

## Fabrice Lengronne

# Les tambours afro-uruguayens

La communauté afro-uruguayenne prend son origine dans la traite d’esclaves au XVIII<sup>e</sup> siècle. Des Africains originaires principalement des Congo et de l’Angola actuels, mais aussi du Sénégal, du Nigeria et du Mozambique<sup>1</sup> sont amenés à Montevideo pour l’industrie du salage de viande et de cuir, ainsi que pour servir la bourgeoisie coloniale espagnole et portugaise. Une partie de cette population déracinée achète sa liberté en participant aux guerres d’indépendance entre 1810 et 1830.

Dès le début du XIX<sup>e</sup> siècle, la communauté noire s’organise en sociétés, appelées *Nations*, qui regroupent les membres d’une même origine ethnique africaine. Ces associations d’entraide mutuelle permettent la mise en commun de ressources et l’acquisition de lieux de rencontres où la communauté peut développer ses activités propres, en particulier des rituels et des bals qui rassemblent ses membres.

Dès 1834, on trouve la mention du *Candombe* dans un poème publié<sup>2</sup> par le journal *El Universal* à l’occasion de la promulgation de la Loi de Liberté des Ventres, qui élimine l’esclavage de naissance. Dès 1839, le terme apparaît dans un décret de la police pour réglementer « les bals dénommés *candombes*, avec usage du tambour »<sup>3</sup>. Le terme est donc dès cette époque associé à la danse et au tambour, même s’il semble plutôt désigner une danse particulière, souvent associée à d’autres sous les termes de *tangos* et *tambos*.

Après la fin de l’esclavage, en 1846, la communauté noire se transforme : les esclaves sont désormais ouvriers, mal payés et toujours surchargés de travail, mais libres. Ils peuvent s’organiser, sous le contrôle souvent dévalorisant de la République et de la société blanche. En particulier, ses danses dans la rue, autrefois associées à certaines processions catholiques, sont désormais interdites dans la ville, et seulement autorisées hors de ses murs, sur la côte sud de Montevideo, ou dans les salles des *Nations*<sup>4</sup>. Les trois grandes occasions de défilé de rue de la communauté noire sont, au XIX<sup>e</sup> siècle, la fête de Saint Benoît le More (le 4 avril), patron catholique de la communauté, assimilé à un *orixá* dans le culte syncrétique né des traditions africaine et catholique au Brésil et en Uruguay, la fête de Saint Balthazar (ou fête des Rois, le 6 janvier, où Balthazar représente le Roi Noir), associée au rituel de « couronnement des rois du Congo », et la procession de la Vierge du Rosaire<sup>5</sup>. Vers la fin du siècle, l’ensemble de la société uruguayenne subit un processus de sécularisation et ces fêtes tombent en désuétude. Les *Nations* disparaissent et de leurs cendres religieuses renaissent des sociétés laïques d’aide mutuelle et des sociétés de Carnaval suivant les modèles apportés par les immigrants européens de la fin du siècle. Le *Défilé de Carnaval*, en février, sera dès lors une occasion de joindre les tambours et les danseurs dans un cadre festif, où se retrouvent dans de mêmes sociétés les Noirs et les « Lubolos », Blancs maquillés en Noirs pour se rejoindre dans le Carnaval. La ville de Montevideo s’étend progressivement, et les lieux des défilés de tambours se trouvent réintégrés à la ville. A partir de 1956, la municipalité organisera un défilé officiel et exclusif de candombe, dans le cadre du Carnaval, avec son concours sur le modèle des concours de Carnaval : les *Llamadas*.

## I. Les tambours

Les tambours afro-uruguayens, tels qu’on les connaît aujourd’hui ou à travers des illustrations et peintures du XIX<sup>e</sup> siècle, constituent un ensemble de quatre modèles, de construction voisine et formant une famille connue sous le nom de “tamboriles” ou simplement “tambores”. Chaque modèle porte son nom et a une fonction propre dans l’ensemble : ce sont le *Chico* (*petit*, le plus aigu), le *Repique* (« *carillon* »), le *Piano* (qui représente le baryton) et le *Bajo* (*Basse*), encore appelé *Bombo* (*Grosse caisse*).

1. Données du recensement de 1812, citées par Ferreira, 1997, p. 31.

2. Cité par Ayestarán, 1953, p. 71.

3. « los bailes denominados *candombes*, con uso del tambor », *ibid.* p. 71.

4. Ferreira, 1997, pp. 36-37.

5. *Ibid.*, p. 39.

### 1. Description, classification, accordage

Les tambours afro-uruguayens sont des tambours à une peau, traditionnellement de cuir, en forme de baril plutôt allongé, faits de douelles de bois assemblées et maintenues par des cercles métalliques. La construction décrite, en 1966, par Lauro Ayestarán<sup>6</sup> montre que les tambours sont à l'époque produit du recyclage : les douelles de bois sont retaillées dans des barils de *yerba mate* (tisane d'usage très répandu en Uruguay) importés du Brésil et les cercles métalliques achetés chez des ferrailleurs. Déjà en 1843, une lithographie publiée dans le périodique *El Tambor de la Línea*, n° 2, de Montevideo montre des tambours du même type sous le titre « Un batuque de la época de la guerra grande »<sup>7</sup>. Vers le milieu des années 60, les importations de *yerba mate* changent de forme : l'emballage de détail se fait avant l'importation et les barils ne viennent plus à Montevideo, obligeant les facteurs de tambours à revoir leur technique pour arquer eux-mêmes le bois qui venait pratiquement prêt à être utilisé dans la période précédente<sup>8</sup>. Cette élimination forcée du recyclage et l'apprentissage de la technique du bois permettent à chaque facteur de tambours de leur donner une personnalité propre, en développant, suivant sa propre inspiration, l'aspect ventru des tambours.

La membrane est en cuir de bovins, clouée sur les douelles en forme fixe. Dans les dernières décennies, l'usage de tenseur mécanique et éventuellement de membrane en nylon a fait son apparition, mais sans convaincre durablement les *tamborileros* (joueur de tambour) : la forte production bovine du pays ne fait pas du cuir un produit cher, et le son obtenu avec cette membrane est beaucoup plus profond que celui du nylon. L'accordage traditionnel des membranes clouées se fait avec le feu, ce qui donne lieu à des scènes de rue où les tambours sont assemblés autour d'un feu de papier et carton, accompagnés des tambourinaires qui se réchauffent avec quelque boisson.

Les tambours se jouent à la fois avec la main frappant la peau et avec une baguette de bois appelée *palo*, frappant et sur la membrane et sur la caisse. La partie de la caisse de résonance en bois, ouverte à l'opposé de la membrane, se maintient séparée du sol, en étant utilisée appuyée sur les jambes de manière à ne pas obstruer l'extrémité ouverte. Le jeu le plus courant consiste à suspendre à l'aide d'une courroie, appelée *talín*, l'instrument à l'épaule.

Ces divers usages de l'instrument présentent un problème pour sa classification. L'usage de la membrane en fait bien sûr un membranophone (selon Hornbostel & Sachs) ou un instrument de corps solide susceptible de tension (selon Schaeffner), mais l'usage percussif sur le bois en fait alors un idiophone (selon Hornbostel & Sachs) ou un instrument de corps solide non susceptible de tension (selon Schaeffner)<sup>9</sup>. Il convient donc de penser ce tambour comme un instrument multi-catégories.

### Accordage des tambours



Source : Ayestarán, 1967. L'accordage est variable et souvent approximatif.

Le *Chico* est le plus aigu des tambours. Il sert aussi de référence dans le jeu collectif de la *Llamada* : il joue une cellule répétitive inexorable qui sert de guide aux autres tambours.

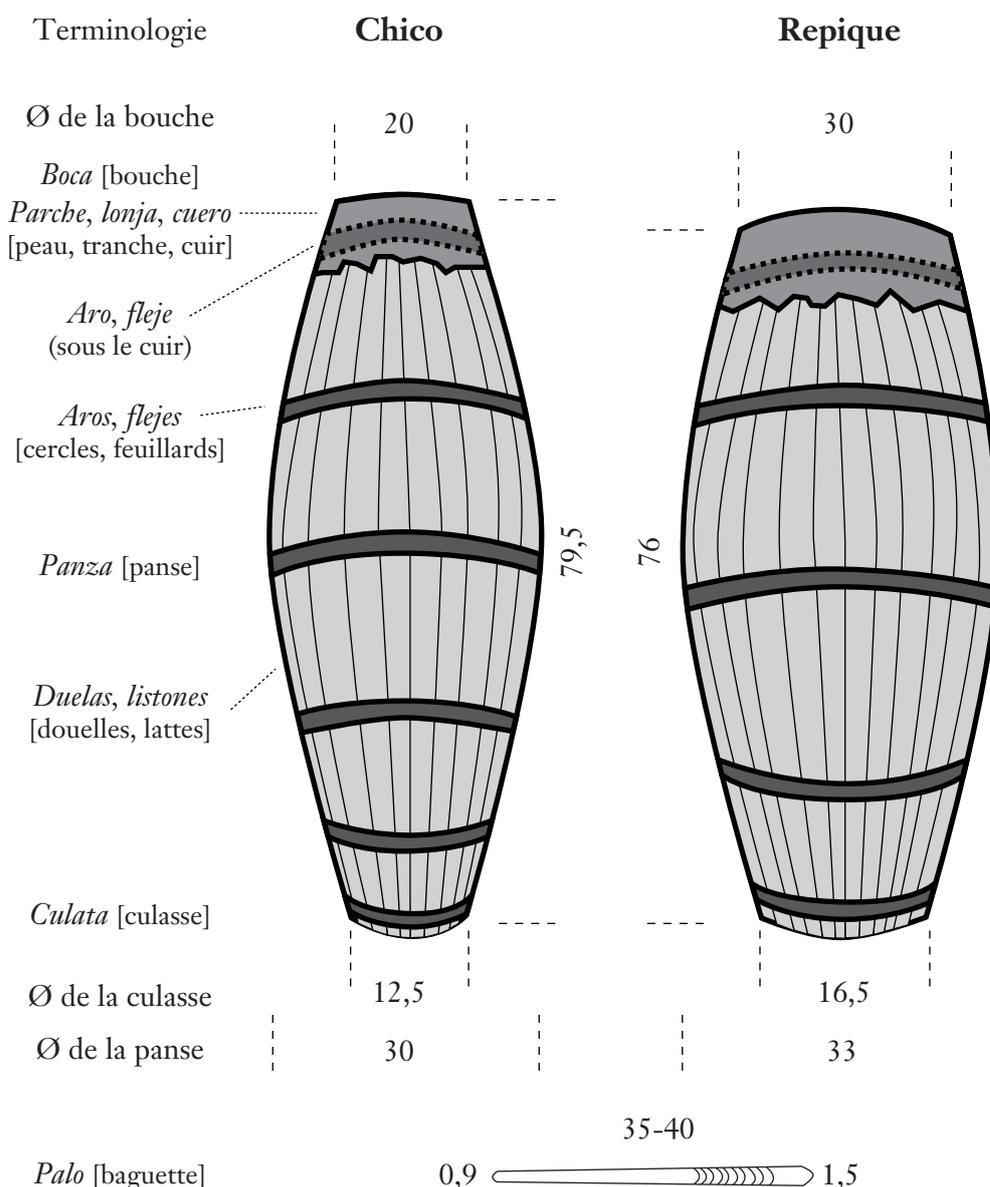
Le *Repique* est en quelque sorte l'*alto* du groupe. C'est l'improvisateur-né, celui qui développe des dialogues avec les autres.

<sup>6</sup>. Ayestarán, 1991, p. 25.

<sup>7</sup>. « Une tambourinade de l'époque de la grande guerre », reproduction dans Ayestarán, 1953, p. 73. La *Grande Guerre* fait référence à la guerre civile commencée en 1839 et qui dura jusqu'en 1851. Le terme *batuque* s'utilise particulièrement pour le jeu des tambours du sud du Brésil.

<sup>8</sup>. Aharonián, 2010, pp. 121-122.

<sup>9</sup>. Ayestarán, La Haya, 1967, p. 25. On pourra par ailleurs se demander si la définition des idiophones de Hornbostel & Sachs est encore applicable ici : si le matériel de l'instrument génère le son, comme le dit la définition, l'amplification apportée par la cavité d'air (résonateur de Helmholtz) et par la membrane constitue une part importante du son et du timbre produits. Mais sans doute cela est-il le cas pour bien des instruments classifiés dans le fourre-tout que constitue cette catégorie...



Dimensions en cm. Valeurs données par Ayestarán, 1967. Ces valeurs ont une certaine marge de variabilité.

Le *Piano* est l'instrument grave principal. Il donne les points d'appui principaux, alternant librement entre deux types de figurations.

Le *Bajo* ou *Bombo*, le plus grave de tous, est aussi le plus lourd, ce qui a sans doute contribué à sa quasi-disparition lors des défilés. Il produit une rythmique simple qui renforce les formules principales des *Pianos*.

## 2. Modes de jeu

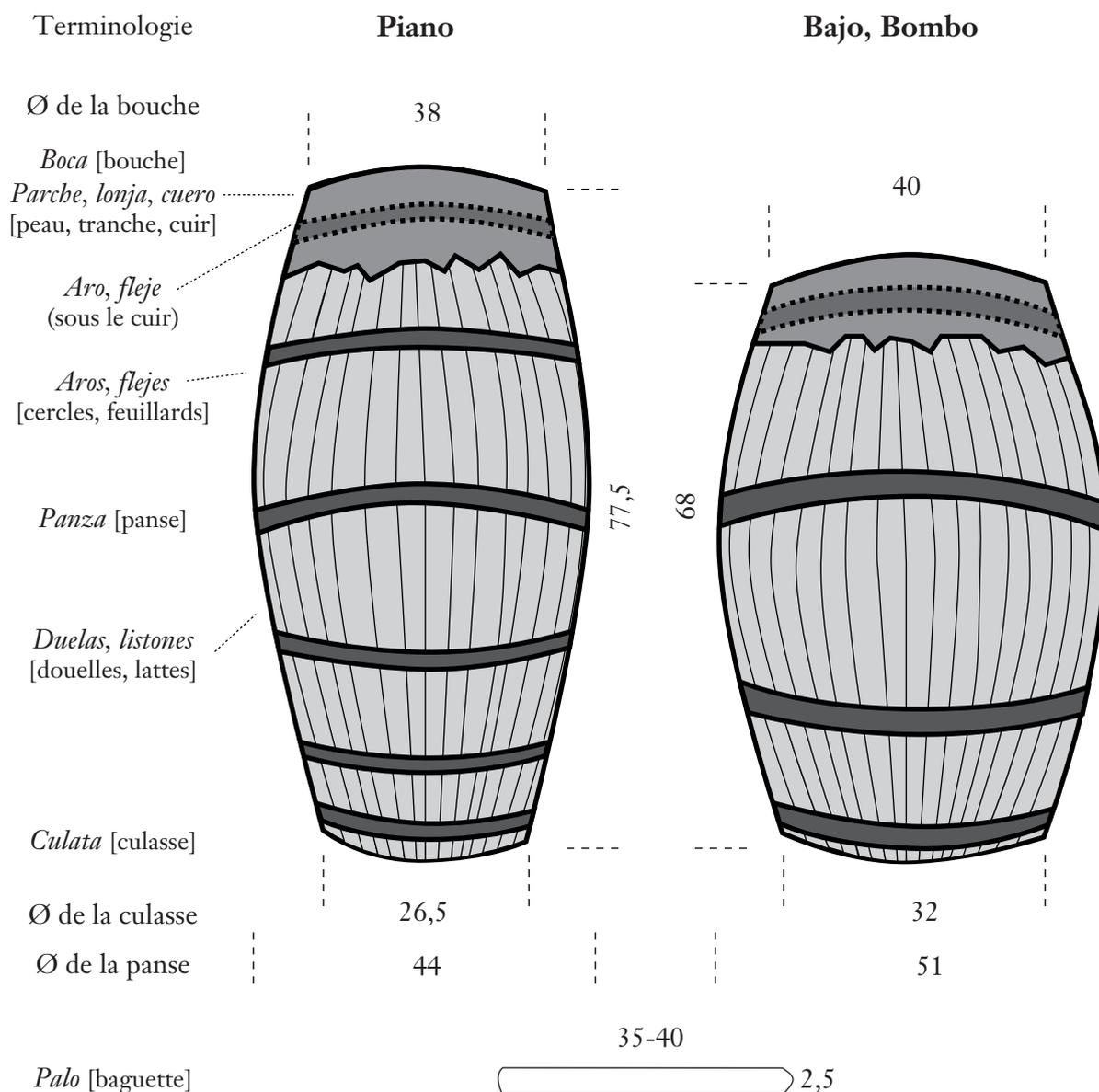
Les tambours sont joués, dans la plupart des cas, en mouvement : portés en bandoulière devant soi. Ils sont joués avec la main et la baguette, sur la peau et le bois de la caisse.

Avec la baguette, en général tenue par la main droite, la membrane est frappée de manière à laisser rebondir le bois (mode de jeu *palo*), provoquant un son ouvert et résonant qui alterne avec un coup de la main gauche, qui frappe la membrane avec les phalanges, sans la paume, en relevant immédiatement les doigts : c'est le mode de jeu « galleta », *galette*<sup>10</sup>, qui assure également la résonance de l'instrument.

L'autre mode de jeu avec la baguette est le jeu sur le bois de la caisse : on frappe avec le côté de la baguette en position horizontale le bois au dessus du premier cercle de métal visible (ce mode s'appelle « madera », *bois*).

Un quatrième mode de jeu, appelé *masse*, « masa », s'obtient avec la paume et les doigts de la main gauche, bien au centre de la membrane, sans rebond de manière à produire un son sourd.

<sup>10</sup>. Sur les différents modes de jeu, cf. Ferreira, 1997, pp. 108ss.



*Dimensions en cm. Valeurs données par Ayestarán, 1967. Ces valeurs ont une certaine marge de variabilité.*

Un cinquième mode de jeu combine les deux mains : le coup de baguette sur la membrane, avec la main gauche appuyée sur celle-ci de manière à assourdir le coup. Les autres sons produits sont : le coup de baguette tangentiel à la membrane (appelé «timbaletado»), sorte de *rim-shot* appliqué au candombe ; la « galleta apretada », *galette comprimée*, qui est une *galleta* sans rebond, du bout des doigts, qui donne un son court et clair ; le roulement bref de baguette, l'apogiature main-baguette ou baguette-main et le portamento obtenu par pression de la membrane complètent la panoplie des sons utilisés.

## II. Les tambours dans la vie

Les usages des tambours sont divers, mais correspondent à deux types d'utilisation : dans la sphère privée, la « conversación de tamboriles »<sup>11</sup>, comme la dénomme Ayestarán, et dans la sphère publique, la *Llamada* sous ses diverses formes.

La *conversación des tambours* est le lieu de l'improvisation et du jeu, mais aussi celui de l'intégration de rythmes d'autres traditions. Les modes de jeu peuvent s'apparenter à la technique du *Tabla* indien, toujours avec les mains, sans baguette. Le tambour se joue alors assis, coincé entre les jambes du musicien, comme pour la *tumbadera* cubaine.

<sup>11</sup>. Ayestarán, *Revista Musical Chilena*, 1967.

La *Llamada* se développe dans la rue, le soir dès la tombée de la nuit, et éventuellement jusqu'à des heures avancées. L'ensemble des tambours, qui peut rassembler de deux à près de cent instrumentistes, se joue suspendus à l'épaule et en marchant.

### 1. La « *Cuerda de tambores* »

Sous le nom de *Cuerda de tambores* (littéralement *corde de tambours*) se constitue un vaste ensemble de tambours destiné aux *Llamadas* et au Défilé institutionnel. Ses dimensions sont très variables : de quelques exemplaires pour une *Llamada* de quartier, il peut comporter jusqu'à près de cent instruments, pour le Défilé de février, dans le cadre du Carnaval. La proportion entre les divers tambours qui composent chaque groupe varie selon la taille de l'ensemble. Le minimum, c'est un *Chico* et un *Piano*, sans lesquels la base rythmico-mélodique d'appui serait incomplète. La proportion pour des ensembles plus grands est : 1 *Chico*, 2 *Repiques*, 2 *Pianos* et 1 *Bombo*. Pour tous les dix instruments, il doit y avoir un *Chico* supplémentaire. Le *Bombo* est tombé en désuétude ces dernières décennies, sans doute à cause de son poids et de son rôle limité dans l'ensemble. Cependant, au cours des cinq dernières années, il a refait son apparition dans certaines *cuerdas* à l'occasion du Défilé de *Llamadas*.

### 2. La « *Comparsa* »

La *Comparsa* (troupe) est le produit de l'intégration des tambours dans le Carnaval : à la *cuerda* typique de la *Llamada* commune, s'ajoutent des danseurs et des personnages empruntés à l'histoire coloniale et au Carnaval. Ainsi, une *comparsa* peut rassembler une *cuerda* de tambores de 60 à 80 tambours (pouvant même atteindre cent instruments) et un ensemble de danseurs d'au moins la même quantité de membres. D'origine controversée, les personnages autour desquels évoluent les danseurs sont la *Mamá Vieja* (Vieille Maman) et son pendant masculin, le *gramillero* (planteur) et l'*escobillero* (balayeur), sortis de la tradition rituelle africaine et sans doute relativement déformés avec le temps. D'origine sans doute carnavalesque est la *Vedette* (qui porte ce nom français), jeune fille noire ou mulâtre aux formes généreuses et peu habillées, ou encore le *travesti*, homme déguisé en femme. Des porteurs d'étendards et de drapeaux précèdent les danseurs et les personnages, qui à leur tour précèdent les tambours. L'ensemble de la *Comparsa* défile costumé et maquillé ou masqué dans le cadre des Défilés, ou encore en vêtements communs, dans les *Llamadas* des quartiers, quand ils y participent.

La *Comparsa* complète apparaît dans le Défilé de Carnaval (après sélection) et dans le Défilé officiel de *Llamadas*. En forme réduite, elle participe au long Carnaval montevidéen sur les Scènes (*Tablados*) qui présentent, pendant un mois et tous les soirs, les troupes des différents genres : *Murga* (théâtre chanté), *Parodistas* (théâtre satirique), *Humoristas* (comiques) et *Comparsas* (tambours et danseurs de Candombe).

### 3. Les *Llamadas*

La *Llamada* se déroule dans la rue, en mouvement, à partir de la tombée de la nuit, et va, en général parcourir plusieurs pâtés de maisons. Les occasions de *Llamada* sont très variées : fêtes religieuses, fêtes laïques, victoires sportives (football), saisons, sont autant d'opportunités pour sortir les tambours, couper la circulation automobile et défiler, en étant accompagnés de la population du quartier.

Le Défilé du Carnaval, qui a actuellement lieu à la fin janvier, est une sorte de corso fleuri qui donne place à quelques *comparsas* mélangées à d'autres troupes, aux styles de performances très divers (samba brésilien, saltimbanques, cirque, etc.). Il se déroule sur l'avenue principale de Montevideo, *18 de Julio* (avenue du 18 juillet).

Mais le lieu de prédilection de la pratique des tambours est un autre défilé, aussi officiel que celui du Carnaval, depuis son institution municipale en 1956 : le *Desfile de Llamadas*, vaste défilé exclusivement consacré aux productions des tambours et aux *comparsas*. Il se déroule dans le quartier sud de la ville, le quartier traditionnel de la communauté noire, où se trouvaient avant les Salles des Nations : la rue Isla de Flores, où résonnent sur environ 2 kilomètres leurs sonorités, en plein été austral, ainsi que les rythmes, les danses et les couleurs en compétition. Car il s'agit à la fois d'un Défilé et d'un concours, dont les résultats faciliteront le paiement des coûts occasionnés par les costumes et la décoration des tambours.

Ayestarán relevait, en 1965, que lors du Défilé, on compta huit *comparsas* pour un total de 137 tambours et 218 danseurs. Actuellement, le Défilé se déroule sur deux jours et rassemble une trentaine de *comparsas*, dont les *Cuerdas* peuvent atteindre les cent tambours. C'est aussi devenu une attraction touristique : la participation du public dépasse les 200 000 spectateurs.

## III. Les tambours et l'identité

Les tambours constituent sans nul doute un élément central de l'identité de la communauté afro-uruguayenne. Élément central des activités communautaires, mais aussi élément d'articulation avec les autres communautés uru-

guayennes, ils sont devenus particulièrement importants avec la sécularisation et le retrait du religieux, à la fois comme élément fédérateur et collectif et éventuellement, pendant la dictature civile et militaire (1973-1985), un élément de résistance et de revendication. Cette même dictature tenta de disperser la communauté noire et de l'éloigner de ses quartiers d'origine. Le résultat musical en fut une expansion du tambour et le développement de la pratique dans des quartiers nouveaux et au sein des populations sans lien historique avec le candombe.

C'est ainsi qu'aujourd'hui les quartiers huppés de la ville se retrouvent aussi dans des *comparsas*, et des *cuerdas de tambores* sont nées dans des villes hors de Montevideo, certaines d'entre elles passant la sélection et participant au Défilé de *Llamadas*. C'est ainsi aussi que les *comparsas* regroupent maintenant des gens d'origines diverses, de tous points de vue : économique et social, ethnique et de genre. On a vu défiler des personnalités de l'art ou de la politique ; les blancs n'éprouvent plus le besoin de se déguiser pour jouer du tambour et les femmes peuvent participer comme tambourinaires, et non seulement comme danseuses.

Ce qui n'était avant qu'une identité afro-montevidéenne est ainsi devenu une identité au-delà des communautés, un élément revendiqué comme propre à l'identité uruguayenne en soi. Un autre facteur a certainement aussi joué un rôle capital dans cette identification au tambour : la différenciation que cet élément identitaire produit par rapport à l'identité du Río de la Plata, partagée avec les voisins argentins. La musique des deux bords de l'estuaire, du côté argentin comme du côté uruguayen, constitue un même ensemble où l'on partage le tango, les genres folkloriques et la chanson populaire. Mais le candombe, la *Llamada*, n'est présente que du côté uruguayen, et son adoption comme élément d'identité, en plus de sa déclaration comme patrimoine immatériel intangible de l'humanité par l'Unesco, en font une des frontières, sans doute aussi intangible, de la personnalité uruguayenne.

### Bibliographie succincte

- Aharonián, Coriún** : *Músicas populares del Uruguay*, 2007, 2010 (2<sup>e</sup> ed.) Ed. Tacuabé, Montevideo. [Ch. 6-7]
- Ayestarán, Lauro** : *La Música en el Uruguay*, vol. I, 1953, Montevideo. [ch. 2: « La música negra »]
- Ayestarán, Lauro** : « El tamboril afro-uruguayo », in List, G. & Orrego Salas, J., *Music in the Americas*, Indiana University Research Center in Anthropology, Folklore and Linguistics, Ed. Mouton & Co., La Haye, 1967.
- Ayestarán, Lauro** : « La "conversación" de tamboriles », in *Revista Musical Chilena*, n° 101, VII-IX 1967, Santiago de Chile.
- Ayestarán, Lauro, Rodríguez de Ayestarán, Flor de María, & Ayestarán, Alejandro** : *El tamboril y la comparsa*, 1991, Ed. Arca, Montevideo. [texte de Lauro A. écrit en 1966]
- Ferreira, Luis** : *Los Tambores del Candombe*, 1997, 2001, Ed. Colihue-Sepé, Montevideo, Buenos Aires.



Tambour Piano. Foto Fabrice Lengronne.