

TAMBOURS DES NOIRS, TAMBOURS DES BLANCS

ou

“ LA TRANSCULTURATION BLANCHE DES TAMBOURS DES NOIRS ”.

Une traduction par Daniel Chatelain de :

“ *LA TRANSCULTURACION BLANCA DE LOS TAMBORES DE LOS NEGROS* ”, **Fernando Ortiz** (1952).

AVANT- PROPOS DU TRADUCTEUR

“*La transculturación blanca de los tambores de los negros*” est un texte cinquantenaire, devenu une référence à Cuba, où il a été réédité deux fois intégralement et une troisième fois partiellement¹. Son titre un peu étrange, fait appel à un concept toujours mal assimilé, mal compris, voire encore inconnu dans nos Sciences Sociales : ce concept de *transculturation* qu’avait forgé Fernando Ortiz pour démêler le processus de formation de ce qu’on appellerait peut-être aujourd’hui la *créolité*. Le concept de transculturation définit mieux que celui d’aculturation, celui-ci bien reconnu dans les Sciences Sociales, ce qu’est une culture issue de deux (ou plus) cultures différentes². Un pionnier de l’ethnologie comme Malinovski l’avait compris et en fit l’éloge dans sa préface du livre dans lequel Ortiz a utilisé ce concept pour la première fois, *El contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940). Pourtant, dès le moment où il a pris sa plume, ce Cubain avait contre lui de parler en pluridisciplinaire (avant la lettre) - donc hors l’autorité d’une discipline - et depuis une île caraïbe alors sans prestige, intellectuel ou autre ! D’où un faible impact international... et un fort impact national. Ortiz a été surnommé “troisième découvreur de Cuba” (succédant à Colomb et au géographe-cartographe Humboldt) pour avoir mis à jour le monde souterrain d’une

population jusque là réputée sans culture, celui de la culture afro-cubaine.

Ainsi, cet article qui permet de suivre le fil d'Ariane de l'origine des tambours métis emblématiques de la musique cubaine et de l'antique coexistence des "tambours des Blancs" et des tambours des Noirs" a eu jusqu'ici un impact limité à Cuba et au monde latino-américain. Embrassant l'Histoire de trois continents, l'Afrique, l'Europe et l'Amérique, il devrait susciter un intérêt bien moins limité géographiquement. Avec ce texte, les tambours noirs, blancs ou métis entrent à titre égal dans la sphère culturelle au-delà des vieux préjugés. Et, grâce à une perspective historique époustouflante où défilent les siècles de l'Antiquité à nos jours, apparaissent des cousinages où des droits d'aînesse qui suggèrent et tissent des liens historiques entre des instruments dont la parenté n'apparaissait que fonctionnelle.

Certes, des spécialistes de l'Histoire, de la sociologie, de l'ethnologie ou de l'ethnomusicologie d'aujourd'hui, qui se méfient souvent des grandes fresques brassant les siècles et parcourant les continents, trouveront, à bon droit, à redire à ce texte de "généraliste" puisant dans les références bibliographiques de son époque, certaines vieilles (forcément vieilles !) ou pourront pointer du doigt les clichés intellectuels correspondants à la première moitié du XX^e siècle³. En effet, de l'ivraie se mélange au bon grain. De plus le texte démarre plutôt mal ! Alors que sur le fond l'auteur s'emploie à réévaluer à la hausse les apports africains à l'Europe, une terminologie évolutionniste aujourd'hui rejetée (Afrique primitive, pays de culture avancée...) plombe quelque peu le propos. Les clichés sur "le rythme dans la peau... noire" ne sont pas loin, ni d'autres terrains épineux.

Cependant, comment dédaigner ce texte quand les musiques métisses sont de ces "nouveaux enjeux" qui interpellent et bousculent aujourd'hui le champ et la nature même de la discipline ethnomusicologique. Surtout si on reconnaît à ce Cubain d'ascendance cent pour cent espagnole, familiarisé à l'altérité par le détour curieux d'années de jeunesse passées aux îles... Baléares, qu'il est de ceux qui ont permis d'assimiler intellectuellement

l'apport culturel de la composante noire et africaine de la culture cubaine et à travers cela de penser le métissage culturel. Cette pensée du métissage, tel que nous l'appelons à tort ou à raison aujourd'hui, l'amène à retrouver le métissage culturel au sein même de l'Histoire de l'Europe, cette Europe si jalouse de sa singularité supposée.

La collision de la culture espagnole-européenne et des cultures africaines sur la terre du Havane brun et du sucre blanc, axe de réflexion dominant de Ortiz, l'a fait s'interroger sur la nature de cette composante espagnole issue elle-même de la confrontation de cultures différentes. Sept siècles d'appartenance aux terres musulmanes sont la pierre angulaire des apports extra-européens à la culture espagnole dans lesquels l'Afrique noire joue un rôle occulté. Dans le cas qui nous occupe cette interrogation est portée à travers un instrument de musique dont on ne peut pas dire que les historiens lui aient attaché jusqu'ici une grande importance. Il n'y a d'ailleurs pas si longtemps que l'Histoire a intégré les objets culturels dans son domaine. Il se trouve que dans sa démarche, "Don Fernando" bouscule ainsi les certitudes ou les visions communes en vigueur concernant l'apparition et le développement de cet instrument (ou famille d'instruments) en Europe. Si on suit Ortiz, il n'y a pas eu une seule voie pour l'arrivée des tambours en Europe. Ni seulement les Croisades, ni seulement la voie turque. Il y a une troisième voie, qui se trouve être la plus ancienne.

Une vulgate historique battue en brèche mais encore prégnante, raye de la mémoire collective de l'Europe la longue présence musulmane en Espagne, présence débordant par moments au-delà des Pyrénées et sur d'autres rivages de l'Europe méditerranéenne. Perpétuant une vision surannée d'une Europe rétrécie à la partie chrétienne dans ces longues périodes d'occupation de son Sud. Excluant une clé, qui n'a rien moins que permis à cette Europe de sortir du Moyen Âge en véhiculant vers elle les savoirs philosophiques et scientifiques, gréco-romains ou arabes, qui lui manquaient : l'Espagne musulmane, qui a fait coexister des populations et des élites musulmanes, juives et chrétiennes près de sept siècles, fournissant ce qu'on pourrait appeler dans le vocabulaire technologique à la mode une "interface" fabuleuse. Les

préjugés enracinés sur les Noirs comme sur les Maures (auxquels d'ailleurs les premiers furent souvent assimilés dans l'Histoire) ont empêché d'appréhender les apports venus de ces envahisseurs musulmans et africains dont, par exemple, l'approche d'avant-garde et quasi-scientifique de la question militaire. Ortiz est catégorique : ils avaient intégré dans celle-ci le tambour comme facteur d'ordre disciplinaire et comme arme psychologique (d'usage tant interne comme facteur de cohésion et de conditionnement, qu'externe comme vecteur de suggestion ou de démoralisation) sous l'influence de tactiques militaires noires africaines, dont ils avaient l'exemple jusque dans leurs bataillons cosmopolites. Les chefs vaincus chrétiens n'avaient, bien entendu, pas tardés à retourner cette arme psychologique et disciplinaire dans des armées menées tambour battant bientôt généralisées en Europe, tandis que les lettrés s'empressaient d'occulter ses origines.

Le mérite d'Ortiz est de suggérer une histoire européenne différenciée du tambour, avec d'une part, le modèle aristocratique germanique (d'influence turque) et d'autre part le modèle populaire espagnol (d'influence maure-africaine) ; pour laisser parler l'auteur : *“ Il n'y eut donc pas besoin d'attendre les Croisades pour que les armées d'Europe s'organisent avec tambours. En Espagne, les Sarrasins marchaient et attaquaient déjà à tambour battant, des siècles avant que ne le feroient les fameux lansquenets suisses des XV^e et XVI^e siècles ”*. Il va plus loin : les vagues sarrasines, à l'occasion venues des profondeurs mauritaniennes, possédaient des régiments noirs appréciés pour leur efficacité et leur musique. Là, il ne s'agit plus d'un vague “Orient” influençant l'Europe parce qu'elle a jugé bon de lui prendre des instruments, ou de Turcs acceptables en tant que cousins de Constantinople ; là on sort de l'imagerie pâlichone selon laquelle on ne devrait rien au Sud et où on resterait entre gens de civilisations reconnues ; là les tambours d'Afrique, et de l'Afrique noire, débarquent en Europe une dizaine de siècles au moins avant Doudou N'Diaye Rose et Mamady Keïta !

Pourtant, une fois le tambour devenu artefact manufacturé militaire européen, son lien historique avec son origine africaine fut dénié, les esprits anesthésiés arrivant à dissocier la pittoresque

chose des nègres de ce sympathique tambour "bien de chez nous", ainsi dégagé du préjugé racial, juste entaché à l'occasion de l'attitude bourgeoise classiste sur la musique militaire (le fameux : *"ce que la musique militaire est à la musique tout court !"*). Ce trait participe de la négation de l'apport africain à la culture mondiale à l'œuvre dans une vision eurocentriste de l'Histoire. C'est dans la même vision que l'on a longtemps dénié les rapports entre la civilisation de l'Égypte antique, voire tout ce qui était antique (la culture de référence commune à l'Europe, donc) et l'Afrique !

Il suffit de lire des textes récents qui reviennent sur l'histoire des tambours tels que ceux de Tavernier ou Paczynski⁴ où, à la lecture, le processus d'introduction du tambour en Europe apparaît contradictoire ou sans cohérence pour voir que les hypothèses d'Ortiz sur ce sujet des tambours ne font toujours pas partie des idées ni admises, ni considérées, sans doute parce que pas assez connues. Exemple de contradiction : les sources où les Croisés entendent pour la première fois des tambours à la fin du XIII^e siècles ne sont jamais opposées à celles où les Chrétiens les entendent utilisées par l'ennemi Maure venu d'Espagne au VIII^e siècle, voire les utilisent eux-mêmes contre lui !

Des lecteurs pourraient s'interroger s'il n'y a pas une part de fantasme dans les hypothèses d'Ortiz concernant l'histoire du tambour européen et la présence des Noirs en Espagne avant la découverte de l'Amérique, sur laquelle il est revenu plusieurs fois. À propos de cette présence, j'ai vu des musicologues espagnols plutôt incrédules. Des sources diverses la confirment pourtant : géographes arabes des IX^e et X^e siècles, documents espagnols du XIII^e, XIV^e et XV^e siècles... Dans son article sur les Noirs en Andalousie avant et après la Découverte le chercheur sévillan Jesús Cosano déclare que *"beaucoup d'historiens contemporains pensent, comme le fit Ortiz, que la présence noire en Andalousie s'est consolidée avec l'invasion almoravide, qui avait ruiné l'Empire historique du Ghana, réduisant ses habitants à l'esclavage et les enrôlant dans son armée"*⁵ Au minimum, les conditions historiques permettant le processus de diffusion negro-mauresco-espagnol du tambour sont avérées.

Dans une première partie du texte, que nous venons d'évoquer, Fernando Ortiz nous fait franchir les siècles à travers le tambour, tel le chaman qui voyagerait en chevauchant son instrument, de l'Antiquité au Moyen Âge ! Dans cette deuxième partie, c'est l'époque moderne qui est abordée du XVI^e au XX^e siècle, avec un autre continent qui entre en scène : l'Amérique et avec lui l'île de l'auteur : Cuba, dont on a dit qu'il en était le "troisième découvreur", après Colomb et le géographe-cartographe Humboldt. En effet Ortiz est le fondateur des études afro-cubaines et le mérite lui revient en effet, de la découverte du monde afro-cubain et de sa culture. Sans compter un autre mérite qui nous intéresse particulièrement : il a été le premier à recenser les tambours et idiophones cubains dans son œuvre monumentale *Los instrumentos de la música afrocubana (5 tomes)*.

Écrit il y a un demi-siècle, le texte est à prendre comme un document reflétant l'état de l'avancée des sciences humaines de son époque (même si Ortiz arrive à devancer celle-ci, par ailleurs, en prolongeant sa vision historique à long terme avec une vision prophétique dont la validité se confirme sous nos yeux). Des avancées de la réflexion ethnologique, ethnomusicologique ou historique et des découvertes archéologiques plus récentes permettraient de corriger certaines perspectives évoquées dans chacune des deux parties. Pour autant, c'est une somme dont la lecture me semble indispensable pour qui s'intéresse aux questions abordées.

J'ai mis en note une réaction de lecteur qui me paraît mériter la publication en tant que contribution au vaste domaine abordé par Don Fernando : une réflexion érudite – et à mon avis passionnante - de Jo Wart qui part d'une citation latine, non traduite par Ortiz et pour laquelle je n'avais pas trouvé moi-même de traduction satisfaisante.

J'ai pris la liberté de rajouter des intertitres facilitant les repères et mettant en valeur la progression des thèmes comme : "*XVI^e siècle : l'Europe découvre les rythmes du monde*" ou "*la rythmique noire clandestine*". Ces intertitres soulignent à l'occasion la

modernité de la vision historique d'Ortiz, vision historique sur le temps long, intégrant les influences culturelles intercontinentales.

Cette traduction est celle d'un document complet. Au risque pour le lecteur d'y trouver des passages faibles, aventureux ou, certainement, des répétitions. Mais il reste un document sans équivalent.

Je suis donc heureux de livrer aux lecteurs francophones un texte considéré comme un classique par les hispanisants familiers de la littérature musicologique cubaine, et dont l'intérêt me semble non pas local, mais général.

Daniel CHATELAIN

NOTES

¹ Article publié dans la revue *Archivos Venezolanos del Folklore*, Caracas, juillet-décembre 1952, Année I, n°2, pp. 235-256. Reproduit dans la revue *Islas*, Santa Clara (Cuba), juillet-décembre 1962, vol. V, n°1, pp. 67-98 et dans Fernando Ortiz. 1991 : *Estudios etnosociológicos*, compilation de Isaac Barreal Fernández, La Havane : Ciencias Sociales, pp. 176-201 et 276-277 (notes). La partie sur Cuba a été rééditée en 1993 dans une autre compilation de Isaac Barreal, même édition : *Etnía y sociedad* (p. 181-188). Pour la bibliographie afro-cubaine de Fernando Ortiz on peut se référer à mon article "De Changó aux tambours, bibliographie afro-cubaine", *PERCUSSIONS* n°57 et 58, première série, 1998.

² On trouvera un historique de l'assimilation du concept de transculturation et de sa confrontation à celui d'aculturation dans l'article en espagnol suivant : Jesus Guanche : "Avatares de la transculturación orticiana" à l'adresse internet : <http://www.afrocuba.org/Antol2/Avat1.htm>

³ La critique de l'évolutionnisme dans l'œuvre d'Ortiz a été entreprise dans DIANTEILL, Erwan. 1994 : *Le savant et le santero*,

naissance de l'étude scientifique des religions afro-cubaines (1906-1954), Paris : L'Harmattan, col. Antilles Hispaniques. Cf. mon compte-rendu dans *PERCUSSIONS* n°44, première série. Ce livre contient d'ailleurs une traduction d'un autre article musical de Fernando Ortiz : "La musique sacrée des Noirs yorouba de Cuba".

⁴ Jean-Claude Tavernier. 1998 : *À propos de la percussion*, Paris : Billaudot ; Georges Paczynski. 1997 : *Une Histoire de la batterie du jazz* t. I, Paris : Outre Mesure.

Tavernier signale bien que les Maures possédaient des timbales montées sur des chameaux lors de l'invasion de l'Espagne, appelées "Tabors" dans la chronique de tournoi citée à l'appui. Il ne dit rien pour autant du tambour de marche utilisé à cette époque. Plus loin, le développement en Europe des timbales est décrit d'une manière inexplicable et sans lien avec le fait précédent : "*L'union des timbales ou tambours et des trompettes date de l'Antiquité orientale* (sic). *Au cours du XII^e siècle cependant, la noblesse occidentale subit l'influence de cet usage et s'appropriera rapidement ces instruments qu'elle donna à ses troupes montées, attachant les timbales et les trompettes à son service personnel.*" Pour Georges Paczynski, ici fort éloigné dans le temps de son propos principal, la batterie, ce sont les soldats chrétiens de Charles Martel et de Charlemagne qui effraient les soldats des rois maures au VIII^e siècle avec des tambours, sans expliquer comment les Maures conquérants pouvaient être effrayés par des instruments dont il semble oublier qu'ils étaient les leurs ! (p. 13). Pourtant, plus loin (p. 17) les Croisés de Saint-Jean d'Acre de 1291 entendent "*pour la première fois de leur vie un tonnerre épouvantable*" provoqué par 600 nacaires joués par 300 combattants-musiciens. Admettons que l'arme psychologique du tambour militaire ne s'émousse pas avec le temps, l'auteur aurait pu tout de même se montrer étonné de cette "première fois", cinq siècles après l'utilisation avérée de cette arme en pays franc !

⁵ Jesús Cosano. 2000 : "Negros en Andalucía antes y después del Descubrimiento", *Revista Del Caribe*, Santiago de Cuba. Ce même article montre que le trafic d'esclaves noirs en Espagne avant la Découverte était un phénomène déjà européenisé où étaient

Collection *TRANSRYTHMIQUES. Tambours des Noirs, tambours des blancs*

impliqués non seulement des Andalous, mais des Galiciens, des Basques, des Portugais, des Anglais, des Gênois, des Florentins et des Flamands. Autant de points de contact culturels possibles entre les Européens et les Noirs.

*La présente édition est dédiée à la mémoire de mon ami et collègue
Mohamed Habib Daghari-Ounissi, "Dag".*

LA TRANSCULTURATION BLANCHE DES TAMBOURS DES NOIRS

par **Fernando Ortiz**

Le tambour est l'instrument de l'Afrique, y compris du point de vue historique. Les historiens de la musique ont cru découvrir les premiers instruments à percussion, et, avec eux, les tambours, en territoire africain ; mais cette opinion est très combattue par l'ethnographie contemporaine. De toute façon, signale Crawley : *“ il y a en Afrique une plus grande variété de tambours qu'en n'importe quelle autre partie du monde. On y rencontre là pratiquement tous les types de tambours, dont quelques uns fort rares, qu'on rencontre pas ailleurs ”*¹. D'autre part, observe également Crawley, *“ l'usage du tambour comme instrument socialement important, et, probablement, l'art même du tambourinaire, connaissent leurs meilleurs développements en Afrique ”*.

Dans la première liste d'instruments noirs connue, faite par Bry, les tambours occupent déjà la première place parmi les instruments de percussion. Il y a plus de deux mille ans, est rapporté dans un écrit punique appelé *Périple de Hannon*, déjà connu au III^e siècle avant J.-C. par une traduction en grec, que les marins carthaginois, en suivant la côte d'Afrique au-delà des Colonnes d'Hercule, arrivèrent à un endroit que l'on suppose aujourd'hui être le Mont Kakulima, près de Conakry, où on

¹ *Note originale (les notes ont été rétablies par Isaac Barreal Fernández lors de la réédition du texte) : CRAWLEY, Ernest. 1927 : “Processions and dances” in James H. HASTINGS, éd. : Enciclopedia of Religion and Etics, 12 t., vol. IX, New-York.*

entendait la nuit un grand vacarme accompagné de battements de tambours, de cymbales et de flûtes qui créa la panique chez les explorateurs et les fit fuir. De son côté, un écrivain romain natif d'Algesiras, Pomponio Mela fait référence, quand il traite de l'Afrique dans son œuvre *De situ orbis*, à un village habité, dit-il, de satyres, puisque tout est solitude et silence le jour et que la nuit on voit des feux et que résonnent des tambours, cymbales et flûtes en un bruit surhumain.

TAMBOUR D'ÉGYPTE ET TAMBOUR D'AFRIQUE NOIRE

On a avancé que les premiers instruments à percussion sont apparus en Égypte. L'unique instrument que les Anciens attribuaient à l'Égypte était le tambour². Dans les sculptures du XVI^e siècle avant J.-C., apparaissent déjà des tambours de différents types, dans des scènes de danses de rue et de militaires partant à la guerre. Encore aujourd'hui, la Chine mise à part peut-être, il n'y a pas de peuple avec plus de variété de tambours que les Égyptiens. Ceci ne va pas à l'encontre de la théorie de l'origine noire du tambour. Le fait qu'une des premières représentations historiques de l'homme noir est la représentation mythologique du dieu Bès ne manque pas d'être significatif. Bès était le dieu de la danse, et on le représentait fréquemment jouant un tambour sur cadre. On peut dire que le Noir apparaît dans l'histoire en dansant et en jouant du tambour.

On voit fréquemment dans les scènes funéraires des XVIII^e, XIX^e et XX^e dynasties, la représentation d'une vieille Noire jouant un membranophone. On rencontre à maintes reprises des danseuses noires dans les peintures des papyrus, sarcophages et scènes murales de l'Égypte ancienne. À vrai dire on rencontre aujourd'hui chez les peuples de l'Afrique centrale certains instruments musicaux déjà dessinés dans les tombes égyptiennes

² *Note du traducteur* : si les Anciens le croyaient, on sait à notre époque qu'ils utilisaient aussi la harpe et la lyre. Celles-ci sont d'ailleurs utilisées historiquement par certains peuples africains. Elles sont toujours actuelles dans le bassin de la Mer Rouge (y compris du côté africain) et l'Égypte.

de la IV^e dynastie. Les partisans de la diffusion de la Culture depuis un centre unique, qui - en suivant Elliot Smith - serait celui de l'Égypte, supposent que le tambour membranophone fut l'œuvre de la civilisation égyptienne et qu'à partir des rives du Nil, il s'étendit vers le cœur de l'Afrique par l'Ouest et par le Sud et jusqu'aux peuples de Mésopotamie, de Syrie, de Phrygie (Turquie) et d'Égée par l'Est et le Nord. La diffusion de la culture égyptienne jusqu'au Sud de l'Afrique par les caravanes qui traversaient le Soudan, l'Éthiopie et l'Oubangui ou par la navigation côtière sur l'Océan Indien, n'est plus aujourd'hui un mystère. Comme cela se faisait à l'Ouest par les caravanes millénaires qui arrivaient en Mauritanie, passant par la Libye et la Berbérie, et traversant les plateaux désertiques jusqu'aux embouchures des fleuves Sénégal et Niger ; ou bien par toute la frange subsaharienne du Soudan Oriental au Soudan occidental, c'est-à-dire en Guinée. À propos de l'Afrique, Frobenius a basé sur ces données historiques sa théorie des cultures cycliques.

Mais si le flux centrifuge de la culture égyptienne à travers l'Afrique est une chose déjà prouvée, il reste encore à approfondir l'autre courant culturel, depuis l'Afrique noire, alors primitive, vers l'Égypte préhistorique et pharaonique, et de là vers les peuples européens les plus avancés. L'existence dans le Centre de l'Afrique d'instruments qui peuvent être attribués à l'Égypte pharaonique ne signifie pas que la relation entre les anciens indigènes d'Égypte et les Noirs n'était pas réciproque. Il paraît même, à première vue, que dans de nombreuses occasions le passage de l'Afrique éthiopienne à l'Égypte a dû être plus facile que le chemin inverse ; mais cela est encore impossible à vérifier.

Les tambours naissent dans des niveaux de civilisation bien antérieurs à l'Histoire. Les peuples européens préhistoriques durent recevoir ces instruments des Nilotiques, et, pour cela, leur en attribuèrent l'invention ; mais quand surgit la civilisation pharaonique, les tambours avaient déjà beaucoup résonné, eux qui correspondaient à des époques préhistoriques de la culture humaine. Il est facile de comprendre que des peuples de culture plus primitive comme les Noirs d'Afrique ont dû être capables de tout temps de faire leurs tambours, et ceci laisse présumer que ce

sont eux qui apportèrent ces instruments à l'Égypte. Un autre argument paraît venir à l'appui de cette thèse, en observant les ressemblances de certains instruments et mythes religieux des Noirs de l'Ouest africain avec les antiques mystères égyptiens, qui plus tard s'étendirent en Asie et en Méditerranée, et réapparurent dans la magnifique floraison des mystères pré-chrétiens. De telle manière qu'il paraît que les Noirs durent apporter jusqu'au Nil la riche rythmique musicale de leurs rites hypnotiques et évocateurs, et leurs religions de liturgies ésotériques et magiques ; et avec leurs rythmes sacrés vinrent leurs tambours. Le petit membranophone, tambourin ou tambour sur cadre passe de l'Égypte à la Syrie, à la Phrygie (Turquie), à la Crète, à la Grèce et à Rome. Il figure dans les rites agraires des dieux de la tempête et de la fécondation.

LE TAMBOURIN DE L'ANTIQUITÉ

C'est le tambourin (*tamboril*)³ qui fut le tambour attribut de la déesse Cybèle ; on voit rarement ses représentations sans un tel instrument. Les Hellènes disaient que le tambour était l'invention des Corybantes, avec lequel ils protégeaient Zeus, le dieu céleste. Tout ceci suggère un pouvoir magique du tambour, qui, uni à la flûte (laquelle donne le sifflement des vents), produit tonnerres et pluies. Il fut ensuite l'instrument de Rhéa, la déesse terrestre, et des bacchantes, et plus tard des satyres de Dyonisos, dieu de l'ivresse et de la procréation. Dans les cultes phrygio-romains, il était joué uniquement par les femmes, les *timpanistriae*. Et il ne fut jamais dans ces aires méditerranéennes un instrument de musique militaire. Aujourd'hui encore, les tambourins (*tamboretas*), les tambours de basques (*panderetas*) et les autres instruments à percussion archaïques analogues, comme les castagnettes, cymbales, petites cloches et clochettes, sistres, etc. résonnent de préférence dans des mains féminines et dans les mêmes territoires

³ Note du traducteur : Sur les termes de percussion en espagnol mis entre parenthèses, voir le glossaire qui suit le texte de Fernando Ortiz.

où on les jouait il y a des millénaires pour les rites magiques de fécondité de la Déesse mère.

Dans les grandes religions asiatiques, le tambour était employé dans les temples - ceux d'Inde surtout - et dans le bouddhisme. Luciano rappelle la bruyante excitation musicale des fêtes de printemps en l'honneur de la déesse Ishtar, et les orchestres composés de flûtes doubles, cymbale, tambours et autres percussions, pour stimuler la frénésie de la jeunesse, au paroxysme de laquelle les possédés arrivaient à se castrer pour arriver à se faire sacerdotes de la divinité. Les Hébreux utilisèrent un tambourin, de forme encore mal connue, le *tof*. Il résonnait dans leurs danses sacrées et profanes. Le roi David le jouait devant l'Arche sacrée, et les psaumes le rappellent même trois fois ; mais il ne paraît pas avoir pénétré dans le temple, où la seule percussion qui se faisait entendre était la cymbale ou *tziltzal* de cuivre. Schæffner a cité Origène, Saint-Athanase, Saint-Augustin, Saint-Grégoire le Grand - parmi d'autres - qui faisaient l'éloge du tympanon pour évoquer l'idée de la chair unie à l'esprit. Saint Augustin disait "*Matrem magnan, quod tympanum habet, significant esse orbem terrae*"⁴. Le même Schæffner croit tenir dans

⁴ Contribution de Jo Wart à la traduction : Saint Augustin parle ici des représentations de Cybèle ("*matrem magnam*"), plus ou moins confondue dans l'antiquité avec Rhéa, Dèmèter, Cérès. Cybèle était la "grande mère", la Mère par excellence, la mère des dieux et, plus généralement, elle était honorée comme source de toute forme de vie. Elle était en quelque sorte le lieu nécessaire à l'émergence de la vie ; c'est cette fonction-là qui était signifiée par son statut de déesse de la Terre : de la terre comme matière ("matière" et "mère" ont la même étymologie...), mais aussi de la Terre comme élément de l'univers, laquelle Terre, dans l'esprit des anciens, avait la forme d'un disque, "orbis" en latin. Ce que rappelle donc ici saint Augustin, c'est que Cybèle était considérée comme la déesse du "disque de la terre" ("*orbem terrae*"). Or, le tympanon, qu'on frappait - *tuptein* en grec - (lors des fêtes en l'honneur de Cybèle et de Dionysos, par exemple) avait lui aussi la forme d'un disque. D'où l'observation de saint Augustin, que je crois pouvoir traduire ainsi : "Par le fait ("*quod*") qu'elle tient le tympanon, on donne à comprendre ("*significant*") que Cybèle ("*matrem magnam*") est la déesse de la Terre ("*orbem terrae*"). Plus exactement, le texte dit que Cybèle "est" ("*esse*") la Terre (de même qu'on dit couramment dans l'antiquité que Poseidon "est" la mer, que Zeus "est" la Foudre, qu'Ouranos "est" le Ciel etc.). Ce que je trouve particulièrement intéressant ici, c'est que saint Augustin, se

le tambour (*tamboril*) et la cymbale des païens l'origine du calice et de la patène de la liturgie catholique.

LE TAMBOUR, INSTRUMENT PAÏEN

Les premiers Chrétiens ne pratiquèrent pas la musique instrumentale, mais la musique purement vocale. Les instruments, tous païens et au service de démons et de faux dieux, furent réduits au silence. Le christianisme évita les instruments les plus prisés par les païens, et ceux qui étaient les plus représentatifs ; aussi les membranophones s'éloignèrent-ils des rites religieux. Ils restèrent seulement au sein des vieux cultes agricoles qui survivaient, grâce au folklore et aux tambours de basque des jongleurs, acrobates et vagabonds. Ainsi, on n'utilise pas de tambour dans le haut Moyen Âge, aussi curieux que cela puisse paraître. C'est ce qu'observe Sachs, qui cite par exception un tambour dénommé *symphonia* par Saint-Isidore de Séville (an 600) dans ses *Etimologías*. C'était une pièce de bois creux couverte d'une peau à chaque extrémité, que les

contentant certes de relayer les anciens, traite l'association Cybèle-tympanon comme un signe linguistique : Cybèle-tympanon signifie; Cybèle-Terre. Du même coup s'offrent à nous des perspectives tout à fait exorbitantes sur le symbolisme qu'on pourrait attacher au tambourin et par suite au tambour ! . . . Cela étant, on voit bien que le rapport d'analogie institué par le texte de saint Augustin trouve sa justification dans une forme, celle du cercle, "*orbis*" en latin. Je me demande (très immodestement !) s'il ne serait pas plus juste d'envisager aussi une analogie autorisée par le geste, comme le suggèrent le grec *tuptein* "frapper" et le côté orgiastique des fêtes de Cybèle et Dionysos, auquel cas c'est un tout autre symbolisme que porterait avec lui le tambour : le tambour, symbole de la vie, symbole des sources de vie (rapport à la terre), mais en tant que frappé (rapport entre tympanon et *tuptein*), autrement dit : en tant que fécondé. Cette "lecture" me paraît, au fond, assez corroborée par le lien qu'il y a dans les cultures africaines, selon Fernando Ortiz, entre le tambour et le pouvoir du chef de guerre et/ou du roi (la perte du tambour comme castration, pour dire vite ! Cf. le symbolisme attaché au sceptre dans les cultures occidentales, de nouveau pour dire vite !). Le tambour comme symbole de la toute-puissance, de la totalité de la puissance, en tant que réunissant la figure de la Mère (le cercle : une forme) et la figure du père (*tuptein* : un geste), je ne crois pas que cette hypothèse soit trop scabreuse ! En tout cas, elle me plaît assez (argument d'une scientificité certes encore un peu fragile!)....

musiciens jouaient des deux côtés avec des baguettes. Sachs croit que cet instrument, qui n'est cité dans aucun autre livre, serait oriental.

Survivances tenaces, les tambourins s'utilisaient dans les temps classiques accrochés au cou ou sur le côté et se jouaient de la main droite avec un bâton, tandis que la gauche jouait une petite flûte ou chalumeau. Le tambour rythmait la brève et bucolique mélodie de la flûte. Ils eurent le rôle d'instruments magiques destinés à faire tomber la pluie dans certains rites primitifs agraires. Le tambour imitait les coups de tonnerre, et dans l'instrument aérophone les vents sifflaient leurs exhortations aquafères, à l'instar des habituels tambours sur cadre des rythmes païens. Le tambour sur cadre, le tambourin et le chalumeau étaient les instruments des sorcières espagnoles des XVI^e et XVII^e siècles, et ils s'utilisent encore dans les festivités populaires et semi-religieuses dans les montagnes d'Europe et les îles de la Méditerranée. Dans les cultes chrétiens, on utilise les tambours uniquement en Abyssinie, donc un peuple noir africain. Là le tambourin du sacerdote représentait parfois le Christ, et ses courroies symbolisaient la flagellation. Récemment, le tambourinage s'est manifesté dans les groupes de musique de rue de l'anglo-saxonne Armée du Salut. Mais généralement, le tambour fut instrument du paganisme pour les Chrétiens.

LES TAMBOURS DES ARMÉES MUSULMANES

De toute façon, ce qui est certain est que jusqu'en plein Moyen Âge, les tambours, du moins ceux de grande taille et forte sonorité, n'étaient pas connus en Europe : et leur origine fut les peuples noirs. On dit que les tambours qu'on emploie à des fins militaires à l'Ouest de l'Europe furent apportés par les Croisés, qui les connurent des Sarrazins, et ceux-ci des Noirs. Ce qui donne une nouvelle dimension africaine aux tambours membranophones que la musique blanche utilise depuis des siècles. Mais même avant les Croisades, il y avait, en Europe, des tambours venus d'Afrique.

Certains auteurs sont d'avis que les instruments aujourd'hui

appelés timbales entrèrent en Europe avec les Maures qui, au VIII^e siècle, occupèrent l'Espagne. Et pas seulement l'Espagne, mais aussi le Sud de la France, la Sicile et d'autres îles chrétiennes de la Méditerranée. Déjà au XII^e siècle on a des preuves qu'on utilisait des tambours à caisse cylindrique en Europe. Sachs relève l'existence d'un tambour à deux peaux dans l'Angleterre du XII^e siècle, d'après une miniature où apparaît un jongleur qui porte accroché au cou ce type de tambour, chose qui, selon Sachs, était alors insolite dans un pays européen⁵. De même, sur une miniature parmi les plus précises consacrée à des instruments d'Espagne, on peut voir un tambour à deux peaux porté sous l'aisselle et joué par un ange. Celle-ci illustre un livre des "*Cantiques de Sainte-Marie*" (*Cántigas de Santa Maria*) de 1270, conservé au monastère de l'Escorial. Sachs atteste qu'au XII^e siècle, on voit déjà en Europe de petits tambours portés du côté gauche, et frappés avec un bâton, par un musicien qui joue une corne, ou une flûte. À cette époque, les Arabes, et avec eux les Maures, les Berbères et les Noirs africains, avaient déjà conquis depuis des siècles toutes la péninsule ibérique, la Provence, et d'autres régions méditerranéennes, et leur influence dans les Arts était très marquée ; influence qui fut confortée à l'occasion des croisades.

LES TAMBOURS NOIRS DES ENVAHISSEURS MAURES

On accorde aux musulmans l'introduction des tambours en Europe à cette époque ; mais en général, on passe sous silence l'influence qu'eurent les troupes noires emmenées par les Arabes en Espagne dans cette apparition, en l'occurrence celle du *tambour militaire de marche*. Égyptiens, Carthaginois, Romains, Wisigoths et ensuite les autres conquérants de tout ce territoire entre la mer Méditerranée et le Sahara, tous ont compté des quantités de soldats noirs dans les régiments qu'ils ont formés en Afrique du Nord. Les musulmans firent de même dans leurs entreprises militaires. Les émirs de Mauritanie avaient toujours des gardes

⁵ Note du traducteur : La source n'est pas donnée dans le texte original. Peut-être s'agit-il de l'ouvrage classique de Curt Sachs : 1928. *Geist und werden der musikinstrumente*, rééditée par Frits A. M. Knupf en Allemagne en 1965.

formés de soldats noirs de confiance, féroces et redoutés. Même à notre époque, les sultans du Maroc ont des gardes personnelles composées de robustes Noirs.

Dès l'invasion de l'Ibérie par Tarik en 711, le Noir africain est présent. Non seulement les Noirs fixés chez les musulmans depuis l'Arabie jusqu'à la Mauritanie, mais aussi des milliers de soldats emmenés de Tombouctou et des pays transahariens. On dit de Tarik, le général en chef des Sarrasins conquérants de l'Espagne, qu'il était noir. Par la suite, des troupes noires vinrent en Espagne en participant aux entreprises victorieuses des Almohades et des Almoravides. Dans la bataille de Zalaca, perdue par les Chrétiens de Castille, les vainqueurs étaient en grande majorité, ce qui veut dire des milliers, des Noirs d'Afrique. Et quelles armes apportèrent avec eux ces Noirs en Espagne ? Auraient-ils laissé leurs tambours en Afrique ?

Il est bien connu que le tambour accompagne toujours les Noirs à la guerre. Ses battements encouragent les guerriers et ordonnent leurs mouvements ; mais surtout ils appellent leurs dieux, et ceux-ci viennent aider les croyants, de la même manière que les soldats chrétiens disaient que Saint-Jacques descendait du ciel pour lutter contre le Maure infidèle. Chaque peuple noir a son tambour de guerre. Une fois que les chefs maures eurent successivement envahi l'Espagne en différentes occasions avec de nombreuses troupes noires au son de leurs timbales et tambours, les Africains à la peau sombre et de culture exotique restèrent sur place. Et pourquoi n'auraient-ils pas procréé sur la terre d'Espagne, que celle-ci fut gagnée ou perdue ? Et pourquoi n'auraient-ils pas transmis aux gens de leur nouvel entourage quelques-unes de leurs coutumes ? Il paraît hors de doute que ces vagues d'immigration noire africaines avaient à produire quelque sédiment culturel. Et l'"*atabal*" africain se devait être l'un d'eux, puisque le tambour africain est sûrement supérieur, tant par sa valeur musicale que par son style percussif, à ce qu'avaient connu jusque là les peuples chrétiens d'Europe.

On sait qu'au X^e siècle les tambours des armées musulmanes battaient déjà en Espagne. C'est dans ce siècle que les Chrétiens finirent par vaincre le Maure Almanzor, célèbre par ses succès antérieurs. La victoire, que d'aucuns tiennent pour légendaire, fut mise en chanson, et la poésie populaire dit que "*en Calatañazor perdidó Almanzor su atambor*" ("A Calatañazor, Almanzor - Al Mansur pour les Arabes - perdit son tambour"). Il ne fait pas de doute que l'autorité de ce fameux guerrier sarrasin fût représentée par un tambour de commandement, à l'éventuel pouvoir magique, peut-être un tambour sacré de ses ancêtres, avec la peau d'un grand ennemi vaincu, comme il n'était pas rare au sein de ses soldats noirs.

LE TAMBOUR MILITAIRE D'AFRIQUE NOIRE

Le tambour en Afrique noire était, et continue encore à être le symbole de l'autorité royale ou militaire. Le tambour est l'organe de la parole d'une puissance surnaturelle ; c'est pourquoi chaque chef de clan ou de tribu le garde auprès de lui. Le tambour royal est une institution typique de l'Afrique noire. Il arrive que pour construire le premier tambour d'un nouveau roi, on doive accomplir des rites sacrés, jusqu'à l'alimenter du sang d'un décapité, auparavant un ennemi vaincu ou un esclave, aujourd'hui un taureau en pleine vigueur. Le père Trilles a signalé le "tam-tam" portatif propre à chaque chef des Pygmées de l'Afrique centrale et dont le nom est *Kuá*, c'est-à-dire "le vieux", ou "le chef"⁶. "*Dans les régions du Nil supérieur, les tambours officiels et sacrés sont placés face à la case du chef, ou sous l'arbre à palabres, et on les regarde avec respect. Le statut d'un chef dépend de ses tambours sacrés ; qui sont en quelque sorte identifiés au mystérieux pouvoir de sa fonction.*"⁷

Ce tam-tam se joue à pied ou à cheval, comme le faisaient nos anciens timbaliens, ou à dos de chameaux, un tambour placé de

⁶ Note originale : Père TRILLES. 1953 : *Les Pygmées de la forêt équatoriale*, p. 50.

⁷ Note originale : CRAWLEY, Ernest. 1931 : *Dress, Drinks and Drums*, Londres, p. 253.

chaque côté de la monture. Les diverses autorités ont chacune leur tambour particulier assigné à leur personne et il est toujours à leur côté dans les occasions officielles. Le plus modeste chef de district ne sort jamais à cheval sans emporter un tambour avec lui. Quand c'est un sultan qui se déplace, son escorte porte des tambours, qui diffèrent selon son rang ; et s'il s'agit d'un chef puissant, comme le roi des Tabu Kecherda, l'orchestre qui l'accompagne alors est vraiment impressionnant. Selon Ankermann : “ *Dans les grands pays, où les chefs puissants entretiennent un orchestre militaire composé de différents instruments, le tambour n'est jamais absent, et joue toujours un rôle important. De cette manière, le tambour royal devient, d'une certaine façon, un sanctuaire national et une idole publique ; et de même qu'en d'autres lieux, la perte du drapeau lors d'une guerre entraîne le déshonneur, la perte du tambour chez les Noirs est jugée déshonorante ; les gens de Unsindya et Tsamtuara racontent comment le tambour de la nation disparut d'une manière mystérieuse alors que le pays était gravement menacé. Il se dissimula sous la terre et réapparut plus tard de manière toute aussi inexplicable. À ces tambours, on dédie aussi des sacrifices. On les peint avec le sang des animaux sacrifiés, ou l'on verse le sang à l'intérieur.* ”⁸

Dans l'ancien et puissant royaume mandingue, en étroit contact avec les musulmans, le tambour *djudjuú-dyaló* était présent sur les champs de bataille. C'était un tambour ovoïde ou semi-sphérique, tendu d'une peau de bœuf, et frappé au moyen d'un bâton. Il est aujourd'hui destiné aux fêtes religieuses du Ramadan, aux consécration des prêtres, aux proclamations des roitelets, etc. Les Mandingues utilisaient aussi le *boló botá dyaló*, qui est, selon Carreira, un cordophone à trois cordes, de grand impact sonore, qui, sur les champs de bataille, incitait à réaliser des faits d'armes héroïques. On raconte qu'arracher ces instruments au camp ennemi obligeait le chef de la troupe à les récupérer, même au prix du sacrifice de sa vie et de celle des siens, sauf danger de graves épidémies, cas de souverain détrôné, etc. Dans les divers États qui existèrent pendant des siècles le long du fleuve Sénégal, le porte-

⁸ Note originale : Dr. ANKERMANN, Bernard 1901 : “Die afrikanischen Musikinstrumente”, in *Etnologisches Notzblatt*, vol. III, p. 1.

étendard des chefs supérieurs élus, connus sous le nom de *lamané*, portait un tambour de grande taille, le *lambé*, ou de taille plus petite, appelé *goráng*. Quand les rois remplaçaient les *lamané*, certains devenaient vice-rois, et l'emblème de leur autorité était un petit tambour (*tamboril*), le *diung diung*. D'où ce qu'écrivait Schneider : *“En Afrique, le tambour était d'habitude l'emblème des grands empires. Selon la tradition, ce tambour résonnait de lui-même dès que l'empire courait quelque danger”*⁹. C'est pour cela qu'il était vénéré comme protecteur du peuple. C'est par cette importance du tambour que s'expliquent les innombrables récits de vol de tambour, et le fait que, dans les guerres, les ennemis essaient de s'emparer du tambour des adversaires.

Les tambours types devaient être ceux faits de grandealebasse ou gourde, qui sont encore aujourd'hui fréquents chez divers peuples soudanais de l'Afrique occidentale, et jusqu'au Lac Victoria Nianza. Ces tambours furent ensuite imités en bois et en métal. C'est ce que pense Ankermann et il ajoute : *“de cette manière fut produite la timbale, ou atabal des Africains du Nord”*.

“ Les Maures utilisaient un modèle constitué d'une grandealebasse munie d'une peau de mouton nommé tabalá (...). Les Fulani ont un tambour analogue, de même nom, mais de matériaux différents ; la caisse de résonance, qui a la forme d'une très grandealebasse, est taillée dans du bois et porte une peau de bœuf. Comme le tabalá des Maures, il sert surtout en temps de guerre ; il est gardé dans la case du chef et est considéré comme un emblème de commandement (...). Les troupes de Hadji Omar, comme celles de Samori et les Bambara utilisaient sous le nom de tabalá un instrument analogue, fait de bois de diala et couvert de peau de bœuf, fixée par des tirants. Sur cette peau, sur une partie rase, il portait l'inscription arabe El hamdoullilahi (“Gloire à Dieu !”). Il était porté par deux hommes (...). Les griots s'en servaient pour obtenir une dizaine de batteries différentes qui transmettaient les ordres des chefs : “En avant ! Fin du combat ! À droite !” etc. En

⁹ Note originale : SCHNEIDER, Marius, 1946 : *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antigua*, Barcelone, p. 147.

temps de paix, le tabalá servait à convoquer les individus et à leur indiquer les ordres des supérieurs”¹⁰.

Le tambour est aussi emblème de haut commandement chez les peuples bantous. À Ukerewe “porter le tambour” est équivalent à “régner”. Sidi Alí Husein relate que dans le pays des Sindh, quand le roi “*remet le tambour, il abdique le trône*”. En Ouganda, le tambour est l’emblème du souverain, au point que le terme “tambour”, en langue indigène, veut dire “pouvoir”. Autrefois, s’emparer du pouvoir d’un pays en expulsant son chef se disait, “*il a mangé le tambour*”.¹¹

LE COR DE ROLAND ET LE TAMBOUR D’ALMANZOR

Dans ses entreprises belliqueuses en Espagne, Almanzor avait le tambour comme emblème de son haut commandement, comme le cor d’ivoire était celui de Roland. À Roncevaux, le guerrier franc était surtout soucieux de sauver son épée et son cor - son olifant - parce que la trompe d’ivoire était distinctive de la hiérarchie militaire d’alors. On disait d’Almanzor, que dans sa défaite de Calatañazor “*Il perdit son tambour*”, comme en des temps postérieurs on a pu dire d’un chef vaincu qu’il avait, dans la bataille, perdu son drapeau, son épée, son bâton de maréchal ou sa couronne royale ; ou, comme le roi François I^r à Pavie, qu’il “*avait*

¹⁰ Note originale : CHAUVET, Stephen. 1929 : *Musique nègre*, Paris p. 46. Commentaire du traducteur : Habib Yamine me fait remarquer que tabala est une manière noire africaine de vocaliser l’arabe “tabla”, cela conforte une influence noire africaine. Les griots Wolofs du Sénégal jouent toujours le *tabala*, qui, d’après Isabelle Leymarie est une timbale (1999. *Les griots wolofs du Sénégal*. Paris : SERVEDI – Maisonneuve et Larose).

¹¹ Commentaire de lecture de Jo Wart : Gérard de Nerval (cf. mon “Humeur”, *PERCUSSIONS* nouvelle série N°2) fait de la parole “j’ai mangé du tambour...” un des moments des mystères d’Eleusis, participant, donc, du mythe de Cybèle. Cette parole, très étrange a priori, je la retrouve dans votre traduction de Fernando Ortiz, qui la met dans la bouche des guerriers ougandais d’autrefois. Ces formes de dévoration (voration ?)-cannibalisme-eucharistie, intéressant des civilisations apparemment très différentes, me semblent poser des problèmes tout à fait passionnants (et d’une belle complexité !)...

tout perdu, fors l'honneur". Ainsi, il n'y a pas eu besoin d'attendre le XI^e siècle et l'invasion des Almoravides pour que les tambours africains résonnent en Castille.

On a dit que c'est l'émir Yusuf Ben Tachfin, l'envahisseur de l'Espagne à la tête des Almoravides, qui a introduit en Europe les tambours militaires. Les forces almoravides se composaient de Touaregs du Sahara, anciennement métissés ou à la peau noircie par les constants croisements avec les femmes noires, et de soldats du Soudan : Sénégalais, Wolofs ou Mandingues, pour employer des dénominations postérieures. Ces milliers de soldats à la peau sombre constituaient la masse principale des troupes almoravides. *"Allah a octroyé le courage aux Noirs"*, avait dit le prophète Mahomet ; mais Yusuf ne se contenta point de cette valeureuse agressivité et instruisit tactiquement son armée pour qu'elle puisse lutter en formations compactes et en charges régulières, utilisant pour cela les tambours des Noirs. Ces troupes exotiques, qui attaquaient tambour battant, avaient déjà gagné des batailles en Afrique même, et bientôt leurs tambours leur acquirent une réputation d'invincibilité.

Nous ne connaissons pas la forme de ces tambours almoravides. Étant donné leur usage militaire, ils devaient avoir une grande intensité sonore. Peut-être étaient-ils de ceux qui sont soulevés par un porteur corpulent pendant qu'un tambourinaire frappait leur peau. Ou bien étaient-ils portés à dos de cheval, comme les timbales, attachés à l'arçon, et joués par un cavalier. De toute manière, le tambour du guerrier almoravide devint un symbole de sa force, en contraste avec l'infortune militaire des Chrétiens, qui n'utilisaient pas de tambours.

Ainsi le veut une légende à laquelle se réfèrent les historiens arabes. Ceux-ci racontent qu'avant de partir de Tolède, don Alfonso eut une vision symbolique de caractère extraordinaire. Il rêva une nuit qu'il allait à dos d'éléphant, et portait à son côté un tambour, qu'il frappait lui-même. Il se réveilla en tremblant. Au matin, il fit appeler des évêques chrétiens et des docteurs juifs, à qui il parla dans ses termes : *"J'ai eu un rêve qui me fait peur"* ; et après avoir

exposé l'objet du rêve, il ajouta : *“Ce qui m’effraye et m’inquiète le plus, c’est qu’il n’y a pas d’éléphant en notre pays. D’où peut venir ce fauve? Nous n’utilisons pas non plus de tambours : quelle peut être l’origine de ce que j’ai vu ? Tâchez de comprendre le sens de cette vision et de me l’expliquer, car je suis empli de peur par ce que j’en saisis”*. Les évêques et les savants juifs répondirent : *“En vérité, seigneur, la vision veut dire que tu feras fuir une multitude de musulmans, que tu gagneras des richesses considérables et t’empareras de leur campement, et qu’avec ce butin tu reviendras dans tes États, puissant et triomphant. Quant à l’éléphant, il symbolise le roi de la terre africaine, qui a ourdi de venir à ta rencontre, à qui tu feras rendre gorge jusqu’à l’humilier. Tu l’as assimilé à un éléphant pour sa grandeur et parce que l’éléphant vient comme lui du Sahara.”*

Mais le présage du rêve royal ne se vérifia pas et ce fut Alfonso VI qui “perdit le tambour” à la bataille de Zalaca. C’est là que Yusuf, qui, après avoir conquis la terre marocaine avec ses milliers de Noirs et les roulements de leurs tambours, les emmena en Espagne et vainquit le roi chrétien, qui, au cours du combat, tomba ensanglanté par le coup d’épée d’un soldat noir et faillit perdre la vie.

LA NOUVELLE STRATÉGIE À TAMBOUR BATTANT DES ALMORAVIDES

Dans son ouvrage *La España del Cid*, Menéndez Pidal se réfère à l’introduction des tambours africains en Espagne et à leur valeur stratégique. L’impétuosité irrésistible des Almoravides fut désastreuse pour les Espagnols. *“À la fin du X^e siècle, la splendeur de l’Islam vient de deux califats dissidents, celui du Caire et celui de Cordoue. Le calife Omeya s’appuie sur un ministre génial, Ben Ali-Amir Almanzor. Almanzor porta des coups à la chrétienté espagnole dans tous ses centres de vie civile et religieuse dans une série continue de cinquante campagnes, à raison d’une ou deux par an. Il fit le sac de Barcelone (985), brûla le monastère de San Cugat del Vallès (986), rasa Coimbra (987), démantela León et incendia les grands monastères de León, Eslonsa et Salagum (988), s’empara de*

Osma (989) et d'autres forteresses de Castille dans les vallées du Nord du Duero ; il détruisit l'église de Saint-Jacques de Compostelle, La Mecque chrétienne (997). Aucun prince chrétien n'était capable de lui résister ; le roi de Navarre Sancho García en 981, et le roi de León, Bermudo II en 993 donnèrent à Almanzor leurs filles respectives comme épouses ou esclaves ; le comte Sancho García de Castille devint la créature du chef arabe ; le vicomte de Barcelone Idalardo passa de longues années de captivité à Cordoue ; les comtes portugais d'entre le Duero et le Minho étaient les alliés soumis d'Almanzor. Comme trophées des campagnes du Nord, arrivaient à Cordoue des prisonniers en foules nombreuses et de longues files de charrettes chargées de têtes de vaincus, de croix, d'encensoirs, de vases sacrés, de vêtement et autres butins précieux. Les captifs chrétiens travaillèrent à l'agrandissement de la mosquée cordouane, et dans celle-ci les cloches de Saint-Jacques, portées depuis la Galice à même le dos des prisonniers de León, servirent de lampes.”¹²

La rencontre des Almoravides avec les Castellans à Zalaca fut terrible. Le roulement assourdissant des tambours almoravides, instruments jamais entendus jusque-là dans les milices espagnoles “*faisait trembler la terre et résonnait dans les montagne*”. Les historiens musulmans Ibn Khallikan et Al Makkari firent auparavant la même observation sur le bruit des tambours. Pour les maghrébins, le combat au son des tambours était également caractéristique des Almoravides ; le défenseur de Tanger contre Yusuf en 1077 déclara : “*Tant que je vivrai, les habitants de Ceuta n'entendront pas les tambours des lamtuni*¹³”. Je crois que cet étrange battement des tambours, qui surprit pour la première fois les Chrétiens, nous révèle à lui seul une nouvelle tactique qu'apportaient les Almoravides ; la tactique de masses compactes, disciplinées en actions coordonnées, rythmique et obstinée, sous des signaux de commandement continuels ; cette observation confortée aussi par l'organisation avec drapeaux, adoptée également par l'armée almoravide, et par l'emploi d'archers turcs

¹² Note originale : MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. 1929 : *La España del Cid*, Madrid.

¹³ Note du traducteur : *lamtuni* ou *lamtuna* est, comme me le précise Ounissi Daghari, une population du Sud saharien.

qui combattaient en lignes ordonnées parallèles. Les chevaliers chrétiens, habitués principalement au combat singulier, où la bravoure individuelle décidait de tout, étaient déconcertés ; en dépit de leur meilleur armement et de leur habileté supérieure, on les vit inférieurs devant une manière de faire la guerre plus compacte, plus stable que la leur, au choc de laquelle ils ne pouvaient résister.

LE CID ET CHIMÈNE FACE AUX TAMBOURS MUSULMANS

Un peu après, les Castillans, emmenés par le Cid, surent tenir tête à la nouvelle stratégie “à tambour battant” à Valence. *“Vingt jours de ce mauvais pas s’étaient déjà passés, sans qu’on ait vu venir le Cid, quand un matin on entendit le roulement ensorceleur des tambours almoravides qui battaient aux alentours, vers la porte de Boatella. L’instrument militaire tonitruant, jamais entendu jusqu’alors à Valence, saisit le voisinage : les uns de peur et d’autres d’espoir ; la nouvelle selon laquelle cinq cents cavaliers almoravides se trouvaient au pied des murs courut ensuite par toute la ville ; mais, en réalité, ils étaient seulement vingt (...) tant était terrible le prestige dont jouissaient les Africains.”*(...) *“Le jongleur, plus éveillé en tout que le chroniqueur latin, fixe son attention sur les tambours almoravides, au roulement fracassant duquel il paraissait que la terre allait s’évanouir. Comme ils n’avaient jamais entendu un tel fracas, les Castillans fraîchement arrivés s’émerveillaient avant d’aller à la bataille, et Chimène et ses demoiselles de compagnie prirent peur, jusqu’à ce que le Cid leur promît que, avant quinze jours, il mettrait ces tambours à leurs pieds, pour qu’elles voient comment ils étaient, et qu’ensuite il les porterait en ex-voto devant l’autel de la Vierge. Ce que ne nous disent ni le jongleur, ni le chroniqueur, est de quelle façon la nouvelle tactique almoravide, représentée par ces tambours, si funeste pour Alvar Núñez, pour Alfonso, pour les gendres bourguignons du roi, fut surpassée par Rodrigue avec tant de certitude. Les clercs de Valence se contentent de dire que la prodigieuse victoire de l’armée fut obtenue avec l’aide divine ; mais nous restons sans savoir quelle nouvelle organisation des actions combattantes, quelle nouvelle évolution dans la charge et le retrait*

Collection *TRANSRYTHMIQUES. Tambours des Noirs, tambours des blancs*

des cavaliers imagina le Campéador¹⁴ pour pouvoir infliger aux armées invaincues de Yusuf la première grande déroute qu'il eut à souffrir en Espagne. ¹⁵

Les tambours africains laissèrent aux Chrétiens espagnols un souvenir épouvantable. Et après les Almoravides, d'autres Africains envahirent l'Espagne, les Almohades ; de fanatiques guerriers, eux aussi, et aussi avec des troupes noires et des tambours. On rencontre encore aujourd'hui au Maroc les tambours qui y existaient au Moyen Âge ; leur morphologie, leur technique percussive, leur polytonalité et leurs rythmes conservent leurs caractères africains typiques.

L'ADOPTION ESPAGNOLE DU TAMBOUR

C'est cette même tradition militaire, basée sur la symbolique noire et maure du tambour guerrier, qui passa aux Espagnols. Pedrell, se référant aux timbales de cavalerie, dit que leur *“usage date d'une époque antérieure au XV^e siècle. Les timbaliers marchaient ordinairement au côté des trompettes : on les choisissait parmi les guerriers les plus braves, et la perte de leurs timbales dans la bataille était un grand déshonneur. Ils les utilisaient dans les cortèges royaux, dans les annonces publiques et tout type de cérémonie civile, et même religieuse. Les grands personnages, les corporations municipales et les anciennes corporations de métier adoptèrent les orchestres de timbales, trompettes et autres instruments, qui avaient un caractère plus guerrier que symphonique.* ¹⁶

Il n'y eut donc pas besoin d'attendre les Croisades pour que les armées d'Europe s'organisent avec des tambours. En Espagne, les Sarrasins marchaient et attaquaient déjà à tambour battant des

¹⁴ Note du traducteur : Surnom du Cid : “guerrier illustre”.

¹⁵ Note originale : MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. 1929 : *op. cit.*

¹⁶ Note originale : PEDRELL, Felipe. 1894-1899 : *Diccionario técnico de la música*, 2 t., Barcelona.

siècles avant que ne le fissent les fameux lansquenets suisses des XV^e et XVI^e siècles, selon Paulus Jovius.

Dans une note du *Quijote* de Cervantès faisant allusion aux percussions de l'ancienne armée espagnole, Clemecín établit une distinction entre “atabales” et “atambores” : “Atabales, sorte de tambours utilisés dans l'ancienne milice, mentionnée dans le Doctrinal de los caballeros (“Doctrine des chevaliers”). Covarrubias donne pour synonymes atabales et atambores; mais pour exprimer que les timbales sont portées par des animaux, il manifeste leur différence avec le tambour propre à l'infanterie. Une autre différence consiste en ce que les atabales comptent deux caisses, et le tambour une seule. “Atabales” finit par être la même chose que les “timbales”, qui s'utilisaient de concert avec les clairons dans le corps de cavalerie, et s'utilisent encore dans le corps de gardes de la Personne Royale. Il y a peu encore certains régiments utilisaient des timbales, mises en tête dans les marches en formation et dans les cérémonies.”¹⁷

On sait qu'en 1327, les Chrétiens espagnols avaient déjà adopté les tambours mahométans, car cette année-là on donna des danses pour “Cours et timbales” à l'occasion de l'entrée du roi Alfonso XI à Séville. Les tambours furent aussi des instruments de la musique de Cour dans le Moyen Âge espagnol. “Dans les livres de compte du roi, appartenant à l'année 1329¹⁸, on fait mention des vêtements et rations dûs à quinze tambourinaires ou “omes de los atambores”, à quatre sonneurs de cor, à deux sauteurs et aux jongleurs ou musiciens du taboret (tambourin), de l'ayabeba (?), de l'añafil (“annafir” en arabe, trompe arabe), de la rota (?), et au maître des orgues. On se devait de donner ration à un joueur de tambourin nommé Juanot.”¹⁹ De même les membranophones d'origine noire et

¹⁷ Note originale : 1913. de CERVANTÈS SAAVEDRA : *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Commenté par Don Diego Clemecín, Paris, t. 3, p. 352, note 2.

¹⁸ Note du traducteur : mon édition cubaine de référence porte par erreur typographique, en anagramme probablement, “1923”. 1329 me paraît plus logique dans le contexte, mais est donnée sous toute réserve.

¹⁹ Note originale : FERNÁNDEZ MORATIN, Leandro : *Orígenes del Teatro español*, Paris, p. 23. Les parenthèses sont du traducteur.

maure s'étendirent en Espagne et participèrent aux fêtes et distractions des gens de joyeuse vie. Dans ses minutieuses références aux instruments de musique de son époque et de sa région, l'archiprêtre de Hita nous cite l'*atambor*, de caisse cylindrique fermée par deux peaux tendues, que les musulmans avaient l'habitude de frapper chacune d'une main, l'*atambal* (ou *timbal* avec caisse semi-sphérique), le *tamborete* (pour "tambourin") et l'*adedura* (tambour sur cadre carré d'histoire millénaire toujours présent en Espagne et qui, pour Pedrell, s'appelle *adufe*)²⁰. On voit, dans les sculptures des sièges des cathédrales espagnoles du XV^e siècle, des silhouettes d'abbés jouant des tambours, ce qui prouve qu'ils étaient déjà populaires. Mais en définitive les tambours furent toujours tenus comme chose d'Infidèles, de Maures ou de Noirs ; sauf pour les tambourins (*tamborillos* ou *tamborettes*) qui évoquent, conjointement aux chalumeaux, des rites millénaires.

On a aussi mention des tambours d'Afrique hors d'Espagne. Au XIII^e siècle on trouve déjà une allusion historique à la musique d'Afrique sur la mappemonde de Hereford (Angleterre). Il est dit à propos des Africains "*qu'ils font résonner l'Atlas du bruit de leurs cymbales et tambourins dans leurs nuits orgiastiques*". Une paire de petites timbales attachée à la ceinture du tambourinaire est utilisée dans l'entrée triomphale du roi Edouard III à Calais en 1347²¹. Dès le XIV^e siècle, les tambours adoptent en Europe une taille plus grande et sont joués par deux baguettes.

LES RYTHMES AFRICAINS DANS L'EUROPE DU XVI^e SIÈCLE

²⁰ Note du traducteur : Un mot semblable est utilisé au Maghreb pour le même instrument.

²¹ Note du traducteur : Froissard décrit cet événement : "*... une foison de trompettes, de tabours, de nacaires et de buccines*" (cité par Tavernier. 1998, p. 62, op. cit.). Chateaubriand, lui, dans son *Analyse raisonnée de l'Histoire de France* cite des sources anglaises (Thomas de la Moore et Knighton) : "*Il y chevaucha à grand gloire avec les barons et les chevaliers avec si grand foison de ménestriers, de trompes, de tambours, de chalumeaux et de musettes, que ce seroit merveille à recorder*".

Quand arrive le XV^e siècle se produit une autre vague de Noirs africains dans la péninsule ibérique, et de là elle s'étend à d'autres peuples grâce à l'influence impériale de l'Espagne. À peine les Portugais découvrent-ils des terres en Afrique et y établissent-ils des comptoirs, qu'un grand courant d'esclaves sort de Guinée et du Congo et se répand à Lisbonne et à Séville. Des milliers de Noirs sont installés annuellement au Portugal et en Espagne avant même la découverte de l'Amérique ; et la traite des Noirs ne cesse pas dans les siècles suivants, car elle continue en plus ou moins grande proportion.

Les XVI^e et XVII^e siècles sont des périodes d'influences noires africaines certaines dans ces pays. Depuis lors, par le Sud, brun et chaud, les rythmes africains envahissent l'Europe, pays froids compris, et dans ceux-ci les Noirs sont fréquemment tambourinaires, dans les armées comme dans les divertissements populaires. Pour Sánchez de Londoño, les tambours et fifres (*pítaros* ou *pifanos*) étaient des instruments nécessaires dans les régiments d'infanterie et les compagnies "*parce qu'en plus de donner du cœur au ventre, ils donnent des ordres qui ne s'entendraient ni se comprendraient par la voix, ni d'une autre manière. C'est pourquoi il convient que les tambours sachent jouer tout le nécessaire, comme "rassemblez !", "marchez !", "présentez arme !", "prêt, batteries !", "à l'appel !", "répondez !", "avancez !", "tournez la tête !", "arrêtez !", "ordre de commandement !", etc.*". D'autre part, selon Bart Scarion de Pavie dans sa *Doctrine militaire*, ouvrage du XVIII^e siècle, "*l'office de tambour est un office bas et non d'honneur*". Comme un office de "*Noirs et de gens vils*".

DES TAMBOURS NOIRS DES CONQUISTADORS AU TAMBOUR DE VIGIE BLANC DE LA HAVANE

De plus, "*l'office de tambour était regardé comme bas et de peu d'honneur entre la gente guerrière, et ainsi ils étaient le plus souvent filous et fripons*". Et aussi bouffons, comme l'écrivit Cervantès dans *Le colloque des Chiens et Persiles y Segismunda*. Le

tambourinaire n'était qu'un serviteur ou un domestique, à tel point que, jusqu'au XVII^e siècle, il était vêtu de manière indépendante, avec les blasons personnels du colonel, jusqu'à ce qu'on leur concède un uniforme spécifique de serviteur de la Maison Royale. Et qui étaient tenus alors pour plus filous, fripons, bouffons et d'offices plus vils que les Noirs ? Parmi les conquistadors de Cuba, vers 1509, Diego Velázquez emmena avec lui un de ces Noirs bouffons, Guidela, qui passa à l'histoire précisément pour ses bouffonneries dans les controverses acides de l'*Adelantado* avec Hernan Cortés. Et qui ne pouvait mieux que les Noirs jouer du tambour à la troupe ? Cela ne leur venait-il pas de leurs ancêtres ? N'étaient-ce pas eux les descendants directs des tambours almoravides ? Un de ces Noirs, "bouffons" et "fripons" vint probablement à la conquête des Indes comme tambourinaire, "brigand", dans cette guerre, qui, aux dires du père Espinosa, "fut injuste (...) par droit humain et divin", car l'Évangile n'y fut pas amené "par prédication et admonestation" mais "par tambour et drapeau". Le même Guidela ne jouait-il pas le tambour à Santiago de Cuba, avec Velázquez, et ensuite à Mexico, avec Cortés ? De même, un autre joueur de tambour "*à moitié fou*" dénommé Tapia était présent dans la rencontre de Narváez avec Cortés.

Il est vrai que ce n'était pas un Noir, mais un Flamand [*Flamenco*] nommé Juan de Emberas (ou de Amberes), qui vers 1557 jouait le tambour d'alarme à La Havane, quand on apercevait une voile à l'horizon. Ce n'est pas qu'il n'y avait pas dans la ville de Saint-Christophe quelqu'un pour jouer le tambour à l'égal de ce Flamand - des Noirs africains y vivaient, et où il y a un Noir, il y a un tambour et un tambourinaire. - mais les temps avaient changé. Au poste de vigie de la forteresse, il devait alors y avoir un soldat de la garnison, de responsabilité et de confiance. Il ne s'agissait pas de musique de parade, mais de roulement d'appel aux armes. La Havane était encore très proche du sac cruel qu'elle avait enduré de la part des pirates français, et, aux Indes [occidentales], l'attitude des Noirs devant les ennemis des maîtres espagnols n'était pas de grande confiance. Ils s'étaient déjà rebellés plusieurs fois.

LA VOIE TURQUE

Tout cela ne veut pas dire qu'il n'y eut pas en Europe une autre voie géographique et historique par où le tambour pouvait pénétrer : la Turquie. C'est par là que les Croisades et le prestige turc diffusèrent le tambour militaire. On sait que six siècles avant l'ère chrétienne les armées luttèrent déjà en Chine les yeux fixés sur le drapeau et les oreilles accordées au tambour. Celui-ci avait rôle de palladium, et il était sur un char avec le chef, et l'on avançait ou l'on reculait à son rythme, mais les tambours chinois n'influencèrent pas l'Europe. Au XIII^e siècle, sous l'influence des Croisades, les chevaliers germaniques commencèrent à utiliser de petites timbales, de style sarrasin, comme signe de noblesse militaire, et c'est dès le XIV^e siècle qu'il y en eut déjà de grande dimension dans les Cours de Pologne et de Hongrie. On dit qu'on vit pour la première fois les timbales en France en 1457, dans une ambassade du roi polonais envoyée à Charles VII. Vers 1500, celles des Suisses et des princes germaniques étaient grandes, démesurées, et c'est grâce à eux qu'elles sont adoptées par les lansquenets, mais leur adoption n'ira pas au-delà.

TIMBALES ARISTOCRATIQUES GERMANIQUES, TIMBALES POPULAIRES HISPANIQUES

En Angleterre, les grandes timbales sont introduites par Henri VII. Elles se jouent à cheval "dans le style hongrois", et comme le faisaient les troupes d'Allemagne depuis la moitié du XVI^e siècle. Les timbales furent considérées comme typique de l'Allemagne, même si elles n'y furent pas populaires. Virdung, un publiciste musical cité par Curt Sachs, dit en 1511 que "*ces énormes barils dérangent les gens honnêtes et âgés, les malades, les dévots qui étudient, lisent et chantent des cantiques dans les monastères, et je crois que c'est le diable même qui les a inventés*". Les timbales apparurent comme un signe d'arrogance de l'aristocratie. Au milieu du XVI^e siècle, un baron allemand vint en France, dont la suite et la musique étaient si provocantes que le Duc de Guise ordonna que l'on brise ses timbales pour rabaisser son orgueil. Mais les régiments germaniques persistèrent avec leurs timbales insolentes.

Ainsi, au XVIII^e siècle, ils enrôlèrent des Noirs robustes comme tambourinaires, pas seulement par reconnaissance de leur prodigieuse habileté dans cette affaire, mais aussi pour donner une dimension plus spectaculaire à leurs instruments tonitruants, de la même façon qu'on préféra par la suite des hommes encore plus corpulents avec la même intention d'exotisme et d'extravagance.

Rien de cela n'arrive en Espagne ni chez les autres peuples latins qui reçoivent son influence. Là, les tambours ont une autre histoire. Là, ils ne s'introduisent pas par le haut par prétention du seigneur, mais par en bas, avec humilité, sourires et en quête d'agrément et de tolérance. Là, ils ne sont pas autoritaires et insolents, mais populaires et démocratiques ; où il y eut esclavage d'Africains, ces instruments furent humbles, pour pouvoir durer et être libérateurs.

Au XV^e siècle déjà, en Espagne, les soldats connaissaient les tambours et, dans les enterrements de chefs militaires, les désaccordaient, de même pour les *añafiles* ou trompettes maures. De la même manière qu'en Afrique, on joue des instruments dont la sonorité est lugubre et étouffée dans les cérémonies funéraires. Mais il ne faut pas en conclure, avertit Geirringer, qu'au XVII^e siècle les timbales ne servaient au centre de l'Europe que pour les graves musiques guerrières et les pompes, car elles étaient là aussi pour les divertissements et l'allégresse, chez les acrobates et les jongleurs. Les timbaliers noirs eurent alors une grande vogue en France et en Allemagne. Influence turque disent certains ; mais aussi espagnole, disons-nous grâce aux régiments où il ne manquait pas de Noirs pour leurs tambours, et grâce aux bateleurs, qui véhiculèrent les danses des Noirs. Guerrini observe que c'est précisément au XVI^e siècle que les tambours deviennent populaires pour les accompagnements de danse. Au XVI^e siècle aussi, le tambour devient instrument musical de Cour nécessaire pour exécuter les rythmes des nouvelles danses qui, venues du bas peuple étaient montées vers les palais.

SHAKESPEARE, CERVANTÈS, FRANCIS BACON... ET LE TAMBOUR

Cervantès, comme Shakespeare, observe le goût des Noirs pour la Musique comme ses œuvres réalistes en témoignent. C'est sur le tambour que Cervantès base l'épisode central d'un de ses romans, *El celoso extremeño* ("L'Estrémègne jaloux") ; Shakespeare, dans *Othello*, qui est Noir, fait allusion au tambour entraînant, "*the spirit stirring drum*". Le mot anglais *drum* ("tambour") apparaît seulement en Angleterre au milieu du XVI^e siècle, ce qui rend compte d'une plus large diffusion populaire.

Une découverte moderne permet de déduire la présence de certains tambours noirs de Guinée dans l'Angleterre de Francis Bacon. Nous sommes au début du XVII^e siècle quand celui-ci rapporte, que, si on chante dans l'ouverture d'un tambour, en émettant la voix depuis l'intérieur de la caisse, de façon que les ondes sonores arrivent à la membrane vibrante de l'instrument, la voix humaine se modifie, devenant plus douce ; et suggère que pour plus d'effet, elle s'écoute derrière un rideau, sans voir comment se produit une telle sonorité. Ce qui permet de penser que le tambour qu'observa Bacon n'était autre qu'un des *voice disguiser* ("masque vocal") observés par Harris chez certains jongleurs du Nigeria. Le tambour *turu*, qu'utilisent ceux-ci pour accompagner leurs chansons, est parfois renversé par le jongleur, qui se met à chanter ou à siffler "à travers du tambour", ou plutôt dans son ouverture, faisant résonner la voix humaine - devenant non reconnaissable - sur la membrane, avec un timbre particulier. Il semble que c'est avec un exemplaire de cet unimembranophone africain que Francis Bacon a dû faire son expérience, qui était passée jusqu'ici inaperçue. Le petit tambour utilisé en Angleterre semble avoir été emprunté aux Africains.

En Europe, donc, la présence d'importantes immigrations de Noirs, comme soldats envahisseurs ou comme esclaves, se traduit par l'apparition et la popularité des tambours et de leurs rythmes ; dans les armées, dans le folklore et ensuite dans les festivités de

Cour. Ce qui arrive au Moyen Âge ; puis dans la musique populaire au XVI^e et XVII^e siècles.

Le musicologue africain Féla Sowandé, se référant à cette époque, a fait une observation très significative. Il affirme que le rythme est la qualité la plus notable de la musique africaine. [Il est] *“ beaucoup plus riche et plus complexe de ce qu'on entend [aujourd'hui en Occident] par le mot “rythme” ; on peut le comparer au rythme de la musique européenne du XVI^e siècle, dans laquelle il y avait beaucoup plus de liberté et de flexibilité. Dans une pièce de musique en quartette, par exemple, chaque partie avait son propre rythme indépendant, et, à la jouer ou la chanter ensemble, il se formait un rythme vertical complexe qui était semblable à la musique africaine traditionnelle, mais pas aux musiques de danse africaine d'aujourd'hui, où celui-ci a été considérablement simplifié ”.*

XVI^e SIÈCLE : L'EUROPE DÉCOUVRE LES RYTHMES DU MONDE

Qu'est-ce que nous indique cette coïncidence (au XVI^e siècle) de la rythmique riche remarquée dans la musique blanche de cette époque avec les grandes vagues migratoires de Noirs africains de la même époque en Europe et dans les colonies américaines ? Et d'un autre côté, comment peut s'expliquer cette arrivée de nombreux instruments nouveaux, populaires ou exotiques, et cette frénésie d'innovation musicale qui caractérisa cette époque ? Il est difficile de proposer des réponses satisfaisantes pour de telles questions si on fait abstraction des résonances culturelles qu'eurent alors dans le Vieux Monde, non seulement les Indes occidentales, mais aussi les autres continents, celui des Indes orientales et de l'Afrique. Celles-ci, alors même que leur existence était connue de longue date, n'avaient jamais eu une influence aussi directe avec leurs peuples et leurs civilisations. Au XV^e et XVI^e siècle, on découvrit en réalité trois nouveaux mondes : le monde noir d'Afrique, le monde cuivré d'Amérique et le monde jaune d'Asie ; avec eux le Vieux Monde apprit beaucoup et se teinta de leurs couleurs

culturelles. Quant à la musique, l’Afrique envahit les peuples d’un côté et de l’autre de l’Atlantique avec ses tambours, ses marimbas et *zambombas* (tambour de friction), avec ses danses et ses jeux théâtraux, *zarabandas* (“sarabandes”)²², *cumbés* (type de danse de Noirs), *guineos* (danse de Guinée), *gatatumbas*, *mojigangas* (mascarades), *ñaques* (charivari), *gangarillas et bululús* (comédiens ambulants contrefaisant la voix de plusieurs personnages ; en malinké “plusieurs vies”)²³.

Partout où il y a des danses noires, on rencontre des membranophones. Dans les mascarades, on utilisait des instruments populaires et bruyants comme les castagnettes, la flûte et l’indispensable tambourin (*tamboril*). Selon Agustín de Rojas, il fallait, dans les *ñaques* et les *gangarillas*, compter sans faute avec des tambourins. Il y avait des tambourins (*tamborinos*) dans le théâtre de Lope de Rueda ; Dans ses *Alabanzas de la comedia*, Juan Rufo s’exclame :

*¡Quién vio que Lope de Rueda,
Inimitable varón,
Nunca salió de un mesón
Ni alcanzó a vestir de seda !
Seis pellicos y cayados,
Dos flautas y un tamborino,
Tres vestidos de camino
Con sus fieltros gironados*

"On sait bien que Lope de Rueda

²² Note du traducteur : Alejo Carpentier rappelle de son côté dans *La musique à Cuba* : “ *La sarabande, comme la chaconne était “chose venue des Indes”* - c’est-à-dire des îles antillaises - (*p. 58 de l’édition française*). Et son traducteur cite dans son glossaire la page 171 de l’*Histoire de la danse* de Curt Sachs : “*La sarabande a été une pantomime sexuelle d’une précision insurpassable*”. *Sarabanda* semble être liée dans son contexte d’origine africain au culte d’une divinité de même nom. *Sarabanda* est toujours de nos jours une entité présente dans les cultes d’origine bantoue de Cuba, tel le *palo monte*.

²³ Note du traducteur : Nous gardons l’énumération des mots espagnols, quitte à préciser leur signification entre parenthèses, car par l’accumulation de leurs sonorités, l’auteur insinue leur origine africaine.

Homme incomparable
 N'est jamais sorti d'une riche auberge
 Ni arriva à se vêtir de soie !
 (Il portait) Six pelisses et bâton de berger
 Deux flûtes et un tambourin
 Trois vêtements de route
 Assortis de leurs feutres à bords roulés."

Au final est chanté le refrain qui suit, qui rappelle le moderne *Mamá Inès*²⁴ :

Ah, ah, ah ; eh, eh, eh
Todos los negros me vengan a ver
De tu buconto de Santo Tomé.

Il y en eut aussi dans les danses de *zapateados* du XVI^e siècle qui se pratiquaient dans la procession du *Corpus Christi*. Dans l'intermède *Los Negros de Santo Tomé* de 1609, des danseurs noirs sortent avec de petits tambourins ; et dans *Los Negros* de Simón Aguado, ils dansent la sarabande avec des grelots et des tambourins : tambourins à la place des tambours africains... et hochets à la place de maracas, inconnues en Espagne par manque de Calebasses à péricarpe rigide. Les tambourins s'étendirent à toute musique illustrant "sauvages" ou "manants". Dans une *Danse des Indiens d'Amérique*, exécutée en 1585, il y avait une grande timbale, une petite, un tambourin et une flûte, "de sorte qu'ils fassent beaucoup de bruit". Tambourin et castagnettes sont présents dans *La Gitanilla* de Cervantès. Les traditionnelles sorcières espagnoles, qui donnèrent tant de fil à retordre au Saint-Office au XVI^e et XVII^e siècle, aimaient les tambours. À Valence, les sorcières aiment beaucoup les *atabillos* (petits tambours) et les

²⁴ Note du traducteur : *Mamá Inés*, avec son célèbre refrain auquel il est fait allusion ici : " *Ay Mamá Inés , Ay Mamá Inés, todos los negros tomamos café* ", fut un des thèmes populaires cubains les plus célèbres des années 30 avec une répercussion internationale (il en a existé une version française à succès par Maurice Chevalier, aujourd'hui heureusement oubliée!). La paternité de *Mamá Inés* a fait l'objet d'un procès en justice à Cuba, qui a conclu que ce titre était du domaine public, puisque présent dans la tradition populaire, avec le carnaval de Las Villas, au XIX^e siècle.

dulzainas (hautbois traditionnels) pour chanter la *jota* ; dans la Mancha, elles jouent du *pandero* (tambour sur cadre) et du *tiple* ; en Andalousie, des hochets et *pandereta* (tambour de basque) ; en Galice, des *gaitas* (hautbois traditionnels) ; au Portugal, des guitares ; et à Zugarramurdi, “elles se divertissent avec la flûte de *Goyburu* et le tambourin de *Juan Sansín* ”.²⁵

Des vers de l'*Espejo de la paciencia* de Silvestre de Balboa (1608, chant 1), poème où apparaissent des nymphes et des satires qui dansent et chantent, prouvent combien étaient chéris les instruments à percussion dans ces temps-là, et quelle vogue ils avaient dans la musique populaire : “que résonnent les *marugas* (sorte de maracas métalliques), cymbales, tambourins, *tipinaguas* et tambours de basques de ménestrels !”. (Nous n’avons pu vérifier ce qu’étaient les *tipinaguas*, mais nous supposons qu’ils étaient des percussions, comme tous les autres instruments cités à leurs côtés).

Cette vague musicale africaine en Europe est analogue à celle qui se produira au XX^e siècle, après les deux guerres mondiales, qui, grâce à l’influence américaine, apporte à toute l’Europe les danses afro-américaines, le jazz, la machiche, le samba, le tango, la rumba, le son, la conga, le mambo, etc.

L'EUROPE ADOPTE LES RYTHMES DE L'AFRIQUE, MAIS REFUSE SES TAMBOURS

Mais il se produit un curieux phénomène qu’il faut noter pour apprécier comme il convient l’influence des tambours noirs. La portée musicale des Noirs dans la culture des Blancs se manifeste préférentiellement par la pénétration et la diffusion des rythmes caractéristiques de ses tambours, mais non par l’adoption de ces derniers (mis à part ceux de caractère militaire qui furent introduits par les troupes noires des armées victorieuses sarrasines). Les nombreux Noirs de Guinée et du Congo qui

²⁵ Note originale : Leandro Fernández Moratin : *Origines del teatro español*, Paris, p. 23 (op. cit.).

entrèrent dans la péninsule ibérique depuis la seconde moitié du XV^e siècle n'arrivèrent pas à enraciner leurs tambours, qui étaient instruments d'esclaves, de gens vils et de rites païens inspirés par les démons ; mais ils eurent beaucoup d'influence par leurs rythmes et leurs danses, pour lesquelles, au lieu de tambours, instruments militaires, on joua différentes sortes de tambourins (“ *tamborinos, tamboriles, ou tamborilillo* ”).

En Europe, ce phénomène social a beaucoup occulté la réalité des influences africaines au cours des siècles dont il est ici question, et l'invasion des rythmes qui pénètrent alors la musique blanche est restée sans explication. La musique des danses noires passe d'abord dans les plus basses classes des Blancs - au sein desquelles s'établissent les contacts nécessaires - et commence ainsi la transculturation musicale. Les danses exotiques vont passer peu à peu, avec des réajustements inévitables, aux coutumes des gens marginaux ou pauvres, qui cohabitent avec les Noirs dans les bas échelons sociaux des villes ; et arrive l'époque où, déjà généralisés et naturalisés (dans la plèbe, dans le *folk*) les danses nouvelles, excitantes et picaresques, vont, par la voie des diversions populaires, monter vers l'église et le théâtre, jusqu'aux échelons élevés de la société.

Les pseudo-moralistes vont au début enrager contre les nouvelles danses, accusées d'être des créations du diable, mais la vogue de celles-ci continua à s'étendre, et elles finissent par s'incorporer aux coutumes acceptées de tous. Les danses africaines, qui au début étaient répudiées pour obscénité, deviennent des danses à la mode dans les Cours royales européennes. La sarabande, abominée par les moralistes, devient de plus en plus populaire, honnête et fameuse, et se danse un jour devant les rois dans les festivités qui célèbrent la fin du Concile de Trente. Les rythmes de la musique des Noirs s'appuient sur les goûts des peuples blancs ; mais ce ne sont pas les tambours africains à l'origine de ces rythmes qui y font souche - ils y trahiraient leur origine noire - mais les tambourins, souvenirs de ceux que l'on connaissait dans les temps païens et les fêtes pastorales.

LES TAMBOUR “BLANCHIS”

Il se passe des siècles avant que les tambours en viennent à faire partie des orchestres européens. Mais alors ce ne seront pas les tambours morphologiquement africains, mais d'autres, déjà modifiés et “blanchis”, c'est-à-dire transculturés selon les exigences des peuples européens. Les timbales sont employées dans la musique “sérieuse” dès 1670 par Lully, et ensuite dans les compositions de Bach et Händel. Celui-ci utilisa trois timbales en 1749. Dans cette époque baroque, il y en eut avec des caisses en argent. Il est hors de doute que les timbales devancèrent les autres membranophones dans leur ascension musicale, non seulement pour leur condition sociale-militaire, mais pour leur caractéristique d'être plus accordable sur une note donnée, ce qui est dû à l'élément favorable de la forme semi-sphérique de leur caisse. Passons à la fin du XVIII^e siècle, où les timbales s'emploient plus fréquemment dans les *fortissimos* pour augmenter la clameur des trompettes et autres instruments à vent. Découvrant le son mystérieux des membranes dans les *pianissimos*, Beethoven a recours à elles pour terminer le mouvement lent de sa 4^e symphonie. C'est ce grand mage de la musique qui fit un pacte définitif avec les esprits des tambours. “*Beethoven appréciait les tambours à leur juste valeur musicale, à tel point, que dans ses compositions orchestrales, certains instruments étaient souvent obligés à sonner avec des rythmes suggestifs de tambour très marqués. Le choral du dernier mouvement de sa fameuse Neuvième Symphonie en est un exemple.*”²⁶ Et rappelez-vous - comme le fit Curt Sachs - “*les timbales mélodiques accordées à l'octave*” que le même Beethoven utilisa dans le *Scherzo* de la même symphonie. Les esprits des tambours coopèrent à cette gloire de la musique universelle. Leurs valeurs sonores et émotives expriment les accents vitaux enchanteurs de l'enthousiasme collectif, avec le même ascendant social de “la voix” qui “parle” dans les *tam-tams* des rites tribaux depuis les âges reculés.

²⁶ Note originale : CLAIRBORNE, Robert W. 1927 : *The Way Man Learned Music*, New-York, p. 19.

Capables de donner des notes empreintes de mystère, les timbales - au nombre de seize - furent ensuite utilisées par Berlioz en 1837 dans son *Requiem*. Deux paires interviennent dans *Robert le Diable* de Meyerbeer en 1831. Et récemment, leurs accents résonnent dans le Stravinsky du ballet *Le sacre du printemps*, avec des perfectionnements techniques et des accords nouveaux ; dans le *Mlada* de Rimsky-Korsakov ; et dans le rythmique *Bolero* de Ravel²⁷. Sacralité, sortilège, grâce charnelle !

Mais les autres instruments à membrane vibrante vont passer à la grande musique des Blancs. Le *tam-tam* résonna pour la première fois à Paris pour les funérailles de Mirabeau en 1791²⁸. À l'Opéra, ce ne fut pas avant 1804 pour *Les Bardes* de Lesueur. Le grand tambour basse des janissaires turcs fut utilisé par Mozart en 1782 dans *Il Seraglio*, et Haydn en 1794 dans sa *Symphonie Militaire*. Plus tard la grosse caisse entre à l'Opéra en 1807 avec Spontini, pour la marche de *La Vestale*. Strauss ou Mahler l'utilisèrent parmi d'autres pour des effets funèbres et mystérieux. Et Wagner s'emparera des grands tambours tendus par des cordes dans ses opéras *Rienze*, *Les Walkyries* et *Parsifal*. Pour lors, les tambours ont gagné leur rang élevé dans la musique universelle.

LE NOUVEAU MONDE ET LE TAMBOUR

On peut observer aux Amériques ce même curieux phénomène social dans l'histoire de la Musique. En Amérique du Nord on interdit le tambour aux Noirs, sauf dans la région d'influence française initiale et intense, la Louisiane, et celle d'ancienne mais

²⁷ Note du traducteur : confusion inexplicable d'Ortiz dans ce dernier cas : il s'agit de caisses roulantes.

²⁸ Note du traducteur : Il s'agit de la *Marche lugubre* de Gossec. C'est ici l'instrument appelé à l'époque "timbre chinois" par Joseph Chénier, le tam tam d'origine orientale, fait d'une plaque de métal circulaire suspendue utilisée dans les grands orchestres occidentaux. Difficile donc de parler de "membrane vibrante" comme le fait Ortiz, il s'agit de "plaque vibrante". J.-C. Tavernier (op. cit., p. 115-116) apporte diverses précisions sur la *Marche lugubre* composée d'abord pour les honneurs funéraires rendus sur le Champ de la Fédération aux mânes des citoyens morts dans l'affaire de Nancy, avant d'être reprise effectivement à l'enterrement de Mirabeau.

rare population afro-espagnole, la Floride. Dans ces contrées, il ne subsiste apparemment pas de tambours de type africain, mais les rythmes caractéristiques de la musique noire, intensément percussive, perdurèrent ; ainsi que les tambourinages, interprétés par les bruits de mains et de pieds dans les *shouts* ou dans les cérémonies et chœurs religieux ; et la persistance du rythme énergique des danses de tap, jazz, swing, et autres, d'influence afroïde, nées dans les États du Sud, avec particulièrement le jazz *hot* originaire de la Nouvelle-Orléans.

En Amérique du Sud on vit et on entendit des tambours africains dans les soirées de danse, les candomblés et autres occasions religieuses ou de divertissement propres aux Noirs. Au fur et à mesure que disparaissaient les "Noirs de nation", ceux-ci emportèrent leurs tambours dans l'autre monde ; on pourrait dire qu'ils s'enterrèrent avec eux comme ils ont coutume de le faire avec leurs images, amulettes et autres objets de leur religion.

Chez les indigènes de l'Amérique du Sud, prédominant, selon Izikovitz, les flûtes et les idiophones secoués ; en contraste avec l'Afrique où prédominent les tambours et les instruments à corde²⁹. Sans doute, quelques peuples indiens qui expérimentèrent le contact culturel avec les Noirs africains ne méprisèrent pas les suggestions musicales innovantes de ceux-ci et il y a plus d'un exemple de leur contagion. La plus remarquable fut peut-être celle du marimba ou balafon là où les Indiens connaissaient le *teponaztle* (tambour à fente à plusieurs notes) comme l'un de leurs instruments caractéristiques. Mais dans d'autres cas, ils adoptèrent quelques-uns de leurs tambours. Par exemple, les Aymaras ont deux types de tambours, le petit, au nom espagnol *caja*, et le grand ou *wankara*, à deux peaux ; (mais) les Aymara de Yungas en ont un autre, le *tundiki*, qu'ils prirent aux Noirs à leurs propres dires, et l'utilisent dans une danse pour laquelle ils se teignent le visage de noir.

²⁹ Note du traducteur : Ortiz semble oublier ici les idiophones africains, plus nombreux que les cordes...

D'après Izikowitz, les Indiens adoptèrent aussi quelques idées “ *des instruments musicaux des Noirs, comme la ligature de la peau d'un tambour au bord de la caisse, certaines modifications des maracas, etc.* ”.³⁰ Mais, aux tambours des esclaves africains, les Indiens préférèrent ceux des conquistadors blancs, qui étaient beaucoup plus simples et avaient un rang social plus élevé : “ *tambora, bombo, caja, tamboril*³¹ et chalumeau ”, en plus des timbales ou d'autres membranophones militaires ou de prestige social. La musique du Blanc colonisateur n'avait pas accepté non plus aucun type de tambour noir. Affaires d'esclaves !

Tant qu'il est assimilé socialement au Noir et participe de ses croyances et distractions, le mulâtre danse au son des tambours africains ; mais à peine est-il séparé de ses géniteurs à la peau sombre qu'il renie ses instruments, car ces derniers le retardent dans son ascension sociale. Il les abandonne où les transforme et se consacre à ses danses devenues profanes, mesurées à l'occidentale ; de caractère plutôt noir, sans doute, par les rythmes africains, mais jouées, par syncrétisme mimétique, sur des timbales européennes, sinon par des membranophones d'origine locale et métisse. Dans les noyaux de population de mélange ethnique complexe, on rencontre parfois aussi des tambours d'empreinte africaine évidente, mais en général déjà modifiés et métissés, grâce à de curieuses formes de syncrétisme... C'est ce qui arrive aussi dans les groupes de population noire de différentes origines ethniques qui ont été bien mélangées, comme on peut l'observer dans les petites villes et populations rurales de Cuba, dans les côtes du Brésil où d'Haïti.

LE REFUS DU TAMBOUR NOIR A CUBA

Observons ce qui se passe à Cuba. Dès le premier contact, les rythmes des Africains sont acceptés et la musique du pays entre dans un processus de métissage, dû à leur irrésistible influence

³⁰ Note originale : *IZIKOVITZ, Karl Gustav. 1953 : Musical and other Sound Instrument of the South American Indians*, Gotenburg, p. 415. Commentaire du traducteur : Michel Faligand m'a dit ne pas être convaincu par Izikowitz sur ce sujet, car il n'apporte pas de preuve à l'appui.

³¹ Note du traducteur : Différents types de tambours à deux peaux.

dans les danses et les chants ; mais on n'accepte pas les instruments noirs.

Pourquoi ? Nous pointerons quelques causes possibles. La première est que les tambours d'où sortait la frénésie des rythmes africains étaient en général des instruments sacrés. Les coutumes religieuses des Noirs de Cuba ont connu une sécularisation croissante qui permet parfois de jouer de nos jours les tambours et leurs rythmes orthodoxes dans des occasions profanes ; mais autrefois cela n'était pas admissible. Les dieux noirs ne toléraient pas ce sacrilège, et leurs instruments pouvaient seulement s'entendre dans les festivités des *cabildos* de Noirs de nation, où n'étaient pas admis en ce temps les mulâtres et encore moins les Blancs. Cela fait vingt ans [à l'époque, près de soixante-dix ans aujourd'hui] seulement que les tambours bata des *lucumí* [yoruba], qui sont parmi les plus sacrés de ceux qui se conservent dans les cultes afro-cubains, sont venus résonner dans une exhibition profane, après avoir pris certaines précautions rituelles qui conjurèrent la malveillance des entités. Les tambours noirs ne sortaient pas de leurs enceintes sacrées ; et les Noirs qui exécutaient la musique de leurs danses jouaient sur des tambours improvisés ou d'autres instruments qui n'étaient pas caractéristiques de leur religion. Même en 1936, les premiers tambours bata qui résonnèrent en public³² n'étaient pas des "tambours consacrés", mais des tambours construits pour l'occasion avec de légères variantes structurelles, peu marquées, et sans portée musicale. Ces adaptations étaient suffisantes pour pouvoir assurer aux dieux que ces tambours n'étaient pas en vérité les leurs, ni similaires aux leurs, mais différents et contrefaits pour tromper les profanes.

En dehors des cultes mystérieux, il y avait des danses noires qui, sans cesser d'être religieuses, n'étaient pas liturgiques, mais d'exaltation collective et de divertissement. C'étaient certaines danses des esclaves noirs des plantations (sucre, café), et même des

³² Note du traducteur : Sans qu'il le précise ici, ce fut sous les auspices de Fernando Ortiz.

*cabildos*³³ urbains, mises à part les cérémonies ésotériques. Mais même dans celles-ci, les Noirs répugnaient à la présence des Blancs qui réfrénaient leurs expansions collectives et leurs abandons aux traditions ancestrales. Le perspicace folkloriste cubain Anselmo Suárez observa, au milieu du siècle passé, que les Noirs des plantations sucrières ne voulaient pas “danser tambour” en présence des Blancs, car “en ayant quelque Blanc en face d’eux, les Noirs prenaient honte, et ne chantaient ni ne dansaient”. Sans doute que par cette voie et par les contacts, dans les villes, avec les Blancs - tant les jeunes fêtards que les faubouriens - avec les Noires et les “mulâtresses de joie”, la chaude musique africaine répandit les baisers de chair de ses tambours. C’est par ces contacts que les Blancs apprirent les danses noires, du moins leurs rythmes les plus accrocheurs, leur balancement et leur caractère charnel caractéristique, que Gottschalk appelait “langueur”.³⁴

Mais, même pour ces musiques, il y eut une difficulté qui devait être pratiquement insurmontable, qui était l’exotisme des structures musicales des Noirs, leur radicale différence avec la musique blanche, l’art magique et ignoré de la construction des instruments africains, la prodigieuse variété et complexité de leurs rythmes, la très difficile technique du jeu des tambours. Encore aujourd’hui, seuls ceux qui ont acquis dès l’enfance la préparation et la prédisposition nécessaire, peuvent jouer, avec justesse et avec le véritable esprit, la musique inspirée par l’Afrique. La musique afro-cubaine n’est pas encore sur pentagramme, ni ne s’enseigne dans les écoles et conservatoires de La Havane, même si pour beaucoup de gens, cela paraît incroyable³⁵ ; et seuls les Noirs initiés

³³ Note du traducteur : Institution urbaine de regroupement des “Noirs de nation”, sur une base ethnique ou méta-ethnique.

³⁴ Note du traducteur : (*morbidez*). Louis Moreau Gottschalk (1829-1869) : pianiste virtuose, compositeur et chef d’orchestre né à la Nouvelle-Orléans dans la communauté créole francophone. Connue pour ses créations monumentales à Cuba (où un tambour de *tumba francesa* battait la pulsation à... cent pianos !) et au Brésil (où il mourut devant le souverain dans l’exécution d’une création comportant des centaines de participants), il personnifie un cousinage culturel, une latinité américaine qui unit son lieu de naissance à la Caraïbe et l’Amérique du Sud.

³⁵ Note du traducteur : Il fallut attendre encore plus de vingt ans et beaucoup de volonté de certains après la victoire de la révolution castriste, en s’appuyant

dans les mystères sacrés savent construire, consacrer, accorder et faire parler les tambours des dieux.

Il y eut aussi une autre circonstance, surtout dans la péninsule ibérique : les Noirs qui y arrivèrent furent surtout *monicongos* [du royaume du Congo] et angolais et ce sont eux qui furent à l'origine des danses qui devinrent populaires. Mais les principaux tambours des danses *congos*, vu leur grande taille et leurs puissantes vibrations, ne se prêtaient pas à un transport facile et à leur exécution dans des enceintes fermées. Les grands tambours *congos*, ceux des rythmes de *yuka* et de *makuta*, résonnèrent toujours à Cuba à l'air libre, ce pourquoi ils avaient été créés en Afrique ; encore aujourd'hui, on ne les joue pas dans les villes. Les *cabildos* urbains durent être situés dans la périphérie, ou dans les maisons des faubourgs ; ou dans les *solares*³⁶ contigus aux fortifications de

sur ses ambitions égalitaires, pour que les rythmes afro-cubains - venus de secteurs de la société longtemps ségrégués - atteignent l'enseignement universitaire et puissent ensuite être rediffusés aux autres échelons ; grâce à un point de départ : la nomination universitaire à La Havane du percussionniste Justo Pelladito, héritier d'une tradition familiale liée à la tradition afro-cubaine (*cabildo* Iyesa et fondation du groupe rumbero Los Muñequitos). Dans les provinces, des percussionnistes de tradition afro-cubaine comme "Radamés" à Matanzas, décédé en 1998, et Milan Galis, *santiaguero* disciple du célèbre "Cha Cha" de Matanzas et du havanais Jesús Pérez, ont consacré beaucoup d'énergie personnelle à noter les divers répertoires afro-cubains dont ils ont eu connaissance - sans d'ailleurs pour autant trouver de possibilité d'édition ; il y a eu en parallèle une volonté d'archivage des sociétés scientifiques cubaines et une recherche systématique sur tout le territoire, concrétisée par le monumental *Atlas de los instrumentos de la música Folclórico-popular de Cuba*. Celui-ci donne une descendance actualisée à l'ouvrage en cinq tomes de Fernando Ortiz sur le même sujet. Aujourd'hui les tambours *bata* et les autres tambours rituels afro-cubains (en version profane) fréquentent l'Université ! (Dans le système d'enseignement Supérieur cubain l'Université d'Art est confondue avec la fonction de Conservatoire Supérieur). Les efforts de transmissions conjugués de détenteurs de la tradition et des institutions ont permis de former des interprètes de talent qui n'ont pas tous, qu'ils soient Cubains ou étrangers, "connu ces rythmes dès l'enfance" : Don Fernando réviseraient sans doute aujourd'hui son appréciation...

³⁶ Note du traducteur : grandes bâtisses avec cour divisées en pièces de rapport.

La Havane, car s'il en avait été autrement ces tambourinages incessants auraient été intolérables aux Blancs ; bien que La Havane fut, depuis sa fondation, une ville ouverte habituée à tous les bruits et sans désir ni possibilité d'être fermée hermétiquement aux résonances de tambour. La musique de danse des Noirs dut être réinterprétée pour les Blancs sur des instruments portatifs et de moindre sonorité ; sur les petits tambours des congas [défilés] et surtout sur le *cajón*, hybride et malicieux.

La musique afro-cubaine ne triomphe pleinement et sans discrimination à Cuba que quand ses musiciens inventent le bongo. Mais même alors, ce ne sont pas tous les rythmes qui arrivent à la surface après avoir saturé le corps social ; les plus compliqués et les plus beaux restent soumis dans les abyssales profondeurs des liturgies, *yoruba* ou *arará* [Fon], là où seulement se rencontrent les six peaux des tambours bata, ou les sept des tambours arará pour exécuter toutes d'un commun accord la prodigieuse conversation de leurs vibrations sonores. C'est pour cela que, en Espagne comme à Cuba, les tambours des Noirs, même les tambours simples des *congos* et *angolas* restèrent entre eux et ne passèrent pas à la musique des Blancs, même si leurs rythmes les plus faciles, accrocheurs, ensorcelants ou excitants les envahissaient et les métissaient culturellement.

LE TAMBOUR CONTRE LA PROMOTION DES NOIRS

Mais nous croyons qu'il y eut une autre cause plus décisive. Si les Noirs ne désiraient pas profaner leurs tambours, les Blancs, pourtant incapables de résister à la suggestion de leurs rythmes et danses, n'adoptèrent pas les tambours eux-mêmes à cause de leur difficulté et parce qu'ils ne voulaient pas s'abaisser à jouer des "instruments de Noirs", c'est-à-dire, selon leurs critères de l'époque, des instruments de gens de basse extraction, de barbares et de sauvages. Surtout si on prend en compte que les tambours des Bantous dont il est question, étaient parmi les plus rustiques des tambours africains et d'autant plus propices au mépris de ces gens raffinés qui avaient depuis des siècles des instruments très subtils et de belle facture. On pouvait danser partout les pas et les

déhanchements de la sarabande et de beaucoup d'autres danses de même nature, parce que celles-ci avaient déjà été naturalisées par le peuple espagnol même si elles étaient de lignage noir. Elles étaient encore l'affaire de gens de basse classe, mais blancs, chrétiens et espagnols. La danse pouvait être osée et coquine, mais elle n'était déjà plus "affaire de nègres". Mais si les tambours africains avaient été adoptés, ce blanchiment, cette christianisation et cette naturalisation n'auraient alors pu dissimuler l'origine exotique et païenne de la danse et l'on n'aurait pu ainsi permettre qu'à la Cour de Philippe II on dansât avec des instruments des Noirs du Congo. *Des nègres !* De ces êtres que le père Gumilla et d'autres tenaient maudits par Noé et condamnés à une infériorité et à une servitude éternelles ! C'est ce qui paraît expliquer pourquoi les rythmes tambourinés des Noirs exercèrent leur influence en Espagne, mais que leurs tambours n'y ont pas été acceptés. C'est aussi pourquoi à Cuba on danse depuis longtemps les rythmes noirs, et que c'est seulement maintenant, en plein vingtième siècle, que sont en train d'entrer dans les orchestres les instruments les plus typiques de la rythmique africaine.

LE TAMBOURINAGE MASQUÉ

Mais, d'autre part, l'influence rythmique des Noirs se fait tellement irrésistible que, dans l'impossibilité de transmettre leurs prodigieux tambours africains aux Blancs - puisqu'une telle transculturation était empêchée par les préjugés sociaux - elle compense une telle entrave en portant ses impulsions rythmiques aux techniques de certains instruments de corde et en renforçant les autres recours rythmiques déjà connus. En Andalousie, on fait de la musique percussive non seulement avec les claquements de mains, les coups de talon et les castagnettes, mais aussi avec les cordes et les caisses de guitare. À Cuba, non seulement on racle le güiro, mais aussi on le frappe, on tambourine sur des tabourets et des boîtes (*cajones*), on rythme par le "chaqui-charaqui" des sandales de bois (*chanquetas*) comparable à ce que produisent deux maracas, et on invente les claves. Il n'est pas jusqu'à la contrebasse et au piano qui servent parfois de tambours...

LE TAMBOUR BLANC DES VILLES

Ces curieux phénomènes doivent être davantage mis en relief dans le cas de Cuba, où depuis des siècles, on pourrait dire depuis sa conquête-même et son peuplement par les Blancs, nous avons en parallèle des habitants noirs qui ont apporté avec eux d'Afrique leurs musiques et leurs tambours. Les tambours d'Europe ont prévalu pendant longtemps : les tambours déjà adoptés par la musique d'outre-Atlantique, c'est-à-dire ceux qui étaient déjà "blancs". D'abord arrivèrent les tambours militaires. Au XVI^e siècle il y avait un tambour dans la forteresse de La Havane, et son tambourinaire était un *Flamenco* (Flamand). Ensuite les tambours des orchestres de salon et de théâtre arrivèrent. Les orchestres de danse et de chanson populaire du Santiago de Cuba du milieu du XIX^e siècle comptaient presque tous avec "l'indispensable *tambora*", nous dit Laureano Fuentes. Sinon, il y avait "le traditionnel de Barrales". Celui-ci était "*un personnage qui donnait des sérénades en chantant en solo, avec une voix de fausset et qui faisait les ritournelles avec le tambour, qu'on appelait cantaleta*"³⁷. Les timbales arrivèrent pour la première fois à Santiago avec l'opéra *Lucia di Lammermor*, introduite dans son orchestre par Laureano Fuentes, qu'on vient de citer.

Les timbales des orchestres d'opéra purent alors passer aux danses de salon, parce qu'elles étaient "blanches" et provenaient de ce grand spectacle européen avec lequel se régalaient l'aristocratie sucrière dans ses nuits de gala. Les timbales n'étaient pas de vils instruments de Noirs esclaves ; elles avaient le rang suprême de l'élite. Mais il ne manqua pas d'écrivain romantique pour s'alarmer quand on commença à "timbaler" dans les contredanses, au moment où commença le métissage de celles-ci avec des rythmes charmeurs, accentués avec des "frappes" d'Afrique. Ces vers de l'époque sont de José Fornaris :

La danza, qui fut un temps belle et expressive

³⁷ Note originale : FUENTES MATONS, Laureano. 1893 : *Las artes en Santiago de Cuba*, Imprenta Ravelo, Santiago de Cuba, p. 64.

*Va perdant sa grâce primitive.
Elle retrouve son élan et ses ailes,
Et ne craint rien et court désinvolte,
Et effeuille la fleur de l'âme virginale,
Qui cède à son déshonneur
À chaque sonorité douce, à chaque tour,
À chaque frappe de timbale sonore³⁸.*

A la fin du XIX^e siècle, on dansait à Cuba des habaneras et des *danzones* avec le balancement typique de la musique métissée, et l'on recourait encore aux timbales, venues d'Europe, méprisant les tambours africains indigènes d'où avait jailli l'imagination créole. Mais les tambourins et les chalumeaux de la musique pastorale espagnole n'arrivèrent pas au peuple cubain, pas plus que les tambours de basque des terres ibériques où se conserve cette survivance venue des rites millénaires de la Méditerranée. Il y eut trois musiques à Cuba : la noire avec ses tambours, la blanche urbaine avec ses timbales, grosses caisses et caisses roulantes d'Europe ; et la paysanne blanche sans tambour du tout. Le paysan blanc cubain ne voulait pas des tambours de sa terre parce qu'ils étaient ceux des esclaves, ni des populaires d'outre-Atlantique parce qu'il ne comprenait pas leur langage, qui parlait de traditions désuètes et de rites millénaires, perpétués dans le folklore d'Europe mais qui n'avaient plus de sens dans la société neuve, bigarrée et mouvante d'Amérique. C'est maintenant, au milieu du XX^e siècle, que le peuple blanc de Cuba, comme celui d'autres pays, se met à comprendre le tambour africain et la magie motrice de ses rythmes.

³⁸ Note originale : FORNARIS LUQUE, José. 1888 : “ El carnaval”, in *Poesias*, Imprenta Universal, La Havane, p. 89.

*“ La danza un tiempo bella y expresiva
Perdiendo va su gracia primitiva.
Aliento cobra y alas,
Y nada teme y corre desenvuelta,
Y deshoja la flor del alma virgen,
Que cede a su desdoro
En cada dulce son, en cada vuelta,
En cada golpe de timbal sonoro.”*

Les tambours, qui sont toujours “noirs”, n’avaient pas encore été “blanchis”. Le blanchiment social des tambours est un processus qui exige des siècles. Seuls les Noirs dansaient au son des tambours. Leurs expressions musicales et chorégraphiques étaient connues comme “dances de tambour”, ainsi que le disait Ezpeleta, le capitaine général de Cuba, dans un arrêté de 1839 ; la même chose se passait chez les autres peuples hispano-américains. On acceptait les Noirs dans les orchestres de danse parce que les métiers manuels (*oficios*), même celui de musicien, n’étaient pas prérogatives de Blancs. Comme l’on dit tour à tour José M. de la Torre, Bachiller y Morales, Serafín Ramirez et en dernier lieu Alejo Carpentier, les arts musicaux de Cuba étaient littéralement dans les mains des “gens de couleur”.

NI LES BLANCS NI LES NOIRS NE VEULENT DU TAMBOUR

Encore au XIX^e siècle, on n’admettait pas de musicien noir ou “de couleur” dans la cathédrale de La Havane, comme on ne pouvait pas non plus, en dépit de la doctrine chrétienne de l’égalité, être séminariste à Cuba sans déclaration préalable de “pureté de sang”. Mais, par contre, on transigea avec les musiciens noirs et l’on accepta peu à peu qu’ils véhiculent l’influence de la rythmique africaine dans la musique créole ; par contre, leurs instruments, par-dessus tout leurs tambours, furent tabous. Être Noir ou mulâtre – voulait dire être de basse extraction – et le tambour était atteint par cette vile condition. La musique de tambour était, sans doute, émanation culturelle d’esclaves, et cela privait le tambour de sa liberté. Les musiciens des tambours, les Noirs, ne pouvaient les faire résonner à plaisir, sauf dans les *cabildos*, ou dans les “sabbats” des *barracones*³⁹, ou dans les enclaves de la vie canaille ou comme marrons³⁶ enfuis dans les *palenques*³⁶ des montagnes. On ne leur aurait pas permis d’autre possibilité. Si le Noir était alors, vis-à-vis du Blanc, sur un plan d’inhibition, de mimétisme et

³⁹ Note du traducteur : *Barracones* : Grandes baraques concentrationnaires destinées aux esclaves des plantations. Marrons (*cimarrones*) : esclaves fugitifs (appliqué initialement à des porcs sauvages). *Palenque* : agglomération de Noirs fugitifs.

même d'élève soumis, le Blanc essayait à son tour d'occulter sa réalité coloniale en imitant en tout les Européens, allant jusqu'à s'habiller à la mode courtisane des froides capitales et souffrir, par pur souci du "qu'en dira-t-on" le supplice de leur vêtement européen dans la chaleur tropicale.

Ni les Noirs ni les Blancs ne voulaient du tambour. Le Noir en voie de transculturation et convoitant de dépasser sa condition, voulait se libérer de l'ensorcellement des tambours par lesquels leur "parlait" l'ancêtre : *"Si le tambour fait vibrer, par sympathie, les fibres les plus secrètes de ton cœur, il ne l'avoue pas. Il est possible qu'il assiste parfois aux tambourinages de Carragua. Mais dans les bals, où il joue par métier, il exécute le Menuet de Cour"*⁴⁰.

À côté des instruments "blancs" d'Europe (piccolo, clarinette, violon, une contrebasse et deux timbales), dans les orchestres de danse de la première moitié du XIX^e siècle, résonnaient les Calebasses créoles ou güiros. Les tambours noirs n'apparaissaient pas encore chez les "gens distingués" ; et c'est seulement au milieu du siècle que furent admises les timbales, qui, même si elles étaient d'origine africaine, s'étaient déjà "blanchies" socialement en Espagne. De même que dans la musique cubaine il fallût des années et des générations pour passer des menuets, de la *tonadilla*⁴¹ et la contredanse des Blancs aux noirs *tango, danzón, rumba, son* et *conga*, de même les tambours ne sortirent des *barracones*, des montagnes et des faubourgs que quand la modification de l'ambiance économique-sociale, avec la fin de l'esclavage, vint les sortir de leur "basse condition", de leur noirceur par héritage, de l'esclavage et du mépris. L'émancipation de l'esclave fut aussi celle de ses tambours. À Cuba, les Blancs ne voulurent accepter la musique des Noirs qu'une fois passée une génération après la fin de l'esclavage, quand, après son abolition,

⁴⁰ Note originale : CARPENTIER, Alejo. 1947 : *La música en Cuba*, Colección Tierra Firme, Fondo de Cultura Económica, Mexico, p. 111. Note du traducteur : p. 135 dans la traduction française, éd. Gallimard, 1985, Paris ; nous avons préféré "tambourinage" à "tam-tam" pour traduire ici *toque*.

⁴¹ Note du traducteur : Petite pièce musicale en vogue au XVIII^e siècle.

après les guerres d'indépendance et l'obtention de libertés politiques, les distances sociales et raciales furent amoindries et que la pâte⁴² pluri-ethnique cubaine ait été brassée plus intensément.

LA RYTHMIQUE NOIRE CLANDESTINE

Déjà en pleine époque de l'esclavage, la rythmique noire avait pénétré clandestinement à Cuba dans toutes sortes de musique, même dans celles qui paraissaient les plus éloignées de son essence. Jusqu'aux enfants de chœur des églises cubaines, qui avaient adopté les rythmes africains dans les clochers pour carillonner avec allégresse. En 1864, un voyageur anglais observait avec acuité : “ *Le rythme particulier des tambours noirs est non seulement imité dans la danse cubaine, mais aussi dans les cloches de ses églises* ”.⁴³ Aujourd'hui encore les sacristains égrènent sur leurs cloches les notes des danses noires dans les rares clochers des campagnes cubaines. Par un mystère de syncrétisme de leurs religions, les liturgies sacrées de *Nsambi Mpungu* sonnent en honneur à Jésus-Christ.

De loin en loin, une ordonnance des Autorités permettait le jeu espiègle de quelque composition de la musique mulâtre - de celles qui étaient en vogue chez le peuple - pour des occasions solennelles dans des enceintes officielles. De même, de temps à autre, un ordre de Sa Majesté donnait un “label de blancheur” à qui n'était pas blanc. À Santiago de Cuba en 1856, la société la plus aristocratique de cette ville donna un grand bal protocolaire en l'honneur du Capitaine général Concha, on se permit alors de danser, par exception, une contredanse métissée alors très à la mode, intitulée *Tu madre es Conga* (“Ta mère est Congolaise”). Mais la transculturation syncrétique blanche et noire, créatrice de la musique authentiquement cubaine, a été lente ; d'abord en faisant des manières, comme pour dissimuler ses audaces et ensuite, avec

⁴² Note du traducteur : “*masa* “ : double sens entre les “masses” (populaires) et la “pâte”.

⁴³ Note originale : GOODMAN, Walter. 1873 : *The Pearl of the Antilles or an Artist in Cuba*. Henry S. King and Co., Londres, p. 138.

moins de pudeur, au point de parader comme en affichant coquettement une désinvolture pardonnable.

Si bien qu'à Cuba, les rythmes africains et le caractère charnel de leur musique vont pénétrer historiquement dans les danses de haut rang social, avant que les tambours n'y soient admis. Dans les habaneras du siècle dernier, les tambours n'apparaissent pas, pas même dans les rumbas d'antan.

DU TAMBOUR MULÂTRE AU TAMBOUR DES DIEUX

Avec le *son*, qui est de ce siècle, arrive le bongo ; mais on l'admet parce qu'il est créole, "blanc" à la rigueur, et non noir, une sorte de "métis assimilé". Il faut arriver à l'instrument *conga*, il y a à peine deux décennies, pour que les tambours des Noirs aillent faire du tapage dans les lieux dansants, sans discrimination. Encore les *congas* ne sont-elles pas, vu leur physionomie créole, tant noire que "colorées" ; mais les tambours afro-cubains les plus proches de leur origine, par exemple les *batas*, ne sont pas encore arrivés à vivifier de leurs voix les rythmes de danse de tous les Cubains. Il arrive déjà que les Blancs de Cuba et d'outre-Atlantique dansent parfois, généralement sans le savoir, avec la musique des dieux noirs ; mais les tambours de *Changó* n'ont pas encore résonné pour les danses. Ils le feront !⁴⁴ Ils sont déjà dans certains orchestres de La Havane pour de jolis effets de cubanité folklorique ; ils devront bientôt participer aux développements de la chorégraphie nationale.

On n'ignore plus la beauté profonde des rythmes qui surgissent des tambours ; mais on n'a pas encore pénétré celle-ci à des fins d'exploration objective et analytique. Combien de rythmes restent ignorés dans la jungle noire ? Un voyageur des montagnes de

⁴⁴ Note du traducteur : Cette prophétie a été entre-temps réalisée, d'abord dans les formations de latin jazz puis dans les orchestres populaires cubains, ou de salsa, par exemple avec leur présence systématique dans les mains d'Oderkis Revé au sein de l'Orquesta Revé. Isabelle Leymarie décrit le processus de désacralisation des *bata* in : 1996. "Quelques notes sur la migration transatlantique des *bata yoruba*", *PERCUSSIONS* n°45, première série.

l'Atlas se lamentait de ne jamais avoir été capable de maîtriser le jeu du *tahr*, ce petit tambour si populaire au Maroc et chez les Berbères. “*On peut exécuter rien moins que 143 rythmes bien distincts sur ce tambourin, et sa technique est plus difficile que celle de n'importe quel autre instrument que je connaisse. Les deux mains sont en perpétuel mouvement, fréquemment sur deux rythmes complètement différents, tandis que les doigts dessinent à l'occasion un troisième rythme. Un vieux professeur du Conservatoire de Musique de Rabat m'a dit qu'il lui fallut seize ans pour dominer cet instrument et pouvoir entrer dans l'orchestre du Sultan.*”⁴⁵

Les richesses rythmiques capables de jaillir des tambours de la musique afro-cubaine n'ont pas été étudiées. Elles ont été goûtées avec délices, et le monde danse à leur injonction. Leur esprit hypnotique et sensuel est un sortilège de Cuba. Mais on ne peut assurer qu'en Amérique les rythmes ont proliféré autant que cela semble être le cas dans le pays mauresque. Si avec le *tahr* nord-africain se collectent un tel nombre de rythmes, n'y aurait-il pas une mine aussi riche de rythmes dans les membranes de notre Cuba noir et blanc ? Quelque étude le dira un jour menée par quelque musicologue préparé et observateur patient. La commotion produite il y a peu dans la musique afroïde de Cuba avec l'apparition du mambo, qui n'est autre qu'une débauche de rythmes de tambour, fait envisager à quel point est inépuisable le patrimoine rythmique de notre folklore essentiel.

LA RICHESSE INEXPLORÉE DES TAMBOURS

La musique des tambours est aujourd'hui incorporée définitivement aux créations des grands musiciens ; mais dans le trésor millénaire des membranophones, il reste encore des richesses intactes, inexplorées et utilisables par les compositeurs, par ceux qui sont friands de musique originelle, de la musique dont est capable la nature dans sa symphonie universelle.

⁴⁵ Note originale : THORNTON, Philip. 1936 : *The Voice of Atlas*, Londres, p. 69. Note du traducteur : il s'agit du Tar ou riqq.

Les tambours s'entendent de plus en plus dans les milieux musicaux, bien que ne soit pas généralisée la technique apte à dominer leurs possibilités rythmiques. On a dit en particulier des timbales que, "même si ses notes ne s'étendent que sur une octave et demie, il n'y a aucun instrument qui ait un plus grand éventail d'intensité, puisqu'aucun ne peut être joué plus doucement et aucun ne possède à la fois des sons plus pénétrants."⁴⁰ Mais ceci n'est pas seulement le fait des tambours des Blancs. "Les tambours des Congolais ont une amplitude extrêmement étagée, depuis le pianissimo jusqu'au fortissimo, selon la disposition d'esprit du musicien, et ils sont capables de l'adagio comme du galop."⁴¹ Le musicien blanc n'est pas non plus le seigneur et maître des tambours. "Le Noir africain est un maestro dans l'art du tambourinage. L'Indien est régulier comme une horloge, ou comme le pouls humain, quand il joue du tambour ; mais le Noir exécute les rythmes les plus difficiles et les plus compliqués, à tel point qu'un musicien blanc, même très bien entraîné, ne le peut pratiquement imiter."⁴²

Peu importe la cause de cette prééminence particulière des Noirs africains. L'opinion de Goodman, voyageur passé par Cuba, est puérile quand il dit que le rythme des tambours nous vient du chant d'un insecte des pays tropicaux qui produit la nuit un continuels bruit d'élytre, comme une crécelle, "qui correspond exactement à cette mesure". Serait-ce le *martinete* ou *chi chi*, qui ressemble tellement au son rythmé des claves ? Probablement. De toute manière, le phénomène du rythme est si universel et si varié, qu'à partir d'une simple coïncidence rythmique locale et occasionnelle avec un insecte, on ne peut pas déduire une relation de causalité pour un phénomène aussi étendu et culturel. On ne peut faire dériver d'une bestiole crépitante le profond sentiment

⁴⁰ Note originale : CLEATHER, Gabriel c. 1909 : "The Musical Aspects of Drums", in *Journal of the Royal Society of Arts*, vol. 57, p. 374.

⁴¹ Note originale : CLARIDGE, Cyril G. 1922 : *Wild Bush Tribes of Tropical Africa*, J. B. Lippicet, Philadelphie, p. 277.

⁴² Note originale : BARNES, M. et E. PEYSER. 1927 : *How music grows*, Londres, p. 18.

“rythmopégique” des peuples de tout un continent et de leurs héritiers d’outre-mer.

DANS CHAQUE PEAU HUMAINE UN TAMBOUR QUI VIBRE

Peu importe qui a donné aux tambours toutes leurs possibilités esthétiques et émotionnelles, qu'il fût Noir ou non, qu'il fût dieu ou diable. L'essence du mérite musical des tambours n'est pas tant dans l'extension de leur sonorité et de leur prodigieux agencement rythmique, et moins encore dans leurs évocations ethniques, mais dans les idées et les émotions que seuls ces instruments sont capables de réveiller chez tous les peuples avec tant de véhémence ; parce que dans tous les cœurs palpitent les battements d'une commune humanité et que dans chaque peau humaine il y a un tambour qui vibre.

Fernando Ortiz, 1952

© Traduction : *Daniel Chatelain, 1998 / 2002. Première publication : revue PERCUSSIONS nouvelle série n° 9 et 10. Paris, 2002.*

Vifs remerciements à Michel Faligand, Claudine Jobet et Habib Yamine pour leurs relectures. Ce texte n'aurait pas atteint ce niveau de lisibilité et de précision sans leur aimable participation.

SUR LE GLOSSAIRE ESPAGNOL UTILISÉ A PROPOS DES PERCUSSIONS

Dans le texte espagnol, figurent des variantes historiques pour **tambor** (tambour) : **atambor**, **atabal** (tous deux ayant au départ une acception générique). Ceci avant qu'*atambor* tende à désigner le tambour de marche. *Atabal* est à la fois le nom ancien du tambour militaire, mais est aussi devenu l'autre façon de désigner l'instrument *timbal*. Par ailleurs ces **atabales** ou **timbales** (au pluriel, se référant à leur nature double) pouvaient s'appeler aussi **atambales** ! Le texte original reflète cette relative confusion d'époque tout en apportant des précisions sur l'évolution de la signification de ces mots. Il m'a souvent semblé nécessaire de signaler dans la traduction - par des parenthèses - les moments où ces divers mots espagnols apparaissent, bien que tous résumés dans le texte français par "tambour(s)" et "timbale(s)". J'ai fait de même pour les autres mots de la même racine que *tambor* (voir *ci-dessous*), souvent rendus par le seul mot "tambourin". Et aussi à l'occasion pour d'autres "tambourins" - ou tambours de basque ou tambours sur cadre - avec ou sans peau, avec ou sans cymbalettes (**panderos**, **penderetas...**). Peut-être est-il significatif que notre langue soit plus pauvre que l'espagnol en cette matière...

Autres mots de la même famille que *tambor* (tambour) utilisé dans le texte par Fernando Ortiz :

tabor : terme ancien utilisé pour un instrument du type du tambourin provençal ; tambour à double peaux avec une longue caisse étroite, avec un, ou deux timbres dans le cas du tambour provençal. (Morris Lang & Larry Spivack *Dictionary of percussion terms*, 1977 / 1997, Lang Percussion Inc., N-Y, USA).

taboret : en ancien français est employé pour tambour, mais aussi tambour de basque. Il est signalé ici dans un texte de l'Espagne médiévale.

tambora : en Amérique latine tambour cylindrique au moins aussi haut que large, à deux peaux frappées l'une avec une baguette, l'autre avec la main, tenu en position horizontale en étant porté en bandoulière.

tamborete : voir *tabor*.

tamboril : Tambour à une ou deux peaux pour Grove, synonyme de “tabor” tambourin provençal pour Lang & Spivack.

tamborillos : voir *tabor*, *tamboril*.

tamborilillos : diminutif de *tamborillos*

tamborilete : tambourin, tambour de Basque.

tamborinos : voir *tabor*, *tamboril*