



HAL
open science

Jeux de couleurs dans le candombe afro-uruguayen

Clara Biermann

► **To cite this version:**

Clara Biermann. Jeux de couleurs dans le candombe afro-uruguayen. Volume! La revue des musiques populaires, 2011, 8: 1, pp.131-147. 10.4000/volume.116 . hal-04383591

HAL Id: hal-04383591

<https://hal.science/hal-04383591v1>

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.

VOLUME!

Volume !

La revue des musiques populaires

8 : 1 | 2011

Peut-on parler de musique noire ?

Jeux de couleurs dans le *candombe* afro-uruguayen

Color Games in Afro-Uruguayan Candombe

Clara Biermann



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/volume/116>

DOI : 10.4000/volume.116

ISSN : 1950-568X

Éditeur

Association Mélanie Seteun

Édition imprimée

Date de publication : 30 mai 2011

Pagination : 131-147

ISBN : 978-2-913169-29-6

ISSN : 1634-5495

Référence électronique

Clara Biermann, « Jeux de couleurs dans le *candombe* afro-uruguayen », *Volume !* [En ligne], 8 : 1 | 2011, mis en ligne le 15 mai 2013, consulté le 13 novembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/volume/116> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.116>

L'auteur & les Éd. Mélanie Seteun

Jeux de couleurs dans le *candombe* afro-uruguayen

par

Clara Biermann

Université Paris Ouest Nanterre La Défense.

Résumé : À partir de l'exemple du *candombe* afro-uruguayen, je propose d'analyser comment, dans un contexte d'appropriation nationale d'une musique créée par les Afro-Uruguayens et longtemps méprisée dans un pays très eurocentriste, on assiste à des processus de création en réaction à ce « blanchiment » de la pratique. Le groupe Afrogama, qui se définit comme traditionnel et militant, « noircit » le trait musical et le geste chorégraphique en s'inspirant de l'Afrique et des religions afro-américaines. Les dynamiques et le contenu de ces jeux de couleurs dans le *candombe* doivent être compris dans un contexte national et transnational de définition de l'afrodescendance en Amérique Latine. La catégorie « musique noire » prend son sens si on l'envisage comme une catégorie ethnomusicologique qui articule dynamiques musicales, sociales et politiques, tout en considérant la nature particulière de la musique et de la danse dans les processus de construction identitaire.

Mots-clés : Candombe *afro-uruguayen* – fabrication musicale et chorégraphique – afrodescendance - musique et politique – ethnomusicologie.

Dans l'imaginaire national, l'Uruguay est un pays « blanc » peuplé par les vagues successives de migrants européens venus « *hacer la América* » (« faire l'Amérique ») aux XIX^e et XX^e siècles. Pourtant, le port de sa capitale Montevideo, sur le Rio de la Plata, fut l'une des entrées principales des bateaux de la traite esclavagiste transatlantique à partir de la seconde moitié du XVIII^e siècle jusqu'à l'abolition en 1846. Ainsi au début du XIX^e siècle, un peu plus de 30 % de la population de Montevideo était d'origine africaine, mais les conditions de travail, l'enrôlement dans l'armée ainsi que le métissage avec les populations arrivées d'Europe, réduisirent considérablement la population d'ascendance africaine (Ferreira, 1997). La politique d'immigration européenne et de métissage répondait à des impératifs économiques, mais également à la volonté de blanchir les jeunes nations américaines (Wade, 1997). Aujourd'hui, ceux qui sont socialement catégorisés comme « *los Negros* » (« les Noirs ») et qui se définissent eux-mêmes comme Afro-Uruguayens représentent environ 10 % de la population¹.

Après une histoire marquée par l'esclavage, la discrimination post-coloniale et une idéologie eurocentriste dominante qui a longtemps fait des Afro-Uruguayens des citoyens ignorés, le *candombe*, musique emblématique de la collectivité noire, a été déclaré Patrimoine National en 2006 :

« Est déclaré Patrimoine culturel de la République Orientale de l'Uruguay le *candombe*, caractérisé par le jeu des tambours appelé *chico*, *repique* et *piano*, sa danse et son chant, créé par les Afro-Uruguayens à partir de l'héritage ancestral africain, ses origines rituelles et son contexte social comme communauté ».

1. Ces chiffres sont issus d'une enquête effectuée en 2006/2007 par l'Instituto de Estadísticas del Uruguay, (Scuro Somma, 2008). Les autres 90 % de la population uruguayenne sont d'origine européenne, l'Uruguay étant l'un des rares pays d'Amérique Latine où l'absence de population amérindienne est quasiment totale. Nous devons cependant considérer le métissage qui a eu lieu avec les populations autochtones, même s'il est très difficilement quantifiable. Il existe en Uruguay des personnes qui se reconnaissent comme descendants des indiens Charruás, peuple qui était établi sur les côtes du Río de la Plata et du Río Uruguay sur les territoires du Brésil et de l'Uruguay et qui fut massacré par les colons au milieu du XIX^e siècle.

Et trois ans plus tard, en 2009, le *candombe* a été ajouté à la liste du Patrimoine Immatériel de l'Humanité de l'Unesco. Ce processus de valorisation est à mettre en lien avec des dynamiques nationales : la conjonction du travail des organisations politiques noires et de l'intérêt du premier gouvernement de gauche de l'histoire de l'Uruguay² à traiter de problématiques socio-ethniques totalement ignorées jusqu'alors, mais aussi à mettre en lien avec un contexte international, avec la reconnaissance en 2001 par l'Unesco de l'esclavage comme crime contre l'humanité et les politiques latino-américaines de reconnaissance, de visibilisation et de défense des droits des communautés afrodescendantes (Cunin, 2006).

Aujourd'hui le terme *candombe* renvoie à des formes musicales diverses, dont l'élément identificatoire est une polyrythmie spécifique, exclusive à l'Uruguay, exécutée par un ensemble de trois *tambores* (« tambours »), appelés du plus aigu au plus grave, le *chico*, le *repique* et le *piano*. Par extension, tout chant accompagné par cette rythmique est un *candombe*, mais la rythmique *candombe* ayant fusionné avec beaucoup de genres musicaux (jazz, rock, chanson populaire, etc.), il faut préciser ici qu'il existe non pas un genre de *candombe* chanté, mais des *candombes* (Aharonián, 2007). La pratique la plus répandue de *candombe* se joue sous forme de *llamada* (« appel »), pratique collective qui peut réunir jusqu'à une quarantaine de *tamborileros* (« joueurs de tambour »). Ces groupes de tambours accompagnés de danseurs, de porteurs d'étendards et de drapeaux, répètent toute l'année dans leurs quartiers respectifs et s'affrontent lors du *Desfile de Llamadas*, compétition officielle qui a lieu début février, dans la mythique rue *Isla de Flores* qui traverse le *barrio Sur* et le *barrio Palermo*, quartiers historiques noirs de Montevideo. Le *candombe* a également une place importante au sein du Carnaval de Montevideo, long concours sur scène³ où les *Sociedades de Negros y Lubolos*

2. Tabaré Vasquez, le candidat du Frente Amplio, parti de Gauche unie fondé en 1971 et qui survécut à douze ans de répression assidue de la part de la dictature, a remporté le scrutin présidentiel en 2004. Pepe Mujica, candidat du même parti, lui a succédé en 2010.
3. Les autres catégories qui participent au Carnaval sont les *Murgas*, les *Parodistas*, les *Revistas* et les *Humoristas*. La plus populaire de ces catégories est la *murga*, forme de théâtre satirique chanté qui a aussi connu une appropriation nationale depuis les années 1990.



Figure 1. Noël dans le *barrio Palermo*, tambours de la *comparsa* De Isla de Flores, 2009.

fondamentaux de la musique africaine traditionnelle » (1997), et le musicologue Coriún Aharonián écrit quant à lui : « La tradition de la *llamada* du tambour possède une logique musicale interne qui est totalement étrangère à la logique européenne dominante. Les points d'appui rythmique sont autres, les mécanismes de réponses sont autres. » (2007) Cette prépondérance de la percussion, la polyrythmie et le système d'appel-réponse constituent pour les chercheurs les principales traces de l'africanité du *candombe*.

(« Sociétés de Noirs et de Lubolos⁴ »), plus communément appelés *comparsas* (groupes carnavalesques composés d'un orchestre accompagné par les *tambores* de *candombe*, d'un chœur et de danseurs), présentent des spectacles de théâtre musical traitant de thématiques afro-uruguayennes. La pratique collective de tambours dans les rues est la version la plus répandue du *candombe* et elle est également considérée comme la plus traditionnelle⁵ : l'ethnomusicologue uruguayen Luis Ferreira y voit « la continuité [...] avec l'un des traits

-
4. Le terme *lubolos* désignait les Blancs qui se peignaient le visage en noir, dans les premières *comparsas* au XIX^e.
 5. Voir le documentaire *Memoria de Candombe. Cuerda de Ansina*, d'Emmanuel Brun, disponible sur YouTube.

Le *candombe* est-il une musique noire ?

D'un point de vue historique, sociologique et musical, on peut considérer que le *candombe* a tout d'une musique noire : un héritage africain et non pas européen, des preuves musicologiques de l'africanité de cette musique et des individus catégorisés comme Noirs à qui on attribue la création de celle-ci. On retrouve finalement beaucoup des caractéristiques dont Philip Tagg nous invite à nous méfier dans sa « Lettre ouverte sur les musiques "noires", "afro-américaines" et "européennes" » (Tagg, 2008). On pourrait se satisfaire de cette catégorie de « musique noire » pour le *candombe* afro-uruguayen, même si elle est moins systématiquement utilisée que « musique afro-uruguayenne ». L'adjectif noir ou afro-uruguayen ne renvoie pas ici à un lien physiologique entre couleur de peau et façon de musiquer, mais bien à une catégorie socioculturelle : la couleur de peau renvoie à une origine ethnique, mais surtout à une collectivité qui se reconnaît et à qui l'on reconnaît une spécificité au sein de l'espace culturel uruguayen. Cette catégorie est certes issue d'une longue construction historique et politique, mais si elle est sujette aux négociations, c'est bien parce que, tout en existant dans des discours et des pratiques musicales comme le *candombe*, elle constitue une réalité tangible.

Le *candombe* est-il la musique des Noirs Uruguayens tout simplement parce qu'en 1834, le terme *candombe* désigne dans le journal *El Universal*, les danses et les musiques que les Noirs exécutaient (Ayestaran, 1953)? Qu'en est-il dans l'Uruguay d'aujourd'hui où l'articulation conceptuelle entre tambour et Noir est particulièrement prégnante (Aharonián, 2007) mais où la pratique de *candombe* dépasse largement son milieu socio-ethnique d'origine? Je ne m'intéresserai pas tant ici, à l'instar de Paul Gilroy, aux « attributs formels de ces cultures expressives syncrétiques », mais plutôt « au problème des jugements critiques, axiologiques et (anti)esthétiques auxquels elles donnent lieu et au rôle qu'y jouent les notions d'ethnicité et d'authenticité », en tenant compte de « quel problème analytique spécifique surgit lorsqu'un style, un genre ou une performance musicale particulière sont définis comme l'expression de l'essence absolue du groupe qui les a produits » (2003 : 109). De plus l'ethnomusicologie, ou l'anthropologie de la musique selon comment on préfère la nommer, nous

invite à saisir ces musiques, caractérisées comme issues de processus de transculturation (si tant est que toute musique ne le soit pas, mais la question n'est pas là) comme des objets constitués, inscrits dans des contextes sociaux avec leur jeu de significations propres (Kartomi, 1981 : 233). Il ne s'agit peut-être plus de se demander si la musique noire est une catégorie musicologique pertinente pour le chercheur, mais plutôt dans quelle mesure on peut en parler, dans le cadre d'une ethnomusicologie qui entend proposer une analyse basée sur une compréhension des sujets humains qui perçoivent, apprennent, évaluent et produisent la musique (Turino, 1993).

Après une esquisse de l'histoire du *candombe*, je me concentrerai sur un processus spécifique du *candombe* contemporain à partir de l'exemple du groupe Afrogama, se définissant comme traditionnel et militant. Comment une musique historiquement noire se redéfinit-elle comme spécifiquement noire lorsqu'elle n'est plus l'apanage exclusif d'un groupe socio-ethnique et qu'elle est passée de pratique communautaire à pratique nationale? Une analyse de la musique et la danse d'Afrogama nous permettra de saisir comment, face à ce processus d'appropriation nationale, ou à ce que certains désignent comme un « blanchiment » du *candombe*, les Afro-Uruguayens redéfinissent leurs pratiques. Pour conclure, nous verrons que ces processus de création musicale et de fabrication d'identité à l'œuvre dans le *candombe* nous invitent à considérer la catégorie « musique noire » sous un angle particulier.

Petite histoire du *candombe*

Comme sur tout le continent américain, l'existence ou même la fiabilité des sources concernant les pratiques musicales des premiers Africains réduits en esclavage sont très ténues (Martin, 1991 ; Tagg, 1987). Le musicologue Lauro Ayestaran, pionnier des études sur le *candombe*, dans son chapitre sur *La música negra* (« La musique noire »), dans *Las músicas primitivas en el Uruguay* (« Les musiques primitives en Uruguay »), parle ainsi d'une étape secrète dans l'histoire de la musique afro-uruguayenne. La dénomination *candombe* apparaît pour la première fois à l'écrit en 1834 dans le journal *El Universal* et désignait à la fois

les locaux où se retrouvaient les esclaves africains et les danses et musiques qu'ils exécutaient, même si ces pratiques étaient déjà mentionnées dans les documents officiels en tant que *tangos* ou *tambos de negros* (Ayestaran, 1953). Les esclaves étaient à cette époque regroupés en *Naciones* (« Nations ») sociétés d'entraide tolérées par les autorités et encouragées par l'Église, dont les noms renvoyaient à des ethnies africaines : les *Congos Africanos*, les *Benguelas* ou encore les *Minas-Nago* (Ferreira, 1997 : 26). Le processus de laïcisation et d'expansion du positivisme dans la société uruguayenne, amorcé par les gouvernements successifs à partir de la moitié du XIX^e siècle, impulsa la désintégration des *Naciones* (Ferreira, 1997) qui devinrent des groupes carnavalesques, d'abord appelées les *Sociedades Filarmónicas de Negros* (« Sociétés Philharmoniques de Noirs ») puis les *Sociedades de Negros y Lubolos*, composées majoritairement d'Afro-Uruguayens, mais déjà à l'époque d'Uruguayens catégorisés comme Blancs. Ainsi, de « la différenciation par Nations, on serait passé à des traits de différenciation familiale et par quartier. [...] sans que l'on puisse pour cela établir une relation directe entre une ancienne Nation et une *comparsa* ou un quartier » (Ferreira, 1997 : 30). Les sources sur le *candombe* de la première moitié du XX^e siècle sont quasiment inexistantes, mais on suppose que c'est durant cette période que s'impose le *tambor* en tant qu'instrument principal des *comparsas* (Ayestaran, 1953), qui proposent alors des représentations de rituels des salles de *candombe* du siècle précédent. Ce glissement d'espace de production, des *Salas de Naciones* (« Salles des Nations ») aux scènes de quartier du Carnaval, est fondamental et largement commun à l'aire américaine (Bastide, 1996). Une étape est encore franchie dans ce processus de spectacularisation et de carnavalisation des pratiques des Afro-uruguayens : en 1956 est créé le premier *Desfile de Llamadas*, défilé compétitif institutionnalisé, qui fait passer les *llamadas de candombe*, très circonscrites aux quartiers noirs de Montevideo, du cadre communautaire au cadre national.

Mais le véritable basculement dans l'histoire du *candombe* contemporain est celui du retour à la démocratie après douze années de dictature (1973-1985), retour qui marque un tournant idéologique, politique et culturel dans l'histoire du pays. Pendant la dictature le *candombe* se présentait comme un moyen de résister au régime en place (Aharonián, 2007). Les

exilés en Europe⁶ se mirent à jouer des *tambores* et en Uruguay les *llamadas* constituaient une des seules possibilités pour les gens de retrouver la rue, qui était constamment sous surveillance (Cardoso Silva, 2000). De plus, le gouvernement civico-militaire mit en place une politique de « relogement » à la fin des années 1970 et fit démolir les *casas de inquilinato* et *conventillos*⁷ des quartiers *Sur*, *Palermo* et *Cordón*. Ces grandes habitations collectives, où les Afro-Uruguayens étaient majoritaires, constituaient les foyers du *candombe* et l'expulsion des habitants répandit les *candomberos* dans tout Montevideo. Ainsi, à partir de la seconde moitié des années 1980, le *candombe* connaît une expansion nationale et internationale sans précédent. Il est aujourd'hui un des genres populaires les plus valorisés d'Uruguay : les *tambores* sont joués par la classe moyenne « blanche », par des femmes, en province comme dans toutes les villes d'Europe, d'Amérique Latine et des États-Unis, où résident des Uruguayens. Il n'en reste pas moins qu'en Uruguay « le *candombe* c'est les Noirs » et que ce qui est en jeu autour de cette pratique musicale dépasse le domaine du sonore. Si certains Afro-Uruguayens voient dans cette expansion une opportunité de reconnaissance, d'autres craignent la dilution de ce qu'ils considèrent comme leur culture et construisent des manières de se réapproprier le *candombe*, mobilisant des référents historiques, ethniques, religieux ou politiques.

De plus la sortie de la dictature a vu émerger un activisme politique noir inédit : l'association militante *Organisaciones Mundo Afro* (« Organisations Monde Afro »), créée en 1989, a joué un rôle absolument central dans la visibilité politique et sociale de la collectivité noire du

-
6. En Europe, les villes où les collectivités uruguayennes sont les plus importantes sont Madrid, Barcelone, Valence, Paris, Stockholm et Göteborg. La France et la Suède ont accueilli des exilés dès les premiers mois de la dictature. L'Espagne a constitué une destination d'exil, mais seulement après la mort de Franco en 1975. À cette migration d'exil s'ajoute les vagues de migration économique, qui prennent à partir de 2000 une ampleur considérable, lorsque la crise économique argentine touche l'Uruguay de plein fouet, à tel point qu'on entend souvent appeler cette vague de départs le « deuxième exil ».
 7. Les *conventillos* (« petits couvents ») et les *casas de inquilinatos* (« maisons de location ») étaient des habitations collectives construites au XIX^e siècle avec une grande cour au milieu, dont les habitants partageaient les parties communes, salles de bain et cuisines.

pays, même si l'organisation est aujourd'hui critiquée et a beaucoup perdu de sa légitimité communautaire. *Mundo Afro* a mené des actions locales en s'efforçant d'insérer l'Uruguay dans un mouvement politique noir transnational, et a développé des ateliers, des cours de danse afro et de *candombe*, appuyé la formation de leaders et d'enseignants noirs, organisé des séminaires internationaux et formé des instances de dialogue avec les gouvernements successifs (Ferreira, 1997). *Mundo Afro* a ainsi contribué à mettre au centre du débat national des questions sociales et ethniques qui n'étaient pas abordées jusque-là, en militant à la fois sur le terrain politique et culturel, contre le racisme et les discriminations, pour la construction d'une conscience et d'une auto-estime noire en Uruguay et pour la reconnaissance de l'apport des Afro-Uruguayens à la culture nationale, tout particulièrement à travers le *candombe*. *Mundo Afro* s'est beaucoup intéressé aux affaires culturelles, notamment grâce à des artistes-activistes qui militaient en son sein et qui ont largement contribué à la construction d'un *candombe* militant. Chabela Ramírez, directrice du groupe Afrogamma dont il va être question ici, est une des figures majeures de ces artistes qui s'engagent dans les activités de *Mundo Afro*.

Même si le *candombe* a toujours été, dans l'histoire de l'Uruguay, une pratique de résistance et de négociation, il devient à partir du retour de la démocratie un instrument politique central dans la construction d'un discours nationaliste noir. Entamé depuis la fin des années 1990, le processus de reconnaissance nationale s'est accompagné d'une expansion sans précédent de la pratique. Ce phénomène a modifié le positionnement de ces artistes-activistes qui se sont engagés depuis de manière explicite dans la redéfinition d'un *candombe* « véritable » à préserver et à promouvoir, un *candombe* noir. Cette tension entre appropriation nationale et réappropriation communautaire s'élabore en musique et autour de la musique, invitant à une approche en mesure de questionner l'objet musical *candombe* - ou plutôt les *candombes* au pluriel (Aharonián, 2007) : leur contenu, leur usage et les enjeux qui les traversent. C'est dans ce contexte contemporain que je propose l'analyse du *candombe* d'Afrogamma, proposition musicale et chorégraphique particulièrement représentative de ce mouvement traditionaliste et militant.

Comment « noircir » le trait ?

Le groupe Afrogama existe depuis 1995 et il a la particularité d'être entièrement composé de femmes, pour la majorité afro-uruguayennes, mais pas exclusivement. Il comprend deux formations : un chœur d'une quinzaine de femmes et un groupe de danse pouvant comprendre jusqu'à soixante danseuses. Chabela Ramírez, la directrice du groupe, chanteuse, activiste noire et féministe, est également initiée au *Batuque*, version de *Candomblé* originaire de la région brésilienne limitrophe avec l'Uruguay, Rio Grande do Sul. L'*Umbanda*, la *Quimbanda* et le *Batuque*, cultes aux *Orishas*, divinités d'origine africaine, sont originaires du Brésil et sont visibles en Uruguay depuis les années 1950, mais ont connu des processus d'indigénisation (Capone, 2004) et font aujourd'hui partie de la culture populaire nationale (Pi Hugarte, 1998). En Uruguay, on les désigne sous le terme générique de *religiones afros* (« religions afros ») et elles ne sont pas pratiquées exclusivement par des Afro-Uruguayens. Cependant, l'initiation à ces religions a joué un rôle important dans le milieu des activistes noirs, dans un processus de réafricanisation et de rupture avec l'idéologie européenne dominante.

En 1995, Chabela Ramírez est directrice, au sein de *Mundo Afro*, d'un groupe de parole sur le genre, appelé GAMA : *Grupo de Apoyo a la Mujer Afro* (« Groupe de soutien à la femme afro »). Elle décide de former un chœur et un groupe de danse : « Il était plus facile de chanter que de parler », dit-elle. Afrogama participera ainsi pendant dix ans aux actions politiques de *Mundo Afro*, en tant que branche culturelle et musicale de l'organisation. En 2007, après une crise interne violente qui s'est soldée par le départ de beaucoup de ses membres historiques, Chabela Ramírez et Afrogama quittent *Mundo Afro*. Elles continuent leur activisme musical depuis, en tant qu'association indépendante. Afrogama présente ses pratiques artistiques comme des « outils politiques mobilisés pour la réappropriation et la resignification de la culture afro-uruguayenne⁸ » et se construit en opposition avec, selon les propres mots de Chabela Ramírez, le *candombe* « fait pour se divertir » du Carnaval. Quel

8. Extrait du blog d'Afrogama : <http://afrogama.blogspot.com>.

est donc le contenu de cette resignification? Comment Chabela Ramírez, chorégraphe, compositeur et arrangeur, travaille-t-elle la matière chorégraphique et musicale pour créer ce *candombe* qu'Afrogama revendique comme authentique?

Les chorégraphies du groupe représentent les *Orishas* à travers l'évocation gestuelle de leurs attributs et de leurs caractéristiques, Shangò, dieu du tonnerre, sera évoqué par des dessins en zigzags effectués sur le sol par les danseuses, Iemanjà, déesse de la mer, par des gestes aquatiques. Afrogama est accompagné d'initiés de religions afros, habillés de leur *Orisha*, chaque individu se voyant attribuer une divinité lors de l'initiation. Afrogama a notamment ouvert de 2001 à 2007, hors concours, le *Desfile de Llamadas* et a ainsi fait pénétrer les *Orishas*, à la fois symbolisés par la danse et par des personnes, dans cet espace performatif carnavalesque. Après deux ans d'absence, Afrogama est ressorti au *Desfile de Llamadas*, en 2010, pour apporter son soutien à la *comparsa* De Isla de Flores du quartier *Palermo*⁹, qui réunissait une nouvelle génération de *tamborileros* du quartier et les *tamborileros* plus âgés, référents du style de jeu *Ansina*, du nom de la rue qui fut l'un des foyers historiques du *candombe* avant d'être



Figure 2. Les danseuses d'Afrogama entourent les initiés qui défilent incarnant leur *Orisha*, *Desfile de Llamadas*, 2010, *comparsa* De Isla de Flores.

9. Le lecteur curieux trouvera sur YouTube une vidéo montée par l'auteur intitulée *De Isla de Flores, Llamadas 2010*, en deux parties (Part 1 : <http://www.youtube.com/watch?v=1bNKkoFw6yY>, Part 2 : <http://www.youtube.com/watch?v=aSTptnCyG8o&feature=related>). On peut y voir les danseuses d'Afrogama, vêtues de tuniques bleues pour rendre hommage à Iemanjà, *Orisha* régnant en 2010, et écouter le jeu réputé rapide, dense et guerrier des tambours d'*Ansina*.



Figure 3. Le tambour *piano* accompagnant les chants d'Afrogama, Journée de la Femme, 2009.

formé de compositions originales de Chabela Ramírez et de standards de *candombe* sélectionnés selon les thématiques qu'ils donnent à entendre : hommages aux tambours, évocation de l'Afrique comme terre maternelle, histoire de l'esclavage, hommage aux *Orishas* et également revendications antiracistes et féministes. Les caractéristiques les plus prégnantes de cette proposition portée par le groupe Afrogama sont la construction d'une continuité avec l'Afrique et la sémantisation du *candombe*, par le champ des religions afros. Les références musicales et poétiques faites à l'Afrique sont très importantes. La structure même du groupe, chœur et groupe de danse, est inspirée d'une vidéo de groupes choraux sud-africains d'*isicathamiya* qui circula au sein de *Mundo Afro* dans les années 1990, tandis que les tuniques des femmes sont inspirées des tuniques d'Afrique de l'Ouest (Ferreira, 2003) et contrastent fortement avec la nudité des danseuses de Carnaval. La sémantisation du *candombe* par le champ des religions afros passe par l'invention de chorégraphies représentant les *Orishas*

détruite pendant la dictature. Le chœur Afrogama propose des chansons qui doivent faire « penser les gens », selon les termes de Chabela Ramírez, dans un style unique dans le paysage sonore uruguayen. Elles chantent en chœur à trois ou quatre voix, uniquement accompagnées des tambours, alors que le format privilégié au Carnaval est plutôt celui d'un soliste/chœur avec des voix très vibrato et un accompagnement de variété : synthétiseur, cuivres, guitare, etc. Leur répertoire est



Figure 4. Le chœur Afrogama devant la mairie de Montevideo, Journée de la Femme, 2009.

et aussi de chansons leur rendant hommage. Cette sélection dans le répertoire musical *candombe* et la fabrication chorégraphique, elle tout à fait inédite, relève pour le chercheur d'une « tradition inventée » (Hobsbawm, 2006) ou plutôt d'une création de tradition, qui intervient dans un contexte bien particulier d'appropriation nationale du *candombe*. Les traits musicaux sont « noircis », la redéfinition du caractère *noir* du *candombe* puise dans des images et des sonorités de l'Afrique et dans un corpus mythologique du panthéon des *Orishas*. Cette création de tradition relève d'enjeux musicaux, identitaires et politiques, dans lesquels les stratégies de pouvoir, de prestige, de construction d'espace de visibilité jouent un rôle fondamental, mais qui ne doivent pas occulter un désir, un point de fuite identitaire, l'Afrique, que l'on peut reconnaître dans les processus de construction des cultures afro-américaines, sans pour autant essentialiser les identités ethniques (Capone, 2005).

Les femmes d'Afrogama font résonner leur proposition musicale et identitaire au niveau national. Elles sont de plus en plus reconnues et l'État fait régulièrement appel à elles pour représenter la culture afro-uruguayenne dans des événements officiels. Le groupe a été largement avant-gardiste dans ce processus de sémantisation volontaire du *candombe* par les religions afros. En Uruguay, leur expansion a favorisé la constitution d'un corpus de représentations et de pratiques, qui a été fondamental dans la construction de l'intellectualisme noir militant des années 1990, forme de « réinventions africanistes » culturelles et religieuses qui, tout en étant présentées comme des retours aux origines, relèvent d'un « instrument de positionnement social moderne » (Agier, 2000 : 197). Ce phénomène, permettant la construction d'une continuité historique et spirituelle avec l'Afrique, marque aussi un tournant dans les désirs et les stratégies identitaires des Afro-Uruguayens. Les années 1990 ont été marquées par un effort militant de construire une afro-uruguayennité : l'intégration des Noirs au projet national, la lutte contre le racisme et la promotion du *candombe* comme pratique culturelle nationale et afro-uruguayenne. Or, depuis une dizaine d'années, on assiste au mouvement de construction, non plus d'une afro-uruguayennité, mais d'une afrodescendance. Le référent n'est plus seulement national mais transnational et s'affirme notamment par le partage des divinités africaines, les *Orishas*, qui font l'objet de cultes dans les Amériques noires.

De l'usage des catégories

L'histoire des processus de construction de ce qui est aujourd'hui considéré comme du *candombe* a été ici trop rapidement esquissée, mais elle doit être envisagée en termes de dynamiques mêlant de manière complexe selon les périodes et leurs enjeux, l'adaptation, la résistance et l'innovation (Martin, 1991), une invention perpétuelle et nécessaire. L'exemple d'Afrogama nous montre ainsi les processus de définition d'une musique qui, pour se redire noire face à l'appropriation nationale, se tourne vers l'Afrique et vers les religions afro-américaines et qui mobilise les notions d'ethnicité, d'authenticité et de tradition. Ce mouvement esthétique et politique s'inscrit dans un contexte qui dépasse la localité uruguayenne, et qui puise dans une matière à la fois sonore, chorégraphique, religieuse et politique transnationale de redéfinition de l'afrodescendance en Amérique Latine. La matière musicale et chorégraphique est transformée, travaillée par les acteurs selon leurs désirs, désirs qui sont eux-mêmes inscrits dans des contextes politiques dans lesquels ces individus prennent position. Si le phénomène de construction créative dialectique entre les *candombes* est fondamental dans l'Uruguay contemporain, on peut alors considérer qu'il y a toujours eu dans l'histoire de cette musique noire ces processus de création qui oscillaient entre intégration et différenciation musicale et sociale face à la société dominante.

Le *candombe* est investi par de nombreux acteurs dans l'Uruguay contemporain : l'État, les Afro-Uruguayens, parmi lesquels les *candomberos* professionnels du Carnaval, les *candomberos* traditionalistes ou encore la jeunesse bohème de Montevideo et la diaspora uruguayenne. Cette multiplicité d'acteurs complexifie les jeux de couleurs musicales, et donc sociales dans le *candombe* et les catégorisations dont il fait l'objet. Il faut tout d'abord considérer ces catégories musicales comme des objets d'analyse et non pas comme des outils d'analyse musicologique, ce qui suppose de comprendre les « jugements esthétiques » comme des « activités de justification » (Becker, 1982) qui permettent « de mesurer les enjeux identitaires, politiques et économiques dont les catégorisations musicales sont le support » (Le Menestrel, 2006 : 8). Mais une étude plus approfondie de la proposition musicale et chorégraphique d'Afrogama nous convainc également de l'importance du contenu de ces catégories et de la signification des mots, des langages musicaux et chorégraphiques, qui nous permettent de nous rapprocher des processus d'interprétation de l'imaginaire social.

Cette articulation entre musique et essence identitaire d'un groupe est l'une des grandes difficultés dans le domaine afroaméricaniste. Stefania Capone invite ainsi à se méfier du « potentiel réductionniste et réificatoire de notions telles que "identité", "ethnicité" et même "culture", liées à cette "politique des origines". [...] La même expression "culture noire", trop souvent réifiée, n'est qu'une construction indigène qui ne peut guère être transformée en outil d'analyse » (2005 : 88). Ce qui vaut pour la culture noire vaut bien sûr aussi pour la musique et demande au chercheur une posture particulière, qui prend en compte la dimension dialectique et contingente de toute construction musicale identitaire.

Ma proposition consiste ainsi à considérer la catégorie « musique noire » comme une catégorie éminemment ethnomusicologique, articulant les dimensions musicales aux dimensions anthropologiques d'un objet qui doit être compris dans un monde social avec ses logiques propres (Kartomi, 1981). On peut parler du *candombe* comme « musique noire » si l'on considère que la matière musicale et chorégraphique est une matière sémantique, construite par des dynamiques politiques, identitaires et esthétiques à interroger. Cette matière fait l'objet de processus de fabrication volontaire par les individus créateurs qui s'inspirent, mélangent et transforment la matière musicale et chorégraphique pour lui réaffirmer sa couleur noire. Ces négociations créatives montrent la capacité poétique des groupes humains à se réinventer et nous invitent à considérer le rôle fondamental des artistes dans la définition de ces catégories musicales (Biermann, 2011). Il me semble également qu'il ne faut pas évacuer la particularité de l'expérience musicale et dansée dans les problèmes que posent ces catégories et leur usage. La musique et la danse font ressentir l'identité avec une extrême intensité et la performance fait éprouver aux individus un « sentiment cohérent de l'expérience du moi » (Gilroy, 2003 : 143), auquel on devrait ajouter le sentiment cohérent de l'expérience de l'Autre. Ce sentiment est transmis par le sensible, à travers les mots, les sons, les gestes et les émotions mobilisés dans la performance. En travaillant sur ces dimensions et en ne les considérant pas comme des réalités qui n'auraient pas leur place dans une ethnomusicologie rigoureuse, on peut à mon sens redonner une pertinence, au moins dans l'espace américain, à la notion de musique noire et à ses enjeux pratiques et symboliques, tout en considérant le mouvement social et politique de reconnaissance de l'afrodescendance en Amérique Latine dans lequel cette catégorie musicale et sociale prend et reprend sens.

Bibliographie

- AHARONIAN C. (2007), *Músicas populares del Uruguay*, Montevideo, Universidad de la República.
- AYESTARAN L. (1953), *Las músicas primitivas en el Uruguay*, Montevideo, SODRE.
- BASTIDE R. (1996), *Les Amériques noires* [1967], Paris, L'Harmattan.
- BECKER H.S (1982), *Art Worlds*, Berkeley, University of California Press.
- BIERMANN C. (2011), « La voie de Chabela. Trajectoire d'une figure du *candombe* afro-uruguayen », in OLIVIER E. (ed.), *Composer, imaginer, innover. La création musicale en contexte global*, Paris, Delatour, (à paraître).
- (2006), *¡A la calle! A la rue! Les tambores uruguayens du candombe à Madrid*, Mémoire de Master 1 d'ethnomusicologie, Université Paris 8.
- BRUN E. (2009), *Memoria de Candombe. Cuerda de Ansina*, 26 mn, éd. Triangulación Kultural.
- CAPONE S. (2005), « Repenser les "Amériques Noires" : Nouvelles perspectives de la recherche afro-américaniste I », *Journal de la Société des Américanistes*, n° 91(1), p. 83-91.
- (2004), « À propos des notions de globalisation et de transnationalisation », *Civilisations*, LI(1-2) : « Religions transnationales », p. 9-22.
- CARDOSO SILVA I. (2000), *Le candombe . Représentations et constructions identitaire. Discours et pratiques*, Mémoire de Maîtrise d'ethnologie, Université Paris X Nanterre.
- CUNIN E. (2006), « La "diaspora noire" est-elle latine? Ethnicité, nation et globalisation en Colombie », *Autrepart*, n° 38, p. 135-154.
- MARTIN D.-C. (1991), « Filiation or Innovation? Some Hypotheses to Overcome the Dilemma of AfroAmerican Music's Origins », *Black Music Research Journal*, n° 11(1), p. 19-38.
- FERREIRA L. (1997), *Los Tambores de Candombe, Montevideo*, Colihue-Sepé.
- (2003), *El Movimiento Negro en el Uruguay (1988-1998) : una versión posible. Avances en el Uruguay post-Durban*, Montevideo, Ediciones Étnicas – Mundo Afro.
- GILROY P. (2003), *L'Atlantique noir. Modernité et double conscience* [1993], Paris, Edition Kargo.

- HOBBSAWM E. & RANGER T. (ed.) (2006), *L'invention de la tradition* [1983], Paris, Amsterdam.
- KARTOMI M. J. (1981), « The Processes and Results of Musical Culture Contact : a Discussion of Terminology and Concepts », *Ethnomusicology*, n° 25, p. 227-249.
- LE MENESTREL, S. (2005), « Introduction », *Civilisations*, LIII 1-2 : « Musiques "populaires" : catégorisations et usages sociaux », p. 7-21.
- PI HUGARTE R. (ed.) (1998), *Los cultos de posesión en el Uruguay*, Montevideo, Banda Oriental.
- SCURO SOMMA L. (ed.). (2008), *Población afrodescendiente y desigualdades étnico-raciales en Uruguay*, Montevideo, PNUD Uruguay.
- TAGG P. (2008), « Lettre ouverte sur les "musiques noires", "afro-américaines" et "européennes" », *Volume! La revue des musiques populaires*, n° 6(1-2), p. 135-161.
- TUTINO T. (1993), *Moving Away from Silence : Music of the Peruvian Altiplano and the Experience of Urban Migration*, Chicago, University of Chicago.
- WADE P. (1997), *Race and Ethnicity in Latin America*, Londres, Sterling (Va.), Pluto Press.

Médiagraphie

BIERMANN Clara (2011), *De Isla de Flores, Llamadas* 2010.



Partie 1 : <http://www.youtube.com/watch?v=1bNKkoFw6yY>



Partie 2 : <http://www.youtube.com/watch?v=aSTptnCyG8o&feature=related>