

## Olavo Alen : Notes du disque “Tumba Francesa” – Coffret *Antologia de la música cubana* (EGREM) –

### Traduction de l’espagnol (*dc*) :

Les Haïtiens, noirs ou métis, esclaves ou libres, arrivés à Cuba à la fin du 18<sup>e</sup> siècle et au début du 19<sup>e</sup> à la suite de la révolution haïtienne furent appelés “français”, de même que les générations postérieures des immigrants qui naquirent à Cuba : et également furent appelés ainsi les esclaves africains de diverses nations achetés plus tard par les colons français qui arrivèrent sur nos côtes après une fuite précipitée d’Haïti.

L’appellation de “français” s’appliqua non seulement aux personnes, mais aussi à leur environnement, incluant leurs danses, instruments, sociétés et groupements, qui manifestent toujours cette marque distinctive. Par elle, d’un côté ils prétendaient feindre d’appartenir à un rang social supérieur, d’un autre côté se dire haïtien aurait été compromettant avec les autorités espagnoles à Cuba, car Haïti était de fait, dans la dernière décennies du 18<sup>e</sup> siècle, un centre de subversion pour les puissances coloniales européennes en Amérique.

Les groupements de *tumba francesa* se formèrent avec les premières générations de ces immigrants, ainsi qu’avec les nombreux Cubains créoles<sup>1</sup> qui s’en rapprochèrent et furent intégrés progressivement, surtout aux activités festives qu’ils réalisaient, pendant que se produisait un développement accéléré de celles-ci dont nous pouvons distinguer le point culminant dans les dernières décennies du 19<sup>e</sup> siècle et les premières de notre siècle.

Les sociétés de *tumba francesa* se sont développées avec l’apport de noirs français ou libres, cubains ou africains, en de plus par l’intégration des enfants de ces immigrants qui conservaient le nom de famille du patron français qui avait été le maître de leurs ancêtres. Il est alors compréhensible, avec des apports si divers, que le centre de l’activité récréative, c’est-à-dire les fêtes spécifiques, fut l’élément fondamental qui maintint vivant jusqu’aujourd’hui leurs éléments folkloriques à travers tout le processus de transculturation en terre cubaine sans qu’ils perdent leur essence française. Après l’apogée déjà signalée elles entrèrent dans une phase de décadence jusqu’à rester centrées dans les deux uniques sociétés qui existent aujourd’hui.

Les sociétés de *tumba francesa* ont constitué une source constante d’éléments culturels de ce folklore d’origine, qui forma les premiers traits de la culture cubaine. Aujourd’hui la musique et les danses des tumbas françaises sont parvenues à constituer l’un des traits particuliers de la culture de Cuba et ont influé directement ou indirectement sur les autres manifestations artistiques surgies par la suite dans nos milieux urbains, comme les congas et comparsas orientales.

La vie des sociétés de tumba française se développe autour des fêtes au cours desquelles s’interprètent des chants confectionnés par le soliste ou *composé*, chef des chanteurs, accompagné par un chœur de femmes de de la tumba (*tumberas*) ; une danse dirigée par un maître ou une maîtresse de cérémonie (*mayor(a) de plaza*) ; des

---

<sup>1</sup> Personnes nées sur le sol cubain (n. du t.)

individus qui se distinguent comme solistes dans les danses ; les tambours et toute une hiérarchie qui autrefois se structurait autour de reines et roi (actuellement président et présidentes) : tout cela développe une structure basique de ces sociétés.

Le *mayor* ou la *mayora de plaza* détient la fonction de diriger et disposer tout ce qui est relatif à l'ordre ou succession des moments ou pas de la fête. Ils disposent d'un sifflet pour donner les ordres. Ils choisissent quel couple doit danser. Ils prennent la main droite des danseuses et les présentent aux danseurs après avoir tourné en rond de différentes manières et des révérences de courtoisie.

Le *composé* est un personnage central dans la fête. C'est ainsi que se nomme le chanteur soliste -qui crée ou improvise le texte du chant- et dirige le chant du chœur, alternant avec lui. Le chœur est constitué de femmes, *tumberas* comme elles se nomment généralement. Ce sont des danseuses et chanteuses qui participent aux fêtes vêtues de robes de couleur pâles, ajustées, sans ceintures, avec de larges cols, manches et volants, réhaussées de dentelles et agrémentées de bandes brodées et ornées de dentelles, entre-deux et rubans de couleurs, bien amidonnées et repassées. Les jupes larges, ouvertes sur des jupons de dessous, également avec des dentelles et amidonnées, arrivent jusqu'au pied, avec une petite traîne. Elles portent sur la tête des foulards de couleur noués avec artifice, et de grands foulard dans les mains.

Les instruments employés pour accompagner les fêtes comprennent trois grands tambours unimembranophones appelés *tumbas*, un *catá* - percussion xylophonique de forme cylindrique, et une *tambora*, bi-membranophone qui s'utilise dans la danse appelée *masón*. Les frappes sur ces tambours sont secondées en tout moment par les sonnailles métalliques appelées *chachá* qu'arborescent le *tumberas* et la *mayora de plaza*. Les trois *tumbas* reçoivent des noms distincts : *premier*, *bulá* et *segond*, assurant des fonctions différentes pendant un rythme donné.

Le *premier* est le plus grand des trois tambours et possède la peau de plus grand diamètre et a ainsi la sonorité la plus grave. C'est le dernier à s'intégrer au "toque" et sa fonction est d'introduire des improvisations de caractère virtuoses qui deviennent le centre d'attention de la musique. Le *bulá* est quelque peu plus petit que le premier, la peau étant aussi de diamètre plus réduit. Ses sonorités se situent dans un registre plus aigu que le précédent et sa fonction, dans la polyrythmie du *toque*, de maintenir un patron de rythmique fixe de sons variés. La troisième *tumba* est aussi un *bulá* le *bula segón* ou *segón*, de proportions approchantes ou inférieures au précédent et qui réalisent les mêmes frappes, mais il ne joue pas à des moments déterminés de la danse, comme le *frente*<sup>2</sup>.

Le *catá* xylophone au son pénétrant et aigu commence le *toque* après l'introduction du chant soliste, avec un schéma rythmique constant qui se maintient tout le temps que dure la danse, comme base des figures des autres tambours.

Les danses de ces groupes paraissent avoir été plus nombreuses dans le passé, mais plusieurs ont été perdues et, à notre avis intégrées dans une de celles qui perdurent jusqu'aujourd'hui : le *yubá*. Il ne reste que le souvenir du nom des toques *grayé* ou *grayimá* et du *mangasila*, car même les plus vieux informateurs n'ont pas pu nous détailler comment étaient leurs *toques* et pas de danses respectifs. Aujourd'hui restent deux danses dans ces sociétés : le *masón*, qui paraît avoir été le dernier à s'être intégré, et le *yubá*.

le *masón* est une danse de couple enlacé qui, au début du siècle, était attrayante à danser pour la jeunesse. Selon Fernando Ortiz, *mason* est un mot qui dérive du Français

---

<sup>2</sup> Ce face-à-face entre le tambour et le danseur a été aussi appelé « fronté » (n. du t.).

“maison” et était une imitation de ce que l’esclave voyait danser dans la demeure de son maître français<sup>3</sup>.

Le *yubá* est la plus ancienne des danses qui subsistent et condense en lui même une série de toques, de pas de danse et d’éléments chorégraphiques dont il est possible qu’ils aient appartenu à des danses indépendantes. La partie finale du *yubá* est le *frente*, pour lequel change brusquement le rythme, les pas de danse et la chorégraphie des participants. Dans le *frente* se côtoient les tambours *premier* et *bula premier*. Cette danse consiste en un duel entre l’improvisation rythmique du premier et la complexité des rythmes des pas d’un danseur, qui, le corps entouré et attaché par des mouchoirs de couleur se tient seul au milieu de la salle face à ce tambour et danse jusqu’à le déstabiliser où jusqu’à être déstabilisé par les frappe du tambourinaire.

La fête se poursuit pendant la nuit avec des sessions variées de danse de 15 à 35 minutes avec des interruptions pour changer de composé, se rafraîchir ou manger des sucreries.

**Première parution du texte en espagnol : EGREM LD 3606 vol VII, 1976.**

*Traduit par Chatelain*  
©www.ritmacuba.com

***Cette traduction est une annexe inédite de l’article « Tumba francesa » de Daniel Chatelain, paru dans PERCUSSIONS n°45 et 46 première série (1996), premier article en français à avoir été publié sur ce sujet.***

---

<sup>3</sup> On se doit pourtant de signaler l’existence du rythme “masone” dans le vaudou d’Haïti (cf. Métraux), bien que la danse étant apparue tardivement et ayant un caractère européen assez marqué il soit difficile de faire une relation ; la filiation pourrait être dans ce cas uniquement dans le rythme (n. du t.).