

**Biennale du marronnage**  
**Septembre 2008**  
**Matoury/Guyane**  
**Actes du colloque**  
**1<sup>er</sup> Janvier 2010**

**"Les influences africaines et afro-américaines dans les origines du  
tango argentin : une occultation persistante"**

Michel Plisson ethnomusicologue

<b>Plan</b>	<b>Page</b>
<b>Introduction</b>	<b>3</b>
<b>I/ Les Noirs dans le Rio de la Plata</b>	
1/ La précesence des Noirs dans le Rio de la Plata : Traite négrière et naciones	5
2/ Les <i>cofradías</i> et <i>naciones</i> dans le Rio de la Plata	7
3/ Les causes de la disparition des Afro-Argentins	10
a/ Causes politiques et symboliques	
b/ Causes matérielles	
<b>II / Le blanchiment de la société portègne et les carnivals "blanc-noir"</b>	<b>11</b>
a/ Les carnivals <i>lubolos</i>	14
b/ Les Blancs grimés en noir : " <i>Sociedad de Negros</i> "	
<b>III/ L'origine africaine des vocables tango et milonga</b>	<b>16</b>
a/ Les traces historiques écrites	
b/ Un terme très répandu en Amérique atlantique	
c/ Le vocable tango dans le Rio de la Plata	
d/ Le vocable <i>milonga</i>	21
<b>IV/ Les fondements rythmiques afro-américains du tango et de la <i>milonga</i></b>	<b>23</b>
a/ Les origines rythmiques africaines	25
b/ Dans les Amériques	25
<b>V/ L'américanisation de la rythmique africaine : Les rythmes syncopés</b>	<b>25</b>
a/ Approche théorique	25
b/ La syncope dans les musiques du Rio de la Plata	28
<b>Conclusion</b>	<b>31</b>
<b>Bibliographie sommaire</b>	<b>31</b>

---

## Abstract

Dans le Río de la Plata comme partout en Amérique latine jusqu'en Louisiane qui appartient à plus d'un titre à l'Amérique latine caraïbe, la colonisation européenne et l'introduction violente de millions d'esclaves d'origine africaine généra des créations culturelles originales. Blancs et Noirs participèrent de ces échanges, bien souvent à leur corps défendant, tout en gardant pour chacun d'entre eux leur "distinction". Musiques et danses se construisirent historiquement au sein de cette contradiction d'attirance et de répulsion réciproque entre Blancs et Noirs comme le montre très bien Roger Bastide. La musique d'origine africaine se "criolisa" pour se transformer en musique spécifiquement *afro-américaine*. Ces musiques noires jouées dans l'espace public influencèrent les pratiques musicales des Blancs comme leurs pratiques de danse. De leur côté, les Noirs "blanchirent" ces musiques d'origine européenne en s'emparant des instruments, de l'harmonie, des mélodies et des danses des Blancs. Dans les pays du Río de la Plata (Argentine et Uruguay) cette influence *afro* marqua de son empreinte l'ensemble des musiques et danses de cette région de l'Amérique latine : *candombé, tango, murga porteña, murga uruguaya, milonga, vals...*

"L'histoire officielle" de l'Argentine occulta très longtemps la présence des Noirs sur son territoire national et par suite, s'instaura dans l'opinion la négation d'une quelconque influence de ces derniers dans les musiques et danses *porteñas*<sup>1</sup>. Pourtant, la structure rythmique du tango, comme de la *milonga* et des autres musiques et danses du Río de la Plata révèlent les origines *afro* de ces musiques, comme nous avons tenté de le montrer lors de notre intervention dans le cadre de la "Biennale du marronnage" organisée par la ville de Matoury (Guyane) en septembre 2008.

---

### "Le tambour

*Comme les contes, comme les rêves, le tambour sonne dans la nuit. Dangereux comme la nuit, le tambour fut toujours suspect et souvent coupable.*

*Dans les plantations des Amériques, les soulèvements des esclaves couvaient à coups de fouet, mais éclataient aux coups de tambour. Ces tonnerres étaient le signal qui déchaînait les révoltes.*

*Dans les îles anglaises des Caraïbes, méritait des peines de prison ou de flagellation celui qui faisait sonner les tambours -ces instruments de Satan- à la manière africaine. Quand les Français brûlèrent vif le rebelle Mackandal<sup>2</sup>, qui incitait à la révolte les Noirs d'Haïti, ce furent les tambours qui annoncèrent qu'il s'était échappé du bûcher, sous la forme d'un moustique.*

*Les maîtres ne comprenaient pas le langage des tambours. Mais ils savaient bien que ces sons ensorcelés ont le pouvoir de faire venir les dieux interdits, ou le Diable en personne qui danse avec des grelots aux chevilles au rythme du tambour "*

Eduardo Galeano (Ecrivain uruguayen) *Mémoire du feu*, Plon<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Porteño/a : Habitant du port. Bien que Montevideo soit aussi un port, le terme ne s'applique qu'aux habitants de Buenos-Aires. Il n'y a pas d'équivalent en français. La tendance est d'utiliser le néologisme portègne.

<sup>2</sup> MacKandal : Noir marron d'Haïti qui fut supplicié par les Français en 1758 sur accusations d'empoisonnement et d'appel à la révolte. Alejo Carpentier le mets en scène dans son roman "Le royaume de ce monde" (Gallimard/Folio 1980) ["El reino de este mundo", 1949]

<sup>3</sup> "El tambor

*Como los cuentos, como los sueños, el tambor suena en la noche.*

*Peligroso como la noche, el tambor ha sido siempre digno de sospecha, y muchas veces ha sido culpable.*

*En las plantaciones de las Américas, las soblevaciones de los esclavos se incubaban al golpe del látigo, pero al golpe del tambor estallaban. Esos truenos eran la contraseña que desataba las revueltas.*

*En las islas inglesas del Caribe, merecía pena de cárcel o azote quien sonaba tambores, instrumentos de Satán, al modo africano. Cuando los Franceses quemaron vivo al rebelde Mackandal, que alborotaba a los negros de Haití, fueron los tambores quienes anunciaron que él se había fugado, convertido en mosquito, desde la hoguera.*

*Los amos no entendían el lenguaje de los toques. Pero ellos bien sabían que esos sonos brujos son capaces de llamar a los dioses prohibidos o al Diablo en persona, que al ritmo del tambor baila con cascabeles en los tebillos".*

GALEANO, Eduardo, *Memorias del fuego, I. Los nacimientos*, Madrid, Siglo Veintiuno de España, 4a ed. 1984.

Si aujourd'hui en Argentine, l'existence et la présence des Noirs dans l'histoire culturelle du pays et l'histoire tout court semble de moins en moins discutée, il s'agit d'une prise de conscience récente et encore partielle. Jusqu'aux début des années quatre-vingt, lorsqu'on interrogeait l'homme de la rue sur la présence des Noirs en Argentine et plus particulièrement dans la région urbaine de Buenos-Aires, la réponse était très généralement la même : "*¿ Señor, Usted habrá visto Negros por acá ?*"<sup>4</sup>. Lorsque vers la fin de son mandat, un journaliste posa la question des Noirs en Argentine à Carlos Menem<sup>5</sup>, alors Président de l'Argentine, celui-ci répondit sans ambages : "*Es un problema que tiene Brazil, aca no lo tenemos*"<sup>6</sup>. C'est ce que relate Maria Lamadrid, présidente de l'association afro-argentine "Africa vive" qui apparaît dans le film documentaire "Negro Che" réalisé en 2005 auprès des Afro-argents de Buenos-Aires<sup>7</sup>. En Argentine, il n'y a pas ce "problème"!! car, comme le souligne María Lamadrid, selon le Président argentin Menem... "c'est un problème"!! Dans un interview plus ancien, Maria Lamadrid racontait qu'une jeune fille afro-argentine, Flavia, sixième d'une génération d'Afro-Argentins se faisait interpellé à l'école par ses compagnons de jeu : "*¿ Y Ustedes de donde son ?*"<sup>8</sup>. Après les trente secondes nécessaires pour reprendre son souffle, elle répondait qu'elle était argentine. Ses petits camarades ne voulaient pas croire qu'elle fût née à Buenos-Aires, et qu'elle ne fût ni brésilienne, ni colombienne ni même qu'elle vint de la "*Banda Oriental*"<sup>9</sup>, c'est-à-dire de l'Uruguay, pays "frère" de l'Argentine, situé de l'autre côté du fleuve, sur la rive gauche du Rio de la Plata et où il existe encore environ 5 % de la population qui est noire. Lorsqu'en 2002 la même Afro-argentine María Lamadrid voulut se rendre à Panama à une conférence internationale organisée par des associations Afro-américaines, les fonctionnaires de l'Immigration à Ezeiza<sup>10</sup> l'arrêtèrent. Montrant du doigt son passeport, ils lui crièrent violemment : "*Es trucho*"<sup>11</sup>!! Lorsque María Lamadrid répondit que ses documents étaient en règle, la réponse des fonctionnaires fut : "*No puede haber Negras argentinas*"<sup>12</sup>. Sans autre forme de procès, les fonctionnaires la retinrent plusieurs heures en garde en vue avant finalement de la relâcher. Lorsqu'elle rentra à Buenos-Aires, elle appela des journalistes pour raconter son histoire... L'affaire fit grand bruit dans la presse. Des millions d'Argentins apprenaient du même coup qu'il existait encore des Noirs en Argentine contrairement à ce qu'ils avaient appris dans les livres d'école depuis les premières années de la maternelle et entendu et lu dans tous les médias pendant des dizaines d'années.

Le discours officiel largement repris par la grande majorité de la population : "Il n'y a pas de Noirs en Argentine!!" avait fait long feu. Dans le même temps, plusieurs études universitaires ainsi que des livres paraissaient qui démontraient que près de deux millions d'Argentins avaient des ascendants noirs dans leur généalogie et que jusque vers 1830, la moitié de la population des

<sup>4</sup> "Vous avez vu des Noirs par ici, Monsieur ?"

<sup>5</sup> Carlos Saúl Menem, membre du parti péroniste, fut d'abord sénateur de la province de la Rioja, avant d'être élu Président de l'Argentine du 8 juillet 1989 au 10 décembre 1999. C'est sous son mandat que s'effectuèrent les principales privatisations des entreprises publiques argentines et leur vente aux multinationales étrangères à des prix particulièrement bas. La période où Menem fut président reste dans l'histoire récente de l'Argentine comme le symbole même de la corruption et du clientélisme (Cf. Voir à ce sujet le film du réalisateur argentin Fernando "Pino" Solanas : "*Memoria de un saqueo*").

<sup>6</sup> "C'est un problème que connaît le Brésil. Nous ne l'avons pas ici".

<sup>7</sup> Cf le film documentaire "Negro Che" : Los Primeros desaparecidos", Alberto Masliah, Incaa, Buenos-Aires, 2005.

<sup>8</sup> "Et vous d'où êtes-vous ?".

<sup>9</sup> "Banda oriental" : L'Uruguay est sur la rive gauche du Río de la Plata, à l'"orient" de Buenos-Aires. Jusqu'au XIXème siècle, cette région fut l'objet de toutes les convoitises de la part des "Provinces unies du Río de la Plata, c'est-à-dire de Buenos-Aires, mais aussi du Brésil, sans oublier l'Angleterre et la France mais l'Uruguay parvint à conserver son indépendance. Les Argentins considèrent les Uruguayens comme leurs cousins et réciproquement. Les "Orientales" est le nom que donne les Argentins aux Uruguayens. Beaucoup de noms ou de paroles de tango font référence aux "Orientales" et beaucoup de musiciens de tango sont nés et ont composé à Montévideo comme l'auteur d'un des plus célèbres tango au monde "La cumparsita" composé à Montévideo par Gerardo Matos Rodriguez au début du XXème siècle lors d'un défilé de carnaval.

<sup>10</sup> Ezeiza : Aéroport international de Buenos-Aires, situé à une trentaine de kilomètres de la ville.

<sup>11</sup> "Es trucho : Il est faux. Terme de lunfardo, l'argot de Buenos-Aires qui signifie : Faux.

<sup>12</sup> "Il ne peut y avoir de Noires en Argentine".

provinces les plus importantes du pays était noire. "Les Argentins doivent maintenant se faire à l'idée qu'une bonne partie d'entre eux a du sang noir dans les veines", pouvait même dire récemment un anthropologue argentin. Avec des arguments très solides, les Afro-Argentins peuvent dire aujourd'hui : "¡ Los primeros desaparecidos fueron nosotros"<sup>13</sup>..! "Avec nous, on a procédé à un phénomène "d'invisibilisation" de la communauté afro-argentine" affirment leurs porte-parole. Mais l'histoire leur fait aujourd'hui justice puisqu'en mars 2009, la ville de Buenos-Aires a décrété le "*Movimiento Afrocultural de interés social y cultural*"<sup>14</sup> et les pratiques *afro* de musique et de danse n'ont jamais eu autant le vent en poupe à Buenos-Aires<sup>15</sup> comme à Montevideo, sans parler des pratiques *afro-religieuses*<sup>16</sup>.

Compte tenu de l'évènement de la "Biennale du marronnage" et malgré le cadre limité de cet article, nous avons particulièrement insisté sur la présence matérielle des esclaves d'origine africaine et les conditions de l'abolition dans le Rio de la Plata qui constituent souvent un aspect peu connu de l'histoire de l'esclavage en Amérique latine.

Nous aborderons la question de l'origine *afro* des musiques et danses de tango et *milonga* en cinq points :

I/ La présence des Noirs et la traite esclavagiste dans les pays du Rio de la Plata.

II/ Le "blanchiment" de la société portègne et de ses pratiques culturelles au fur et à mesure de l'arrivée en masse d'immigrants d'origine européenne à partir du dernier tiers du XIXème siècle.

III/ L'origine africaine des termes de tango et *milonga*.

IV/ Les fondements rythmiques afro-américains du tango et de la *milonga*.

V/ L'américanisation de la rythmique africaine : Les rythmes syncopés.

## I/ Les Noirs dans le Rio de la Plata

### 1/ La présence des Noirs dans le Rio de la Plata : La Traite négrière

La traite esclavagiste se pratiqua dans le Rio de la Plata comme partout ailleurs en Amérique. Les premiers esclaves noirs arrivent à Buenos-Aires avant la fin du XVIème siècle par les Portugais, via le Brésil. Plus tard, la Couronne d'Espagne concéda des *asientos*<sup>17</sup> aux compagnies. Au XVIIIème siècle, les Portugais seront relayés par les Français de la "Compagnie royale de Guinée",

---

<sup>13</sup> Allusion à la sanglante dictature militaire argentine qui dura de 1976 à 1983 durant laquelle disparurent environ 30 000 personnes qui n'étant mentionnées sur aucun registre de la police, étaient officiellement "desaparecidas" (disparues) et pour lesquelles il n'était par conséquent pas possible de lancer des recours juridiques.

<sup>14</sup> La culture "*afro*" est presque devenu un enjeu politique en Argentine. Article paru dans la version Internet du journal "La Nación", un des quotidiens les plus importants d'Argentine : "lanacion.com" du dimanche 2 août 2009. Ironie de l'histoire : L'article explique que l'adjoint à la culture de la ville de Buenos-Aires a décidé d'installer l'association afro-argentine "Comunidad Bonga" dans un centre culturel de la municipalité, sorte de MJC de quartier, en éliminant de fait le personnel et les activités culturelles gratuites qui s'y déroulaient jusqu'alors. Symboliquement, on saborde des activités culturelles populaires blanches pour y installer des pratiques culturelles noires. Le politique utilisa alors l'argumentaire suivant : "... La comunidad africana en Buenos Aires que muchas veces ha sido discriminada y no revalorizada del todo. Lo haremos en Plaza Defensa porque es el lugar histórico en donde esa culture écho raíces". [...La communauté africaine à Buenos-Aires qui a très souvent été discriminée et jamais reconnue. Nous la mettrons sur Plaza Defensa parce que c'est le lieu historique où cette culture s'enracine.].

Plaza Defensa est située dans le quartier de San Telmo, un des quartiers où habitaient les anciens esclaves noirs au XIXème siècle, aujourd'hui quartier touristique mais qui reste malgré tout populaire.

<sup>15</sup> *Tango, milonga, candombe, murga* sont des genres musicaux et chorégraphiques pratiqués quasi-exclusivement par les groupes sociaux des zones urbaines et sub-urbaines de Buenos-Aires et Montevideo. Dans l'intérieur de l'Argentine et de l'Uruguay, on pratique d'autres musiques et danses qui n'ont aucun lien ni musical ni historique avec ces musiques urbaines du Rio de la Plata.

<sup>16</sup> Les religions afro-brésiliennes connaissent une courbe ascendante rapide à Buenos-Aires comme l'a montré l'anthropologue argentin Alejandro Frigerio pour le culte *umbanda*.

<sup>17</sup> *Asiento* : Contrat commercial de privilège accordé par la Couronne d'Espagne à des personnes ou des compagnies privées de vendre des esclaves.

qui obtient le droit de vendre de 500 à 600 esclaves par an dans le Rio de la Plata, soit plusieurs milliers en une douzaine d'années, puis viendront les Anglais avec la "South Sea Company". Pendant longtemps la Couronne espagnole défendit le monopole du commerce géré par la "Casa de Contratación" établi à Séville puis à Cadix. De Cuba les esclaves étaient acheminés à Panama (*Tierra Firme*), puis Lima où se trouvait la Vice-Royauté pour tout le Cône Sud, puis à travers les Andes jusqu'à Potosi (*Alto Perú*) et enfin le Rio de la Plata en passant par la "Audiencia de Charcas", aujourd'hui les provinces argentines de Jujuy, Salta, Tucumán, Santiago del Estero... Les esclaves arrivaient donc à un prix fort élevé à Buenos-Aires. Pressé par des besoins monétaires récurrents, la Couronne espagnole passa de nombreux contrats avec des compagnies anglaises, françaises, allemandes, danoises.... Mais cette offre ne suffisait pas en regard des besoins croissants du Rio de la Plata. La traite se développa assez tôt par l'Uruguay et par le Brésil en contrebande. En effet, par crainte de voir les *criollos porteños*<sup>18</sup> s'enrichirent rapidement, la Couronne d'Espagne interdit le commerce négrier direct entre le Rio de la Plata et l'Espagne. Cela n'empêcha pas le commerce d'esclaves. En 1770, à Buenos Aires, sur une population totale estimée à 22 007 individus, on dénombre 4 162 esclaves noirs et mulâtres des deux sexes de tous âges et 450 soldats noirs et mulâtres libres, soit en proportion environ 20 % de la population<sup>19</sup>. Le nombre d'esclaves va augmenter progressivement, notamment avec la création par la Couronne d'Espagne de la vice-royauté de la Plata en 1776, qui veut stopper les velléités expansionnistes du Brésil et les visées de la France et de la Grande Bretagne. Le Rio de la Plata se détache alors de la Vice-Royauté du Pérou, ce qui va donner une très forte impulsion économique à Buenos-Aires et à toute la région du Rio de la Plata et de l'immense pampa, particulièrement favorable pour l'élevage du bétail.

Selon les travaux d'Elena De Studer, dans le Rio de la Plata, à la fin du XVIIIème siècle, un habitant sur trois est noir. Ces estimations sont complétées par de nombreuses études récentes qui datent de 2002 et 2003. Ainsi celle effectuée par la "Universidad Nacional de Tres de Febrero", Université d'Etat qui a travaillé dans les archives coloniales sur le recensement demandé par le Vice-Roi de la Plata deux ans après la création de la Vice-Royauté et son entrée en fonction, soit en 1778. Dans les provinces étudiées, la proportion de Noirs est la suivante : Santiago del Estero : 54 %. Catamarca 52 %. Salta 46 %. Córdoba : 44 %. Tucumán : 42 %. Buenos-Aires : 30 %. Il s'agit de la Province de Buenos-Aires. Pour la ville de Buenos-Aires elle-même, les chiffres sont supérieurs (36 %). On constate qu'il s'agit essentiellement des provinces du Nord-Ouest de l'Argentine, celles qui touchent les Andes. Les esclaves noirs (ainsi que les milliers d'Amérindiens réduits en esclavage...) étaient employés dans les activités agricoles en relation avec le courant commercial qui reliait Potosi à Buenos-Aires par le transport muletier du minerai d'argent. En 1810 l'Histoire se précipite. Les créoles patriotes, profitant des difficultés de la Monarchie espagnole devant l'invasion des troupes françaises déposent le Vice-Roi. S'ensuit une série d'évènements politiques que l'Histoire retiendra sous le nom de "Revolución de Mayo"<sup>20</sup>. Les idées abolitionnistes gagnent du terrain. Dès 1812, la traite d'esclaves est interdite. En 1813, la "Asamblea de las Provincias Unidas del Río de la Plata" décrète la "*libertad de vientre*" mais c'est la Constitution de 1853 qui dans son article 15 du Chapitre Premier décrète :

Artículo 15- *En la Nación Argentina no hay esclavos: Los pocos que hoy existen quedan libres desde la jura de esta Constitución; y una ley especial reglará las indemnizaciones a que dé lugar esta declaración. Todo contrato de compra y venta de personas es un crimen de que serán responsables los que lo celebrasen, y el escribano o funcionario que lo autorice. Y los esclavos que de cualquier modo se introduzcan quedan libres por el solo hecho de pisar el territorio de la República.*

<sup>18</sup> *Criollo* : Vient du portugais *criudo*. En Amérique du sud, les "criollos" sont les Blancs nés en Amérique. En Argentine, le terme *criollo* ne fait pas référence au métissage mais à une façon d'être, à quelque chose de typique, de pittoresque. Boire la yerba maté dans laalebasse auprès d'un feu de camp et chanter des airs traditionnels à la guitare est ainsi réputé "*muy criollo*".

<sup>19</sup> DE STUDER, Elena F.S, *La trata de negros en el Rio de la Plata durante el siglo XVIII*, Libros de Hispanoamerica, Montevideo, 1984 p. 340.

<sup>20</sup> On appelle "Revolución de Mayo" les évènements politiques qui eurent lieu à partir de mai 1810 à Buenos Aires lorsque les patriotes déposèrent le Vice-Roi désigné par la Couronne d'Espagne. Beaucoup d'évènements auront lieu par la suite qui aboutiront à la déclaration d'indépendance le 9 juillet 1816 dans la ville de Tucumán. Plusieurs constitutions verront le jour jusqu'à celle de 1853 qui abolit définitivement l'esclavage.

[Dans la nation argentine il n'a pas d'esclaves. Les quelques qui existent encore deviennent libres à partir de la proclamation de cette constitution ; une loi spéciale indemniserait les préjudices que cette déclaration pourrait entraîner. Tout contrat de vente ou d'achat est un crime dont seront responsables ceux qui l'ont effectué ainsi que le fonctionnaire ou l'écrivain public qui l'aura autorisé. Et les esclaves qui auront été introduits deviennent libres par le seul fait de fouler le territoire de la République.]

En réalité, dans le Rio de la Plata, les choses furent beaucoup plus longues et difficiles que ne laissent transparaître une lecture "juridiste" des déclarations politiques. Même parmi les "*criollos*" patriotes, beaucoup étaient opposés à l'abolition. En 1810, peu après que la junte patriotique ait déposé le Vice-Roi espagnol, le Cabildo<sup>21</sup> de Buenos-Aires déclara

*"no es posible extinguir en un golpe la esclavitud sin atacar lo sagrado de nuestras propiedades, y si exponer la patria a graves peligros con la repentina emancipación de una raza que, educada en la servidumbre no usaría de la libertad sino en su daño"*.

[Il n'est pas possible d'éteindre d'un seul coup l'esclavage sans attaquer le sacré de nos propriétés, et sans exposer la patrie à de graves dangers avec la brutale émancipation d'une race qui, éduquée dans la servitude ne saurait user de la liberté sinon à son grand dommage].

En Uruguay, les choses se passent de manière parallèle. La déclaration dite de Florida en 1825 décrète

*"serán libres sin excepción de origen los que nacieron en la provincia desde esa fecha en adelante quedando prohibido el tráfico de esclavos de país extranjero"*-. (Florida, 7 de setiembre de 1825.)

[Seront libres sans exception d'origine ceux qui sont nés en Uruguay à partir de dorénavant et interdit le trafic d'esclaves avec les pays étrangers.]

De fait cette déclaration limitait l'abolition aux seuls esclaves nés en Uruguay et interdisait le trafic d'esclaves provenant de pays étrangers mais non la vente et l'achat d'esclaves sur le territoire national. Cela se confirma par une déclaration de 1830 qui proclamait que

*"ningún amo será obligado a vender sus esclavos sin justa causa"*.

[Aucun maître ne sera obligé de vendre ses esclaves sans cause juste].

Seulement en 1846 sera proclamé la fin de l'esclavage : "*Queda abolida para siempre la esclavitud en la República*"<sup>22</sup>.

Il serait trop long de développer ici toutes les réticences de la société civile et les mille et une restrictions que mis l'oligarchie à la "liberté de ventre" qui, la plupart du temps, ne prenait effet qu'à la majorité ou au mariage de l'esclave, à la traite, au commerce intérieur déclinant et finalement à l'abolition elle-même. Bien souvent, le maître procédait lui-même à la manumission<sup>23</sup> de ses esclaves, les plus vieux de préférence, qui, ne sachant où aller, continuait à travailler pour leur ancien maître sans que ce dernier ait à pourvoir à leur entretien, puisqu'ils étaient "libres", d'autant que dans bien des cas, les maîtres recevaient de l'argent de l'Etat au titre de l'indemnisation puisque le propriétaire subissait un préjudice matériel lié à la diminution de son patrimoine.

<sup>21</sup> *Cabildo* : Dans ce contexte, il s'agit du Conseil municipal. Dans l'Espagne féodale, notamment à Séville les *cabildos* sont des regroupements de citoyens impulsés par le Pouvoir qui impose l'organisation des esclaves noirs, alors fort nombreux en Andalousie, en *cabildos* (Voir à ce sujet : Alessandro Stella : Histoire d'esclaves dans la Péninsule Ibérique. Cf. Biblio). Cette configuration fut exportée en Amérique espagnole, à Cuba en particulier, mais ne cessa de changer de nature tout au long de la période coloniale. D'abord instrument de contrôle du pouvoir politico-écclésiastique sur les esclaves ils devinrent par la suite instruments de conservation des pratiques musicales et lieux symboliques des pratiques culturelles. Norons que l'on trouve souvent chez les auteurs la confusion entre "*cabildos de negros*", *cofradías*, *hermandades* ou *naciones*.

<sup>22</sup> "Demeure abolie pour toujours l'esclavage en Uruguay".

<sup>23</sup> *Manumición* : Action de procéder à la libération d'un ou plusieurs esclaves.

Au-delà de ces temps forts juridiques, jusqu'au premier tiers du XIX<sup>ème</sup> siècle, la traite continua dans le Rio de la Plata, soit directement avec l'Afrique, soit par le Brésil tout proche qui n'interdira officiellement la traite qu'en 1850 et ne proclamera l'abolition qu'en 1888<sup>24</sup>.

Notons qu'un certain nombre d'historiens et d'anthropologues soutiennent qu'en réalité, dans le Rio de la Plata, les Noirs ne furent jamais réellement libérés. L'institution mourut de dépérissement par la "disparition" des Noirs et leur "invisibilisation" relative, comme nous le verrons plus loin, submergés par les grandes déferlantes d'immigration blanche qui commencent vers les années 1880.

## 2/ Les *cofradías* et *naciones* dans le Rio de la Plata

Les *cofradías* et *naciones* dans le Rio de la Plata se développèrent surtout à partir de la vice-royauté du Rio de la Plata qui voyait là une stratégie de contrôle des esclaves.

La monarchie abattue, ces *naciones de negros* acquérèrent du pouvoir. En effet, dans bien des cas, les Noirs aidèrent les patriotes à les libérer du joug espagnol et également des velléités britanniques. San Martin promit la liberté à ceux des esclaves qui s'engageraient aux côtés des patriotes dans les armées de libération. Lorsqu'il franchit les Andes pour combattre l'armée royaliste, il y avait déjà dans son armée des "*regimientos de pardos y morenos*". De 1810 jusqu'à la chute du dictateur Manuel De Rosas en 1852 après la bataille de Caceres, le rapport de force fut relativement favorable aux Afro-Argentins. Ils purent acquérir des terrains et des constructions et prendre une place dans la société portègne et avoir un rôle de secours mutuel notamment pour le rachat des esclaves comme le relate le chroniqueur Romay<sup>25</sup>

*"Es sabido que los negros estaban reunidos, casi todos, en sociedades, la mayoría de carácter mutualista. Su principal objeto era recolectar fondos que destinaban a la liberación de sus hermanos de raza. Poco a poco, esas sociedades comenzaron a adquirir terrenos, en los cuales iban estableciendo la sede de sus organizaciones. Ranchos de barro con techos de paja, en su mayor parte. Allí celebraban también sus fiestas, durante las cuales realizaban colectas y rifas para la obtención de dinero." p. 63.*

Avec toujours cette méfiance et cette crainte récurrente de la part des autorités devant des Noirs nombreux et qui s'organisent que l'on retrouve dans tous les témoignages historiques des pays esclavagistes comme le remarque Romay

*"Simples agrupaciones en sus comienzos, comienzan a evolucionar, para convertirse en verdaderas organizaciones después de la Revolución de Mayo. Al ir tomando incremento sobre todo después de la abolición de la esclavitud dispuesto por la Soberana Asamblea Constituyente del año 1813, comenzaron a constituir una preocupación para las autoridades".*

Ces *naciones* reprenaient symboliquement le nom de régions d'Afrique, comme le souligne le même auteur

*"Estas sociedades formadas por los negros se denominaban "naciones" y llevaban los nombres de las diferentes regiones del continente africano de donde eran oriundos ellos o sus antepasados".*

Les archives municipales tant uruguayennes qu'argentines révèlent les noms et les dates de création de ces *naciones de negros* :

Ainsi la "Sociedad Cabunda" fut créée le 14 décembre de 1823, la "Nación Banguela" le 6 décembre 1829 ; la "nación Moros" en 18 ; la "nación Rubolo" en 1826, la "nación Congo" en 1827 ; la "nación Angola" en 1827 ; la "nación Minas" en 1825 ; la "nación Caricari" en 1828 ; la "nación Ombé" issue de la sociedad Rubolo en 1828, etc...

A Buenos-Aires, près des rues Chile et Mexico s'était établi en 1823 la "*sociedad cabunda*", et d'autres "*sociedades de ayuda mutua*" comme la "*sociedad morenos de la nación conga*", ou la "*sociedad banguela*" dissoute à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle. Selon R. Andrews<sup>26</sup>, en 1842, 40

<sup>24</sup> Le Brésil fut le dernier pays à décréter l'abolition, juste après Cuba où le roi d'Espagne décréta l'abolition en 1886 après de nombreuses tergiversations et pressions de la part des planteurs.

<sup>25</sup> Romay : El barrio de Monserrat. Cf bibliographie.

<sup>26</sup> Reid Andrews : Los Afro-Argentinos.

*naciones* d'entraide mutuelle se répartissaient en trois courants. Parmi celles-ci, les *naciones morose rubolos, congo, angola, caricari, cambundi, mayombi, quipará, alagumbani, los Bolos, munanché, ombé...*

On assiste déjà à l'époque à une reconstruction par les Afro-Argentins (libres, esclaves, *libertos, manumisos*, immigrés récents venus du Brésil ou d'Afrique...) d'une Afrique fantasmée qui trouve à ce moment un terrain favorable à son développement selon des processus très bien décrits par Roger Bastide qui montre combien "L'Amérique nous offre l'extraordinaire tableau de la rupture entre l'ethnie et la culture".<sup>27</sup>

Les Noirs à Buenos-Aires habitaient essentiellement les quartiers de San Telmo et de Monserrat que les habitants surnommaient à l'époque "*barrio del tambor*" à cause du bruit que causaient ces manifestations festives.

En Uruguay, Lauro Ayestarán établit une liste des *naciones* qui fleurissaient à Montevideo autour des années 1870 avec leur roi, leur reine et leur territoire urbain : *Mina Nagó* ( rue Joaquin Rebena ; Rey : Maria Rosso de Barboza). *Congo Mina, Lubolos, Mina Magi, Mina Nucena*. Les *Mozambiques* habitaient le "Barrio del cordón"<sup>28</sup>. Vers 1830, la *nación congo* elle-même était divisée en six "*provincias*" : *Gunga, Guanda, Angola, Mongolo, Basundi, Boma*<sup>29</sup>.

A Montevideo, les Noirs habitaient le plus souvent dans des ranchos de paille, en dehors de la Citadelle, sur les terrains vagues qui bordent la mer. Plus tard, ils intégreront des conventillos insalubres laissés par les immigrants blancs dans des quartiers comme Cordón ou Cuareim d'où partent encore aujourd'hui les "*llamadas de tambores*"<sup>30</sup> qui préparent Carnaval.

Toujours du côté uruguayen, l'ethnomusicologue Lauro Ayestarán apporte quelques lumières sur ces pratiques musicales des Noirs dans la capitale. A Montevideo, en 1807 un édit municipal est proclamé concernant les "*tambos bailes de negros*" par lequel "Les *tambos* et *bayles* des Noirs sont interdits absolument à l'intérieur comme à l'extérieur de la ville et on imposera à quiconque contreviendra la punition d'un mois aux travaux publics"<sup>31</sup>. De nouveau en 1816

"On interdit à l'intérieur de la ville<sup>32</sup> les fêtes connues sous le nom de *tangos* et ils sont permis seulement à l'extérieur des murs les jours de fêtes de la fin de l'après-midi jusqu'au coucher du soleil"<sup>33</sup>.

Malgré ces interdictions, les Noirs continuent leurs pratiques musicales de *tangos*, car la presse de l'époque se plaint toujours de "*los negros con sus tangos*", et les édits de la police continuent d'affirmer que dorénavant

"Les fêtes dénommées *candombe* avec l'usage du tambour... sont interdites à l'intérieur de la ville, et seulement permises devant la mer."<sup>34</sup>

Ces rassemblements de Noirs et leurs fêtes bruyantes constituent une menace voilée pour les autorités dominantes qui réagissent par un certain raidissement devant cette masse d'esclaves libérés depuis peu et qui représentent à l'époque une proportion toujours croissante de la population urbaine : en Uruguay. En 1819, 24 % de la population de Montevideo est noire. Cette politique de répression est cependant doublée d'une relative tolérance devant ces manifestations qui constituent malgré tout une certaine mise en ordre sociale par le biais de la musique et de la

<sup>27</sup> Roger Bastide : Les Amériques noires, p. 15 et suiv..... Cf Bibliographie.

<sup>28</sup> A Montevideo ce quartier est toujours habité par les Noirs. C'est notamment du quartier "El Cordón" d'où partent les *llamadas de tambores*" pour Carnaval.

<sup>29</sup> L. AYESTARÁN, *La música en el Uruguay, op. cit.*, p. 51.

<sup>30</sup> Littéralement : "Appel des tambours". Les groupes de tambores passent dans les quartiers pour appeler les habitants à sortir les tambours, les réparer, changer et chauffer les peaux et commencer à répéter pour préparer Carnaval qui a lieu fin février ou début mars.

<sup>31</sup> La ville de Montevideo était à l'époque une citadelle entourée de murailles.

<sup>33</sup> *Se prohiban absolutamente dentro y fuera de la ciudad y se impongan a quien contrabenga el castigo de un mes a las obras públicas*" in L. AYESTARÁN *La música en el Uruguay*, Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica, Sodre, Montevideo, 1953, p. 68.

<sup>34</sup> "*Los bailes denominados candombe con el uso del tambor...están prohibidos en el interior de la ciudad, y sólo permitidos frente al mar*". L. AYESTARÁN, *op. cit.*, p. 72.



danse. Nous partageons l'opinion de M.C. Lafontaine<sup>35</sup> selon laquelle les édits d'interdiction ne visaient pas tant les tambours que les rassemblements de Noirs qui, par leur nombre, pouvaient représenter une menace certaine<sup>36</sup>. 9

Dans le Río de la Plata, les Noirs participaient dans l'espace public aux nombreuses fêtes dans lesquelles ils s'habillaient en roi et marquise, parodiant l'ordre social et le basculant la tête en bas, comme une "inversion carnavalesque de l'ordre social"<sup>37</sup> comme c'est toujours le cas à Montevideo dans les comparsas de *candombe* au moment de Carnaval.

Dans chaque fête, les "*comparsas de negros*" étaient présentes ainsi qu'on peut le voir sur de nombreux documents d'archives, dessins, lithographies, estampes, comme cette peinture exposée aujourd'hui au Musée de Bellas Artes, dans le Parc Lezama, à Buenos-Aires où figurent des Noirs jouant des tambours du *candombe porteño* –tambours qui ont presque disparus aujourd'hui à Buenos-Aires à côté de Juan Manuel de Rosas, alors détenteur du pouvoir politique. Le dictateur appréciait particulièrement ces manifestations festives *afro*. Il organisa une grande fête des *naciones negras* en 1836 qui réunit plusieurs milliers de participants avec leurs tambours.

Après la chute du dictateur en 1852, la presse et les nouveaux dirigeants politiques argentins considéreront ces manifestations comme bruyantes, qualifiées de "rites sauvages", qui se pratiquent au moyen "d'instruments primitifs", les danses étant jugées "indécentes", donnant lieu à de nombreuses interventions des autorités"<sup>38</sup>. A Buenos Aires, ces comparsas perdureront en s'affaiblissant jusqu'aux premières décades du XXème siècle, en perdant de plus en plus leur caractère *afro* au profit des Blancs.

### 3/ Les causes de la disparition des Afro-Argentins

De manière récurrente, certains auteurs se sont interrogé sur la disparition des Noirs en Argentine. L'écrivain Jorge Luis Borges pose la question à plusieurs reprises dans ses écrits. Outre le fait qu'il existe encore des Noirs en Argentine comme nous l'avons dit plus haut, ce qui a parfois été monté en énigme, trouve sa réponse dans la recherche historique dont plusieurs auteurs se sont fait l'écho depuis une quinzaine d'années.

Le processus de disparition des Noirs commence vers 1850 où les Noirs représentent encore à Buenos-Aires 1/5 de la population. En 1887, ils ne représentant plus que 1,8 % de la population totale. Cette rapide évolution trouve son explication dans des causes à la fois matérielles mais aussi politiques et symboliques que nous tenterons d'évoquer très brièvement.

La baisse du commerce d'esclaves et l'extinction du trafic entre 1812 et 1840 est bien sûr une des causes primaires mais beaucoup d'autres facteurs entrent en ligne de compte et qui eux, sont propres au Río de la Plata. Dans les guerres intestines qui ravagèrent le Cône sud au XIXème siècle telle la guerre dite de la "Triple Alliance"<sup>39</sup>, les élites blanches qui avaient formé des régiments de "*pardos et morenos*" contre promesse d'émancipation les mirent en première ligne d'infanterie contre les Paraguayens.

Ces "*regimientos de Pardos<sup>40</sup> y Morenos*"<sup>41</sup> combattirent les Anglais en 1806 et 1807 lors du siège de Buenos-Aires, mais aussi les Espagnols durant les guerres d'indépendance, puis les Indiens lors

---

<sup>35</sup> LAFONTAINE, Marie-Céline, "Le Carnaval de l' "autre"", Les Temps Modernes, n°441-442. p. 2127 à 2173. Paris, 1983. P. 21 38

<sup>37</sup> BERNAND, Carmen, *Histoire de Buenos Aires*, Fayard, Paris, 1997.

<sup>38</sup> PUCCIA, H. Enrique, *Breve historia del carnaval porteño*, Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires, Cuadernos de Buenos Aires XLVI, Buenos Aires, 1974.

<sup>39</sup> La "*guerra de la Triple Alianza*" (1865-1870) opposa la coalition de l'Argentine, du Brésil et de l'Uruguay au Paraguay. Elle fut particulièrement meurtrière pour le Paraguay qui perdit deux tiers de sa population.

<sup>40</sup> *Pardos* : littéralement "couleur de la terre". L'administration coloniale espagnole avait établi des statistiques pointilleuses concernant les catégories de métissage. Ces catégories furent transformées et réinventées par les élites au pouvoir après l'indépendance. Selon les pays, les enjeux politico-symboliques et les époques ces catégories ont été mouvantes. Dans les pays du Río de la Plata, on retient généralement que : *Mulato/ta* signifie enfant de blanc et de noir. *Zambo/ba* signifie enfant de *mulato* et d'indien ou simplement de noir et d'indien. *Mestizo/za* : Enfant d'espagnol et d'indien. *Cuarterón* enfant de blanc et

des différentes "conquêtes du désert"<sup>42</sup> qui aboutirent à l'extermination quasi totale des Indiens de la pampa et de la patagonie. Ces guerres furent une hécatombe. Certains bataillons composés d'esclaves acquis par l'Etat étaient décimés. De ces guerres très meurtrières très peu de Noirs survécurent. On cite des régiments de 2000 Noirs dont une cinquantaine seulement revinrent. Ces pertes humaines contribuèrent à la diminution de la population noire autant par la diminution des naissances que par le nombre de décès. Ajoutons à cela un faible taux de natalité et un taux de mortalité élevé, notamment chez les nourrissons, du aux mauvaises conditions de vie des Noirs qui mourraient plus vite que les Blancs. ( Epidémie de fièvre jaune en 1871 qui donna le coup de grâce à la population noire de Buenos Aires<sup>43</sup>). Enfin, -le dernier facteur mais pas le moindre- dans le Buenos Aires du dernier quart de la fin du XIX<sup>em</sup> siècle, les métissages s'effectuent dans un cadre défavorable à la pérennité de la population noire. Dans une stratégie sociale d'assurer un avenir à leur descendance, les femmes noires cherchèrent l'union sexuelle avec les Blancs qu'elles côtoyaient à la ville plus facilement qu'à la campagne ce qui favorisait la mobilité sociale vers le haut.

En 1905, la revue *porteña Caras y caretas* dans laquelle on trouve encore à cette époque de la publicité pour des boutons de manchettes en direction des Noirs, relevait une enquête constatant la lente extinction des Noirs à Buenos-Aires et dans les campagnes aux alentours<sup>44</sup>.

En revanche, en Uruguay, les Noirs et Métis conservèrent plus ou moins leurs positions car les enjeux politiques étaient beaucoup moins tranchés. Jusqu'à aujourd'hui, les Noirs représentent dans ce pays encore environ 3% de la population totale, mais on évalue à 6% leur proportion dans la population urbaine de Montevideo.

Ce processus de disparition matérielle conjugué à celui d'une minorisation symbolique systématique de la présence des Noirs dans l'inconscient collectif fut largement favorisé par la société portègne elle-même.

Les causes politiques et symboliques paraissent encore plus importantes. On peut dire aussi que les causes matérielles ont été largement entraînées par les causes symboliques. Les Noirs commenceront à décliner après la chute du dictateur Rosas, en 1852. Rosas, chef des Fédéralistes<sup>45</sup>

de mulâtre. Il circulait d'autres dénominations en Argentine jusqu'au XIX<sup>ème</sup> siècle comme celle de *trigueño* (de *trigo*/couleur de blé) qui permet à l'oligarchie blanche portègne de faire entrer des Noirs dans cette catégorie et de diminuer ainsi statistiquement la proportion de Noirs dans la population comme le montre Reid Andrews. On trouve ailleurs d'autres dénominations. Au Brésil, *caboclo* est le terme qui désigne les enfants d'Indiens et de Blancs, mais aussi par extension, tous les paysans en général. Au Pérou, à l'époque de la Vice-Royauté, très marquée par la "*limpieza de sangre*" hiérarchisation symboliquement très puissante dans l'Espagne féodale, on dénombrait pas moins de 19 catégories raciales. Parmi celles-ci : "*Salto/a atrás*" (Enfants à la peau plus sombre que celle de leurs parents) très en usage dans le Pérou colonial, "*Mestizo real*" (issu d'Espagnol et Indienne) et la très surprenante : "*Tente en el ayre*" (Littéralement "Tiens-toi en l'air"...!!/issu de *sambohijo* –*sambo* y *mulata*- et *mulata*/mulâtre.).

<sup>41</sup> *Morenos* : Selon Andrews Reid, après 1850, dans les documents administratifs, la tendance en Argentine est à la disparition des catégories *morenos*, *negro*, *mulatos* et *pardos* remplacées par la dénomination générale de "gente de color" (p. 231).

<sup>42</sup> "Campagne du désert" : *Campaña del desierto* ou *Conquista del desierto* : Nom que l'on donne en Argentine aux différentes campagnes militaires qui aboutirent à l'extermination de toutes les ethnies indiennes de la pampa et de la patagonie. On compte que plusieurs centaines de milliers d'Indiens, hommes, femmes et enfants furent exterminés afin d'ouvrir les terres à la colonisation européenne. Symboliquement, il s'agissait aussi de rendre le pays complètement "blanc". Les survivants furent vendus comme esclaves par l'Etat aux familles aisées de Buenos Aires. Cette extermination en forme de génocide scandalisa Charles DARWIN dont le périple en Amérique latine coïncida avec les guerres indiennes. Voir à ce sujet : Auguste GUINNARD, "*Esclave chez les Patagons : le récit de trois ans de captivité chez les Indiens de Patagonie 1856-1859*", Cosmopole, Paris, 2001 (241 p.).

<sup>43</sup> Certaines sources récentes affirment que les Noirs ne furent pas seulement décimés naturellement par la fièvre jaune. Si le fléau toucha la ville dans son ensemble, il semblerait que l'armée entoura les quartiers où habitaient les Noirs considérés comme contaminés et les menaça des armes à feu s'ils en sortaient. Source Internet : ARGENPRESS.info "*El genocidio negro en la Argentina*" 18/09/02, p. 6/7, cité en bibliographie.

<sup>44</sup> *Caras y Caretas* op. cit. N°115, Octobre 1905 [Source : Biblioteca nacional/Buenos Aires].

<sup>45</sup> Fédéraliste : Dans le Rio de la Plata, le XIX<sup>ème</sup> siècle est marqué par les guerres fratricides particulièrement meurtrières entre les Fédéralistes (*caudillos* de l'intérieur attachés à un ordre plutôt féodal et les Unitaristes dominés par l'oligarchie portègne dont les intérêts sont animés par une économie

et dictateur sanglant, représentait pour les Unitaristes, la barbarie, le passé féodal lié à l'empire espagnol, le lien personnel avec les Indiens, mais beaucoup plus avec les Noirs dont il affectionnait particulièrement les fêtes et les tambours<sup>46</sup>. Il existe des peintures de l'époque montrant Rosas avec sa fille Manuelita trônant au milieu de groupe de Noirs dansant et chantant<sup>47</sup>. Les unitaristes que les intérêts portaient vers l'Angleterre et les valeurs victoriennes ont une autre conception de la nation. Juan B. Alberdi<sup>48</sup> dans des documents qui préparaient la Constitution, écrivait en 1852 :

*"En América todo que no es europeo es bárbaro"*<sup>49</sup>.

Domingo F. Sarmiento<sup>50</sup>, un des idéologues les plus importants de cette oligarchie libérale, affirme sans ambages la supériorité de la race blanche qui est synonyme de civilisation et du progrès de la Nation et s'accorde mal des Noirs et des Indiens. Pour les Unitaristes, les Noirs renvoyaient la société portègne vers son passé féodal, esclavagiste, colonial et barbare. Ainsi, on peut lire dans un de ses ouvrages les plus connus "Facundo"<sup>51</sup> l'extrait suivant lorsqu'après une longue diatribe contre le sanguinaire dictateur Rosas qui s'appuyait son pouvoir sur la population noire de Buenos Aires, Sarmiento affirme :

*"No es posible mantener la tranquilidad de espíritu necesaria para investigar la verdad histórica, cuando se tropieza a cada paso con la idea de que ha podido engañarse a la América y a la Europa tanto tiempo con un sistema de asesinatos y crueldades, tolerables tan sólo en Ashnaty o Dahomey, en el interior de Africa"* (p.69).

Insidieusement, Sarmiento fait une relation entre la cruauté, les assassinats et l'Afrique d'où viennent les Afro-Argentins. Les Unitaristes dont Sarmiento n'est que l'idéologue, voueront une haine farouche aux Noirs car ils sont liés aux Fédéralistes et donc à la barbarie

*"La adhesión de los negros dio al poder de Rosas una base indestructible"* p. 237.

Lorsque les Unitaristes arriveront au pouvoir après la chute de Rosas, il n'auront de cesse de faire disparaître les Noirs matériellement et symboliquement. Ingratitude totale vis-à-vis d'un groupe social qui avait toujours aidé les *Porteños criollos*, à se défendre contre les invasions anglaises, les armées royalistes espagnoles et contre les Indiens qui empêchaient la frontière de colonisation d'aller plus loin, donc qui limitait le développement et l'expansion nationale. Situation paradoxale et désagréable pour les Blancs ainsi redevables à leurs anciens esclaves..! Peut-être rairon de plus pour les haïr..!

Pour toutes ces raisons, auxquelles s'ajoutent des raisons matérielles parmi lesquelles il faut compter l'arrivée des émigrés européens par arriveront par bateaux entiers à partir des années 1880, les unitaristes n'auront de cesse de discréditer, marginaliser et finalement d'éliminer de l'histoire officielle argentine les Noirs et Métis argentins<sup>52</sup>.

d'exportation liée notamment à la Grande Bretagne et qui se reconnaissent dans les écrits de Sarmiento et Alberdi.

<sup>46</sup> Voir lithographies en annexe.

<sup>47</sup> Voir le tableau de Martín Boneo au Musée du Parque Lezama à Buenos-Aires.

<sup>48</sup> Juan B. Alberdi (1810-1884). Ces documents préparatoires furent publiés sous le titre de : "*Bases y puntos de partida para la organización política de la República argentina*".

<sup>49</sup> "En Amérique tout ce qui n'est pas européen est barbare".

<sup>50</sup> Sarmiento sera Président de l'Argentine de 1868 à 1874.

<sup>51</sup> Sarmiento Domingo F. *Facundo, civilización y barbarie/vida de Facundo Quiroga*, Editorial Bedout S.A. 1980 (1845) p. 69.

<sup>52</sup> Les Métis furent rejetés comme les Noirs. Leur statut "racial" en Argentine est clairement résumé dans l'aphorisme populaire suivant : "Un Noir reste noir même avec une goutte de sang blanc. En revanche, un Blanc devient noir avec une seule goutte de sang noir". Jusqu'à il y a peu, les sociétés urbaines de Buenos Aires et de Montevideo étaient parmi les plus racistes d'Amérique latine. Dans l'ordre hiérarchique de la représentation raciale, il y a d'abord les Blancs, ensuite les "*turcos*", d'origine du proche-Orient, ensuite les Indiens, appelés à Buenos-Aires "*cabecitas negras*" (petites têtes noires) employés dans les travaux les moins qualifiés, ouvriers des abattoirs, des entreprises frigorifiques, serveurs domestiques.... De tous, les Noirs sont en Argentine les moins bien considérés (exception faite s'il s'agit de Brésiliens). La

## II/ Le blanchiment de la société portègne et les carnivals "*lubolos*"

En Argentine, on assiste alors à un phénomène de "blanchiment" de la population mais aussi de la culture et de la musique. Commencé symboliquement avec la chute de Rosas, ce processus s'accélère avec les énormes vagues d'immigration européenne qui vont bientôt submerger les villes de Buenos Aires et de Montevideo. Buenos Aires atteint le million d'habitants au tournant du siècle et Montevideo trois cent mille immigrants constitué pour les 2/3 d'Italiens et d'Espagnols nés en Europe, c'est-à-dire peuplé par une majorité d'étrangers. Dans les deux villes, les étrangers blancs européens deviennent majoritaires, ce qui va bien évidemment entraîner des bouleversements dans les pratiques musicales privées et publiques.

Rien de mieux d'observer ce blanchiment de la société portègne à travers le prisme des Carnivals et autres manifestations festives publiques. Les Blancs vont exercer vis-à-vis des Noirs une sorte de vengeance symbolique à travers les manifestations publiques et aussi à travers la musique. Depuis la chute de Rosas, les Noirs ont politiquement et socialement perdu la partie. La musique, la danse et les pratiques festives expriment symboliquement cette défaite, qui ira en s'amplifiant au fur et à mesure de l'arrivée en masse des immigrants. Les Noirs deviennent progressivement des concurrents des Blancs dans nombre d'activités économiques. Comme le chante les Noirs de la *Sociedad 6 de enero* en 1876<sup>53</sup> :

*Napolitanos usurpadores/Que todo oficio quitan al pobre/Si es que botines sabes hacer/Por qué esa industria no la ejerces ?*

*Ya no hay negros botelleros/Ni tampoco changador/Ni negro que vende fruta/Mucho menos pescador/Porque esos napolitanos/Hasta pasteleros son/Y ya nos quieren quitar/El oficio de blanqueador.*

*Ya no hay sirviente/De mi color/Porque bachichas/Toditos son/Dentro de poco/Jésus, por Dios !/Bailarán semba/Con el tambor.*

[Napolitains usurpateurs/Qui enlèvent leur travail aux pauvres /Si tu sais faire des botines/ Pourquoi ne fais-tu pas ce travail ?

Il n'y a plus de Noirs livreurs de bouteilles/Ni de portefaix/Ni de Noir qui vend des fruits/Encore moins de pêcheurs/A cause de ces Napolitains/Ils sont même aussi pâtissiers/Et veulent nous enlever aussi/ Le travail de blanchisseur.

Il n'y a plus de servante/De ma couleur/Parce que Italiens/Tous sont/Dans peu de temps/Jesus, mon Dieu !/Ils danseront la *semba*/Avec le tambour]. [Trad.M.P].

On ne pourrait mieux décrire la concurrence qui s'exerce entre groupes sociaux aux intérêts désormais divergents au regard de l'énorme pression migratoire européenne. Les Italiens, identifiés ici à tous les immigrants, vont investir les métiers des Noirs ; mais ils n'investiront pas seulement leur espace économique, ils investiront aussi leurs pratiques festives et en partie, leur univers symbolique.

### a/ Les carnivals "*lubolos*"

C'est durant cette période que l'on observe les Blancs qui commencent à *lubolear*<sup>54</sup> les carnivals. A Montevideo comme à Buenos-Aires, les Blancs se grimaient en imitant de manière ridicule les Noirs :

" Un curieux détail autour des *comparsas* sont les efforts fréquents des habitants de Buenos Aires pour imiter les groupes afro-argentins. A partir des années 1860 et 1870 et jusqu'au début du XXème siècle, les

---

défaite de l'équipe argentine de football contre celle du Cameroun lors du "*mundial*" de foot-ball en 1998, fut presque vécue comme un deuil national.

<sup>53</sup> Oscar NATALE, *Buenos Aires, Negros y tangos*, Ed. Peña Lillo, Buenos Aires, 1984, p. 120.

<sup>54</sup> *Lubolear* : Vient de *lubolo*, une des "*naciones*" afro les plus importante du Rio de la Plata. à la fin du XIXème siècle. Littéralement : "négriser" les carnivals.

Les Blancs qui bientôt vont arriver par dizaines de milliers dans le Rio de la Plata vont submerger les Noirs et leurs pratiques musicales. Ils investissent de plus en plus les manifestations festives publiques qui était jusqu'alors plutôt l'apanage des Noirs. Dans les Carnavals, à Montevideo comme à Buenos-Aires, les Blancs absorberont en partie la musique des Noirs. Ils commenceront alors à imiter les Noirs en les ridiculisant et en créant leurs propres "sociétés de nègres".

José Gobello cite l'interview en 1902 d'une vieille noire expliquant comment à partir de 1870, les jeunes Blancs commencèrent à imiter la danse des Noirs pour se moquer d'eux, lesquels, par honte, n'osaient plus sortir :

"Le 15 février 1902, une vieille personne de race noire, petite fille d'esclave, disait au journaliste de la revue *Caras y Caretas*<sup>56</sup> :

"En 1870, avant la grande peste, les jeunes hommes de bonne famille [Il s'agit des Blancs] commencèrent à se déguiser en noir, en imitant notre manière de parler, et les mauvais garçons commencèrent à imiter la *milonga*, composée sur notre musique, et nous n'eurent plus d'autre solution que de nous enfermer dans nos maisons, car nous étions pauvres et cela nous faisait honte"<sup>57</sup>.

Gobello ajoute :

"La *milonga* mentionnée par la nègresse n'était pas autre chose que le tango. Ce mot, tango, signifiait alors autre chose qu'aujourd'hui : "Lieu où dansent les Nègres au son de leurs tambours et autres timbales"<sup>58</sup>.

Comme l'observe Gobello lui-même ce témoin avait vécu les événements seulement trente-cinq ans auparavant..

Les émigrants en provenance d'Europe avec des instruments à vent comme tubas, clarinettes, flûtes forment des *bandas*<sup>59</sup>. Ils n'apprendront pas à jouer des tambours car symboliquement, la distance sociale est trop longue et la distance historique trop courte pour qu'ils puissent considérer les instruments des anciens esclaves comme les leurs. En revanche, ils apprendront vite des Noirs certains éléments de rythme et de danse qu'ils intégreront en partie à leur musique, dans les *murgas* tout en les réinterprétant au passage, c'est-à-dire en les "blanchissant"

*Dans ces comparsas de carnivals* ils apprendront aussi à danser à la façon des Noirs, parallèlement aux Noirs qui ont délaissé les danses collectives pour s'approprier les danses de salon de couple, poussés dans une ascension sociale "vers le haut" d'assimilation dans la société portègne blanche..

L'influence des Noirs sur les pratiques musicales et de danse des Blancs est constante durant cette période. Au tournant du siècle, à Montevideo comme à Buenos-Aires, les témoignages concordent pour se plaindre du fait que les danses de salon et autres *mazurkas*, *chotis*, *vals*,... pratiquées en dehors des cercles aristocratiques, sont *milongueadas*, ou *amilongueadas*, c'est-à-dire ont déjà subi

---

<sup>55</sup> "Un curioso detalle acerca de las comparsas son los esfuerzos frecuentes de los porteños blancos por imitar a los grupos de afroargentinos. A partir de las décadas de 1860 y 1870, y siguiendo hasta el siglo presente, los jóvenes blancos desilaban anualmente con el rostro pintado de negro y trataban de imitar la música, los pasos de baile y las marchas de las comparsas negras. La más famosa de estas comparsas de blancos disfrazados de negros era Los Negros, una organización de varios centenares de hombres jóvenes que pertenecían a las familias más prominentes de la ciudad", in Georg Reid ANDREWS, *Los Afroargentinos de Buenos Aires*, op. cit., p. 191.

<sup>56</sup> *Caras y Caretas* : Littéralement *Visages et masques*. revue satirique qui parut à Buenos Aires de 1897 à 1902. *Op. cit.*

<sup>57</sup> "El 15 de febrero de 1902, una anciana de raza negra, nieta de esclavos, decía al periodista de *Caras y Caretas* : "En 1870, antes de la peste grande, los mozos bien comenzaron a vestirse de morenos, imitando nuestro modo de hablar, y los compadritos imitaron la milonga, hecha sobre la música nuestra, (souligné par nous-mêmes) y ya no tuvimos más remedio que encerrarnos en nuestras casas, porque éramos pobres y nos daba vergüenza"".

<sup>58</sup> "La milonga mencionada por la negra no era sino el tango. Esta palabra, tango, significaba entonces otra cosa : "lugar donde bailan los negros al son de sus tambores y atabales"". (José GOBELLO, *Historia crítica...* p 13).

<sup>59</sup> *Bandas* : Fanfares de rue formés d'instruments à vents. Très populaires dans toute l'Amérique latine.

des inflexions notables sous l'influence des Noirs, inflexion que les Blancs reprennent à leur compte dans leurs pratiques de danse. Les figures de danse sont de fait sensiblement bouleversées. Ces inflexions notables que subissent les danses de salon fraîchement arrivées d'Europe consistent essentiellement dans le rapprochement des partenaires jusqu'à ce que les corps se touchent. Le bassin, très solidaire des jambes jusqu'alors, acquiert dans les salons et dans les bals populaires des mouvements propres, des figures non exempts d'érotisme. Apparaissent ainsi dans la danse, le *corte*<sup>60</sup> et la *quebrada*<sup>61</sup>, des mouvements du corps plus marqués et des pas de danse plus accentués sur les contretemps.

### **b/Les Blancs grimés en noir [*disfrazados de negros*] ou "*Sociedad de negros*"**

La deuxième moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle va voir apparaître les sociétés de "*Blancos disfrazados de negros*" ou "*Sociedad de negros*". Phénomène assez peu fréquent en Amérique latine ou c'est plutôt les Noirs qui tentent d'imiter les Blancs pour des raisons à la fois économique et symbolique<sup>62</sup>.

Ces processus s'amorçèrent autour des années au dernier tiers du XIX<sup>ème</sup> siècle. En 1869 les autorités de la ville de Buenos Aires se décidèrent à autoriser le premier défilé de carnaval depuis la chute du dictateur Rosas. Pour la première fois, on pouvait voir des groupes de musiciens blancs déguisés en noir raconte Alicia Martín, anthropologue uruguayenne

"Là se trouvèrent présentes deux sociétés de Blancs déguisés en Nègres : "*La Sociedad Africana*" et "*La Sociedad Los Negros*"<sup>63</sup>.

Loin d'être un phénomène marginal, la pratique est courante et ces *comparsas lubolos* ont les faveurs du public comme le relate Reid Andrews

Certaines devinrent même assez célèbres. La plus connue de ces *comparsas* de Blancs déguisés en noir fut "*Los Negros*", une organisation de plusieurs centaines d'hommes jeunes qui appartenaient aux familles les plus en vue de la ville"<sup>64</sup>.

La "*Sociedad los Negros*", la plus célèbre *comparsa* de "*blancos tiznados*", dont il reste une célèbre photo prise en 1869<sup>65</sup>, était composée de Blancs aisés imitant la musique, les paroles, les pas et la marche des *comparsas negras* vêtus de vêtements hétéroclites. En revanche, les *corsos* dans lesquels les participants portaient des "*máscaras*", étaient dominés par les Noirs.

Ces sociétés commencèrent à se multiplier. Alicia Martín poursuit

"Le succès de ce type de sociétés était tel qu'elles se multiplièrent en peu de temps : les sociétés "Nègres reteints", "Nègres sucrés", "Six de janvier", "Nègres argentins", furent quelques unes de ces bandes de jeunes *porteños* qui imitaient les sociétés d'*Afroargentins* qui avaient proliféré à l'époque de Rosas"<sup>66</sup>.

<sup>60</sup> *Corte* : Figure de la danse tango qui consiste à maintenir suspendue la partenaire avant de reprendre les figures.

<sup>61</sup> *Quebrada* : figure de danse tango qui consiste pour l'homme à intercaler sa jambe entre celle de sa partenaire. Figures courantes dans la danse tango considérée d'origine noire.

<sup>62</sup> En revanche, phénomène courant en Amérique du Nord au XIX<sup>ème</sup> siècle à l'époque de la préhistoire du jazz. Ce sont les *minstrels* blancs qui se moquaient des Noirs en se peignant le visage en noir comme dans la danse *cakewalk* et dans le Carnaval de la Nouvelle Orléans. Même des Noirs se peignaient le visage en noir comme le chanteur noir Bert Williams tout comme Ernst Hogan, également chanteur noir. [Source : Philippe Baudoin/Exposition Jazz/Musée du Quai Branly, Paris, Juin 2009].

<sup>63</sup> Alicia MARTIN, *Tiempo demascarada : La fiesta del carnaval en Buenos Aires*. Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, Buenos Aires, 1997, p. 13

<sup>64</sup> in Georg Reid ANDREWS, *Los Afroargentinos de Buenos Aires*, op. cit., p. 191.

<sup>65</sup> Voir Annexes Photos.

<sup>66</sup> " *Allí se hicieron presentes dos Sociedades de blancos disfrazados de negros: la Sociedad Africana y la Sociedad Los Negros. El éxito de esta clase de Sociedades hizo que se multiplicaran en poco tiempo. "Negros Retintis", "Negros Azúcares", "Seis de Enero", fueron algunas de las agrupaciones de jóvenes porteños que imitaban las sociedades de afroargentinos que habían proliferado en tiempos de Rosas."*, MARTIN Alicia *Tiempo demascarada : La fiesta del carnaval en Buenos Aires*, op. cit., p. 13.

Dans ces carnivals qui se blanchissent, on conserve symboliquement le cadre *afro*. Les Blancs, en se grimant en noir, contournent l'interdit de leur propre culture qui prohibe ces pratiques. En Argentine, Nestor Oderigo<sup>67</sup> fut dans les années 1970 un des rares auteurs argentins à défendre la culture noire du Rio de la Plata. Il était largement raillé à l'époque. Aujourd'hui, avec quelques autres il apparaît plutôt comme un précurseur visionnaire. Ses écrits sont en partie réédités. Oderigo recueillit beaucoup de témoignages de personnes de l'époque où les Noirs à Buenos Aires occupaient encore une bonne partie de l'espace public. Il raconte alors

"comparsas de Nègres, de caucasiens<sup>68</sup> et de Faux-nègres, c'est-à-dire des Blancs avec le visage "engrecido" [noirci] de suie grasse<sup>69</sup> le bouchon brûlé ou la peinture"<sup>70</sup>.

Les Blancs apprirent des Noirs, leurs "*tangos*", demandant même aux Noirs de leur apprendre à jouer des tambours. Mais sur ces tambours, les Blancs ne pouvaient culturellement ni ne voulaient reproduire la complexité des *golpes de tambores* et de la musique des Noirs. De fait, ils inventèrent une musique, une musique nouvelle, ni blanche, ni noire. Des Noirs, les Blancs apprirent une manière de jouer, de chalouper les pas et de syncoper la musique en déplaçant les accents et les temps forts.

Selon Vicente Rossi qui a recueilli des témoignages de l'époque :

"En 1874, se formèrent des groupes de "*Blancos-Negros*" nommés "*Negros lubolos*", formés de jeunes blancs commerçants et employés. Dans les groupes carnavalesques, les tambours donnaient le signal du "*tango*" que les Blancs avaient appris des Noirs *criollos*. Le *tango* était comme le *candombé*, mais plus joyeux et avec plus de figures. Les "*tangos*" étaient un moment fort du Carnaval et les Blancs le nommaient "*tango*", car "ils ne voulaient pas tomber dans la vulgarité de l'appeler *candombe*"<sup>71</sup>.

Peu à peu, ces *comparsas* se blanchirent en proportion directe de l'arrivée des immigrants blancs, même si le Carnaval de 1899 vit encore défiler à Buenos Aires une quinzaine de groupes noirs comme *Las Estrellas del sur*, *Flor de Cuba*, *Tenorios del Plata*, *Habitantes de la Luna*, et nombre de *naciones* : *Los Negros benguelas*, *Los Negros Montosos*. Les Noirs sont de moins en moins nombreux dans les *comparsas*.

Dans ces défilés et sociétés carnavalesques, beaucoup de musiciens blancs, compositeurs de musique populaire, firent leurs premières armes, comme le joueur de banboneon Vicente Greco et même Carlos Gardel qui, en 1907, participa au "*Centro de Gauchos Los Patriotas*".

Ces bals de Carnaval iront en s'amplifiant au tournant du siècle. C'est à ce moment que le *tango* comme danse, acquiert l'essentiel de ses figures et se démarque des autres danses populaires comme la *mazurka*, la *polka*, le *schottis*.... Seule danse à être réellement une danse de couple enlacé : Révolution pour l'époque ! Les premiers signes d'une chorégraphie différente, originale, se font jour, sous la pression croissante de ces danses européennes de salon que les Noirs recomposent et réutilisent avant que les Blancs ne les reprennent à leur compte. Parmi les figures les plus originales : le *corte* et la *quebrada*, propre de la danse des Noirs dont nous avons déjà parlé.

De même que les Noirs se sont appropriés les instruments de musique, le corpus mélodique, la poésie des Blancs, ces derniers, en retour, s'accaparèrent les rythmes des Noirs, les intégrant à leur propre musique tout en les blanchissant. Blancs et Noirs font chacun la moitié du chemin pour se

<sup>67</sup> Oderigo :

<sup>68</sup> *Caucásico* : littéralement : originaire du Caucase, ou type caucasien. S'applique à la race blanche ou indo-européenne que l'on suppose venir de cette région. En usage jusqu'au début du XX<sup>ème</sup> siècle en Europe. Encore utilisée aujourd'hui aux Etats-Unis.

<sup>69</sup> On utilisait beaucoup le *hollín* qui est une substance noire et grasse qui se dépose sur la surface des matières organiques qui brûlent [Diccionario lengua esp/Real Academia españ.]. Les Blancs se teignaient la figure avec cette substance pour les carnivals comme certains musiciens blancs de jazz le feront aussi aux Etats-Unis au début du XX<sup>ème</sup> siècle.

<sup>70</sup> "*comparsas de negros, caucásicos et de "falsos negros", es decir, "blancos" con el rostro enegrecido por el hollín, el corcho quemado o la pintura*".

Nestor ORTIZ ODERIGO, *Aspectos de cultura africana en el Rio de la Plata*, Edit. Plus Ultra, Buenos Aires, 1974.

<sup>71</sup> ROSSI, Vicente, *Cosas de negros*, Hachette, Buenos Aires, 1958, p.132.

retrouver sur un terrain symboliquement neutre en quelque sorte. Sur ce terrain neutre, musiques et danses noires et blanches accompliront leur syncrétismes.

Les Noirs disparus ou marginalisés, ils restent présents à travers tous les apports musicaux et chorégraphiques transmis aux Blancs dans la musique et la danse du Rio de la Plata qui se sont intégrés à la musique des Blancs. Bien entendu, il serait absurde de dire que le tango argentin tel qu'on le connaît aujourd'hui vient d'Afrique. Toutefois, c'est avec des éléments africains que le tango a été fabriqué, éléments que les Africains ont transformé eux-mêmes sur le sol américain. De fait, dans toute l'Amérique, les Noirs n'ont pas adopté la musique des Blancs, ils l'ont adaptée pour créer leur propre musique et utilisant même parfois des éléments appartenant à d'autres cultures<sup>72</sup>. Il y a donc reconstruction dans la même proportion qu'il y a acculturation. L'anthropologue mexicain Gonzalo Aguirre Beltrán avait déjà montré dans les années cinquante que "les éléments opposés des cultures en contact ont tendance à s'exclure mutuellement, s'affronter et s'opposer les uns aux autres. En même temps, ils tendent à s'interpénétrer, à se conjuguer et à s'identifier". C'est cet affrontement qui a permis "l'émergence d'une culture nouvelle, la culture métisse ou "mexicaine", née de l'interpénétration et de la conjugaison des contraires"<sup>73</sup>. Ce qui est vrai pour le Mexique l'est pour le Rio de la Plata.

L'attrance est forte aussi du côté blanc : Si on rejette les "*tangos de negros*" les tambours et les chants des "sauvages" des anciens esclaves, on apprécie leurs mélodies, au « charme créole », on est attiré par la "vénus noire" comme le reconnaît Roger Bastide.

### III/ L'origine africaine des vocables tango et *milonga*

Dans le cadre très limité de cet article nous ne pouvons qu'évoquer rapidement des recherches menées autour de ces notions complexes que nous poursuivons dans le cadre de l'Ecole Doctorale à Paris IV-Sorbonne.

#### a/ Les traces historiques écrites

Concernant les traces écrites le terme tango circule dans toute l'Amérique atlantique, du Golfe du Mexique au Rio de la Plata. On trouve ce terme au Mexique, à Cuba, en Guyane, au Brésil, Venezuela Uruguay, et bien sûr en Argentine, depuis au moins le XVIIIème siècle.

Ernesto Sábato relève qu'au Mexique on relève déjà à l'époque coloniale une danse de couple séparé ou individuelle appelée "*tango*" et dans une dénonciation à l'Inquisition vers 1803 "on parlait d'un son mexicain nommé *El Torito* qui venait d'un très vieux *tango*"<sup>74</sup>. Ces *tango de negros* sont sans doute très proches, à cette époque, de ces manifestations festives collectives que l'on voit, lorsqu'il ne s'agit pas de défilés, sur les lithographies, qui montrent des danses collectives en file où les hommes et les femmes sont réparties sur deux rangs et s'approchent à se toucher le nombril (danse "*ombligada*" ou pelvienne) et reculent au son du tambour. On en possède de nombreuses mentions dans toute l'Amérique latine, descriptions toujours effectuées par des Blancs. Ces descriptions sont souvent très superficielles, l'observateur se contenant souvent de noter les yeux exorbités des Noirs, la peau luisante et la sueur, la nudité et la luxure des femmes et les nombrils qui se touchent.

Nestor Oderigo, qui a étudié la culture *afro* dans le Rio de la Plata mais aussi ailleurs en Amérique relève que dans la région de Vera Cruz (Mexique), alors actif centre de traite, on connaissait au

<sup>72</sup> On pense aux cultures amérindiennes, des instruments comme les flûtes et conques marines... mais pas seulement. Parmi les nombreux exemples que l'on trouve en abondance sur le continent, citons la *Corneta china* à Cuba, appelé aussi *Cornetín chino* (*Chinese trumpet* en anglais). Apportée par les immigrants chinois à Cuba au cours du XIXème siècle lorsque ces derniers furent embauchés en masse pour la construction du chemin de fer. Ce hautbois d'origine chinoise est depuis lors et jusqu'à aujourd'hui, toujours employé par les Noirs dans les *comparsas* de Carnaval à Cuba.

<sup>73</sup> 1970 (1958) *El proceso de aculturación*, Mexico, Universidad Iberoamericana (Aguirre Beltrán Gonzalo). Voir aussi 1973 *Medecina y Magia. El proceso de aculturación en la estructura colonial*, Mexico, Instituto Nacional Indigenista. Cité par Serge Gruzinski : *Passeurs culturels*. Maison des Sciences de l'Homme, 2001.

<sup>74</sup> "...ya en el siglo XVIII existía en México una danza de pareja suelta o individual denominada tango. [...]en una denuncia a la Inquisición se habla de un son mexicano nombrado el torito, deduido del antiquísimo tango". Ernesto SÁBATO, *Discusión y clave*, Losada, Buenos Aires, 1965. p.39.



XVIIIème siècle les "*tangos de los Africanos*"<sup>75</sup>. Ce même auteur affirme également qu'il existait à la Nouvelle Orléans une "*cinturón del tango*"<sup>76</sup>. Dans des textes officiels écrits, il apparaît dès le XVIIIème siècle, ce qui laisse supposer qu'il existait bien avant, s'agissant d'un terme festif populaire.

A Cuba selon l'écrivain Alejo Carpentier : "En 1836, réunion de Noirs *bozales*<sup>77</sup> pour danser au son de leurs tambours". cite le grand musicologue cubain Fernando Ortiz qui le mentionne comme lié à des pratiques de danse et de fête sans toutefois en préciser davantage le contenu. Au milieu du XIXème siècle, selon Carpentier, on donne le nom de *tangos* à toutes les danses de rue des esclaves dansées sur des rythmes que l'on appellera plus tard rythme de *tango* ou rythme de *habanera*, ce qui à l'époque, selon le même auteur, signifie la même chose<sup>78</sup>. Toujours à Cuba, Oderigo affirme qu'il existait au XVIIIème et XIXème siècle des *tangos congos* qui firent fureur dans les *zarzuelas* espagnoles comme "Cecilia Valdés" de Gonzalo Roig<sup>79</sup>.

Les sources écrites sont essentiellement les récits de voyageurs, les journaux et revues, les documents administratifs, municipaux ou de la police,... et les dictionnaires. José Gobello, historien du *tango*. Il en cite une extraite d'un dictionnaire paru en Espagne en 1871<sup>80</sup> qui donne pour *tango* : "*Reunion y baile de gitanos/baile de negros bozales/ Baile de la gente del pueblo*" [Fête et danse de gitans/Danse de Nègres sauvages/Danse des gens du peuple]. Les témoignages oraux issus de la tradition renvoient sans cesse à la culture afro-américaine<sup>81</sup>.

Le terme *tango* connaît aussi des sens voisins de la musique mais qui tous, sont marqués du sceau de l'esclavage, des Noirs et de l'Afrique. Selon plusieurs auteurs, notamment Matamoro<sup>82</sup> et Rodriguez Molas<sup>83</sup>, le terme *tango* appartient à plusieurs langues *kongo*. Il signifierait "lieu fermé", c'est-à-dire le lieu dans lequel il faut être initié pour entrer et où se pratique des rituels religieux et les tambours. Par antonomase, le terme aurait ensuite désigné les tambours eux-mêmes, puis la musique produite par ces tambours à laquelle aurait pu se joindre d'autres instruments *afro* idiophones tels que gratteurs ou râcleurs. Jusqu'à la fin du XIXème siècle, *tocá tangó* signifie "joue du tambour"<sup>84</sup>.

## **b/ Un terme très répandu dans l'Amérique atlantique**

Le terme *tango* semble désigner toutes sortes de musiques en Amérique latine et même de tambours. Ainsi, au Venezuela, on note un *tango-merengue* dans les Etats de Carabobo et Yaracuy au XIXème siècle. Egalement au Venezuela il existe un "*tango criollo*" dont l'encyclopédie de musique vénézuélienne nous donne une définition :

"Nom que reçut le *merengue* de la région centrale du Venezuela à la fin du XIXème siècle et au début du XXème siècle. On lui donnait aussi les noms de *tanguillo* et *tanguito criollo* : Mesure à 2/4 dans une séquence de triolets et de croches comme le *merengue* d'aujourd'hui"<sup>85</sup>.

<sup>75</sup> Nestor ORTIZ ODERIGO, *Aspectos de cultura africana en el Rio de la Plata*, Edit. Plus Ultra, Buenos Aires, 1974. p.74.

<sup>76</sup> Nestor ORTIZ ODERIGO, *Aspectos... op. cit.* p.75.

<sup>77</sup> *Bozal* : Africain devenu esclave depuis peu. Non encore soumis. Considéré comme sauvage. Voir glossaire.

<sup>78</sup> Alejo CARPENTIER, *Musique à Cuba, op. cit.*, p. 60.

<sup>79</sup> Nestor ORTIZ ODERIGO, *Aspectos de cultura africana... op. cit.* p.72.

<sup>80</sup> D.E. Marty Caballero, *Diccionario de la lengua castellana* por. Madrid, 1871.

<sup>81</sup> Enregistrant en 1994 des chants et tambours dans des villages noirs côtiers du Venezuela de la région de Barlovento, le maître des tambours [*capitán de la cofradía de tambores*] du village de Curiepe m'expliqua les différents *toques de tambores* et genres musicaux que les membres de la *cofradía* exécutaient puis indiqua qu'ils jouaient aussi des *tangos*. A ma demande, il précisa qu'il s'agissait d'une sorte de pantomime dans laquelle intervenaient deux ou trois personnages déguisés. Il précisa que la musique qui accompagnait était composée du *cuatro* (petit cordophone à quatre cordes), de différents types d'instruments et de tambours.

<sup>82</sup> Blas MATAMORO, *La ciudad del tango*, Ed. Galerna, 1969.

<sup>83</sup> RODRIGUEZ MOLAS, *Negros libros rioplatenses*, Rev. de humanidades 1<sup>ère</sup> année, Buenos Aires.

<sup>84</sup> Interview Juan Carlos Caceres Nov. 2003).

<sup>85</sup> "*Nombre que recibió el merengue de la region central de Venezuela a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX. Tambien recibia los nombres de tanguillos et tanguito criollo. Compás de 2/4 en una secuencia de tresillos y dos corcheas (como el merengue hoy en dia)* in "Enciclopedia de la música en Venezuela",

Tango et *merengue*<sup>86</sup> renvoie donc au même contenu de musique et de danse dans ce contexte et laisse supposer que nous sommes loin du *tango porteño*.

A partir du XIXème siècle, on trouve au Brésil, et plus particulièrement dans l'Etat de Rio de Janeiro, de nombreuses références au terme tango. Le terme *tango* est en usage dans la presse écrite à partir du XXème siècle et figure sur les partitions imprimées. Le grand musicologue brésilien Mario de Andrade note dans son *dicionario* :

"Tan-gó : Instrumento de percussão, tambor usado na região do Rio do Prata onde é conhecido também como tamboril o tantã ; o mesmo que atabaque<sup>87</sup> .

De nombreux auteurs comme Mario de Andrade, José Tinhorão Ramos et beaucoup d'autres ainsi que nombre de musiciens font référence au "tango brasileiro"<sup>88</sup>

Dans ce même pays, il désigne aussi des musiques populaires que l'on désignera par la suite par le terme *choro*, genre qui s'est développé à Rio parmi les classes moyennes. Dans la presse de Rio de Janeiro on relève en 1913 de "*langoureux tangos parmi lesquels on trouve l'argentin, le brésilien, le péruvien...*"<sup>89</sup>. Toujours au Brésil, Carlos Sandroni relève des thèmes de *samba* qui s'appellent *tango*, notamment le célèbre *Pelo telephone* pourtant historiquement considéré comme le premier *samba* de l'histoire : Le *Jornal do Brazil*, en février 1917 écrit : "Dimanche, dans l'avenue Rio Branco<sup>90</sup>, le véritable *tango* "Pelo telephone" sera chanté."<sup>91</sup> Dans toute l'Amérique espagnole le terme *tango* est alors considéré comme un terme désignant "Musique et danse des Noirs ou des métis". Tango est aussi le nom d'un tambour en Guyane anglaise<sup>92</sup>, de type *tumbadora*<sup>93</sup> comme on peut le voir dans le catalogue d'instruments de la collection de Fernando Ortiz<sup>94</sup>.

Caracas, Fundación Bigott, 1998. p. 663. On remarque l'erreur commise par l'encyclopédie en ce qui concerne la mesure du *merengue venezolano* : Ce n'est pas une mesure à deux temps qui serait composé d'un triolet de croches et de deux croches, mais une mesure à 5/8 comme nous avons pu le vérifier sur ordinateur avec des musiciens populaires à Caracas en 1994. La mélodie à 5 temps se joue sur une rythmique sesquialtère 3/4 6/8 (basses de la harpe ou du piano, contrebasse, sauf le *cuatro* qui pulse également à 5 temps). L'effet "boîteux" qui en ressort est donné précisément par la superposition, durant la même période, d'une voix qui divise la période de temps par 5 croches quand une autre le divise par 6 (cas unique en Amérique latine, à notre connaissance).

<sup>86</sup> *Merengue* : Viendrait d'une corruption du mot français "meringue" lorsque Saint Domingue était française. On dit aussi que le mot a une consonance *afro*. A souvent le sens de bouillie informe, mélange,... S'applique à la musique, mais aussi à d'autres domaines comme la cuisine (*merengue* = plat cuisiné à Cuba). Dans le champ musical, recouvre plusieurs genres musico-chorégraphique : A Saint Domingue musique et danse à structure rythmique binaire 2/4. Au Venezuela, musique et danse qui se pratique uniquement dans la région de Caracas, (c'est-à-dire en zone urbaine) basé sur un rythme à 5/8 comme nous l'avons signalé plus haut. Le *merengue* de Caracas a perdu sa chorégraphie pourtant très populaire dans les années 1930, mais beaucoup de compositeurs populaires utilisent encore la forme instrumental. En Colombie, selon Escobar : "*Danza y cantar originario del departamento del Magdalena*" : [musique et chant originaire du département du Magdalena [grand fleuve qui se jette dans le golfe du Mexique n.d.a.] José Ignacio Perdomo Escobar, *Historia de la música en Colombia*. Bogota, Plaza & Janes Editores-Colombia Ltda.1980, p. 270.

<sup>87</sup> "Tan-go: Instrument de percussion ; Tambour utilisé dans le Rio de la Plata où il est connu aussi comme tambour, du même type que l'atabaque", Mario de Andrade p. 500.

<sup>88</sup> Tinhorão, J. Ramos. 1975 *Pequena historia da musica popular brasileira*, Petrópolis, Vozes, 1975. p. 97.

<sup>89</sup> "*langorosos tangos, entre os quais há o argentino, o brasileiro, o peruano e mouitos otros, todos americanos do sul*", Jota EFEGÊ, *Maxixe - A dança excomungada*. Ed. Conquista, 1974.

<sup>90</sup> Une des avenues principales de Rio de Janeiro.

<sup>91</sup> Carlos SANDRONI, *Transformation de la samba à Rio de janeiro (1917-1933)*. Thèse de doctorat de musicologie. Université de Tours, 1996, p. 147.

<sup>92</sup> Voir ANNEXE XIII

<sup>93</sup> *Tumbadora* : Tambour en forme de baril, fait de lattes de bois asujettis par des cercles métalliques et une peau à l'une de ses extrémités en usage à Cuba. Par extension le terme *tumbadora* s'utilise en Amérique latine pour désigner d'autres tambours apparentés morphologiquement. On parle alors de tambour type *tumbadora*. Ainsi les tambours du *candombe* uruguayen sont de type *tumbadora*. Le tambour *tango* de Guyane anglaise [collection d'instruments de Fernando Ortiz] également. Le système d'attache peut varier : la peau des tambours du *candombe* est cloutée, comme celle du tambour *tango* de Guyane et comme celle de certains tambours du Venezuela, notamment les *cumacos* de la côte centrale

"En Honduras, le *tango* est un instrument musical des Indigènes qui se construit avec le tronc évidé d'un arbre et dont ils recouvrent l'une des extrémités d'une peau. C'est sur celle-ci que l'on frappe"<sup>95</sup>.

Différents interviews auprès de musiciens africains de culture *congo* ont donné plusieurs résultats : Selon le musicien zairois Zeze, le terme *tango* se rattache linguistiquement au groupe *kongo/bantou* : en langue *kongo/lari* le terme *n'tangou* signifie le temps (qui passe)<sup>96</sup>. D'autre part, l'écrivain et anthropologue cubaine Lydia Cabrera affirmait que le terme *tango* signifie le soleil en langue *kongo/lingala*<sup>97</sup>.

Selon d'autres sources, le négrier appelait *tango* l'endroit où il parquait les esclaves avant l'embarquement. Plus tard, en Amérique, on appela *tango* le lieu où l'on les vendait, enfin, on donna le nom de *tangos* aux sociétés de secours mutuel, aux confréries et *naciones* de Noirs affranchis ou libres, et aussi aux lieux fermés où l'on entreposait les tambours.

D'autres auteurs comme Arthur Ramos<sup>98</sup> pensent que *tango ou tambo* est une corruption du mot espagnol *tambor*. Les Africains prononçant le "r" espagnol, *tambor* serait devenu *tambo* et par la suite *tango*. Ortiz Oderigo, déjà cité plus haut, avance une filiation directe avec le dieu *Shangô* dieu du tonnerre et des tempêtes de la culture *yoruba* du Niger que ponctionna largement la traite négrière, qu'il met aussi en relation avec les syncrétismes religieux afro-brésiliens *xangôs* de l'Etat de Pernambuco<sup>99</sup>.

### c/ Le vocable tango dans le Rio de la Plata

le terme *tango* apparaît du début du XIXème siècle, un nombre de fois considérable dans les écrits administratifs, décrets municipaux, articles de journaux, partitions imprimées, etc. certainement beaucoup plus qu'ailleurs en Amérique latine. L'une des causes avancées par certains anthropologues et historiens est que les esclaves qui arrivèrent dans le Río de la Plata étaient majoritairement d'origine bantou. Le vocable aurait ainsi été plus utilisé qu'ailleurs s'identifiant avec les pratiques des esclaves

Les témoignages et les traces écrites sont très nombreuses, nous n'en relevons ici que quelques-unes.

En 1788, une autorité municipale de Buenos-aires considère scandaleux

"que l'on ait permis depuis quelques années jusqu'à nos jours, à la multitude de Noirs libres et esclaves qui vivent dans cette ville, de se réunir pour faire leurs *tambos* et danses à l'extérieur de la ville, contrevenant aux lois divines et humaines"<sup>100</sup>.

On note l'usage de *tambos* au lieu de *tangos* les deux étant alors indifféremment utilisés par l'administration et les autorités coloniales comme par la société civile.

A Montevideo en 1806 la municipalité s'énerve contre les "*tambos bailes de negros*", "*tangos de negros*", "*los negros con el tango*"... et aussi en 1816 et à plusieurs reprises : "On interdit à

---

(mais pas les *chimbanguelas* de l'Etat de Zulia), ce qui implique donc de chauffer les peaux au feu pour les tendre, comme on le voit partout à Montevideo au moment du carnaval.

<sup>94</sup> BENITEZ-ROJO, Benítez Antonio, *The Scholar and the Collector : Fernando Ortiz, Los Instrumentos de la Música Afro-cubana, and The Howard Family Collection of Percussion Instruments*, Exhibition installation, Los Angeles Craft and Folk Art Museum, Interamerica Society of Arts and Letters of the Americas/Sociedad de Artes y Letras de las Américas, 2000. Voir photo en annexe.

<sup>95</sup> "En Honduras, el tango es un instrumento musical de los Indígenas que se construye con el tronco ahuecado de un árbol y recubriendo uno de sus extremos con cuero; sobre éste se golpea", Félix COLUCCIO, *Diccionario folklórico*, Ed. Plus ultra, Buenos Aires, 1981. p. 630.

<sup>96</sup> Interview ZEZE, percussionniste zairois, Janvier 2001.

<sup>97</sup> CABRERA, Lydia, *Vocabulario congo : el bantú que se habla en Cuba*, C.R., Miami, Florida, 1984.

<sup>98</sup> RAMOS Arthur, *Las culturas negras en el Nuevo Mundo*, México, 1943. p.82.

<sup>99</sup> Nestor ORTIZ ODERIGO, *Aspectos de cultura africana... op. cit.* p.74.

<sup>100</sup> "que se haya permitido de algunos años a esta parte el que a la multitud de Negros libres, y esclavos que hay en esta ciudad se les permita juntarse hazer sus tambos y bailes a los extramuros de ella en contravención de las Leyes Divinas y humanas... ". (Jorge NOVATI, *Antología...op. cit.* p. 17).

l'intérieur de la ville les danses connues sous le nom de tango"<sup>101</sup>. Les écrits donnent aussi *candombe* comme une musique et une danse très proches du *tango*.

Dans les années 1820, on décrit le *candombe* des Noirs le jour de l'Épiphanie dans les rues de Montevideo :

"Les *Congos*...formaient leur roue [c'est-à-dire leur ronde n.d.a.] ...Le tango se prolongeait jusqu'au coucher du soleil, avec ses variantes de *bebe chicha*"<sup>102</sup>.

Selon Assunção :

"Les danses de Noirs reçurent, à l'époque colonial, les noms (je me réfère naturellement aux danses proprement dites et non aux lieux de danse) entre autres de : *calenda*, *bamboula*, *tango*, *semba* ou *samba* ou *zamba* et *candombe*"<sup>103</sup>, dans le Rio de la Plata"<sup>104</sup>.

Le même auteur ajoute :

"On peut donc affirmer que jusqu'à l'année de l'indépendance définitive de l'Uruguay (1830)"<sup>105</sup>, on appelait la danse publique des Noirs la *calenda* ou tango et après cette date, le *candombe*, ce qui veut dire que le mot tango qui se réfère à la danse de Noirs, est synonyme de *candombe* dans son sens premier"<sup>106</sup>.

Plus tard, en 1888,

"chaque nation avait son terrain pour jouer le tango. Les *Congo mozambique*, *Bengualas*, *Minas*, *Cabindas*, *Molembos*, et enfin tous ceux d'Angola formaient là leur ronde, et au son de la *tambora*"<sup>107</sup>, du *tamboril*"<sup>108</sup>, de la *marimba*"<sup>109</sup> avec le *mate*"<sup>110</sup> ou *porongo*"<sup>111</sup>, de la *mazacalla*"<sup>112</sup> et des *palillos*"<sup>113</sup> s'abandonnaient très joyeux au *candombe* avec leurs *Calunga Cangue...eee elumba...*"<sup>114</sup>.

<sup>101</sup> "se prohiban dentro de la ciudad los bayles conocidos por el nombre de tangos". Jorge NOVATI,...*op. cit.* p. 25.

<sup>102</sup> "Los Congos...hacian su rueda....El tango se prolongaba hasta la puesta del sol, con sus variantes de "bebe chicha", Lauro AYESTARAN, *La Música en el Uruguay...* *op. cit.* p.76.

<sup>103</sup> Au XIXème siècle, le terme *candombe* a au moins deux sens différents : d'une part on appelle ainsi les lieux les lieux de réunion où les Afro-uruguayens se réunissaient selon l'appartenance à leur *nación* (*Sala congo*, *sala mandinga*, *sala benguela* ou *banguela*, etc.), d'autre part, les musiques et danses qui s'exécutaient dans ces réunions. Comme nous l'avons déjà montré plus haut, en Amérique latine, la "*nación*" ne correspond pas à la "nation" phénomène historico-politique du XIXème siècle, ni à l'ethnie.

<sup>104</sup> "Los bailes de negros recibirón, en la época colonial, los nombres (me referiré naturalmente a los bailes propiamente dicho y no a los sitios de baile) entre otros de: *calenda*, *bámbula*, *tango*, *semba* o *samba* o *zamba* y *candombe*, en el Río de la Plata". F. ASSUNÇÃO, *El tango y sus circunstancias*, Ed. El ateneo, Buenos Aires, 1984. p. 74.

<sup>105</sup> L'indépendance de l'Uruguay fut proclamée en 1828, mais la première constitution fut votée en 1830. C'est pourquoi Assunção considère que c'est cette date qui établit l'"indépendance réelle" de l'Uruguay.

<sup>106</sup> "Así puede afirmarse que aproximadamente hasta el año de la definitiva independencia oriental (1830), a la danza pública de negros, se le llamó *calenda* o tango y después de esa fecha, *candombe*, y que, en consecuencia, la palabra tango referida al baile de negros, es sinónimo de *candombe* en su primitiva acepción". F. ASSUNÇÃO, *El tango y sus circunstancias...*, *ibidem*.

<sup>107</sup> *Tambora* : Terme générique utilisé pour différents types de tambour en Amérique latine. En Uruguay, nom ancien du tambour *repique* du *candombe* qui est le tambour médium.

<sup>108</sup> *Tamboril* : Nom donné aux tambours du *candombe*.

<sup>109</sup> Notons ici l'usage pas si lointain de la *marimba* et d'autres idiophones d'origine afro en usage en Uruguay mais disparus aujourd'hui des pratiques musicales afro-uruguayennes. La *marimba* est encore aujourd'hui très populaire dans d'autres régions d'Amérique latine, notamment en Colombie et surtout en Méso-Amérique : Guatemala, Mexique (région de Vera Cruz), Honduras, Nicaragua,... où elle possède une morphologie très différente.

<sup>110</sup> *Mate* : Voir note supra.

<sup>111</sup> *Porongo* : D'après les informateurs, mot considéré comme d'origine afro. Appellation pour le *mate* en Uruguay.

<sup>112</sup> *Mazacalla* : (ou *masacalla*) : Idiophone de la famille des sistres utilisée jadis dans la musique afro-uruguayenne jusqu'à la fin du XIXème siècle. A disparu.

<sup>113</sup> *Pallilos* : nom donné aux baguettes dans la musique afro-uruguayenne.

<sup>114</sup> "Cada nación tenía su canchita preparada con una capita de arena... para darle al tango. Los congos mozambique, benguelas, minas, cabindas, molembos, y en fin, todos los de Angola hacian allí su rueda, y al son de la tambora, del tamboril, de la marimba en el mate o porongo, del mazacalla y de los palillos, se entregaban contentos al candombe con su *Calunga Cangue...eee elumba...*" F. ASSUNÇÃO, *El tango y sus circunstancias*, *op. cit.* p.83.

Jorge Novati a trouvé des documents datant de 1818 relatifs à la vente d'une "*casa y sitio del tango*" qui appartenait à des Noirs et qui était située sur un terrain de la paroisse de Concepción, à Buenos-Aires<sup>115</sup>. Dans le Rio de la Plata on appelait *bailes de tangos* les danses et les jeux de tambours des Noirs qui intégreront les *comparsas du carnaval porteño* fin XIXème siècle. De manière générale, on associe *tambor à tambo et tambo à tango*, les Espagnols prononçant mal *tango* auraient déformé le mot en *tambo*.

Selon Maria Lamadrid, Afroargentine, Présidente de l'association Africa Vive, le terme tango signifiait *reunion entre gente*<sup>116</sup>

Ce qui ressort de la recherche historique, c'est qu'avant la fin du XIXème siècle, le terme *tango* ne renvoie pas à une forme ou un genre musical ou chorégraphique défini, sinon à des pratiques de musique et de danse fort diverses, plus ou moins ritualisés, pratiquée par des populations d'origine noire.

Retenons néanmoins que, s'agissant de la musique, il apparaît très souvent qu'il s'agit de musique de tambours jouée par les Noirs accompagnée de chants *a cappella* dans lesquelles interviennent souvent des idiophones tels que *charrasca, quijada, marimbula, marimba, masacalla* signalés par les témoins<sup>117</sup> et les auteurs<sup>118</sup>, sans doute assez proche du *candombe*<sup>119</sup> qui se pratique toujours aujourd'hui dans les rues de Montevideo en février, lors du Carnaval.

Le terme *tango* désignant non pas des pratiques festive de Noirs, mais une danse de couple individuel, ne fait son apparition dans le Rio de la Plata que dans le dernier tiers du XIXème siècle, sous l'influence des danses européennes de salon qui s'acclimatent en Amérique latine, telles le schottish<sup>120</sup>, la mazurka, la valse, le quadrille<sup>121</sup>. La contredanse, quant-à-elle, était déjà présente en Amérique depuis le XVIIème siècle.

#### **d/ Le terme *milonga***

Le terme *milonga* se retrouve tant au Brésil que dans le Río de la Plata. Ses origines africaines ne laissent que peu de place au doute. Mario de Andrade dans son *dicionário musical brasileiro*<sup>122</sup> affirme qu'il s'agit d'un "mot africain des tribus de Muatiânvua qui signifie réunion où se résolvent les disputes". En langue *kongol/lari*, *longa* signifie ligne, file, et *mi* indique le pluriel. *Milonga* signifie ainsi "plusieurs files". Peut-être les files que formaient les danseurs...?! Selon Zeze, percussionniste zaïrois, *longi* signifie conseil, et *milongui* plusieurs conseils que l'on donne<sup>123</sup>. En Afrique, particulièrement dans la région bantou/congo, le terme sert à désigner l'ensemble du rituel collectif qui permet de résoudre les conflits duvillage.

Dans le Rio de la Plata, à la fin du XIXème siècle, les premiers documents écrits qui mentionne le terme *milonga* le donne comme lié aux *bailes* des gens de couleur. A l'époque, les sources écrites n'en disent pas plus. Plus tard en Uruguay il prend le sens de "pagaille", puis de "fête" ("*a ver la milonga fui*"<sup>124</sup> ou bien l'expression très populaire "*y que siga la milonga*", ou "*que siga el baile*" (c'est-à-dire "que la danse continue..!") et aussi *milonguear* dans le sens de chanter.

Jorge Novati signale que le terme *milonga* fait d'abord référence à une mélodie chantée, avant de s'identifier à une pratique de danse après 1880. Toutefois, selon Ayestarán, une danse de ce nom

<sup>115</sup> Jorge NOVATI, *Antología del Tango Rioplatense*, Secretaria de estado de cultura, Instituto nacional de musicología "Carlos Vega", Coffret 2 microsillons + livret. Buenos Aires, 1980.

<sup>116</sup> Fête entre amis.

<sup>117</sup> Vicente ROSSI, *Cosas de negros*, Hachette, Buenos Aires, 1958, p. 243.

<sup>118</sup> Lauro AYESTARÁN *La música en el Uruguay Vol. I*, Servicio oficial de difusión radio eléctrica, Montevideo, 1953. 816 p. 77.

<sup>119</sup> *Candombe* en espagnol (ou *candombé* en français) : Le nom apparaît pour la première fois en 1834 dans une revue de Montevideo.

<sup>120</sup> *Scottisch* : Le français a gardé l'orthographe de l'anglais. L'espagnol écrit *chotis* et le portugais écrit *schottische* ou bien *xótis*. Arrivé en Amérique latine (Argentine, Brésil..) au milieu du XIXème siècle.

<sup>121</sup> Danse anglaise du début du XIXème siècle. L'un des plus connus, le Quadrilles des Lanciers composé de cinq figures a été inventé par un professeur de danse français à Dublin, Olivier Métra (1830-1889). Il arrivera en France vers 1850 et quelque temps plus tard en Amérique latine.

<sup>122</sup> Mario de ANDRADE, *Dicionário Musical Brasileiro*, Ministério da Cultura, Instituto de Estudos brasileiros da Universidade, São Paulo, 1989. p. 336.

<sup>123</sup> Interview Zeze 28/12/2000.

<sup>124</sup> V. ROSSI, *op. cit.* p.118.

serait apparue en Uruguay aux environ de 1870<sup>125</sup>. Les témoignages de l'époque rapportent que *milonga* se réfère à un lieu de danse, en général mal famé. Il faut noter que dans les bouges du port de Montevideo, viennent de nombreux marins de multiples provenances, le commerce maritime tout au long de la côte atlantique étant alors très intense à cette époque. On pense généralement que ce sont des marins en provenance du Brésil ou de Cuba, en général d'origine noire, qui introduisirent des pratiques de danses *afro*, que les témoins de l'époque appellent "*danza*" ou "*danza cubana*", qui prit naturellement par la suite le nom de *habanera* pour la provenance géographique des marins et des bateaux. Comme dans le cas du *tango* ou du *candombe*, par autonomase, il est possible que l'on finit par appeler la danse de l'endroit ou l'on parlait beaucoup, du lieu de la palabre.

Au tournant du XXème siècle, il semble que la *milonga* soit devenu un genre constitué à la fois rythme, danse et musique mais, à cette époque, la différence n'est pas toujours nette avec le tango et le même air peut s'appeler tango ou milonga, ce qui aujourd'hui n'est plus possible car les deux genres sont bien formalisés.

La milonga est aussi la forme musicale utilisée par le *payador* pour déclamer la *payada*, la poésie chantée. On peut d'ailleurs déclamer la *payada* "*por cifra*" ou "*por milonga*". Quoiqu'il en soit et pour aller vite la *milonga*, musique comme danse, surtout la *milonga* à 2/4 (car on pouvait "*payar por cifra*" c'est-à-dire à 6/8) a déjà mauvaise réputation car liée à la ville et aux *compadritos*. Mais cette marque d'infamie ne n'empêche pas d'acquérir les faveurs populaires. Dans les années 1880, Lynch peut donc écrire<sup>126</sup> :

"Aujourd'hui, la *milonga* est une pièce obligée dans tous les bals populaires où l'on trouve des guitares, des accordéons, un peigne musical, des musiciens ambulants jouant de la flûte, de la harpe et du violon. C'est aussi le domaine des joueurs d'orge de Barbarie qui l'ont arrangée et la font jouer sur un air de *danza* ou de *habanera*"<sup>127</sup>.

Notons que le rythme qui ressort des quelques mesures qui figurent dans l'ouvrage de Lynch est : double croche/croche/double croche/croche/croche, soit le rythme du *choro* brésilien et non celui de la *habanera* et encore moins celui de la *milonga* que nous connaissons aujourd'hui. Cette *milonga* qui prend corps se retrouve dans les œuvres théâtrales et satiriques, empruntant souvent des thèmes populaires anonymes. Beaucoup de ces *milongas* seront rebaptisées plus tard *tango*.

Le Blanc, le Métis (mulato, zambo...), le Noir se côtoient dans les quartiers populaires, plus ou moins sordides, dans la périphérie des centres urbanisés. Cette proximité sociale non voulue du Blanc et du Métis déclassé, avec le Noir marginalisé pousse à la dérision et à la parodie. De cette proximité naît le *compadrito*. Il imite les pas des Noirs, leur façon d'enlacer leur partenaire alors que les danses "*criollas*" ou de salon condamnent cette proximité des corps. Il cherche à ridiculiser les Noirs qu'il méprise tout en les imitant, mais sans tenter, ni pouvoir reproduire leur manière de danser.

De leur côté, les Noirs, en même temps que les faux-cols et les chapeaux hauts de forme, empruntent à leurs anciens maîtres les danses de couple que la tradition africaine ignore. En retour, les danses de salon européennes comme la *mazurka*, la *polka* se déforment au contact des Noirs qui les investissent d'éléments culturels nouveaux, gage de leur identité. Le *compadrito* blanc ou métis reprend des Noirs ces formules nouvelles, sans s'apercevoir qu'en se moquant des Noirs il invente des pas de danse nouveaux<sup>128</sup>. Issu des figures de danse du *candombe*, c'est dans les bouges des bas fonds et les *prostíbulos* que cette alchimie se produisit. Au cours de son histoire, la *milonga* s'est

<sup>125</sup> *La Historia del tango*, collectif d'auteurs, 23 volumes. Ed. Corregidor, Buenos Aires, 1976. p 2084 et suiv + p. 2121 et suiv.

<sup>126</sup> Ventura R. LYNCH, *op. cit.* p. 52.

<sup>127</sup> "*Hoy la milonga es una pieza obligada en todos los bailecitos de medio pelo que se oyen en las guitarras, los acordeones, un papel de peine y en los músicos ambulantes de flauta, arpa y violín. También es ya del dominio de los organilleros, que lo han arreglado y lo hacen oír con aire de danza o habanera*". Ventura R. LYNCH, *op. cit.* p. 52.

<sup>128</sup> Jusqu'à aujourd'hui, ces emprunts au Noirs sont patents. Ces emprunts sont aussi visibles dans les pas des danseurs de *murgas* qui depuis les années 90 resurgissent à Buenos Aires (qui font curieusement penser aux figures de danse des danseurs noirs américains des années trente (Cf les deux vidéos-cassettes de J.C. Cáceres).

différenciée du tango par sa mesure à deux temps, sorte de *habanera* sautillante et rapide, sa chorégraphie de pas marchés et ses paroles plus joyeuses que celle du tango et a toujours gardé une connotation nettement plus afro que le tango, dans la danse comme dans la manière de pratiquer le musique.

Aujourd'hui en Argentine le terme *milonga*, aussi populaire que le tango, surtout depuis la résurgence des années quatre-vingt dix, désigne : Un sous-ensemble codifié danse/musique qui appartient à l'univers *tango*, le lieu où se pratique la danse et par extension, n'importe quel bal populaire.

Le terme *milonguero* désigne : les danseurs de tango des quartiers populaires de la ville ainsi que des musiciens de tango qui jouent à la façon des Noirs, en déplaçant les accords, avec *swing* et une *música milongueada* ou *amilongueada*, une musique qui a du swing, qui est jouée à la manière des Noirs. Manière comme une autre de ne pas employer le terme "noir", de "blanchir" la musique, d'autant plus facilement que l'emploi du terme *milonga* permet d'occulter encore une fois les origines, car si tout le monde le reconnaît comme un terme *criollo*, peu connaissent son origine africaine.

La forme campagnarde chantée de la *milonga*, dont il semble qu'elle ait peu changé depuis la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, se conserve encore dans les campagnes, sous une forme musicale non dansée, comme une simple mélodie construite sur deux accords (I- V - I).

#### **IV/ Les fondements rythmiques afro-américains du tango et de la *milonga rioplatense*<sup>129</sup>**

L'univers des musiques et danses urbaines qui se sont créées dans le Rio de la Plata<sup>130</sup> comprend sept genres musico-chorégraphiques et sept genres seulement : *Tango, milonga, murga uruguaya, murga portañã, vals, candombe uruguayo et candombe porteño* ce dernier ayant presque disparu dans l'Entre-Deux-Guerres.

L'espace social de ces genres musicaux est absolument celui de la ville et de ses faubourgs éloignés. Il existe bien sûr d'autres musiques en Argentine, et à Buenos-Aires en particulier, comme le rock argentin (très populaire dans toute l'Amérique latine) et aussi des musiques et danses de issus de l'intérieur du pays. Mais ces genres appartiennent à d'autres univers musicaux. En revanche, entre les genres musicaux et chorégraphiques cités plus haut, il existe une parenté musicale et rythmique forte du à leurs origines historiques, sociales et culturelles commune. Mise à part *el vals*, acclimatation de la valse européenne de salon (genre masculin en espagnol), des éléments rythmiques structurants unissent ces genres musicaux et chorégraphiques qui permettent de les faire entrer dans un univers musical commun. Ils se sont constitués au même moment et sont issus d'un même chaudron culturel. Le même système rythmique se retrouve dans chacun de ces genres musicaux qui se sont inter-pénétrés sur une échelle de temps que l'on peut estimer à deux siècles, c'est-à-dire lorsque commencèrent à se développer les centres urbains.

<sup>129</sup> *Rioplatense* : En langue espagnole se dit de celui qui est originaire du Río de la Plata, c'est-à-dire les régions qui bordent l'estuaire du Paraná. Permet d'intégrer à la fois ce qui provient des deux rives de l'estuaire, c'est-à-dire de Buenos-Aires et de Montevideo.

<sup>130</sup> Il existe d'autres musiques dans le Rio de la Plata que l'on peut qualifier de rurales ou campagnardes, bien que certaines de ces musiques touchent aussi la ville. Ce sont souvent des genres de forme sesquialtère 3/4 6/8 tels que *gato, triunfo, huella*,... dont l'origine remontent à l'Espagne baroque qui ont transité depuis l'époque de la colonie lorsque la vice-royauté était établie à Lima, au Pérou, ont transité par la Bolivie (anciennement *Alto Perú*), se sont acclimatés dans le nord-ouest de l'Argentine, puis descendus lentement avec l'émigration interne jusqu'à la pampa et la zone sub-urbaine de Buenos Aires. Il existe aussi d'autres genres musicaux qui n'appartiennent ni à l'univers des musiques du nord-ouest (rythmes sesquialtères d'origine baroque espagnole) ni à celui de l'univers de la musique urbaine (*tango, milonga*), ce sont des genre musicaux plus récents, que l'on nomme *decima* ou *cifra*, dont la musique de forme non mesurée sert de support pour la poésie déclamée et improvisée jouée par ceux que l'on nomme les "*nativo*": littéralement ceux qui sont nés dans la zone. En Argentine, employé parfois avec un sens péjoratif surtout lorsqu'il s'agit des Indiens ou des Métis des provinces de l'intérieur du pays. Il existe aussi les musiques dites "musiques actuelles" influencées par l'Amérique du Nord telles que rock, pop, techno, etc... qui a connu un grand développement en Argentine dans la jeunesse.

Ces genres étaient certainement en gestation dans la ville coloniale à l'époque où l'Espagne monarchique dominait l'Amérique latine. Le dépérissement et l'abolition de l'esclavage lié au développement de la ville moderne d'abord marchande puis industrielle avec ses contrastes sociaux et ses quartiers populaires accélèrent ces processus. La ville fait côtoyer des cultures différentes et des groupes sociaux aux intérêts opposés. La ville est l'espace où se recrée en permanence musiques et danse, comme nous avons tenté de le montrer dans un autre travail concernant les musiques dans l'espace caraïbe <sup>131</sup>.

#### a/ Les origines rythmiques africaines


Du tango et de la milonga comme du candombe les musiciens affirment volontiers pour définir ces musiques *rioplatenses* qu'il s'agit "d'une manière de jouer et de sentir le rythme de manière particulière" propre à ces rythmes, de placer la mélodie en fonction du temps, d'ornementer, de respirer et d'articuler le discours musical selon des codes musicaux particuliers, utilisant à profusion les suspensions, retards, anticipations, très rythmiques ou presque non mesurés selon les cas et surtout selon l'humeur des musiciens <sup>132</sup>. L'un des paradigmes les plus importants est le rythme., comme ailleurs en Amérique latine et comme nous l'avons déjà montré dans plusieurs études.


Les cellules rythmiques des musiques du Rio de la Plata se retrouvent dans beaucoup de musiques afro-américaines. Elles sont venues d'Afrique avec les esclaves et elles ont dû s'acclimater en fonction d'un contexte social et culturel nouveau.

Parmi ces éléments africains que les esclaves ont utilisé pour créer une musique afro-américaine, il y a au premier plan les rythmes et cellules rythmiques. La conception africaine du rythme est très différente de la conception européenne. Ce sont ces deux conceptions qui se sont mélangées dans le tango.

Les ethnomusicologues africanistes <sup>133</sup> donnent de nombreux exemples de formules-clés, *patterns* rythmiques utilisés par les différentes ethnies notamment en l'Afrique de l'Ouest, de Centrafrique et du Congo d'où provenait une grande partie des esclaves. Ces cellules sont complexes; d'autant plus lorsqu'elles sont jouées avec différents instruments et qu'elles se croisent avec d'autres séquences rythmiques.

Ainsi par exemple, dans les transcriptions du musicologue anglo-saxon A. M. Jones <sup>134</sup> qui travailla de nombreuses années au Ghana, dans la *sovu dance* des Ewe, on trouve les patterns rythmiques suivants <sup>135</sup> :

(1) 

(2) 

D'autres que nous avons relevé dans des centaines d'exemples dans les musiques d'Afrique de l'Ouest, Centre et sud-ouest :

<sup>131</sup> Plisson Michel : "De la habanera au tango : L'espace urbain caraïbe" ..... Cf Bibliographie.

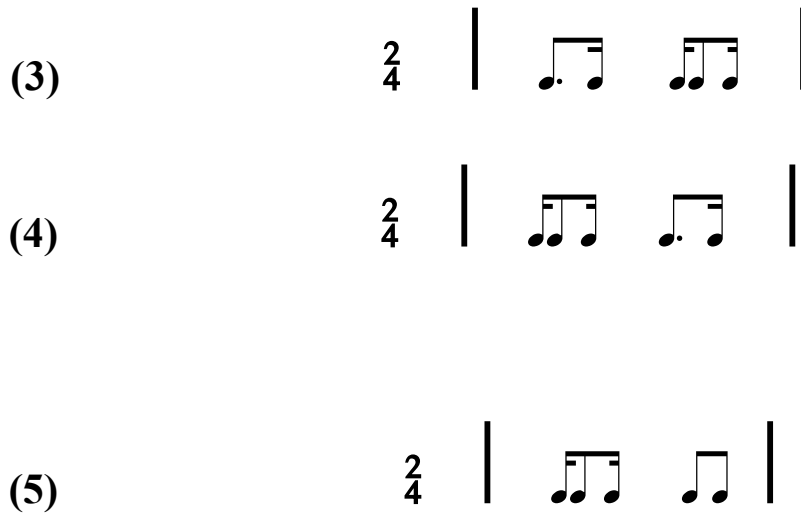
<sup>132</sup> Sources : Interviews des musiciens : José Bragato, Guillermo Anad, Carlos García, Buenos Aires juillet 2000, Susana Rinaldi, Paris Mai 2000 ; Raúl Garello, Kelo Palacios, Buenos Aires Juillet 2000, Juan José Mosalini, Entretien Paris mars 2001.

<sup>133</sup> Citons A.M. Jones, Nketia, Simha Arom, Kofi Agawu, Gerhard Kubik, parmi les plus importants. Cf bibliographie.

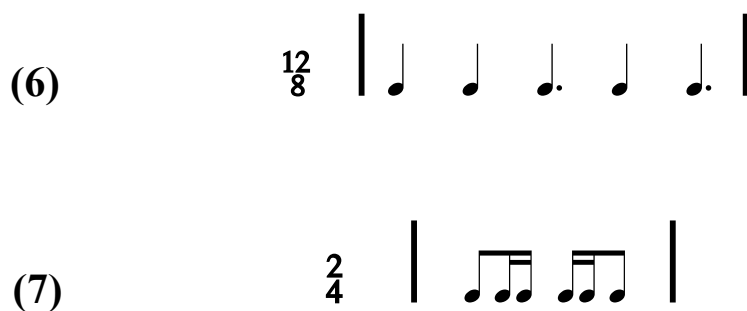
<sup>134</sup> JONES, A.M. *Studies in African Music*, (2 vol.) Londres, Oxford University Press, 1959, 2 volumes.

<sup>135</sup> Les chiffres comme les barres de mesure sont purement indicatifs et n'ont aucune valeur solfégique.





Il faut mentionner également relever un pattern récurrent que relève de nombreuses fois l'africaniste Simha Arom<sup>136</sup> notamment dans les musiques de Centrafrique et par nous-même dans plusieurs genres musicaux afro-américains<sup>137</sup> :



### b/ Dans les Amériques

La mise en parallèle des cellules rythmiques des deux côtés de l'Océan Atlantique montre la grande parenté entre ces deux ensembles culturels.

En effet, on retrouve ces cellules rythmiques structurantes dans des dizaines de genres musicaux-chorégraphiques d'origine *afro* au Brésil, Venezuela, Colombie, Pérou, Panama, Argentine, Mexique, toutes les Antilles<sup>138</sup>, etc...

Le premier pattern (1) très connu est celui de la habanera et du tango argentin. Le second (2) s'appelle familièrement le "tresillo cubano" terme que reprend Alejo Carpentier dans son ouvrage-clé<sup>139</sup>. Le troisième (3) est le pattern de nombreux rythmes au Brésil dont celui du *choro* de Rio de Janeiro. La quatrième (4) est une variante du troisième. Le cinquième (5) est une variante de la variante. Le sixième (6) est très répandu en Colombie, notamment dans le genre musical-

<sup>136</sup> AROM, Simha, Structuration du temps dans les musiques d'Afrique centrale : périodicité, mètre, rythmique et polyrythmie, dans Revue de musicologie LXX/1, 1984 p 5-36. 2 vol.

<sup>137</sup> Notamment le *bambuco* colombien. Ce rythme africain à 12/8 est assez proche des rythmes que l'on appelle sesquialtère ou hémiole qui sont hégémoniques dans la musique espagnole du XVIIème siècle sur lequel le rythme de valse (3/4) est venu parfois se surajouter. Nous y reviendrons dans un prochain travail.

<sup>138</sup> Et même en Amérique du Nord dans le jazz de la Nouvelle Orleans qui, pour beaucoup d'aspects de sa culture et de son histoire, appartient plus aux Caraïbes qu'au monde anglo-saxon. .

<sup>139</sup> CARPENTIER, Alejo, 1946 *La música en Cuba*, Fondo de Cultura Económica, México. 1979 *La musique à Cuba*, Paris, Gallimard, 313 p.

chorégraphique appelé *bambuco*. Le septième enfin (7) est le fameux "cinquillo cubano" terme que reprend également Alejo Carpentier<sup>140</sup> et de très nombreux musiciens et présent dans nombre de genres musicaux au Brésil et ailleurs<sup>141</sup>.

La plupart de des patterns rythmiques montrés ci-dessus sont constitutifs des musiques d'Afrique. En Amérique latine, beaucoup de ces patterns mentionnés ci-dessus peuvent se jouer ainsi. Mais bien souvent dans les villes, ces patterns ont rencontré la musique des Blancs. Or, la musique européenne avec sa métrique rigoureuse et ses temps forts et faibles impératifs est en contradiction avec la rythmique africaine. Il en est sorti la "syncopé", comme adaptation rythmique de la musique noire sur la musique blanche.

## V/ L'américanisation de la rythmique africaine : la syncopé

Comme il a été dit plus haut, la syncopé, peu présente dans la musique occidentale savante et populaire comme dans la musique africaine traditionnelle<sup>142</sup>, se généralisa en Amérique, confrontée à la musique des Blancs.

### a/ Approche théorique de la syncopé

Les définitions de la syncopé données dans les ouvrages sont nombreuses et bien souvent contradictoires entre elles. Retenons une définition reprise par de nombreux dictionnaires et encyclopédies<sup>143</sup> : "Prolongement sur le temps fort d'un son commencé sur le temps faible"<sup>144</sup>. C'est aussi la définition que donne Abromont. Simha Arom fait un état des lieux des définitions de la syncopé et conclue que finalement, il n'y a point de définition de la syncopé qui existe pour les musiques de tradition orale :

"Or, dans le vocabulaire admis, il n'existe pas de terme propre pour qualifier le prolongement d'un contre-temps sur le temps suivant, lorsque celui-ci n'est pas fort."<sup>145</sup>

Devant cette impasse, Arom renvoie à Kolinsky et son concept de cométrie. Toutefois, pour des raisons qui seraient trop longues à exposer dans ce travail, ce concept ne nous paraît pas adapté, ni aux musiques africaines ni aux musiques latino-américaines.

C'est pourquoi, pour adapter le concept très important de syncopé dans les musiques de tradition orale afro-américaines, nous préférons utiliser notre propre définition :

Syncopé : Prolongement d'une note sur un temps.

<sup>140</sup> Ibidem

<sup>141</sup> Il existe également des cycles à 5 temps en Amérique latine. Le cas le plus connu est celui du *merengue caraqueño* du Venezuela. Il s'agit bien d'un 5/8 avec un seul appui sur ce mètre de cinq. Il existe également, quoiqu'assez rares au Mexique notamment et des 5 temps qui sont des 3 + 2 ou des 2 + 3. Toutefois, cette question, quoique très intéressante, déborde les limites éditoriales de notre article.

<sup>142</sup> Nous nous référons essentiellement à la musique traditionnelle africaine, celle qu'apportèrent les esclaves en Amérique et qu'ils pratiquèrent lorsqu'ils purent reconstituer des tambours et certaines pratiques musicales. Il est évident qu'il existe aujourd'hui en Afrique de nombreuses musiques, notamment urbaines qui sont syncopées car issus d'un processus d'aller et retour avec les Amériques, comme la rumba congolaise, par exemple.

<sup>143</sup> Science de la musique/Techniques, formes, instruments : Marc Honegger. Bordas 1976, p. 980., *Dictionnaire encyclopédique de la musique*. Université d'Oxford, Laffont, 1983, p. 773. *L'Encyclopédie de la musique*, Ed. Garzanti 1983, 1992 Librairie Générale Française (Pochotèque) p. 763 est plus nuancé sur la définition de la syncopé et assimile à la syncopé des notes qui ne commencent pas sur le temps qu'il soit fort ou faible. Abromont intègre également comme syncopé des notes commençant entre les temps et se prolongeant sur un temps. Il utilise alors le terme de syncopé "boiteuse", et donne comme exemple un extrait de la sonate op. 31 n°1 de Beethoven dans laquelle l'attaque de la note *sol* se fait sur la dernière double croche du dernier temps de la mesure précédente et se prolonge sur le premier temps de la mesure suivante [ABROMONT Claude / Eugène DE MONTALEMBERT *Guide de la théorie de la musique*, Fayard, Henri Lemoine, 2001. p. 139].

Egalement différentes sources "on line" : Ex. Encyclopédie Wikipedia : "En musique, une syncopé est un effet de contretemps par prolongation d'un temps faible sur un temps fort".

<sup>144</sup> S. AROM, *Ibidem*. p. 338. Jean Jacques ROUSSEAU, le *Dictionnaire de la Musique*, 1768, Paris, Chez la veuve Duchesne.

<sup>145</sup> Polyphonies et polyrytmies ... p. 339.

Précisons : Arom utilise le concept de contre-temps. La note prolongée sur un temps peut être elle-même jouée sur un temps et pas seulement sur un contre-temps. Dans la syncope latino-américaine, l'important, c'est que la note ne soit pas jouée sur le temps (ou la pulsation si l'on préfère) mais soit le prolongement d'une autre jouée avant le temps.

Il s'agit bien d'une note prolongée sur une autre et non d'un contre-temps. Au demeurant, contre-temps et syncope sont deux choses différentes quoique la différence entre les deux ne semble pas très importante pour Simha Arom. Il est vrai qu'en Amérique latine, la différence entre contretemps et syncope n'est pas toujours très claire non plus ni pour les musicologues, ni pour les musiciens eux-mêmes. Mais le contretemps avant le temps implique un soupir ou un demi-soupir sur le temps suivant. Ce n'est point le cas de la syncope pour laquelle la note se prolonge sur le temps suivant. Tout se passe en réalité comme si en Amérique latine, le musicien "tourne" autour du temps en cherchant à l'éviter. C'est cette caractéristique rythmique que l'on retrouve dans la musique africaine, comme le formule très bien l'ethnomusicologue Gerhard Kubik :

"La musique rock occidentale et en partie aussi la musique populaire de l'Afrique occidentale contemporaine a un rapport très fort au temps ; on parle à juste titre de "beat music". Ici, le temps est toujours présent au premier plan, il est sensible et même martelé. L'art d'un ensemble musical africain, surtout en Afrique de l'Ouest, consiste à dissimuler le temps, c'est-à-dire ne pas le présenter au premier plan, mais l'évoquer à l'arrière-plan par des instruments d'accompagnement (par exemple les maracas) ou des voix (par exemple les notes graves d'une guitare). Les tambours d'accompagnement qui jouent sur les temps sont censés résonner beaucoup moins fort que le tambour principal, qui, au milieu de l'ensemble, joue "au-delà" des temps. Par conséquent, les tambours d'accompagnement sont souvent plus petits et plus simples à fabriquer. Seuls les mouvements des pieds et des jambes des danseurs et danseuses soulignent clairement les temps."

Et il ajoute cette remarque fondamentale qui s'applique aux musiques africaines et à l'ensemble des musiques latino-américaines même celles qui ne sont apparemment pas *afro-américaines*

"Il n'est donc pas surprenant que les auditeurs occidentaux perçoivent souvent la pulsation au mauvais endroit : s'ils dansent sur les temps, il leur arrive même parfois d'irriter les musiciens africains. Une texture rythmique de cette sorte transmet un état de flottement et provoque une tension rythmique permanente.

Pour conclure finalement

"Ceci est rendu évident par le fait qu'il n'y a pas en Afrique de structure métrique comparable à celle que l'on retrouve dans la musique européenne".<sup>146</sup>

De fait, en Amérique (du Nord comme du Sud) au contact de la musique des Blancs encadrée par la mesure -c'est-à-dire en réalité la musique venue d'Europe, tant la musique écrite savante que orale<sup>147</sup> - une grande partie des musiques populaires se sont trouvées syncopées, c'est-à-dire avec des accents mélodiques déplacées par rapport à la mélodie originale européenne. Le musicologue, compositeur et musicien nord-américain Gunther Schuller<sup>148</sup> explique très bien le phénomène d'adaptation (d'acclimation) qui s'effectua :

"En Amérique, sur une période de 150 ans, l'esclave africain, s'est, à maints égards, ajusté aux schémas sociaux ou culturels de l'homme blanc : à certains, de force ; à d'autres, par un processus d'acculturation passive. Les changements les plus importants intervenus dans la vie de l'Afro-américain au début de son histoire touchaient sans doute à la religion et à la musique. Ainsi, comme il a déjà été dit, l'Africain ne

<sup>146</sup> Kubik/Simon 1993, p. 102. (Cité par Famoudou Konaté : "Rythmes et chansons de la Guinée, Editions Van De Velde, 1997" p. 37).

<sup>147</sup> Ce que l'on appelle parfois la musique "blanche". Notons que ce phénomène musical est un phénomène culturel qui n'a rien à voir avec la couleur de peau comme le remarque très justement Roger Bastide : "[...] l'Amérique [latine] nous offre l'extraordinaire tableau de la rupture entre l'ethnie et la culture" Cf *Les Amériques noires*, Petite bibliothèque Payot, p. 15.

<sup>148</sup> Gunther SCHULLER, *L'histoire du jazz : /1 : Le premier jazz : Des origines à 1930*. Editions Parenthèses/Presses Universitaires de France, 1997, p. 17.

Ainsi, selon Schuller, la syncope, presque absente des musiques africaines serait née en Amérique à l'époque de l'esclavage, au XIX<sup>ème</sup> siècle :

"L'adaptation de l'esclave africain à la musique des Blancs consista précisément à intégrer ces accentuations polymétriques et polyrythmiques naturelles, dans leur musique, à la structure monométrique et monorythmique de la musique européenne. Une syncope précédant ou suivant un temps fort représentait pour le Noir américain le seul compromis possible. L'Africain préservait ainsi un petit peu sa tendance aux croisements de rythme et d'accentuation, la syncope lui permettant de perpétuer cette tradition africaine à l'intérieur des structures musicales de l'homme blanc".<sup>150</sup>

La note en bas de page n°16 de l'ouvrage cité complète cette position :

"La concession du Noir américain à la conception musicale de l'homme blanc consista à reconnaître la suprématie de ce temps fort au travers de la syncope, celle-ci étant un simple embellissement du temps fort dont elle dépend forcément et auquel elle est assujettie. En revanche, les motifs polymétriques de l'Africain supposent à la fois une accentuation égale de toutes les notes, et leur autonomie. Il est également intéressant de constater que la syncope, au sens européen du terme, se rencontre extrêmement rarement dans la musique africaine, et ne s'applique que sur les valeurs rythmiques les plus courtes (les doubles croches)".<sup>151</sup>

Cette "accentuation égale de toutes les notes et leur autonomie" que souligne Gunther Schuller se retrouve dans l'immense majorité des musiques traditionnelles et populaires latino-américaines. Dans cet article, nous n'abordons que les formules rythmiques que l'on peut qualifier d'afro-atlantiques, basée sur un cycle de 2 ou 4 pulsations binaires, mais c'est également vrai pour le système que l'on nomme "sesquialtère" -ou hémiole<sup>152</sup>- en 3/4 6/8 qui est le système dominant de l'Amérique espagnole, surtout du côté pacifique que nous n'aborderons pas dans cette étude<sup>153</sup>. Dans ces genres musicaux qui se sont formalisés durant toute l'époque de la société coloniale métisse espagnole, bien souvent le premier temps lui-même est éludé.

A la page 26 du même ouvrage, Gunther Schuller poursuit :

"La syncope est le moyen le plus direct dont le musicien dispose pour souligner les temps faibles, outre l'accentuation pure et simple. En créant la syncope, qui assouvit sa tendance naturelle pour l'accentuation à contretemps, le Noir accomplit trois choses importantes :

- Il rétablit la suprématie du rythme sur les autres composantes musicales.
- Il réussit à préserver l'égalité ou la "démocratisation" des pulsations rythmiques.
- Ces deux points s'ajoutant à son besoin de concevoir tous les rythmes comme des "mélodies rythmiciées", il sut aussi maintenir dans sa musique une continuité à auto-propulsion interne.

Dans la mesure où elles échappèrent aux diverses influences [...] ces trois caractéristiques survécurent dans le jazz sous la forme du "swing".<sup>154</sup>

Gunther Schuller écrit pour le jazz et pour une époque qui est celle de sa constitution. La tendance "naturelle" du Noir, c'est celle de l'esclave américain qui a encore des éléments culturels africains dans sa mémoire, il n'y éviemment aucun phénomène "naturel" dans ce fait social. Il s'agit bien sûr de phénomènes culturels.

G. Schuller écrit pour le jazz, mais les syncopes se retrouvent dans toutes les musiques afro-américaines. Parmi les centaines d'exemples que l'on peut choisir dans les genres latinos-

---

<sup>149</sup> Schuller p. 25

<sup>150</sup> Ibidem

<sup>151</sup> Ibidem

<sup>152</sup> Nous préférons employer le terme sesquialtère plutôt que celui d'hémiole. C'est le terme utilisé par les vihuelistes espagnols du siècle d'or dans les tablatures ; la langue espagnole étant restée plus proche du latin que du grec.

<sup>153</sup> Sur le système sesquialtère et ses implications, voir article Plisson, *Systèmes rythmiques, métissages et enjeux symboliques des musiques d'Amérique latine*, Cahiers de musiques traditionnelles n° 13, Ateliers d'ethnomusicologie, Genève, 2001

<sup>154</sup> Ibidem

américains, on peut citer la fameuse "anticipation" de la musique afro-cubaine qui correspond à une syncope sur le premier temps du 3 + 3 + 2 comme le montre Peter Manuel. Pour cet auteur, cette élision<sup>155</sup> du premier temps (*down-beat* dans le langage du jazz) ne constitue pas une ornémentation capricieuse et peu fréquente du premier temps, mais la caractéristique de la musique afro-cubaine.

*"The anticipated bass is perhaps the single most distinctive feature of Afro-Cuban popular music, and its origin is unique to that set of genres and their derivatives"*<sup>156</sup>.

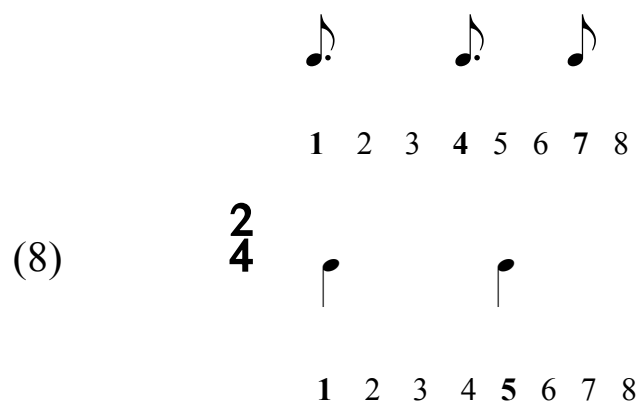
Notons que dans la musique afro-cubaine, c'est sur cette note anticipée (en général jouée par la basse en syncope sur le premier temps) que se produit le changement harmonique et non sur le premier temps de la mesure suivante.



Ces notes syncopées se retrouvent partout dans les musiques d'origine afro en Amérique du Nord comme du Sud et sont aussi très présentes dans le tango. Dans le cadre limité de cet article, nous ne montrerons que quelques patterns rythmiques omniprésents dans les musiques du Río de la Plata, notamment le tango, la *milonga* et le *candombe*.

#### **b/ La syncope dans les genres musico-chorégraphiques du Río de la Plata**

Dans le Río de la Plata, les européens arrivèrent par centaines de milliers à partir de la fin du XIXème siècle comme nous l'avons souligné dans la première partie de cet article. Les Noirs, très présents dans l'espace public, influencèrent la musique venue d'Europe. Comme ailleurs en Amérique (Cuba, Brésil...) la structuration rythmique africaine rencontra la musique européenne structurée au sein de mesures de deux ou quatre temps dans le cas qui nous occupe. C'est cette "confrontation" symbolique musicale qui généra l'usage de syncopes. Le 3+3+2 se heurta au deux temps isochroniques de la mesure et se trouva "enserré" par elle comme on le voit dans la figure (8) ci-dessous :



Les temps forts, plus exactement les accents rythmiques d'origine africains ne coïncident pas avec les temps (qu'ils soient forts ou faibles) de la mesure européenne. Dans le cas ci-dessus, supposons un mètre de 8 longueurs isochroniques (que l'on pourrait appeler double-croches par commodité), les appuis rythmiques africains sont sur la première, puis la quatrième et la septième pulsation.

<sup>155</sup> L'élision est un concept qui appartient plus à l'univers poétique qu'à l'univers musical. Certains auteurs américains l'utilisent toutefois en musicologie pour qualifier le prolongement d'une note sur un temps.

<sup>156</sup> "La basse anticipée est peut-être la plus simple figure distinctive de la musique populaire afro-cubaine et son origine est unique dans cet ensemble de genres musicaux et ses dérivés". Peter MANUEL : *The anticipated Bass in Cuban Popular Music*, in *Latin American Music Review* 1985, Vol. 2.

L'accentuation rythmique européenne est en revanche sur la première mais ensuite sur la cinquième pulsation. Il y a décalage rythmique entre la quatrième et la cinquième pulsation, c'est-à-dire autour du deuxième temps de la mesure à deux temps, précisément là où se trouve la syncope. La concession que le Noir américain fit à la conception musicale de l'homme blanc comme le souligne si justement Gunther Schuller "consista à reconnaître la suprématie de ce temps fort au travers de la syncope, celle-ci étant un simple embellissement du temps fort dont elle dépend forcément et auquel elle est assujettie".

On arrive ainsi au système suivant :

3 - 3      2

$\frac{2}{4}$       |      |

Ce système rythmique à la fois "blanc et noir" que nous appelons "habanera avec syncope" est à la base de la *milonga*, du *tango* et du *candombe* uruguayen et de nombre de musiques brésiliennes. Il inclut les rythmes afro-américains que l'on appelle les *claves*. Il y a plusieurs types de *claves* à Cuba et ailleurs en Amérique latine dans les genres *afro*. L'un des patterns de *clave* les plus connus est la *clave de son* (appelée aussi parfois *clave 3-2* par les musiciens) :

$\frac{4}{4}$     .    .    .    |    ζ    .    .    ζ    |

1 2 3 4 5 6 7 8

Lorsque cette *clave* d'origine *afro* est jouée dans un contexte de musique européenne, on assiste à une véritable polyrythmie car l'accentuation des temps diffère entre les deux rythmes et crée ainsi un nouveau système rythmique :

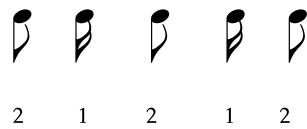
$\frac{4}{4}$       |      |

1 2 3 4 5 6 7 8

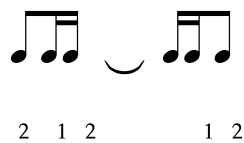
La tension rythmique est particulièrement forte ici. La quatrième pulsation de la *clave* "tombe" à côté du deuxième temps de la mesure à quatre et la septième sur le quatrième temps considéré comme "faible" dans la conception européenne. En réalité, il y a conflit entre ces deux conceptions musicales "noire" et "blanche", conflit qui se résoud musicalement par la syncope, envisagée comme hésitation entre la conception rythmique africaine et la conception rythmique européenne, c'est-à-dire le prolongement de l'accent rythmique africain sur l'accent rythmique européen.

Nous ne pouvons terminer cette très rapide approche des patterns rythmiques afro-américains dans le Rio de la Plata, résultat de deux conceptions musicales totalement différentes, la conception européenne et la conception africaine qui se sont soudés en un seul système dans les Amériques, sans mentionner deux autres patterns rythmiques très fréquents dans le tango dans la *milonga*, le *candombe* et la *murga* ainsi que dans d'autres genres musicaux afro-américains, notamment Brésiliens.

En premier lieu, il s'agit de ce que Alejo Carpentier appelle le *cinquillo cubano* très fréquent dans les musiques africaines, notamment en Afrique de l'Ouest (Ghana, Côte d'Ivoire, Bénin, Nigéria,...) et aussi au Brésil, très souvent joué par la cloche comme un ostinato dans un contexte *afro*-africain ou *afro*-américain :



Tel quel, ce rythme n'est pas syncopé. Ce rythme *afro* qui est une succession de 1 et de 2 pulsations devient syncopé en Amérique lorsqu'il se joue dans un contexte plus européenisé, telle qu'une chanson populaire structurée sur deux temps, par exemple.



$\frac{2}{4}$

On a ici deux voix séparées. On pourra toutefois les réunir dans une seule voix, dans le cas d'une mélodie par exemple. Mais que ce rythme soit joué sur une ou deux voix, le deuxième temps est systématiquement élidé.

En revanche, une constante se dégage que nous avons observée comme un ostinato depuis des dizaines d'années dans la plupart des genres *afro* ou d'origine *afro* comme le tango ou la musique *choro* originaire de Rio de Janeiro, et des dizaines d'autres : la note qui précède le temps est en général jouée très accentuée, soit par la voix, soit par les tambours dans le cas du candombe uruguayen, soit par d'autres instruments, piano, violon, guitare dans la *milonga*, le tango ainsi que les musiques afro-brésiliennes et caribéennes, sorte de mémoire inconsciente persistante de la lointaine Afrique.

>



En second lieu, un autre pattern très répandu qui structure des centaines de genres musicaux-chorégraphiques en Amérique, jusqu'au *ragtime* nord-américain et la musique du pianiste Jelly Roll Morton, intégrant ou non des syncopes :



Dans la partition en annexe, "Joaquina", nom d'une tenancière de maison close (*Casa de baile*) à Buenos-Aires joué et enregistré en 1911 par le pianiste métisse Manuel O. Campoamor, une des premières partitions imprimées portant le sous-titre de tango, on peut voir sur la portée en clé de Fa ce pattern rythmique parfois avec syncope, parfois sans, parfois, le pattern simple de la *habanera*. En réalité, la richesse rythmique engendrée par la confrontation entre la conception blanche et la conception noire permet une grande souplesse et laisse l'entière liberté aux musiciens -comme aux danseurs- de "choisir" entre les deux possibilités rythmiques, plutôt syncopée ou plutôt avec appuis sur les temps de la mesure.

Ainsi, les musiciens choisissent dans toutes ces formules celles qui leur conviennent le mieux dans l'instant, pouvant tout-à-fait changer de stratégie rythmique dans la même phrase ou bien dans le concert qu'ils vont jouer le lendemain. Ces patterns, avec toutes leurs déclinaisons possibles font système, ils sont comme dans un grand sac à provisions dans lequel le musicien puisera au gré de son humeur.

\*

## Conclusion

C'est toute cette richesse musicale afro-américaine que les élites politiques ont tenté d'occulter pendant des dizaines d'années dans le Río de la Plata et tout particulièrement en Argentine. L'occultation des racines *afro*-américaines s'est produite dans la musique, bien sûr, mais aussi dans la danse, aspect que nous n'avons pas abordé dans cet article trop court. Les pratiques africaines de danse ont rencontré les danses de salon (danses de couple) dans toutes les Amériques et dans le Río de la Plata en particulier et les ont infléchies. Les pas de danse de la milonga et du tango sont totalement imprégnés de culture *afro* au même titre que les danses jazz. Cette affirmation assez banale qui ne pose en général pas de problème majeur a constitué pour la société civile argentine une sorte de tabou. De ce point de vue, cette "négation" constitue une sorte de cas d'école en Amérique latine.

Aujourd'hui, cette culture afro-américaine reste bien vivante dans le Río de la Plata. Depuis les années quatre-vingt-dix, la revendication *afro* est forte en Argentine comme ailleurs en Amérique latine. Aujourd'hui, il n'y a pas de jour sans que la communauté afro-argentine et les autres communautés afro-brésilienne et afro-capverdiennes notamment, ne revendiquent à Buenos-Aires leur appartenance culturelle et ne le fassent fermement savoir aux autorités politiques. On ne revient jamais en arrière, mais on reste ému devant cette revanche de l'histoire, à l'époque où dans le dernier tiers du XIXème, les émigrés blancs tout récemment débarqués d'Europe, suivaient ébahis ces *comparsas de negros* avec leurs roi et leur reine congo qu'accompagnaient des centaines de tambours.

\*

## Bibliographie sommaire

- AGIER, Michel, *Anthropologie du carnaval : La ville, la fête et l'Afrique à Bahia*, Ed. Parenthèses, Marseille, 254 p. 2000.
- ANDREWS, Georg Reid, *Los Afroargentinos de Buenos Aires*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1989, 276 p.
- BASTIDE, Roger, *Les Amériques noires*, Paris, Payot, 1967.
- BERNAND, Carmen, *Negros esclavos en las ciudades hispanoaméricas*. Fundación histórica Tavera, 2001.
- BOURDIEU, Pierre, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Editions de Minuit, 1979.
- CARPENTIER, Alejo, 1946 *La música en Cuba*, Fondo de Cultura Económica, México
- 1979 *La musique à Cuba*, Paris, Gallimard, 313 p.



- CIRIO Norberto Pablo, *La desaparición del candombe argentino. Los muertos que vos matáis gozan de buena salud*, in *Música e investigación*, Año VI Numero 12-13, 2003, p. 181
- DE STUDER, Elena F.S, *La trata de negros en el Rio de la Plata durante el siglo XVIII*, Libros de Hispanoamerica, Montevideo, 1984.
- FARRIS THOMPSON Robert  
2005 *Tango : The art history of love*, Vintage Books/A division of Random House, Inc. New York, 362 p.
- FERRER, Horacio, *El libro del tango. Arte popular de Buenos Aires*, Ed. Antonio Tersol, 1980. Tomo I : Crónica del tango. Tomo II Tomo III
- FRIGERIO Alejandro, *Cultura negra en el Cono Sur : representaciones en conflicto*. Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales y Economía de la Universidad Católica Argentina, 2000
- FRIGERIO Alejandro, *El candombe argentino : crónica de una muerte anunciada*, Revista de investigaciones Folklóricas 8 50 -60, Buenos Aires Facultad de filosofía y letras, Universidad de Buenos Aires, 1993.
- JONES A.M. *Studies in African Music*, (2 vol.) Londres, Oxford University Press, 1959, 2 volumes.
- LOMAX, Alan, *"Mister Jelly Roll"*, Flammarion, Paris, 1964.
- NATALE, Oscar, *Buenos Aires, Negros y tangos*, Ed. Peña Lillo, Buenos Aires, 1984.
- NATTIEZ, Jean Jacques, *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Christian Bourgois, 1987.
- NKETIA J.H. Kwabena, J.H., *The music of Africa*, Ldon, Victor Gollancz ltd. 1975, 275 p.
- NOVATI, Jorge, *Antología del Tango Riopatense*, Secretaria de estado de cultura, Instituto nacional de musicología "Carlos Vega", Collectif d'auteurs dont Jorge NOVATI, Irza RUIZ, Ines CUELLO, Nestor CEÑAL. Coffret 2 longs plays + livret. Vol. 1, Buenos Aires, 1980.
- ORTIZ, Fernando, *La africanía de la música folklórica de Cuba*, La Habana, Ed. Letras cubanas, 363 p. 1993.
- ORTIZ ODERIGO, Nestor, *Aspectos de cultura africana en el Rio de la Plata*, Edit. Plus Ultra, Buenos Aires, 1974.
- PLISSON, Michel, *Systèmes rythmiques, métissages et enjeux symboliques des musiques d'Amérique latine*, Cahiers de musiques traditionnelles n° 13, Ateliers d'ethnomusicologie, Genève, 2001
- PLISSON, Michel, *"TANGO / Du noir au blanc"* Actes Sud/Cité de la musique, + CD, 2001
- PLISSON, Michel, *"De la habanera au tango : L'espace urbain caraïbe et les métissages musicaux afro-américains"* Actes du Colloque de l'Université de Caen. 2002 in *La ville caraïbe : entre baroque et criolité*, Cahiers de la Maison de la Recherche en Sciences Humaines (MRS) de l'Université de Caen. 2003.
- PLISSON, Michel, *"Tango : entre le Noir et le blanc"* Revue L'éducation musicale Septembre 2003 N° 505/506. + Article évolutif [www.leducation-musicale.com](http://www.leducation-musicale.com) on line.
- SCHULLER, Gunther, 1997 *L'histoire du jazz : 1997 L'histoire du jazz /1 : Le premier jazz : Des origines à 1930*. Editions Parenthèses/Presses Universitaires de France [1ère édition : 1968, Oxford University Press].
- STELLA, Alessandro, *Histoire d'esclaves dans la péninsule ibérique*. Paris, Edition de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 2000, 211 p.
- TINHORÃO RAMOS José, 1988 *Os sons dos negros no Brasil : cantos, danças, folguedos*, São paulo, Art Editora, 1988, 138 p. (édition en 1990)
- TINHORÃO RAMOS José, 1990 *História Social da Música Popular Brasileira*, Ed. Caminho, Lisboa, 1990.

#### OUVRAGES COLLECTIFS

- Antología del Tango Riopatense*, Secretaria de estado de cultura, Instituto nacional de musicología "Carlos Vega", Collectif d'auteurs dont Jorge NOVATI, Irza RUIZ, Ines CUELLO, Nestor CEÑAL. Coffret 2 microsillons + livret. Buenos Aires, 1980.
- 1998 *The Garland Encyclopedia of World Music. Volume 2 South America, Mexico, Central America and the Caribbean*, New York et London, Garland Publishing, Nettl et Stone ed.
- 2000 *Negros, mulatos, zambaigos : Derroteros africanos en los mundos ibéricos*. Berta ARES QUEIJA Y Alessandro STELLA (coordinadores). Escuela de Estudios Hispano-Americanos. Consejo superior de Investigaciones Científicas. Sevilla (Esp.) 390 p.
- PICOTTI Dina V. (compiladora), *El negro en la Argentina : Presencia y negación*, Editores de América Latina, 2001.

\*

## Annexes

### Annexe 1 : Carte géographique de l'Argentine et du Rio de la Plata

### Annexe 2 : Tambour "tango" de Guyane anglaise

### Annexe 3 : Candombe "negro" de Buenos-Aires avec le dictateur Rosas (Milieu XIXème siècle)

### Annexe 4 : Partition de "Sovu Dance" (Extrait de l'ouvrage de A.M. Jones : *Studies in African Music*, 1959).

**Annexe 5 : Partition du tango Joaquina (Buenos-Aires 1911).**

\* \*  
\*