La tumba francesa *par Daniel Chatelain*

Texte initialement publié dans PERCUSSIONS première série n°45 (première partie) & 46 (deuxième partie), mai et juillet 1996. Je ne remercierais jamais assez Michel Faligand, fondateur et directeur à l'époque de la revue PERCUSSIONS pour cette publication et son aide précieuse). Les photos en N. & B. de la première publication – qui n'ont pas été conservées - ont été remplacées par des photos en couleur de ma collection. dc (2010)

"El Cocoyé fue una sociedad francesa que hubo ahi, donde se tocaba francès todo los sabados, desde la nueve de la noche hasta la seis de la mañana. Esos viejos eran incansables, se comian la tumbadora...(*a la tres de la mañana*) yo me iba para mi casa, ya estaba en la casa y no me dejaban dormir; yo sentia el cata, lo sentia : tacatacata-taca-tatacata-tacatacata ».

(Sébastian "Chan'" Herrera, directeur de la Comparsa de Los Hoyos)

"*Le Cocoyé était une société "française" qu'il y avait ici* <dans le quartier de Los Hoyos> *où on jouait "français" tous les samedi, depuis neuf heures du soir jusqu'à six heures de matin. Ces vieux étaient infatigables, le tambour ils n'en faisaient qu'une bouchée... <à trois heures du matin> je m'en retournais chez moi, quand j'étais dans la maison, ils ne me laissaient pas dormir ; je sentais le cata, je le sentais: tacatacata-tacatataca-tacatacata*"

L'importance, au moins symbolique, de la *tumba francesa* pour Cuba pourra se mesurer à une anecdote. Carlos Manuel de Cespedes va déclencher la guerre d'indépendance de Cuba. Il fait au préalable un acte qui va frapper les esprits et rallier les Noirs à l'indépendance : libérer ses propres esclaves de plantation. **Que fait-il la veille de cette date historique du 10 octobre 1868?** Il organise une grande fête de *tumba francesa* [1].

"La Musique à Cuba" d'Alejo Carpentier est le seul livre de référence pour le francophone confronté à l'histoire de la musique cubaine, fondé sur une documentation de première main. Il aborde remarquablement la relation de la colonie française de Saint-Domingue à Cuba, comme l'influence haïtienne et française dans la musique cubaine. Malheureusement, le passage consacré à la "tumba *francesa"*, qui est le "fruit noir" de cette relation, comporte deux erreurs successives sur les tambours de la *tumba francesa* (une sur le mode de frappe, et une sur le mode de tension), l'édition française achevant de rendre cette partie obscure en la transformant en "*rumba francesa*" (sic) (1985 pp 117 à 121). Nous espérons que cet article permettra de redonner sa place à cette tradition cubaine percussive et festive que l'histoire coloniale de la Caraïbe a permis de qualifier de "française".

[1] Cette anecdote ne semble pas avoir été publiée jusqu'ici. Elle a été rapportée d'après archives par Joël James, directeur de la Casa del Caribe de Santiago de Cuba, dans une conférence à Paris le 18 novembre 1995. Les tambours de cette fête forment comme un écho, "laïcisé" aux tambours vaudou du serment du Bois Caïman d'où part la révolution haïtienne. Ajout (2008) à la note : une interview de Yoya publiée par la Casa del Caribe en 1997 signale de son côté cet événement et laisse penser qu'il fait partie du patrimoine oral de la famille Venet Danger (la traduction de cette interview est en ligne sur www.ritmacuba.com).

L'immigration française et haïtienne
dans les provinces orientales de Cuba

A la veille de la révolution haïtienne, la colonie de Saint-Domingue est de loin la plus prospère et la plus évoluée du royaume de France. La grande propriété absentéiste y domine, financée par les banques de Nantes et de Bordeaux, souvent aux mains des grandes fortunes de France. Saint-Domingue exporte 28% du sucre et 40% du café mondial, grâce à un système de production de technologie avancée et l'exploitation d'une main d'oeuvre esclave proportionnellement énorme (il y a 30 000 blancs seulement, aux 2/3 des administrateurs, pour une population totale de 523803 habitants recensés en 1789). Cuba, et particulièrement sa partie orientale proche, n'est alors en rien comparable. La densité d'esclaves productifs y est cent fois inférieure dans cette région d'élevage extensif sommeillant, et les terres des sierras cubaines valent 30 fois moins que des terres médiocres haïtiennes.

Vestige d'aqueduc de plantation de café dans la Sierra Maestra (photo Daniel Chatelain)

A partir de 1790, avec un point culminant en 1803-1804, les révoltes esclaves dans la plus riche des colonies françaises de l'époque, jettent sur les côtes de Cuba, voisines de 77 km, des milliers d'habitants de la colonie, soldats en déroute, commerçants ruinés, fonctionnaires sans emploi, artisans, et plusieurs centaines d'administrateurs, de techniciens et patrons des plantations jusque là les plus perfectionnées et prospères des Caraïbes. Certains arrivèrent avec leurs esclaves, la plupart avaient tout perdu. La majorité s'installa sur la côte orientale du pays à Baracoa, Guantanamó et Santiago de Cuba, mais l'immigration toucha également la partie occidentale, Pinar del Rio, La Havane et Cardenas. D'autres flux d'immigrants s'installèrent en Louisiane (la grande Louisiane de l'époque), et secondairement en Jamaïque, Puerto Rico, Trinidad, quand ils ne rejoignaient pas la mère-patrie.

Vestige d'un jardin « à la française » suspendu dans la Sierra Maestra (les massifs sont… en pierre !) (Photo Daniel Chatelain)

La ruine économique et l'isolement d'Haïti déclarée indépendante en 1804, allait permettre le décollement de Cuba au XIXe siècle par les cultures d'exportation reprenant les marchés de Saint-Domingue pour le sucre, le café, l'indigo et le coton. Dans l'Oriente cubain, cette arrivée fut une onde de choc qui transforma la physionomie de la région (agriculture, économie, us et coutumes, arts…) et lui permit de prendre part à l'essor économique. Le gouverneur de la région, dénommée alors "juridiction de Cuba" eut l'intelligence de se servir de cette population, *« avant-garde de l'économie de plantation »* de la Caraïbe a-t-on dit plus tard, pour la faire réellement entrer dans le commerce international. Grâce à son aide, aux plans organisateurs accordés au représentant principal de cette communauté, Prudence Casamayor, capitaliste avisé, et à l'argent des corsaires et pirates français qui avaient déjà pied à Santiago, et servirent de banquiers, les immigrants entrepreneurs firent des montagnes de l'arrière-pays jusque là peu exploitées, une ceinture de café sillonnée de chemins de pierre et d'aqueducs fournissant l'énergie motrice. Cette culture principale était complétée par des salines côtières, des vergers et des plantations de coton, sucre et indigo.

Les colons "français de Saint-Domingue" étaient entourés de leurs esclaves domestiques, tandis que la main d'oeuvre était complétée par l'achat de nouveaux esclaves sur le sol cubain. Ceux ci venaient de la vente interne à la colonie et, également, bravant les interdictions anglaises et en dépit de l'indépendance de la première République noire, du trafic clandestin en provenance d'Haïti (organisé par le même Casamayor!). Sur le sol cubain les esclaves proposés étaient principalement d'origine bantoue (les yorouba étant surtout achetés dans les grands domaines sucriers plus proches de La Havane), ce qui

coïncide avec une habitude antérieure, les bantous étant les plus prisés par les planteurs de Saint-Domingue et constituant dans les dernières décennies de la colonie l'arrivée majoritaire de nouveaux esclaves. Et il en était de même pour la filière clandestine haïtienne. Les noirs esclaves et libres arrivés avant ce nouvel apport, leur offrant en quelque sorte un modèle culturel dans leur nouvelle condition reflétaient la diversité des origines des noirs de Saint-Domingue : "rada" (ewe-fon, dahoméens), "nagos" (yorouba), "ibo" (de la côte des Calabars) , "congos" (bantous) etc., avec une empreinte particulière des traditions dahoméennes et bantoues.

Les plantations, équipées de bibliothèques, de piano, billards, chapelle et salon de danse et pourvues mêmes parfois de jardins à la française furent des lieux d'irradiation culturelles, de récréation, et de vie intellectuelle pour la bourgeoisie de Santiago. C'est là que les esclaves développèrent leur propre tradition de danse de salon, associant leurs tambours aux imitations, narquoises ou non, de la bonne société.

La ville de Santiago avait failli être submergée par cette immigration massive, ce qui fut évité par le tri de la population utile et sa dispersion dans les sierras, faisant éclater l'espace économique traditionnel. Les "Français" avaient leurs quartiers (le Tivoli ou la calle Gallo devenue "grand'rue", où ils créèrent "le cocoyé"[2], une marche carnavalesque, qui devint une attraction populaire dans les fêtes processionnaires de juillet, plus précisément entre la Saint-Jean et la Saint-Jacques (patron de la ville), fêtes où on dansait également le menuet, la contredanse et le rigodon venus de France (Ortiz 1954, vol. IV).

La vie de Santiago, jusqu'alors "morne capitale d'une province attardée" où se menait "une vie très humble et sans éclat" (A. Yacou 1985), dominée une caste espagnole encore éprise de vie accordée aux canons religieuse et de pureté du sang, fut bouleversée par une communauté élégante, cultivée et désireuse de se livrer aux plaisirs de la vie après avoir assisté au carnage qui avait anéanti la présence blanche en Haïti, et s'en être échappé. Cette communauté innova dans la ville avec un café-concert, un théâtre, un opéra comique... De plus, il fallait bien vivre après ce revers de fortune, d'où la création d'écoles (cinq), classes de broderie, musique et de danse, magasins de mode et de lutherie. Parallèlement se continuait dans l'Oriente Cubain le débat interrompu à Saint-Domingue sur les idées des Lumières, l'Etre Suprême et la Révolution. On créait les premières loges maçonniques de Cuba et on chantait successivement "l'hymne de Saint-Louis" et ...la Marseillaise au café-concert du Tivoli.

Ces "français" étaient en fait une population composite composée d'un bon 1/3 de blancs (seuls 28% pouvaient être nés en France), d'un bon 1/3 de noirs en grosse majorité esclaves et un petit tiers de métis. L'identité déjà forte, avec des traditions déjà établies, de la ville orientale, ancienne capitale, ainsi que la fusion rapide des métis "français" aux créoles cubains, évitèrent toutefois que cette vague aille jusqu'à une substitution culturelle, et le solde de cette immigration fut un enrichissement par de nouvelles influences des traditions culturelles en place.

---

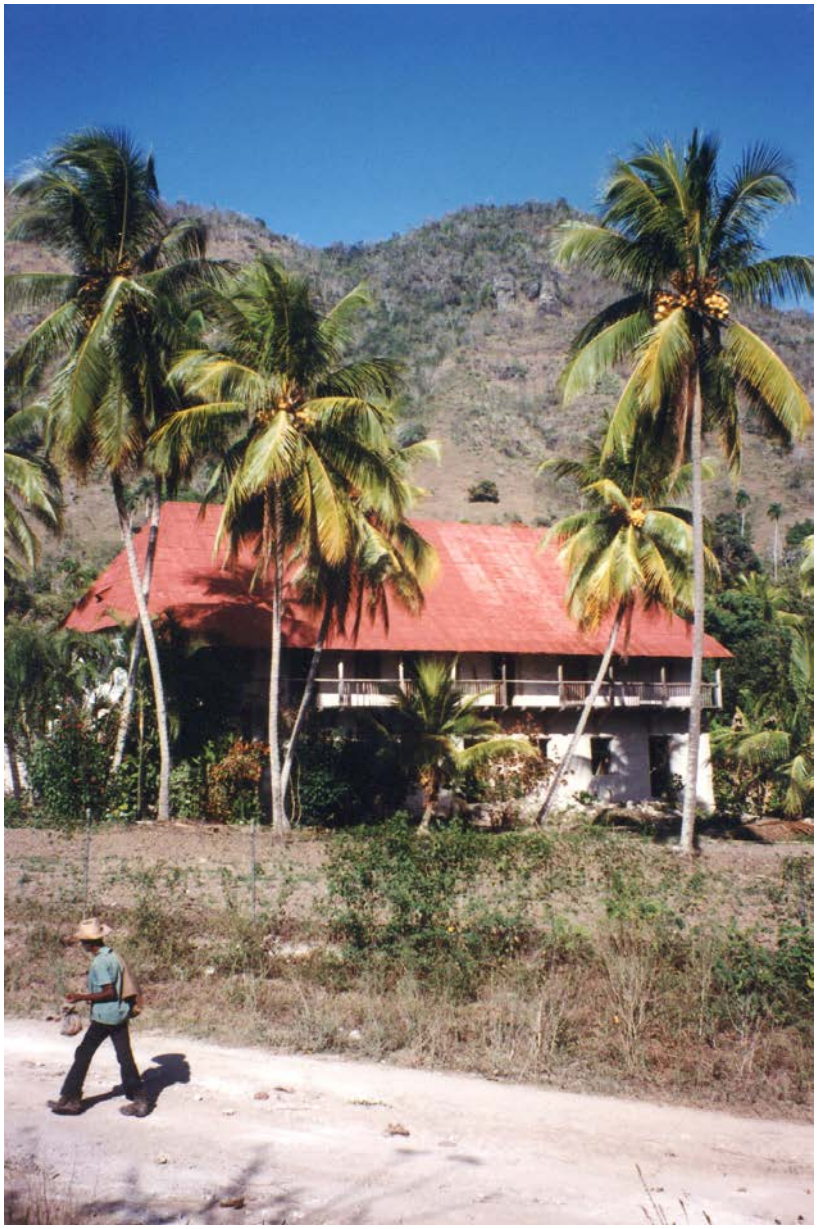
[2] nommée du nom haïtien du cocotier d'après Courlander. Autre origine possible : « *cucuyé* », une dénomination locale du *cocuyo* : vers-luisant.

Les représentants de l'ancien ordre des choses adressaient cependant des suppliques au roi à propos des 20 à 22 000 blancs, mulâtres et noirs qui tentaient de s'établir et "sur la vie licencieuse et désordonnée qu'ils mènent". La présence de cette communauté fut mise en péril au moment de l'invasion de l'Espagne par Napoléon, où fut exploité les sentiments anti-français qui s'ensuivirent pour expulser, en 1809, 16000 de ces franco-haïtiens vers la France ou la Louisiane; d'autres prirent la nationalité espagnole (à l'imitation de Français tel Casamayor qui avaient déjà auparavant jurés fidélité à la couronne) pour échapper à ce sort; une partie des expulsés revint à partir de 1812 avec le retrait de la France de la Louisiane, reprenant souvent leur propriété confiée entre-temps à des administrateurs. Ils étaient accompagnés d'autres planteurs de "Louisiane", c'est-à-dire d'une grande partie du Sud des États-Unis actuels, certains provenant jusque du Kentucky, comme le rappelle le nom d'une caféière en ruine. L'usage de la langue française se poursuivit dans les familles de planteurs blancs ou métis jusqu'à l'avènement de la République cubaine (Ortiz vol. IV). Ces bourgeois employaient parallèlement au Français le créole de leurs esclaves et noirs libres de même origine, appelé localement "*patois*" ou "*patuá*". Les descendants de planteurs et d'esclaves venus d'Haïti se fondirent définitivement dans la nation cubaine en prenant part aux guerres d'indépendance de la deuxième moitié du 19e siècle, tandis que les plantations, base matérielle de leur culture identitaire, était détruite dans les flammes par ces guerres, qui mirent fin à l'économie des plantations de café. Tandis que des paysans parlant encore le "patois" reconstruisaient de fragiles "*bohios*" sur l'emplacement des demeures de maître, les esclaves devenus libres et leurs descendants allaient revitaliser la tradition "*tumba francesa*" dans les villes côtières, perdurant malgré tout la conscience identitaire.

Séchoir à café et cacao dans les hauteurs de Yateras (Photo Daniel Chatelain)

La tumba "française"?

Le nom de *"Français"* a ainsi été donné indistinctement aux natifs de France, aux créoles blancs ou métissés de Saint-Domingue, aux noirs libres ou esclaves domestiques proches des maîtres, esclaves haïtiens, de même qu'aux nouveaux esclaves de leurs plantations nés à Cuba ou venus directement d'Afrique, ainsi qu'aux descendants de tous ces gens. Tous les esclaves dits *"noirs français"* portaient effectivement un nom de famille français : celui du maître, comme il était d'usage. C'est ainsi que les membres de familles actuelles des *tumba francesa*s, portent encore aujourd'hui en majorité des noms caractéristiquement français (et de même pour une proportion importante de la population de Santiago, noms déformés ou pas).



Caféière La Fraternidad (Sierra Maestra) – Etat en 1993 (Photo Daniel Chatelain)

L'appellation de "*français*" s'appliqua non seulement aux personnes, mais aussi à leur environnement, tels que leurs danses, instruments, et aux sociétés récréatives elles-mêmes; ils manifestent toujours cette marque distinctive. Cette appellation reçu l'assentiment des Noirs de cette communauté : ils faisaient mine d'appartenir à un rang social supérieur, tandis que s'avouer haïtien aurait été compromettant vis-à-vis des autorités espagnoles à Cuba, car Haïti était de fait, dans la dernière décennies du 18e siècle, un centre de subversion pour les puissances coloniales européennes en Amérique" (Alén, 1976), regardé avec horreur et crainte d'une possible répétition du sanglant soulèvement des esclaves dans la colonie espagnole. D'autant qu'on peut penser que ceux qui avaient quitté "Saint-Domingue" ne devaient pas s'identifier à cette appellation d'"Haïti", fondée sans eux. "Français", dans le contexte des Noirs de cette communauté est donc une façon de se démarquer du qualificatif diabolisé "haïtien" en se raccrochant à un "avant-Haïti" plus supportable pour les coloniaux cubains. L'appellation rend compte d'un processus où tant la domesticité esclave ou libre des villes que les noirs des plantations subirent l'influence culturelle de leurs maîtres, et s'emparèrent de leurs mythes (tout en gardant largement leurs traditions afro-haïtiennes, tant dans la danse que la musique percussive et les chants) : encore au début du 20e siècle, on croisait les drapeaux cubains et les drapeaux français sur les murs des sociétés de tumba francesa (Armas 1991), comme on le faisait parallèlement dans les fêtes des planteurs d'origine française de L'Oriente cubain. Ces Noirs "français", quelque soit leur origine, avaient leur langue, le "patois cubain", dont il est difficile de dire si c'est une langue distincte du créole haïtien ; on y remarque la francisation ou la créolisation de certains mots espagnols (plus que dans le créole haïtien, où l'influence de l'Espagnol de Santo Domingo n'est pas absente) ; par le "*patois*", il était possible de communiquer avec les travailleurs agricoles haïtiens arrivés à Cuba postérieurement, au début de ce siècle. Cette langue est arrivée jusqu'à nous dans les paroles des chants des tumbas francesas, écrits par ses *"composés"*. La plupart des termes "techniques" de la tumba francesa font partie du vocabulaire du "*patois*" cubain.

Les caféières des "Français" du 19e siècle étaient des plantations qui paraissaient faites pour plus qu'y produire, avec leurs jardins d'agrément et leurs salles de danse. L'activité musicale et chorégraphique y tenait large place dans la véritable vie de salon où venait participer la bonne société de la ville. En contrepoint de la dureté des conditions de travail, les maîtres autorisaient des fêtes à leurs esclaves sur les séchoirs et dans les salles à triller le café ; et ceux-ci maintenant leur tradition de tambour, imitaient les danses de leur maître, à l'instar des temps fastes de Saint-Domingue où les noirs libres et les mulâtres de Port-au-Prince s'entêtaient à danser de la même façon que les gens riches "parce que l'ajustement des habitudes aux canons et goûts des classes dominantes conférait distinction de supériorité et rang social" (Ortiz 1951).

D'où vient la "tumba"?

Les descriptions du Père Labat au 17e siècle et de Moreau Saint-Méry au 18e siècle, préfigurent la tumba francesa sous certains aspects. Une danse en faveur à la fin du 18e siècle dans les parties françaises et espagnoles de Saint-Domingue s'appelait "t*umba"*, et elle existe encore dans la partie de langue espagnole de l'île (Storm-Roberts 1972). Une partie de cette "*tumba*" aurait donné la *meringue*. Elle fut ainsi supplantée par les vogues de la *meringue* à Haïti et du *merengue* à Santo-Domingo (pour tous deux le rythme de base est le "cinquillo", en prenant l'appellation hispanique, de même "pattern" que celui du "*toque mason*" de la tumba francesa, pattern basique prédominant dans la musique populaire haïtienne).

Tambours de tumba francesa - Santiago (Photo Daniel Chatelain, années '90)

Le nom de "*tumba*" a-t-il été emprunté à cette danse, auquel cas le nom est venu d'Haïti? Ou est-il repris du mot "*tumba*" employé à l'époque à Cuba pour une réunion de nègres esclaves qui dansent autour de leurs instruments? Une chose sûre est l'origine bantoue du nom (de même d'ailleurs que deux autres noms importants pour la musique cubaine : *mambo* et *rumba*). Le mot *tumba* constituent des nominalisations du verbe *kutumba*, qui signifie dans la majorité des langues bantoues : danser, jouer, faire de la musique (cette origine est analysée par les linguistes Jesus Fuentes et Grisel Gomez dans "Cultos afrocubanos", La Havane 1994). "Tumba" est le mode impératif, utilisé pour apprendre le tambour, s'initier, se faire consacrer dans une charge religieuse, la *tumba* est une fête où on danse au son des percussions. Fête dont le sens mystique originel n'a pas été perçu, ou oublié. Un autre sens de ce mot est celui de tambour (tambour religieux en Afrique), et il est effectivement employé, sans adjectif, pour désigner les membranophones joués dans la tumba francesa.

Emilio Bacardi Moreau, qui fit à l'époque la chronique au jour le jour de Santiago, donne les "*tumbas*" comme danse distinctive des "noirs français" dès 1800, c'est-à-dire dans les premières années de leur présence, ce qui va dans le sens de l'apport haïtien du nom : dans les festivités de la Saint-Jean, "*on dansa le menuet, la contredanse française et le rigodon, les noirs français dansèrent les tumbas et les africains la marimba*".

Par la suite, il faudra distinguer le phénomène cubain de la tumba francesa d'un héritage exclusif de l'ancienne "Saint-Domingue". Dans ce processus de formation de la tumba francesa comme expression culturelle originale, participèrent finalement non seulement les descendants des Noirs haïtiens, avec leur fort apport culturel d'origine fon et bantoue, mais aussi les noirs de Cuba d'origine africaine directe (avec une forte présence "*congo*", c'est-à-dire bantoue).

Reine de Tumba francesa à Guantánamo (Photo : presse cubaine)

Carnaval et danse de salon, tahona et tumba francesa

Le *cucuyé* (ou *cocoyé haitiano)* né dans le quartier français de la ville de Santiago (tandis que la *tumba francesa* se transportait dans le cadre resserré des plantations montagnardes), eut une postérité prolifique. En 1836 avait été mis sur le papier par Casamitja, chef de musique du régiment de Catalogne, un "cocoyé" formé en principe des deux airs des comparsas rivales qui se réunissaient à la fin du carnaval dans le "montonpolo", rassemblement tous les instrumentistes de la fête (Bréa et Millet, 1989, p. 36). Onze ans plus tard, Lauro Fuentes Matons fit jouer pour la première fois un pot-pourri d'air cubain, qu'il avait écrit et à qui il donna le nom d'ensemble de "*Cocoyé*" et qui devint la musique cubaine qui enthousiasmait le plus les habitants de Santiago. L'auteur de cette arrangement prétendit, semble-t-il à tort, que le *cocoyé* venait des tumbas francesas des plantations, l'origine urbaine semblant évidente. Mais "cette invention de nègres français" (...) adoptée par des nègres cubains, avec ses *cinquillos* et ses mélodies agilement placées sur des basses percutantes" (Carpentier) eut une longue postérité dans la musique écrite. Elle fut reprise

au XXe siècle par Amadéo Roldan dans son “ouverture sur des thèmes cubains (1925), et dans “l’Orientale” de ses “Trois petits poèmes pour orchestre” (1926)” (Carpentier 1946, pp120-121).

Les fugitifs de Saint-Domingue popularisèrent à Cuba le menuet, la gavotte le passe-pied, et surtout la contredanse, fait d’importance capitale pour l’histoire de la musique cubaine. La contredanse française fut créolisée en *contradanza cubana “premier genre musical de l’île à subir avec succès l’épreuve de l’exportation”*. De la contredanse à 6/8, très acclimatée, naquirent les genres cubains de clave, criolla et guajira. Dans le fil de la contredanse à 2/4 s’inscrivent la “*danza*”, la “*habanera*” et le “*danzón*”, puis des hybridations postérieures, la partie finale du *danzón* ayant une postérité qui renvoient aux genres populaire cubains nés au XXe siècle (Carpentier, pp116 -117).

L’influence franco-haïtienne se fait donc sentir à la fois dans les danses et musiques des blancs et des noirs, de la danse de salon comme de la danse de rue du Carnaval. A ce sujet, il est fort possible, comme le disent des connaisseurs de l’histoire du carnaval de Santiago (mais il manque des preuves), que les “Français” venus de Saint-Domingue soient ainsi à l’origine du passage de la *conga* de carnaval, groupe spontanément agglutiné aux percussions, à la *comparsa,* qui ajoutait le costume à thème unique, la chorégraphie de rue dirigée et l’esprit de concours. L’importance de la présence des noirs “français” dans le carnaval était telle qu’un célèbre folkloriste de Santiago, Ramon Martinez, écrivait dans “*Oriente Folklórico*” que les défilés de “*mamarrachos*”, personnages déguisés caractéristiques du carnaval santiagais étaient au début le fait des “*negros fanceses*” auxquels se seraient joints plus tard les autres noirs et les blancs ; en fait, les Noirs “*de nación*” (c’est-à-dire les groupes se revendiquant d’une ascendance africaine particulière) y participaient depuis longtemps, mais peut-être ces “*negros franceses*” ont-ils insufflé un esprit nouveau et il est manifeste en tout cas, dans cette déclaration, que cette présence frappait particulièrement l’observateur (l’assimilation qui fut faite du point culminant du carnaval avec un terme lié à cette communauté, le *cocoyé,* le confirme).

Une tradition carnavalesque liée aux Noirs “français” est la *tahona* ou *tajona*, qui serait née à Santiago avant de s’étendre aux villages ruraux environnants. Elle a une parenté du point de vue structurel avec la *tumba francesa* (Bréa et Millet p. 165). Pour Ortiz, la *tajona* a été créée par des membres des *tumbas francesas*, pour leur permettre le défilé de rue, qui est incompatible avec les lourds tambours comme avec l’esprit de danse de salon de la *tumba francesa*. On y retrouve un des instruments de la *tumba*, la *tambora* à deux peaux, auxquels s’ajoutent, pour s’en tenir aux membranophones, “deux *fondos*” et un “*repique*”. Ces derniers étaient à l’origine des versions miniaturisées et portables des tambours à une peau de la tumba francesa, avec le même mode de tension. Ils jouent deux rythmes fondamentaux, un lent “*de camino*” pour le défilé, et une fois arrivé, l’autre, rapide “*de tahona*”, apparentés à la fois à la *rumba* et à la *tumba francesa*. La *tahona* jouait en défilé, mais aussi pour la danse de salon. Y paradait une hiérarchie de rois, reines, vassaux et de maîtres de ballet (*bastoneros*). La *tahona* a été transportée à La Havane par des membres d’une secte *abakuá* après un exil forcé à Santiago. A La Havane, la *tahona* a changé d’instrument et d’esprit -bien qu’on y dansait parfois “français”- et a fini par s’y éteindre. La tradition

authentique de la *tahona* a presque disparue aujourd'hui de l'*Oriente* cubain, mais la société de *tumba francesa* de Santiago la maintient actuellement, en la distinguant d'ailleurs soigneusement de son activité principale. Il est important en effet pour la société de *tumba francesa* de mettre en évidence que sa danse "de salon" est une activité bien distincte d'un défilé de carnaval, comme le remarquait déjà Ortiz à l'occasion de l'exhibition, hors de propos, de la société de Santiago sur un char du carnaval de La Havane (Ortiz 1951).

La tahona de la tumba francesa pendant le carnaval de Santiago – 2007 (Photo Daniel Chatelain)

Création des sociétés de tumba francesa :
un cas spécifique de "cabildo" :

Si au début du 19e siècle, la tumba francesa était pratiquée à la campagne, dans les plantations, plus tard, dans les villes, les membres des *tumbas francesas* furent organisés sous la forme de c*abildos*, par exemple le "*cabildo El Cocoyé*" de Santiago. Le *cabildo* était la forme urbaine d'organisation des "noirs de nation" dans le régime colonial espagnol. Il y a beaucoup de traits communs entre les *tumbas francesas* et les autres *cabildos*, tels qu'ils ont été étudiés par Fernando Ortiz : sociétés de diversion et de secours, ayant à leurs tête une hiérarchie établie sur le mode de l'ancien régime : un roi ou une reine, secondés par un responsable au titre militaire de "mayor de plaza", toute cette hiérarchie revêtant des costumes empruntées aux élites européennes. En particulier, dans des c*abildos "congos"* tels que les cabildos des *congos reales* (congos royaux) les femmes se faisaient souvent remarquer par leurs fastes, elles prenaient une part importantes dans l'organisation, la direction revenant souvent à une reine. Il est intéressant de remarquer par parenthèse que ce type de hiérarchie préexistait à l'arrivée à Cuba des Noirs franco-haïtiens

et de leur intégration dans le système des cabildos de la couronne espagnole, car les sociètés congos haïtiennes avaient la même tradition (et ont évolué elle-aussi vers la socité de secours mutuel). Pour Elisa Tamamès (1955), la *tumba francesa* est la tradition qui conserve le mieux la pureté, la forme et l'esprit des *cabildos*.

Assise : Yoya, reine de la société de Santiago – 1993 (Photo Daniel Chatelain)

Les *cabildos* (littéralement "chapitres"), étaient la forme donnée depuis le 18e siècle aux Noirs de Cuba pour leur droit d'association, mais l'institution et le nom renvoient à une forme d'organisation proche de l'esprit des corporations, née à Séville à la fin du 15e siècle, dans un contexte médiéval, où les noirs furent organisés bien avant la découverte du Nouveau Monde. Les noirs de nation des cabildos de Cuba présentaient en public, rois en tête, leurs drapeaux, chants, tambours, masques et danses pour les jours des rois, et, en ce qui concerne Santiago, aux fêtes processionnaires de juillet qui furent la matrice du carnaval de la ville. Réjouissances dansées et secours mutuel étaient leur fonction acceptée, mais ils

permettaient de fait, à l'abri de l'autel à un saint-patron catholique, les pratiques clandestines des religions africaines liées à chaque tradition, et où tambours et danses jouaient toujours un grand rôle.

Sur ce plan, les cabildos de tumba francesa constituent une exception remarquable. L'identification du groupe ne se réfère plus à la religion comme dans les autres cabildos, dans une conception africaine où le profane est souvent allusif aux pratiques sacrées. Ce qui rassemble n'est pas la référence à l'ethnie africaine d'origine cimentée par le magico-religieux, mais l'appartenance à une communauté du Nouveau Monde d'histoire spécifique, unie par une forme linguistique spécifique, le "*patuá*", avec des référence culturelles commune. C'est une conception en quelque sorte laïque qui prévalait, les membres de la communauté ayant des origines ethniques et des croyances religieuses diverses. Si les tambours des *tumbas francesas* ont effectivement participés à des cérémonies religieuses afro-cubaines, comme il est avéré à Santiago, c'est en dehors du cadre des sociétés de *tumba francesa*.

Le système hiérarchique interne était dominé par un roi et une reine, et les fêtes menées par le *mayor de plaza*, comme habituellement les *cabildos*. Mais tandis que les autres *cabildos* étaient en fait organisés clandestinement vers la pérennité des croyances de leur origine africaine spécifique, les *tumbas francesas*, réunies dans la passion des rythmes de leurs tambours et de la danse élégante, limitaient leur rôle communautaire aux aspects festifs de la danse de salon, et à l'entraide entre ses membres. Il est resté quelques apparentements entre les tumbas et certains des rares *cabildos* qui ont survécu jusqu'aujourd'hui, orientés comme elles vers un démarquage de la société de cour du 18e siècle dans les vêtement, les titres distinctifs et les danses : ainsi pour les c*abildo carabali Izuama* et c*abildo carabali Olugo* de Santiago.

Dans la deuxième moitié du 19e siècle, intervient un processus de décadence du système de plantation esclavagiste du café et les guerres de l'indépendance cubaine y portent un coup fatal, par la torche incendiaire des révoltés, comme par la fuite des esclaves pour les rejoindre. Au moment de l'abolition de l'esclavage en 1886, les esclaves des sierras d'Oriente se sont déjà regroupés dans les zones suburbaines. En 1887, la loi des associations leur permet de prendre un statut de société de secours mutuel adapté aux nouvelles conditions de vie des noirs libérés. La loi oblige les cabildos et tumbas françaises à prendre le nom d'un saint-patron, ce sera en général le saint-patron de la ville, et le roi et la reine devinrent officiellement "*président*" et "*présidente*". C'est ainsi que la société *La Pompadour* de Guantanamó devint Santa Catalina de Riccis; et que la société *La Fayette* constituée en 1862 à Santiago changea son nom en "*Caridad de Oriente*", prenant ainsi comme emblème la Vierge de la Caridad, patronne de Cuba, et organisant désormais une procession le 8 septembre, qui se clôturait par une danse *masón* en plein air. Après la révolution cubaine elle devint officiellement "Tumba Francesa Maceo-Moncada-Banderas" du nom de trois héros légendaires de l'indépendance qui fréquentaient les activités de la tumba francesa, y chantant, jouant et dansant, (Guillermón Moncada, qui n'est pas le moins célèbre des trois, y occupant même la fonction centrale du chanteur auteur-compositeur, le *composé*) tout en y conspirant contre le pouvoir espagnol. Les grands tambours de *tumba francesa* ont ainsi transportés des stocks d'armes à feu sous prétexte de festivités. Autrefois les murs de la *tumba francesa* étaient effectivement

ornés, outre l'estampe du saint-patron dans un coin près du trône, des portraits de ces généraux libérateurs noirs ou mulâtres (aux précédents il faut ajouter Flor Crombet), au côté de celui de José Marti.

Dans la pratique, si le roi a effectivement disparu, le nom de reine a continué à être utilisé de manière interne, indistinctement avec celui de présidente, et donné à une doyenne prestigieuse dont l'élection allait de soi.

Les sociétés de *tumba francesa* crûrent à la fin du siècle dernier et au début de ce siècle jusqu'à dépasser la trentaine, dont 17 répertoriées pour Santiago et ses environs (Bréa et Millet 1989), 16 à Guantanamó et autour (Tamamès 1954). Il y eut même deux sociétés à La Havane, où on venait parler patois et danser, l'une s'appelant "*Cabildo La Francesa*" (Ortiz 1954). Les tambours de ces sociétés disparues peuplent aujourd'hui avant tout les musées et l'instrumentarium de groupes folkloriques, puisque seules deux sociétés subsistent, les ex-*Pompadour* et ex-*Lafayette.*[3]

Danse mason (Photo Daniel Chatelain)

[3] Au moment de la rédaction de cet article la société rurale de Tánamo de la province d'Holguín (dont l'existence a subi des éclipses), n'était pas prise en compte par les chercheurs n'avait pas été portée à notre connaissance.

Apports à la culture cubaine, échanges avec le milieu ambiant

"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"* (Alén, 1976).

A l'origine de congas et comparsas de différents quartiers de la ville de Santiago, on trouve la présence des *"negros franceses"* et de leurs *tumbas,* par exemple pour les formations carnavalesques du Tivoli, d'Alto Pino, de Guayabito ou de Los Hoyos (Bréa et Millet 1989).

Ainsi le *paseo El Tivoli* porte le nom d'un quartier d'une ancienne tradition franco-haïtienne. Le nom du quartier lui-même vient du café-concert créé par les colons de Saint-Domingue à leur arrivée à Santiago. Dans le Tivoli, se pratiquèrent très tôt au 19e siècle les comparsas des Noirs "français" à qui on donnait le nom de *cocoyé* et s'y développa la tradition du carnaval.

La naissance de la comparsa d'El Guayabito récupère la tradition festive entretenue avant elle autour de la place de Marte par la *tumba francesa El Guayabito* qui organisa de véritables compétitions avec d'autres tumbas rurales et citadines avant d'être dispersée en 1908 ; tandis que celle d'Alto Pino semble être liée à la *tumba francesa de Alto Pino,* elle-même issue d'une scission de la tumba El Guayabito (Bréa et Millet, p. 78).

Tumbas d'une société disparue de Santiago de Cuba (Photo Marcel Roy – Stage Ritmacuba)

La *conga de Los Hoyos* est connue à travers Cuba comme "*El Cocoyé*". Le quartier de Los Hoyos, est un de ceux qui a reçu le plus d'influence franco-haïtienne, à côté d'autres fortes influences afro-cubaines. Dans ce quartier se dansait la *tumba francesa* aussi bien dans un "*Cabildo Congo*" disparu, que dans la *tumba francesa "El cocoyé" "dont le prestige et l'influence fut considérable dans le Santiago colonial"* nous rappellent Bréa et Millet (id., p. 50). En 1947, les congueros de Los Hoyos, qui avaient tous plus ou moins une parenté avec les "Français", prirent comme thème "*el cocoyé*" en hommage à la prestigieuse tumba francesa de ce nom qui avait son siège dans ce quartier jusqu'aux années '40 ; ils gagnèrent ainsi brillamment le concours du carnaval et sont restés dans les esprits du peuple cubain "les fils du cocoyé". La conga de Los Hoyos inclut dans son répertoire le rythme "*masón*", librement inspiré du rythme de *tumba francesa* du même nom, et qui provoque chez ceux qui la suivent *"une frénésie et un emportement peu commun et indescriptible"* (id.). Un chant de comparsa fait allusion au nom dont on les a baptisés :

"abre, que ahi viene el Cocoyé
Cuidao que te arollo! (bis)

Le premier tambour cubain intégré dans un orchestre "classique" (en l'occurence très expérimental!) fut un tambour de *tumba francesa,* joué par le roi d'un *cabildo "francès"*. Le compositeur et pianiste de Louisiane Louis Moreau Gottschalk s'était enthousiasmé pour ces tambours, et c'est ainsi qu'en 1861 à La Havane un tambour de tumba francesa donna le rythme à 40 pianos joués simultanément par la fine fleur des musiciens cubains de l'époque ! (Carpentier 1946).

Aujourd'hui, nombreuses sont les troupes folkloriques qui rendent hommage aux différents aspects de la tradition franco-haïtienne et particulièrement celle de la *tumba francesa*, telles que Ballet Folklórico d'Oriente, Cutumba, Guillermon Moncada, Sarabanba Mayombé.

Frente de tumba francesa (Photo Daniel Chatelain)

Dans la province de Guantanamó il y a une longue tradition de coexistence entre la *tumba francesa* et la musique de *changüí*, tous deux étant pratiqués par la même population issue des plantations montagnardes. Le *changüí* est habituellement considéré comme une variante du son, mais selon le musicologue Danilo Orozco, c'est un style musical spécifique. Il existe des *changuises* en « patois » franco-haïtien[4]. Les pas glissés dansés sur la musique de changüi sont influencés par la tumba francesa. Aujourd'hui, pour ce qui concerne la ville-même de Guantanamó, les activités des groupes de *changüí* ont lieu dans le local de la tumba francesa, à la suite des activités de celle-ci, et y officie également un groupe traditionnel représentant la communauté haïtienne venue au début de ce siècle, *Lou Kocia*.

[4] (Note de 2010). Nous en connaissons un où il n'y a pas un mot d'espagnol, nommé « Bonjour Monsieur », de Pedro Speck. Et d'autres où il y a des expressions ou des bouts de phrase créole. La vérité oblige à dire – alors qu'en 1993 nous avions pensé que « Bonjour Monsieur » était un exemple parmi d'autres - qu'à ce jour nous n'avons pas recensé d'autres textes de ce style intégralement en « *patuá* ».

Actuellement il existe seulement des Tumbas Francesas dans les villes de Guantanamo (A) et Santiago de Cuba (B) et dans l'agglomération de Bejuco, canton de Sagua de Tánamo (C), provincia de Holguín. Dans la province de Guantanamo, les principales zones de changüi se trouvent dans les cantons de El Salvador, Yateras, Manuel Tames y Guantánamo (D); le Nengón y le Kiribá se pratiquent fondamentalment dans les cantons de Baracoa e Imías (E). Carte et légende (traduite par nous) du Centre Rafaël Inciarte de Guantanamo.

La coexistence prolongée dans les milieux populaire d'Oriente de deux traditions festives distinctes, la *rumba* et la *tumba francesa*, ne va pas sans conséquences, malgré leurs origines bien distinctes. Des emprunts finissent par avoir lieu entre elles. L'introduction de figures de rumba dans la danse de couple est certes rejetée lorsqu'elle se manifeste par les communautés de tumba francesa, le maintien et l'esprit étant forts différents, sinon opposés. Il y a une forte analogie entre le *fronté,* style "franco-haïtien" très proche de danses masculines des Antilles françaises, et le style de *rumba Columbia* : ce sont deux danses masculines acrobatiques, avec dialogue et duel avec l'instrument improvisateur. Les échanges de figures sont dés lors inévitables. Est révélatrice de cette assimilation dans les esprits, la tendance à appeler "*quinto*", comme dans la rumba, le tambour jouant les variations (le "*premier*"), le tambour improvisateur grave se trouvant ainsi assimilé à un tambour improvisateur aigu, comme dans la *rumba*.

Représentation de tumba francesa par le Conjunto Folklórico Nacional – Université de Saint-Denis – 1992
(photo Université Paris 8 – collection Daniel Chatelain)

Malgré tous les éléments que l'on vient d'évoquer Elisa Tamamès considère, d'une manière à notre avis trop restrictive, que l'influence de la Tumba francesa a été *"reçue mais non assimilée par l'ensemble de la population, mais en revanche conservée par un petit groupe"*. Avant de décrire les différents éléments constituants la "tumba francesa" nous approuverons la mise en garde d'Elisa Tamamès selon laquelle *"l'orchestre qui accompagne les chants, sa forme particulière, sa sonorité comme la façon de jouer, l'aspect chorégraphique et l'ambiance dans laquelle surgit l'improvisation sont une totalité complexe dont rien ne peut être mis à part sans provoquer un déséquilibre dans la compréhension de la partie séparée"*.

Une fête de *tumba francesa* au 19e siècle

Emilio Bacardi Moreau (Santiago de Cuba, 1844-1922) a décrit dans son roman *Via Crucis* une fête d'esclaves dans une plantation de café. Il connut dès l'enfance des fêtes semblables , sa propre famille était descendante de Français. Nous livrons, pour la première fois, une traduction de cette description fascinée : "La salle à triller le café s'était transformée en salon de danse. Les tables sur chevalets avaient été démontées, et gisaient appuyées contre les murs, et contre elles les bancs où s'entassaient les femmes. Sur une espèce d'estrade haute, se trouvaient le *roi* et la *reine*, cour élue par les esclaves ; un peu plus bas, le *bastonero,* directeur des danses ; à leurs côtés, hommes et femmes arborant divers titres hiérarchiques, et dans le reste de la salle, assez grande, le personnel de la plantation, dans sa presque totalité. Six fenêtres sans grilles et deux portes ouvertes sur l'extérieur donnaient de la clarté dans l'enceinte. Dans un coin, les musiciens et leurs *cha-chá* ; la majorité des Noires avec des maracas de feuilles de fer-blanc, marquant avec elles le rythme de la danse et du chant. Quelques feuilles de palme, un drapeau espagnol et un autre français, plutôt défraîchis tous deux, et divers lampions munis de bougies de cire jaune, étaient les ornements de ce salon. Le *roi* et la *reine* occupaient des chaises de cuir ; le *bastonero* également, mais plus petite.

Les *tumbas* frappées par des mains durcies au travail assourdissaient, et l'écho des peaux, retombant dans la salle, rendait fous ces gens, fanatiques de la danse. Les cha-chá, recouverts de rubans de diverses couleurs, vibraient frénétiquement dans les mains de la compagnie. Et le chant monotone et lent des Noires remplissait d'ivresse les musiciens et les danseurs.

Le *babul* faisait déferler sa cadence, et la plus gaillarde des jeunes Noires inaugura la danse : elle dansait pour l'amour de l'art, et son noir cavalier était le meilleur danseur de la plantation.

Elle était grande et de traits réguliers, la bouche entrouverte dans un sourire de vanité satisfaite sur une dentition symétrique et de parfaite blancheur. La tête ornée de l'indispensable tignon de soie, dressé et un peu tiré vers l'arrière, montrait des yeux mi-clos, lançant à la ronde des regards empreints de volupté languide ; la poitrine prononcée et insolente palpitait fortement comme cherchant à rompre, par la dure consistance des chairs, le corsage de batiste rose sans manche, qui comprimait le sein gracieux, tandis que la grande traîne de la robe décrivait des cercles, retenue en partie par le bras gauche avec un élégant laisser-aller. Elle tendait la main droite au chevalier servant, guidée ainsi par la pointe des doigts mettant en évidence son bras nu orné d'un bracelet d'or où brillait de fausses émeraudes ; elle défiait l'assistance par son altière beauté et exagérait par moment la cambrure de la taille, laissant deviner par son buste sculptural, pratiquement découvert sur le côté, une splendide Vénus africaine d'un sang venu de plages de feu, embellie par croisements dans les pittoresques campagnes de Cuba.

Les pieds déchaussés, elle glissait sur le plancher, comme marchant avec des patins; tout-à-coup son compagnon la retint d'une forte tension l'obligeant à décrire toujours plus de cercles et se baissant par moments en passant sous son bras à elle, comme sous un galant arc triomphal, gagnant les ovations de ceux qui les contemplaient. Les virevoltes se répétaient et dans un mouvement cadencé et incitateur des hanches, le délire atteignit son comble ; les maracas *(sic)* s'agitaient comme ensorcelées et possédées de furie; le battement des tumbas se fit plus fort. La plus vieille des Noires attacha un foulard vert à un mollet du danseur ; un garçon introduisit dans la bouche de la beauté un réal d'argent, et tandis que les spectateurs des deux sexes se disputaient pour leur essuyer la sueur sur le visage, le chant aigu et délirant résonna avec un brio inhabituel :

Blan la yo qui sorti en Frans, oh jelé...!
(Ces blancs qui viennent de France, il faut le dire!
Yo pren madam yo servi sorelle!...
(prennent leurs dames pour servir d'oreiller)
Pu yo caresé neguès...!
(pour mieux caresser les négresses...)

Et vibra dans l'espace la dernière syllabe, longue, prolongée, plaintive, haletante, comme un "ay!" qui va se perdre dans les airs ; imprécation contre l'asservissement, protestation d'impuissance et plainte de rejeté de l'humanité. Ce chant, défoulement innocent et pathétique à la fois, se vengeait du maître par les paroles contenant l'idée qui blesse la race opprimée, accompagnant les notes de musique d'un chant de douleur infinie."

La tumba francesa (2e partie)

par Daniel Chatelain

Al falta de un catayé	*Sil manque un catayé*
Se mué	*C'est moi*
Al falta de un tocador	*S'il manque un soliste*
Se mué	*C'est moi*
Al falta de un bulayé	*S'il manque un bulayé*
Se mué	*C'est moi*
Al falta de un buen cantor	*Sil manque un bon chanteur*
Se mué	*C'est moi*
Ma pe luchà a ve yo	*Mais quand c'est moi qui ai des problèmes*
No me quieren ver	*Les mêmes ne veulent pas me voir*

(Yuba du **"composé"** Pelayo Terry)

Caractéristiques de la fête communautaire de tumba francesa

"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*[5], chef des chanteurs, accompagné par un choeur de femmes de la tumba (*tumberas*) ; une danse dirigée par un maître ou une maîtresse de cérémonie (*mayora de plaza*) ; des individus qui se distinguent comme solistes dans les danses ; les tambours et toute un hiérarchie qui autrefois se structurait autour de reines et rois (actuellement présidents 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. Il dispose d'un sifflet pour donner les ordres. Il choisit quel couple doit danser. Il prend la main droite des danseuses et les présente aux danseurs après avoir tourné en rond de différentes manières et après des révérences de courtoisie." (Alén, notes – en espagnol - du LP "Tumba Francesa")[6].

- le composé et les chants

[5] Pour tous les termes spécifiques en italique, on se reportera au lexique.

[6] Les citations d'Olavo Alén (comme celles d'Elisa Tamamès) sont traduites par nous. Nous citons souvent les notes du LP "La Tumba Francesa" (1976), très synthétiques. Actualisation de la note (2010) : la traduction complète de ce texte est en ligne sur www.ritmacuba.com.

"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, (en "patois", en Espagnol, ou en alternant les deux)- et dirige le chant du choeur (généralement en "patois"), alternant avec lui. Le choeur est constitué de femmes, *tumberas* comme elles se nomment généralement" (Alén id.).

-comportement et vêtement

Les *tumberas* "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, rehaussées de dentelles et agrémentées de bandes brossées 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 amidonnés, 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" (id.). Elisa Tamamès observe que le costume était devenu plus fastueux après la fin de l'esclavage. Elle reconnaît dans ce costume décrits par d'autres comme copie des costumes de Cour européens, la "bata" cubaine, large et brodée au fil avec des bordures et broderies ajourées semblables au volant de la robe.

Les styles musicaux et dansés : *masón, yubá, fronté*

"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*. (...). Aujourd'hui restent deux danses dans ces sociétés : le *masón*, qui parait avoir été le dernier à s'être intégré, et le *yubá*" (Alén, notes...). Le *masón* est une danse de couple enlacé qui, au début du siècle, était attrayante à danser pour la jeunesse. Ces couples réalisent diverses évolutions, telles les promenades en file qui se ferment, rondes au centre, chaînes en spirale, les changements se produisant au son d'un sifflet. Les figures, selon la *mayora de plaza* de Santiago, Andréa Figueroa, sont au nombre de cinq : *carabiné*, *hecha*, danse du *pañuelo* (foulard), la "*s*", rigodon, *cinta* (rubans). Se distingue musicalement un rythme rapide utilisé en fin du *masón,* le *batiré*.

Selon Bacardi, et après lui Fernando Ortiz, *masón* est un mot qui dérive du Français "maison" et était une imitation de ce que l'esclave voyait danser dans la demeure de son maître "français". Bien que cette danse soit désignée par O. Alén comme la plus récente, donc logiquement "baptisée" à Cuba, on se doit de signaler , dans le folklore d'Haïti la "mazone", orthographiée aussi "maison', de caractère "vif et gai" pour certains, "danse lascive" pour Katherine Dunham. Cependant, la danse ayant une expression différente de l'élégant *masón* cubain, il est difficile d'établir une filiation; la relation serait alors dans le rythme? Métraux cite ainsi la mazone parmi d'aures danses profanes utilisées à l'occasion dans le vaudou : "*La mazone, le crabigné et le gragement ont la vertu de faire partir les loa dont la présence se prolonge outre mesure ou qui sont venus sans être invités*" p. 171). Dans les trois styles cités par Métraux, on croit reconnaître trois rythmes du patrimoine actuel ou disparu de la tumba francesa : outre le *masón*, le

carabiné [7] et le *grayé* ou *grayement*. Selon Elisa Tamamès le style *masón* vient du *grayé* (ou *grayimá*)[8]. Dans ces homonymies haïtiennes, il faut ajouter le "*congo masoné*", qui, lui, n'a rien à voir avec "maison", puisqu'il serait la déformation du nom d'une ethnie bantoue "congo muzone".

Mât de la cinta (tressage du ruban)

Danse de la cinta

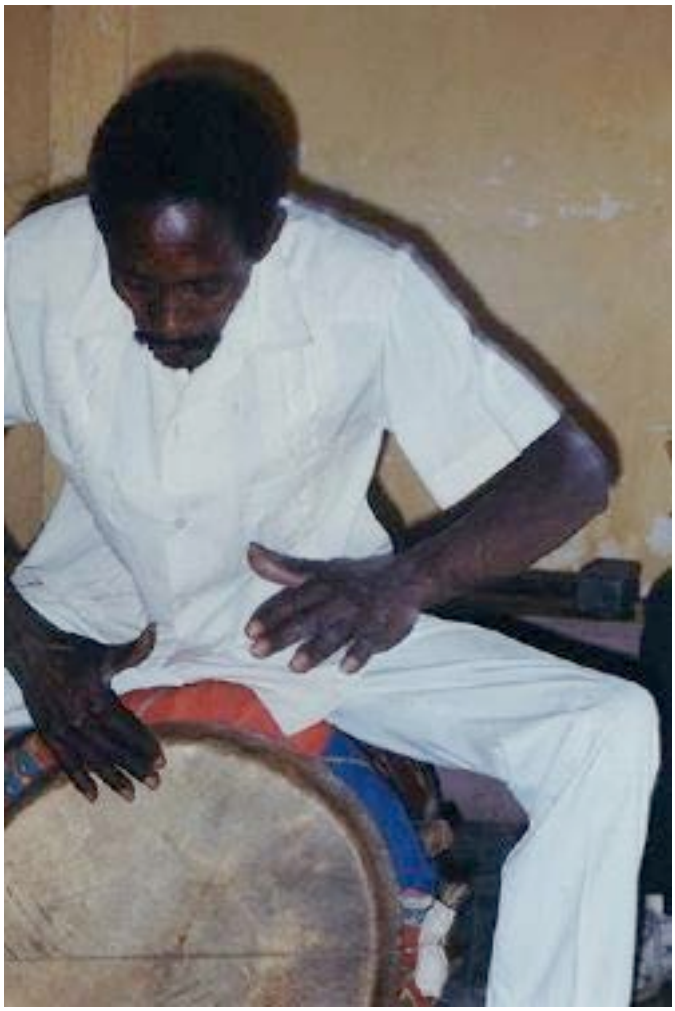
(Photos Daniel Chatelain)

La chorégraphie du *masón* est plus développée à Santiago qu'à Guantanamó. C'est la présidente "Tecla" Venet, mère décédée de la présidente actuelle de la tumba francesa de Santiago, "Yoya" Venet Danger, qui a introduit à la fin du *masón* la "*cinta*", danse qui permet de tresser des rubans tricolores autour d'un mât, reprise de la *tahona* (la *cinta*, d'origine européenne est visible dans d'autres îles des Caraïbes, on la trouve par exemple à Curaçao). La tradition orale de la famille Venet transmet que le grand

[7] Le *carabiné* haïtien est issu de danses de Cour, au fil du temps s'y est introduit l'acordéon. Dans les années 60 le *carabiné* est signalé comme encore chanté à Cuba, en patois, dans une lignée différente de la tumba francesa, avec une orchestration comportant accordéon, guitare, très, guiro et tambour de basque (pandeiro) (Actas del folklore n°7, La Havane 1961). Le carabiñé du Sud de Santo Domingo est, quant à lui, cousin de la tumba francesa sous plusieurs aspects, avec ses danses de figure, un batonnier qui donne des ordres et l'utilisation d'un catá.

[8] Dans le préambule de la première partie de ce texte, où il était question des sources disponibles en français sur notre sujet, nous n'avons pas cité l'excellent livre d'Isabelle Leymarie, "Du Tango au Reggae, Musiques Noires d'Amérique latine, Flammarion 1996, que nous n'avions pas encore lu. (compte-rendu de M. Faligand dans "PERCUSSIONS 44). Le gros paragraphe consacré à la T. F. est parfaitement documenté. Cependant Isabelle Leymarie semble laisser entendre que les tumbas francesas "éxécutent encore" non seulement *masón, yubá*, *fronté,* mais aussi "*cocoyé, mangasila, carabiñé, grasimá"*, ces dénominations renvoient utilement à l'histoire de ses sociétés, mais non à leur actualité.

bourgeois cultivé de Santiago qu'était Emilio Bacardi Moreau, dont la famille maternelle était originaire de la Saint-Domingue française, venait danser le *masón* (mais pas le *yubá*) dans les fêtes de *tumba francesa*, cette danse étant comme un patrimoine commun des deux branches de la descendance franco-haïtienne. On comprend plus facilement la présence de Bacardi quand on sait que les fêtes de tumba francesa se distinguent par une ambiance faîte de galanterie, de gentillesses et de déférences, une caractéristique de ce groupe social étant une grande sensibilité et le sens des convenances.



Frappe du *bula* pendant le *frente* – Guantánamo
(photo Daniel Chatelain)

Un *catá*, une *tumba* et une *tambora*
(Photo Daniel Chatelain)

Le *yubá* (pr. "youba") est réputé 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 semble qu'ils aient appartenu à des danses indépendantes. Tel est le cas d'une partie spécifique, nommée *babúl* (pr. "baboul"), nom qui vient du bantou *"mbula", fête,* de même que le nom *"bamboula"* familier aux oreilles françaises. Les locuteurs ont souvent utilisé en pratique indifféremment les mots *yubá* et *babúl* (ou *babú*). Dans la percussion se distinguent le toque *makóta* et le toque *cobrero*. Ortiz relevait aussi le toque *mangasila*, mais il semble avoir disparu depuis. *Mangasila* serait venu d'un rapprochement des mots "*manguagua*" (petits pas d'enfant) et de "*nsila*" (chemin dans des langues bantoues), pour exprimer des pas courts et cérémonieux. Pour un

informateur d'Elisa Tamamés, Pelayo Terry, le *mangasila* serait apparu d'abord, puis le *makóta* (il dit "makoto"), et de la dernière partie de celui-ci, le *cobrero*. Dans le *yubá*, on observe la configuration suivante : des couples et danseurs individuels qui dansent au centre de la pièce, pendant que le restant fait un cercle autour pour chanter et danser.

La figure par excellence de la danse des couples de tumba francesa est de faire tourner le danseur ou la danseuse sur elle-même, pendant que se maintient une main en l'air (une figure qu'on retrouve aujourd'hui dans le *son* et le *casino*, avec un style et une énergie biens différentes). Les pas des danses mixtes de la tumba francesa sont appelés "*escobilleo*" (un mouvement avant-arrière très près du sol) et "*rastreo*" (ralenti, sans lever les pieds) : une forme de déplacement qu'on retrouve dans la *conga orientale*.

"**L**a partie finale du *yubá* "est le *front, fronté* ou encore *frente*, pour lequel change brusquement le rythme, les pas de danse et la chorégraphie des participants. Dans le *fronté*, se côtoient les tambours *premier* et *bula premier*, couchés sur le sol et enfourchés par les tambourinaires, qui les déplacent par glissade successives à l'autre bout de la pièce. Cette danse consiste en un duel entre l'improvisation rythmique du *premier* et la complexité des rythmes des pas d'un danseur, que les participants auront auparavant ceints de mouchoirs de couleur attachés pour lui porter chance; il se tient seul face au tambourinaire soliste, et danse jusqu'à le déstabiliser où jusqu'à être déstabilisé par les frappe du tambourinaire" (Alén id.). L'évolution du danseur est centrée sur les pieds, les mains étant souvent fixes sur le haut du vêtement. Pendant ce duel la partenaire du danseur pendant la partie précédente du *yubá* continue à danser seule en faisant la tour de la pièce. Pour Ortiz, ce duel trouve son origine au Dahomey, d'autres penchent pour une origine ibo.

Les instruments : tumbas, cata, tambora et cha-chá

"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 à tout moment par les sonnailles métalliques appelées *cha-chá* qu'arborent les tumberas et la mayora de plaza. Les trois *tumbas* reçoivent des noms distincts : *premier, bula et segón*, assurant des fonctions différentes pendant un rythme donné." (Alén, id.).

Les *tumbas* : ce sont des tambours cylindriques ouverts, de grandes dimensions (n° 211.211.1 dans la classification de Hornsbostel et Sachs). Quand ils sont joués posés sur le sol, le résultat acoustique est proche des tambours fermés.

Leur mode de tension est d'origine dahoméenne, avec des chevilles recourbées fichées dans le corps du tambour, et qui sont reliées à la peau par une ficelle qui passe dans des anneaux de métal (innovation locale) permettant de tirer la peau (peau de bouc, ou de chèvre). Ces chevilles sont appelées *coins de buá*, *coins de tambour,* au nombre variant entre 7, 8 et 12. Ils sont accordés "*a mato*" (par marteau) de bois, afin

de différencier le plan sonore grave du tambour soliste des deux tambours d'accompagnement. Ils sont de bois taillé dans la masse, peints à l'extérieur de manière qui singularise chacun d'eux, avec souvent une inscription qui témoigne de leur nom.

Tous ces traits rattachent ces tambours profanes à une filiation haïtienne, celle, religieuse, des tambours *rada* du vaudou haïtien. Mais les tambours unimembranophones de la tumba francesa sont frappés à main nue, contrairement à ces tambours de vaudou rada. Et la "personnalisation" de chaque tambour n'a plus le caractère mystique initial. Leur forme, à partir de la forme tronconique des tambours du rite *rada* a évolué vers une forme cylindrique ou quasi-cylindrique, tandis que leurs dimensions s'accroissaient, ce qui rend analogue le corps de ces tambours à celui de tambours bantous (cf. infra).

Une particularité créole cubaine de ces tambours est la corde de guitare qui est tendue au contact de la peau, et qui est destinée à enrichir le son. Autrefois cette corde était végétale, d'où son nom de *ficelle* et ornée en son milieu d'une plume qui vibrait avec une subtile fonction sonore.

Les tambours unimembranophones sont joués à main nue par les *tambuyés* (tambouriers : mot ancien pour tambourinaires). Les frappes sont ouvertes, fermées, ou étouffées par l'autre main, jouées à différents endroits de la peau pour varier les sons.

Tambour premier au Musée du carnaval de Santiago (Photo Daniel Chatelain)

le *premier

"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" (Alén 1986). On l'appelle également par les noms fonctionnels de *redublé* et, improprement, de *quinto*, façon cubaine habituelle de nommer le tambour soliste; il était autrefois appelé également *manman*. Il est joué par le *mamamier* ou *repicador*.

le *bulá

"Le *bulá* est quelque peu plus petit que le premier, la peau étant aussi de diamètre plus réduit. Mais la différence est plus dans l'accord que dans la dimension. Ses sonorités se situent dans un registre plus aigu que le précédent et sa fonction, est, dans la polyrythmie du toque, de maintenir un patron de rythmique fixe de sons variés. C'est le premier tambour à intervenir sur la figure rythmique donnée par le *catá"* (id.); Il est joué par le *bulayé.*

le *segón** (ou **segond, second)

La troisième *tumba* est aussi un *bulá,* le *bula segón* ou *segón*, de proportions approchantes ou inférieures au précédent et qui réalisent des frappes proches, en y ajoutant des blocs sonores, mais il ne joue pas à des moments déterminés de la danse (ex. : *frente*). Il peut être aussi appelé "*bebe*"(comme le plus petit des tambours du vaudou haïtien). C'est à cause d'une erreur sur le nom de "*segón*" qu'il est parfois considéré comme le deuxième tambour de la polyrythmie. Il est joué par le *segondier.* La tumba francesa de Santiago, se démarquant ainsi de celle de Guantanamó, a supprimé l'utilisation de ce tambour.

Dimensions des tambours** (relevées par O. Alén) **:

	Guantanamó	*Santiago*
premier (LxH en cm)	*80x53*	*77x51*
bula (")	*80X50*	*81x46*
bula segond(")	*80x50*	-

le *catá

"Le *catá*, xylophone volumineux et creux 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." (Alén 1986). C'est un idiophone tubulaire percutable (classification 111.231). Le joueur de *catá* s'appelle *catayé.* Le *catá* a une forme et une dimension proche du corps d'un segond ou d'un *bulá*, à tel point qu' il peut arriver que le corps d'un de ces tambours soit récupéré pour être transformé en catá (cf. photo). Un tel instrument est d'une filiation culturelle bantoue; il peut être rapproché du *miondo* (kikongo) ou du *lokhole* (lingala)... Les baguettes sont

appelées "*buá catá*". Elles sont fabriquées dans un bois de Cuba de la famille des myrtacées (40 cm de long et 3,5 cm d'épaisseur). Tout comme les membranophones, cette percussion est jouée par des hommes, la seule exception, et avec quelle vigueur! fut la présidente "Tecla", qui continuait à le jouer, tout en chantant, passées ses quatre vingt années...

dimensions des catá :

Santiago : diam. 39 cm, L : 58 cm, épais. 2 cm

Guantanamó : diam. 64 cm, L : 68 cm, épais. 3 cm

Premier plan : catá récupéré sur une ancienne tumba –Musée du Carnaval de Santiago de Cuba
(Photo Daniel Chatelain)

Tambora ancienne - Musée du Carnaval de Santiago de Cuba (Photo Daniel Chatelain)

Cha-cha et tumba (Photo Daniel Chatelain)

***la *tambora* :** tambour tubulaire cylindrique à deux peaux, autrefois reliées entre elle par un laçage de ficelle, aujourd'hui avec mécaniques. Classification 211.212.1. Une peau est percutée par une baguette courte recouverte de peau. Sur la deuxième, la main gauche étouffe un coup sur les deux de la mesure. Elle est employée uniquement dans le rythme *masón*. Son jeu est le plus simple : deux coups de distance inégale par mesure. Diam. 33 cm, H : 30 cm. On retrouve également cet instrument dans la *tahona*.

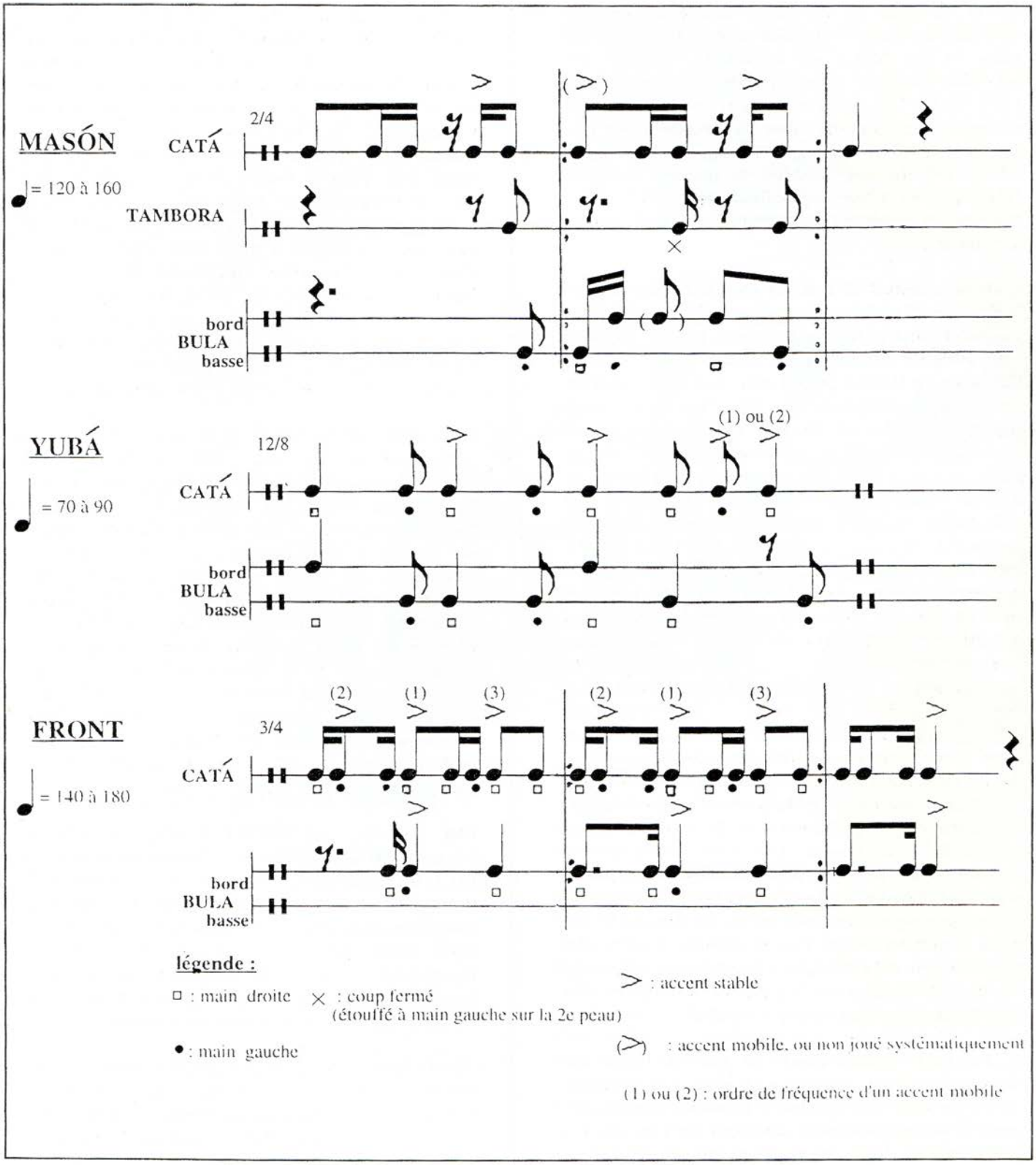
***le *cha-chá* :** également appelé *maruga,* le *cha-chá* est une sorte de maraca en feuilles de métal, ayant la forme soit cylindrique, soit de double cône (deux cônes soudés), avec un manche également en métal et sont ornées de rubans multicolores. Plusieurs tumberas arborent un cha chá, autant comme ornement, que comme producteur sonore. Le *cha-chá* est secoué ou hors-temps ou en battant la mesure et c'est surtout par leur timbre qu'ils contribuent à enrichir la polyrythmie. Il n'est pas considéré comme un instrument en soi, et il n'y a pas de joueur spécialisé. La *mayora de plaza* en détenait traditionnellement un à manche long qui servait comme bâton, ce qui fait qu'on l'appelle aussi *bastonera*. Il était utilisé aussi dans les *comparsas* de certains *cabildos*.

Interprétation et écriture des tambours de la Tumba Francesa

Dans la tumba francesa, comme c'est le cas pour beaucoup de musiques traditionnelles, l'écriture conventionnelle de solfège, ne donne qu'une approximation de ce qui est joué : l'interprétation avance ou retarde la majorité des frappes par rapport à la notation; certains accents sont stables, d'autres se déplacent à l'intérieur d'un groupe de frappes ; étant données les possibilités offertes par les dimension importantes, tant pour le *catá* que pour les unimembranophones, plusieurs zones de frappe (jusque 8 sur un *bulá segond*) ne manquent pas d'être utilisées et déterminent de subtiles variations de hauteur et de timbre, de telle manière qu'une réduction entre deux hauteurs (type bord-basse pour les membranophones) est très réductrice. L'étude statistique des déviations métriques (au 100e de seconde), et de la distribution des accents a été faîte systématiquement par O. Alén dans deux chapîtres de son livre, issu d'une thèse soutenue en RDA. On peut figurer dans une certaine mesure les déviations d'un rythme par rapport à son écriture, tel que l'a tenté O. Alén pour le *catá* dans le rythme *yubá,* les flèches figurant une compression tendancielle du temps :

Les valeurs sont dilatées au centre de la mesure, comprimées à ses extrémités. Mais même cette tendance ne rend pas fidèlement compte de la réalité du jeu ; on observe des irrégularités : le 7e coup échappe à la tendance, joué au contraire très légèrement "en avant" tandis que le 5e exagère celle-ci, joué avec le retard le plus accusé. La vanité d'écrire les rythmes de tumba francesa (pourtant rangées dans les métrique familières 2/4, 3/4 ou 12/8) étant établie, nous en donnons malgré tout ici un squelette, réduit aux rythmes d'accompagnement. Il faut trente pages à O. Alén pour donner la transcription complète de la polyrythmie de 4 rythmes (*masón*, *yubá cobrero*, *yubá makota* et *fronté*) enregistrés à Guantanamó, en dehors de toute clé d'exécution (type de frappe, droite ou gauche)... et beaucoup plus pour montrer l'inadéquation de la notation! Nous avons ici renoncés à écrire les variations du tambour premier. Aller jusqu'au bout d'une telle tentative amènerait à utiliser des procédés d'écriture contemporaine (figurations graphiques d'accelerando ou decelerando par exemple) hors de notre propos, mais même ainsi ce serait encore passer à côté de l'"esprit" de ces variations, appelées *floreos* (de *flor* : fleur) comme pour mieux narguer toute tentative schématique. Seuls le disque, et nettement mieux encore les documents filmés, peuvent encore une fois servir de référence. Il faut évacuer dans ce cas l'intérêt d'utiliser l'écriture solfégique dans un but de reproduction et d'apprentissage. L'esprit des tambours de tumba francesa étant irréductible aux autres tambours que nous connaissons, leur transmission ne peut passer que par la transmission orale. Une difficulté supplémentaire pour celui qui serait tenté de jouer ce type de tambour étant qu'on ne voit guère de tambour de substitution, et que le tambour d'origine existe en très faible nombre, et de toute façon pratiquement intransportable pour un particulier.

Exemples schématiques des rythmes d'accompagnement de tumba francesa, tels que joués à Santiago (un seul *bulá*) :[9]



Héritage haïtien et transculturation

A notre connaissance, il n'y a pas eu d'étude systématique de ce qui était proprement haïtien dans la tumba francesa et ce qui est dû à la transculturation. J'indiquerais quelques pistes :

1) L'utilisation du « *patois* », bien que celui-ci ait acquis certaines différenciations par rapport au créole haïtien, est ce qui la rapproche le plus évidemment de l'île dont sont issus ses ancêtres fondateurs. Dans celle-ci des reines-chanterelles inventent les *bels airs* (chanson de circonstances), rappelant la pratique des *composés* (qui ne forment parfois qu'un avec la reine de la *tumba francesa).*

2) L'ordre hiérarchique des sociétés congos de la colonie de Saint-Domingue, dirigées par des reines (qui avait son parallèle à Cuba).

Tumberas de Santiago – 1993 ? (Photo Daniel Chatelain)

3) Les styles dérivés de danses existantes à St-Domingue au 18e siècle : filiation babul/bamboula, carabinier (qui était déjà à l'époque dirigé par un "batonié"), gragement, quadrille, lancier, cocoyé, et peut-être "maison"-"mazone" (voir plus haut).

[9] On trouvera une notation alternative et des tentatives d'écriture du jeu du tambour premier dans le cahier de rythme n°2 de Mililian Galis édité par ritmacuba.com (Note de 2010)

En ce qui concerne les danses de figures, la contredanse était déjà dansée par les noirs libres et les esclaves domestiques de la colonie française de Saint-Domingue. Ils l'adoptèrent en lui communiquant une vivacité rythmique inconnue du modèle original. Au XXe siècle, elle est toujours pratiquée à Haïti aux côtés des lanciers et des quadrilles (Simpson 1940). Alejo Carpentier a remarqué que les noirs y retrouvaient des figures familières de leur culture, certaines universelles comme le front des rangs de danseurs hommes et femmes face à face, qui évoluent ensuite simultanément en couple. "Le thème fondamental est ici encore le combat amoureux avec les avances et les reculs, la séparation et la réunion" (Curt Sachs, histoire de la danse, Gallimard 1938). En cela, malgré le comportement de retenue et les règles propres a la contredanse et aux danses de figure de la la tumba francesa on observe le même mécanisme que dans nombres de danses noires crées par les noirs et les métis en Amérique, comme les *calenda*, *congo* et autres *rumba* (Carpentier, p. 114). Dans le contexte haïtien traditionnel la solennité cérémonieuse des danseuses n'est pas non plus le seul apanage des danses de Cour : "Dans les danses, nobles et graves censées évoquer le caractère orgueilleux des Ibo (...) les danseuses tiennent les pans de leur jupe" (Leymarie. 1996 p.73).

4) Danses, gestuel et ryhmes emprunté au vaudou. Malgré l'indéniable caractère de danse de salon du *yuba* dans la tumba francesa, le *juba* /djouba est à l'origine une danse de vaudou rada, qui a eu tendance en Haïti à perdre son caractère religieux (cf. Jacques Roumain : « Le sacrifice du tambour Assoto(r) »). Ainsi, la danse haïtienne "djouba" ou "Martinique" est décrite aujourd'hui comme "charmante et gracieuse (Simpson). Au "*babul*" terme ancien de la tumba francesa correspond le "baboule" du répertoire rythmique rada. En ce qui concerne la dernière partie du *yuba*, le *"front"*, son spectacle est très proche des descriptions des danses Congo d'Haïti et de la pratique des "cassés" pour compromettre l'équilibre des danseurs dans le vaudou haïtien. Mais il ne s'agit plus ici que d'un défi, un jeu d'adresse. Les échanges sacré/profanes fonctionnent à Haïti dans les deux sens; nous paraît ainsi intéressante la présence de styles profanes au sein du rituel vaudou, comme l'utilisation de rythmes tels le *carabiné*, ou"carabinier", le *gragement* et la *mazone* pour mettre fin à la transe. Les deux pôles sacrés-profanes n'ont probablement jamais été séparés par une cloison étanche, et ceci dès la colonie de Saint-Domingue. On peut même se demander si dans le mât enrubanné de la *tahona* et de *tumba francesa* , au delà d'origines folkloriques d'Europe occidentale visibles, il n'y a pas un lointain rappel du poteau-mitan des temples vaudou.

Au premier plan à gauche : tumbera agitant un cha-chá (Photo Daniel Chatelain)

5) Emprunts organologiques au vaudou. Dans les descriptions des tambours vaudou, par exemple celles de Métraux, ressortent quelques identités communes avec la Tumba Francesa. On y lit que les tambours du culte *rada*, d'origine dahoméenne, sont peints de couleurs vives, on retrouve le groupe de trois tambours avec les noms créoles communs de tambour "*ségond*" (le dictionnaire des instruments Grove écrit "seconde") et tambour *bula (*dit aussi *bambula* ou *babula)* ; ces deux derniers termes montrent la parenté terminologique entre le tambour *bula* et le *babúl*, danse et toque de tumba francesa ; dans le vaudou, le tambour équivalent du *premier* se voit préférer le nom "*manman*" (nom très caractéristique d'un tambour maître dans un contexte religieux : dans les tambours *batá,* le tambour grave improvisateur est appelé aussi Iya - mère-). De fait, le "*premier*" a été nommé également "*manman*" à Cuba, c'est pourquoi celui qui le joue fut appelé "*mamamier*" ou "*mamanier*". Cependant la technique de frappe des tambouriers d'Haïti diffère totalement du jeu à main nue dans la *tumba francesa*, avec maillet pour le *manman*, une baguette et une main nue pour le ségond et deux baguettes pour le *bula* ; le passage à la frappe à main nue a dû se faire à Cuba, peut-être sous l'influence des esclaves bantous, prédominants dans les apports de nouvelle main d'oeuvre dans les plantations de café et rejoignant une façon de faire déjà existante à Saint-Domingue (où on frappait déjà ainsi les tambours du vaudou petro et les tambours ibo).

Tambours de tumba francesa de Guantánamo pour le toque mason (Photo Daniel Chatelain)

Dans d'autres traditions percussives haïtiennes se joignent le jeu avec les mains sur les membranophones et les baguettes du *catá* : le tambour "*djouba*" (ou "*Martinique*"), en forme de tonneau à douve - joué pour la divinité Zaka - est frappé à deux mains sur la peau, un autre musicien pouvant jouer simultanément sur le bois avec deux baguettes (*bwa cata*). Le "djouba"/"juba" se joue couché avec le blocage du talon, selon la même technique employée dans le *fronté* de *tumba francesa*. Le *congo masoné* haïtien, lui, est frappé avec les mains sur un ou deux tambours de vaudou *petro*, auxquelles s'ajoutent les baguettes d'un *cata* rudimentaire; tous les éléments de ce paragraphe sont de filiation bantoue.

Par ailleurs, un hochet à manche nommé *tchatcha* est agité dans le culte *petro*, produisant un bruit métallique ; il est recouvert parfois de pièces d'étoffe (et est utilisé également dans la musique profane), c'est bien notre "*cha-chá"*. En Haïti celui qui le joue ne reste pas avec les musiciens et rejoint les danseurs, de la même façon que les tumberas qui l'agitent ne sont pas considérées comme des instrumentistes.

Les tambours de la Société de Santiago (Photo Daniel Chatelain)

L'évolution de la morphologie des tambours de *tumba francesa*, à partir des tambours dahoméens transportés à Haïti, pourrait être calquée sur celle des tambours *Arará* de la Province occidentale de Matanzas, venus, eux, directement d'Afrique à Cuba, en reprenant le schéma développé par Maria Helena Vinueza (1986) pour cette dernière tradition. Les tambours sculptés en forme de coupe caractéristiques du Dahomey dans les premiers *cabildos Arará*, ont gardé dans la province de Matanzas le même système de tension de la peau fidèle aux origines dahoméenne (chevilles plantées dans le corps du tambour), mais, mis à part quelques rares tambours en tout point conformes aux tambours sculptés en coupe du Dahomey (dont on peut voir un bel exemplaire au Musée de la Musique de La Havane), le corps s'est simplifié pour adopter une forme tronconique et un décor simple (peint) en fonction des faibles possibilités techniques laissées aux esclaves de plantation et le dénuement de leurs conditions de vie, jusqu'à ce que soit perdu le souvenir de la forme originelle du tambour (à une exception où elle survit : *cabildo Arará* de Perico)[10]. Les tambours du rite rada d'Haïti sont de même origine que les tambours *Arará* (leurs noms se réfèrent tous deux à Ardres ou Ardra ou encore Allada, royaume autrefois indépendant plus tard intégré dans le royaume du Danhomé (actuelle République du Bénin). Nous pouvons alors faire l'hypothèse qu'ils pourraient avoir évolués eux aussi à Haïti vers la forme cylindrique à l'image de tambours bantous en passant éventuellement par la forme tronconique). Ils prenaient ainsi une forme habituelle aux tambours bantous, tout en gardant le procédé de tension dahoméen. Ces tambours synthétisants des traits culturels fon et bantous ont subi une nouvelle transformation à Cuba : l'accroissement de leur taille dans une

[10] La thèse de Mara Helena Vinueza est séduisante dans sa logique et sa simplicité. J'ai pourtant un doute : le tambour dahoméen en forme de coupe est-il le seul tambour d'origine des rituels *Arará* de Cuba et *Rada* d'Haïti*?* Les tambours traditionnels du Bénin ont une grande diversité morphologique, et des photos (en particulier des photos non éditées de Pierre Verger auxquelles j'ai eu accès à Porto Novo) montrent des tambours très proches des tambours *Rada* haïtiens et, dans leur forme sinon dans leurs dimensions, analogues aux tambours *Arará* cubains.

nouvelle influence bantoue; ils se sont retrouvés à côtoyer à Cuba des percussions d'origine purement bantoue pour le *catá* et les c*ha-chá*, et d'origine européenne pour la *tambora.*

Le face-à-face du tambourinaire et du danseur dans le frente (Photo Daniel Chatelain)

La tumba francesa comme membre d'une famille caraïbéenne et américaine

Les danses de *tumba francesa* mériteraient d'être replacées dans une famille de danses d'influence française en Amérique, où on retrouverait les danses de figures d'Haïti, de Santo Domingo, de Martinique, de Guadeloupe, de Trinidad, les quadrilles du nord-est brésilien avec leurs ordres en Français ou au sifflet, et des danses du Sud des États-Unis. A la Nouvelle-Orléans, on connaissait ainsi dans les danses chantées en "french patois" la *bamboula*, le *juba* et la *babouille* (mot voisin de la *baboule* haïtienne ou du *babúl* de l'Oriente cubain) ; la *bamboula* qui était dansée ainsi à Congo square au 19e siècle, l'était d'ailleurs par des noirs de Saint-Domingue, venus directement, sinon passé par la Jamaïque, ou, en majorité, expulsés de Cuba avec les colons franco-haïtiens (Vayssac p. 104 et Hunt p. 78); le *juba* ou *yuba*, nom de danse commun avec Haïti, la Guyane, la Martinique, la Guadeloupe et autres îles ayant subi une influence française à un moment de leur histoire (Dominique, Grenade...), était dansé non seulement à la Nouvelle-Orléans, mais aussi d'autres endroits du Sud des États-Unis, ainsi dans les deux États des Caroline du Nord et du Sud et en Virginie ; il y a même trace de ce rythme *yuba* à Puerto-Rico (qui a eu aussi ses réfugiés *"franceses"* de Saint-Domingue) intégré dans des formations de *bomba* (J. Storm Roberts, pp. 26,

157, 196, 223)[11]. A Santo Domingo la *bambula* était dès le 18e siècle une fête connue pour ses danses de Cour commandée par une reine munie d'un bâton pour diriger les danses. La *bamboula* était l'autre nom du léwoz, les séances de gwo ka guadeloupéen, ou cette fois, c'était le commandeur qui remplissait cette fonction, toujours avec un bâton. Au temps du royaume de France, il semble bien que *bamboula* était un nom collectif de danses : les danses tolérées par le pouvoir monarchique. Partout où ce pouvoir s'est fait sentir sur les terres américaines surgissait la "bamboula" (bamboula ou baboula était aussi un tambour, fort populaire sur ces mêmes territoires) (Ortiz 1954, vol. 3).

Danseuses de bomba porto-ricaine – Villarceaux -2008 (Photo Daniel Chatelain)

Dans la percussion, il y a des parentés évidentes de la *tumba francesa* avec la musique de tambour des Antilles françaises (*Bel Air* de la Marinique, *gwo-ka* de Guadeloupe, *lérol* et *kamougué* de Guyane), qu'il s'agisse du rythme de base du *masón*, du nom d'instruments, de schémas d'accompagnement du *bula*, de l'ensemble du *fronté* avec la posture assise sur le tambour, le blocage de la peau avec le talon du pied dans ce cas, le jeu avec le danseur. Autres analogies :

- On retrouve dans la tradition du *gwo ka* des instruments d'accompagnement nommés *bula* et *cha-chá* (ce dernier sphérique dans ce cas) : dans la tradition du *bel-air* (Martinique) le tambour *bélé-juba*, qui donne le rythme de base. Tandis qu'à Marie-Galante le *boula marqueur* improvise sur les quadrilles (accompagné avec un autre *boula*, qui, lui, est un tambourin à cymbalettes).

- Le *boula* est (ou a été) également présent à St Thomas, à Grenade, comme "tambour Bel-air" et dans sa dépendance Carriacou, cette fois dans un contexte rituel. Visiblement de même famille linguistique que les *bula / boula* est le *burlador,* qui mène le rythme de la *bomba* portoricaine.

[11] La *bomba* porto-ricaine*,* ensemble de danses avec rythmes et chorégraphies propres, a en effet absorbé des danses françaises dans des styles appelés leró ("la rose" ou "le rond"), dansé en cercle, *bambulaé*, *babú*, *martiniquais*,

- La technique du “talonné” ou “bai talon”, comme on dit aux Antilles françaises est repérée non seulement dans le *juba* haïtien, le *fronté*, le *lewoz* et le *bel-air*, mais aussi dans le *tambour balcié* (ou *prí-prí)* de Santo Domingo, le “*tambu*”, le “*kumina*” jamaïcain ou encore le *bamboula* de Saint-Thomas et des Iles Vierges américaines (ce dernier disparu).
- La controverse entre le danseur et le tambour est, elle, un “bien de famille” commun entre le *fronté* cubain (moment du *yubá*), le vaudou et le *juba* haïtien, le *bel-air* martiniquais, le *“belé juba”* de la Dominique et la *bomba* portoricaine (et présente au-delà dans bien d’autres styles négro-américains).

Un élément commun à l’ensemble de la musique des Antilles francophones et de la musique haïtiano-cubaine de tumba francesa, sont les “*ti-bois*” et “*catá*”, de fonction identique, instruments tubulaires qui donnent le rythme de base. Pour ce qui concerne les rythmes binaires joués sur le *ti-bois* et le *catá,* le schéma rythmique est le même : soit simplifié avec la division de la mesure en trois coups (ce qu’on appelle à Cuba “*tresillo*”), soit ornementé par l’adjonction de deux autres coups (le “*cinquillo*”). Le “*tresillo*” et le “*cinquillo*” sont deux éléments fondamentaux d’influence de la musique franco-haïtienne d’Oriente dans la musique cubaine, transmis principalement à travers la c*ontra-danza criolla* qui a pris à Cuba la suite de la contredanse française, puis à travers le *danzón* et les styles modernes qui en dérivent (cf. Première partie de cet article).

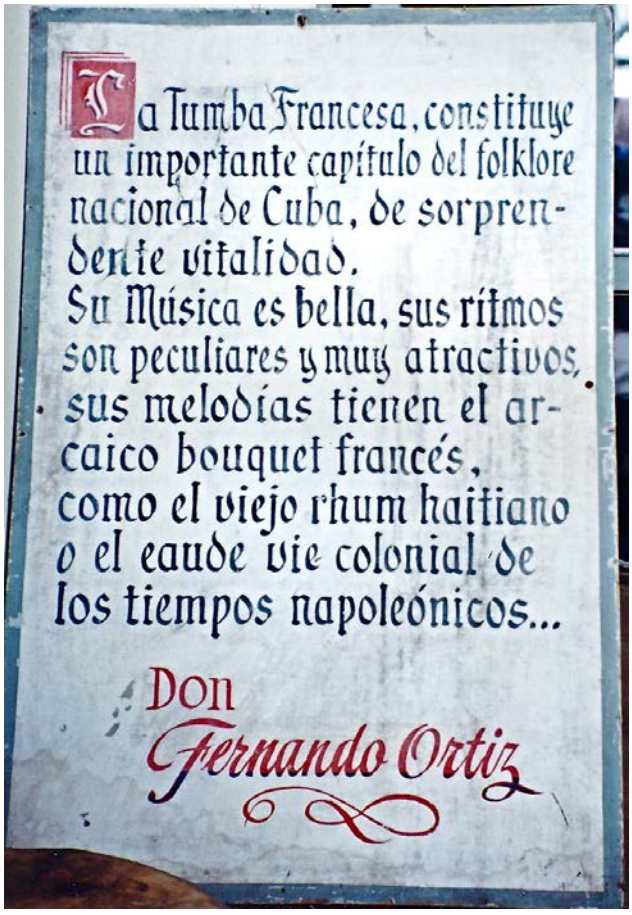
Le “*patois*” cubain comme membre de la famille des créoles issus de la confrontation du Français et des langues africaines en Amérique (Caraïbes et Louisiane) est un autre élément situant ce phénomène dans un ensemble, reflet de codes culturels communs, avec comme autre exemple le langage de connivence lié à l’orientation des pointes du *“tignon*” ceignant la tête des tumberas, qui avait (il a disparu) dans les tumbas francesas et les plantations d’Oriente , la même subtilité qu’en Martinique et en Guadeloupe.

La survie de la *tumba francesa* et son rayonnement récent

Elle a perduré à Cuba à l’intérieur de structures identiques aux cabildos des autres sociétés noires et à fait preuve d’une longévité souvent supérieures à ces derniers alors que ceux-ci disposaient en général, en plus, du lien mystique. La survie de la tumba francesa un siècle après la fin de l’esclavage à Cuba répond à un sentiment identitaire spécifique, bien que tout-à-fait intégré dans la société cubaine. La *tumba francesa* est resté le fleuron et le symbole de la tradition “franco-haïtienne”, comme on le dit à Cuba (il serait aussi juste en l’occurence de la nommer afro-haïtienne). Elle a même continué à se distinguer du nouvel apport haïtien du début de ce siècle, constitué de travailleurs agricoles qui ont fait résonner les chants en créoles et les tambours du vaudou (des différents rituels vaudous, d’ailleurs) dans les campagnes du sud-est cubain.

(suite de la note 10) *grasimá* (avec lanciers et rigodon) ou *damiá* comme le rappelle I. Leymarie. 1996 (p. 95).

Il faut distinguer cette tradition de l'apport culturel français et "franco-haïtien" proprement dit dans l'histoire de Cuba et qui concerne également les provinces occidentales (foyers de Cienfuegos, Matanzas, Pinar del Rio, Santa Clara, Sancti Spiritus et bien sûr la capitale) et pas seulement l'Oriente. La conjonction en Oriente de l'influence repérable des deux composantes, blanches et noires du monde disparu de Saint-Domingue contribue à donner un caractère spécifique à cette influence. D'un côté l'Oriente continuera un contact direct avec l'hexagone tout au long du 19e siècle. De l'autre, un élément du caractère culturel spécifique de cette région a été maintenu par ces Noirs "français" remarqués au sein de la culture populaire[12]. Ainsi le folklore -mot que je n'ai jamais entendu utilisé de manière péjorative à Cuba- "oriental", reprend à bon droit rythmes et danses de la tumba francesa avec des troupes comme la Cutumba, le Ballet Folklorique d'Oriente. Et aussi l' »Ensemble Folklorique National », qui souligne ainsi que la tumba francesa est considérée également comme un patrimoine national de la nation cubaine. Les écoles professionnelles de musique cubaine intègrent la transmission de ses rythmes de même que pour les autres traditions culturelles afro-cubaines.



Ce panneau citant un éloge de Fernando Ortiz à la tumba francesa se trouvait en 1993 dans le local de la Société de Guantánamo (Photo Daniel Chatelain)

La tumba francesa est cependant une communauté historique qui doit continuer à vivre elle-même au-delà des représentations externes à la communauté, et de l'intégration de sa musique dans des oeuvres

[12] Nous schématisons : rappelons la composante mulâtre présente de manière importante à l'arrivée de Saint-Domingue. Les colons et autre réfugiés étaient souvent métissés.

composites (plutôt rares jusqu'aujourd'hui). Elle seule est garante de la fidélité du caractère unique du rapport entre ses chants, sa percussion et sa danse. Ses tambouriers et ses tambours maintiennent le fil d'une tradition d'instruments spécifiques qui ne sont pas fabriqués à l'extérieur d'elles et qui sont loin d'être réductibles aux tumbadoras sur lesquelles peuvent être à l'occasion adaptés certains rythmes. Or dans la situation actuelle il y a une menace pour la survie de la tumba francesa, aiguë pour la société de Santiago, les difficultés économiques contribuant à disperser des membres de la communauté, et le manque de moyens, devenu ces derniers temps général pour les acteurs de la culture populaire cubaine, est perçu dramatiquement dans une tradition fière, par exemple, d'un habillement très spécifique devenu hors d'atteinte pour ses membres. A l'encontre de cet isolement, une bouffée d'oxygène a récemment été donnée à la société de Guantanamó à travers son inclusion dans un circuit touristique de visite de l'Oriente, depuis que les avions européens atterrissent régulièrement à Santiago de Cuba. Tout récemment, le pianiste cubain Alfredo Rodriguez s'est associé la société de Santiago pour un fervent hommage à la tradition de tumba francesa.

Représentation de tumba francesa par le Conjunto Folklórico Nacional – La Havane -1989 ?
(Photo Daniel Chatelain)

La tradition musicale de la tumba francesa, n'a pas comme d'autres traditions afro-cubaines la vitalité actuelle du support religieux pour assurer sa permanence. L'absence de relations entretenue dans la période historique récente entre l'Oriente cubain et la proche Haïti la fait regarder comme un phénomène particulariste, localiste, alors qu'elle est une manifestation du caractère original de cette région cubaine profondément ouverte sur le reste de la Caraïbe (et il est à espérer que des relations normales de

circulation rétablies avec, en particulier une Haïti démocratique, contribue, entre autres choses, à modifier dans le futur cette perspective).

Dans la tumba francesa les "nègres français" de Cuba viennent à leur manière digne de nous parler de notre passé refoulé, avec cette combinaison unique de l' énergie percussive africaine avec des danses soit africaines et acrobatiques, soit européennes créolisées; en ce qui concerne ces dernières, les allures "anciens régime" (qui sont en fait tout autre chose) de danse de Cour ne doivent pas masquer la fierté de ceux qui se sont libérés des jougs anciens en n'ayant rien renié d'eux-mêmes.

Détail de tableau – Santiago de Cuba – 1991 (Photo Daniel Chatelain)

LEXIQUE

(Les noms en gras italiques font partie du vocabulaire interne de la tumba francesa et de la tahona ; T.F. est pour Tumba Francesa)

abakuá : confrérie initiatique cubaine (Occidente), originaire de la côte des Calabars (Est du Nigeria)
Arará : culte de Cuba (Occidente) d'origine dahoméenne
Babouille : danse de Nouvelle-Orléans chantée en "french patois"
Baboule : danse populaire haïtienne
babúl* :** 1) partie du ***yubá, 2) homonyme de ***yubá***
bastonera, bastonero: voir **mayor(a) de plaza**
bata : haut de vêtement féminin
batiré : partie rapide du mason; autre nom du rythme mason

bohios : maisons paysannes rudimentaires

bokú : tambour de la conga orientale

bula : tambour d'accompagnement de T.F.

bula segond ou ***bula second :*** deuxième tambour d'acompagnement de T.F.

bamboula : voir **babouille**

bula, bamboula, babula : 1)tambours du vaudou haïtien, 2)tambours populaires des Antilles francophones et de Louisiane; ex. : le bula est utilisé dans le gwo ka.

Bulayé : 1)tambourinaire jouant les bulas de T.F., 2) tambourinaire jouant le bula vaudou (Courlander écrit "bulatier"

Cabildo : forme d'organisation légale des Noirs dans le Cuba colonial; actuellement société récréatives (cabildo Carabali) ou religieuses (cabildo Arará)

calenda : danse d'esclaves d'origine bantoue

carabali : Noir cubain supposé provenir de la côte des Calabars; groupement de même origine géographique (ex : cabildo carabali)

carabiné, crabigné : style musical haïtien transplanté à Cuba

***catá* :** idiophone tubulaire de la T.F.

***catayé* :** joueur de catá

cha-cha : instrument sphérique d'accompagnement utilisé dans le gwo-ka des petites Antilles francophones

***cha-chá* :** hochet à manche utilisé par les *tumbera*s

changüi : style de musique populaire de l'Oriente

cinquillo : figure rythmique comportant 5 frappes dans la mesure, contenant les trois frappes du *tresillo*

***cobrero* :** moment du toque de yubá, utilisé en général

cocoyé, cucuyé haïtiano : style musical urbain né à Santiago de Cuba dans la communauté immigrée de Saint-Domingue

columbia : rumba masculine rapide et acrobatique

comparsa : groupe de carnaval organisé de musique et de danse présentant une chorégraphie

composé : le compositeur dans la tumba francesa, en fait auteur-compositeur interprète.

Conga : groupe carnavalesque réuni autour de percussions de défilé; groupement carnavalesque de quartier

conga orientale : style musical et dansé spécifique du carnaval en Oriente (Santiago de Cuba)

congo : Noir cubain d'origine bantoue (actuels Congo, Zaïre, Angola, Mozambique…)

congo masoné : danse du vaudou Petro

conguero : 1) participant d'une conga 2) joueur de de tumbadora ou "conga"

contradanza criolla : style musical créole cubain provenant de la contredanse

criolla : style musical créole cubain dérivé de la conradanza en 6/8

danza : terme qui a supplanté celui de contradanza criolla (contraction)

djouba : tambour haïtien unimembranophone en forme de tonneau, appelé aussi "Martinique"; danse appelée également de ces deux façons. (voir **yuba** ou **juba**)

danzón : style cubain issu de la contradanza

escobilleo : pas de base de T.F.

floreo : nom données aux variations éxécutées sur le tambour *premier* ou tout autre tambour improvisateur

***fondo* :** tambour membranophone de tahona

***front, fronté, frente* :** danse masculine acrobatique, dernière partie du yubá

grayé, gragement, grayement, grayima : style musical haïtien transplanté dans l'Oriente cubain (disparu à Cuba)

guajira : style musical créole cubain "campesino" (de la campagne)

habanera : style musical créole cubain

juba : voir **yuba**

kutumba : verbe bantou, danser, faire de la musique

loa : divinité du vaudou

lokole : idiophone tubulaire africain (lingala)

***makóta* :** toque du yubá (terme utilisé à Guantanamó mais non entendu à Santiago)

***manman* :** tambour soliste du vaudou haïtien

***mamamier, mamanier* :** tambourinaire jouant le tambour premier (rare)

***mangasila* :** toque de yubá (disparu)

marimba : danse de Noirs de Cuba (ancien)

***maruga* :** voir cha-chá

mamarrachos : personnages déguisés de carnaval

***masón* :** danse et toque binaire de T.F.

mazone : danse du vaudou

***mayora de plaza* :** maîtresse de cérémonie, directrice de la danse

merengue : style musical de Santo-Domingo

meringue : style musical haïtien

miondo : idiophone tubulaire africain (kikongo)

montonpolo : rassemblement de tous les musiciens du Carnaval (ancien)

paseo: groupe carnavalesque

***patois, patuá* :** créole de la communauté cubano-haïtienne implantée à Cuba au début du 19e siècle

quinto : tambour soliste de rumba

***rastreo* :** pas glissé (T.F. et conga orientale)

***redublé* :** terme fonctionnel pour désigner le tambour premier

***repicador* :** tambourinaire soliste

***repique* :** tambour soliste

rumba : ensemble de styles cubains percussifs, chantés et dansés originaire de l'Occidente cubain

***segond, segón* :** voir *bula segond*

***segondier* :** joueur de *bula segond*

***tignon* :** foulard porté sur la tête des femmes créoles, noué selon un code de signes faisant message

***tahona, tajona* :** formation de défilé carnavalesque issu de la même communauté que la T.F.

***tambora* :** tambour bi-membranophone utilisé dans le *masó*n et la *tahona*

***tambuyé* :** tambourinaire de T.F.

tcha-tcha : hochet utilisé dans le *vaudou petro*

ti-bois ou ti-bwa : idiophone des Antilles francophones

toque : nom cubain pour désigner une structure rythmique ou polyrythmique

tresillo : figure rythmique caractéristique de l'influence haïtienne comportant trois frappes dans une mesure de structure binaire

***tumba* :** 1) Afrique : cérémonie initiatique utilisant des tambours; tambours 2° Cuba : fête; danse tambourinée; groupement communautaire de festivités et d'entr'aide; nom générique des tambours de T.F.

***tumbera* :** choriste, danseuse de la T.F.

SOURCES

BIBLIOGRAPHIE :

A. DE SAINT-DOMINGUE A CUBA : HISTOIRE DE LA PROVINCE D'ORIENTE ET INFLUENCE FRANCO-HAITIENNE A CUBA ...OU AUTRES LIEUX

- anonyme non daté "**Quelques danses profanes de notre folklore"** Haïti
- Emilio BACARDI MOREAU : **"Cronicas de Santiago de Cuba"** (archives de Santiago de Cuba)
- id. 1910 (1ère éd.) : **"Via Crucis"** (roman)
- Fernando BOYTEL JAMBU 1982 : "**Las ruinas de los Franceses en la Sierra Maestra**" Revolucion y cultura, La Havane
- Jorge BERENGUER 1977 **"La immigracion francesa en la Jurisdiccion de Cuba"** revista Santiago n°26-27, Santiago de Cuba
- José Maria CALLEJAS : **"Historia de Santiago de Cuba"**, non daté
- Alejo CARPENTIER 1985 (1ère édition en espagnol Mexico 1946) : **"La musique à Cuba"** ed. Gallimard, Paris
- collectif 1993 : **"Les Français dans l'Orient cubain",** actes du colloque international de Santiago de Cuba de 1991 : éd.Maison des Pays Ibériques, Bordeaux
- Cristobal DIAZ AYALA : **"Musica Cubana del Areyto a la nueva trova",** éd. Cubanacan, Puerto Rico
- Rafaël DUHARTE : **"La huella de la emigracion francesa en Santiago de Cuba",** revista Del Caribe n° 10, Santiago de Cuba
- id. 1990 : **"L'influence de la Révolution Française dans la région orientale de Cuba (1789-1896)"** in "Esclavage, colonisations, libérations nationales" éd. L'Harmatan, Paris
- Katherine DUNHAM 1957 : **"Les danses d'Haïti"**, éd. Fasquelle
- Alfred HUNT 1988 **"Haïti's influence on Antebellum America"** Louisiana State Université Presse, Bâton Rouge/London
- Argeliers LEON **"De la contradanza al danzon"** in Ezequiel Rodriguez "Iconographia del danzon", La Havane

- Isabel MARTINEZ GORDO 1989 : **“Algunas consideraciones sobre “Patois Cubain” de Fernando BOYTEL JAMBU**”, éd. Academia, La Havane

- Alfred METRAUX 1958 : “**Le vaudou haïtien”** éd. Gallimard

- Francisco PEREZ DE LA RIVA non daté : **“El Café”**

- Juan PEREZ DE LA RIVA 1975 : **“El barracón y otros ensayos”** Ed. Ciencas sociales, La Havane

- G. E. SIMPSON 1940: **“Peasant songs and dances of northern Haïti”** pp 203-215, Journal of negro library v. 25 n°2

- Sandrine VAYSSAC 1991 **“The refugiees from the Saint-Domingue Revolution in Louisiana”** Mémoire. Sorbonne Nouvelle, Paris

- Alain YACOU 1985 : **“Santiago de Cuba à l’heure de la révolution de Saint-Domingue (1790-1804)”** in **“La ville en Amérique espagnole coloniale”** Université Paris III -

- id. 1989 **“El proyecto de las rebelliones esclaves de la isla de Cuba en la primera mitad del siglo XIX”** Del Caribe n° 13, Santiago de Cuba

- id. 1989 **“Expulsion de los Francés del Oriente de Cuba”** Del Caribe n° 15, Santiago de Cuba

Remerciements pour leurs entretiens à Olga Portuando, historienne de Santiago de Cuba, Cisnero Justiz, historien populaire, à Rafaël Duharte, directeur des recherches de la Casa del Caribe, ainsi qu’à Kettly Noël, chorégraphe haïtienne, pour sa relecture.

Local actuel de la tumba francesa de Santiago – 2008 – D. R.

B. LA TUMBA FRANCESA : MUSIQUE, DANSE, SOCIÉTÉ

- Olavo ALÉN 1976 (date d'enregistrement) : Notes du disque **"Tumba Francesa"** EGREM

- id. 1977 : **"Las sociedades de tumba francesa en Cuba"** revista Santiago n°25 pp 193-209

- id. 1986 : **"La musica de las sociedades de tumba francesa en Cuba"** éd. Casa de las Americas, La Havane

- id. 1995 : **"Rythm as duration of sounds in Tumba francesa"** in Ethnomusicology vol. 39 n°1 pp 55-71

- Nieves ARMAS RIGAL 1991 : "**Los bailes de las sociedades de tumba francesa**", La Havane

- Raphaël BREA et José MILLET 1989 : **"Grupos Folklórico de Santiago de Cuba",** avec lexique, Ed. Oriente, Santiago de Cuba

- GRANMA Internacional 14 août 1988 : **"Le silence de la reine"** (éd. française) <après le décès de Tecla, "reine" de Santiago>.

- Helio OROVIO 1981 : **"Diccionario de la musica cubana"** Ed. Letras Cubanas, La Havane

- Fernando ORTIZ 1921, réédité in "Ensayos etnograficos, 1976 :"**Los cabildos afrocubanos"** La Havane

- id. 1949 : "**Los bailes y los cantos de la tumba francesa"** BOHEMIA

- id. 1951 : **"Del Folklore antillano afrofrancès"** BOHEMIA n°34, La Havane, reproduit dans revue "DEL CARIBE" n° 8 1987, Santiago de Cuba

- id. 1954 : **"Los instrumentos de la musica afrocubana"** (en 5 vol.), vol. III et IV

- 1965 : **"La Africanía de la musica folklórica de Cuba"** Universidad de Las Villas, La Havane (p. 434-435)

- John STORM ROBERTS 1972 : **"Black music of two worlds"** Ed. Original music New-York

- Elisa TAMAMES 1955 : **"Folklore cubano : la poesia en la tumba francesa"** Thèse de doctorat. Université de La Havane. Le premier et le deuxième chapîtres ont été publié dans **Actas del Folklore** : "**Antecedentes historicos de las tumbas francesas**" année 1 n°9 1961 La Havane, "**Antecedos sociológicos de las tumbas francesas**" id. n°10 1961

- Maria Elena VINUEZA 1986 : **"Presencia Arará en la musica folklórica de Matanzas"** Ed. Casa de las americas, La Havane

Remerciements pour leurs entretiens et leur attention amicale à Gaudosia "Yoya" VENET DANGER, reine et composé, Andréa FIGUEROA, mayora de plaza et son mari Flavio FIGUEROA (tumba francesa de Santiago), ainsi que Olavo ALÉN, directeur du CIDMUC (Centre de Recherche et de Développement de la Musique cubaine), Miké CHARROPIN, Rogelio MARTINEZ FURE (Conjunto Folklórico nacional de Cuba) et Séverine DELUC après l'enquête menée en commun en 1993 sur la présence française en Oriente.

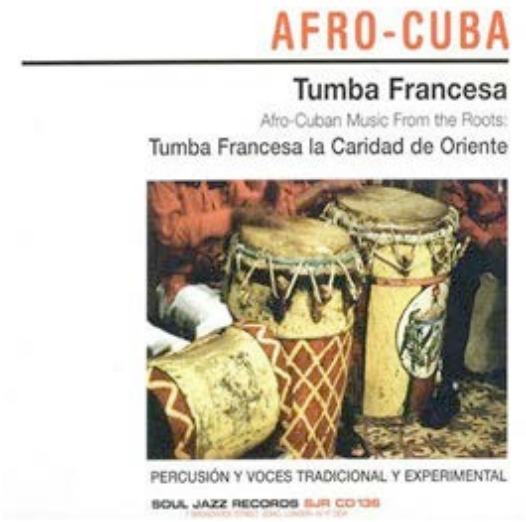
C. DOCUMENTATION SONORE

- « AfroCuba » (compil.) Rounder (comporte un enregistrement en studio de 1976 de la tumba francesa de Guantanamó)

- « La musica del pueblo de Cuba » (même plage que dans "AFRO- CUBA") *LP EGREM LD 3440/3441.*

- « Semblanza Musical de Santiago » Serie por la cultura cubana vol. 1 (compil.), 1983 - *LP EGREM LD 214* (comporte un titre de Tumba Francesa et l'orchestration du Cocoyé de 1836 relevé par Casamitja)
- « Tumba Francesa, Antologia de la Musica afro-cubana vol. VII » enregistré à Guantanamó 1976, notes de pochettes d'Olavo Alén - *LP EGREM LD-3606**[13]
-« Tumba Francesa : Agrupacion Tumba francesa "La Pompadour" de Guantanamó" *K7 Areito 3606* (même enregistrement que le précédent, sans les notes)

Et également :
- Archives sonores A.C.I.-TRANSRYTHMES (1992-1993) Université Paris 8.
- Celia CRUZ "Homenaje a los santos" vol. 2 pour la "Danza del Coyote" (sic) (au lieu de "Danza del Cocoyé") - LP *SEECO SCLP 9281* et CD
- Comparsa de Los Hoyos "Con el Cocoyé" 45 t. LP *EGREM 7576* (non daté), conga de "rythme mason"
- Alfredo RODRIGUEZ "Para Yoya", titre hommage à Gaudosia "Yoya" VENET DANGER. CD *MELODIE 82875-2*
- Alfredo RODRIGUEZ "Cuba Linda", contenant "Tumba, mi tumba" d'Alfredo RODRIGUEZ et "Yoya" VENET DANGER ,enregistré avec la Tumba Francesa de Santiago de Cuba



Ce CD est paru postérieurement au texte

D. DOCUMENTATION VISUELLE

- Archives de Télé Turquino, Santiago de Cuba : "**La reina cantadora**" (sur Consuelo "Tecla " VENET DANGER), "**La Gran Piedra**" Guion V, "**Los franceses en Santiago**"...
- Santiago VILAFUERTE "**La tumba Francesa**" (film 35 mm) ICAIC La Havane
- Diego Navarrete " **La Gran Piedra"** (film 35 mm N et B) ICR ORIENTE Santiago de Cuba

[13] Note (2010) : Réédité dans le coffret de 10 CD EGREM Antologia de la Música afrocubana.

- Howard DRATCH et Eugène ROSOW "**Les routes du rythmes**" (présentation Harry Bellafonte) vol. 1
- Yves BILLON "**Salsa Opus 5**" Les films du village
- Dominique Roland "**Son cubano**"
- archives photo et vidéo RITMACUBA-ACI-TRANSRYTHMES. Université Paris 8. [14]
- filmage de Séverine DELUC à Guantanamó (1993 - archives personnelles)

E. MUSEES, INSTRUMENTARIUMS

- Muséo de la Musica, La Havane
- Muséo del Carnaval, Santiago de Cuba

F. SÉLECTION DE PARUTIONS CONNEXES DE L'AUTEUR (ajout 2010)

2007. "Les instruments de percussion cubains" par Daniel Chatelain. Cahier inclus dans "Introduction aux percussions du monde", éditions Cité de la Musique (Paris) Collection : musiques du monde. Dossier commandé par la Cité de la Musique (Paris) pour ses ateliers pédagogiques, réalisé en 2004.

2004. "Musiques haïtiennes à Cuba : influence et échanges" par Daniel Chatelain (11 p.). AFRICULTURES spécial HAÏTI n°58 mars-mai 2004, L'Harmattan, 248 p., ISBN : 2-7374-5380-9 et www.africultures.com

2002. "Tambours des Noirs, Tambours des Blancs" ou "La transculturation blanche des tambours des Noirs" de Fernando Ortiz (1952), traduction et avant propos : Daniel Chatelain. PERCUSSIONS n° 9 (nouvelle série). Rubrique traditions : 4-15 et PERCUSSIONS n°10 : 4-14. éditée par l'Afpercu (Association Française des percussionnistes). Réédité en pdf sur www.ritmacuba.com

2000. - "Tumba francesa. Permanence des 'noirs français' dans la musique et la danse de Cuba" par Daniel Chatelain in : Gérard BORRAS (dir.), Musiques et sociétés en Amérique latine. MONDES HISPANOPHONES n°25 - Rennes : Presses Universitaires de Rennes : 35-52.

2000.- "Historical Chart of the Styles of Popular Cuban Music" par Daniel Chatelain in Tito Puente's Drumming with the Mambo King de Tito Puente et Jim Payne. Hudson Music. www.hudsonmusic.com. Version anglophone et révisée de 1996. "Tableau généalogique des styles de la musique cubaine".

1998. "Discographie des musiques afro-cubaines". Daniel Chatelain. PERCUSSIONS n° 59 (première série). Première partie.

[14] Note 2010 : Les archives photos ont été intégrées en grande partie à un diaporama en ligne : http://picasaweb.google.com/ritmacuba/TumbaFrancesa#

1998. "Musiques des Caraïbes, musiques de Cuba : des îles vers l'Ile-de-France" par Daniel Chatelain in Musiques du monde en Ile-de-France (dir. Mône Guilcher). ARIAM Ile-de-France / Modal FOLIO.

1996. "Tableau généalogique des styles de la musique cubaine" par Daniel Chatelain et Michel Faligand. PERCUSSIONS N° 43 (première série). Rubrique Documentation.

Tumba Francesa de Guantánamo (2010). Photo Céline Malarange - Ritmacuba