



HAL
open science

La voie de Chabela. Trajectoire d'une figure du candombe afro-uruguayen

Clara Biermann

► **To cite this version:**

Clara Biermann. La voie de Chabela. Trajectoire d'une figure du candombe afro-uruguayen. Delatour. Musiques au monde. La tradition au prisme de la création, 2012. hal-04376257

HAL Id: hal-04376257

<https://hal.science/hal-04376257v1>

Submitted on 18 Sep 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LA VOIE DE CHABELA : TRAJECTOIRE D'UNE FIGURE DU *CANDOMBE* AFRO-URUGUAYEN

Clara BIERMANN

Le *candombe*⁷¹ a été déclaré Patrimoine National en 2006⁷² puis ajouté à la liste du Patrimoine Immatériel de l'Humanité de l'Unesco en 2009⁷³. Cette consécration est le résultat d'un long parcours de résistance de la collectivité noire face à la répression, puis au mépris, de ses pratiques culturelles. Mais elle est aussi liée à des dynamiques nationales contemporaines : l'émergence d'un mouvement politique noir très actif dans les années 1990 et l'intérêt manifesté par le premier gouvernement de gauche de l'histoire de l'Uruguay, élu en 2004, vis-à-vis de ces problématiques socio-ethniques, dans un contexte international de définition et de reconnaissance des populations afrodescendantes en Amérique Latine (Cunin 2006).

Il n'est pas aisé d'arrêter une définition du *candombe*, terme qui désigne à la fois un rythme, diverses formes musicales et une expression culturelle afro-uruguayenne⁷⁴. D'un point de vue musicologique, le *candombe* est d'abord une polyrythmie spécifique, formée par l'entrecroisement des figures rythmiques de trois membranophones tubulaires à une peau, qui se jouent avec main et baguette. Le *chico*, « le petit », réalise un ostinato rythmique en levée, le tambour moyen, le *repique*, « celui qui sonne », improvise sur des figures caractéristiques, tandis que le tambour grave, le *piano* joue la partie basse, tout en participant par des appels spécifiques à un dialogue avec le *repique*. Le chant accompagné par ces tambours est également appelé *candombe*, même si les instruments exécutent d'autres

⁷¹ Le terme *candombe* apparaît pour la première fois en 1834 dans le journal *El Universal* et désignait à la fois les locaux où se retrouvaient les esclaves et les danses et musiques qu'ils exécutaient (Ayestaran, 1953). L'hypothèse étymologique est que le terme serait d'origine *kimbundu*, langue appartenant à l'aire linguistique bantoue, articulation entre *ka* et *ndongue*, signifiant "appartenant à", "propre aux Noirs" ou "réunion de Noirs" (Pereda Valdes, 1965).

⁷² La loi n°18.059 votée en 2006 instaura le 3 décembre comme « Jour National du Candombe de la Culture Afro-uruguayenne et de l'Équité Raciale ». Cette loi fut portée par le député du *Frente Amplio* (Parti de gauche unie) Edgardo Ortuño Silva, premier député afrodescendant élu en Uruguay (<http://www.centroculturaluruguayo.com/DIA%20DEL%20CANDOMBE.htm>).

⁷³ UNESCO Secteur de la culture – Patrimoine immatériel : « Le Candombe et son espace socio-culturel : une pratique communautaire » (<http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?RL=00182>).

⁷⁴ Dans la loi n°18.059, le *candombe* se caractérise « par le jeu des tambours appelés *chico*, *repique* et *piano*, sa danse et son chant, créé par les Afro-uruguayens ».

variantes rythmiques. De fait, le rythme *candombe* a influencé presque tous les styles musicaux d'Uruguay, générant une large famille musicale très variée (Ferreira 1997 : 48), ce qui complexifie d'autant la délimitation du genre. La forme la plus populaire de *candombe* se pratique sous forme de *llamada* (« appel »), performances collectives pouvant réunir jusqu'à une quarantaine de *tamborileros* (« joueurs de tambour ») et dont la caractéristique principale tient en un système d'appel-réponse entre les tambours. Cette performance collective, qui s'accompagne toujours de la danse, est considérée comme la « pratique culturelle afro-uruguayenne par excellence » (Ferreira *op.cit.* : 3), mais elle a connu une telle expansion nationale qu'elle n'est plus aujourd'hui l'apanage des Noirs uruguayens. Une réalité sociologique surplombe toutefois le *candombe*. Ce terme tend à désigner toute expression culturelle provenant des Afro-uruguayens, ce qui constitue en quelque sorte l'« essence » de leur culture. Une telle définition génère des tensions identitaires et esthétiques complexes parmi la communauté noire qui se voit alors partagée entre deux factions : l'une qui considère le passage du *candombe* d'une pratique dévalorisée à un patrimoine national comme une réparation et une opportunité ; l'autre qui craint la dilution de sa culture dans la mosaïque de pratiques que le nouveau statut du *candombe* génère. Une frange militante de la communauté afro-uruguayenne est ainsi engagée dans un mouvement de revendication et de réappropriation du *candombe*.

Nous allons nous intéresser ici à un personnage singulier de cette frange militante, Julia Isabel « Chabela » Ramírez Abella, chanteuse et activiste afro-uruguayenne qui joue un rôle social, politique et esthétique central dans le milieu du *candombe*. Le récit de son parcours a été reconstitué à partir des nombreuses discussions que j'ai eues avec elle en 2008 et en 2009. Celles-ci n'avaient pas pour but de recueillir son histoire de vie en tant que telle et elles ont donc fait l'objet d'un long exercice de découpe et de reconstitution. Mon intention biographique s'est concentrée sur deux impératifs : à la fois faire entendre sa voix, qui nous emmène dans le Montevideo noir des années soixante à nos jours, et saisir comment son histoire et son regard sur le *candombe* sont révélateurs des luttes sociales, des contradictions, des valeurs et des désirs de la minorité afro-uruguayenne. À travers le récit des différentes positions qu'elle a prises et occupées, j'ai ensuite cherché à faire comprendre les « placements » et les « déplacements » (Bourdieu 1986 : 71) qu'elle a opérés dans l'espace des possibles du champ social et musical du *candombe*, pour saisir les étapes, non pas de sa vie de femme, mais de sa trajectoire de figure du *candombe* afro-uruguayen.

Enfance, Carnaval et transgression

Pour Luis Ferreira, l'image de l'Uruguay comme « pays blanc » et « creuset de communautés européennes » s'est construite par un processus d'invisibilisation des minorités non-européennes (2006 : 10), en l'occurrence de la minorité noire, puisque l'Uruguay est un des seuls pays d'Amérique Latine où l'absence de population amérindienne est totale. Pourtant au début du XIX^e siècle, après un

demi-siècle de traite esclavagiste, plus de la moitié de la population à Montevideo était d'origine africaine (Valdès 1965 : 16)⁷⁵. Mais les conditions de travail, l'enrôlement dans l'armée ainsi que le métissage progressif avec les populations arrivées d'Europe, réduisirent considérablement la population d'ascendance africaine (Ferreira *op.cit* : 20), de sorte que les individus socialement catégorisés comme *los Negros* (« les Noirs ») représentent aujourd'hui 10,2%⁷⁶ de la population totale. Historiquement, la population afro-uruguayenne s'est particulièrement concentrée dans les quartiers sud de Montevideo, près de la mer, dans ceux qui sont devenus les deux quartiers historiques du *candombe* : le *barrio Sur* (« quartier Sud ») et le *barrio Palermo* (« quartier Palerme ») qui abritaient respectivement le *conventillo* (« petit couvent ») Cuareim et les *casas de inquilinato* (« maisons de location ») de la rue Ansina. Les noms Cuareim et Ansina désignent par extension les deux styles de *candombe* qui ont été forgés dans ces lieux emblématiques : le style Cuareim, lent et *cadencioso* (« cadencé »), se différencie du style Ansina⁷⁷, plus soutenu et *guerrero* (« guerrier »), par le motif joué aux tambours *piano*.

La rue Ansina du barrio Palermo

Cette localisation de la population noire détermine l'ancrage topographique du *candombe*, élément décisif dans la géographie culturelle et musicale de Montevideo (Alfaro 2008 : 23). Ce n'est pas un hasard si l'histoire d'un *candombero*⁷⁸ s'ouvre toujours sur l'affirmation de son appartenance à l'un de ces quartiers. Et c'est ainsi que Chabela Ramírez, qui naît en 1958 à Montevideo, commence son histoire.

Ma mère et ma tante sont nées à Ansina [...]. Ils l'ont détruit pendant la dictature, ce n'était pas un *conventillo*, c'étaient deux pâtés de maisons de logements de location. Dans ces endroits vivaient les gens qui avaient très peu de moyens. Ils les avaient construits, pas pour les Noirs tu t'imagines bien, mais pour les migrants, qui sont partis petit à petit (12 février 2008). [...] À chaque étage il y avait cinq pièces avec cinq familles, chacune avec quatre ou cinq enfants, ça faisait au moins cent personnes pour chaque numéro de maison. Et je passais ma vie fourrée à Ansina. Je ne veux pas dire que personne ne se disputait, mais il y avait comme une espèce d'harmonie interne qui venait d'eux, qui me fascinait. [...] Mais Ansina à l'époque c'était à moitié un ghetto, mon

⁷⁵ Les auteurs parlent d'une population africaine « multi-ethnique » et « hétérogène » (Ayestaran 1953 ; Ferreira 1997 ; Goldman 2003). Luis Ferreira (1997 : 17) propose une estimation à partir des données d'un recensement effectué en 1812 à Montevideo : 13% Afrique Orientale (actuel Mozambique), 58% Afrique Equatoriale (actuels Congo et Angola) et 29% d'Afrique Occidentale (actuels Bénin, Nigeria et Sénégal), mais ces chiffres sont à prendre avec toutes les précautions nécessaires.

⁷⁶ Enquête effectuée en 2006 et 2007 par l'Instituto Nacional de Estadísticas del Uruguay (Somma 2008 : 2).

⁷⁷ Sur le jeu d'Ansina, voir sur [www.youtube.com Memoria de Candombe](http://www.youtube.com/Memoria%20de%20Candombe). *Cuerda de Ansina*, éd. Triangulación Kultural (<http://triangulacionkultural.blogspot.com>).

⁷⁸ *Candombero* : substantif formé à partir du terme *candombe*, l'équivalent du jazzman ou du rocker.

père par exemple il ne voulait pas qu'on y aille. Je vivais à deux rues d'Ansina, mais j'avais l'impression qu'il y en avait sept, parce que c'était un autre monde (9 avril 2009).



Illustration 1 : Réhabilitation des maisons de la rue Ansina, *barrio Palermo* (© Clara Biermann 2010).

Ces logements collectifs construits à la fin du XIX^e siècle ont été détruits et leurs habitants expulsés à la fin des années soixante-dix pendant la dictature (1973-1985)⁷⁹. Les conditions de vie y étaient difficiles et l'interdiction du père de Chabela renvoie à cette réalité sociale. Cependant, la rue Ansina et le *conventillo* Cuareim sont devenus aujourd'hui des lieux mythiques dans l'imaginaire afro-uruguayen et uruguayen. Leur destruction et l'expulsion de ses habitants sont considérées comme le second déracinement des Afro-uruguayens, inscrit dans la continuité de l'esclavage. La difficile réalité de ces logements s'est désormais estompée pour laisser place à une image idéalisée de ces « autres mondes », foyers culturels afro-uruguayens et symboles de l'âge d'or d'un *candombe* qualifié

⁷⁹ Le 27 juin 1973 l'armée prend le pouvoir et met en place un régime dictatorial civico-militaire. L'emprisonnement des « opposants » est massif, la censure généralisée et des milliers d'Uruguayens s'exilent en Europe. En 1980 un plébiscite pour une révision constitutionnelle est rejeté, ouvrant une période de libéralisation du régime, qui, affaibli, renoue petit à petit avec les partis politiques, jusqu'à ce que des élections démocratiques soient organisées en février 1985.

d'authentique par les générations qui ont connu ces quartiers. Encore aujourd'hui, les groupes de tambours rendent hommage à ces lieux disparus en jouant avec une intensité particulière lorsqu'ils passent là où s'élevaient le *conventillo* Cuareim et la rue Ansina, aujourd'hui bordés de nouveaux bâtiments en construction qui témoignent des politiques de réparation destinées aux anciens habitants de ces logements et mises en place par la Mairie de Montevideo.

En racontant ce passage obligé, Chabela s'inscrit dans une filiation historique et communautaire qui n'est pas seulement symbolique : avoir passé « sa vie fourrée à Ansina » suppose une véritable imprégnation au *candombe* depuis l'enfance.

Tu aurais vu dans ces escaliers d'Ansina, les shows qu'on faisait, tu n'imagines pas. On avait tous dix ou onze ans, et on faisait des pièces de théâtre, du chant [...]. À Ansina il y avait Fantasia Negra, c'était la *comparsa* du quartier, et pendant l'époque du Carnaval, il y avait des répétitions, mais nous on y allait toute l'année. Une telle faisait la Vedette, un autre l'Escobero et puis on faisait des danses afros, en se renversant sur le sol et on connaissait toutes les chansons. C'était démesuré, mais en fait tous les enfants jouaient à la même chose (9 avril 2009).

Chabela fait ici référence à la *Sociedad de Negros y Lubolos*⁸⁰, groupe carnavalesque mythique des années soixante et soixante-dix dirigé par Pedro Ferreira⁸¹. Ces *Sociedades* présentent des spectacles de *candombe* et représentent l'une des cinq catégories qui participent au Carnaval de Montevideo, long concours de plus de quarante jours, qui se déroule de fin janvier à mi-mars dans un théâtre à ciel ouvert, le *Teatro de Verano*. Ces *comparsas* (« groupes carnavalesques ») sont composés de porteurs de drapeaux et d'étendards, de *tamborileros*, de musiciens, de groupes de jeunes danseuses, d'une danseuse principale appelée la *Vedette* et des personnages dits traditionnels du *candombe* : la *Mama Vieja* et son compagnon le *Gramillero* ainsi que l'*Escobero*⁸². On retrouve cette formation, musiciens mis à part, dans les cortèges qui concourent au *Desfile de Llamadas*. En ayant passé son enfance à écouter, à chanter et à imiter tel ou tel personnage, Chabela a acquis un savoir-faire selon un mode de transmission légitimant du point de vue du milieu *candombero*.

Comment j'ai appris à jouer du tambour ? Ah j'ai appris... Pour te dire techniquement il est fort possible que je ne l'ai pas appris. Je ne sais pas si c'est en regardant ou... en étant là. On vit tellement facilement avec tout ça, ça devient tellement... intégré, parce que ce n'est pas inné ni rien. C'est comme

⁸⁰ *Sociedades de Negro y Lubolos* : « Sociétés de Noirs et de Lubolos ». Le terme *lubolo* désignait les blancs qui se peignaient le visage en noir.

⁸¹ De son vrai nom Pedro Rafael Tabárez, Pedro Ferreira (1910-1980), musicien, compositeur et directeur de *Fantasia Negra*, est considéré comme le plus grand compositeur de *candombe*.

⁸² La *Mama Vieja* (« vieille maman ») est une femme âgée et volumineuse qui danse avec le *Gramillero* (« herboriste »), figure du guérisseur populaire, tandis que l'*Escobero* (terme qui vient de *escoba* « balai » : « jongleur avec un balai ») est un jeune homme qui danse avec un long bâton. Ces personnages sont issus des danses qui étaient effectuées dans les salles des *Naciones*. La *Vedette* est une figure plus récente au costume minimaliste et luxuriant, cousu de plumes et de paillettes.

quand tu t'es pas rendu compte et on est tous dans la même syntonie. Je ne me suis jamais rendue compte, je te mentirais, si je te disais à tel âge j'ai appris telle ou telle chose. Quand j'étais petite je me rappelle la rue *Isla de Flores*, pour moi elle représente quelque chose de spécial. Je vivais rue San Salvador, c'était la première parallèle vers la mer de *Isla de Flores*, c'est là que je suis née (12 février 2008).

Dans son récit, Chabela articule son incapacité à expliciter les modalités de son apprentissage avec ses souvenirs de la rue *Isla de Flores* qui traverse les *barrios Sur* et *Palermo* et qui a vu d'innombrables *llamadas* de quartier, lorsque les *tamborileros* d'Ansina et ceux de Cuareim se rendaient mutuellement visite. C'est également l'itinéraire du grand concours du *Desfile de Llamadas*, l'événement le plus populaire de *candombe*, qui a lieu tous les ans depuis 1956 au début du mois de février, pendant le Carnaval de Montevideo. On dit d'ailleurs que le *candombe* ne sonne véritablement bien que dans cette rue étroite aux propriétés acoustiques particulières, où il a été joué, répété et modelé, année après année. La rue Ansina est en ce sens un foyer mémoriel et musical, à partir duquel se définit Chabela Ramírez.

L'appel des tambours

La fascination de la petite Chabela pour la rue Ansina n'était pas tant pour le lieu, mais pour ce qu'il cachait.

Quand les tambours sortaient on les entendait très clairement de chez moi. Ma mère il lui venait comme une attaque, c'est presque si elle ne sortait pas en courant derrière eux. Toute petite j'en avais peur, je sentais comme une pression, et on me laissait avec ma grand-mère paternelle. Mais plus tard j'y allais et je n'ai jamais pu oublier la sensation que me donnaient les tambours dans l'estomac. Ma grand-mère, elle était noire noire, mais elle détestait les tambours. Elle disait : « Pouah, ces Noirs tout suants ! ». C'était une autre époque... Il y avait des tambours dans quelques maisons, mais pas dans toutes. Ceux qui en avaient beaucoup, c'étaient les caciques des *comparsas*. Chez moi quand j'étais petite il n'y a jamais eu de tambour, c'était un truc qui te discréditait, tu comprends. Ce que tu devais avoir c'était un piano. Si t'avais un piano, t'avais tout, t'en avais pas, tu n'avais rien (9 avril 2009).

La référence faite à sa grand-mère paternelle est significative. Chabela introduit une contradiction entre une caractéristique phénotypique, une couleur de peau foncée qui implique une ascendance peu métissée, et le mépris du tambour et de ses adeptes exprimé par son aïeule. Or la contradiction qu'elle exprime renvoie à l'association systématique entre le tambour et le Noir uruguayen, historique, certes, mais qui trouve aussi ses racines dans une posture identitaire et politique contemporaine. Jusqu'aux années quatre-vingt dix, le *candombe* était considéré comme la « sous-culture d'un groupe ghettoisé » (Ferreira 2003a : 16), au sein même de la communauté noire. Les pratiques musicales – jouer des tambours dans la rue ou des tangos et des valse au piano dans les salons des maisons –

renvoyaient à des catégories sociales distinctes, justifiant un statut dans la société uruguayenne de l'époque.

J'ai étudié le piano jusqu'à mes 12 ou 13 ans. J'adorais le piano, quand j'étais petite je ne rêvais pas de me marier ni rien, je rêvais que j'allais avoir un appartement et un grand piano à queue blanc et en jouer toute la journée. Je pensais que je n'allais pas faire les commissions, ni travailler, ni manger, ni rien, juste jouer du piano. Ensuite voilà, la vie que j'ai vécue, complètement opposée (12 février 2008). [...] J'ai dû arrêter de prendre des cours, parce que mon père, l'année 70 ou 71, perd son travail et la situation économique de la famille change à ce moment-là. En 73 c'est le coup d'État. Toute la période d'avant c'étaient des grèves, des manifestations [...]. J'avais 15 ans quand s'installe la dictature dans le pays. Ils ne te laissent plus rien faire, on a fait mon anniversaire avec la peur au ventre, parce qu'il fallait demander la permission quand tu voulais faire une fête (9 avril 2009).

La petite histoire, l'arrêt des cours de piano, coïncide ici avec l'Histoire, le coup d'État militaire et l'installation d'un régime autoritaire en Uruguay. L'apprentissage du piano permet à Chabela de maîtriser un registre de compétences musicales variées et correspond au désir de son père de fournir une bonne éducation à ses enfants, même si sa famille ne fait pas partie de l'élite noire lettrée de l'époque. Un peu plus haut, Chabela articulait son apprentissage du tambour avec l'univers de ces quartiers noirs, plaçant l'acquisition du savoir-faire dans le domaine de l'imprégnation et de la pratique sociale collective, et lorsqu'il s'agit du piano, elle identifie très bien la formalité de son apprentissage. Il ne s'agit peut-être pas seulement d'une inégalité de souvenirs, mais plutôt de la symbolique dont elle entoure ce non-apprentissage du *candombe*, celui de l'appartenance à une culture dans laquelle on est pris, non pas l'inné, précise-t-elle plus haut, mais quelque chose qu'on intègre, qu'on incorpore, qu'on s'approprie.

Les tambours sortaient d'Ansina mais seulement pour les fêtes nationales ou familiales. Ces jours-là étaient des jours spectaculaires, tu sais. Depuis le matin c'était déjà une agitation, tu ne peux pas imaginer. Quand on était chez moi et qu'on savait l'heure à laquelle ils allaient sortir, on était tellement excité, on courait d'un trottoir à l'autre, Edith et Daniel, mes meilleurs amis, qui vivaient là-bas, nous prévenaient : « Les tambours ! C'est l'heure ! ». La minute où commençaient à résonner les tambours, tu ne sais pas ce que c'était pour les gens. C'était... Parce que tu vois à Ansina, le son était plus fort, parce qu'il y avait des rues tout autour remplies de gens, sans sortie vers la mer ni rien. Ce son qui restait là, à l'intérieur était impressionnant, et cette *bailarata*⁸³ c'était... Il y avait trois ou quatre files de tambours, vingt ou vingt-cinq tambours, mais au moins deux rues et demie de gens devant. Maintenant, tu vois, il y a plein de tambours et une rue, une rue et demi de gens, pas plus. Mais là, tout le quartier sortait, les blancs du quartier bien sûr aussi, les voleurs du coin, les poivrots, tout le monde était là, les enfants, les vieux, c'était vraiment différent. Et le lendemain, ça m'énervait de passer par Isla de Flores qui avait été tellement

⁸³ *Bailarata* : emphase sur le terme *baile* (« danse »).

merveilleuse la veille, remplie de gens. Parce qu'ensuite il se passait trois ou quatre mois avant que les tambours ne reviennent, ou deux. Ce n'était pas comme aujourd'hui où tout le monde joue, tout le temps et le sens se perd. Le sens que ça avait à cette époque ce n'est pas le même qu'aujourd'hui. C'était quelque chose de très solennel, surexcitant, mais très solennel (9 avril 2009).

Chabela évoque ces souvenirs avec une nostalgie et une émotion particulière – l'écrit montrant ici ses limites. Pour elle, la rareté et la solennité des sorties de tambours de l'époque contrastent avec ce qui se passe aujourd'hui. En effet, de nos jours les tambours relèvent d'une bande son permanente à Montevideo. Dans tous les quartiers de la capitale, des groupes de tambours répètent chaque week-end, et les répétitions se multiplient dès lors que le *Desfile de Llamadas* approche. L'appropriation des tambours par de nouveaux secteurs de la société a fait passer le *candombe* de pratique communautaire à pratique nationale. Cette expansion se mesure notamment au nombre de *comparsas* : en 1956, elles furent huit à participer au premier *Desfile de Llamadas* ; en 2010 elles étaient plus de quarante.

Désobéissances et découvertes

Au sein de la famille de Chabela coexistent deux positions antagonistes vis-à-vis du *candombe* : son adoration et son rejet. Mais l'amour de Chabela pour les tambours ne laisse pas beaucoup de place à cette ambiguïté familiale interne.

Aujourd'hui je regarde les petits comme ils courent quand on sort les tambours et ça me fait rire. C'est comme nous, mais une autre génération. Nous, c'était une autre époque, tu ne sortais pas à faire je ne sais quoi au milieu de la rue, parce que les gens te jugeaient. Les filles, disons, de famille, n'allaient pas danser devant les tambours. Mon père ne voulait pas qu'on y aille, mais ma mère nous emmenait quand même parce qu'elle était d'Ansina. [...] Tu ne dois pas oublier la grande différence entre l'attitude de ma mère et l'attitude de mon père⁸⁴. À cette époque sortir d'Ansina était une honte. Mais ma mère nous a appris l'amour d'Ansina, parce qu'elle y était née, et que c'était là qu'étaient les racines de sa famille. Bon, qui ont commencé là où elles ont commencé, ça on ne saura jamais, mais pour elle c'était une fierté d'être née à Ansina. [...] Ma mère et ma marraine dansaient toujours bras dessus bras dessous, les deux sur le trottoir, en faisant de tout petits pas, chin gala chin ! [...] Donc nous, on allait devant elles, et on n'avait pas le droit de descendre du trottoir et quand il y avait des lumières, il fallait marcher. Mais je te jure ! Notre père ne nous laissait pas danser comme beaucoup d'autres pères ne laissaient pas danser leurs filles. [...] Dans l'obscurité tu te déhanchais comme pas possible, dans la lumière, tu devais marcher. Et après comme j'étais très effrontée, petit à petit je suis descendue du trottoir, ma mère ne pouvait rien y faire avec moi. Après les années ont passé, et vers 13 ou 14 ans, là oui je peux te dire que je descendais tout le temps du trottoir. [...] On peut dire que je les ai gagnés centimètre par centimètre les tambours (12 février 2008).

⁸⁴ Le père de Chabela n'est pas né dans les *casas de inquilinato* de la rue Ansina, mais seulement quelques rues plus loin, toujours dans le *barrio Palermo*.

Chabela ne s'arrête pas là. La jeune adolescente, qui a mis des années à danser librement devant les tambours, franchit la frontière d'un autre espace interdit et dévalorisé : le Carnaval de Montevideo.

Lupita⁸⁵ était l'oncle de mon ami Daniel, chez qui on avait l'habitude de passer tout notre temps à chanter avec Edith. Moi à ce moment-là je travaillais pour le Ministère de la Culture avec Conjunto Bantú⁸⁶, je jouais du piano, je chantais. Le Carnaval se rapprochait et Lupita m'entendait chanter parce qu'il habitait au dessus. Il me demande si ça me dirait de sortir avec Marabunta, la *comparsa* du moment, le boom et j'ai saisi l'opportunité. Mon petit copain a essayé de m'interdire, « Comment ? Tu crois que tu vas sortir au Carnaval ? ». Mais moi, personne ne me disait quoi faire, du coup je me suis disputée avec lui et l'amour s'est terminé (13 mars 2009). [...] J'avais 22 ans en 1980, c'est pour ça que mon père ne pouvait pas m'interdire. Parce qu'il détestait le Carnaval. Ça allait quand je jouais avec Bantú, pour mon père c'était une garantie. Un groupe qui avait à voir avec le Ministère de la Culture, ça disait culture, alors ah, ah, culture. Mais lui dire "Je vais sortir dans une *comparsa*, dans un truc de tambours", non, non. [...] Les *comparsas* étaient très mal vues, seules allaient à la *comparsa* à cette époque les femmes qui n'avaient rien à perdre, les femmes de mauvaise vie, comme on disait avant (9 avril 2009).

Chabela quitte donc son fiancé et désobéit à son père — qui, selon une amie de la famille voulait littéralement la « bouffer » — pour chanter dans la *comparsa* « Marabunta ». On voit ici comment Chabela transgresse dès son enfance les interdits et fait fi des comportements considérés comme appropriés pour une fille noire bien élevée au début des années quatre-vingt. Cette série de désobéissances place son histoire avec le *candombe* sous le signe de la transgression. Chabela Ramírez, en faisant son entrée dans le monde du Carnaval, va y rencontrer un univers qui lui était jusqu'alors inconnu.

Évidemment que je n'étais pas de religion⁸⁷ ni rien, j'étais une jeune fleur du *barrio Palermo*. Et ils m'ont donné cette chanson, composée par Rodolfo Morandi⁸⁸ : « « Allons tous au chant de Yanaina / Allons-y tous sinon Iemanyà va nous attendre / Amenez des fleurs et une chandelle allumée / Et de l'eau bénite que nous a offert Iemanyà... Avec mon Pai Shangó / Je ne crains pas la jalousie / Avec mon Pai Shangó / Qui me protège et qui est le guide de ma vie... »⁸⁹. Tu sais que les Orishas se répartissent, on ne dit pas en âges, mais en

⁸⁵ Néstor « Lupita » Nazareno (1945-2001), compositeur et chanteur.

⁸⁶ Groupe de *candombe* fondé en 1971 et toujours en activité, dirigé par Tomás Olivera Chirimini, historien spécialiste de la culture afro-uruguayenne. Cf. le site www.bantuuguay.com.

⁸⁷ L'expression *ser de religión* (« être de religion ») renvoie uniquement à la pratique des religions afros présentes en Uruguay, l'*Umbanda*, la *Quimbanda* et le *Batuque*.

⁸⁸ Rodolfo Guiller Martínez, dit Rodolfo Morandi, compositeur et musicien né en 1957 à Montevideo, résidant aujourd'hui en France.

⁸⁹ « Vamos todos al canto de Yanaina/Vamos todos que Iemanjá nos va a esperar/Traigan flores y alguna vela encendida/Y agua santa que nos regalo Yemanjá... Con mi Pai Xangó/a la envidia no tengo ningún temor/Con mi Pai Shangó/me protege y es el guía de mi vida... ». Yanaina est un passage de Iemanyà enfant, mère de tous les Orishas, déesse de la fécondité et de la mer. Shangó est l'Orisha maître du tambour, du verbe et de la guerre.

passages. Yanaina est un passage enfant de Iemanyá. D'abord, quelqu'un me dit que pour chanter une chanson pour Iemanyá, il faut le faire avec beaucoup de respect. Celui qui dirigeait quand Lupita n'était pas là c'était Miguel Ángel Herrera. Un jour, au Club Miramar, quand je vais chanter cette chanson, il me dit : « Tu dois y croire » — il avait une voix de basse que je n'ai jamais pu entendre de nouveau dans ma vie parce qu'il est mort — « Cette chanson doit être chantée par une fille du Pai Shangó ». Mais moi évidemment je ne savais pas qui était le Pai Shangó. Je l'avais entendu nommé à Ansina, à travers des chansons de Pedro Ferreira qui faisait des chansons pour Ogum, pour Shangó, pour les esclaves, et ce genre de choses, mais je ne savais pas de quoi il s'agissait, ni rien. Et quand je descendais de scène, les gens venaient m'embrasser les mains. Et moi je disais, « Maman, maman ils viennent m'embrasser les mains ! », je ne comprenais pas, je ne savais pas. Et voilà, le moment arrive du *Teatro de Verano*, et je la chante. Je me sentais réalisée parce pour moi c'était un *candombe* magnifique. Mais on m'a dit, moi je ne me souviens de rien, que quand je disais « Con mi Pai Shangó », je le chantais comme si j'étais en train de le regarder. Bien sûr c'est difficile de penser que c'est une coïncidence (13 mars 2009).

Quand les gens lui embrassent les mains, ils viennent en réalité saluer son entité religieuse, son Orisha⁹⁰, mais elle n'en a aucune idée. En chantant *El Canto a Yanaina* (« Le chant à Yanaina »), Chabela entre en contact avec l'univers des pratiques religieuses d'origine afro-brésiliennes, l'*Umbanda*, la *Quimbanda* et le *Batuque*, cultes aux Orishas, divinités africaines. Ces religions se sont installées de façon visible en Uruguay à partir des années soixante (Pi Hugarte 1998 : 11), diffusées depuis le Brésil par la région limitrophe Rio Grande do Sul, mais font partie aujourd'hui de la culture populaire nationale (*ibid.* : 26). Ces religions ne sont pas réservées aux Afro-uruguayens, mais constituent un corpus de représentations et de pratiques réutilisé par certains *candomberos*. En 1989, Chabela s'initie au *Batuque*, une version de *Candomblé* fréquemment pratiquée dans la région Rio Grande Do Sul, mais qui reste rare en Uruguay. Elle apprend alors qu'elle est une fille de Shangó. La pratique religieuse afro⁹¹ va dès lors prendre une place fondamentale dans sa vie intime et dans sa pensée artistique et politique.

Militantisme, *candombe* et religion

Pendant la dictature, dans les villes d'Europe⁹² où ils sont exilés, ceux que l'on appelle les *Uruguayos del exterior* (« les Uruguayens de l'extérieur ») fabriquent des tambours pour jouer du *candombe*, tandis qu'en Uruguay les

⁹⁰ Les initiés de Batuque se voient attribués deux entités, un *Orisha de cabeza* (« de tête ») et un *Orisha de cuerpo* (« de corps »).

⁹¹ Je reprends le terme *religiones afros* (« religions afros ») utilisé en Uruguay qui désigne les cultes de possession *Umbanda*, *Quimbanda* et *Batuque*.

⁹² Les exilés politiques uruguayens trouvèrent refuge principalement en France (Paris, Fontenay sous Bois) en Suède (Stockolm, Göteborg), en Espagne après la mort de Franco (1975) et aussi aux Etats Unis.

llamadas restent l'une des seules possibilités pour les gens de se réunir dans la rue, alors que toute forme d'association ou de réunion est étroitement surveillée. La destruction des quartiers noirs et la dispersion de ses habitants à la fin des années soixante-dix répand les savoir-faire musicaux aux quatre coins de la capitale, tandis que le retour à la démocratie en 1985 ouvre une période de bouillonnement culturel et politique en accélérant l'émergence de nouvelles formes de militantisme. La conjonction de ces deux phénomènes va jouer un rôle fondamental dans l'évolution du *candombe* contemporain et son utilisation par le mouvement politique noir uruguayen naissant.

Une musicienne activiste

Après avoir été pendant dix ans une chanteuse adorée du public dans les plus prestigieuses *Sociedades de Negros y Lubolos* (Marabunta, Raíces, Morenada, Concierto Lubolo, Sierra Leona ou encore Yambo Kenia), Chabela Ramírez décide de ne plus sortir au Carnaval⁹³.

Je me mets en grève parce que [...] moi en tant que musicienne, j'ai des attentes, je veux des paroles et une musique qui serve, qui soit bonne... Le chanteur est un messager de ce que tout groupe humain propose [...]. Depuis que j'ai commencé le Carnaval à 21 ans, j'ai défilé avec beaucoup de *comparsas* ; en tant que femme j'ai dû beaucoup lutter, premièrement contre moi, contre ma maison, contre mon compagnon, contre les directeurs (*Mundo Afro* 02/1991, in Ferreira 2003 : 247).

Chabela dénonce ainsi l'espace subalterne réservé aux femmes dans ces groupes carnavalesques et le manque de contenu des spectacles. Cette critique du Carnaval comme lieu de reproduction des stéréotypes ethniques de la classe dominante va jouer un rôle central dans un mouvement de pensée qui émerge au sein de l'activisme noir, visant à faire du *candombe* une pratique capable d'exprimer des revendications politiques. Pour Chabela, ce boycott est un choix radical : en prenant cette décision elle se coupe de l'unique source de revenus des musiciens de *candombe* et de ce qui constitue à l'époque l'un des seuls espaces de visibilité de la culture afro-uruguayenne au niveau national, qu'elle avait pourtant utilisé auparavant comme espace de revendication féministe.

Je sortais au Carnaval à cette époque et j'ai demandé à Eduardo Da Luz⁹⁴, d'écrire un *candombe* sur les femmes. Et quand j'ai demandé à Gustavo Oviedo, le directeur de la *comparsa*, de le chanter et de jouer du tambour au Carnaval,

⁹³ Elle fera une exception en 2006, pour chanter dans la *comparsa Estrellas Negras*, avec ses deux grands amis Eduardo Da Luz, compositeur et chanteur de *candombe* et Eduardo « Malumba » Giménez, *tamborilero* référent.

⁹⁴ Eduardo Da Luz, né à Montevideo en 1954 est compositeur, auteur et interprète. Il participe aux spectacles du Carnaval de Montevideo et est l'un des rares à avoir enregistré un disque, intitulé *Candombe Uno* (1999, L2159-2, Montevideo : Limites S.A). Chabela Ramírez y a participé en tant que choriste et a enregistré deux chansons, l'une *Milongon de Reyes* (« Milongon des Rois ») en duo avec Julio Gonzalez, et l'autre, *Las Calles* (« Les Rues »), en tant que soliste.

parce que je me disais que c'était le milieu le plus populaire, où on avait le plus de chance de parler aux femmes noires, il me répond « Mais tu es folle ! Tu es folle ! ». [...] Le plus drôle de tout ça, c'est quand on s'est mis à répéter. [...] La femme de Gustavo Oviedo de l'époque et d'autres s'asseyaient pour se moquer de nous. Je te jure elles riaient aux éclats. Et moi je disais aux filles : « Ne leur accordez pas d'importance, on va jouer quand même ». [...] Au Teatro de Verano ça a été la gloire tu ne peux pas imaginer. La deuxième fois qu'on a joué, Gustavo Oviedo a même fini par nous répondre au *repique* dans un très beau dialogue. Non seulement le groupe de tambours, mais aussi la mise en scène de la chanson d'Eduardo, *Disculpe usted*, c'était une vraie revendication féministe (12 février 2008).

Cette année 1988, Chabela Ramírez et ses amies, Claudia Trápani, Alicia García et Vilma Carrizo, sont donc les premières femmes à jouer du tambour en public sur la scène du *Teatro de Verano*. On retrouve ici la petite fille effrontée qui descendait du trottoir pour danser le *candombe* muée en femme transgressive et contestataire. En effet dans le *candombe*, le jeu des tambours, associé à la force et à la puissance, est réservé aux hommes, tandis que l'espace de la femme est celui de la danse. En effectuant cette performance publique dans un processus stratégique de « construction musicale de lieu » (Stokes 1996), Chabela déjoue le statut de la femme noire et ouvre un possible aujourd'hui en pleine expansion : la pratique féminine des tambours.

La rupture de Chabela avec le Carnaval amorce alors une nouvelle période de sa vie tournée vers la construction et la fabrication idéologique et esthétique d'un *candombe* militant. Dès son adolescence, Chabela Ramírez fait partie de l'*Asociación Cultural y Social Uruguay Negro* (« Association Culturelle et Sociale Uruguay Noire », ACSUN), mais elle la quitte assez vite à cause de différends idéologiques.

L'idée c'était que pour être égaux il fallait se blanchir. Voilà, par rapport à l'époque, c'était l'unique option qui existait. C'était une posture. [...] À ACSUN c'étaient des Noirs avec une vision aristocratique, et pas avec une vision populaire. Alors que nous sommes tous des enfants de domestiques, des descendants d'esclaves, même si ce n'est pas la première ni la deuxième génération. Voilà ce que l'esclavage a causé et ce qu'il a laissé ! [...] Ils nous ont virés et on est parti tellement de fois d'ACSUN, si tu savais. Je crois qu'on a dû être le groupe de jeunes le plus turbulent de leur histoire. Ils ne nous laissaient pas le choix. Enfin bon, voilà, après on est tous partis, et puis ma sœur Beatriz commence avec Omero, avec *Mundo Afro* (12 février 2008).

La restauration de la démocratie en 1985 donne une impulsion à la participation de secteurs de jeunes militants noirs, qui revendiquent des lignes de clivage et des tendances idéologiques autonomes (Ferreira 2003a : 9). En 1989, Romero « Omero » Jorge Rodríguez⁹⁵ et Beatriz Ramírez⁹⁶ éditent une revue

⁹⁵ Fondateur et Directeur de *Mundo Afro* de 1998 à 2005, Romero Jorge Rodríguez est un pilier du mouvement noir uruguayen et latino-américain. Il a travaillé sur les questions des Afro-descendants pour la Mairie de Montevideo, pour l'ONU, le PNUD, etc.

Mundo Afro, puis créent *Organizaciones Mundo Afro*, un regroupement d'organisations non-gouvernementales engagées dans le secteur social, politique et culturel qui va jouer un rôle central dans le bouleversement de l'idéologie eurocentriste uruguayenne et dans la constitution d'un discours d'auto-estime noir. Chabela rejoint très vite *Mundo Afro* et succédant à sa sœur, prend en charge le groupe GAMA, *Grupo de Apoyo a la Mujer Afrouruguaya* (« Groupe de soutien à la femme afro-uruguayenne »), dans lequel elle formera le chœur et le groupe de danse Afrogama⁹⁷.

On a commencé en 95. C'était une tentative pour que nous nous organisions entre nous. Moi je me suis toujours mieux entendue avec les hommes qu'avec les femmes, donc quand j'ai assumé la direction de GAMA, j'ai dû revoir cela. Et je me suis dit, pourquoi j'ai cette attitude alors que je me suis toujours retrouvée dans des milieux où les hommes ne me laissaient pas grandir, bon pas mes amis bien sûr, mais où les hommes avec ma posture féministe me combattaient, pas parce que c'était moi mais parce que j'étais une femme. Du coup là j'ai commencé à voir les choses autrement. Et puis j'ai eu l'idée de former le chœur, parce que, comme outil de communication pour traiter le thème du genre, je me suis rendue compte que c'était plus facile de chanter que de parler. Je ne me souviens plus exactement des chansons qu'on chantait à cette époque, mais c'était plus d'un autre point de vue, plus social, plus politique, plus partisan (12 février 2008).

Le chœur commence ses activités en 1997 et sera l'une des expériences de pratique du *candombe* réalisées dans le milieu militant noir, l'une des « médiations qui ont existé entre les agents des pratiques culturelles expressives et les activistes » (Ferreira 2003 : 241). Pendant plus de dix ans, Afrogama participe aux activités sociales et culturelles organisées par *Mundo Afro*, jusqu'à une crise interne violente en 2007, qui se soldera par le départ de plusieurs membres, dont Chabela Ramírez et avec elle le groupe Afrogama, qui fonctionne aujourd'hui en tant qu'institution indépendante. Afrogama a participé à des activités très variées : programmes culturels de quartier mis en place par la Mairie de Montevideo, événements gouvernementaux organisés par différents ministères (Jour du Patrimoine, le Jour de la Femme, Jour National du Candombe, Jour contre le Racisme) ou encore à des rencontres internationales au Chili, en Argentine ou au Venezuela. En ce sens, Afrogama est un acteur omniprésent de la vie culturelle et politique de Montevideo, mais cette action continue ne s'accompagne pas d'une commercialisation de leur musique ni de celle de Chabela. Considérée par beaucoup comme l'une des plus grandes chanteuses vivantes de *candombe*, cette dernière n'a jusqu'ici jamais enregistré de disque. Rappelons cependant qu'il n'existe pas de marché du disque de *candombe* en Uruguay, le milieu de création et de diffusion de cette musique restant celui, relativement éphémère, du Carnaval.

⁹⁶ Beatriz Ramírez fut directrice adjointe de *Mundo Afro* qu'elle a quitté en 2007, et co-fondatrice du Réseau de Femmes Afrolatines et Afrocaribéennes. De 2004 à 2009, elle dirige le département des Femmes Afro-descendantes, et en 2005 intègre l'Institut National des Femmes du Ministère de Développement Social. Depuis 2010, elle est Directrice de l'Institut National des Femmes.

⁹⁷ Voir <http://afrogama.blogspot.com>.

Afrogama ou la fabrication musicale et chorégraphique

Cette volonté de redonner du sens à la culture afro-uruguayenne par le religieux, Chabela Ramírez va la mettre en sons et en gestes avec le groupe Afrogama. De 1998 à 2007, le groupe ouvre le *Desfile de Llamadas*, sans concourir, accompagné des tambours de la *Escuela de Candombe de Mundo Afro*⁹⁸, prenant ainsi possession du seul espace de visibilité de la collectivité noire. En 2001, Chabela Ramírez convoque des personnalités religieuses à venir danser vêtues de leur Orisha et fait ainsi littéralement pénétrer ces divinités dans l'espace performatif du défilé, tandis que les danseuses d'Afrogama exécutent des chorégraphies figuratives inventées par Chabela, représentations des Orishas, de leurs attributs mythologiques, de leurs caractéristiques ou d'actions rituelles exécutées dans les temples. Cette représentation qui relève pour Chabela d'une re-sacralisation de la danse de *candombe* est un acte politique puissant à une époque où la pratique des religions afros est encore très mal vue par la société uruguayenne.

Chabela Ramírez articule également militantisme, *candombe* et religion dans le répertoire du chœur. Afrogama est un groupe qui conçoit son activité artistique comme un outil d'éducation populaire et qui se produit, sauf à de très rares exceptions près, gratuitement. Ni Chabela Ramírez, ni aucune des autres quinze femmes qui forment le chœur d'Afrogama ne vivent de cette activité : chanteuses amateurs, elles sont à la ville aides ménagères, ouvrières, fonctionnaires ou secrétaires. Leurs parcours sont divers et leur intégration au groupe s'est faite par différents biais, le militantisme, l'amitié, la pratique des religions afros ou les réseaux communautaires. Le répertoire d'Afrogama est formé de compositions de Chabela Ramírez : *Candombe Candomblé*, véritable hymne d'Afrogama où l'association entre *candombe* afro-uruguayen et *candomblé* afro-brésilien se fait explicite, ou encore *Reflexiona* (« Réfléchis »), composé pour la 3^e Conférence Mondiale contre le Racisme de Durban en 2001⁹⁹ qui exhorte à une nouvelle humanité sans racisme (Ferreira 2003 : 254).

⁹⁸ Les ateliers de tambours de *Mundo Afro* commencèrent en 1998 sous la direction de Sergio Ortuño et Miguel Angel García « deux musiciens prestigieux de l'orchestre de tambours d'Ansina, un des quartiers de tradition afro-uruguayenne les plus importants de Montevideo » (Ferreira 2003b : 249).

⁹⁹ Conférence mondiale contre le racisme, la discrimination raciale, la xénophobie et les diverses formes d'intolérance organisée par l'UNESCO qui se déroula à Durban en Afrique du Sud. Pour Elisabeth Cunin, c'est à cette occasion que « le terme "afrodescendant" fait son entrée dans le langage international, véhiculé par de multiples acteurs : agences internationales, ONG, médias, gouvernements, etc. » (2006 : 137).



Illustration 2 : Chabela Ramirez (premier plan) et le chœur AfroGama, Journées de la femme, esplanade de la mairie de Montevideo. (© Clara Bierman 2008).

Dans le répertoire d'Afrogama, on retrouve également des standards de *candombe* choisis avec attention pour leurs symboles, les revendications et l'histoire qu'ils donnent à entendre : *Barco Negrero* (« Le bateau négrier ») de Hugo Santos, Hipólito Albín et Rubén Galloza¹⁰⁰ et *Buscando al Sol* (« Cherchant le soleil ») d'Emilio López Rey¹⁰¹, évoquant l'horreur de la traite, ainsi que des chansons avec des messages d'amour, *La Humanidad* (« L'humanité »), *Por los Caminos del Amor* (« Par les chemins de l'amour ») composées par Eduardo Da Luz. Une bonne partie du répertoire est composée de chansons issues du répertoire national qui évoquent les Orishas : *Invocación a Ecué* (« Invocation à Ecué »), *El Canto a Yanaina*, ou encore de reprises de chansons latino-américaines écoutées sur des disques puis transformées, telles *Eleggua* et *Virgen de Regla* de la chanteuse cubaine Celia Cruz¹⁰².

Il est intéressant d'observer qu'une partie de ces chansons a été composée pour les spectacles de Carnaval, notamment celles qui parlent des Orishas. Pourtant, le style musical d'Afrogama contraste avec l'esthétique du Carnaval : les voix sont uniquement accompagnées par les tambours ; elles chantent en chœur ou

¹⁰⁰ Rubén Galloza (1926-2002) fut le grand peintre de la collectivité noire uruguayenne, également à l'origine de l'institutionnalisation du *Desfile de Llamadas*.

¹⁰¹ Emilio López Rey, né dans les années 1920 à Montevideo et mort en 2008, fut un compositeur, auteur et directeur de *comparsas*. Il participa aux légendaires *comparsas* *Fantasia Negra* et *Marabunta*.

¹⁰² Ces chansons étaient auparavant exécutées par Carmen Abella, la tante de Chabela, grande chanteuse de Carnaval.

en alternant soliste et chœur selon une forme responsoriale, et utilisent une vocalité sobre. À l'inverse, dans les chansons de *candombe* exécutées lors du Carnaval un soliste à la voix très vibrato prédomine, accompagné d'un chœur et d'un orchestre de type *orquesta tropical* (« orchestre tropical ») qui comprend un clavier, des cuivres, une guitare et une basse (Ferreira 1997 : 49).



Illustration 3 : Les danseuses d'Afrogama entourant les Orishas, *Desfile de Llamadas*, avec la comparsa De Isla de Flores, Montevideo (© Clara Biermann 2010).

[...] Souvent quand on va chanter quelque part, on voit des gens pleurer. Ils nous disent : « Quelle énergie, quelle émotion ! ». Moi je pense que c'est naturel que ce soit ça qui sorte. C'est tellement extraordinaire de chanter, qu'on chante mal qu'on chante bien, peu importe, et de dire des choses à travers le chant, et c'est ce que je fais. Je pense que la seule science que possède ce chœur, c'est de chanter la pensée, chanter des thèmes qui ont du contenu et qui donnent à réfléchir. Plein de fois mes camarades ont voulu chanter d'autres choses. Il y a eu une époque... le *candombe* comme rythme, entre dans tout, un rock and roll, un tango, une cumbia, une musique mélodique tu peux les passer en *candombe*. Du coup il y avait beaucoup de gens au début du chœur qui voulaient faire des arrangements de chansons connues, comme ça se fait beaucoup, mais moi la musique commerciale... [...] J'ai, comment on pourrait dire, j'ai une tendance dont je ne pense pas qu'elle soit seulement due à la tristesse ou à la mélancolie avec les questions ethniques. Je crois que beaucoup d'entre nous l'ont, mais il y a beaucoup de gens qui disent « Non, pourquoi je vais encore chanter les vieilles chansons sur les Noirs, on est au XXI^e siècle ! » et c'est pour ça qu'il y a des chansons qui sortent au Carnaval, comme celle *Le candombe de l'ordinateur* ou *Le candombe du téléphone*. De mon point de vue c'est stupide, rien de tout ça ne me passe par la tête. Alors je reste isolée, mais je préfère restée isolée, parce que

je pense que ça doit venir bien plus de l'âme, on peut même parler de constructif non ? (12 février 2008).

Cette fabrication musicale et chorégraphique doit ainsi être comprise en relation avec les « enjeux identitaires, politiques et économiques dont les catégorisations musicales sont le support » (Le Menestrel 2006 : 15), mais aussi comme une proposition dialectique à l'appropriation nationale du *candombe*.

La voie religieuse

Si du point de vue intime, son initiation au *Batuque* lui fait sentir qu'elle fait véritablement partie d'une nation africaine et constitue une forme de réparation symbolique, la pratique religieuse afro fournit également à Chabela une matière chorégraphique et musicale dans laquelle elle peut puiser pour entreprendre son projet de « resignification » du *candombe*. Lorsque dès les années quatre-vingt-dix, elle commence à revendiquer la filiation du *candombe* avec le système mythologique des Orishas, notamment en associant les personnages traditionnels du *candombe* à certains Orishas, son discours dérange, même si elle s'inscrit dans la pensée développée par le penseur afro-uruguayen José Carrizo, qui fut le précurseur de l'articulation entre culture des tambours, activisme politique et religions afros (Ferreira 2003b), et un grand maître pour la génération de Chabela.

Chabela, ils la traitaient de fondamentaliste ! Quand elle a commencé à faire des connexions entre les figures de la *comparsa* et les Orishas, ils disaient qu'elle était folle. Du coup aujourd'hui on les écoute et ça nous fait rire, ce qu'elle disait il y a plus de vingt ans, ils le disent eux maintenant ! (Beatriz Ramírez, 4 février 2008).



Illustration 4 Le chœur Afrogama, esplanade de l'Université de la République, Montevideo. (© Clara Biermann 2010).

La dimension encore marginale de son interprétation du *candombe* est dérangeante dans les années quatre-vingt-dix. Pourtant, aujourd'hui la thématique religieuse est en pleine expansion, comme en témoigne le spectacle gagnant du Carnaval 2009 de la *comparsa* Sarabanda faisant apparaître sur scène tous les Orishas, ce qui était inimaginable il y a encore trois ans au début de ma recherche. La question de la nature rituelle du *candombe* fait encore l'objet de débats enflammés, mais le processus de sémantisation de celui-ci par le champ du religieux afro est aujourd'hui un phénomène capital du *candombe* contemporain.

Le *candombe* survivra quand il sera connecté au religieux et quand on pourra comprendre pourquoi il nous arrive ce qui nous arrive pendant le moment du jeu, le moment du chant, le moment de la danse. Ce moment n'a pas d'explication, il n'y a pas de mots. Ce n'est pas seulement de la frénésie d'être au milieu de la rue en train de danser, tout ça a une racine, une origine très forte que nous devons protéger. Les gens de religion ne font pas le lien : le temple c'est une chose et le *candombe* c'en est une autre, comme si ça lui enlevait du sérieux. Ce n'est pas une question de sérieux c'est la même chose dans des endroits, des milieux différents. [...] Parce que qu'est-ce qui va arriver si on ne fait pas des recherches approfondies sur les racines religieuses du *candombe*, sur son essence ? Ça se passe presque toujours comme ça : ils commercialisent et de suite ils croient... Ils uruguayénisent, comme ce qui s'est passé pour le tango. Le Noir dans le tango aujourd'hui n'a plus rien à voir, alors que c'était une musique noire. Tu comprends ? Ils ont mis les paroles qu'ils voulaient, ils l'ont changée et voilà. Ce sont des choses qu'on doit apprendre à valoriser et à protéger. Et comment tu peux protéger l'essence de quelque chose ? En sachant de quoi tu parles. [...] C'est ce que je te disais, n'importe quelle musique tu lui mets un rythme de *candombe*, et ça devient un *candombe*. Alors qu'en réalité le *candombe* a une autre structure, rythmiquement tout s'adapte, mais une structure spirituelle. La trajectoire du *candombe*, ils l'ont effacée comme ça, et bon c'est uruguayen. Tous les Uruguayens qui sont un peu progressistes, un peu démocratiques, ils s'accrochent un tambour et ils jouent un *candombe*. Mais ce n'est pas comme ça, ça a une origine religieuse qui est forte, et ça parle de la force de la nature. [...] C'est pour ça que je mets une histoire dans un pas de danse, ou la caractéristique d'un Orisha, c'est justement pour maintenir ça vivant. Non ! L'essence des choses (12 février 2008).

Chabela fait le lien entre la connexion du *candombe* au champ du religieux et sa défense en tant que musique noire uruguayenne, en prenant comme exemple le tango. Cette sémantisation religieuse apparaît explicitement dans son discours comme une réponse aux mutations du *candombe* et à son appropriation nationale. Cette filiation avec le religieux afro, qui inscrit le *candombe* dans une continuité avec l'Afrique, est un élément fondamental dans la construction d'un militantisme noir. Ces « réinventions africanistes » culturelles et religieuses, tout en étant présentées comme des retours aux origines, relèvent en réalité d'un « instrument de positionnement social moderne » (Agier 2000 : 197), faisant de Chabela une figure éminemment contemporaine du *candomble*.

Conclusion

Enfant d'Ansina, jeune fleur de Palermo puis chanteuse de Carnaval, Chabela Ramírez est considérée comme une *candombera* légitime dans le milieu du *candombe*. Son talent et son expérience de la rue Ansina remontant à l'enfance l'inscrivent dans une chaîne de transmission musicale qui lui permet de parler au nom de la tradition et lui confère son statut d'autorité musicale. Elle peut ainsi pratiquer et défendre avec Afrogama un *candombe* investi de dimensions religieuses, qui tout en étant présenté comme ancestral, n'en relève pas moins d'une « tradition inventée » (Hobsbawm & Ranger 1983). Figure médiatrice entre artiste et activiste, Chabela Ramírez a porté haut l'articulation entre *candombe* et langages identitaires politiques. Elle a opéré des « placements » et des « déplacements » dans le champ social et musical du *candombe*, en oscillant entre des périodes où elle s'investissait dans les institutions — culturelle comme le Carnaval, politique comme *Mundo Afro* — et des moments de rupture et de marginalisation, justifiant ainsi un autre registre à son statut : à la fois artiste engagée, mais aussi femme contestataire, indépendante et radicale, comme nous le raconte sa sœur.



Illustration 5 : Chabela Ramírez, esplanade de l'Université de la République.
(© Clara Biermann 2010).

Elle a toujours été un élément perturbateur. Parce qu'elle dit des choses très fortes, c'est beaucoup plus facile de la disqualifier, et la disqualification ça peut détruire une personne, une figure, une référence. [...] Quand elle sortait pour *Las Llamadas*, il fallait voir : plus de cent femmes qui venaient de tous les endroits pour défiler ! Chabela depuis qu'elle est toute petite a une très forte spiritualité, sans parler de son leadership indiscutable, de cette capacité qu'elle a à

convoquer les gens. [...] Ce pouvoir naturel qu'a Chabela, c'est sa condition de personne, mais c'est aussi son entité qui a une grande force — Shangó est quelqu'un qui convoque le peuple. Et ça, ça lui a valu beaucoup de douleur et de coups dans le monde religieux aussi, dans le milieu du *candombe*, dans sa propre maison. Et bon je pense qu'elle paie le prix des femmes qui transgressent les espaces. [...] Et en plus comme c'est une personne très radicale, elle ne négocie pas. Je crois que Chabela a un esprit avec une inspiration religieuse mais aussi avec une question politique bien claire. Quand Chabela prend le micro, qu'elle parle ou qu'elle chante c'est clairement politique. Je me souviens de ce dirigeant qui lui disait « Chabela ne parle pas, chante ». Elle se disait souvent indignée, maintenant elle le dit moins : « Je ne suis pas une chanteuse, je suis une messagère ». Et c'est vrai, elle est venue au monde avec un don, et elle le fait à travers le chant (Beatriz Ramirez, 4 février 2008).

Pouvoir naturel ou pouvoir surnaturel, les commentaires de Beatriz Ramírez sur Chabela conjuguent les deux interprétations et nous invitent à envisager la notion de charisme dans ses deux acceptions : un pouvoir de séduction mais aussi un don accordé par Dieu à une personne. Ici le don renvoie aux forces et au caractère de l'entité religieuse de Chabela Ramírez : Shangó, Orisha du feu, de la guerre, de la danse et de la musique, maître du tambour au caractère passionné et à la volonté de fer. Mais cette interprétation relève plus d'une analyse intime fraternelle que d'une dimension publique de Chabela. Les paroles de Beatriz nous font également comprendre les revers de ce statut de figure, dont la dimension transgressive et visionnaire est aussi synonyme de marginalisation.

Certes, ce n'est pas Chabela qui emmène à elle seule le *candombe* vers le religieux et, en ce sens, il serait exagéré de la qualifier de leader. Cette dynamique complexe la dépasse et dépasse le terrain uruguayen dans une redéfinition de l'afrodescendance puisant dans le religieux, dont l'échelle est largement transnationale (Argyriadis 2006, Cunin 2006). Mais Chabela n'est pas seulement témoin de son temps ; elle n'a cessé d'intervenir dans le milieu *candombero* et dans la société uruguayenne. Elle a amorcé et accompagné des changements musicaux et sociaux majeurs et a créé une véritable pensée musicale et politique. S'il y a quelques années, l'on pouvait encore considérer cette pensée comme une « voix discordante » (Ferreira 2003b), celle-ci est en train de devenir une voie esthétique, identitaire et politique capitale du *candombe* contemporain. Chabela a activé et participé à tous les bouleversements récents de son pays. Référence traditionnelle, référence politique et référence artistique dans un univers local qui a ses logiques propres, Chabela Ramírez incarne l'engagement, le talent, la créativité et la puissance de convocation, ce qui permet de la considérer comme une figure charismatique du *candombe* et de l'Uruguay contemporain.