



Chefs-d'œuvre du patrimoine oral et immatériel de l'humanité

Proclamations 2001, 2003 et 2005



Organisation
des Nations Unies
pour l'éducation,
la science et la culture

CLT/CH/ITH/PROC/BR3

Chefs-d'œuvre du patrimoine oral et immatériel de l'humanité

Proclamations 2001, 2003 et 2005



Organisation
des Nations Unies
pour l'éducation,
la science et la culture

Préface



Une nouvelle étape s'est ouverte, le 20 avril 2006, dans l'histoire de l'action de l'UNESCO pour la préservation du patrimoine culturel immatériel, et partant pour la protection de la diversité culturelle et de la créativité humaine, avec l'entrée en vigueur de la Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel.

Cette dernière met en effet pour la première fois à la disposition des États des mécanismes d'aide à l'identification, à la transmission et à la mise en valeur des expressions du patri-

moine immatériel, tout en stimulant la coopération et l'assistance internationales.

Dès mon arrivée à l'UNESCO en 1999, j'ai fait de la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel l'une des priorités de l'Organisation. Il me semblait en effet urgent d'agir pour la préservation d'un patrimoine fragile et souvent menacé de disparition, qui n'avait pas, jusqu'alors, bénéficié d'une attention suffisamment soutenue par notre Organisation. Il m'avait alors semblé qu'à l'instar de la Convention de 1972 concernant la préservation du patrimoine mondial culturel et naturel, un mécanisme devait être mis en place pour ce patrimoine vivant, essentiel à l'identité culturelle des communautés et des peuples.

C'est dans ce contexte qu'une double stratégie a été amorcée. Le Programme de Proclamation des chefs-d'œuvre du patrimoine oral et immatériel de l'humanité a instauré une nouvelle distinction internationale, conçue comme une première mesure immédiate pour faire connaître et mettre en valeur la diversité du patrimoine immatériel à travers le monde. Par ailleurs, et afin d'assurer une sauvegarde durable et concertée au niveau mondial, les États membres ont demandé à l'UNESCO d'élaborer un instrument normatif la Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel qui a été adoptée par la Conférence générale de l'Organisation à sa 32^e session, en octobre 2003.

En trois proclamations successives – 2001, 2003 et 2005 – 90 formes d'expression et espaces culturels issus de 70 pays ont été distingués. Plus d'une centaine de pays ont participé au programme et plus de 150 dossiers de candidature ont été enregistrés. La première Proclamation a eu lieu en mai 2001 et a inscrit une première liste de 19 chefs-d'œuvre du patrimoine

oral et immatériel de l'humanité, enrichie en novembre 2003 de 28 expressions et espaces culturels nouveaux. Tous ont été retenus en raison de leur valeur artistique, historique ou anthropologique, et de leur importance pour l'identité culturelle et le sentiment de continuité des communautés détentrices ainsi que pour la diversité culturelle de l'humanité.

En novembre 2005, la proclamation de 43 nouveaux chefs-d'œuvre a permis de célébrer à nouveau la richesse et la diversité du patrimoine culturel immatériel mondial. Le succès de la troisième proclamation et l'entrée en vigueur extraordinairement rapide de la Convention quelques mois plus tard démontrent combien l'action de l'UNESCO dans ce domaine était attendue.

L'impact du programme de la Proclamation a été d'une ampleur considérable. Les gouvernements concernés ont pris diverses initiatives comme la création d'institutions pour la sauvegarde du patrimoine immatériel, l'élaboration d'inventaires ou encore l'adoption de législations nationales.

Mais l'essentiel a surtout porté sur l'élaboration de plans de sauvegarde pour les chefs-d'œuvre proclamés. À ce jour, près de 30 des 47 chefs-d'œuvre proclamés en 2001 et 2003 provenant de pays en développement ont bénéficié du soutien de l'UNESCO, grâce à la générosité du Gouvernement japonais, pour le lancement et la réalisation de projets. Une vingtaine de nouveaux projets devraient également en bénéficier parmi les chefs-d'œuvre proclamés en 2005.

Avec la Convention de 2003 s'ouvre une phase nouvelle. Les chefs-d'œuvre déjà proclamés des pays ayant ratifié la Convention seront intégrés dans la Liste représentative du

patrimoine culturel immatériel de l'humanité prévue à l'article 16 de la Convention, selon des modalités qui seront définies par le Comité intergouvernemental créé dans le cadre de la Convention.

Le programme de la Proclamation a proposé une approche innovante en assignant un rôle important aux communautés locales et aux détenteurs de la tradition dans la sauvegarde de leur patrimoine immatériel, dont l'accent est mis sur la transmission aux générations futures. L'implication des praticiens garants de la tradition est donc aussi essentielle à la réussite des projets de sauvegarde.

Avec l'entrée en vigueur de la Convention, le programme de la Proclamation a atteint ses objectifs. Il a sensibilisé la communauté internationale à la valeur du patrimoine culturel immatériel et à l'urgence d'agir pour assurer sa transmission. Il a illustré la diversité des expressions culturelles portées par ce patrimoine et les facteurs qui le menacent à travers des exemples représentatifs. Il a aussi exploré les moyens de le protéger. L'expérience acquise depuis 2001 a permis de tester les concepts sur le terrain et de lancer des activités effectives de sauvegarde, ce qui constitue un socle inestimable sur lequel pourra s'appuyer le futur Comité intergouvernemental qui sera chargé de la mise en œuvre de la Convention.



Koïchiro Matsuura
Directeur général de l'UNESCO

Introduction

La Proclamation des chefs-d'œuvre du patrimoine oral et immatériel de l'humanité

La Proclamation des chefs-d'œuvre du patrimoine oral et immatériel marque une étape cruciale dans la stratégie de l'UNESCO pour la sauvegarde de notre patrimoine vivant. Les Proclamations de 2001, 2003 et 2005 ont permis d'établir une liste de 90 exemples exceptionnels du patrimoine culturel immatériel (PCI) du monde. L'expérience acquise à travers ce programme, en particulier dans le cadre des activités de sauvegarde associées, sera extrêmement précieuse pour préparer la mise en œuvre de la Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel, entrée en vigueur le 20 avril 2006. L'entrée en vigueur de la Convention vient conclure une série de Proclamations, et ouvre la voie à un nouveau système d'inscription et de promotion du patrimoine culturel immatériel de l'humanité.

Le programme de la Proclamation a été institué en 1997 par la Conférence générale de l'UNESCO, et son Règlement approuvé par le Conseil exécutif l'année suivante. Ses principaux objectifs étaient les suivants :

- sensibiliser le public à l'importance du patrimoine oral et immatériel et à la nécessité de le sauvegarder ;
- recenser le patrimoine oral et immatériel de l'humanité et en dresser la liste ;
- inciter les pays à établir des inventaires nationaux et à prendre des mesures juridiques et administratives pour protéger leur patrimoine oral et immatériel ;
- promouvoir la participation des artistes traditionnels et des praticiens locaux à l'identification et à la revitalisation de leur PCI.

Le programme a distingué deux catégories de patrimoine culturel immatériel : 1) les formes d'expression populaires ou traditionnelles et 2) les espaces culturels, ces derniers étant définis comme des « lieux où se concentrent des activités populaires et traditionnelles ».

Les chefs-d'œuvre ont été sélectionnés sur la base de six critères définis dans le Règlement de la Proclamation. Les dossiers de candidature devaient démontrer que les expressions culturelles ou espaces culturels proposés (i) ont une valeur exceptionnelle en tant que chefs-d'œuvre du génie créateur humain, (ii) sont enracinés dans la tradition culturelle ou l'histoire culturelle de la communauté concernée, (iii) jouent un rôle en tant que moyen d'affirmation de l'identité culturelle de la communauté concernée, (iv) se distinguent par l'excellence de la mise en œuvre de savoir-faire et des qualités techniques déployées, (v) constituent un témoignage unique d'une tradition culturelle vivante, et (vi) sont menacés de disparition à cause du manque de moyens de sauvegarde ou des processus de transformation accélérée. De plus, les dossiers de candidature devaient contenir un solide plan d'action pour la sauvegarde et la promotion de l'expression culturelle ou de l'espace culturel proposé.

Selon le Règlement, chaque État membre pouvait soumettre une candidature tous les deux ans. Les espaces culturels ou les formes d'expressions traditionnelles partagés par plusieurs États pouvaient faire l'objet d'une candidature multinationale, en plus du quota national. Les dossiers étaient d'abord évalués d'un point de vue scientifique et technique par des ONG spécialisées, puis examinés par le jury international (voir pages 100-105) composé de 18 membres nommés par le Directeur général de l'UNESCO.

En mai 2001, le Directeur général Koïchiro Matsuura a proclamé 19 chefs-d'œuvre sélectionnés parmi 32 propositions. Lors de la deuxième Proclamation, en novembre 2003, 28 chefs-d'œuvre sur les 56 dossiers de candidature reçus sont venus s'ajouter à la liste. Sur les 64 dossiers soumis pour la troisième et dernière Proclamation, qui a eu lieu en novembre 2005, 43 chefs-d'œuvre ont été inscrits sur la liste, portant ainsi le nombre total de chefs-d'œuvre à 90. Les expressions et espaces culturels proclamés sont répartis dans plus de 70 pays de toutes les régions du monde: 14 en Afrique, 8 dans les États arabes, 30 dans la région Asie-Pacifique, 21 en Europe et 17 en Amérique latine et aux Caraïbes.

Le programme de la Proclamation a honoré des expressions aussi diverses que des carnivals populaires en Bolivie ou en Belgique, des dessins sur le sable de Vanuatu, des formes classiques de théâtre japonais, indien et coréen, un mystère médiéval en Espagne et des traditions de chant polyphonique d'Afrique centrale, de Géorgie et d'Albanie, pour ne citer que quelques exemples. La liste des chefs-d'œuvre contient également plusieurs espaces culturels, notamment la place Jemaa el-Fna dans la ville de Marrakech au Maroc, l'île de Kihnu en Estonie, l'espace culturel du Sosso-Bala en Guinée ou le district de Boysun en Ouzbékistan.

Une attention particulière a été prêtée aux expressions et espaces culturels considérés menacés par des facteurs comme les migrations, l'afflux incontrôlé des médias, le manque de moyens financiers, les politiques d'uniformisation ou la mésestime générale. Ces facteurs peuvent miner les fonctions et la valeur de ces expressions ou espaces, et couper les jeunes générations de leur patrimoine immatériel.

Une composante clé du programme de la Proclamation était l'assistance préparatoire qui apportait une aide financière aux États membres en développement pour l'élaboration de leurs dossiers de candidature. Cette aide pouvait être utilisée pour différentes activités: travail de terrain, recherche, inventaire, recensement, séminaires et ateliers avec les communautés et les institutions concernées, réalisation d'une documentation audiovisuelle. En instituant ce soutien financier, l'UNESCO tendait à inciter les communautés concernées à jouer un rôle direct dans l'élaboration des plans d'action. Cette assistance préparatoire a permis à certains pays d'engager des inventaires nationaux, de créer des comités chargés de coordonner les activités de sauvegarde et de lancer des campagnes de sensibilisation. Grâce au budget ordinaire de l'UNESCO et au fonds-en-dépôt UNESCO/Japon pour la préservation et la promotion du patrimoine culturel immatériel, 120 institutions de pays en développement ont bénéficié d'une aide dans le cadre du programme de la Proclamation.

La Proclamation d'une expression ou d'un espace culturel est bien plus qu'une simple distinction reconnue à l'échelle internationale, car elle implique un certain nombre d'engagements. Ainsi, les États membres concernés doivent veiller à la revitalisation, à la sauvegarde et à la promotion du chef-d'œuvre en assurant la mise en œuvre du plan d'action présenté dans le dossier de candidature. À cet effet, le programme prévoyait une aide financière, provenant pour l'essentiel du gouvernement japonais, afin de mettre en œuvre ces plans d'action, principalement dans les pays en développement. Plusieurs prix décernés par les Émirats arabes unis, la République de Corée, l'Ouzbékistan et la Bolivie ont en outre substantiellement participé au financement des plans d'action.

Des 47 chefs-d'œuvre proclamés en 2001 et 2003, 30 ont bénéficié de cette aide et quelques 21 autres, proclamés en 2005, devraient également en profiter.

Les plans d'action couvraient notamment :

- l'identification et l'inventoriage ;
- la recherche et la documentation ;
- le renforcement de la transmission des connaissances et savoir-faire aux jeunes générations ;
- la sensibilisation du public aux niveaux local et national à travers des campagnes d'information, des festivals, des ateliers, des conférences et autres moyens ;
- l'adoption de mesures juridiques de protection ;
- la création de cursus spécialisés dans les écoles et les universités.

En règle générale, ces mesures de sauvegarde ont été établies en consultant les communautés concernées.

Le programme de la Proclamation et la Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel de 2003

Le programme de la Proclamation, qui s'inspire de la Recommandation sur la sauvegarde de la culture traditionnelle et populaire (1989) et de la Convention pour la protection du patrimoine mondial, culturel et naturel (1972), est considéré comme un maillon essentiel de la série d'instruments juridiques et de programmes qui a abouti à l'adoption de la Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel en 2003.

Dans un premier temps, le programme de la Proclamation a repris la définition de « patrimoine oral et immatériel » de la Recommandation de 1989. Cependant une série de réunions

d'experts et de discussions internationales, ainsi que l'expérience acquise grâce au programme ont conduit à une révision de la définition du PCI, posant ainsi les fondements de la Convention de 2003. Le programme de la Proclamation a également joué un rôle majeur dans l'élaboration d'approches novatrices de sauvegarde et d'une nouvelle liste de domaines qui ont été intégrés dans la Convention de 2003.

La Convention reconnaît la liste, non exhaustive, de domaines suivante :

- (a) les traditions et expressions orales, y compris la langue comme vecteur du patrimoine culturel immatériel ;
- (b) les arts du spectacle ;
- (c) les pratiques sociales, rituels et événements festifs ;
- (d) les connaissances et pratiques concernant la nature et l'univers ;
- (e) les savoir-faire liés à l'artisanat traditionnel.

De plus, pour donner davantage de visibilité au PCI, la Convention prévoit un système à deux listes : (1) une Liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'humanité, considérée comme le pendant de la fameuse Liste du patrimoine mondial ; (2) la Liste du patrimoine culturel immatériel nécessitant une sauvegarde urgente, qui définira les actions à mener en priorité.

La Convention de 2003 n'a pas repris le concept de « valeur exceptionnelle » mentionné dans le premier des six critères de sélection des chefs-d'œuvre dans le cadre du programme de la Proclamation (« sa valeur exceptionnelle en tant que chef-d'œuvre du génie créateur humain »). Elle met plutôt l'accent sur la représentativité, en établissant une « Liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'humanité ».

La question de l'opposition entre « *valeur exceptionnelle* » et « *représentativité* » a été longuement discutée par les experts gouvernementaux qui ont élaboré la Convention. Il leur a semblé que, dans la mesure où la Convention protège les éléments du PCI qui sont significatifs pour l'identité et la pérennité des groupes et communautés, l'instrument ne devait pas tendre à établir une hiérarchie entre ces éléments, ou entre les cultures.

Lors des diverses réunions d'experts organisées après l'adoption de la Convention en octobre 2003, le concept de « représentativité » a été interprété d'une part, dans le sens de « représentatif pour la créativité de l'humanité » et d'autre part, dans celui de « représentatif du patrimoine culturel de communautés, groupes ou, le cas échéant, États ».

Le rôle central attribué par le programme de la Proclamation aux individus, communautés et groupes détenteurs des traditions a constitué une approche novatrice décisive pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel, en particulier par rapport à la Recommandation de 1989 et à la Convention du patrimoine mondial de 1972. Non seulement le programme reconnaissait l'importance du PCI pour le sentiment d'identité et le bien-être des communautés, mais il stipulait également, clairement, que seuls les dossiers de candidature soumis avec l'accord des communautés des praticiens concernés seraient acceptés par l'UNESCO. En outre, parmi les critères employés pour évaluer les plans d'action figuraient le rôle accordé aux communautés concernées et les bénéfices potentiels qu'elles pouvaient en tirer.

La Convention de 2003 attribue également un rôle essentiel aux individus, communautés et groupes dans l'identification et la sauvegarde de leur patrimoine immatériel. Pour les besoins

de la Convention, le PCI ne peut être défini et identifié sans la participation des communautés, groupes et/ou individus qui créent, perpétuent et transmettent ce patrimoine. Ces derniers doivent également être impliqués dans la gestion et la sauvegarde de leur PCI et les pratiques coutumières qui régissent l'accès à leur patrimoine doivent être respectées.

La première Assemblée générale des États parties à la Convention se déroulera du 27 au 29 juin 2006. Le Comité intergouvernemental qui sera élu à cette occasion sera chargé de préparer les Directives opérationnelles qui guideront la mise en œuvre de la Convention, après approbation par l'Assemblée générale. Après l'élection de ses membres par l'Assemblée générale, le Comité intergouvernemental se réunira pour la première fois en septembre 2006.

Les Directives opérationnelles définiront un nouvel ensemble de critères pour établir les listes de la Convention. Elles détermineront également la manière dont les chefs-d'œuvre situés sur le territoire des États parties à la Convention seront incorporés à la Liste représentative. Actuellement, plus de la moitié des chefs-d'œuvre se trouvent dans un ou plusieurs États parties à la Convention.

Liste des chefs-d'œuvre

Albanie

- 1 L'isopolyphonie populaire albanaise (2005)

Algérie

- 2 L'Ahellil du Gourara (2005)

Arménie

- 3 Le Duduk et sa musique (2005)

Azerbaïdjan

- 4 Le mugham azerbaïdjanais (2003)

Bangladesh

- 5 Les chants des Baul (2005)

Belgique

- 6 Le carnaval de Binche (2003)

Belgique, France

- 7 Géants et dragons processionnels de Belgique et de France (2005)

Belize, Guatemala, Honduras, Nicaragua

- 8 La langue, la danse et la musique des Garifuna (2001)

Bénin, Nigeria, Togo

- 9 Le patrimoine oral Gèlèdè (2001)

Bhoutan

- 10 La danse des masques des tambours de Drametse (2005)

Bolivie

- 11 Le carnaval d'Oruro (2001)
12 La cosmvision andine des Kallawayá (2003)

Brazil

- 13 Les expressions orales et graphiques des Wajapi (2003)
14 La Samba de Roda de Recôncavo de Bahia (2005)

Bulgarie

- 15 Les Babi de Bistriza – polyphonie, danses et pratiques rituelles archaïques de la région de Shoplouk (2005)

Cambodge

- 16 Le Ballet royal du Cambodge (2003)
17 Le Sbek Thom, théâtre d'ombres khmer (2005)

République centrafricaine

- 18 Les chants polyphoniques des Pygmées Aka de Centrafrique (2003)

Chine

- 19 L'opéra Kun Qu (2001)
20 Le Guqin et sa musique (2003)
21 Le muqam ouïgour du Xinjiang (2005)

Colombie

- 22 Le carnaval de Barranquilla (2003)
23 L'espace culturel du Palenque de San Basilio (2005)

Costa Rica

- 24 Les traditions pastorales et les chars à bœufs du Costa Rica (2005)

Côte d'Ivoire

- 25 Le Gbofe d'Afoukaha - la musique des trompes traversières de la communauté Tagbana (2001)

Cuba

- 26 La Tumba Francesa (2003)

République tchèque

- 27 Slovácko Verbuňk, la danse des recrues (2005)

République dominicaine

- 28 L'espace culturel de la fraternité du Saint-Esprit des Congos de Villa Mella (2001)
29 La tradition du théâtre dansé Cocolo (2005)

Équateur, Pérou

- 30 Le patrimoine oral et les manifestations culturelles du peuple Zápara (2001)

Égypte

- 31 L'épopée Al-Sirah al-Hilaliyyah (2003)

Estonie

- 32 L'espace culturel de Kihnu (2003)

Géorgie

- 33 Le chant polyphonique géorgien (2001)

Guatemala

- 34 La tradition du théâtre dansé Rabinal Achí (2005)

Guinée

- 35 L'espace culturel du Sosso-Bala (2001)

Inde

- 36 Le théâtre sanscrit Kutiyattam (2001)
37 La tradition du chant védique (2003)
38 Ramlila – la représentation traditionnelle du Ramayana (2005)

Indonésie

- 39 Le théâtre de marionnettes wayang (2003)
40 Le Kris indonésien (2005)

Iraq

- 41 Le maqâm iraquien (2003)

Italie

- 42 Le théâtre de marionnettes sicilien Opera dei Pupi (2001)
43 Le Canto a tenore, chant pastoral sarde (2005)

Jamaïque

- 44 Les traditions des Marrons de Moore Town (2003)

Japon

- 45 Le théâtre Nôgaku (2001)
46 Le théâtre de marionnettes Ningyo Johruri Bunraku (2003)
47 Le théâtre Kabuki (2005)

Jordanie

- 48 L'espace culturel des Bedu de Petra et Wadi Rum (2005)

Kirghizstan

- 49 L'art des Akyn, conteurs épiques kirghiz (2003)

Lituanie, Estonie, Lettonie

- 50 Les célébrations de chants et danses baltes (2003)

Lituanie soutenue par la Lettonie

- 51 La création et le symbolisme des croix (2001)

Madagascar

- 52 Le savoir-faire du travail du bois des Zafimaniry (2003)

Malawi

- 53 Le Vimbuza, danse de guérison (2005)

Malawi, Mozambique, Zambie

- 54 Le Gule Wamkulu (2005)

Malaisie

- 55 Le théâtre Mak Yong (2005)



Années

● 2001

● 2003

● 2005

Mali

- 56 L'espace culturel du yaaral et du degal (2005)

Mexique

- 57 Les fêtes indigènes dédiées aux morts (2003)

Mongolie

- 58 La musique traditionnelle du Morin Khuur (2003)

Mongolie, Chine

- 59 Urtiin Duu - chants longs traditionnels populaires (2005)

Maroc

- 60 L'espace culturel de la place Jemaa el-Fna (2001)

- 61 Le Moussem de Tan-Tan (2005)



Mozambique

62 Le Chopi Timbila (2005)

Nicaragua

63 El Güegüense (2005)

Nigeria

64 Le système de divination Ifa (2005)

Palestine

65 La Hikaye palestinienne (2005)

Pérou

66 Taquile et son art textile (2005)

Philippines

67 Le Hudhud, récits chantés des Ifugao (2001)

68 L'épopée Darangen des Maranao du lac Lanao (2005)

République de Corée

69 Le rituel royal ancestral du sanctuaire de Jongmyo et sa musique (2001)

70 Les chants épiques Pansori (2003)

71 Le festival Danoje de Gangneung (2005)

Roumanie

72 Le rituel du Căluș (2005)

Fédération de Russie

73 L'espace culturel et la culture orale des Semeiskie (2001)

74 L'Olonkho, épopée héroïque iakoute (2005)

Sénégal, Gambie

75 Le Kankurang, rite d'initiation mandingue (2005)

Slovaquie

76 La Fujara et sa musique (2005)

Espagne

77 Le mystère d'Elche (2001)

78 La Patum de Berga (2005)

Tonga

79 Lakalaka, danses et discours chantés du Tonga (2003)

Turquie

80 L'art des Meddah, conteurs publics (2003)

81 Le Sema, cérémonie Mevlevi (2005)

Ouganda

82 La fabrication des tissus d'écorce en Ouganda (2005)

Ouzbékistan

83 L'espace culturel du district Boysun (2001)

Ouzbékistan, Tadjikistan

84 La musique Shashmaqom (2003)

Vanuatu

85 Les dessins sur le sable de Vanuatu (2003)

Vietnam

86 Le Nha Nhac, musique de cour vietnamienne (2003)

87 L'espace de la culture des Gongs (2005)

Yémen

88 Le chant de Sana'a (2003)

Zambie

89 La mascarade Makishi (2005)

Zimbabwe

90 La danse Mbende Jerusarema (2005)

2005

1

L'isopolyphonie populaire albanaise

ALBANIE



L'isopolyphonie albanaise se caractérise par des chants comprenant deux parties solos (chant et contre-chant) et un bourdon tenu par le chœur. La structure des solos diffère selon la façon d'exécuter le bourdon, dont les deux variantes présentent également une grande variété de structures, notamment dans le style populaire adopté par tous les groupes interprétant cette musique.

La musique polyphonique traditionnelle albanaise se répartit en deux grands groupes stylistiques : celui des Ghegs du Nord de l'Albanie, d'une part, et celui des Tosks et des Labs qui vivent dans le sud du pays, d'autre part. Le terme *iso* s'apparente à l'*ison* de la musique liturgique byzantine et désigne le bourdon qui accompagne le chant polyphonique. Il est exécuté de deux manières. Chez les Tosks, il est toujours continu et chanté sur la voyelle 'e', les chanteurs reprenant leur souffle à tour de rôle. Chez les Labs, il est parfois rythmique et suit le texte du chant. Principalement interprétée par des hommes, cette musique accompagne traditionnellement de nombreux événements sociaux : mariages, funérailles, fêtes de la moisson, célébrations religieuses et festivals tels que le célèbre festival albanais de musique populaire de Gjirokastra.

Depuis quelques décennies, la progression modeste du tourisme culturel et l'intérêt croissant de la communauté scientifique pour cette tradition populaire unique ont contribué à la renaissance de l'isopolyphonie albanaise. Mais la tradition subit les effets de la pauvreté, de l'absence de protection juridique et du manque de soutien financier aux praticiens, compromettant ainsi la transmission du vaste répertoire de chants et de techniques. L'exode rural des jeunes vers les grandes villes et à l'étranger pour trouver du travail constitue une autre menace. Dans ce contexte, la transmission de cette tradition est aujourd'hui davantage assurée par des artistes populaires traditionnels que par la structure familiale.

L'Ahellil du Gourara

2005

ALGÉRIE

2

L'Ahellil est un genre poétique et musical emblématique des Zénètes du Gourara, pratiqué lors de cérémonies collectives. Cette région du sud-ouest algérien compte une centaine d'oasis peuplée de plus de 50 000 habitants d'origine berbère, arabe et soudanaise. L'Ahellil, localisé dans la partie berbérophone du Gourara, est régulièrement exécuté lors de fêtes religieuses et de pèlerinages, mais aussi à l'occasion de réjouissances profanes telles que mariages et foires locales. Étroitement lié au mode de vie des Zénètes et à l'agriculture oasienne, l'Ahellil symbolise la cohésion de la communauté dans un environnement difficile et véhicule les valeurs et l'histoire des Zénètes dans une langue aujourd'hui menacée de disparition.

À la fois poésie, chant polyphonique, musique et danse, ce genre réunit un joueur de *bengri* (flûte), un chanteur et un chœur. Ce dernier peut compter une centaine de personnes qui, soudées épaule contre épaule, exécutent un mouvement giratoire autour du soliste et lui donnent la réplique en tapant dans leurs mains. Une séance d'Ahellil comprend une série de chants qui se succèdent dans l'ordre décidé par le musicien ou le chanteur. Elle suit un schéma immuable: la première partie ouverte à tous, le *lemserreh*, composée de chants courts et connus de tous, se prolonge jusqu'à une heure avancée de la nuit. La deuxième partie, l'*aougrout*, est réservée aux plus expérimentés et se poursuit jusqu'à l'aube. Le *tra* s'achève avec le lever du soleil et ne retient que les



meilleurs interprètes. Cette structure tertiaire se retrouve dans l'exécution du chant qui débute par un prélude instrumental, suivi du chœur qui reprend certains vers du poème et s'achève par un murmure du chœur qui va en crescendo pour produire un ensemble harmonieux et puissant.

Cette tradition est menacée dans la mesure où les occasions de l'exécuter sont de moins en moins nombreuses. Ce déclin est lié à la raréfaction des fêtes traditionnelles exigeant de longs préparatifs, à la migration des jeunes vers les villes et à la multiplication des enregistrements d'Ahellil que les gens préfèrent écouter plutôt que de participer à une séance.

2005

Le duduk et sa musique

3

ARMÉNIE



Le duduk, hautbois arménien, est un instrument à vent à anche double, au timbre chaud et doux, légèrement nasal. Il appartient à la famille des aérophones qui comprend également le *balaban*, joué en Azerbaïdjan et en Iran, le *duduki*, très répandu en Géorgie et le *nay* turc. Le bois tendre de l'abricotier offre le matériau idéal pour creuser le corps de l'instrument. L'anche, appelée *ghamish* ou *yegheg*, est faite d'une plante locale qui pousse sur les rives de l'Arax.

L'origine de la musique pour duduk remonte à l'époque du roi arménien Tigran le Grand (95-55 av. J.-C.). Le duduk accompagne les chants et danses traditionnels des différentes régions de l'Arménie. Il est aussi l'instrument privilégié de diverses réunions telles que les mariages et les funérailles. Bien que certains instrumentistes soient célèbres comme solistes, notamment Gevorg Dabaghyan et Vache Sharafyan, le duduk est généralement joué par deux musiciens. L'un d'eux crée le fond musical en tenant un bourdon continu grâce à une technique de respiration circulaire, tandis que l'autre développe des mélodies et improvisations complexes.

Il y a quatre grands types de duduk qui varient en longueur de 28 à 40 cm. Cette variété permet de créer des atmosphères différentes selon le contenu du morceau et le contexte dans lequel il est joué. Le duduk de 40 cm de long, par exemple, est considéré comme idéal pour les chansons d'amour, alors que le plus petit accompagne généralement les danses. Aujourd'hui encore, des facteurs de duduk créent et expérimentent différents types de duduk. Pour beaucoup d'Arméniens, c'est l'instrument qui exprime avec le plus d'éloquence la chaleur, la joie et l'histoire de leur communauté.

Depuis quelques décennies, la musique pour duduk perd de sa popularité, notamment en milieu rural d'où il est originaire. De moins en moins présent dans les fêtes populaires, le duduk est davantage joué par des professionnels lors de concerts, mettant ainsi en péril la viabilité et le caractère traditionnel de cette musique.



Le mugham azerbaïdjanais

2003

AZERBAÏDJAN

4

Le mugham azerbaïdjanais est un genre musical traditionnel qui se prête à un haut degré d'improvisation. Musique classique et académique, il intègre également des mélodies, rythmes et techniques d'interprétation populaires d'origine bardes et se pratique dans de nombreux contextes à travers le pays.

Les interprétations contemporaines du mugham azerbaïdjanais reflètent les différentes périodes de l'histoire du pays et ses contacts avec les Perses, les Arméniens, les Géorgiens et d'autres peuples turcs. Ce genre musical partage des caractéristiques artistiques du *maqam* iraquien, du *radif* perse et du *makam* turc. Dans le passé, le mugham était principalement joué en deux occasions: le *toy*, banquet de noce traditionnel, et le *majles*, réunion privée de connaisseurs. Il était également pratiqué par les membres des ordres soufis et par les interprètes de drames religieux appelés *ta'zie* ou *shabih*. Des concours officiels et des rencontres informelles permettaient aux musiciens accomplis de se faire connaître.



Ce genre modal associe un chanteur, homme ou femme, à des musiciens jouant des instruments traditionnels, notamment le *tar* (luth à long manche), le *kamancha* (violon à pique à quatre cordes) et le *daf* (sorte de grand tambourin). Ne pouvant être transcrit sous une forme définitive, les multiples versions sont transmises par des maîtres qui forment des élèves à l'art subtil de l'improvisation qui fait la richesse de cette expression artistique.

Les influences européennes, particulièrement sensibles quant à la façon dont les musiciens contemporains jouent et transmettent leur savoir-faire aux jeunes générations, ont largement contribué à dépouiller le mugham de certaines caractéristiques esthétiques et expressives.

2005

Les chants des Baul

5

BANGLADESH

Les Baul sont des ménestrels mystiques qui vivent en milieu rural au Bangladesh et au Bengale occidental (Inde). Le mouvement baul, qui a atteint son apogée au dix-neuvième siècle et au début du vingtième, connaît actuellement un regain de popularité auprès des populations rurales du Bangladesh. La musique et le mode de vie des Baul ont influencé une grande partie de la culture bengali, notamment les compositions de Rabindranath Tagore, lauréat du prix Nobel.

Les Baul peuvent aussi bien vivre à demeure à proximité d'un village, que parcourir les campagnes. Ils gagnent leur vie en chantant, accompagnés d'un instrument à une corde, l'*ektara*, d'un luth, *dotara* et d'un tambour appelé *dubki*. Ils appartiennent à une tradition pieuse hétérodoxe influencée par l'hindouisme, le bouddhisme, le vaishnavisme bengali et le soufisme, tout en se démarquant d'eux. Les Baul ne s'identifient à aucune religion organisée, ignorent le système des castes, n'ont ni dieux, ni temples, ni lieux sacrés particuliers. Ils attachent une grande importance au corps physique de l'individu en tant que lieu où réside Dieu. Ils sont admirés pour leur détachement des conven-



tions, ainsi que pour leur musique et leur poésie. La poésie, la musique, les chants et danses des Baul explorent la relation de l'homme avec Dieu et exaltent la libération spirituelle. Leurs chants dévotionnels dateraient du quinzième siècle, époque à laquelle ils sont mentionnés pour la première fois dans la littérature bengali.

La musique des Baul est un type particulier de chant populaire, porteur des influences du mouvement hindou *bhakti* ainsi que du *shuphi*, forme de chant soufi. Les chants sont utilisés par le chef spirituel pour enseigner la philosophie baul et sont

transmis oralement. Leur langue est continuellement modernisée, ce qui lui confère un caractère actuel.

La conservation des chants baul et du contexte général dans lequel ils sont interprétés dépend avant tout de la situation sociale et économique des praticiens. Ce groupe quelque peu marginalisé a vu sa situation s'aggraver depuis quelques décennies du fait de l'appauvrissement général des campagnes.

Le carnaval de Binche

BELGIQUE

2003

6

La ville de Binche est située au sud de Bruxelles, dans la province belge du Hainaut. Chaque année, pendant les trois jours qui précèdent le carême, elle accueille un carnaval qui mobilise le centre historique de la cité et attire des foules de visiteurs étrangers. Remontant au Moyen Âge, le célèbre carnaval de Binche est l'une des plus anciennes manifestations de ce type encore vivantes en Europe.

Une atmosphère de joyeuse effervescence règne dans la ville où des milliers de Binchois s'affairent à la confection de somptueux costumes et se joignent aux répétitions de batterie ou aux bals costumés. Le Dimanche gras, qui marque officiellement le début du carnaval, des hordes de noceurs masqués envahissent rues et cafés de la ville. Les *Mam'selles*, hommes vêtus d'extravagants accoutrements féminins, sont la principale attraction de cette journée. Le carnaval atteint son apogée le jour de Mardi gras avec l'apparition des légendaires Gilles. Après le cérémonial complexe de l'habillage, plusieurs centaines de Gilles arborant leurs costumes rouges, jaunes et noirs et leurs chapeaux à plumes d'autruche, des sabots de bois, des clochettes et des masques de cire à petites lunettes, paraded dans la ville au son du tambour. Des pierrots, arlequins et paysans suivent les défilés, se mêlant aux fêtards costumés et aux fanfares locales de cuivres et de clarinettes.



Entraînés par les airs traditionnels joués à la viole et au tambour, des danseurs exécutent divers pas, dont l'éternel favori, le *pas de Gille*. Le point d'orgue des festivités de la journée est la danse des Gilles sur la *Grand Place*, sous les feux d'artifices.

Le carnaval de Binche est une véritable fête populaire, réputée pour sa spontanéité et l'engagement financier substantiel de ses participants. Les habitants de la ville en tirent une grande fierté et s'efforcent de préserver l'artisanat et les savoir-faire associés aux costumes, accessoires, danses et musiques traditionnels du carnaval.

Géants et dragons processionnels de Belgique et de France

2005

7

BELGIQUE ET FRANCE



Les processions traditionnelles d'immenses effigies de géants, animaux ou dragons recouvrent un ensemble original de manifestations festives et de représentations rituelles. Apparues à la fin du quatorzième siècle dans les processions religieuses de nombreuses villes européennes, ces effigies ont conservé un sens identitaire pour certaines villes de Belgique (Ath, Bruxelles, Dendermonde, Mechelen et Mons) et de France (Cassel, Douai, Pézenas et Tarascon) où elles restent des traditions vivantes.

Ces géants et dragons sont de grands mannequins pouvant mesurer jusqu'à neuf mètres de haut et peser jusqu'à 350 kg. Ils représentent des héros mythiques ou des animaux, des métiers ou des figures locales contemporaines, des personnages historiques, bibliques ou légendaires. Le combat de Saint George contre le Dragon est mis en scène à Mons, le cheval Bayard issu du cycle de Charlemagne défile à Dendermonde, tandis que Reuze Papa et Reuze Maman, personnages populaires et familiaux, paraden à Cassel. Les processions, qui associent souvent des cortèges laïcs à des cérémonies religieuses, diffèrent d'une ville à l'autre mais obéissent chacune à un rituel précis où le géant a trait à l'histoire, à l'origine légendaire ou à la vie de la cité.

Géants et dragons animent ainsi au moins une fois par an des fêtes populaires dont ils sont les acteurs principaux, chaque effigie ayant sa fête à une date fixe. Ils mettent en scène des histoires et dansent dans les rues, accompagnés de fanfares et de groupes de personnes costumées. La foule suit le cortège et nombreux sont ceux qui participent aux préparatifs à différentes étapes de la fête. La création d'un géant, de même que son entretien permanent, nécessite des heures de travail et la maîtrise de plusieurs techniques en raison de la variété des matériaux utilisés. Si ces manifestations ne sont pas menacées de disparition dans l'immédiat, elles subissent toutefois un certain nombre de pressions telles que la transformation des centres urbains et l'afflux touristique, au détriment de la dimension populaire et spontanée de la fête.

La langue, la danse et la musique des Garifuna

2001

BELIZE, GUATEMALA, HONDURAS ET NICARAGUA

8

Les Garifuna sont issus de métissages entre des groupes originaires d'Afrique et des Caraïbes dont ils ont intégré des éléments culturels. Ils se sont établis au dix-huitième siècle le long de la côte atlantique de l'Amérique centrale après avoir été obligés de fuir Saint-Vincent. Aujourd'hui, ils vivent principalement au Honduras, au Guatemala, au Nicaragua et au Belize.

La langue garifuna, qui appartient au groupe de langues arawak, a survécu à des siècles de discrimination et de domination linguistique. Elle est riche en récits (*úruga*) à l'origine racontés lors des veillées ou de grands rassemblements. Les mélodies mêlent des éléments africains et amérindiens et les textes constituent un véritable creuset de l'histoire et des savoirs traditionnels des Garifuna, tels la culture du manioc, la fabrication de canoës ou la construction de maisons en terre cuite. Il y a également une veine satirique très importante dans ces chansons rythmées par des tambours et accompagnées de danses auxquelles se mêlent les spectateurs.



Ces traditions restent essentielles dans la vie des Garifuna. Ce sont les anciens qui perpétuent la plupart des cérémonies, fêtes et traditions orales. La transmission pâtit pourtant des migrations économiques, de la discrimination et de l'absence de la langue garifuna dans le système scolaire. Bien qu'elle ait encore de nombreux locuteurs, elle n'est plus enseignée que dans un seul village.

Le patrimoine oral Gèlèdè

BÉNIN, NIGERIA ET TOGO



Le Gèlèdè est pratiqué par la communauté Yoruba-nago établie au Bénin, au Nigeria et au Togo. Depuis plus d'un siècle, cette cérémonie a pour but de rendre hommage à la mère primordiale, *lyà Nlà*, et au rôle que jouent les femmes dans l'organisation sociale et le développement de la société Yoruba. Le Gèlèdè a lieu tous les ans après les récoltes, lors d'événements importants et en cas de sécheresse ou d'épidémie. Il se caractérise par ses masques sculptés, ses danses et ses chants en langue yoruba véhiculant l'histoire et les mythes du peuple Yoruba-nago.

La cérémonie se déroule généralement de nuit sur une place publique, près d'une maison où les danseurs se préparent. Les chanteurs et un joueur de tambour apparaissent en premier. Ils sont accompagnés d'un orchestre et suivis des danseurs masqués, parés de magnifiques costumes. Le travail d'artisanat préalable est considérable, notamment pour sculpter les masques et confectionner les costumes. La cérémonie assure la transmission d'un patrimoine oral mêlant poésie épique et lyrique, usant d'ironie, de dérision de masques satiriques. Des figures d'animaux sont souvent utilisées, tels le serpent, symbole de pouvoir, ou l'oiseau, messenger des « mères ». La communauté est organisée en groupes d'hommes et de femmes, respectivement dirigés par un et une responsable. C'est la seule société de masques connue à être également dirigée par des femmes. Bien que le Gèlèdè se soit adapté à la société plus patriarcale d'aujourd'hui, son patrimoine oral et ses danses témoignent de l'ancien ordre matriarcal.

L'évolution technique est à l'origine de la disparition progressive des savoir-faire traditionnels, de même que le tourisme contribue à faire de cette cérémonie un produit folklorique. La communauté Gèlèdè a toutefois une conscience aiguë de la valeur de son patrimoine immatériel, comme en attestent l'intense travail de préparation et l'afflux de nouveaux participants.

La danse des masques des tambours de Drametse

2005

BHOUTAN

10

La danse des masques de Drametse est une danse sacrée, exécutée lors du festival de Drametse en l'honneur du gourou bouddhiste Padmasambhava. Ce festival, qui se tient deux fois par an dans ce village du Bhoutan oriental, est organisé par le monastère Ogyen Tegchok Namdroel Choeling. La danse réunit seize danseurs masqués vêtus de costumes colorés et dix hommes composant l'orchestre. Elle comprend une partie lente et contemplative qui représente les dieux paisibles, et une partie rapide et athlétique où les danseurs incarnent les dieux courroucés.

Portant des robes monacales et des masques en bois représentant des animaux réels ou mythiques, les danseurs exécutent une danse de prière dans le tombeau principal (*soeldep cham*), avant d'apparaître l'un après l'autre dans la cour principale. L'orchestre est composé de cymbales, de trompettes et de tambours, notamment le *bang nga*, grand tambour cylindrique, le *lag nga*, petit tambour circulaire plat tenu à la main, et le *nga chen*, tambour frappé avec un bâton courbé.

Le Drametse Ngacham est exécuté dans le même monastère depuis des siècles. Il revêt une signification à la fois religieuse et culturelle, la croyance voulant qu'il ait été exécuté à l'origine par les héros et héroïnes du monde céleste. Au dix-neuvième siècle, des versions du Drametse Ngacham ont été introduites dans d'autres régions du Bhoutan. Pour le public, il est source de pouvoir spirituel et les habitants de Drametse, ainsi que des villages et régions environnantes, viennent y assister pour obtenir des bénédictions. À l'origine événement local centré sur une communauté particulière, la danse est devenue une forme d'art, symbole de l'identité de la nation bhoutanaise.



Bien que le Drametse Ngacham soit hautement apprécié par toutes les générations, le nombre de praticiens diminue faute de temps pour répéter et de système de formation, mais aussi à cause du désintérêt croissant des jeunes.

Le carnaval d'Oruro

BOLIVIE



Ancien site de cérémonies précolombien situé à 3700 mètres d'altitude dans les montagnes de l'ouest de la Bolivie, la ville d'Oruro a été un important centre minier aux dix-neuvième et vingtième siècles. Refondée par les Espagnols en 1606, elle est restée un site sacré pour les Uru, qui venaient

parfois de très loin accomplir leurs rituels, en particulier pour la grande fête d'Ito. Ces cérémonies ont perduré sous le couvert de la liturgie chrétienne malgré les interdits espagnols au dix-septième siècle. Les dieux andins ont été dissimulés derrière les icônes chrétiennes, devenant ainsi des saints. La fête d'Ito a été transformée en rituel chrétien, célébré à la chandeleur, le 2 février et la traditionnelle *llama llama*, ou *diablada*, en l'honneur du dieu uru *Tiw* est devenue la danse principale du carnaval d'Oruro.

Tous les ans, pendant six jours, ce carnaval donne lieu au déploiement de tout un éventail d'arts populaires s'exprimant à travers les masques, textiles et broderies. L'événement principal est la procession, ou *entrada*, où les danseurs parcourent vingt heures durant, sans interruption, les quatre kilomètres que suit la procession. Plus de 28000 danseurs et 10000 musiciens répartis en une cinquantaine de groupes prennent part au cortège qui a su conserver nombre de caractéristiques empruntées aux mystères médiévaux.

Le déclin des activités minières traditionnelles et de l'agriculture menace la population d'Oruro, de même que la désertification du haut plateau andin qui provoque une émigration massive. L'urbanisation a provoqué des phénomènes d'acculturation, creusant le fossé entre les générations. Le carnaval fait en outre l'objet d'une exploitation financière incontrôlée.

La cosmovision andine des Kallawaya

BOLIVIE

2003

12

Les origines du groupe ethnique des Kallawaya, établi dans la région montagneuse de Bautista Saavedra au nord de La Paz, remontent à la période pré-inca. À l'instar de nombreux aspects de la culture andine, ses coutumes et ses valeurs ont évolué à la faveur de la fusion entre les religions indigène et chrétienne.

L'activité principale des Kallawaya est l'exercice d'une médecine ancestrale à laquelle sont attachés divers rites et cérémonies constituant le fondement de l'économie locale. La cosmovision andine de la culture des Kallawaya recouvre un ensemble cohérent de mythes, de rituels, de valeurs et d'expressions artistiques. Largement reconnue non seulement en Bolivie mais aussi dans de nombreux autres pays d'Amérique du Sud où les prêtres-médecins Kallawaya exercent, les techniques médicinales reposent sur les systèmes de croyance des peuples autochtones de la région des Andes.

Réservé aux hommes, cet art de la guérison procède d'une intelligence extraordinaire de la pharmacopée animale, minérale et botanique et d'un corpus de savoirs rituels intimement liés aux croyances religieuses. Les guérisseurs itinérants traitent les patients grâce à des connaissances médicales et pharmaceutiques qui s'articulent autour d'un système complexe de transmission et d'apprentissage dans lequel le voyage joue un rôle primordial. Les écosystèmes extrêmement variés qu'ils traversent au cours de leur périple leur permettent en effet d'enrichir leur connaissance des plantes médicinales. Avec quelques



980 espèces, leur pharmacopée botanique est l'une des plus riches du monde. Les femmes Kallawaya participent à certains rites, s'occupent de la santé maternelle et infantile, et tissent des étoffes dont les motifs et ornements évoquent la cosmovision Kallawaya. Pendant les cérémonies rituelles, des groupes de musiciens appelés *kantus* jouent du tambour et de la flûte de pan pour établir un contact avec le monde des esprits.

Depuis quelques années, le mode de vie traditionnel des Kallawaya se voit menacé d'acculturation, risquant d'entraîner la disparition de cet extraordinaire corpus de connaissances médicales. La tradition se trouve en outre mise à mal par le manque de protection juridique des communautés autochtones, tout particulièrement face aux politiques des grands groupes pharmaceutiques.

2003

13

Expressions orales et graphiques des Wajapi

BRÉSIL

Les Wajapi, qui appartiennent au groupe ethnolinguistique des Tupi-Guarani, sont une population indigène du nord de l'Amazonie. Cette communauté de près de 580 personnes vit dans une quarantaine de petits villages regroupés sur un territoire protégé de l'État d'Amapá. Depuis la nuit des temps, ils utilisent des teintures végétales pour dessiner des motifs géométriques sur leurs corps et sur divers objets. Ils ont élaboré au fil des siècles un système de communication unique, riche mélange d'art graphique et verbal, qui traduit leur vision singulière du monde et leur permet de transmettre les connaissances essentielles sur la vie de la communauté.

Les motifs de cet art graphique, appelés *kusiwa*, sont tracés à l'aide de résines odorantes mélangées à de la teinture végétale rouge extraite d'une plante, le *roucou*. La complexité du *kusiwa* est telle que le niveau technique et artistique nécessaire pour maîtriser l'art du dessin et préparer la teinture ne peut être atteint, selon les Wajapi, avant l'âge de quarante ans. Les motifs les plus récurrents sont le jaguar, l'anaconda, le



papillon et le poisson. Ils évoquent la création de l'humanité et prennent vie à travers les nombreux mythes qui entourent l'apparition de l'homme. Ce graphisme corporel, étroitement lié à des traditions orales amérindiennes, revêt de multiples significations socioculturelles, esthétiques, religieuses et métaphysiques. Le *kusiwa* constitue de fait la structure même de la société Wajapi et sa signification va bien au-delà de sa dimension artistique. Ce répertoire codé de connaissances traditionnelles ne cesse d'évoluer grâce à un renouvellement

constant des motifs, par réinterprétation ou invention.

Bien que les Wajapi soient installés sur un territoire protégé, leur mode de vie traditionnel, notamment la pratique du *kusiwa*, risque de perdre son sens symbolique, voire de complètement disparaître. Une telle altération ébranlerait profondément les repères sociaux et cosmologiques de la communauté. Le principal danger vient du désintérêt des jeunes générations, de la diminution du nombre de Wajapi experts en *kusiwa* et de l'indifférence de la société dans son ensemble.

La Samba de Roda de Recôncavo de Bahia

2005

BRÉSIL

14

La Samba de Roda est une manifestation festive populaire mêlant musique, danse et poésie. Apparue au dix-septième siècle dans l'État de Bahia, plus précisément aux environs de Recôncavo, elle procède des danses et traditions culturelles des esclaves africains de la région. Elle a également intégré des éléments de la culture lusitanienne, notamment la langue, la poésie et certains instruments de musique. Initialement composante majeure de la culture populaire régionale des Brésiliens d'origine africaine, la Samba de Roda a été apportée par les migrants à Rio de Janeiro où elle a influencé la samba urbaine, devenue au vingtième siècle le principal marqueur de l'identité nationale brésilienne.

Elle rassemble les gens pour des occasions spécifiques telles que la célébration des fêtes catholiques populaires ou des cultes afro-brésiliens, mais aussi de façon spontanée. Toutes les personnes présentes, même les novices, sont invitées à se joindre à la danse, l'observation et l'imitation constituant le moyen privilégié d'apprentissage. L'une des principales caractéristiques de cette samba est qu'elle réunit les participants en cercle, le mot *roda* faisant référence à un cercle. Généralement, seules les femmes dansent l'une après l'autre au centre du cercle formé par les autres danseurs qui chantent en tapant dans leurs mains. La chorégraphie est souvent improvisée et basée sur des mouvements des pieds, des jambes et des hanches. L'un des mouvements les plus



typiques est le fameux *umbigada* d'influence bantoue, signe par lequel la danseuse désigne celle qui lui succède au centre du cercle. Des pas spécifiques comme le *miudinho*, l'emploi d'instruments raclés et de la viola *machete*, petit luth à cordes pincées originaire du Portugal, ainsi que les chants à répons, sont d'autres traits distinctifs de cette samba.

L'influence des médias et la concurrence de la musique populaire contemporaine contribuent à dévaloriser cette samba aux yeux des jeunes. Le vieillissement des praticiens et la diminution du nombre d'artisans capables de fabriquer certains des instruments sont des menaces de plus pour la transmission de la tradition.

Les Babi de Bistritsa - polyphonie, danses et pratiques rituelles archaïques de la région de Shoplouk

2005

15

BULGARIE



Les danses et chants polyphoniques traditionnels de la région Shoplouk de Bulgarie sont aujourd'hui encore exécutés par un groupe de vieilles femmes, les *Bistritsa Babi*. Cette tradition recouvre une diaphonie appelée polyphonie *shoppe*, d'anciennes formes de la danse en chaîne *horo* et la pratique rituelle du *lazarouane*, une cérémonie d'initiation pour les jeunes femmes.

La diaphonie est un type spécifique de chant polyphonique dans lequel une ou deux voix élaborent la mélodie composée de l'*izvikva* (« cri/appel ») et du *bouchi krivo* (« grondement »), tandis que les autres les accompagnent par un bourdon monotone, doublé ou triplé pour en augmenter la puissance. Vêtues du costume traditionnel, les danseuses se tiennent par la taille ou la ceinture pour former un cercle et exécuter des pas légers dans le sens inverse des aiguilles d'une montre. Plusieurs variations, dépendant du chant et de la pratique rituelle concernée, sont exécutées dans cette configuration.

La fonction sociale du chant polyphonique a évolué au vingtième siècle dans la mesure où il est aujourd'hui essentiellement interprété sur scène. Toutefois, les Bistritsa Babi sont considérées comme une composante majeure de la vie culturelle de la région, transmettant les expressions traditionnelles aux nouvelles générations. Ces femmes sont parmi les dernières représentantes de la polyphonie traditionnelle et le village de Bistritsa est l'un des derniers endroits en Bulgarie où cette expression culturelle s'est perpétuée au fil des siècles.

La proximité de la capitale Sofia, qui offre de multiples attractions culturelles, détourne peu à peu l'intérêt des jeunes pour les traditions locales. Le riche répertoire a été réduit aux chants et danses les plus populaires pour être interprété sur scène.

Le Ballet royal du Cambodge

2003

CAMBODGE

16

Renommé pour sa gestuelle gracieuse et ses somptueux costumes, le Ballet royal du Cambodge (également appelé danse classique khmère) est étroitement lié à la cour khmère depuis plus de mille ans. Ses représentations accompagnaient traditionnellement les cérémonies royales et des événements comme les couronnements, les mariages, les funérailles ou les fêtes khmères. Cette forme d'art, qui a échappé de justesse à l'anéantissement dans les années 1970, est vénérée par de nombreux Cambodgiens.

Investie d'un rôle sacré et symbolique, la danse incarne les valeurs traditionnelles de raffinement, de respect et de spiritualité. Son répertoire immortalise les légendes fondatrices du peuple khmer. C'est pourquoi les Cambodgiens la considèrent depuis toujours comme l'emblème de la culture khmère. Le répertoire classique comporte quatre types de personnages: *Neang* la femme, *Neayrong* l'homme, *Yeak* le géant et *Sva* le singe. Chacun possède des couleurs, des costumes, un maquillage et des masques qui lui sont propres. La gestuelle et les postures, dont la maîtrise exige des années de formation intensive, traduisent toute la gamme des émotions humaines, de la crainte et de la rage à l'amour et à la joie. Un orchestre accompagne la danse, tandis qu'un chœur de femmes commente l'intrigue et souligne les émotions mimées par les danseurs. Ces derniers étaient considérés comme les messagers des rois auprès des dieux et des ancêtres.



Le Ballet royal a pratiquement disparu sous le régime répressif des Khmers rouges qui ont exterminé presque tous les maîtres de danse et les musiciens. Immédiatement après la défaite de Pol Pot en 1979, des troupes de danse se sont reformées et ont repris les représentations de l'ancien répertoire. Si le ballet a quasiment retrouvé sa splendeur d'antan, il n'en reste pas moins confronté à de nombreuses difficultés telles le manque de fonds et de lieux de représentation, la concurrence des médias modernes et le risque d'être transformé en une simple attraction touristique.

Le Sbek Thom, théâtre d'ombres khmer

2005

17

CAMBODGE



Le Sbek Thom, théâtre d'ombres khmer, met en scène de grandes marionnettes non articulées, en cuir ciselé, pouvant mesurer jusqu'à deux mètres de haut. Antérieur à la période angkorienne, il est considéré, à l'instar du Ballet royal et du théâtre masqué, comme un art sacré. Les représentations, dédiées aux divinités, n'étaient données que trois ou quatre fois par an pour des occasions spécifiques comme le Nouvel an khmer, l'anniversaire du roi ou la vénération de personnages illustres. Après la chute d'Angkor au quinzième siècle, le théâtre d'ombres a dépassé le cadre rituel pour devenir une forme artistique, sans toutefois perdre sa dimension cérémonielle.

Les marionnettes sont taillées dans une seule pièce de cuir selon un cérémonial spécifique à chaque dieu ou divinité représenté. Les peaux sont colorées à l'aide d'une solution à base d'écorce de kandaol. L'artisan dessine la figurine sur la peau tannée, puis la cisèle et la peint avant de la fixer sur deux tiges de bambou qui permettront au danseur d'animer la marionnette.

Les représentations ont généralement lieu la nuit, en plein air, aux abords d'une rizière ou d'une pagode. Un grand drap blanc est tendu entre deux hauts mâts de bambou devant un grand feu ou, désormais, des projecteurs. Les silhouettes des marionnettes sont projetées en ombre chinoise sur cet écran blanc. Le manipulateur lui donne vie en effectuant des pas de danse précis et spécifiques. Un orchestre et deux narrateurs accompagnent l'action dramatique. Inspirées du Reamker, la version khmère du Ramayana, les représentations mettent en scène des extraits de cette épopée. Elles peuvent s'étaler sur plusieurs nuits consécutives et nécessiter jusqu'à 160 marionnettes pour un même spectacle. Nombre de ces figures ont été détruites sous le régime répressif des Khmers rouges qui a quasiment anéanti cet art sacré. Depuis 1979, le Sbek Thom retrouve progressivement vie grâce aux rares artistes survivants. À ce jour, trois théâtres d'ombres ont pu renaître de leurs cendres et assurent la transmission des connaissances et savoir-faire concernés, notamment ceux liés à la confection des marionnettes.

Les chants polyphoniques des pygmées Aka de Centrafrique

2003

18

RÉPUBLIQUE CENTRAFRICAINE

Les pygmées Aka établis dans le sud-ouest de la République centrafricaine ont élaboré une tradition musicale vocale particulière: une forme complexe de polyphonie contrapuntique à quatre voix, maîtrisée par l'ensemble des membres de la communauté.



La musique et la danse font partie intégrante des rituels des Aka, notamment les cérémonies accompagnant l'inauguration des nouveaux campements, la chasse ou les funérailles. Contrairement aux polyphonies savantes fondées sur la notation écrite, la tradition vocale des pygmées Aka permet l'expression spontanée et l'improvisation. Chaque chanteur peut, au cours d'un morceau, modifier sa voix pour produire une multitude de variations, donnant ainsi l'impression que la musique évolue constamment. Les chants sont généralement accompagnés par divers instruments à percussion et à cordes spécifiques à chaque circonstance. Les plus utilisés sont l'*enzeko*, un tambour local, le *geedale-bagongo*, une sorte de harpe, et le *mbela*, un arc à une

corde. Les chants véhiculent les connaissances considérées comme essentielles à la cohésion du groupe et à la préservation des valeurs de la communauté. Les danses sont rythmées par des battements de mains. Selon le rituel, certaines danses sont exécutées par des hommes, d'autres par

des couples mixtes, ou en solo. Reposant exclusivement sur la transmission orale, les pygmées Aka ont su préserver leur savoir dans l'ensemble de la communauté en associant les enfants à tous les rituels dès leur plus jeune âge.

Le mode de vie des pygmées Aka a été fortement perturbé par les récents changements en République centrafricaine. La raréfaction du gibier due à la déforestation, l'exode rural et la folklorisation de leur patrimoine à des fins touristiques comptent parmi les principaux facteurs entraînant la disparition progressive de nombre de leurs coutumes, rituels et savoir-faire traditionnels.

2001

19

L'opéra Kun Qu

CHINE



L'opéra Kun Qu s'est développé sous la dynastie Ming (du quatorzième au dix-septième siècle) dans la ville de Kunshan située dans la région de Suzhou, dans le sud-est de la Chine. Plongeant ses racines dans le théâtre populaire, le répertoire de chants s'est peu à peu imposé comme un art dramatique majeur. Le Kun Qu est l'une des formes les plus anciennes d'opéra chinois encore représentées aujourd'hui.

Il se caractérise par sa structure dynamique et sa mélodie (*kun-qiang*). Des pièces comme *Le pavillon aux pivoines* ou *Le palais de la longue vie* sont devenues des classiques du répertoire. Cet art associe chant, narration et un système complexe de techniques chorégraphiques, d'acrobaties et de gestuelles symboliques. Les rôles sont distribués en jeune premier, en rôle féminin principal, en vieil homme et en divers rôles comiques, tous vêtus de costumes traditionnels. Une flûte en bambou, un petit tambour, des claquettes de bois, des gongs et des cymbales accompagnent les chants, ponctuant les actions et les émotions des personnages. Réputé pour la virtuosité de ses schémas rythmiques (*changqiang*), l'opéra Kun Qu a eu une influence prépondérante sur des formes plus récentes d'opéra chinois, comme ceux de Sichuan ou de Pékin.

Depuis le dix-huitième siècle, il connaît un déclin progressif dû au haut niveau de connaissance technique qu'il exige du public. Sur les 400 airs régulièrement chantés lors des représentations au milieu du vingtième siècle, seules quelques douzaines sont encore interprétées aujourd'hui. L'opéra Kun Qu a survécu grâce aux efforts de quelques connaisseurs dévoués et d'adeptes qui cherchent à éveiller l'intérêt d'une nouvelle génération d'interprètes.

Le Guqin et sa musique

CHINE

2003

20

Vieille de 3000 ans, la cithare chinoise, ou guqin, occupe une place de premier ordre parmi les instruments solistes de la Chine. Attesté par des sources littéraires anciennes corroborées par des découvertes archéologiques, cet instrument séculaire est indissociable de l'histoire des intellectuels chinois. L'art du guqin était à l'origine réservé à une élite et cultivé dans l'intimité par les nobles et les érudits. Il n'était donc pas destiné à des représentations publiques. Avec la calligraphie, la peinture et une forme ancienne de jeu d'échecs, il compte parmi les quatre arts que tout érudit lettré chinois se devait de maîtriser. Selon la tradition, une vingtaine d'années de pratique est nécessaire pour devenir un joueur émérite de guqin.

Le guqin a sept cordes et treize positions qui marquent les tons. En fixant les cordes de dix façons différentes, les musiciens peuvent obtenir un ensemble de quatre octaves. Il existe trois techniques instrumentales de base: *san* (corde libre), *an* (corde arrêtée) et *fan* (harmoniques). La première, *san*, consiste à pincer les cordes de la main droite une par une ou par groupes afin de produire des sons forts et clairs pour les notes importantes. Dans la tech-



nique *fan*, les doigts de la main gauche effleurent la corde aux endroits indiqués par les marques incrustées, tandis que la main droite la pince, produisant un son léger et flottant. La technique *an* fait elle aussi intervenir les deux mains: tandis que la droite pince la corde, la gauche appuie fermement dessus et peut glisser jusqu'à d'autres notes ou effectuer divers vibratos et ornements.

Il reste de nos jours moins d'un millier de joueurs accomplis et sans doute pas plus d'une cinquantaine de maîtres encore en vie. Parmi les milliers de compositions du répertoire initial, une centaine d'œuvres à peine est encore régulièrement exécutée.



2005

21

Le muqam ouïgour du Xinjiang

CHINE



Le muqam ouïgour du Xinjiang est un terme général qui désigne un ensemble de pratiques du muqam très répandues dans les communautés ouïgour, l'une des minorités ethniques les plus importantes de la République populaire de Chine. Tout au long de son histoire, la région de Xinjiang a été marquée par d'intenses échanges culturels entre l'Est et l'Ouest, notamment en raison de sa situation sur la Route de la soie.

Le muqam ouïgour du Xinjiang est un mélange de chants, de danses, et de musiques populaires et classiques. Il se caractérise par sa diversité sur plusieurs plans: contenu, chorégraphie, style musical et instruments employés. Les chants, aux rimes et à la métrique variables, peuvent être interprétés en solo ou en groupe. Les paroles sont des ballades populaires, mais aussi des

poèmes de maîtres ouïgour classiques. Le contenu des chants offre ainsi une grande variété de styles: poésie, proverbes et récits populaires et reflète l'histoire et la vie actuelle de la société ouïgour. Dans les ensembles de muqam, les instruments principaux sont fabriqués à l'aide de matériaux locaux et prennent des formes diverses (instruments à cordes frottées ou pincées, instruments à vent). Les styles de danses se caractérisent par des pas, des rythmes et des configurations spécifiques, ainsi que par ses figures (cueillir des fleurs avec la bouche, porter un bol sur la tête) et ses imitations d'animaux exécutées en solo.

Le muqam ouïgour du Xinjiang a donné lieu à quatre principaux styles régionaux: Douze Muqam, Dolan Muqam, Turpan Muqam et Hami Muqam. De nos jours les fêtes locales comme le *meshrep* et le *bezme*, où tout le monde participe au muqam, sont de plus en plus rares. La responsabilité de la transmission de la tradition aux nouvelles générations repose presque exclusivement sur les épaules des artistes populaires et l'intérêt des jeunes pour le muqam décline peu à peu. Plusieurs pièces de muqam ne sont plus exécutées, en particulier certains éléments du « Douze Muqam », qui compte plus de 300 pièces. Elles sont jouées en douze suites instrumentales et vocales, et peuvent durer plus de 20 heures.

Le carnaval de Barranquilla

COLOMBIE

2003

22

Chaque année pendant les quatre jours qui précèdent le carême, le carnaval de Barranquilla offre un répertoire de danses et d'expressions musicales issues des différentes cultures colombiennes. Du fait de sa situation géographique sur la côte caraïbe et de son essor économique pendant la période coloniale, la ville de Barranquilla est devenue l'un des premiers centres de commerce du pays et un lieu de convergence des peuples et cultures amérindiens, européens et africains.

Cette fusion de diverses traditions locales transparaît dans de nombreux aspects du carnaval, en particulier les danses (comme le *mico y micas* originaire des Amériques, le *congo* africain et le *paloteo* d'origine espagnole), les genres musicaux (principalement la *cumbia* et des variantes comme la *puya* et le *porro*) et les instruments populaires (*tambora* et tambours *alegre*, *maracas*, *claves*, etc.). La musique du carnaval est généralement exécutée par des ensembles de tambours ou des groupes d'instruments à vent. La culture matérielle des objets d'artisanat s'exprime avec profusion à travers chars, costumes, coiffes et masques d'animaux. Des groupes de danseurs masqués, d'acteurs, de chanteurs et d'instrumentistes ravissent les foules de leurs démonstrations théâtrales et musicales inspirées d'événements historiques et de l'actualité. La vie politique contemporaine et ses personnalités sont tournées en dérision à travers des chansons et des discours railleurs qui confèrent au carnaval son caractère burlesque.



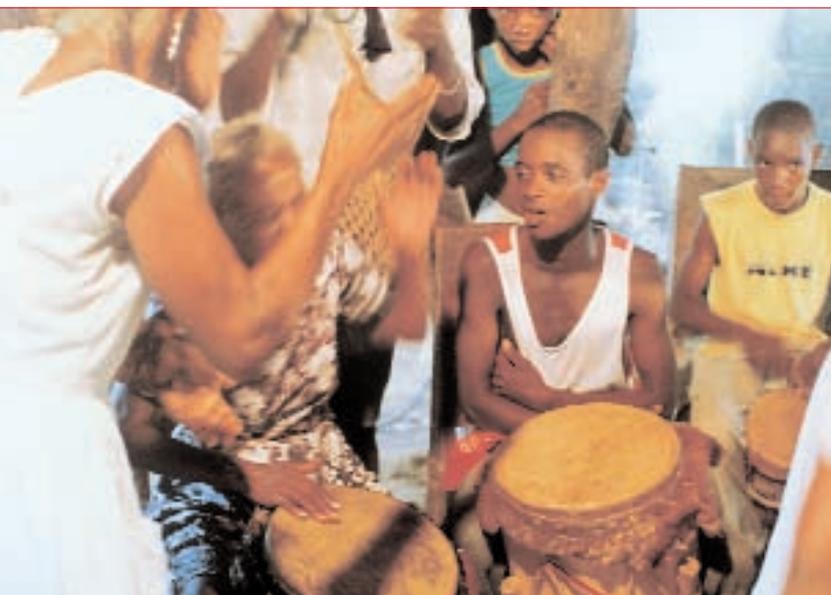
En raison du succès croissant qu'il a connu au vingtième siècle, le carnaval de Barranquilla a pris des allures de manifestation professionnelle, largement couverte par les médias. Si cette évolution n'est pas sans avantages économiques pour de nombreuses familles à faibles revenus, le mercantilisme croissant pourrait en même temps représenter une menace pour les nombreuses expressions traditionnelles.

L'espace culturel de Palenque de San Basilio

2005

23

COLOMBIE



Le village de Palenque de San Basilio, qui compte près de 3 500 habitants, est situé dans les contreforts des Montes de María, au sud-est de Cartagena, la capitale régionale. Palenque de San Basilio est l'un des villages fortifiés appelés *palenques* fondés au dix-septième siècle par des esclaves fugitifs cherchant refuge. Des nombreux palenques qui existaient jadis, seul San Basilio a survécu jusqu'à nos jours, devenant un espace culturel unique.

L'espace culturel de Palenque de San Basilio recouvre des pratiques sociales, médicales et religieuses ainsi que des traditions musicales et orales qui ont pour la plupart des racines africaines. L'organisation sociale de la communauté est fondée sur les réseaux familiaux et sur des groupes d'âges appelés

ma kuagro. L'appartenance au kuagro crée entre les membres du groupe un ensemble de droits et de devoirs et se caractérise par une forte solidarité interne. Des tâches quotidiennes et des événements particuliers sont effectués par tous les membres du kuagro.

Les rites funéraires et les pratiques médicales complexes témoignent de systèmes spirituels et culturels distinctifs dans lesquels s'inscrivent la vie et la mort. Des expressions musicales comme le *Bullernege sentado*, *Son palenquero* ou *Son de negro* accompagnent les célébrations collectives, telles que les baptêmes, les mariages et les fêtes religieuses, ainsi que les loisirs.

La langue *palenquero* occupe une place centrale dans l'espace culturel de Palenque de San Basilio. C'est la seule langue créole des Amériques à associer une base lexicale espagnole et des caractéristiques grammaticales des langues bantoues. Elle constitue ici un facteur vital de cohésion sociale entre les membres de la communauté.

L'espace culturel de Palenque est menacé non seulement par les changements économiques qui touchent les modes locaux de production, mais aussi par le conflit armé entre les forces paramilitaires colombiennes et les groupes de guérillas locaux. Hors de Palenque, les habitants sont souvent victimes de discrimination et de préjugés qui provoquent un rejet de leurs valeurs culturelles.

Les traditions pastorales et les chars à bœufs du Costa Rica

COSTA RICA

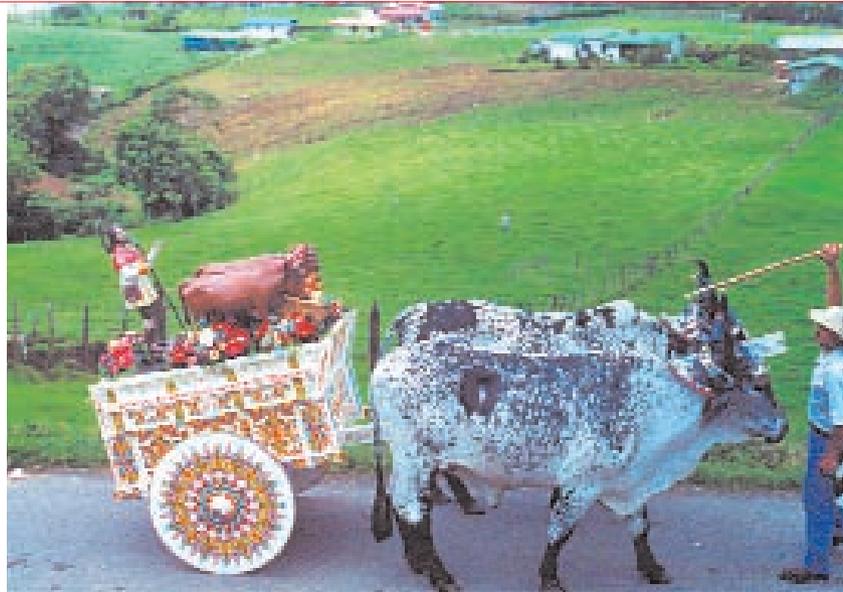
2005

24

Le char traditionnel, ou *carreta*, est la forme d'artisanat la plus connue du Costa Rica. Il a été utilisé à partir du milieu du dix-neuvième siècle pour transporter le café de la vallée centrale du Costa Rica jusqu'à Puntarenas, sur la côte Pacifique, un long voyage de dix à quinze jours à travers les montagnes. Pour avancer dans la boue sans s'enliser, les chars étaient équipés de roues sans rayons, mélange de disque aztèque et de roue à rayons espagnole. Le char à bœufs était souvent le seul moyen de transport des familles et pouvait être le signe indicatif de leur statut social.

La tradition qui consiste à peindre et à décorer les chars à bœufs remonte au début du vingtième siècle. À l'origine, chaque région du Costa Rica avait son motif. Il suffisait de voir celui qui ornait les roues pour savoir d'où venait le conducteur. Vers 1915, des fleurs, des visages et même des paysages miniatures ont commencé à apparaître à côté des rosaces. Aujourd'hui encore, des concours annuels sont organisés pour récompenser les artistes les plus créatifs.

Chaque *carreta* a son propre « chant », un son spécifique produit par un anneau métallique qui heurte l'écrou du moyeu de la roue quand le char cahote sur la route. Quand le char est devenu un objet de fierté personnelle, sa construction a fait l'objet du plus grand soin et les meilleurs bois ont été sélectionnés pour obtenir le meilleur son possible.



Les *carretas* d'aujourd'hui, colorées et richement décorées, ne ressemblent plus aux véhicules rectangulaires à cadre en rotin, grossièrement taillés et recouverts de bâches en cuir brut des origines. Si, dans la plupart des régions du Costa Rica, les camions et les trains ont supplanté les chars à bœufs comme moyen de transport, les *carretas* restent un fort symbole du passé rural du pays. Ils figurent au premier rang des défilés et lors des fêtes religieuses et profanes.

Les chars à bœufs sont désormais un moyen de transport dépassé. La demande a ainsi considérablement baissé depuis quelques décennies. De même, le nombre d'artisans possédant les compétences nécessaires pour les fabriquer et les décorer a également diminué.

Le Gbofe d'Afoukaha - la musique des trompes traversières de la communauté Tagbana

2001

25

CÔTE D'IVOIRE



Le Gbofe se pratique principalement dans le village d'Afoukaha, au sein de la communauté Tagbana. Le terme Gbofe désigne à la fois l'instrument, la trompe traversière, et les musiques, les chants et les danses qui y sont associés.

Les trompes sont fabriquées dans des racines recouvertes de peau de vache. Au nombre de six et de tailles croissantes (50 à 70 cm), ces trompes émettent une gamme de sons capables de reproduire des mots de la langue tagbana, mots qui sont ensuite « traduits » par les chœurs de femmes. Les trompes et le chant sont accompagnés par des tambours qui marquent le rythme et donnent sa structure au Gbofe. Il est exécuté lors des cérémonies rituelles et traditionnelles. Les messages qu'il transmet varient selon les circonstances : éloge, amour, satire, deuil, préceptes moraux ou éducatifs. Il a assuré un rôle très important en inspirant le respect à l'égard des gardiens de la tradition et en conférant un sentiment d'identité aux communautés. Tous les exécutants du Gbofe suivent un apprentissage et, si la transmission du savoir-faire est le plus souvent filiale, de jeunes talents peuvent se joindre aux répétitions.

La pratique du Gbofe a disparu de plusieurs régions de Côte d'Ivoire en raison de la guerre, de l'exode rural et de l'industrialisation. Bien qu'elle ait été réintroduite dans certaines communautés, elle est aujourd'hui menacée de disparition. Les jeunes sont en effet de moins en moins sensibles à cette tradition. Ainsi, les détenteurs des connaissances rituelles et le savoir-faire nécessaire à la fabrication des instruments se font de plus en plus rares, de même que le nombre de personnes maîtrisant l'art et les techniques de la danse, des chants et de la musique.

La Tumba Francesa

2003

CUBA

26

Le style de danse, chant et jeu de tambour appelé Tumba Francesa (littéralement « tambour français ») a été importé à Cuba par les esclaves haïtiens transférés dans la partie orientale de l'île, à la suite des troubles qui ont agité Haïti dans les années 1790. Il incarne l'un des liens les plus anciens et les plus visibles avec le patrimoine afro-haïtien de la province cubaine d'Oriente. Il est le fruit de la fusion, au XVIII^e siècle, de la musique du Dahomey (Afrique de l'Ouest) et de danses françaises traditionnelles. Après l'abolition de l'esclavage à Cuba, en 1886, et la migration urbaine des affranchis à la recherche de travail, des sociétés de Tumba Francesa ont vu le jour dans plusieurs villes.

Les représentations de Tumba Francesa s'ouvrent généralement par le *compósé*, un solo en patois espagnol ou français interprété par le chanteur principal. À son signal, le *catá*, un grand idiophone en bois, entame un rythme endiablé repris par trois tambours appelés *tumbas*. Ces instruments frappés à la main, qui ressemblent aux congas modernes, sont fabriqués dans un morceau de bois d'un seul tenant qui est évidé et orné de motifs gravés et peints. Les danses sont exécutées sous la direction du *Mayor de Plaza*. Le chœur et les danseurs, principalement des femmes, portent de longues robes de style colonial avec sur la tête des foulards africains et à la main des écharpes colorées. Les chanteurs soutiennent le rythme à l'aide de hochets en métal (*chachás*). Les représentations, composées de séquences de chants et de danses de 30 minutes, se prolongent généralement tard dans la nuit.



La popularité de la Tumba Francesa a atteint son apogée à la fin des dix-neuvième siècle. Aujourd'hui, seuls deux des nombreux styles de danse associés à la Tumba Francesa sont encore régulièrement exécutés: le *masón*, parodie espiègle des danses de salon françaises, et la *yubá*, danse improvisée sur des rythmes effrénés de tambour. Trois ensembles continuent de maintenir cette tradition vivante.

2005

27

Slovácko Verbuňk, la danse des recrues

RÉPUBLIQUE TCHÈQUE



Le Slovácko verbuňk est une danse improvisée, exécutée par les garçons et les hommes des régions de Moravie du Sud et de Zlín, en République tchèque. Le nom de la danse vient du mot allemand *Werbung* (devenu verbuňk) qui signifie « recrutement » et qui témoigne de ses origines liées au recrutement de danseurs et soldats pour l'armée au dix-huitième siècle. Aujourd'hui, elle est exécutée par des groupes de danses folkloriques dans la plupart des villes et villages de la région de Slovácko, principalement lors de fêtes comme la célébration annuelle de la communauté Hody.

Le Slovácko verbuňk est dansé sur une musique particulière appelée les « Nouveaux chants hongrois » et comprend généralement trois parties. Il débute par un chant suivi de mouvements lents auxquels succèdent des danses plus rapides. Il n'obéit pas à une chorégraphie précise, laissant place à la spontanéité, à l'improvisation et à l'expression individuelle, notamment des concours de sauts. Il est habituellement exécuté par un groupe d'hommes où chaque danseur interprète la musique à sa

façon. Il existe six types régionaux de Slovácko verbuňk, ce qui explique la grande variété des figures et des rythmes. Ces types ont évolué au début du vingtième siècle et continuent à se développer. Composante essentielle des coutumes, cérémonies et célébrations locales, la danse est exécutée lors du concours annuel du meilleur danseur organisé dans le cadre du Festival international du folklore de Strážnice.

La migration des jeunes et moins jeunes vers les centres urbains du pays est considérée comme la principale menace pour la viabilité des différents types régionaux de Slovácko verbuňk. La dépendance financière est également une source d'inquiétude, car les costumes et les instruments traditionnels sont faits à la main et exigent un entretien régulier.

L'espace culturel de la Fraternité du Saint-Esprit des congos de Villa Mella

2001

28

RÉPUBLIQUE DOMINICAINE

La Fraternité du Saint-Esprit des congos de Villa Mella se distingue dans le domaine de la musique, de la danse et des festivités populaires. Les musiciens de la Fraternité jouent d'instruments appelés *congos*. Ces congos, dont l'origine est attribuée au Saint-Esprit, sont des tambours frappés à la main. La Fraternité, aujourd'hui ouverte à tous sans distinction de sexe ou d'origine, a été fondée au seizième siècle par les esclaves africains et les métis. Pour des raisons historiques, elle est un élément majeur de l'identité culturelle de ses membres et de l'ensemble de la région.

Pour la fête du Saint-Esprit, célébrée à la Pentecôte, la Fraternité se livre à un rituel comportant prières, danses et chants accompagnés par les congos, ainsi qu'une procession pendant laquelle est transportée la colombe représentant le Saint-Esprit. La fraternité célèbre également les rites mortuaires, accomplissant ce même rituel lors de la veillée funèbre, la procession au cimetière et le neuvième jour de deuil, avec récitation de prières devant un catafalque à trois étages contenant une poupée qui représente le défunt. Pour la cérémonie du *Banko*, qui se déroule trois ans après le décès, le même catafalque est préparé et les vivants prennent congé du mort qui devient alors un ancêtre. À cette occasion, tous les invités dansent au rythme des congos.



La pérennité de la Fraternité est depuis toujours menacée par le manque d'intérêt des autorités pour les cultures d'origine africaine et métisse. Aujourd'hui, l'urbanisation accélérée, les migrations, le chômage et l'uniformisation des valeurs renforcent les préjugés et incompréhensions à l'égard de la Fraternité.

La tradition du théâtre dansé Cocolo

2005

29

RÉPUBLIQUE DOMINICAINE



La tradition du théâtre dansé Cocolo s'est développée parmi les descendants d'esclaves des Caraïbes britanniques venus en République dominicaine au milieu du dix-neuvième siècle pour travailler dans les plantations de canne à sucre. Cette communauté, linguistiquement et culturellement distincte, a fondé ses propres églises, écoles, sociétés de bienfaisance et services d'entraide. L'une de leurs expressions les plus spécifiques sont les représentations annuelles de théâtre dansé. Le terme « Cocolo », qui désigne les ouvriers immigrés travaillant dans les plantations britanniques, avait à l'origine une connotation péjorative. Il est aujourd'hui utilisé avec fierté.

Diverses troupes de théâtre Cocolo donnaient des représentations à Noël, le jour de la Saint-Pierre et pendant le carna-

val. Chacune mélangeait avec inventivité des thèmes issus de mondes divers: musiques et danses d'origine africaine et intrigues dramatiques, légendes et héros empruntés à la littérature médiévale européenne et à la Bible. On pouvait ainsi entendre des chants de Noël et des orchestres d'instruments à cordes grattées, assister au fameux *Niega business* avec bal masqué ou à des représentations théâtrales telles que « David et Goliath », « Moko-Yombi » ou « Cowboys et indiens ». Il ne reste, à

l'heure actuelle, qu'une seule troupe d'acteurs très âgés.

Ce métissage de traditions africaines et britanniques, et leur adaptation au milieu catholique espagnol, est l'expression d'une extraordinaire créativité. Si les membres les plus âgés de la communauté Cocolo parlent encore l'anglais des Caraïbes chez eux, la plupart ont pourtant perdu leur ancienne langue maternelle au bénéfice de l'espagnol. Actuellement dispersée dans différentes régions de la République dominicaine, la communauté Cocolo est largement assimilée. De ce fait, il est devenu difficile aux plus vieux de maintenir leurs institutions et de garder vivante cette tradition de théâtre dansé. Mais ils s'efforcent tant bien que mal de transmettre la tradition aux générations plus jeunes.

Le patrimoine oral et les manifestations culturelles du peuple Zápara

ÉQUATEUR ET PÉROU

2001

30

Les Zápara vivent dans une partie de la jungle amazonienne, à cheval sur l'Équateur et le Pérou. Établis dans l'une des régions du monde les plus riches en biodiversité, ils sont les derniers représentants d'un groupe ethnolinguistique qui comprenait de nombreuses autres populations avant la conquête espagnole. Au cœur de l'Amazonie, ils ont élaboré une culture orale particulièrement riche en connaissances sur l'environnement naturel. En témoignent l'abondance de leur vocabulaire lié à la faune et à la flore, ainsi que leurs pratiques médicales et leur connaissance des plantes médicinales de la forêt. Ce patrimoine culturel s'exprime à travers des mythes, des rituels, des pratiques artistiques et leur langue. Cette dernière, qui est le dépositaire de leurs savoirs et tradition orale, constitue véritablement la mémoire du peuple et de la région.

Quatre siècles d'histoire marqués par la conquête espagnole, l'esclavage, les épidémies, les conversions forcées, les guerres et la déforestation ont presque totalement décimé les Zápara. En dépit de ces nombreuses menaces, ils ont réussi à préserver leurs savoirs ancestraux. Les mariages mixtes avec les Mestizos et d'autres peuples autochtones (*Quechua*) sont pour beaucoup dans leur survie. Mais cette dispersion signifie également une perte partielle de leur identité.



La situation actuelle des Zápara est critique. Ils encourent aujourd'hui un très sérieux risque d'extinction. En 2001, ils n'étaient pas plus de 300 (200 en Équateur et 100 au Pérou) et seuls cinq d'entre eux, tous âgés de plus de 70 ans, parlaient encore la langue zápara.

2003

31

L'épopée Al-Sirah al-Hilaliyyah

ÉGYPTE



Ce poème oral, également appelé « épopée Hilali », raconte l'histoire de la tribu de bédouins Bani Hilal et sa migration au dixième siècle de la péninsule d'Arabie jusqu'en Afrique du Nord. Cette tribu a dominé pendant plus d'un siècle un vaste territoire dans le centre de l'Afrique du Nord, avant d'être anéantie par ses rivaux marocains. De tous les grands poèmes épiques de la tradition populaire arabe, l'épopée Hilali est la seule à être encore interprétée dans sa forme musicale intégrale. Autrefois répandue dans tout le Moyen-Orient, elle ne subsiste aujourd'hui qu'en Égypte.

Depuis le quatorzième siècle, l'épopée Hilali est chantée en vers par des poètes qui s'accompagnent d'un instrument à percussion ou du *rabab*, un violon à pique à deux cordes. Elle est interprétée à l'occasion de mariages, de cérémonies de circoncision ou de réunions privées et peut durer plusieurs jours. Les poètes étaient autrefois formés au sein du cercle familial et l'exécution de l'épopée constituait leur seule source de revenus. Le laborieux apprentissage commençait dès l'âge de cinq ans et durait une dizaine d'années. Aujourd'hui encore, les apprentis poètes suivent une formation spéciale pour développer leur mémoire et perfectionner la maîtrise de leur instrument. Ils doivent en outre apprendre à improviser des commentaires pour rendre les intrigues plus parlantes au public contemporain.

Le nombre d'interprètes de l'épopée Hilali décline sous l'effet conjugué des médias modernes et de la diminution du nombre de jeunes prêts à se soumettre à la rigoureuse formation. La pression de l'industrie touristique égyptienne, très lucrative, incite les poètes à présenter non plus l'intégralité du répertoire, mais de brefs extraits interprétés lors de spectacles folkloriques.

L'espace culturel de Kihnu

ESTONIE

2003

32

Situées en mer Baltique, au large des côtes de l'Estonie, les petites îles de Kihnu et Manija abritent une communauté de 600 personnes dont les expressions culturelles et les traditions agricoles sont restées vivantes au fil des siècles, en grande partie grâce aux femmes. Depuis toujours, les hommes de la communauté vont en mer chasser le phoque et le poisson, tandis que les femmes restent à terre pour cultiver les champs et entretenir le foyer. Les femmes de Kihnu sont ainsi devenues les principales gardiennes des traditions culturelles qui se manifestent à travers chants, jeux, danses, cérémonies de mariage et artisanat. Le chant occupe une place de choix dans les activités artisanales collectives et les célébrations religieuses. Parmi le répertoire musical des insulaires, il est une tradition orale d'origine préchrétienne particulièrement remarquable: le *Kalevala* ou *chant runique*.

L'emblème le plus connu de la culture Kihnu reste les vêtements en laine portés par les femmes de la communauté. Travaillant chez elles avec les métiers à tisser traditionnels et la laine de production locale, elles tissent et tricotent des moufles, des bas, des jupes et des chemises, mêlant couleurs vives, rayures éclatantes et broderies savantes. Nombre de



symboles et de couleurs ornant ces habits empruntent à d'anciennes légendes. L'espace culturel de Kihnu se distingue également par les liens étroits unissant les riches patrimoines culturel et naturel. Sur les deux îles, le paysage caractéristique de prairies, de bosquets de sapins et de plages est resté relativement préservé.

L'isolement géographique, un solide sens de la communauté ainsi qu'un farouche attachement aux coutumes ancestrales ont permis aux habitants de Kihnu de préserver leurs artisanat et coutumes. Cette culture est aujourd'hui menacée par les difficultés économiques, la construction incontrôlée de logements et l'intrusion de touristes insensibles aux traditions et à l'environnement naturel des îles.



Le chant polyphonique géorgien

2001

33

GÉORGIE



Les chansons populaires occupent une place de choix dans la culture géorgienne. Le chant polyphonique en langue géorgienne est une tradition séculaire dans ce pays où la langue et la culture ont souvent été opprimées par divers envahisseurs. On y distingue trois types de polyphonie : la polyphonie complexe, très courante en Svanétie ; le dialogue polyphonique sur un bourdon de basse, surtout répandu en Kakhétie dans l'est de la Géorgie ; et la polyphonie contrastée comprenant trois

parties chantées partiellement improvisées, caractéristique de l'ouest du pays. Le *Chakrulo*, chanté lors des cérémonies et des fêtes et qui appartient à la première catégorie, se distingue par son recours à la métaphore, son yodle, le *krimanchuli*, et un « cri du coq » exécuté avec une voix de fausset. Certains de ces chants sont liés au culte de la vigne et beaucoup remontent au huitième siècle. Le chant est omniprésent dans toutes les activités de la vie quotidienne, des chants de travail (les *Naduri* qui introduisent dans la musique les cris de l'effort physique) aux chants de Noël (*Alilo*), en passant par les chants de guérison. Des hymnes liturgiques byzantins ont eux aussi intégré la tradition polyphonique géorgienne, au point d'en devenir une expression majeure.

Après avoir subi les effets des politiques culturelles socialistes, la musique traditionnelle géorgienne est aujourd'hui menacée par l'exode rural et le succès croissant de la musique pop. Les nombreux enregistrements de chants polyphoniques effectués sur des disques vinyle au début du vingtième siècle, n'offrent pas de garanties suffisantes pour la préservation de ces données sonores dans le long terme.

La tradition du théâtre dansé Rabinal Achí

2005

GUATEMALA

34

Drame dynastique maya du quinzième siècle, le Rabinal Achí est un rare témoignage des traditions préhispaniques. Il se nourrit des mythes sur les origines des habitants de la région Rabinal, ainsi que des thèmes populaires et politiques, et s'exprime à travers danses masquées, musique et représentations théâtrales.

Le récit oral et écrit est présenté par un ensemble de personnages qui apparaissent dans un décor représentant des villages mayas, notamment Kajjub', capitale régionale du Rabinaleb' au quatorzième siècle. Divisé en quatre actes, le récit relate un conflit entre deux entités politiques importantes de la région. Les principaux personnages sont deux princes, le Rabinal Achí et le K'iche Achí. Les autres sont le roi de Rabinaleb', Job'Toj, et son serviteur, Achij Mun Achij Mun Ixoq Mun, qui a des traits à la fois masculins et féminins; la mère des plumes vertes, Uchuch Q'uq' Uchuch Raxon; ainsi que treize aigles et treize jaguars représentant les guerriers de la forteresse de Kajjub'. K'iche' Achí est capturé et jugé pour avoir tenté d'enlever des enfants de Rabinaleb', ce qui constitue une grave violation du droit maya.

Depuis la colonisation au seizième siècle, le Rabinal Achí est dansé le jour de la Saint-Paul, le 25 janvier. La fête est coordonnée par des *cofradías*, des confréries locales chargées de la gestion communautaire. En dansant, les vivants entrent en « contact » avec les morts, les *rajawales*, représentés par des



masques. Rappeler les ancêtres ne consiste pas seulement à perpétuer un héritage du passé. C'est également une vision du futur, car les vivants rejoindront un jour leurs ancêtres.

Le conflit armé, en particulier dans les *departamentos* de Rabinal et de K'iche, a failli entraîner la disparition de cette danse. Aujourd'hui, elle est plus particulièrement menacée par la précarité économique des praticiens et de l'ensemble de la communauté. Le Rabinal Achí est aussi éprouvé par la folklorisation et la banalisation qui compromettent sérieusement la transmission des savoir-faire et valeurs associés à cette tradition théâtrale.

L'espace culturel du Sosso-Bala

GUINÉE

Le balafon sacré, appelé Sosso-Bala, est considéré comme le symbole de liberté et de cohésion de la communauté mandingue dispersée sur un territoire qui appartenait autrefois à l'empire du Mali. L'instrument était détenu et joué à l'origine par le roi Sumaoro Kanté qui accéda au trône au début du treizième siècle. Il a accompagné, au fil des siècles, la transmission des poèmes épiques, principalement l'épopée Sunjata et ses hymnes à la gloire du fondateur de l'empire du Mali.

Il s'agit d'une sorte de xylophone d'environ 1,5 m de long, composé de 20 lamelles soigneusement taillées et de longueurs différentes, sous lesquelles sont fixées des Calebasses. Selon des sources écrites et orales, le balafon aurait été soit fabriqué par le roi lui-même, soit offert par un *jinni* (génie). Le Sosso-Bala d'origine est conservé avec d'autres objets sacrés et historiques dans une hutte ronde en terre située dans le village de



Nyagassola, au nord de la Guinée, lieu d'établissement de la famille Dökala, les griots Kouyaté de Nyagassola. Le *balatigui*, patriarche de la famille Dökala, est le gardien de l'instrument. Il est le seul à avoir le droit d'en jouer, uniquement à certaines occasions comme la fête du Nouvel an musulman et des funérailles. C'est également lui qui dispense l'enseignement aux enfants à partir de l'âge de sept ans.

Outre la précarité des infrastructures et les difficiles conditions de vie à Nyagassola, la diminution progressive du nombre d'élèves du fait de l'exode rural est considérée comme l'un des principaux facteurs

compromettant la pérennité de cette tradition musicale. Néanmoins, le *balatigui* et d'autres membres de la famille Dökala occupant encore une position importante dans la société mandingue, se sont engagés à transmettre leurs connaissances et techniques aux futurs praticiens.

Le théâtre sanscrit Kutiyattam

INDE

2001

36

Le kutiyattam, théâtre sanscrit de la province du Kerala, est l'une des traditions théâtrales vivantes les plus anciennes de l'Inde. Apparu il y a plus de 2000 ans, il est à la fois une synthèse du classicisme sanscrit et le reflet des traditions locales du Kerala. Dans son langage théâtral stylisé et codifié, l'expression des yeux (*neta abhinaya*) et la gestuelle (*hasta abhinaya*) jouent un rôle fondamental en cristallisant l'attention sur les pensées et les sentiments du personnage principal. Les acteurs doivent se soumettre à une formation rigoureuse de dix à quinze ans pour devenir des acteurs dignes de ce nom et acquérir une parfaite maîtrise de la respiration et des subtils mouvements des muscles du visage et du corps. Tout l'art consiste à développer une situation ou un épisode dans ses moindres détails, à tel point que la représentation d'un seul acte peut durer plusieurs jours et la pièce entière, jusqu'à 40 jours.

Le kutiyattam est traditionnellement représenté dans des théâtres appelés *Kuttampalams*, aménagés à l'intérieur des temples hindous. Réservées à l'origine à un auditoire restreint en raison de leur caractère sacré, les représentations se sont progressivement ouvertes à des publics plus larges. La charge de l'acteur conserve cependant une dimension sacrée, comme en témoignent les rituels de purification auxquels il se soumet préalablement ou la lampe à huile qui brûle sur la scène, symbolisant la présence divine. Les acteurs de sexe masculin transmettent à leurs élèves des manuels d'art dramatique extrêmement détaillés qui sont restés jusqu'à une époque récente la propriété exclusive et secrète de certaines familles.



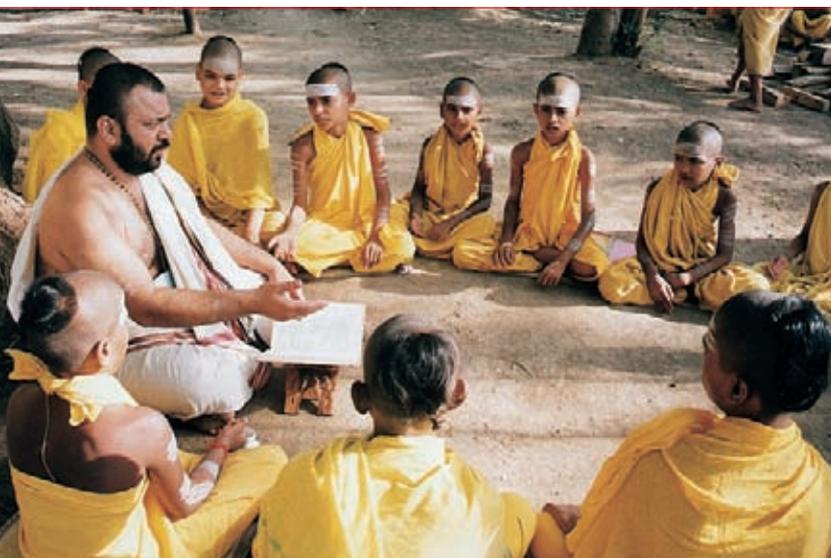
Avec la fin de l'ordre féodal et la disparition concomitante du mécénat au dix-neuvième siècle, les familles qui détenaient les secrets des techniques dramatiques se sont trouvées confrontées à de sérieuses difficultés. Malgré un renouveau au début du vingtième siècle, le kutiyattam doit aujourd'hui de nouveau faire face à un manque de moyens financiers entraînant une sérieuse crise au sein de la profession. Dans ces circonstances, les institutions responsables de la transmission de la tradition ont uni leurs efforts afin d'assurer la continuité de ce théâtre sanscrit.

2003

37

La tradition du chant védique

INDE



Les Veda sont un vaste corpus de poésie sanscrite, de dialogues philosophiques, de mythes et d'incantations rituelles élaboré et composé par les Aryens il y a plus de 3500 ans. Considérés par les hindous comme la source première de toute connaissance et le fondement sacré de leur religion, les Veda incarnent l'une des traditions culturelles les plus anciennes encore vivantes aujourd'hui.

Le patrimoine védique rassemble de très nombreux écrits et interprétations répartis en quatre Veda couramment appelés « livres de la connaissance », bien qu'ils aient été transmis oralement. Le *Rig Veda* est une anthologie d'hymnes sacrés; le *Sama Veda* contient des arrangements musicaux des hymnes

du *Rig Veda* et d'autres sources; le *Yajur Veda* réunit les prières et formules sacrificielles utilisées par les prêtres; et l'*Atharva Veda* est un ensemble d'incantations et de formules magiques. Les Veda offrent également un véritable panorama historique de l'hindouisme et éclairent les origines de plusieurs concepts artistiques, scientifiques et philosophiques, comme celui du zéro.

Exprimés en langue védique issue du sanscrit classique, les vers des Veda étaient traditionnellement chantés pendant les rituels sacrés et récités quotidiennement dans les communautés védiques. La valeur de cette tradition ne réside pas tant dans le riche contenu de sa littérature orale que dans les techniques ingénieuses employées par les brahmanes pour préserver les textes inchangés au fil des millénaires. Pour que le son de chaque mot demeure intact, les praticiens apprennent dès l'enfance des techniques complexes de récitation fondées sur l'accent tonal, une manière unique de prononcer chaque lettre et des combinaisons spécifiques de discours.

Bien que les Veda continuent de jouer un rôle important dans la vie des Indiens, seuls treize des plus de mille branches védiques qui existaient jadis ont survécu. Quatre écoles védiques réputées – Maharashtra (dans le centre de l'Inde), Kerala et Karnataka (dans le sud) et Orissa (dans l'est) – sont en outre considérées comme menacées d'une disparition imminente.

Ramlila - représentation traditionnelle du Ramayana

2005

38

INDE



Ramlila, littéralement « la pièce de Rama », met en scène l'épopée du Ramayana sous forme de tableaux associant chants, narrations, récitations et dialogues. Elle est représentée dans tout le nord de l'Inde pendant le festival de Dussehra qui se tient chaque année en automne selon le calendrier rituel. Les Ramlila les plus représentatifs sont ceux d'Ayodhya, Ramnagar et Benares, Vrindavan, Almora, Sattna et Madhubani.

Cette mise en scène du Ramayana s'appuie sur le *Ramacharitmanas*, une des formes de récit les plus populaires dans le nord du pays. Ce texte sacré à la gloire de Rama, le héros du Ramayana, a été composé par Tulsidas au seizième siècle, dans un dialecte proche du hindi, afin de mettre l'épopée sanscrite à la portée de tous. La plupart des Ramlila relatent des épisodes du Ramacharitmanas à travers une série de représentations qui durent entre dix et douze jours, voire un mois pour celui de Ramnagar.

Des centaines de fêtes sont organisées dans chaque localité, ville et village pendant la saison du festival de Dussehra qui célèbre le retour d'exil de Rama. Le Ramlila évoque la bataille qui l'oppose à Ravana et consiste en une série de dialogues entre les dieux, les sages et les fidèles. Il tire toute sa force dramatique de la succession d'icônes représentant les moments culminants de chaque scène. Le public est invité à chanter et à prendre part à la narration. Cette tradition réunit l'ensemble de la population, sans distinction de caste, de religion ou d'âge. Tous les villageois participent spontanément, jouant certains rôles ou s'associant à diverses activités connexes comme la fabrication des masques et des costumes, le maquillage, ou la préparation des effigies et des éclairages. Toutefois, le développement des médias, notamment des feuilletons télévisés, provoque une désaffection du public pour les représentations de Ramlila qui perdent de ce fait leur vocation principale, à savoir rassembler les gens et les communautés.

2003

39

Le théâtre de marionnettes wayang

INDONÉSIE



Réputée pour ses marionnettes ouvragées et la complexité de ses styles musicaux, cette forme ancienne de narration a vu le jour sur l'île indonésienne de Java. Pendant dix siècles, le *wayang* s'est épanoui dans les cours royales de Java et de Bali, ainsi qu'en milieu rural. Il s'est répandu dans d'autres îles (Lombok, Madura, Sumatra et Bornéo) où divers styles locaux d'interprétation et d'accompagnement musical se sont développés.

Si ces marionnettes fabriquées artisanalement avec minutie sont de tailles, de formes et de styles variables, deux grands types dominent : la marionnette en bois en trois dimensions (*wayang klitik* ou *golèk*) et la marionnette de théâtre d'ombre, plate, découpée dans du cuir (*wayang kulit*) et dont la silhouette est projetée en ombre chinoise sur un écran. Les deux types se distinguent par leurs costumes, leurs traits de visage et leurs corps articulés. Le *dalang*, maître marionnettiste, manipule les bras à l'aide de fines baguettes fixées aux marionnettes. Des chanteurs interprètent des mélodies complexes en s'accompagnant d'instruments en bronze et de *gamelan* (tambours). Les marionnettistes étaient autrefois considérés comme des hommes de lettres cultivés qui transmettaient les valeurs morales et esthétiques à travers leur art. Les paroles et les actions des personnages comiques représentant « l'homme ordinaire » constituaient d'efficaces artifices pour critiquer les problèmes sociaux et politiques. C'est sans doute à ce rôle particulier que le *wayang* doit sa survie au fil des siècles. Les récits empruntent leurs personnages aux mythes indigènes, aux épopées indiennes et aux contes persans. Le répertoire et les techniques d'interprétation étaient transmis oralement au sein des familles de marionnettistes, de musiciens et de confectionneurs de marionnettes. Les *dalang* doivent être capables de mémoriser un vaste répertoire d'histoires, déclamer des passages de récits anciens et chanter des chants poétiques avec esprit et inventivité.



Le théâtre de marionnettes *wayang* reste très prisé du public. Mais pour pallier la concurrence de formes contemporaines de divertissement comme la vidéo, la télévision ou le karaoké, les marionnettistes ont tendance à exagérer les scènes comiques au détriment du fil de l'histoire et à remplacer l'accompagnement musical par de la musique pop, contribuant à altérer certaines des caractéristiques de la tradition.

Le Kris indonésien

2005

INDONÉSIE

40

Le kris, ou *keris*, est une dague asymétrique, caractéristique de l'Indonésie. À la fois arme et objet spirituel, il est considéré comme ayant des pouvoirs magiques. Les plus anciens kris connus remontent au dixième siècle. Probablement originaires de Java, ils se sont répandus dans toute l'Asie du Sud-Est.

Le kris possède habituellement une lame étroite avec une large base asymétrique. Le fourreau est souvent en bois, bien que l'on trouve de nombreux spécimens en ivoire et même en or. Le kris tire sa valeur esthétique de son *dhapur* (forme et motif de la lame dont il existe une quarantaine de variantes), de son *pamor* (effet décoratif produit sur la lame par l'alliage de métaux, avec près de 120 variantes) et de son *tangguh* qui indique son âge et son origine. Un forgeron, ou *empu*, fabrique les lames en superposant en couches différents minerais de fer et de nickel météoritique. Pour les lames de très grande qualité, le métal est plié des douzaines, voire des centaines de fois, et manipulé avec une extrême précision. Les empu sont des artisans très respectés qui possèdent en plus des connaissances en littérature, en histoire et en sciences occultes.

Transmis de génération en génération, le kris était porté aussi bien par les hommes que par les femmes, dans la vie quotidienne et lors de cérémonies spéciales. Une spiritualité et une mythologie très riches se sont développées autour de cette dague. Les kris sont à la fois des objets que l'on expose, des talismans dotés de pouvoirs magiques, des armes, un héritage sacré, un équipement auxiliaire pour les soldats de la cour, un accessoire des tenues de cérémonie, un indicateur de statut social ou encore un symbole d'héroïsme.



Depuis une trentaine d'années, les kris ont quelque peu perdu de leur signification sociale et spirituelle dans la société. Si l'on trouve encore sur de nombreuses îles des empu actifs et respectés qui fabriquent des kris de qualité selon la méthode traditionnelle, leur nombre diminue de façon dramatique. Il leur est en outre de plus en plus difficile de trouver des successeurs à qui transmettre leur savoir-faire.

Le maqâm iraquien

IRAQ



Largement reconnu comme la principale tradition de musique savante iraquienne, le maqâm couvre un vaste répertoire de chants, accompagnés par des instruments traditionnels. Ce genre populaire est en outre une mine d'informations sur l'histoire musicale de la région et sur les influences arabes qui ont dominé pendant des siècles.

Par sa structure et son instrumentation, le maqâm iraquien s'apparente à la famille des formes musicales traditionnelles pratiquées en Iran, en Azerbaïdjan et en Ouzbékistan. Il recouvre de nombreux genres et modes mélodiques primaires. Il comprend des parties vocales improvisées s'appuyant sur un accompagnement rythmique régulier et débouchant souvent sur un pot-pourri de couplets de chants. Tout le talent d'improvisation du chanteur principal (*qari*) consiste à engager un dialogue complexe avec l'orchestre

(*tshalghi*) qui l'accompagne du début jusqu'à la fin. Les instruments typiques sont la cithare sur table *santour*, le *jawzah*, un violon à pique à quatre cordes, le *dumbek*, un tambour au son grave, et le *daffi*, un petit tambourin. Les récitals de maqâm ont généralement lieu dans le cadre de réunions privées, dans les cafés et les théâtres. Avec son répertoire inspiré de la poésie arabe classique et populaire, le maqâm est révééré non seulement par les musiciens et les érudits, mais aussi par la population iraquienne dans son ensemble.

Alors que de nombreux styles de musique arabe de la région ont disparu ou se sont occidentalisés, le maqâm iraquien est resté pratiquement intact, conservant en particulier sa technique vocale d'ornementation et son caractère improvisé.

En raison de la situation politique actuelle, les concerts de maqâm devant un large public se font de plus en plus rares, se limitant davantage à des cercles privés. Toutefois, les nombreux enregistrements et récitals montrent qu'il reste très apprécié et rencontre toujours un vif succès.



Le théâtre de marionnettes sicilien Opera dei Pupi

ITALIE

2001

42

Le théâtre de marionnettes dit « Opera dei Pupi » est né au début du dix-neuvième siècle en Sicile où il a rencontré un vif succès auprès des classes populaires. Les marionnettistes racontaient des histoires inspirées de la littérature chevaleresque du Moyen Âge et d'autres sources telles que la poésie italienne de la Renaissance, la vie des saints ou des histoires sur des bandits célèbres. Les dialogues étaient en grande partie improvisés. Les deux principales écoles siciliennes de marionnettes, celles de Palerme et de Catane, se distinguaient principalement par la taille et la forme des marionnettes, les techniques de manipulation et la variété des décors de toile de fond.

Ces théâtres étaient souvent des entreprises familiales. Les marionnettes, réputées pour l'expressivité de leur visage, étaient sculptées, peintes et construites par des artisans selon des méthodes traditionnelles. Les marionnettistes, s'efforçant de se surpasser les uns les autres lors des spectacles, exerçaient une véritable influence sur le public. Autrefois, étalées sur plusieurs soirées, les représentations constituaient autant d'occasions pour les gens de se retrouver.



Les bouleversements économiques et sociaux provoqués par l'extraordinaire essor économique des années 1950 ont profondément affecté la tradition, ébranlant considérablement ses fondements même. À l'époque, des formes similaires de théâtre ont disparu dans d'autres régions d'Italie, avant de resurgir, pour certaines d'entre elles, une vingtaine d'années plus tard. L'Opera dei Pupi est le seul exemple de tradition ininterrompue de cette forme de théâtre. Les difficultés économiques actuelles ne permettent plus aux marionnettistes de vivre de leur art, ce qui les amène à se tourner vers des professions plus lucratives. Par ailleurs, le tourisme a contribué à amoindrir la qualité des spectacles, au départ exclusivement destinés à un public local.

2005

43

Le Canto a tenore, chant pastoral sarde

ITALIE



Le Canto a tenore est issu de la culture pastorale de Sardaigne. Il s'agit d'une forme de chant polyphonique à plusieurs voix - *bassu*, *contra*, *boche* et *mesu boche* - exécuté par un groupe de quatre hommes. L'une de ses particularités est le timbre grave et guttural des voix de bassu et de contra. Les chanteurs forment un cercle et le soliste entonne la mélodie, prose ou poème, tandis que les autres voix l'accompagnent en chœur. La plupart des praticiens vivent dans les régions de

Barbagia et du centre de l'île. Cet art vocal fait partie intégrante de la vie quotidienne des populations locales. Il est souvent pratiqué de façon spontanée dans les bars locaux, les *su zilleri*, mais aussi lors de certaines occasions plus officielles comme les mariages, la tonte des moutons, les fêtes religieuses ou le carnaval de Barbaricino.

Le Canto a tenore embrasse un vaste répertoire qui varie d'une région à l'autre. Les mélodies les plus courantes sont la sérénade *boche 'e notte* (« la voix de la nuit ») et des chants de danse comme les *mutos*, *gosos* et *ballos*. Les textes sont des poèmes anciens ou de la poésie contemporaine sur des questions d'actualité comme l'émigration, le chômage ou la politique. En ce sens, ces chants peuvent être considérés comme des expressions culturelles à la fois traditionnelles et contemporaines.

Le Canto a tenore est particulièrement vulnérable aux bouleversements socio-économiques tels que le déclin de la culture pastorale et le développement du tourisme en Sardaigne. Il est de plus en plus interprété sur scène pour un public de touristes, ce qui tend à réduire la diversité du répertoire et à altérer le caractère intime de cette musique.

Les traditions des Marrons de Moore Town

2003

JAMAÏQUE

44

Située dans les montagnes de l'est de la Jamaïque, la ville de Moore Town est le lieu de résidence des descendants de communautés indépendantes d'anciens esclaves fugitifs, les Marrons. Les ancêtres africains des Marrons de Moore Town ont été arrachés à leur terre natale et emmenés dans les



Caraïbes par des marchands d'esclaves espagnols aux seizième et dix-septième siècles. Le terme Marron, qui vient de l'espagnol *cimarrón* (sauvage), désigne les esclaves qui se sont enfuis des plantations au début des années 1600 et ont fondé leurs propres communautés dans les montagnes Bleues et les monts Johncrow. Au début du dix-huitième siècle, ces communautés contrôlaient la quasi-totalité de la partie orientale de l'île. Pour contrer l'expansion du système de plantation des Britanniques, elles ont formé des unités militaires clandestines bien organisées et extrêmement efficaces. Après des décennies de guerre, les Britanniques ont finalement accédé à la demande des communautés pour la reconnaissance de leur autonomie, avec la signature d'un traité avec les Marrons en 1739.

Originaires de l'ouest et du centre de l'Afrique, avec des langues et pratiques culturelles diverses, les Marrons de Moore Town ont élaboré de nouvelles cérémonies religieuses collectives qui ont assimilé plusieurs traditions spirituelles. Ces expressions et

pratiques, appelées par la suite *Kromanti Play*, constituent aujourd'hui encore le fondement même de l'identité marron. Pendant les cérémonies coromantee, des danses, des chants et des rythmes de tambour spécifiques sont exécutés pour invoquer les esprits des ancêtres. Ces rituels font usage d'une langue d'origine africaine, également appelée coromantee, et de préparations médicinales rares. L'héritage des habitants de Moore Town comprend aussi un système original de terres en propriété collective, une structure politique locale et l'utilisation de l'*abeng*, une corne originaire de Jamaïque qui sert de moyen de communication à longue distance.

Plusieurs décennies d'opposition des missionnaires au *Kromanti Play* ont conduit cette tradition à une clandestinité partielle et causé de graves clivages au sein des communautés. S'y ajoute la dégradation de la conjoncture économique contraignant de nombreux Marrons à migrer vers d'autres régions du pays ou à l'étranger.

Le théâtre Nôgaku

JAPON



Le théâtre Nôgaku a connu son âge d'or aux quatorzième et quinzième siècles, mais remonterait au VIII^e siècle, époque à laquelle le *Sangaku* est passé de la Chine au Japon. À l'époque, le terme *Sangaku* désignait divers types de spectacles réunissant acrobaties, chants, danses et sketches comiques. Par la suite, son adaptation à la société japonaise s'est traduite par l'assimilation d'autres formes d'art traditionnel. Aujourd'hui, le Nôgaku est la principale forme de théâtre japonais. Il a influencé le théâtre de marionnettes ainsi que le Kabuki.

Souvent inspiré de la littérature traditionnelle, le théâtre Nôgaku mêle masques, costumes et divers accessoires dans une représentation alliant des mouvements de danse. Il exige des acteurs et des musiciens hautement qualifiés.

Le théâtre Nôgaku inclut deux types de théâtre, le Nô et le Kyôgen, représentés dans le même espace. La scène, qui s'avance au milieu du public, est reliée par une passerelle à une « salle des miroirs » en coulisse. Dans le Nô, les émotions sont exprimées par des gestes stylisés conventionnels. Le héros, souvent un être surnaturel, prend une forme humaine pour raconter une histoire. Les masques particuliers qui font la renommée du Nô sont utilisés pour les rôles de fantômes, de femmes, d'enfants et de vieillards.

Le Kyôgen, par contre, fait moins usage des masques. Il est issu des pièces comiques du *Sangaku*, comme en témoignent ses dialogues enjoués. Le texte, écrit en langue orale médiévale, décrit de façon très vivante le petit peuple de cette époque (XII-XIV^e siècles).

En 1957, le gouvernement japonais a déclaré le théâtre Nôgaku « Bien culturel immatériel important », garantissant ainsi une protection juridique à cette tradition et à ses praticiens les plus accomplis. Le Théâtre national du Nô fondé en 1983 présente régulièrement des spectacles. Il organise également des cours pour former les acteurs aux principaux rôles du Nôgaku.

Le théâtre de marionnettes Ningyo Johruri Bunraku

2003

46

JAPON

Considéré au Japon comme un genre dramatique traditionnel majeur, à l'instar du Nô et du Kabuki, le théâtre de marionnettes Ningyo Johruri Bunraku est un mélange de récit chanté, d'accompagnement instrumental et de théâtre de marionnettes. Cette forme dramatique a vu le jour au début de la période Edo (vers 1600) quand le théâtre de marionnettes a été associé au Johruri, un genre narratif très en vogue au quinzième siècle. Les intrigues racontées dans cette nouvelle forme de théâtre de marionnettes sont issues de deux sources principales: des drames historiques dont l'intrigue se déroule au Moyen Âge (*Jidaimono*) et des pièces contemporaines explorant le conflit entre affaires de cœurs et obligations sociales (*Sewamono*).

Le Ningyo Johruri a adopté son jeu scénique caractéristique au milieu du dix-huitième siècle. Trois marionnettistes, masqués jusqu'à la taille par un écran, manipulent de grandes marionnettes articulées. Depuis une plate-forme surélevée (*yuka*), le narrateur (*tayu*) raconte l'histoire tandis qu'un musicien joue du *shamisen*, un luth à trois cordes. Le *tayu* interprète tous les personnages, hommes et femmes, adaptant sa voix et ses intona-



tions aux rôles et aux situations. Si le *tayu* « lit » un texte écrit, il jouit d'une grande liberté d'improvisation. Les trois marionnettistes doivent parfaitement coordonner leurs mouvements pour donner plus de réalisme aux gestes et attitudes des marionnettes. Celles-ci, dotées de riches costumes et d'expressions du visage propres à chacune, sont confectionnées par des maîtres artisans. Le genre a pris son nom actuel, Ningyo Johruri Bunraku à la fin du dix-neuvième siècle, le Bunraku étant un théâtre célèbre de l'époque.

Aujourd'hui, il est principalement joué au Théâtre national

Bunraku d'Osaka, mais sa troupe de grand renom se produit également à Tokyo et sur d'autres scènes régionales. Des 700 pièces écrites à l'époque Edo, à peine 160 figurent encore au répertoire. Les représentations, qui duraient autrefois toute la journée, ont été réduites de six à deux ou trois actes. Le Ningyo Johruri Bunraku a été proclamé « Bien culturel immatériel important » en 1955. Il attire aujourd'hui de nombreux jeunes artistes, et les qualités esthétiques ainsi que le contenu dramatique des pièces continuent de séduire le public contemporain.

2005

47

Le théâtre Kabuki

JAPON



Le théâtre Kabuki se distingue par sa musique particulière, ses costumes, ses machineries et ses accessoires, ainsi que par son répertoire, un style de langue et de jeu, tel le *mie*, où l'acteur se fige dans une pose caractéristique pour camper son personnage. Le *keshō*, le maquillage propre au Kabuki, est un élément de style aisément reconnaissable, même par ceux qui sont peu familiarisés avec cette forme d'art.

Après 1868, quand le Japon s'est ouvert aux influences occidentales, les acteurs se sont attachés à améliorer la réputation du Kabuki auprès des classes supérieures et à adapter les styles classiques aux goûts modernes. Aujourd'hui, le Kabuki est la forme de théâtre traditionnel japonais la plus appréciée.

Le Kabuki est une forme de théâtre traditionnel japonais qui a vu le jour à l'époque Edo, au début du dix-septième siècle, où il était particulièrement prisé des citadins. Joué à l'origine par des hommes et des femmes, il a été par la suite interprété par des troupes exclusivement masculines, tradition qui a perduré jusqu'à nos jours. Les acteurs spécialisés dans les rôles féminins sont appelés *onnagata*. Il existe deux autres grands types de rôles: l'*aragoto* (style violent) et le *wagoto* (style doux).

Les pièces de Kabuki illustrent des événements historiques et le conflit moral lié aux relations affectives. Les acteurs s'expriment d'une voix monotone et sont accompagnés d'instruments traditionnels. La scène est équipée de divers dispositifs tels que des plateaux tournants et des trappes par lesquelles les acteurs peuvent apparaître et disparaître. Une autre spécificité du Kabuki est la passerelle (*hanamichi*) qui s'avance au milieu du public.



L'espace culturel des Bedu de Petra et Wadi Rum

2005

JORDANIE

48



Les Bedu sont des communautés sédentaires et nomades vivant dans le sud de la Jordanie, en particulier près de Petra et de Wadi Rum, région de montagnes semi-arides et de déserts. Ces conditions ont permis le développement et la coexistence des deux types de communautés unies par des liens de complémentarité.

Plusieurs tribus de Bedu (les Bdul, les Ammarin et les Sa'idiyyin) utilisent encore les citernes de captage d'eau et les grottes des anciens Nabatéens qui se trouvent près de Petra. Les communautés Bedu qui vivent dans cette région perpé-

tuent une culture pastorale traditionnelle et les savoir-faire associés. Ils ont préservé des connaissances spécifiques concernant la faune et la flore, la médecine traditionnelle, l'élevage des chameaux, la fabrication des tentes, la traque ou encore l'escalade. Les Bedu ont développé une connaissance approfondie de leur environnement ainsi qu'un code moral et social complexe qui s'exprime et est transmis oralement. Leur riche mythologie se manifeste à travers diverses formes d'expression orale, notamment la poésie, les récits populaires et des chansons, étroitement liés à des

lieux particuliers et à l'histoire de ces communautés.

Depuis une cinquantaine d'années, de plus en plus de Bedu se sont sédentarisés. L'éducation, le logement, les infrastructures sanitaires et les soins de santé ont rendu la vie sédentaire plus attrayante à nombre de Bedu. Cette mutation a toutefois entraîné une érosion des savoir-faire développés au fil des générations. Il ne faudrait pas laisser le développement du tourisme dans les déserts, allant de pair avec une recherche de « culture Bedu authentique », dégrader plus encore le patrimoine immatériel des Bedu de Petra et Wadi Rum.

2003

49

L'art des Akyn, conteurs épiques Kirghiz

KIRGHIZSTAN



La narration d'épopée est une forme d'expression culturelle majeure des nomades kirghiz. L'art des Akyn, conteurs épiques, mêle le chant, l'improvisation et la composition musicale. Racontées lors des fêtes religieuses et privées, des cérémonies à caractère saisonnier ou des fêtes nationales, les épopées ont survécu au fil des siècles grâce à la transmission orale.

La valeur des épopées kirghizes tient essentiellement à leur intrigue dramatique et à leur fondement philosophique. Elles sont une véritable encyclopédie orale des valeurs sociales, des connaissances culturelles et de l'histoire kirghizes. La plus célèbre d'entre elles est la trilogie de *Manas*, vieille de mille ans et remarquable tant par sa longueur (seize fois plus longue que *l'Iliade* et *l'Odyssée* d'Homère) que par la richesse de son contenu. Mélange de faits historiques et de légendes, elle immortalise les événements qui ont marqué l'histoire kirghize depuis le neuvième siècle. Les Kirghiz ont également préservé quarante autres épopées plus courtes. Contrairement à l'épopée de *Manas* où le récit occupe toute la place, ces œuvres sont généralement racontées avec un accompagnement de *komuz*, le luth kirghiz à trois cordes. Chaque épopée a un thème, une mélodie et un style narratif propres. Les Akyn étaient autrefois des personnages très respectés qui partaient en tournée de région en région et participaient souvent à des concours de narration. Ils étaient appréciés pour leur talent narratif, leur gestuelle expressive, leurs intonations et leurs imitations vivantes, en parfait accord avec la dimension émotionnelle des épopées.

Dans les années 1920, la première partie de la trilogie de *Manas* a été consignée par écrit, à partir de l'interprétation orale du grand chanteur épique Sagynbay. Les épopées restent une composante essentielle de l'identité kirghize et une source d'inspiration pour les écrivains, poètes et compositeurs contemporains. Les interprétations traditionnelles sont, aujourd'hui encore, liées à des espaces culturels sacrés. Bien que le nombre de praticiens diminue, des maîtres Akyn continuent de former des jeunes. Ils sont soutenus par des initiatives de revitalisation appuyées par le gouvernement kirghiz.

Les célébrations de chants et danses baltes

2003

ESTONIE, LETTONIE ET LITUANIE

50

À la fois gardienne et illustration de la tradition des arts du spectacle populaires de la région, cette expression culturelle atteint son apogée lors des grands festivals organisés tous les cinq ans en Estonie et Lettonie, et tous les quatre ans en Lituanie. Ces manifestations de grande ampleur durent plusieurs jours et rassemblent jusqu'à 40 000 chanteurs et danseurs. Ils appartiennent pour la plupart à des chœurs et groupes de danse amateurs. Leurs répertoires témoignent de l'extraordinaire variété des traditions musicales dans les États baltes, des chants populaires les plus anciens aux compositions contemporaines. Beaucoup de chanteurs et danseurs pratiquent leur art toute l'année dans des centres de loisirs ou des associations culturelles locales, sous la direction de chefs de chœur, de chefs d'orchestre et de professeurs de danse.

Chœurs et ensembles musicaux ont été institutionnalisés pour la première fois en Estonie au dix-huitième siècle. Le chant choral s'est ensuite répandu en milieu rural et urbain, à la faveur de la popularité croissante en Europe de l'Ouest de la musique chorale, des sociétés chorales et des festivals de chants. Les célébrations des chants et danses baltes ont été organisées pour la première fois en 1869 en Estonie et en 1873 en Lettonie, avec la participation des chœurs les plus actifs de diverses régions de ces pays. La Lituanie a accueilli sa première célébration en 1924. Après l'affranchissement de la tutelle de la Russie et l'accession à l'indépendance au lendemain de la première Guerre mondiale, les célébrations ont suscité un engouement général comme moyen d'affirmation



de l'identité culturelle balte. Dans les trois pays, des salles et lieux de spectacle ont été construits pour accueillir ces manifestations. Après l'annexion des États baltes par l'Union soviétique à la fin de la Seconde Guerre mondiale, les célébrations se sont adaptées à l'idéologie communiste dominante.

Depuis leur indépendance retrouvée en 1991, les États baltes ont pris diverses mesures pour protéger cette tradition, bien que les bouleversements économiques et sociaux que connaît la région suscitent de sérieuses inquiétudes pour l'avenir. Aujourd'hui, les principales menaces sont liées à l'exode rural et à la dissolution des groupes amateurs locaux qu'elle entraîne.

La création et le symbolisme des croix

LITUANIE SOUTENUE PAR LA LETTONIE



La création des croix est une tradition très répandue en Lituanie et en Lettonie. Elle évoque non seulement la fabrication de croix et d'autels, mais également leur consécration et les rituels qui leur sont associés. Sculptées en bois de chêne, elles sont liées aux cérémonies catholiques et aux fêtes de la moisson. Dès leur consécration par un prêtre, elles acquièrent une signification sacrée inaliénable. Elles sont devenues un symbole d'identité nationale et religieuse lors de son intégration dans l'Empire russe orthodoxe au dix-neuvième siècle. Ce rôle symbolique a été renforcé sous le régime soviétique, bien qu'elles aient été officiellement interdites.

Les croix mesurent entre un et cinq mètres de haut et sont souvent ornées d'un petit toit, de motifs décoratifs floraux ou géométriques, et occasionnellement de petites statues. Les personnes dans la détresse se tournent fréquemment vers des statues de la Vierge Marie ou de divers saints pour implorer leur aide. Les croix sont placées au bord des routes, à l'entrée des villages, près des monuments ou dans les cimetières. Diverses offrandes leur sont faites, notamment de la nourriture, des chapelets, de l'argent, des écharpes de couleur (par exemple pour un mariage) ou des tabliers symbole de fécondité. Les croix sont également un lieu de rencontre important dans les villages et le symbole de l'unité de la communauté.

Aujourd'hui, comme dans le passé, la création des croix n'est enseignée dans aucune école mais est transmise de manière non formelle. La menace la plus sérieuse est l'exode rural et l'uniformisation induite par les médias. Bien que l'entretien des croix soit assuré par les paroisses, un soutien renforcé s'avère indispensable.



Le savoir-faire du travail du bois des Zafimaniry

2003

52

MADAGASCAR

La communauté des Zafimaniry est la dernière dépositaire d'une culture originale de travail du bois, autrefois très répandue dans toute l'île. Les Zafimaniry se sont établis au dix-huitième siècle dans une région boisée et reculée au sud-est de Madagascar, pour échapper à la déforestation qui ravageait à l'époque la majeure partie du pays. Aujourd'hui, quelque 25 000 Zafimaniry vivent dans une centaine de villages et hameaux dispersés dans les montagnes de la région.

Depuis des générations, les forestiers, charpentiers et artisans ont développé autour du bois un ensemble de connaissances et savoir-faire. Cette tradition artisanale témoigne du rôle central de ce matériau dans tous les aspects de la vie et de la mort. La maîtrise de la foresterie et de la sculpture sur bois transparaît dans les constructions et les objets de la vie quotidienne. Pratiquement toutes les surfaces en bois (murs, fenêtres, poteaux, poutres, tabourets, coffres, outils) sont richement travaillées. Les Zafimaniry utilisent vingt espèces d'arbres endémiques, adaptées chacune à un type de construction ou à une fonction décorative spécifique. Les maisons et les tombeaux sont assemblés exclusivement par la technique traditionnelle du tenon et de la mor-



taise, sans clou ni charnière ni autre pièce métallique. Les greniers traditionnels, perchés sur des piliers ronds, sont une particularité du paysage de montagne. Les motifs géométriques extrêmement codifiés trahissent non seulement les origines austronésiennes de la communauté, mais aussi les influences arabes qui imprègnent la culture malgache. Si le nombre de motifs est limité, la créativité des artisans est telle qu'il n'existe pas deux objets identiques. La richesse symbolique de ces motifs est l'expression des croyances et valeurs des Zafimaniry. Par exemple, le *tanamparotra* (toile d'arai-

gnée) symbolise les liens familiaux, tandis que le *papintantely* (rayon de la ruche) représente la vie communautaire. Les ornements renseignent également sur le rôle et la position sociale des individus au sein du groupe.

Depuis plusieurs décennies, les Zafimaniry vendent des statuettes et des objets décoratifs ou usuels dans les villes des alentours pour assurer leur survie. Mais cette communauté fragile risque d'être reléguée au rang de simple fournisseur d'objets d'artisanat pour le tourisme. De plus, la déforestation met en péril sa principale source de revenus.

Le Vimbuza, danse de guérison

MALAWI

Le Vimbuza est une danse de guérison très populaire chez les Tumbuka, un groupe ethnique vivant dans le nord du Malawi. Il s'agit d'une manifestation importante du *Ng'oma*, une tradition de guérison répandue dans toute l'Afrique bantoue. Le *Ng'oma*, qui signifie « tambours de l'affliction », revêt une importance historique considérable et, malgré plusieurs tentatives de suppression, reste un élément fondamental des systèmes de soins indigènes.

La plupart des patients sont des femmes souffrant de diverses formes de maladie mentale. Ils sont traités pendant plusieurs semaines, voire des mois, par des guérisseurs renommés qui les hébergent dans leur *temphiri*, une maison de village réservée aux malades. Une fois le diagnostic établi, les patients sont soumis à un rituel de guérison. À cette fin, les femmes et les enfants du village forment un cercle autour du malade qui entre lentement en transe, et entonnent des chants pour invoquer les esprits secourables. Les seuls hommes participant au rituel sont les musiciens qui jouent des rythmes de tambours spécifiques à chaque esprit et, dans certains cas, le guérisseur. L'association des chants et des battements de tambours crée une atmosphère impressionnante en même temps qu'un espace particulier où les patients



peuvent « danser leur maladie ». Le répertoire de chants et de rythmes continuellement enrichi et la virtuosité de la danse, participent du riche patrimoine des Tumbuka.

Le rituel de guérison Vimbuza s'est développé au milieu du dix-neuvième siècle comme un moyen de surmonter l'expérience traumatisante de l'oppression. Il a ensuite évolué en une danse de guérison sous l'occupation britannique, bien que frappé d'interdiction par les missionnaires chrétiens. La possession par les esprits du Vimbuza permettait aux gens d'exprimer leurs problèmes psychologiques (ou tourments) de façon acceptée et comprise par le reste de la communauté. Pour les Tumbuka, le Vimbuza a une valeur artistique et une fonction thérapeutique qui complètent les autres formes de traitement médical. Il est toujours pratiqué dans les zones rurales où vivent les Tumbuku et continue à subir les interdictions des églises chrétiennes et de la médecine moderne.



Le Gule Wamkulu

2005

MALAWI, MOZAMBIQUE ET ZAMBIE

54

Le Gule Wamkulu était un culte secret comprenant une danse rituelle pratiqué chez les Chewa au Malawi, en Zambie et au Mozambique. Il était exécuté par les membres de la confrérie Nyau, une société secrète d'hommes initiés. Dans la société matrilineaire traditionnelle des Chewa, où les hommes mariés jouaient un rôle relativement marginal, le Nyau leur offrait un moyen d'exercer un contrepoids et d'établir une solidarité entre les hommes de plusieurs villages. Aujourd'hui encore, les membres de la confrérie Nyau assurent l'initiation des jeunes garçons à l'âge adulte et exécutent le Gule Wamkulu qui, succédant à l'initiation, célèbre leur intégration dans la société des adultes.

Le Gule Wamkulu a lieu après la moisson de juillet, mais aussi lors de mariages, de funérailles, de l'entrée en fonction ou de la mort d'un chef. Pour ces occasions les danseurs Nyau revêtent des costumes et des masques en bois et en paille, représentant toute sorte de créatures: animaux sauvages, esprits des morts, marchands d'esclaves ou des figures plus récentes comme la *honda* ou l'hélicoptère. Chacun de ces personnages tient un rôle particulier, souvent malfaisant, qui illustre un comportement répréhensible et permet d'enseigner les valeurs morales et sociales. Ils exécutent des danses avec une extraordinaire énergie, divertissant et effrayant tout à la fois le public par leur incarnation du monde des esprits et des morts.

Le Gule Wamkulu remonte au grand empire Chewa du dix-septième siècle. Malgré les efforts des missionnaires chrétiens pour en interdire la pratique, il a réussi à survivre sous le régime colonial britannique en intégrant certains aspects du



christianisme. Ainsi les hommes Chewa sont souvent en même temps membres d'une église chrétienne et d'une société Nyau. Cependant, le Gule Wamkulu perd peu à peu de ses fonctions et signification originales dans la mesure où il tend à être réduit à un divertissement pour touristes ou mis au service de partis politiques.

Le théâtre Mak Yong

MALAISIE



Cette forme ancienne de théâtre créée par les Malais de Malaisie combine art dramatique, musique vocale et instrumentale, gestuelle et costumes élaborés. Spécifiques aux villages du Kelantan dans le nord-ouest de la Malaisie, d'où il est originaire, le Mak Yong est essentiellement représenté comme un divertissement ou à des fins rituelles associées à des pratiques de guérison.

Selon les experts, le Mak Yong serait apparu bien avant l'islamisation du pays. Devenu un art royal placé sous le patronage direct du sultanat de Kelantan, il a été joué à la cour jusque dans les années 1920. La tradition s'est ensuite perpétuée en milieu rural tout en conservant les raffinements stimulés par le mécénat royal, tels les somptueux costumes.

Une représentation de Mak Yong commence par des offrandes, suivies de danses, de théâtre, de musique, de monologues et de dialogues improvisés. Les séances durent trois heures et peuvent se répéter plusieurs soirées de suite selon l'histoire choisie. Dans le contexte villageois traditionnel, les représentations se tiennent à même le sol, sous une structure temporaire en bois et feuilles de palmier, ouverte de tous côtés. Le public prend place sur trois des quatre côtés de la scène, le quatrième étant réservé à l'or-

chestre composé d'un *rebab* (vièle à pique à trois cordes), d'un *gendang* (tambour à deux peaux) et d'un *tetawak* (gong suspendu). La plupart des rôles sont tenus par des femmes et les histoires s'inspirent d'anciens contes populaires malais mettant en scène des personnages royaux, des divinités et des bouffons. Le Mak Yong est également associé à des rituels au cours desquels les chamans tentent de guérir les malades par le chant, la danse, la transe et la possession des esprits.

Le Mak Yong, qui implique de longues années d'entraînement, a été préservé jusqu'à nos jours essentiellement par transmission orale. Mais dans la société actuelle, rares sont les jeunes enclins à se soumettre à un apprentissage aussi rigoureux. Si bien que cette remarquable tradition décline peu à peu, comme en attestent l'appauvrissement des répertoires dramatique et musical et le manque d'interprètes expérimentés.

L'espace culturel du yaaral et du degal

MALI

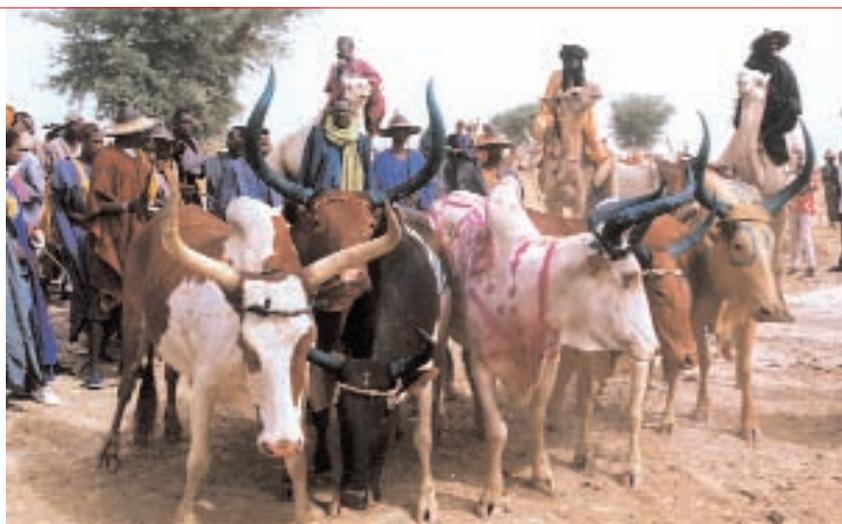
2005

56

L'espace culturel du yaaral et du degal correspond au vaste espace pastoral des Peuls du delta intérieur du Niger. Les festivités du yaaral et du degal marquent la traversée du fleuve au moment de la transhumance. Deux fois par an, les troupeaux de bétail passent des terres arides du Sahel aux plaines inondables du bassin intérieur du Niger. Les festivités se déroulent toujours un samedi, jour faste selon la croyance populaire peule, leur date exacte étant déterminée en fonction de l'état des pâturages et du niveau du fleuve.

Ces festivités donnent lieu à de nombreuses expressions culturelles. Des concours du troupeau le mieux décoré sont organisés. Les bergers déclament des poèmes pastoraux relatant leurs aventures pendant leurs longs mois de pérégrination. Les jeunes femmes se parent de leurs plus beaux habits et bijoux pour acclamer les bergers par leurs chants.

Ces deux manifestations, qui remontent à l'établissement des Peuls dans la région aux environs du quatorzième siècle, constituent le pivot du mode de vie de ces populations. La gestion des pâturages, le tracé des pistes de transhumance et le regroupement des troupeaux en des points spécifiques ont permis d'améliorer l'organisation de ces fêtes pastorales. Ces



mesures ont attiré des foules toujours plus nombreuses et fait de ces rassemblements des événements majeurs. En réunissant des représentants de tous les groupes ethniques et de toutes les corporations professionnelles du Delta – éleveurs peuls, riziculteurs Marka ou Nono, cultivateurs de mil Bambara et pêcheurs Bozo – le yaaral et le degal renouvellent les pactes intercommunautaires et renforcent la cohésion sociale. L'adhésion massive des communautés de la région à ces festivités leur assure une pérennité certaine même si elles sont fragilisées par l'exode rural des jeunes et les sécheresses récurrentes qui affectent pâturages et troupeaux.

Les fêtes indigènes dédiées aux morts

2003

57

MEXIQUE



Telle qu'il est pratiqué par les communautés indigènes du Mexique, *el Día de los Muertos* (jour des morts) célèbre le retour transitoire sur terre des parents et des êtres chers décédés. Les festivités ont lieu chaque année, entre fin octobre et début novembre, période qui marque la fin du cycle annuel de la culture du maïs, la principale culture vivrière du pays.

Pour faciliter le retour des esprits sur la terre, les familles parsement de pétales de fleurs, de bougies et d'offrandes, le chemin qui mène de la maison au cimetière. Les plats préférés du défunt sont préparés et disposés autour de l'hôtel familial et de la tombe, au milieu de fleurs et de divers objets d'artisanat typiques comme les silhouettes en papier. Le plus grand soin est apporté à tous les aspects des préparatifs car dans l'imaginaire populaire, un mort peut attirer la prospérité (par exemple, une bonne récolte de maïs) ou le malheur (maladie, accident, difficultés financières etc.) sur sa famille selon le sérieux avec lequel les rituels sont accomplis. Les morts sont répartis en plusieurs catégories en fonction de la cause du décès, de l'âge, du sexe et, dans certains cas, de la profession. Un jour de culte est attribué à chacune de ces catégories. Cette rencontre entre les vivants et les morts est une affirmation du rôle de l'individu dans la société. Elle contribue en outre à renforcer le statut politique et social des communautés indigènes du Mexique.

Les fêtes dédiées aux morts revêtent une importance considérable dans la vie des peuples autochtones du Mexique. La fusion des rites religieux préhispaniques et des fêtes catholiques permet le rapprochement de deux univers, celui des croyances indigènes et celui d'une vision du monde introduite par les Européens au seizième siècle.

La musique traditionnelle du Morin Khuur

2003

58

MONGOLIE

Le violon à deux cordes appelé morin khuur occupe une place de choix dans la culture nomade mongole. Des sources écrites datant de l'empire mongol des treizième et quatorzième siècles font état d'instruments à cordes au manche orné d'une tête de cheval. L'importance de ce violon va bien au-delà de sa fonction d'instrument de musique, car il était traditionnellement partie intégrante des rituels et de la vie quotidienne des nomades mongols.

La conception singulière du morin khuur est étroitement liée au culte du cheval, cher à ce peuple. Le corps creux de l'instrument, de forme trapézoïdale, est muni d'un long manche dépourvu de frettes et surmonté d'une tête de cheval à son extrémité. Juste sous la tête, deux chevilles font saillie comme des oreilles de chaque côté du manche. La caisse de résonance est recouverte d'une peau de bête, les cordes et l'archet sont en crin de cheval. Le son caractéristique de l'instrument est produit en frottant ou frappant l'archet contre les deux cordes. L'une des techniques de jeu les plus courantes est le tiré-poussé d'archet de la main droite, avec divers doig-



tés de la main gauche. Il est le plus souvent joué en solo, mais peut aussi accompagner les danses, les chants longs (*urtiin duu*), les récits mythiques, les cérémonies et les tâches quotidiennes liées aux chevaux. À ce jour, le répertoire du morin khuur a conservé quelques airs (*tatlaga*) spécifiquement destinés à dompter les animaux. La présence simultanée du ton principal et d'harmoniques a toujours rendu difficile sa transcription en notation classique. C'est pourquoi il est transmis oralement de maître à apprenti à travers les générations.

Depuis une quarantaine d'années, la plupart des Mongoles ont émigré vers les agglomérations, loin du contexte historique et spirituel du morin khuur. De plus, l'instrument est souvent accordé pour répondre aux impératifs techniques du concert en salle, ce qui produit des sons plus aigus et plus forts qui éclipsent de nombreuses subtilités de timbre. Heureusement, les communautés pastorales qui vivent encore dans le sud de la Mongolie ont réussi à préserver de nombreux aspects de l'art du morin khuur ainsi que les rituels et coutumes associés.

2005

59

L'Urtiin Duu - chants longs traditionnels populaires

MONGOLIE ET CHINE



L'Urtiin duu ou « chant long » est l'une des deux formes majeures de chant mongol, l'autre étant le « chant court » (*Bogino duu*). Il tient une place particulière dans la société mongole et fait l'objet d'une véritable vénération en tant que forme rituelle d'expression associée aux célébrations et fêtes importantes. L'Urtiin duu est exécuté en diverses occasions: mariages, inauguration d'un nouvel habitat, naissance d'un enfant, marquage au fer d'un poulain et autres événements fêtés par les communautés mongoles nomades. Ces chants longs peuvent également être interprétés lors du *naadam*, une festivité organisée autour de concours de tir à l'arc, de lutte et de courses de chevaux.

L'Urtiin duu est un chant lyrique qui se distingue par l'abondance de ses ornements, l'emploi de la voix de fausset,

une tessiture vocale très étendue et une composition de forme libre. La mélodie ascendante est lente et régulière, alors que la mélodie descendante est souvent entrecoupée de rythmes entraînants. L'interprétation et le contenu de l'Urtiin duu sont étroitement liés au mode de vie ancestral des nomades mongols dans leurs prairies.

Si l'Urtiin duu est généralement considéré comme étant apparu il y a 2000 ans, les premières œuvres littéraires où il est évoqué datent du treizième siècle. Plusieurs

styles régionaux ont été préservés jusqu'à aujourd'hui. Les interprétations et les compositions actuelles continuent de jouer un rôle majeur dans la vie sociale et culturelle des nomades de la Mongolie et de la République autonome de Mongolie-Intérieure, dans le nord de la République populaire de Chine.

Depuis les années 1950, l'urbanisation et l'industrialisation prennent le pas sur le nomadisme, entraînant la disparition de pratiques et expressions traditionnelles. Une partie des prairies où les praticiens vivaient en nomades a été victime de la désertification, obligeant de nombreuses familles à opter pour un mode de vie sédentaire où certains thèmes classiques de l'Urtiin duu, tel l'éloge des vertus et des connaissances nomades, perdent tout leur sens.

L'espace culturel de la place Jemaa el-Fna

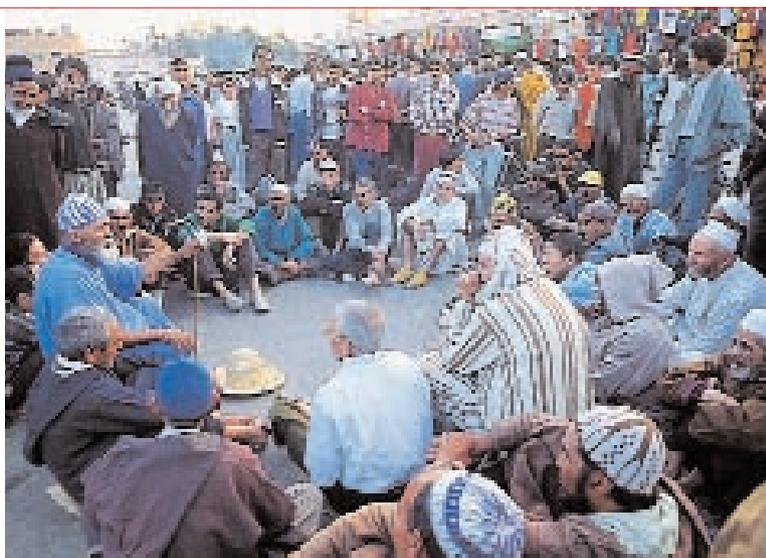
MAROC

2001

60

La place Jemaa el-Fna est l'un des principaux espaces culturels de Marrakech. Devenue l'un des symboles de la ville depuis sa fondation au onzième siècle, elle offre une concentration exceptionnelle de traditions culturelles populaires marocaines qui s'expriment à travers la musique, la religion et diverses expressions artistiques.

Située à l'entrée de la Médina, cette place triangulaire entourée de restaurants, d'échoppes et de bâtiments publics est le théâtre quotidien d'activités commerciales et de divertissements. Elle est un point de rencontre pour les habitants de la ville, mais également pour les gens venus d'ailleurs. Tout au long de la journée, et jusque tard dans la nuit, on peut y acheter des fruits, déguster des mets traditionnels et trouver toute une variété de services tels que soins dentaires, médecine traditionnelle, divination, prédication, tatouage au henné ou portage d'eau. On peut également y voir et entendre conteurs, poètes, charmeurs de serpents, musiciens berbères (*mazighen*), danseurs gnawis et joueurs de senthir (*hajhouj*). Les expressions orales étaient autrefois continuellement renouvelées par les bardes (*imayazen*) qui parcouraient les territoires berbères. Aujourd'hui encore, ils mêlent le geste à la parole pour enseigner, divertir et charmer le public. Ils ten-



dent désormais à adapter leur art au monde contemporain en improvisant sur la trame d'un texte ancien, rendant ainsi leurs récits accessibles à un plus large public.

La place de Jemaa el-Fna est un lieu majeur d'échanges culturels et bénéficie d'une protection depuis 1922 au titre d'élément du patrimoine artistique du Maroc. Mais l'urbanisation, en particulier les spéculations immobilières et le développement de l'infrastructure routière, est considérée comme une sérieuse menace pour cet espace culturel. Si la place Jemaa el-Fna jouit d'une grande popularité, les pratiques culturelles pourraient toutefois être affectées par une acculturation, notamment liée au développement du tourisme.

2005

Le Moussem de Tan-Tan

61

MAROC



Le Moussem de Tan-Tan, dans le sud-ouest du Maroc, est un rassemblement annuel de nomades du Sahara qui réunit plus d'une trentaine de tribus du sud marocain et d'autres régions du nord-ouest de l'Afrique. À l'origine, il avait lieu tous les ans vers le mois de mai. S'inscrivant dans le calendrier agropastoral des nomades, il était l'occasion de se retrouver, d'acheter, de vendre et d'échanger des denrées et autres produits, d'organiser des concours d'élevage de dromadaires et de chevaux, de célébrer des mariages et de consulter les herboristes. Le Moussem était également le prétexte à diverses expressions culturelles: musique, chants populaires, jeux, joutes de poésie et autres traditions orales Hassani.

C'est à partir de 1963 que ces rassemblements ont pris la forme d'un *Moussem* (sorte de foire annuelle ayant des fonctions à la fois économiques, culturelles et sociales), quand le premier Moussem de Tan-Tan a été organisé pour promouvoir les traditions locales et offrir un lieu d'échange, de rencontre et de réjouissances. Le Moussem aurait été au départ associé à Mohamed Laghdaf, farouche résistant à l'occupation franco-espagnole, mort en 1960 et enterré non loin de la ville de Tan-Tan. Entre 1979 et 2004, les problèmes de sécurité dans la région ont empêché la tenue du Moussem.

Aujourd'hui, les populations nomades sont particulièrement soucieuses de protéger leur mode de vie. Les mutations économiques et techniques qu'a connues la région ont profondément modifié le mode de vie des communautés bédouines nomades, obligeant nombre d'entre elles à se sédentariser. L'urbanisation et l'exode rural ont en outre contribué à la disparition de nombreux aspects de la culture traditionnelle de ces populations, notamment l'artisanat et la poésie. C'est pourquoi les communautés bédouines comptent sur le renouveau du Moussem de Tan-Tan pour les aider à assurer la survie de leurs savoir-faire et traditions.

Le Chopi Timbila

MOZAMBIQUE

2005

62

Les communautés Chopi, établies principalement dans la province d'Inhambane, dans le sud du Mozambique, sont réputées pour leur musique orchestrale. Leurs orchestres sont composés de cinq à trente xylophones en bois appelés timbila (*mbila* au singulier), de tailles et tonalités différentes. Les timbila sont des instruments en bois, confectionnés et accordés avec le plus grand soin. Ils sont fabriqués en *mwenje*, un arbre à croissance lente dont le bois a une grande résonance. Chaque lame de bois repose sur une calebasse qui fait office de résonateur. Elle est solidement fixée à l'aide de cire d'abeille et imprégnée d'huile de *nkuso*, conférant à l'instrument sa riche sonorité nasale et ses vibrations caractéristiques. Les musiciens sont aussi bien des maîtres que des apprentis de tous âges, les enfants jouant aux côtés de leurs grands-pères. Chaque année, plusieurs nouveaux morceaux sont composés et interprétés lors de mariages et autres événements sociaux. Les rythmes, à l'intérieur de chaque thème, sont extrêmement complexes si bien que le musicien exécute souvent des rythmes différents avec chaque main. Les compositions, qui durent près d'une heure, alternent des solos et des parties orchestrales sur différents tempos. Des danses timbila associées à la musique sont exécutées par deux à douze danseurs devant l'orchestre.



Tout concert de timbila commence par le *m'zeno*, un chant solennel entonné par les danseurs que les musiciens accompagnent en sourdine sur un rythme lent. Les textes, empreints d'humour et de sarcasme, évoquent des problèmes sociaux contemporains et rendent compte des événements survenus au sein de la communauté.

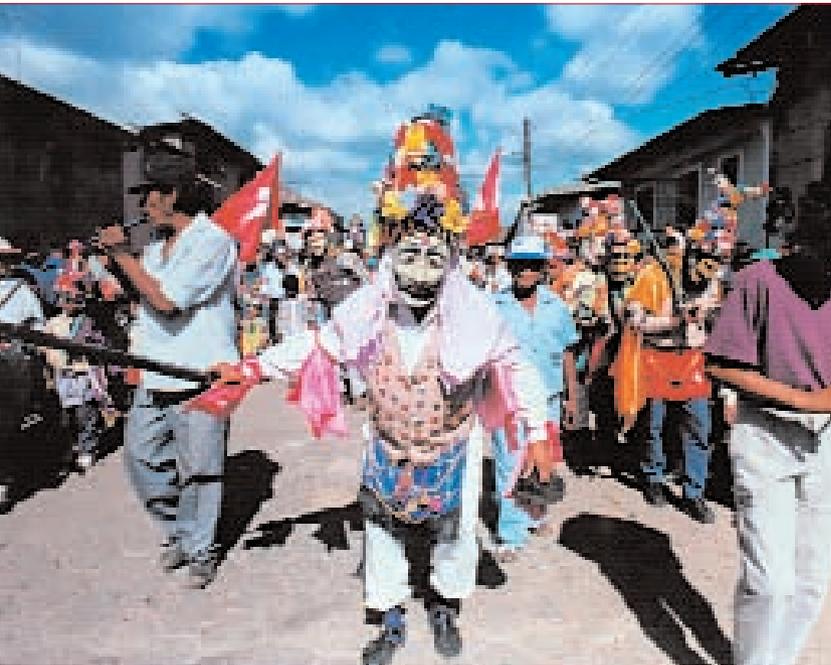
La plupart des joueurs expérimentés de timbila sont âgés. Si plusieurs maîtres ont commencé à former de jeunes musiciens et ont intégré des filles dans les orchestres et groupes de danse, les jeunes perdent de plus en plus le contact avec ce patrimoine culturel. En outre, la déforestation raréfie le bois nécessaire pour produire la sonorité particulière de ces instruments.

2005

El Güegüense

63

NICARAGUA



Expression virulente de protestation contre le colonialisme, El Güegüense est un drame satirique connu dans tout le pays. Il est représenté pendant la fête de Saint-Sébastien, patron de la ville de Diriamba, dans la province nicaraguayenne de Carazo. Synthèse des cultures indigène et espagnole, El Güegüense mêle le théâtre, la danse et la musique. Il est considéré comme l'une des formes d'expressions latino-américaines les plus remarquables de l'époque coloniale.

Les textes les plus anciens ont probablement été composés au début du dix-huitième siècle. Les récits évoquent des affrontements entre les autorités coloniales espagnoles et les Amérindiens, représentés principalement par le personnage central éponyme. Figure vénérable et respectée du Nicaragua préhispanique, El Güegüense déjouait les accusations portées contre lui par les autorités coloniales grâce à une série d'habiles manœuvres verbales. Au lieu de s'opposer directement ou de défier l'autorité, il s'efforce de paraître toujours coopératif et conciliant, tout en utilisant des subterfuges pour saper l'autorité des Espagnols. Alternant avec les défilés de rue, les pièces sont généralement jouées par huit personnages principaux accompagnés de danseurs et d'un ensemble de violons, de guitares et de tambours. Costumes, masques de bois, chapeaux et autres attributs distinguent les personnages. Cette tradition est connue de la majorité de la population du Nicaragua, essentiellement hispanophone, grâce à la couverture de la procession annuelle de la Saint-Sébastien par la télévision nationale. Elle est d'ailleurs si populaire que les Nicaraguayens ont inventé l'expression « se donner un air de Güegüense » pour qualifier quelqu'un qui respecte en apparence les règles tout en œuvrant habilement pour les ébranler.

Malgré sa popularité, El Güegüense est menacé de désaffection, voire de disparition, en raison de la difficile situation économique du pays, du soutien insuffisant apporté aux praticiens et du manque d'intérêt que lui portent les jeunes.

Le système de divination Ifa

2005

NIGERIA

64

Le système de divination Ifa, qui s'appuie sur un vaste corpus de textes et de formules mathématiques, est pratiqué par les communautés Yoruba et par la diaspora africaine des Amériques et des Caraïbes. Le mot Ifa désigne le personnage mystique d'Ifa ou Orunmila, considéré par les Yoruba comme la divinité de la sagesse et du développement intellectuel.

Contrairement à d'autres formes de divination de la région qui ont recours à la médiumnité, la divination Ifa ne repose pas sur les pouvoirs oraculaires d'une personne. Elle se fonde sur un système de signes interprétés par un devin, le prêtre Ifa ou *babalawo*, littéralement « le père du prêtre ». Le système de divination Ifa est employé chaque fois qu'une décision importante, individuelle ou collective, doit être prise.

Le corpus littéraire de l'Ifa, appelé *odu*, comprend 256 volumes divisés en vers appelés *ese* dont on ne connaît pas le nombre exact car il augmente continuellement (il y a environ 800 *ese* par *odu*). Chacun des 256 *odu* a sa signature propre divinatoire, déterminée par le *babalawo* à l'aide de palmes sacrées et d'une chaîne de divination. Les *ese*, considérés comme la partie la plus importante de la divination Ifa, sont chantés par les prêtres dans une langue poétique. Ils sont l'expression de l'histoire des Yoruba, de leur langue, croyances, cosmovision et préoccupations sociales contemporaines. La connaissance de l'Ifa a été préservée au sein des communautés Yoruba et transmise parmi les prêtres Ifa.



Sous la pression religieuse et l'influence du colonialisme, les croyances et pratiques traditionnelles ont été l'objet d'une véritable discrimination. Les prêtres Ifa, pour la plupart très âgés, n'ont que des moyens modestes pour maintenir la tradition, transmettre leurs connaissances complexes et former de futurs praticiens. On assiste de ce fait à un désintérêt croissant des jeunes et des Yoruba pour la pratique et le recours à la divination Ifa, désintérêt qui s'accompagne d'une intolérance grandissante à l'égard des systèmes traditionnels de divination en général.

2005

La Hikaye palestinienne

65

PALESTINE



La Hikaye palestinienne est une forme de récit narratif pratiquée par les femmes. Ces récits fictifs qui ont évolué au fil des siècles évoquent les préoccupations quotidiennes de la société du Moyen-Orient et les problèmes familiaux. Critique de la société du point de vue des femmes, la Hikaye dresse un tableau de la structure sociale touchant directement leur vie. Beaucoup de récits décrivent des femmes déchirées entre le devoir et le désir.

La Hikaye est habituellement racontée à la maison pendant les soirées d'hiver, lors d'événements spontanés et conviviaux réunissant de petits groupes de femmes et d'enfants. Les hommes y assistent rarement car leur présence est considé-

rée inconvenante. La narration tire sa force expressive du langage utilisé, de l'intonation, du rythme du discours et des effets de voix, ainsi que de l'aptitude de la conteuse à captiver l'attention de l'auditoire pour le transporter dans un univers d'imagination et de fantaisie. La technique et le style de narration obéissent à des conventions linguistiques et littéraires qui le distinguent des autres genres narratifs populaires. La langue employée est un dialecte palestinien, le *fallahi* en milieu rural ou le *madani* en milieu urbain. Presque toutes les Palestiniennes de plus de 70 ans

sont des conteuses de Hikaye, et ce sont principalement elles qui perpétuent la tradition. Mais il n'est pas rare que des filles et des garçons se racontent ces histoires pour s'entraîner ou simplement pour le plaisir.

La pratique de la Hikaye est en train de décliner sous l'influence des mass médias incitant souvent les gens à considérer leurs coutumes comme arriérées. Ainsi, les femmes âgées ont tendance à modifier la forme et le contenu des récits. Les bouleversements incessants de la vie sociale dus à la situation politique actuelle dans les territoires palestiniens constituent également une menace pour la survie de la Hikaye.

Taquile et son art textile

PÉROU

2005

66



L'île de Taquile, située sur le lac Titicaca dans les hauts plateaux des Andes péruviennes, est connue pour son art textile qui fait partie de l'activité quotidienne des hommes et des femmes de tous âges et dont les produits sont portés par tous les membres de la communauté.

Les habitants de Taquile ont vécu relativement isolés du reste du pays jusque dans les années 1950 et la notion de communauté reste très forte. En témoignent l'organisation de la vie communautaire et le processus collectif de prise de décision. La tradition du tissage remonte aux anciennes civilisations Inca, Pukara et Colla, et a su maintenir vivants certains aspects des cultures andines préhispaniques.

Les tissus sont tricotés ou tissés sur les métiers préhispaniques fixes à pédale. Les vêtements les plus caractéristiques sont le *chullo*, bonnet tricoté avec oreilles, et la ceinture-calendrier, large ceinture tissée illustrant le cycle annuel des activités rituelles et agricoles. Cette ceinture a suscité l'intérêt de nombreux chercheurs car elle décrit des éléments de la tradition orale de la communauté et de son histoire. Malgré l'introduction de nouveaux symboles et d'images modernes dans l'art textile de Taquile, le style et les techniques traditionnels ont été préservés.

Taquile possède une école spécialisée dans l'artisanat local qui assure la viabilité et la continuité de la tradition. Le tourisme a contribué au développement de l'économie communautaire qui repose principalement sur les produits textiles et les services touristiques. Si le tourisme est considéré comme un moyen efficace de garantir la pérennité de cette tradition, la demande croissante a entraîné des changements majeurs en termes de matières, de production et de signification. La population de Taquile a considérablement augmenté depuis quelques décennies, provoquant des pénuries de ressources et obligeant à importer de plus en plus de produits du continent.

Le Hudhud, récits chantés des Ifugao

PHILIPPINES



figuratives et en répétitions, fait appel aux métonymies, métaphores et onomatopées, rendant leur transcription ardue. Il n'existe ainsi que très peu de traces écrites de cette tradition. Les récits évoquent les héros anciens, la loi coutumière, les croyances religieuses, les pratiques traditionnelles et reflètent l'importance de la culture du riz. Les narrateurs, principalement des femmes

Le hudhud est une tradition de chants narratifs de la communauté Ifugao, connue pour son système de rizières en terrasses aménagées dans les montagnes de l'île septentrionale de l'archipel des Philippines. Cette tradition est pratiquée au moment des semailles et de la récolte du riz, ainsi que lors des veillées et rituels funèbres. Probablement antérieur au septième siècle, le hudhud comporte plus de 200 histoires, chacune divisée en 40 épisodes. Leur récitation complète s'étendrait sur plusieurs jours.

Les Ifugao ayant une culture matrilineaire, l'épouse tient souvent le rôle principal dans ces chants et son frère a un rang plus élevé que son mari. Le langage des récits, riche en expressions

âgées, occupent une place de premier plan dans la communauté, à la fois comme historiens et prêtres. L'épopée hudhud est psalmodiée à tour de rôle par le premier récitant et par un chœur, selon une mélodie unique pour toutes les strophes.

La conversion des Ifugao au catholicisme a affaibli leur culture traditionnelle. En outre, le hudhud est lié à la récolte manuelle du riz, récolte désormais mécanisée. Bien que les rizières en terrasse aient été inscrites sur la Liste du patrimoine mondial, le nombre de cultivateurs ne cesse de décliner. Les derniers narrateurs, déjà très âgés, ont besoin d'être soutenus dans leurs efforts pour transmettre leurs connaissances et sensibiliser les jeunes.

L'épopée Darangen des Maranao du lac Lanao

2005

PHILIPPINES

68

Le Darangen est une ancienne épopée chantée qui recèle un véritable trésor de connaissances des Maranao, un peuple établi sur les rives du lac Lanao, à Mindanao. Cette île, située à l'extrême sud de l'archipel des Philippines, est le pays d'origine des Maranao, l'un des trois principaux groupes musulmans du pays.

Comprenant 17 cycles et près de 72000 vers, le Darangen célèbre des épisodes de l'histoire des Maranao et les tribulations de héros mythiques. Outre un contenu narratif captivant, l'épopée explore les thèmes fondamentaux de la vie et de la mort, de l'art de la séduction, de l'amour et de la politique à travers symboles, métaphores, ironie et satire. Le Darangen véhicule également un code du droit coutumier, des normes de comportement social et éthique, des principes de beauté esthétique et des valeurs sociales propres aux Maranao. Aujourd'hui encore, dans l'exercice du droit coutumier les anciens font référence à ce texte consacré par l'usage.

Le Darangen, qui signifie littéralement « raconter en chantant », existait avant l'islamisation des Philippines au quatorzième siècle. Il s'inscrit dans une culture épique liée à des traditions sanscrites anciennes et répandue dans la quasi-totalité de l'île de Mindanao. Bien qu'il ait été pour l'essentiel transmis oralement, certains passages ont été consignés dans des manuscrits à l'aide d'un ancien système d'écriture arabe. Il est



chanté lors des mariages, par des hommes et des femmes spécialement formés, et peut durer plusieurs nuits. Les exécutants doivent posséder une mémoire prodigieuse, des talents d'improvisation, une imagination poétique, une bonne connaissance du droit coutumier et de la généalogie, une technique vocale impeccable et élégante, ainsi qu'un talent certain pour captiver un auditoire pendant de longues heures. La psalmodie est parfois accompagnée de musique et de danse.

De nos jours, le Darangen est moins souvent exécuté, en partie à cause de son vocabulaire extrêmement riche et de ses formes linguistiques archaïques qui ne sont comprises que des praticiens, des anciens et des érudits. En outre, la standardisation des modes de vie pourrait constituer une menace pour la survie de cette épopée ancienne.

Le rituel royal ancestral du sanctuaire de Jongmyo et sa musique

2001

69

RÉPUBLIQUE DE CORÉE



Le sanctuaire de Jongmyo, à Séoul, est le théâtre d'un rituel confucéen dédié aux ancêtres de la dynastie Joseon (du XIV^e au XIX^e siècle) associant chant, danse et musique. Organisé par les descendants de la famille royale, il est pratiqué une fois

par an, le premier dimanche de mai. Il offre un exemple unique de rituel confucéen qui n'est plus célébré en Chine. Il s'inspire de textes classiques chinois sur le culte des ancêtres et la notion de piété filiale. Le rituel comprend également une prière pour la paix éternelle des âmes des ancêtres dans un sanctuaire construit pour leur servir de demeure spirituelle.

L'ordre de la cérémonie, fixé au quinzième siècle, est resté pour l'essentiel inchangé jusqu'à aujourd'hui. Pendant le rite, les officiants, vêtus du costume rituel et la tête ornée d'une couronne pour le roi et de diadèmes pour les autres, font des offrandes de nourriture et de vin dans des coupes rituelles. La musique, le Jongmyo Jerye, est interprétée avec des instruments traditionnels tels que gongs, cloches, luths, cithares et flûtes. La danse, exécutée par 64 danseurs sur 8 rangs, présente une alternance des forces Yin et Yang, conforme aux textes confucéens. La danse Munmu, sur la musique Botaepyong harmonieuse et apaisante, débute toujours par un pas vers la gauche, symbolisant la force du Yang. La danse Mumu, accompagnée par la musique Jeongdaeop, représente la force du Yin et commence par un mouvement vers la droite.

Aujourd'hui, ces rites ancestraux sont souvent considérés comme des cérémonies formelles vides de sens, en particulier avec l'importance accrue du christianisme. Toutefois le rituel et sa musique sont protégés par la Liste nationale du patrimoine immatériel et la loi de 1982 pour la protection des biens culturels.

Les chants épiques Pansori

2003

RÉPUBLIQUE DE CORÉE

70

Le pansori est une forme d'art dramatique musical exécutée par un chanteur accompagné d'un tambour. Cette tradition populaire, qui se distingue par son chant expressif, son discours stylisé, son répertoire de récits et sa gestuelle, embrasse à la fois la culture des élites et celle du peuple. Accompagné d'un seul tambour, le chanteur (homme ou femme) improvise, parfois huit heures durant, sur des textes mêlant expressions littéraires érudites et dialecte rural.

Le terme pansori vient des mots coréens *pan* qui signifie « endroit où les gens se rassemblent » et *sori*, « chant ». Le *pansori* apparaît au dix-septième siècle dans le sud-ouest de la Corée, probablement comme une nouvelle expression des chants narratifs des chamans. Tradition orale perpétuée par le peuple jusqu'à la fin du dix-neuvième siècle, il s'enrichit ensuite d'un contenu littéraire plus sophistiqué, gagnant ainsi les faveurs des élites urbaines. Les actions, les personnages et les situations mis en scène plongent leurs racines dans la Corée de la dynastie de Chosen (1392-1910). Pour acquérir la maîtrise des nombreux timbres vocaux et mémoriser le répertoire complexe, les chanteurs doivent se soumettre à un long et rigoureux entraînement. De nombreux virtuoses ont élaboré leur propre style d'interprétation et sont renommés pour leur manière particulière de déclamer certains épisodes.



Menacé de disparition dans le contexte de modernisation accélérée que connaît la Corée, le pansori a été proclamé « Bien culturel immatériel national » en 1964. Cette mesure a suscité un soutien institutionnel généreux qui a permis le renouveau de la tradition. Si le pansori reste l'un des genres préférés parmi les arts traditionnels du spectacle, il a perdu beaucoup de son caractère spontané originel. Comble de l'ironie, cette évolution récente est la conséquence directe des efforts de conservation, l'improvisation tendant à être reléguée au second plan avec l'essor du répertoire écrit. En fait, peu de chanteurs sont encore capables d'improviser et le public est moins sensible à la créativité spontanée et à la langue du pansori traditionnel.

Le festival Danoje de Gangneung

2005

71

RÉPUBLIQUE DE CORÉE



Le festival Danoje de Gangneung a lieu tous les ans dans la ville de Gangneung et ses environs, une région de la péninsule coréenne située à l'est des monts Taebaek. Il comprend un rituel chamaniste sur la crête de Daegwallyeong en l'honneur du dieu de la montagne et des dieux et déesses tutélaires. Il mêle musique traditionnelle et chants populaires *Odokddegi*, théâtre masqué *Gwanno*, poésie narrative orale et autres divertissements populaires. Le marché de Nanjang, le plus grand marché en plein air de Corée, est aujourd'hui un des principaux éléments du festival : produits et objets d'artisanat locaux y sont vendus et des concours, jeux et numéros de cirque y sont organisés.

Ce festival de quatre semaines débute par la préparation de la liqueur sacrée et les rituels chamanistes Dano dans lesquels un arbre sacré, le *sinmok*, ainsi qu'un objet rituel fait de plumes, de cloches et de bambou, le *hwagae*, jouent un rôle central. L'une des particularités du festival est la coexistence de rituels confucéens, chamanistes et bouddhistes. La croyance veut que ces rituels dédiés aux dieux protègent la région des catastrophes naturelles, permettant ainsi à ses habitants de vivre dans la paix et la prospérité. Chaque année, de nombreux visiteurs assistent aux cérémonies rituelles et prennent part aux diverses activités telles la confection des éventails Danoje, la fabrication de la liqueur sacrée, la réalisation de masques pour le théâtre *Gwanno*, la préparation et la dégustation des *surichiwi* (galettes de riz) ou le lavage des cheveux à l'eau d'iris.

Le festival Danoje de Gangneung jouit d'une grande popularité. Toutefois, la standardisation culturelle et la couverture croissante de l'événement par les médias ont entraîné la disparition de certains éléments du festival. Dans son contexte traditionnel, il avait notamment pour fonction de transcender les différences sociales en permettant aux gens de toutes classes de participer.

Le rituel du Căluș

ROUMANIE

2005

72

Exécutée dans la région d'Olt dans le sud de la Roumanie, la danse rituelle du Căluș fait également partie du patrimoine culturel des Valaques de Bulgarie et de Serbie. Bien que les documents les plus anciens concernant la musique accompagnant cette danse remontent au dix-septième siècle, le rituel est probablement issu de rites préchrétiens de purification et de fertilité qui utilisaient le symbole du cheval, animal vénéré comme incarnation du soleil. Le nom du rituel vient de Căluș, l'embouchure en bois de la bride du cheval.

Le rituel du Căluș consiste en un ensemble de jeux, de parodies, de chants et de danses. Il est exécuté par des danseurs hommes, les Călușari, accompagnés de deux violonistes et d'un accordéoniste. Les jeunes hommes étaient initiés au rituel par un *vataf* (maître) ayant lui-même hérité des connaissances des *descântece* (pouvoirs magiques) et des pas de danse de ses prédécesseurs. Arborant des chapeaux de cou-



leur, des chemises brodées et des pantalons ornés de clochettes, les Călușari exécutent des danses complexes qui mêlent frappe de pieds, claquement de talons, sauts et balancement de jambes. Selon la tradition, des groupes de Călușari, que l'on croyait investis de pouvoirs magiques de guérison, allaient de maison en maison, chantant, dansant et promettant santé et prospérité aux villageois.

Témoin de la diversité culturelle de la Roumanie, le rituel du Căluș est fortement valorisé dans les festivals de folklore, comme le Concours national de Caracal dans la région d'Olt, devenant un véritable symbole national. Les Călușari continuent de nos jours à se réunir le dimanche de Pentecôte pour se livrer à leurs prouesses chorégraphiques et musicales.

L'espace culturel et la culture orale des Semeiskie

2001

73

FÉDÉRATION DE RUSSIE



L'espace culturel des Semeiskie, à l'est du lac Baïkal, est un vestige d'expressions culturelles de la Russie d'avant le dix-septième siècle. La communauté d'environ 200 000 personnes parle un dialecte de Russie méridionale emprunt de biélorusse, d'ukrainien et de bouriate. Les Semeiskie pratiquent encore les anciens rituels orthodoxes et perpétuent des activités quotidiennes fondées sur le culte de la famille (le mot Semeiskie signifie « ceux qui vivent en famille ») et des principes moraux stricts. Ils se distinguent également par leur costume traditionnel, leur artisanat, leurs maisons, leur peinture, leur art décoratif, leur nourriture et leur musique. Leurs chœurs polyphoniques de chants traditionnels qui se forment à l'occasion des

Les Semeiskie, appelés « Vieux croyants », forment une communauté confessionnelle dont les origines remontent au schisme de l'Église orthodoxe russe, au dix-septième siècle. Leur histoire est marquée par la répression et l'exil. Sous le règne de Catherine II, les croyants de l'« ancien système » de diverses régions de Russie durent s'exiler en Sibérie, plus précisément en Transbaïkalie où ils vivent encore aujourd'hui. Dans cette contrée reculée, ils ont préservé des éléments de leur culture d'origine qui leur ont conféré une identité de groupe propre.

fêtes familiales et populaires sont également remarquables. Ces chants, dits « traïnants », puisent leurs racines dans la musique liturgique russe du Moyen Âge.

Marginalisées jusqu'à la fin de la période soviétique, les communautés ont dû s'adapter aux bouleversements socio-économiques qui ont suivi, notamment la pression des nouvelles technologies tendant à uniformiser plusieurs éléments de cette culture. Le nombre de « Vieux croyants », considérés comme les gardiens des traditions, ne cesse de décliner. Cependant diverses initiatives témoignent d'une réelle volonté de protéger ce patrimoine, comme la création du Centre culturel des Semeiskie dans le village de Tarbagatay.

L'Olonkho, épopée héroïque iakoute

FÉDÉRATION DE RUSSIE

2005

74

Le terme Olonkho désigne à la fois la tradition épique iakoute, l'un des arts épiques les plus anciens des peuples turciques, et l'épopée qui est au cœur de cette tradition. Celle-ci est aujourd'hui encore récitée épisodiquement en République de Sakha (Iakoutie), à l'extrême-orient de la Fédération de Russie.

Ces récits poétiques, qui comptent entre 10 000 et 15 000 vers, sont racontés par un chanteur-conteur qui alterne une partie versifiée chantée avec une partie en prose composée de récitatifs. Outre des talents d'acteur et de chanteur, le narrateur doit posséder une grande éloquence et la maîtrise de l'improvisation poétique. L'épopée relate de nombreuses légendes mettant en scène d'anciens guerriers, des dieux, des esprits et des animaux, mais aborde aussi des sujets contemporains comme la désintégration de la société nomade.

Comme chaque communauté avait son propre narrateur possédant un vaste et riche répertoire, de nombreuses versions de l'Olonkho ont circulé. La tradition a vu le jour dans le contexte familial comme forme de divertissement et moyen d'éducation. Reflet des croyances iakoutes, elle est également un témoignage du mode de vie d'une petite nation luttant pour sa survie en période de troubles politiques et dans des conditions climatiques et géographiques difficiles.



Les bouleversements politiques et technologiques intervenus au vingtième siècle en Russie ont failli faire disparaître la tradition épique en République de Sakha. Malgré l'intérêt croissant suscité par l'Olonkho depuis la *perestroïka*, cette tradition est menacée en raison du vieillissement des derniers praticiens.

2005

75

Le Kankurang, rite d'initiation mandingue

SÉNÉGAL ET GAMBIE



Le *Kankurang* est un rite initiatique pratiqué dans les provinces mandingues du Sénégal et de la Gambie, correspondant à la Casamance, et dans la ville de Mbour. Selon la tradition, le *Kankurang* serait issu du *Komo*, une société secrète de chasseurs dont l'organisation et les pratiques ésotériques ont contribué à l'émergence des Mandingues.

Le personnage central du *Kankurang* est un initié qui porte un masque fait d'écorce et de fibres rouges d'un arbre appelé *faara*; il est vêtu de feuilles et son corps est peint de teintures végétales. Il est associé aux cérémonies de circoncision et aux rites initiatiques. Son apparition est marquée par une

série d'étapes rituelles: la désignation de l'initié qui portera le masque et son investiture par les anciens, sa retraite dans la forêt avec les initiés, les veillées et processions dans le hameau des nouveaux initiés. Ces rites ont généralement lieu entre les mois d'août et de septembre. Le *Kankurang* parade toujours entouré d'anciens initiés et des villageois qui suivent avec respect ses faits et gestes, et l'accompagnent de leurs chants et danses. Ses apparitions sont ponctuées d'une danse saccadée qu'il exécute en maniant deux coupe-coupe et en poussant des cris stridents. Ses suivants, armés de bâtons et de feuilles de rônier, marquent la cadence de leurs refrains et tambours.

Le *Kankurang* est à la fois le garant de l'ordre et de la justice, et l'exorciste des mauvais esprits. En tant que tel, il assure la transmission et l'enseignement d'un ensemble complexe de savoir-faire et de pratiques qui constituent le fondement de l'identité culturelle mandingue. Ce rituel, qui s'est étendu à d'autres communautés et groupes de la région, est l'occasion pour les jeunes circoncis d'apprendre les règles de comportement qui garantissent la cohésion du groupe, les secrets des plantes et de leurs vertus médicinales ou des techniques de chasse. La tradition connaît un recul en raison de la rapide urbanisation de la plupart des régions du Sénégal et de la Gambie, et de la réduction des surfaces des forêts sacrées, transformées en terres agricoles. Le rituel s'en trouve banalisé, minant l'autorité du *Kankurang*.

La Fujara et sa musique

SLOVAQUIE

2005

76

La Fujara est une très longue flûte percée de trois trous, traditionnellement jouée par les bergers slovaques. Elle fait partie intégrante de la culture traditionnelle du centre de la Slovaquie. Cette flûte n'est pas un simple instrument de musique, c'est aussi un objet de grande valeur artistique: chacune a ses propres ornements extrêmement élaborés.

Le tube principal de la flûte, qui mesure entre 160 et 200 cm de long, est raccordé à un tube plus court de 50 à 80 cm. L'instrument se distingue par le caractère « marmonnant » de son registre grave et par les sons harmoniques très aigus rendus possibles par sa longueur. La musique mélancolique et rhapsodique varie selon le contenu des morceaux qui évoquent principalement la vie et le travail des bergers. Le répertoire musical est composé de mélodies adaptées aux caractéristiques techniques de l'instrument et de sons imitant la nature, tel le gargouillis d'un ruisseau ou d'une source.

Au cours des dix-neuvième et vingtième siècles, le cercle des amateurs de Fujara s'est élargi au-delà du cadre pastoral. Grâce aux interprétations des musiciens de la région de Podpolanie lors de festivals, l'instrument a gagné reconnaissance et popularité à travers le pays. La Fujara est jouée en diverses occasions tout au long de l'année, mais principalement du printemps à l'automne, par des musiciens professionnels et les rares bergers encore en activité.



Depuis quelques décennies, la Fujara est davantage jouée lors d'événements particuliers. La période communiste et la conjoncture politique des années 1990 ont généré de profondes mutations sociales, culturelles et économiques; les jeunes, en particulier, perdent contact avec cet art populaire traditionnel. Des initiatives individuelles tentent de sauvegarder l'instrument ainsi que les connaissances et savoir-faire qui lui sont associés.



Le mystère d'Elche

ESPAGNE



Le mystère d'Elche est un drame musical sacré sur la mort, l'assomption et le couronnement de la Vierge Marie. Il est représenté depuis le milieu du quinzième siècle dans la basilique Sainte-Marie et dans les rues de la vieille ville d'Elche, dans la région de Valence. C'est un témoignage vivant du théâtre religieux européen du Moyen Âge et du culte de la Vierge.

Cette représentation théâtrale, entièrement chantée, comprend deux actes joués les 14 et 15 août. Elle décrit la mort et le couronnement de la Vierge à travers une série de scènes et de tableaux: la mort de Marie, la procession nocturne suivie par des centaines de participants portant des cierges, la procession du matin, la procession funèbre de l'après-midi dans les rues d'Elche, et la mise en scène des funérailles, de l'assomption et du couronnement dans la basilique. Le texte est écrit en langue valencienne, forme locale du catalan, avec quelques passages en latin. La scène s'organise selon deux plans: la scène horizontale « terrestre » et la scène verticale « céleste », caractéristiques du mystère médiéval. Une machinerie aérienne ancienne produit les effets spéciaux.

Plus de 300 volontaires participent chaque année à la représentation comme acteurs, chanteurs, metteurs en scène, machinistes, costumiers et préposés à l'intendance, mais aussi aux préparatifs tout au long de l'année. Cette tradition qui attire toute la population de la ville est intimement liée à l'identité culturelle et linguistique des habitants de la région. Proclamé « Monument national » en 1931, le mystère d'Elche est protégé par plusieurs lois visant à sauvegarder le patrimoine culturel.

La Patum de Berga

ESPAGNE

2005

78

La Patum de Berga est une fête populaire dont l'origine est à chercher dans les réjouissances et processions qui accompagnaient la célébration de la Fête-Dieu au Moyen Âge. Des représentations théâtrales et des défilés d'effigies animent les rues de cette ville catalane située au nord de Barcelone. La célébration a lieu chaque année pendant la semaine de la Fête-Dieu, entre la fin du mois de mai et la fin du mois de juin.

Une réunion extraordinaire du conseil municipal, la sortie du *Tabal* (gros tambour emblématique qui préside aux festivités) et des *Quatre Fuets* donnent le coup d'envoi des réjouissances. Les jours suivants voient se succéder diverses manifestations, les plus importantes étant les défilés, la Patum d'apparat, la Patum des enfants et la Patum complète. Le *Tabal* (tambourin), les *Cavallets* (chevaux de cartons), les *Maces* (démons brandissant des masses et fouets), les *Guites* (mules rueuses), l'aigle, les nains à grosse tête, les *Plens* (diables de feu) et des géants costumés en Sarrasins défilent tour à tour, exécutant des acrobaties, allumant des feux d'artifice et répandant musique dans un joyeux mouvement collectif. Tous ces personnages se retrouvent pour la danse finale, le *Tirabol*.



La Patum de Berga a su conserver au fil des siècles sa double nature profane et religieuse. Elle se distingue des autres fêtes similaires de la région par sa richesse et sa diversité, la persistance du théâtre de rue médiéval et sa composante rituelle. Si sa survie semble assurée, il apparaît toutefois essentiel de veiller à ce que les développements urbains et touristiques n'altèrent pas sa valeur.

2003

79

Lakalaka, danses et discours chantés du Tonga

TONGA



L'archipel du Tonga se trouve dans le Pacifique Sud, à environ 2 000 kilomètres au nord-est de la Nouvelle-Zélande. C'est la seule monarchie constitutionnelle de la région. Souvent considéré comme la danse nationale du Tonga, le lakalaka est un mélange de chorégraphie, d'art oratoire, de polyphonies vocale et instrumentale. Cette expression culturelle est pratiquée par toutes les communautés du royaume et joue un rôle de premier ordre lors des cérémonies importantes comme le couronnement du monarque et l'anniversaire de la constitu-

tion. Le terme lakalaka, qui signifie en langue tongane « faire des pas rapides ou prudents », tire son origine d'une danse appelée *me'elaufola*. La tradition est apparue au dix-neuvième siècle et, grâce à sa transmission continue et au soutien de la famille royale, a connu un renouveau au vingtième siècle.

Les représentations durent une trentaine de minutes et peuvent réunir plusieurs centaines de personnes. Les participants se mettent en rang, les hommes à droite et les femmes à gauche. Les hommes font des mouvements rapides et énergiques, tandis que les femmes exécutent des pas gracieux doublés d'une gestuelle élégante. Les deux groupes accompagnent la danse en frappant des mains et en chantant, souvent avec le soutien d'un chœur. Le chant polyphonique associé aux mouvements synchronisés de ces centaines de danseurs offre un spectacle saisissant. La force créatrice à l'origine de ces représentations est le *punake*, tout à la fois poète, compositeur, chorégraphe et directeur artistique. La tradition veut que les punakes renouvellent continuellement le répertoire en explorant des thèmes puisés dans l'histoire, les légendes, les valeurs et la structure sociale du Tonga.

Depuis quelques décennies, le nombre de représentations ne cesse de diminuer et les jeunes compositeurs ont tendance à recycler le répertoire existant plutôt que de le renouveler.

L'art des Meddah, conteurs publics

2003

80

TURQUIE

Le *meddahlik* était une forme d'art dramatique turc interprétée par un acteur unique, le *meddah*, et pratiquée dans toute la Turquie et les pays turcophones. Au fil du temps, des genres narratifs similaires se sont multipliés dans ce vaste espace géographique, par interaction entre les peuples d'Asie, du Caucase et du Moyen-Orient.



Historiquement, la vocation des *meddahs* était non seulement de distraire, mais aussi d'éclairer et d'éduquer le public. Ces conteurs, que l'on pouvait entendre dans les caravansérails, les marchés, les cafés, les mosquées et les églises, propageaient des valeurs et des idées au sein d'une population souvent illettrée. Leurs critiques sociales et politiques déclenchaient régulièrement de vives discussions sur les sujets d'actualité. Le terme *meddah*, de l'arabe *maddah* « faire l'éloge de quelqu'un », peut se traduire par « conteur ». Le *meddah* choisit des chants et des récits comiques parmi un répertoire de romances, de légendes et d'épopées populaires, et les

adapte au lieu et au public. Mais c'est avant tout la relation qui s'établit avec les spectateurs qui fait la qualité de sa prestation, de même que son talent à combiner imitations, plaisanteries et improvisation, souvent sur des thèmes d'actualité. Cet art, qui attache une grande importance à la maîtrise de la rhétorique, est tenu en haute estime en Turquie.

Bien que certains *meddahs* se produisent encore lors de fêtes religieuses et laïques, ainsi qu'à la télévision, le genre a perdu beaucoup de sa fonction éducative et sociale originelle en raison de l'essor des médias, en particulier l'apparition de postes de télévision dans les cafés.

Le Sema, cérémonie Mevlevi

TURQUIE



Les Mevlevi sont un ordre ascétique soufi fondé en 1273 à Konya, d'où ils ont progressivement essaimé dans tout l'empire ottoman. Aujourd'hui, on trouve des Mevlevi dans de nombreuses communautés turques à travers le monde, mais les centres les plus actifs et les plus célèbres restent ceux de Konya et d'Istanbul.

Les Mevlevi sont connus pour leur danse giratoire. Après un jeûne recommandé de plusieurs heures, les derviches tourneurs commencent à tourner sur eux-mêmes, prenant appui sur le pied gauche et utilisant le pied droit pour pivoter. Le corps du danseur doit être souple, les yeux doivent rester ouverts, sans rien fixer afin que les images deviennent

floues et flottantes. Pendant les cérémonies de danse, ou *Sema*, un répertoire musical particulier appelé *ayin* est joué. Comprenant quatre parties de compositions vocales et instrumentales, il est exécuté par au moins un chanteur, un flûtiste ou *neyzen*, un joueur de timbale et un joueur de cymbales. Les danseurs étaient formés lors d'une retraite de 1 001 jours dans des cloîtres melevi (*mevlevihane*) où ils apprenaient les règles d'éthique, les codes de conduite et les croyances par une pratique quotidienne de prière, musique religieuse, poésie et danse. Au terme de cette formation, ils retournaient à leur famille et travail tout en restant membre de l'ordre.

Les politiques de sécularisation ont conduit à la fermeture de tous les *mevlevihane* en 1925. Dans les années 1950, le gouvernement turc a de nouveau autorisé les cérémonies, mais seulement en public, avant de lever cette restriction dans les années 1990. Certains groupes privés s'efforcent de redonner à la cérémonie du Sema son caractère spirituel et intime original. Mais les trente années de pratique clandestine ont privé le *sema* d'une partie de sa signification religieuse, la transmission ayant été axée sur la musique et les chants au détriment des traditions spirituelles et religieuses. Aujourd'hui, nombre de cérémonies ne se déroulent plus dans leur contexte traditionnel mais devant un public de touristes et ont été raccourcies et simplifiées pour répondre aux exigences commerciales.

La fabrication des tissus d'écorce en Ouganda

2005

OUGANDA

82

La fabrication de tissus d'écorce est un artisanat ancien des Baganda, un peuple établi dans le royaume de Buganda, dans le sud de l'Ouganda. Selon la tradition, les artisans du clan Ngonge, sous la direction d'un *kaboggoza*, chef héréditaire des artisans, fabriquaient du tissu d'écorce pour la famille royale baganda et le reste de la communauté. Ce travail repose sur quelques-uns des savoir-faire les plus anciens de l'humanité, une technique préhistorique antérieure à l'invention du tissage.

L'écorce intérieure du Mutuba (*Ficus natalensis*) est récoltée pendant la saison des pluies, puis longuement et vigoureusement battue à l'aide de différents maillets en bois pour lui donner une texture souple et fine et une couleur ocre uniforme. Les artisans travaillent dans un hangar ouvert afin d'empêcher l'écorce de sécher trop rapidement. Le tissu d'écorce est porté à la manière d'une toge par les hommes et les femmes, avec une large ceinture autour de la taille pour ces dernières. De couleur ocre pour l'homme ordinaire, il est teint en blanc ou en noir pour les rois et les chefs et porté de façon différente pour mettre leur statut en valeur. Il est principalement porté lors des cérémonies de couronnement et de gué-

rison, les funérailles et les rassemblements culturels. Il peut également servir de rideau, de moustiquaire, de linge de lit ou de sac pour conserver des produits.



La fabrication de tissu d'écorce était très répandue dans le royaume de Buganda où pratiquement chaque village possédait son atelier. Avec l'arrivée des tissus en coton apportés au dix-neuvième siècle par les caravanes marchandes arabes, la production s'est ralentie avant de disparaître, limitant l'usage du tissu d'écorce à des fonctions sociales et culturelles. Toutefois, le tissu d'écorce reste pour la communauté baganda un symbole distinctif de ses traditions sociales et culturelles. Depuis quelques années, sa fabrication est fortement encouragée et valorisée dans le royaume.



L'espace culturel du district de Boysun

OUZBÉKISTAN



Situé dans le sud-est de l'Ouzbékistan, sur la route reliant l'Asie mineure à l'Inde, le district de Boysun est l'une des plus anciennes régions habitées d'Asie centrale. Le déclin de la route de la soie et les bouleversements politiques intervenus en Asie centrale ont contribué à l'isolement de la région. Ces circonstances ont favorisé la préservation de traditions anciennes, empreintes de diverses religions, notamment des croyances chamanistes, le zoroastrisme, le bouddhisme et l'islam. Aujourd'hui, le district compte près de 82 000 habitants.

De nombreux rituels traditionnels sont encore vivants: la veille de Navruz, la fête du printemps donne lieu à un rituel de semailles avec offrandes de nourriture. Les rites familiaux persistent également: 40 jours après une naissance, les mauvais esprits sont chassés par le feu et la cendre. La circoncision des garçons est l'occasion de combats de chèvres et de divers jeux, comme la lutte ou les courses de chevaux. D'anciennes pratiques restent fréquemment utilisées lors des cérémonies de mariage et des rites funéraires, et des rituels chamanistes pour guérir les malades. Parmi les autres traditions populaires figurent les chants rituels liés aux fêtes annuelles, les légendes épiques et les danses. Des instruments à vent ou à cordes accompagnent les chants lyriques. L'ensemble de musique folklorique Shalola a recueilli les chansons populaires et recensé les instruments et costumes traditionnels. Les membres du groupe ont également documenté les légendes, épopées et vieilles mélodies dans les villages.

Le modèle culturel imposé sous l'ère soviétique ne laissait que peu de place à l'expression culturelle et artistique traditionnelle de Boysun. Aujourd'hui, il apparaît essentiel de soutenir les communautés en leur fournissant instruments de musique et matériel technique pour documenter leurs diverses expressions culturelles.

La musique Shashmaqom

OUZBÉKISTAN ET TADJIKISTAN

2003

84

Depuis plus de dix siècles, la tradition musicale du shashmaqom est cultivée dans les centres urbains de la région d'Asie centrale autrefois appelée Mâwarâ al-nahr qui correspond au Tadjikistan et à l'Ouzbékistan actuels.

Le shashmaqom, littéralement « six maqams », est un mélange de musique vocale et instrumentale, de langages mélodiques et rythmiques et de poésie. Il est exécuté en solo ou par un groupe de chanteurs accompagnés d'un orchestre composé de luths, vièles, tambours sur cadre et flûtes. L'introduction instrumentale qui ouvre généralement l'œuvre est suivie du *nasr*, partie vocale principale composée de deux groupes distincts de chants.

Le shashmaqom remonte à l'époque préislamique. Il a été influencé, tout au long de son histoire, par l'évolution de la musicologie, de la poésie, des mathématiques et du soufisme. Le système du *maqam* a connu un tel succès aux neuvième et dixième siècles que de nombreuses écoles de musique se sont ouvertes, principalement dans la communauté juive, dans la ville de Boukhara, centre historique et spirituel du shashmaqom. Le répertoire du shashmaqom exige des musiciens une formation spéciale car le système de notation classique ne peut consigner que le cadre général. La transmission orale de maître à élève reste donc le moyen privilégié pour préserver la musique et ses valeurs spirituelles.



À partir des années 1970, la plupart des interprètes les plus connus de shashmaqom ont quitté le Tadjikistan et l'Ouzbékistan pour émigrer en Israël et aux États-Unis. Depuis l'accès à l'indépendance des deux pays en 1991, plusieurs mesures ont été prises pour sauvegarder le shashmaqom. Seuls quelques rares musiciens ont conservé les styles d'interprétation locaux enseignés par des professeurs indépendants. Avec la disparition de nombreux maîtres du shashmaqom, la grande majorité des interprètes actuels au Tadjikistan et en Ouzbékistan sont des élèves issus du Conservatoire de Tachkent qui propose des cours de composition.

Les dessins sur le sable de Vanuatu

2003

85

VANUATU



Situé dans le Pacifique Sud, l'archipel de Vanuatu a préservé une tradition originale et complexe de dessins sur le sable. Plus qu'une expression artistique indigène, cette « écriture » multifonction intervient dans de nombreux contextes : rituels, contemplation et communication.

Les dessins sont exécutés directement sur le sol, dans le sable, la cendre volcanique ou l'argile. À l'aide d'un doigt, le dessinateur trace une ligne continue qui se profile en arabesques selon un canevas imaginaire pour produire une composition harmonieuse, souvent symétrique, de motifs géomé-

triques. Cette tradition graphique, riche et dynamique, est devenue un moyen de communication entre les membres des quelque 80 groupes linguistiques différents qui vivent dans les îles du centre et du nord de l'archipel. Les dessins font aussi office de moyens mnémotechniques pour transmettre les rituels, les connaissances mythologiques et d'innombrables informations orales sur l'histoire locale, les cosmologies, les systèmes de parenté, les cycles de chant, les techniques agricoles, l'architecture, l'artisanat ou les styles chorégraphiques. La plupart des dessins sur le sable ont plusieurs fonctions et niveaux de signification : ils peuvent être « lus » comme œuvres artistiques, sources d'information, illustrations de récits, signatures ou simples messages et objets de contemplation. Ce ne sont pas de simples « images », mais une combinaison de connaissances, de chants et de récits empreints de significations sacrées ou profanes. Un maître dans l'art du dessin de sable doit par conséquent non seulement connaître parfaitement les motifs, mais aussi comprendre leur signification. De même, il doit être capable d'interpréter les dessins pour les spectateurs.

En tant que symboles de l'identité de Vanuatu, ces dessins sont souvent présentés comme une sorte de folklore décoratif aux touristes ou à d'autres fins commerciales. Sans une attention particulière, cette tendance à ne considérer que l'aspect esthétique des dessins pourrait faire perdre à la tradition sa signification symbolique plus profonde et sa fonction sociale originale.

Le Nha Nhac, musique de cour vietnamienne

2003

86

VIETNAM

Le *Nha Nhac*, littéralement « musique élégante », désigne les divers styles de musique et de danse exécutés à la cour royale vietnamienne du quinzième siècle à la première moitié du vingtième siècle. Il ouvrait et clôturait généralement les cérémonies qui marquaient les anniversaires, les fêtes religieuses, les couronnements, les funérailles et les réceptions officielles. De tous les genres musicaux qui ont vu le jour au Vietnam, seul le *Nha Nhac* peut se targuer d'avoir une dimension nationale et de forts liens avec les traditions d'autres pays d'Asie du Sud-Est. Les représentations de *Nha Nhac* réunissaient autrefois de nombreux

chanteurs, danseurs et musiciens vêtus de somptueux costumes. Les grands orchestres, où dominaient les tambours, comprenaient de nombreux autres types de percussions, ainsi que des instruments à vent et à cordes. Tous les exécutants devaient rester extrêmement concentrés afin de suivre scrupuleusement toutes les étapes du rituel.

Le *Nha Nhac* a vu le jour sous la dynastie Le (1427-1788) et a été institutionnalisé et codifié sous le règne des monarques Nguyen (1802-1945). Véritable symbole de la puissance et de la longévité de la dynastie, il est devenu un élément fondamental des nombreuses cérémonies royales. Son rôle ne se cantonnait pas à l'accompagnement musical des solennités de la cour: c'était également un moyen de communiquer avec les dieux et les rois, de leur rendre hommage, et de propager des connaissances sur la nature et l'univers.



Les événements qui ont ébranlé le Vietnam au vingtième siècle, en particulier la chute de la monarchie et les décennies de guerre, ont sérieusement mis en péril la survie du *Nha Nhac*. Privé de son contexte, cette musique a perdu sa fonction originale. Mais les quelques derniers musiciens de cour encore vivants s'efforcent de maintenir la tradition. Certaines formes de *Nha Nhac* ont été conservées dans des rituels populaires et des cérémonies religieuses, ou servent de source d'inspiration à la musique vietnamienne contemporaine.

2005

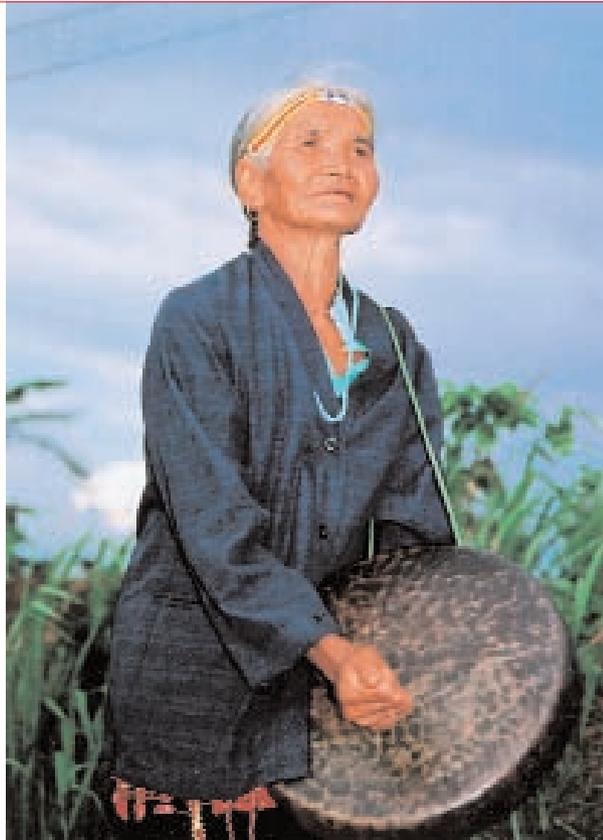
87

L'espace de la culture des Gongs

VIETNAM

L'espace de la culture des gongs, dans les montagnes du centre du Vietnam, englobe plusieurs provinces et dix-sept communautés ethnolinguistiques austro-asiatiques et austronésiennes. Étroitement liés à la vie quotidienne et au cycle des saisons, leurs systèmes de croyances composent un monde mystique où le jeu du gong constitue un langage privilégié entre les hommes, les divinités et le monde surnaturel. Derrière chaque gong se cache un dieu ou une déesse d'autant plus puissant que le gong est ancien. Toute famille possède au moins un gong qui témoigne de sa fortune, de son autorité et de son prestige, tout en lui assurant protection. Si différents cuivres sont utilisés lors de certaines cérémonies, seul le gong est présent dans tous les rituels de la vie de la communauté et constitue le principal instrument cérémoniel.

La façon de jouer du gong varie d'un village à l'autre. Chaque instrumentiste porte un gong différent, d'un diamètre variant



entre 25 et 80 cm. Les ensembles d'hommes ou de femmes comptent entre trois et douze gongs selon les villages. La configuration et le rythme sont adaptés au contexte de la cérémonie, tels le sacrifice rituel des bœufs, la bénédiction du riz ou les deuils. Les gongs de la région sont achetés dans les pays voisins et accordés afin d'obtenir la tonalité souhaitée et d'en faire leur propre instrument.

Les mutations économiques et sociales ont bouleversé le mode de vie traditionnel de ces communautés et ne fournissent plus le contexte originel de la culture des gongs. La transmission de ce mode de vie, des connaissances et savoir-faire a été particulièrement perturbée pendant les décennies de guerre du siècle dernier. Aujourd'hui, le phénomène est aggravé par la disparition des vieux artisans et l'intérêt croissant des jeunes pour la culture occidentale. Privés de leur signification sacrée, les gongs sont parfois vendus comme matériau recyclable ou échangés contre d'autres produits.

Le chant de Sana'a

2003

YÉMEN

88

Le chant de Sana'a, également appelé *al-Ghina al-San'ani*, désigne un ensemble de chants appartenant à une riche tradition musicale pratiquée à travers tout le pays. Issu de diverses traditions poétiques datant du quatorzième siècle, il accompagne un certain nombre d'activités sociales, telles que la veillée de noces (*samra*) et le *magyal*, rassemblement entre amis ou collègues qui a lieu chaque après-midi.

Les chants sont interprétés par un chanteur soliste accompagné de deux instruments anciens: le *qanbus* (luth yéménite) et le *sahn nuhasi*, un plateau en cuivre que le musicien tient en équilibre sur ses pouces et tape doucement de ses huit autres doigts. Il existe de très nombreux types mélodiques différents. La modulation de l'un à l'autre au cours d'un même concert est rare, mais le talent artistique du chanteur réside dans sa capacité à embellir une mélodie pour souligner le sens du texte et toucher l'auditoire. Le répertoire poétique, écrit en dialectes yéménites et en arabe classique, regorge de jeux de mots et est empreint d'une profonde émotion. Les textes des chants constituent le corpus poétique le plus vénéré et le plus souvent cité au Yémen. Bien qu'ils soient directement associés à la capitale historique du pays, Sana'a, ils sont également très répandus dans les villes et zones rurales du pays. Le répertoire poétique fait en effet souvent appel aux dialectes des différentes régions. Et les mélodies traditionnelles sont régulièrement empruntées par les interprètes d'autres genres, notamment les danses rurales et la musique contemporaine.



Si les Yéménites restent très fiers de la tradition du chant de Sana'a, la fréquentation des concerts a fortement diminué. Par ailleurs, les musiciens actuels, pourtant de plus en plus nombreux, ne connaissent que quelques vieux chants qu'ils insèrent dans leurs récitals, avant de passer à un répertoire moderne plus léger. Seuls quelques musiciens âgés ont préservé l'intégralité de la tradition et les subtilités de l'interprétation.



La mascarade Makishi

ZAMBIE

La mascarade Makishi marque la fin du *mukanda*, un rituel annuel d'initiation pour les garçons de huit à douze ans. Ce rituel est célébré par les communautés Vaka Chiyama Cha Mukwamayi auxquelles appartiennent les Luvale, les Chokwe, les Luchazi et les Mbunda, des peuples établis dans les provinces nord-ouest et ouest de la Zambie.

C'est habituellement au début de la saison sèche que les jeunes quittent leur famille pour passer un à trois mois dans un campement isolé en pleine brousse. Cette séparation du monde extérieur marque leur mort symbolique en tant qu'enfants. Le *mukanda* comprend la circoncision des initiés, des épreuves de courage et des leçons sur leur rôle futur d'hommes et d'époux. Chacun se voit attribuer un personnage masqué qui l'accompagne tout au long de son initiation. Le *Chisaluke* représente un homme puissant et riche, fort d'une grande influence spirituelle; le *Mupala*, « seigneur » du *mukanda*, est un esprit protecteur doué de facultés surnaturelles; *Pweva*, personnage féminin symbolisant la femme idéale, est responsable de l'accompagnement musical des rituels et des danses. Enfin, le *Makishi* représente l'esprit d'un ancêtre défunt revenu dans le monde des vivants pour aider les garçons. La fin du *mukanda* est célébrée par une cérémonie de reconnaissance. Tout le village assiste aux démonstrations de danse et de mime des Makishi jusqu'à ce que les nouveaux initiés émergent du camp pour réintégrer leur communauté en adultes.



Le *mukanda* a une fonction éducative dans la mesure où il assure la transmission de techniques de survie et de connaissances sur la nature, la sexualité, les croyances religieuses et les valeurs sociales de la communauté. Il durait autrefois plusieurs mois et constituait la raison d'être de la mascarade Makishi. Aujourd'hui, il est réduit à un mois afin de s'adapter au calendrier scolaire. Cet ajustement lié aux sollicitations de plus en plus nombreuses de danseurs *makishi* pour des rassemblements sociaux et politiques risque d'altérer le caractère originel du rituel.

La danse Mbende Jerusarema

ZIMBABWE

2005

90

Le Mbende Jerusarema est une danse populaire pratiquée par les Zezuru Shona, une ethnie établie dans l'est du Zimbabwe, en particulier dans les districts de Murewa et d'Uzumba-Maramba-Pfungwe.

Exécutée par les hommes et les femmes, la danse se caractérise par des mouvements acrobatiques et sensuels. Elle est rythmée par le battement polyrythmique d'un tambour accompagné d'un groupe d'hommes jouant des claquettes et de femmes frappant dans leurs mains, jodlant et soufflant dans des sifflets. Contrairement à d'autres danses similaires d'Afrique de l'Est, le Mbende Jerusarema ne demande ni enchaînements élaborés de pas ni grands ensembles de tambours. La musique est exécutée par un seul maître tambour, sans chants ni paroles.

Au cours de la danse, les hommes s'accroupissent à plusieurs reprises en agitant les bras et frappent vigoureusement le sol de la jambe droite pour imiter la taupe creusant son terrier. Le nom étrange de la danse en dit long sur les vicissitudes qu'elle a traversées au fil des siècles. Avant la domination coloniale, cette ancienne danse de fertilité s'appelait Mbende, mot shona qui signifie « taupe », animal qui symbolisait autrefois la fertilité, la sexualité et la famille. Sous l'influence des missionnaires chrétiens qui désapprouvaient cette danse sexuellement explicite, elle a été rebaptisée Jerusarema, adaptation en shona du nom de la ville de Jérusalem, afin de lui conférer une connotation religieuse. Aujourd'hui, les deux noms sont couramment employés. En dépit de sa condamnation par l'Église chrétienne, la danse a conservé sa popularité, devenant un objet de fierté et d'identité dans la lutte contre le colonialisme.



De plus en plus souvent exécutée comme un divertissement exotique pour touristes, elle perd de son caractère et de sa signification. Elle est également plus fréquemment utilisée dans les réunions de partis politiques où elle est dépourvue de ses intentions originelles. Le tambour mitumba, les hochets et les sifflets qui l'accompagnaient traditionnellement ont été successivement remplacés par des instruments de mauvaise qualité, contribuant à la perte du caractère unique de la musique du Mbende.

Les membres du jury international

Le jury international, composé de 18 membres nommés par le Directeur général, s'est réuni en 2001, 2003 et 2005. Il a été renouvelé par moitié entre les deuxième et troisième proclamations à l'expiration des mandats.

Hassan M. Al-Naboodah

(Émirats arabes unis)

Professeur à l'Université des Émirats arabes unis

Après des études d'histoire et de culture arabe, Hassan Al-Naboodah a occupé plusieurs postes à l'Université des Émirats arabes unis, ainsi qu'au Conseil de la recherche et au ministère de l'Éducation. Spécialiste de l'histoire de l'islam médiéval, il est actuellement directeur du Centre Zayed du patrimoine et de l'histoire.

Antonio Augusto Arantes

(Brésil)

Président de l'Institut national brésilien du patrimoine historique et artistique (IPHAN)

Socio-anthropologue spécialiste des cultures folkloriques et populaires, du paysage urbain et de la préservation du patrimoine culturel, Antonio Arantes enseigne à l'Université de Campinas depuis 1968. Il a dirigé plusieurs associations d'anthropologie et a contribué à l'élaboration de la Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel.

Egil Bakka

(Norvège)

Directeur du Centre norvégien des musiques et danses traditionnelles

Spécialiste de plusieurs domaines du patrimoine culturel immatériel, notamment les danses traditionnelles, Egil Bakka a mené de vastes recherches de terrain en Norvège, dans les îles Féroé et en Islande. Il dirige le programme d'études sur la danse à l'Université norvégienne de Science et de Technologie et préside le Comité des costumes traditionnels et folkloriques.

Aziza Bennani

(Maroc)

**Professeur d'université,
Ambassadeur du Maroc auprès de l'UNESCO**

Aziza Bennani a été professeur à la Faculté des Lettres et des Sciences humaines de l'Université Hassan II de Mohammedia, où elle a notamment enseigné la littérature et la civilisation hispano-marocaines et hispano-américaines. Elle a publié de nombreux ouvrages et occupé les fonctions de Haut Commissaire aux Personnes handicapées et de Secrétaire d'État à la Culture au Maroc.

SAR Basma Bint Talal

(Jordanie)

Princesse de Jordanie, Présidente du jury en 2005

Après des études dans le domaine des langues et du développement à l'Université d'Oxford, la Princesse Basma a travaillé sur le rôle des femmes et les droits des enfants dans le contexte du développement pour la Commission nationale jordanienne pour les femmes ainsi que pour les Nations Unies, notamment le PNUD, l'OMS et l'UNESCO. Elle a fondé le Fonds hachémite jordanien pour le développement humain. Elle est également membre du Conseil de l'Université des Nations Unies pour la paix.

Georges Condominas

(France)

Ethnologue

Spécialiste de l'oralité, Georges Condominas a été vice-président de l'Union des Anthropologues. Il a été titulaire d'une chaire d'ethnologie et de sociologie de l'Asie du Sud-Est à l'École pratique des hautes études et a enseigné à l'École des hautes études en sciences sociales à Paris pendant de nombreuses années.

Anzor Erkomaishvili

(Géorgie)

**Folkloriste, chef de Chœur,
professeur à l'Institut national de la culture**

Après des études au Conservatoire national de Tbilissi, Anzor Erkomaishvili a fondé plusieurs ensembles de chant polyphonique géorgien, notamment l'ensemble Roustavi et l'ensemble de jeunes chanteurs Martve. Il a recueilli d'innombrables enregistrements de chansons traditionnelles à travers le pays et a été l'artisan de la restauration des archives du chant polyphonique géorgien.

Carlos Fuentes

(Mexique)

Écrivain

Né au Mexique, Carlos Fuentes a grandi aux États-Unis, au Chili et en Argentine. Après des études de droit à l'Université autonome du Mexique, il a commencé à écrire et est devenu professeur de littérature anglophone et hispanophone. Il a publié de nombreux romans parmi lesquels *La Région la plus limpide*, et a reçu le Prix Cervantes en 1987.

Juan Goytisolo

(Espagne)

Écrivain, Président du jury en 2001 et 2003

Juan Goytisolo a quitté l'Espagne à la fin des années 1950, sous la dictature de Franco, pour vivre à Paris et à Marrakech. Il est l'auteur de nombreuses nouvelles. Fêru de culture marocaine traditionnelle et ardent défenseur du patrimoine culturel de Marrakech, il a été l'un des pionniers du projet de la « Proclamation des chefs-d'œuvre du patrimoine oral et immatériel ».

Yoshikazu Hasegawa

(Japon)

Directeur de la Fondation du nouveau théâtre national du Japon

Après des études en Sciences humaines à l'Université de Tokyo, Yoshikazu Hasegawa a travaillé plusieurs années au sein de différentes divisions du ministère japonais de l'Éducation, des Sciences, des Sports et de la Culture. Il a été nommé directeur du Conseil des arts japonais en 1995 et dirige depuis 2001 la Fondation du nouveau théâtre national à Tokyo.

Hideki Hayashida

(Japon)

Directeur général du Musée national des Sciences du Japon

Après avoir occupé différents postes au ministère japonais de l'Éducation, des Sciences, des Sports et de la Culture, Hideki Hayashida a été directeur du Département des biens culturels, puis commissaire aux Affaires culturelles. Il a ensuite été nommé directeur général du Musée national des Sciences du Japon.

Epeli Hau'Ofa

(Fidji)

Écrivain, professeur d'anthropologie,

directeur du Centre de l'Océanie pour les arts et la culture

Écrivain et professeur d'anthropologie, Epeli Hau'ofa a été gardien des Archives Royales au Tonga tout en assumant les fonctions de directeur du Département de sociologie et de l'École pour le développement social et économique de l'Université du Pacifique Sud. A la fin des années 1990, il a fondé le Centre de l'Océanie pour les arts et la culture qu'il dirige depuis.

Ugnė Karvelis

(Lituanie)

Écrivain,

ancien Ambassadeur de la Lituanie auprès de l'UNESCO

Contrainte de quitter la Lituanie en 1944, Ugnė Karvelis a étudié en Allemagne, en France et aux États-Unis. Elle a travaillé pendant vingt ans aux Éditions Gallimard. En tant que critique littéraire, traductrice et romancière, elle s'est attachée à faire connaître la culture lituanienne. Elle a été Ambassadeur de la Lituanie auprès de l'UNESCO jusqu'en 2002.

Alpha Oumar Konaré

(Mali)

Président de la Commission de l'Union africaine,

ancien Président du Mali

Après des études d'histoire au Mali et en Pologne, Alpha Oumar Konaré a été directeur de la Division du patrimoine historique et ethnographique au ministère de la Culture. En 1990, il a fondé l'Alliance pour la démocratie au Mali. Président du Mali de 1992 à 2002, il est actuellement président de la Commission de l'Union africaine.

Elvira Kunina

(Fédération de Russie)

Directrice de la Maison nationale russe des arts folkloriques

Spécialiste renommée dans le domaine des cultures traditionnelles artistiques russes, Elvira Kunina occupe plusieurs postes dans le domaine de la culture, notamment celui de directrice de la Maison nationale russe des arts folkloriques. Elle est l'auteur de nombreuses publications sur la culture traditionnelle russe et l'organisatrice de festivals pour la promotion des arts traditionnels et la reconnaissance des communautés ethniques.

Richard Kurin

(États-Unis d'Amérique)

Directeur du Centre du folklore et du patrimoine culturel de la Smithsonian Institution

Richard Kurin est l'organisateur du Smithsonian Festival pour le Folklore qui a lieu tous les étés à Washington. Il s'occupe également de la collection de musiques traditionnelles de l'Institution et de plusieurs autres programmes culturels. En tant qu'ethnologue, il enseigne dans diverses universités et a publié plusieurs ouvrages, en particulier sur la culture traditionnelle en Asie du Sud.

Olive Lewin

(Jamaïque)

Pianiste, ethnomusicologue, directrice de l'Orchestre jamaïcain pour la jeunesse

Olive Lewin a fait des études de musique et d'ethnomusicologie au Royaume-Uni. Elle est membre du corps enseignant du Trinity College, à Londres, et membre de la Royal Academy of Music et de la Royal School of Music. Elle a été directrice de l'Institut jamaïcain de la culture populaire et a fondé en 1983 l'Orchestre jamaïcain pour la jeunesse qu'elle dirige depuis.

Amandina Lihamba

(Tanzanie)

Actrice, auteur dramatique, professeur à l'Université de Dar es-Salaam

L'actrice Amandina Lihamba est professeur et doyenne de la Faculté des Arts et des Sciences sociales de l'Université de Dar es-Salaam. Au cours des trente dernières années, elle a mis en scène et interprété de nombreuses œuvres, écrit des pièces et produit des films. Elle a également été consultante pour de nombreuses agences de développement et organisations internationales.

Ahmed Aly Morsi

(Égypte)

Président de la Bibliothèque et des Archives nationales, professeur à la Faculté des Arts de l'Université du Caire

Directeur du département d'arabe à la Faculté des Arts de l'Université du Caire, Ahmed Aly Morsi est l'auteur de nombreuses publications dans le domaine des traditions folkloriques, des chants, de la littérature et de la civilisation égyptiennes. Il a été Conseiller culturel et directeur de la mission pour l'éducation à Rome et à Madrid, et a dirigé l'Institut égyptien d'études islamiques.

SAR Ronald Muwenda Mutebi II

(Ouganda)

Kabaka du Buganda

Opposant au régime autoritaire ougandais, le Kabaka Ronald Muwenda Mutebi II a vécu en exil de 1966 à 1986. Après la proclamation de la nouvelle constitution, il a été couronné 37^e Kabaka du Buganda en 1993. Il a créé la Fondation Kabaka qui lutte contre la pauvreté, pour l'accès aux soins de santé et à l'éducation, et pour la protection de la biodiversité.

J.H. Kwabena Nketia

(Ghana)

Président de la Section Afrique du Conseil international de la musique

Après des études de linguistique et de musique en Angleterre et aux États-Unis, J. H. Kwabena Nketia a enseigné dans plusieurs universités, notamment à l'UCLA et à l'Université de Pittsburgh, ainsi qu'à l'Université du Ghana, où il est revenu en 1992 comme professeur émérite et directeur du Centre international pour la musique et la danse africaines.

Martina Pavlicová

(République tchèque)

Ethnologue

Martina Pavlicová enseigne le folklore oral, l'ethnochoréologie et la culture sociale à l'Institut européen d'ethnologie et à l'Université de Masaryk. Elle est membre du comité de rédaction du *Journal d'ethnographie* tchèque et d'autres publications et participe à l'organisation de nombreux festivals, notamment du festival de folklore international de Strážnice.

Ralph Regenvanu

(Vanuatu)

Anthropologue, directeur du Centre culturel de Vanuatu

Après des études d'anthropologie et d'archéologie en Australie, Ralph Regenvanu a été nommé conservateur du Musée national de Vanuatu avant de devenir directeur du Centre culturel de Vanuatu. Il est secrétaire du conseil de direction de l'Association des musées des îles du Pacifique et directeur du Conseil national de la culture de Vanuatu.

Olabiyi Babalola Joseph Yai

(Bénin)

Professeur d'université,

Ambassadeur du Bénin auprès de l'UNESCO

Spécialiste des langues et littératures africaines, de la poésie orale et de la culture des diasporas africaines, Olabiyi Babalola Joseph Yai a été professeur d'université dans plusieurs pays. Il a participé à l'élaboration des programmes de l'UNESCO dans le domaine des langues africaines. Il est membre de nombreux conseils, comités et jurys internationaux œuvrant dans le domaine de la culture.

Dawnhee Yim

(République de Corée)

Professeur d'histoire, doyenne du département d'études féminines à l'Université de Dongguk

Dawnhee Yim a publié plusieurs ouvrages sur le folklore, l'ethnologie et la condition de la femme dans la société coréenne. Ancienne présidente de la Société coréenne d'ethnologie, elle est membre de plusieurs autres associations d'études anthropologiques.

Zulma Yugar

(Bolivie)

Chanteuse, Présidente honoraire du Conseil national de la culture populaire et traditionnelle de Bolivie

En tant que chanteuse, Zulma Yugar a reçu de nombreuses distinctions nationales et internationales pour sa riche discographie. Elle a été directrice de la promotion culturelle au ministère de la Culture et Présidente de l'Association bolivienne des artistes et musiciens. Elle dirige également la Fondation Zulma Yugar pour la culture traditionnelle.

Munajat Yulchieva

(Ouzbékistan)

Chanteuse traditionnelle

Artiste renommée et très appréciée, Munajat Yulchieva a participé à de nombreux festivals de musique traditionnelle en Europe, au Maroc, au Brésil et aux États-Unis. Elle a reçu plusieurs distinctions et enregistré de nombreux albums, notamment en France et en Allemagne.

Ana Paula Zacarias

(Portugal)

Ethnologue, Ambassadeur du Portugal en Estonie

Après des études de droit et d'ethnologie, Ana Zacarias a assumé de nombreuses fonctions au sein du ministère des Affaires Étrangères, notamment dans le domaine de la protection du patrimoine culturel. Elle a représenté son pays lors des réunions pour l'élaboration de la Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel.

Zhentaο Zhang

(Chine)

Musicien, professeur à l'Institut de recherche sur la musique de l'Académie chinoise des arts

Outre sa carrière de musicien professionnel, Zhentaο Zhang a étudié et collectionné les instruments de musique anciens, menant des recherches et documentant les expressions musicales rurales chinoises. Il a organisé de nombreux festivals de musique et conférences. Il est membre de la Société chinoise de musique traditionnelle et de la Société des musiciens chinois.

Photos

Couverture: Le Sema, cérémonie Mevlevi Sema (Turquie) © Haşim Polat

Préface: K. Matsuura © UNESCO/Michel Ravassard

Chefs-d'œuvre proclamés:

Albanie	1	© Vasil S.Tole	Madagascar	52	© J. Ségur/ZED
Algérie	2	© CNRPAH 2004	Malawi	53	© UNESCO
Arménie	3	© UNESCO	Malawi, Mozambique,	54	© Malawi National Commission for UNESCO
Azerbaïdjan	4	© Jean During	Zambie		
Bangladesh	5	© Bangladesh National Commission for UNESCO	Malaisie	55	© National Culture and Arts Department
Belgique	6	© Musée International du Carnaval et du Masque de Binche	Mali	56	© Modibo Bagayoko / DNPC
Belgique, France	7	© Mairie de Douai	Mexique	57	© Fototeca de Pueblos Indios, Museo Nacional de Antropología
Belize, Guatemala,	8	© National Garifuna Council	Mongolie	58	© Mongolian National Centre for Intangible Heritage
Honduras, Nicaragua			Mongolie, Chine	59	© Sonom-Ish Yundenbat
Bénin, Nigeria, Togo	9	© UNESCO/Yoshihiro Higuchi	Maroc	60	© Ahmed ben Ismail
Bhoutan	10	© Institute of Language and Cultural Studies, Bhutan		61	© UNESCO/ Michel Ravassard
Bolivie	11	© Tetsuo Mizutani	Mozambique	62	© UNESCO/ Anne Meyer Rath
	12	© Vice Ministerio de Cultura	Nicaragua	63	© INC (Instituto Nicaragüense de Cultura)
Brésil	13	© UNESCO/ Catherine Gallois	Nigeria	64	© Wande Abimbola
	14	© Luiz Santos	Palestine	65	© MOC
Bulgarie	15	© Prof. M. Santova	Pérou	66	© Instituto Nacional de Cultura / Dante Villafuerte
Cambodge	16	© Service cinéma du Ministère de la Culture et des Beaux-arts	Philippines	67	© Renato S. Rastrollo/NCCA
	17	© Ministry of Culture and Fine Arts of Cambodia		68	© Renato S. Rastrollo/NCCA-IHC
République centrafricaine	18	© Commission nationale Centrafricaine and Ministère de la jeunesse et des sports art et culture	République de Corée	69	© Cultural Properties Administration
				70	© Cultural Properties Administration
Chine	19	© Chinese Academy of Arts		71	© Kim, Jong-Dal
	20	© UNESCO / © Chinese Academy of Arts	Roumanie	72	© Visi Ghencea
	21	© Liang Li	Fédération de Russie	73	© Russian State House of the People's Creativity, Ministry of Culture
Colombie	22	© Vivien Saad		74	© UNESCO
	23	© Jesús Natividad Pérez Palomino	Sénégal, Gambie	75	© DPC
Costa Rica	24	© Carmen Munillo / Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes	Slovaquie	76	© UNESCO
			Espagne	77	© Jaime Brotons
Côte d'Ivoire	25	© Angéline Yégnan Toure Gninwoyo		78	© Foto Luigi
Cuba	26	© J. Silveira	Tonga	79	© Pesi S. Fonua
République tchèque	27	© Institute of Folk Culture	Turquie	80	© UNESCO
République dominicaine	28	© Museo de Hombre Dominicano		81	© Haşim Polat
	29	© Juan Rodriguez Acosta	Ouganda	82	© J. K. Walusimbi
Équateur, Pérou	30	© Tony Fernandez (Ceisi), Jorge Fernandez	Ouzbékistan	83	© National Commission of Uzbekistan
Égypte	31	© CULTNAT	Ouzbékistan, Tadjikistan	84	© Jean During
Estonie	32	© Marc Soosaar	Vanuatu	85	© Vanuatu National Cultural Council
Géorgie	33	© Anzor Erkomaishvili		86	© Hue Monument Conservation Center
Guatemala	34	© Ministerio de Cultura y Deportes	Viet Nam	87	© Institute of Culture and Information / Duong Thanh Giang
Guinée	35	© Philippe Bordas	Yémen	88	© Jean Lambert
Inde	36	© Margi Kathakali and Kutiyattam School	Zambie	89	© Zambia National Commission for UNESCO
	37	© Indira Ghandi National Centre for the Arts	Zimbabwe	90	© UNESCO
	38	© Ministry of Culture of Government of India			
Indonésie	39	© "Sena Wangi" national secretariat / © UNESCO			
	40	© Ministry of Culture and Tourism of the Republic of Indonesia			
Iraq	41	© UNESCO			
Italie	42	© Giuseppe Cappellani			
	43	© Franco Stefano Ruiu			
Jamaïque	44	© UNESCO			
Japon	45	© National Noh Theatre			
	46	© Agency for Cultural Affairs			
	47	© Umemura Yutaka			
Jordanie	48	© Rami Sajdi			
Kirghizstan	49	© Kyrgyz National Commission for UNESCO			
Lettonie, Estonie, Lituanie	50	© Latvian Folk Art Centre Archives			
Lituanie, Lettonie	51	© Mekrosius/Vifoto/Gamma/ © Lithuania Folk Culture Center			

Section du patrimoine immatériel, Division du patrimoine culturel, UNESCO, Paris

Rédacteur en chef: Riëks Smeets

Coordination: César Moreno, Estelle Blaschke, Fleur Perrier

Textes: Estelle Blaschke, Ricardo Lo Guidice, Anne Meyer-Rath, Fleur Perrier, Sebastian Veg

Conception graphique: Doc. Levin / Juliette Poirot

Achévé d'imprimer par Snoeck-Ducaju & Zoon

Cette brochure a été réalisée grâce à la contribution financière du gouvernement japonais.

© UNESCO, 2006

