iban

siempre donde se escuchaba la música. Y entonces cuando los españoles escuchaban los tambores por la noche al lado de los cultivos, pues corrían a buscar a las mujeres y cogerlas. Cuando eso pasaba pues los negros se ponían furiosos, pues de ver a sus mujeres violadas y entonces sacaron con esa idea para defenderlas, ellos se pintaban de negro para que no los vieran durante la noche y entonces esa persona que iba vestida de mujer, es hombre intenta acercarse a esos españoles para así enamorarlos y traerlos y atraparlos, entonces los negros lo cogían, lo amarraban y le quitaban el arma, para así ir formando su ejército y revoltarse contra ellos. ¿ya? Es un ritmo de mucha rebeldía

<https://soundcloud.com/user-629339414/franki-son-de-negro/s-gG30C820hYp>

Franklin Hernández parle du « Son de Negro », fr.

La danse des noires... C'est une danse de résistance, tu comprends? C'est une danse exclusive aux hommes, et entre eux il y en a un qui est habillé comme une femme, qui s'appelle Guillermina, et alors la musique commence quand ceux qui veulent participer, se peignent en noir, elle commence dès qu'ils arrivent pour se peindre, et on chante avec celui qui joue le tambour, et on commence à improviser, d'accord? C'est une danse de rue, genre on marche, c'est un défilé, et avec la musique on fait le tour du village. Et c'est aussi une façon de s'amuser, les gens ils s'amusent. Alors les noirs font la marche avec des grands machettes, ou avec des bâtons, en guise de machettes, et un d'eux, il a un oz, et c'est lui le leader, celui qui va guider les autres. Donc lui il va à côté de la Guillermina, et tous les noirs ils vont essayer de protéger la Guillermina, pour qu'on ne vienne pas la kidnapper. Et on danse dans chaque rue. Bon, il s'avère que cette danse c'étaient les PRE qui le faisaient, à l'époque de l'esclavage pour attraper des espagnols (colonisateurs), mais c'est aussi une façon de se moquer d'eux. Donc un homme se déguise en femme... Les espagnols (colonisateurs) pendant la nuit cherchaient des femmes noires pour les violer, ils allaient souvent où la musique était en train de jouer. Dès que les Espagnols entendaient les bruits des tambours à côté des plantations, ils se précipitaient pour chercher des femmes noires et les prendre. Quand ça se produisait les hommes noirs, furieux de voir ses femmes violées ont opté pour une stratégie pour les défendre : ils ont commencé à se peindre de noir pour se camoufler avec la nuit, pour se confondre avec l'obscurité, mais aussi ils se sont déguisés en femmes pour attirer les espagnols. Dès qu'un espagnol s'approchait, on le frappait, on

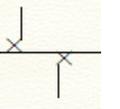
le battait, et on prenait son arme pour après pouvoir se révolter contre eux et former une armée, tu comprends ? C'est un répertoire de rébellion.

Cadres Synthétiques des Instruments de Palenque :

		Membranophones			
	Caractéristiques	Matériaux	Position de Jeu	Technique de Jeu	Son
Alegre	<ul style="list-style-type: none"> - Hauteur: 70 cm - Diamètre Supérieure : entre 30 et 40 cm - Diamètre inférieure : entre 20 et 25 cm - Cales : entre 10 et 15 cm de hauteur, 5 cm d'épaisseur (la partie supérieure) - Membranophone en forme de tonneau, à membrane simple supérieure, ouvert dans la partie inférieure. 	<ul style="list-style-type: none"> - Corps : avec le bois des arbres de <i>uvita</i>, <i>guácimo</i>, <i>ceiba</i>, <i>lechoza</i>, <i>caracolí</i>, <i>banco blanco</i>, <i>carito</i>, <i>balsa</i>. - Peau : avec le cuir de bouc, béliet ou cerf. - Anneaux : <i>bejuco campán</i>, et fil métallique enveloppé de <i>bejuco</i> 	<ul style="list-style-type: none"> - Position assise, avec le tambour <i>alegre</i> entre les jambes. Les mains, bras, coudes et torse font un triangle. On frappe sur la peau du tambour. 	<ul style="list-style-type: none"> - Abierto (ouvert)  - Quemao (brûlé)  - Fondeo (étouffé)  - Canteo (chanté)  - Canteo tapao (chanté couvert)  - sobao (caressé)  - Canteos abiertos (chantés ouverts) 	https://soundcloud.com/user-629339414/alegre/s-Wzdch5v2yrr

					
Llamador	<p>- Hauteur : entre 35 et 60 cm</p> <p>- Diamètre supérieur : entre 15 et 25 cm</p> <p>- Diamètre inférieur : entre 10 et 20 cm</p> <p>- Cales : entre 7 et 10 cm de hauteur, 3cm d'épaisseur à la partie supérieure.</p> <p>-Membranophone en forme de cône, à membrane simple supérieure, ouvert dans la partie inférieure.</p>	<p>- Corps : avec le bois des arbres de <i>uvita</i>, <i>guácimo</i>, <i>ceiba</i>, <i>lechoza</i>, <i>caracolí</i>, <i>banco blanco</i>, <i>carito</i>, <i>balsa</i>.</p> <p>- Peau : avec le cuir de bouc, bœuf ou cerf.</p> <p>- Anneaux : <i>bejuco campán</i>, et fil métallique enveloppé de <i>bejuco</i></p>	<p>- Position assise, avec le tambour <i>llamador</i> en horizontal sur les jambes. Le tambour <i>llamador</i> est pris entre le bras gauche, et percuté par la main droite.</p>	<p>- Abierto (ouvert)</p> 	<p>https://soundcloud.com/user-629339414/kuisi-tambor-llamador/s-x15fdw9WaYC</p>
Timba	<p>- Hauteur : entre 60 et 80 cm</p> <p>-Diamètre supérieure : entre 15 et 25 cm</p> <p>Diamètre inférieure : entre 5 et 10 cm</p> <p>Avec système d'accordage de cerceaux, ou de cales.</p>	<p>- La timba traditionnelle se fait à partir des mêmes matériaux que le tambour <i>alegre</i></p>	<p>-Position assise, avec la <i>timba</i> entre les jambes</p>	<p>- Abierto (ouvert)</p>  <p>- FONDEO (étouffé)</p> 	<p>Par manque des <i>timbas</i> disponibles à Palenque, l'apprentissage se fait au tambour <i>alegre</i></p>

	- Membranophone en forme de tonneau, à membrane simple supérieure, et ouvert dans la partie inférieure.				
Pechiche	-Hauteur : entre 1m,30cm et 1m,60cm -Diamètre supérieure : 30 cm -Diamètre inférieure : 20 cm - Cales : entre 10 et 15 cm de hauteur, 5 cm d'épaisseur (la partie supérieure) - Membranophone en forme de cône, à membrane simple supérieure, ouvert dans la partie inférieure.	Mêmes matériaux de fabrication que le tambour <i>alegre</i>	Le tambour est placé par terre, en direction opposée où le message veut être transmis, l'instrumentiste s'assoit sur le tambour <i>pechiche</i> et se penche pour atteindre la peau.	- Abierto (ouvert)  - Fondeo (étouffé) 	https://soundcloud.com/user-629339414/pechiche-1/s-iIazfhSS2o1
Tambora	- Largeur : entre 60 et 70 cm - Diamètre supérieure et inférieure : 40 cm - Membranophone cylindrique à double membrane	Mêmes matériaux de fabrication que le tambour <i>alegre</i> Les deux bâtons sont fabriqués à partir du même bois que le corps	On met la <i>tambora</i> en horizontal sur une chaise, ou sur un support en bois. On la joue avec deux bâtons, un à chaque main.	- Coup contre le bois  -Coup abierto 	https://soundcloud.com/user-629339414/tambora/s-cW9VEcftu2G

<p>Bongoes</p>	<p>Femelle : -Hauteur : 20 cm -Diamètre supérieure et inférieure: 15 cm Mâle : -Hauteur : 20 cm -Diamètre supérieures et inférieure : 15 cm - Membranophones cylindriques à membrane simple, ouvert sur la partie inférieure</p>	<p>Pour les <i>bongoes</i> traditionnels : - Le corps : bois de <i>balsa</i> (n.s. <i>Ochroma pyramidale</i>). -Membrane : cuir de lapin - Le système d'accordage peut être avec des cerceaux, ou des câles - Les deux <i>bongoes</i> s'attachent avec du <i>fiqué</i> ou avec une lamelle en cuir.</p>	<p>Position assise, les <i>bongoes</i> sont placés entre les jambes</p>	<p>- Abierto (ouvert) Mâle/Femelle  - Fondeo (étouffé) M/F  - Canteo M/F </p>	<p>https://soundcloud.com/user-629339414/bongoes/s-TIQf4PflgUg</p>
----------------	--	---	---	---	--

Idiophones

	Caractéristiques	Matériaux	Position de Jeu	Technique de Jeu	Son
Marímbula	<ul style="list-style-type: none"> - Hauteur : 40cm - Longueur : 60 cm - Largeur : 20 cm Trou de résonance : base de 30 cm Les lames ont plusieurs tailles par rapport à la note voulue mais elles partagent toutes 3 cm de grosseur 	Boîte de résonance : boîte de savons, panneaux de bois	Position assise sur la <i>marímbula</i> en ouvrant les jambes à chaque côté de l'instrument. L'instrumentiste se penche un peu pour atteindre les lames.	On pince les lames avec les bouts des doigts (généralement les pouces et index).	https://soundcloud.com/usher-629339414/marimbula-1/s-Lq2txxjGbcy
Claves	<ul style="list-style-type: none"> - Largeur : 20 à 25 cm de longue - Épaisseur : 3 à 5 cm 	Faites à partir du bois de <i>guayacán</i> (<i>guaiacum officinale</i>),	L'instrumentiste joue début, avec une clave à chaque main. Généralement, la main gauche est statique et c'est avec la clave de la main droite que l'on frappe l'autre clave.	Le patron rythmique plus joué sur les claves est : 	https://soundcloud.com/usher-629339414/claves-1/s-O9cg25gTr0H
Maracas	<ul style="list-style-type: none"> - Largeur : entre 20 et 30 cm. - Sphère : diamètre entre 5 à 8 cm de 	<ul style="list-style-type: none"> - Sphère : <i>totumo</i> vidé et séché (<i>crescentia cujete</i>). - Bâton : <i>guásimo</i> (<i>guazuma ulmifolia</i>) ou d'<i>uvita</i> La <i>maraca</i> est remplie avec 20 ou 30 graines 	L'instrumentiste joue les maracas en étant début, une maraca à chaque main.	<ul style="list-style-type: none"> - Coup Sec : coup dans la base de la <i>maraca</i>, un seul coup sec vers le bas. - Double coup, ou de l'horloge : après avoir donné le coup sec vers le bas, on fait un mouvement vers le 	https://soundcloud.com/usher-629339414/maracas/s-GCxBeInfW6i

		de <i>chuire</i> ou <i>capacho</i> (<i>canna indica</i>)		haut en laissant rebondir les graines de la <i>maraca</i> .	
Guaches	Longueur : 40 cm Diamètre : 10 cm	Plaque de métal Rempli de graines de <i>chuire</i> ou <i>capacho</i> (<i>canna indica</i>)	L'instrumentiste joue les guaches début, un extrême des <i>guaches</i> à chaque main.	Les mains bougent de façon verticale.	https://soundcloud.com/user-629339414/guaches/s-i16hyMswU9C
Guacharaca	Guacharaca : Longueur : 40 cm Épaisseur : 3 à 4 cm Racle : Longueur 20 cm	Faite à partir du bois de palmier de <i>chonta</i> (<i>Bactris gasipaes</i>), ou de palmier de <i>corozo</i> (du groupe de palmier <i>Phytelephas</i>). Racle : fait en acier	On joue la <i>guacharaca</i> en étant début. Un des côtés de la <i>guacharaca</i> s'appuie sur l'épaule gauche. La racle est prise à la main droite. C'est avec la racle que sont produits des sons en la passant par les rainures. La main gauche supporte le bas de la <i>guacharaca</i> .	Le coup en <i>ostinato</i> plus commun sur la <i>guacharaca</i> est le suivant : 	https://soundcloud.com/user-629339414/guacharaca/s-ovg50UZqOWT
Idiophones entrechoqués	- Largeur : 50 cm - Épaisseur : 3 cm	Sans registre	L'instrumentiste joue début ou en se déplaçant	Les Idiophones entrechoqués marquent le tempo de la musique	Son du claquement du bois
Bouteilles en verre	La taille varie par rapport à la marque de la boisson.	Verre	Les bouteilles en verre sont frappées avec des rochers,	Les bouteilles en verre sont jouées en	Son du verre frappé

			avec des anneaux ou des pièces de monnaie.	marquant le tempo de la musique.	
--	--	--	--	----------------------------------	--

Aérophones

	Caractéristiques	Matériaux	Position de Jeu	Technique de Jeu	Son
Gaita	Corps : -Longueur : entre 60 et 80 cm -Diamètre : 3 cm Double anche : - Longueur : entre 5 et 7 cm	Corps : Tiges vidées et séchées de <i>cardón</i> (<i>Pachycereus pringlei</i>) ou <i>pitaya</i> (n.s. <i>Selenicereus megalanthus</i>)	Début, avec le tronc raide, pour que les mains puissent atteindre les trous de la <i>gaita</i> .	La gaita « male » accompagne la mélodie avec une basse harmonique. Cette gaita « mâle » se joue avec la main gauche. Avec la main droite, est jouée une maraca. La gaita « femelle » joue la mélodie et fait des improvisations sur la base harmonique.	https://soundcloud.com/user-629339414/gaita-1/s-jvObNx3SApS

Cordophones

	Caractéristiques	Matériaux	Position de Jeu	Technique de Jeu	Son
Arc à bouche	Sans registre	Bâton principal : branche de <i>guayabo</i> (<i>Psidium guajava</i>) ou	L'instrumentiste doit s'asseoir pour appuyer le corps de l'arc musical sur son genou	Les notes de la corde de napa (deux notes) résonnent dans les cavités buccales de l'instrumentiste, en produisant des harmoniques différents grâce aux	Sans registre

		<p><i>negrillo (Trichilia spondiodes).</i> Corde : tige principale du palmier dite « royal » (<i>Roystonea regia</i>), connue comme <i>napa</i>.</p>	<p>gauche. La bouche est rapprochée au coin droit de l'arc, les lèvres sont posées sur la corde, en faisant attention à ce que les dents ne touchent pas la corde. La main droite gère le bâton de <i>guayabo</i>, tandis que la main gauche gère le batônnet.</p>	<p>modifications de la bouche et de la langue. C'est la résonance de la corde qui permet aux harmoniques d'être entendus. Les harmoniques varient en relation à la note de la corde, donc l'instrumentiste peut faire deux suites d'harmoniques différents. La main gauche qui porte le bâton de <i>guayabo</i>, tend la corde, du côté gauche de l'arc, pour faire une note plus aigüe que la note initiale. C'est ici qu'on peut écouter deux notes de base différentes. Le rythme est donné par le batônnet de la main droite. On entend donc deux notes au même temps, celle que produit la corde et celle que produit la résonance de la corde, en forme d'harmonique.</p>	
--	--	---	--	---	--