“Musiques métisses”, musiques *criollas*

Sons, gestes et paroles en Amérique hispanique

“Métis Music”, Criolla Music : Sounds, Gestures and Words in Hispanic America

Carmen Bernand

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/24692>

DOI : 10.4000/lhomme.24692

ISSN : 1953-8103

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 12 novembre 2013

Pagination : 193-214

ISSN : 0439-4216

Référence électronique

Carmen Bernand, « “Musiques métisses”, musiques *criollas* », *L'Homme* [En ligne], 207-208 | 2013, mis en ligne le 05 novembre 2015, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/24692> ; DOI : 10.4000/lhomme.24692

“Musiques métisses”, musiques *criollas*

Sons, gestes et paroles en Amérique hispanique

Carmen Bernand

LA “CRÉOLITÉ” est une notion qui n’a pas d’équivalent en langue espagnole ; le terme « criollo » n’a pas de substantif, à l’exception de « criollismo », expression moderne qui traduit la revendication linguistique, politique et artistique des « choses créoles »¹. Nous parlerons donc du *criollo*, en évitant de franciser cette appellation et de lui donner ainsi une connotation caribéenne ou insulaire. Précisons que la langue espagnole ne s’est pas créolisée à la manière du français, même si chaque région a apporté ses mots et ses accents particuliers. Elle reste donc compréhensible dans tous les pays de l’Amérique latine et en Espagne.

Dès le XVI^e siècle, la langue a forgé le mot « criollo » pour désigner les rejetons américains des conquistadors et des esclaves africains. Ce néologisme s’imposait d’une certaine façon. Construit à partir du verbe *criar*, qui signifie « produire » ou « engendrer », il permettait d’expliquer la singularité des hommes nés sur le sol américain, écartelés entre les liens de sang et ceux qui les rattachaient à leur terroir américain, radicalement différent, par ses étoiles, son climat et sa nature de celui de leurs parents et ancêtres de la péninsule ibérique. Car, ce qui frappe les premiers cosmographes et naturalistes espagnols confrontés à la singularité américaine,

1. Au Brésil, le terme « crioulo » est lié à la couleur de la peau et semble s’appliquer (mais il faudrait explorer davantage de sources) aux mulâtres, au teint plus clair que celui des Métis *pardos*. Cela ressort de la lecture des testaments de Minas Gerais au XVIII^e siècle ; mais un lexique de la terminologie des métissages en Amérique latine reste à faire. La *crioulização* désigne en portugais la transformation d’un pidgin en langue vernaculaire.

_____ Cet article a été rédigé avant la parution de l’ouvrage suivant : Carmen Bernand, *Genèse des musiques d’Amérique latine. Passion, subversion et déraison*, Paris, Fayard, 2013.

c'est la fertilité exceptionnelle d'une terre qualifiée de *viciosa* (« capricieuse, excessive, incontrôlable »). Dans le Nouveau Monde, les espèces européennes se reproduisent facilement et se modifient. En quelques années, les porcs, les vaches et les chevaux s'ensauvagent, et aucun enclos ne saurait les contenir ; ils deviennent alors des *cimarrones* – comme les esclaves noirs en fuite. Pour les Espagnols, la nature américaine est si féconde qu'elle peut s'offrir le luxe de garder des espaces infructueux, landes, forêts impénétrables, déserts ou pierraille, qui constituent une sorte de réserve naturelle de cette puissance génésique². Le tempérament des humains qui naissent sur le sol américain subit lui aussi les influences géographiques, climatiques, topographiques et cosmologiques de leur terre natale, selon des conceptions anciennes qui sont toujours partagées par une large opinion³. On comprend dès lors que *criollo* n'est pas seulement une catégorie sociale, mais une notion anthropologique qui prétend rendre compte des qualités physiques, psychiques et culturelles propres à ce groupe, en établissant une relation « naturelle » entre le tempérament excessif qui lui est imputé et la fécondité exacerbée du lieu où il est né.

L'aspect politique de la « créolité » hispanique est un thème majeur de l'historiographie latino-américaine lorsqu'elle étudie les luttes pour l'indépendance de la fin du XVIII^e et du début du XIX^e siècle. Pour ma part, je préfère traiter du *criollo* sous l'angle de sa production musicale. Sans prétendre à l'exhaustivité, je me bornerai à retracer la gestation des genres *criollos* et à souligner leur importance dans la construction d'identités locales, populaires, régionales ou nationales, en raison de deux facteurs : leur capacité à franchir subversivement les frontières des classes sociales et les barrières de couleur, et leur aptitude à susciter des mécanismes d'identification. Il va sans dire que je ne ferai qu'ébaucher les grandes lignes d'un projet aussi vaste que complexe, en raison de l'éparpillement des sources, voire de leur silence : la musique des *criollos* est celle des basses classes et ne retient que rarement l'attention des contemporains. En revanche, avec l'invention de la radio et du disque au XX^e siècle, les informations foisonnent, au risque d'égarer le chercheur.

2. Ce thème est développé dans Carmen Bernand (2000).

3. C'est ce que dit explicitement le cosmographe Juan López de Velasco dans sa *Geografía y descripción universal de las Indias*, parue à la fin du XVI^e siècle : « Les Espagnols qui passent dans ces contrées et qui y séjournent longtemps, avec la mutation du ciel et du tempérament des régions, reçoivent quelque différence dans la couleur et la qualité de leurs personnes ; mais ceux qui y naissent, les Créoles, considérés comme des Espagnols (par leur ascendance), sont déjà très différents de ceux-là, parce que tous sont d'une grande taille et de couleur un peu sombre, en accord avec la disposition de la terre. D'où l'on conclut que quand bien même les Espagnols ne se mélangeraient pas avec les Naturels, ils finiraient par leur ressembler » (1971 [v. 1574] : 19-20 ; c'est moi qui souligne).

Le Métis et sa guitare

Felipe Guamán Poma de Ayala (v. 1534-v. 1615) n'aimait pas les Métis. Ce notable péruvien, natif de Huánuco, avait pourtant collaboré avec l'Église dans la campagne menée par le prêtre Cristóbal de Albornoz contre les idolâtries de la province de Huamanga. Mais, il était indien et chrétien, moralisateur et intransigeant ; à la fin du XVI^e siècle, il entreprit la rédaction d'une chronique illustrée sur les Incas et le début de la conquête hispanique, dans un castillan truffé de termes quechua (Guamán Poma de Ayala 1936 [v. 1615]). Dans cet ouvrage adressé au roi d'Espagne, il dénonçait les abus des colonisateurs et des religieux, et fustigeait le comportement des Métis, corrompus selon lui par le pouvoir colonial et leur volonté

de s'assimiler. Guamán Poma croyait en la « pureté » des races et voyait d'un mauvais œil les mélanges entre Espagnols, Indiens et Noirs, esclaves ou libres, qui étaient déjà très nombreux à son époque.

La planche présentée ici est issue de cette chronique (*Ibid.* : fol. 856). En bas et en espagnol, l'auteur a écrit « fiesta » et, plus loin, « criollos » : cette légende nous invite à entrer de plain-pied dans la manifestation la plus célèbre du *criollo*, à savoir la musique (talonnée de près, il est vrai, par la cuisine, qui fait aujourd'hui la joie des touristes, des intellectuels et des classes populaires de l'Amérique latine).

Dans ce dessin, Guamán Poma met en scène de façon explicite une Indienne et un Métis, reconnaissable à sa coupe de cheveux, à son absence de pilosité et à ses habits espagnols. Pour le chroniqueur, ces deux personnages sont des *Indios criollos*, comme le laisse entendre l'abréviation « INS » (pour *Indios*). L'expression pourrait aller de soi puisque, par définition, les Indiens sont naturels des Amériques. Mais, chez Guamán Poma, les Indiens *criollos* sont des Métis culturels adoptant des comportements nouveaux qui, selon son opinion, sont à proscrire. Le jeune homme est

en train de jouer de la guitare (dans un sens générique, car il est difficile de distinguer le nombre de cordes), c'est-à-dire un instrument profane et impropre à la liturgie chrétienne, introduit par les conquistadors en Amérique et très vite apprécié par toute la population au cours du XVI^e siècle. Le Métis exécute donc une musique aux sonorités nouvelles pour accompagner une chanson d'amour adressée à une femme indienne. Les paroles, que le chroniqueur inscrit en haut de l'image, sont en quechua, bien qu'on y décèle déjà un métissage linguistique (par exemple, *rosastica* pour « fleur rose ») :

« Pourquoi es-tu ici, *rosastica* ?
Pourquoi es-tu ici, fleur de grive ?
Pourquoi es-tu ici, petit lys ? »

Le chanteur répète un refrain : « murmure, ombre », suivi de « murmure en secret ». Dans ces paroles si simples, tous les éléments de la rhétorique andine populaire sont réunis : les métaphores florales pour désigner la femme aimée, le secret partagé et la plainte de l'homme qui cherche à la séduire. Le caractère profane de la scène, l'allusion au « secret » et les métaphores pour désigner la bien-aimée révèlent la tension érotique qui se dégage de cette sérénade⁴.

Le battement de pied de l'homme et le claquement des doigts de la femme indiquent, par ailleurs, que le couple esquisse un pas de danse. La scène a lieu dans une maison « espagnole », au sol dallé, contrairement aux danses traditionnelles qui se déroulent sur la terre, à l'air libre, comme le montrent les nombreux autres dessins du corpus. L'entrain de la jeune Indienne suggère une sorte de fascination à l'égard de la virtuosité de son compagnon⁵. La chanson que le Métis dédie à la femme est certes stéréotypée, mais, par la grâce de l'exécution, elle devient singulière et personnelle. Car, au-delà du texte, une chanson d'amour est avant tout une parole chargée d'intention. Enfin, ajoutons que la représentation graphique de cette fête à deux a une signification bien précise : celle de montrer au lecteur un exemple de conduite indécente, puisque, pour Guamán Poma, les mélanges sont néfastes et les femmes qui se livrent aux avances d'Espagnols ou de Métis ne peuvent être que des « putas »⁶. Ce point est important, car nous verrons que, durant toute l'époque coloniale et même au-delà, les musiques et les danses des *criollos* seront toujours associées à une forme de lascivité.

4. Le texte est reproduit par Richard Pietschmann (in Guamán Poma de Ayala 1936 [v. 1615] : xxii).

5. Nous suivons ici l'analyse de Gell (1998 : 71-72), qui rapproche le virtuosisme artistique d'une tentative de fascination de l'Autre.

6. C'est dans ces termes crus que Guamán Poma de Ayala condamne les métissages.

Ce dessin résume donc différents aspects caractéristiques de la musique des *criollos* : le son, la danse et la parole chantée qu'un homme adresse généralement à une femme, selon un rythme et une poésie qui en font un face-à-face stimulant les sens et les émotions. Les musiciens *criollos*, qu'ils jouent des instruments à cordes ou des percussions, tout comme les chanteurs sont toujours des hommes⁷. C'est aussi l'homme qui mène la danse, dominant ainsi sa partenaire. Cette relation est présente dans la majorité des musiques dansées, depuis la cueca et le danzón jusqu'au tango argentin, en faisant une représentation sublimée de la sexualité.

Mais, si l'on adopte le point de vue de Guamán Poma, qui définit la musique des Métis comme une manifestation hybride, nouvelle par ses instruments et par son rythme, et à forte connotation érotique (par opposition à la musique religieuse développée par l'Église), faut-il inclure dans la catégorie du *criollo* tout le répertoire de musiques latino-américaines, à condition que celles-ci ne soient pas la reproduction à l'identique de mélodies péninsulaires ? C'est effectivement en ce sens que j'aborderai ici les musiques *criollas*. Or, toutes les musiques hybrides ou métissées ne sont pas forcément considérées par leurs exécutants et usagers comme étant *criollas*. Ils préfèrent les désigner par leur ancrage national ou régional (« musique andine », « musique mexicaine »), ou par le genre auquel elles appartiennent (son, vallenato, corrido, cueca, tango...), ce qui aboutit à un foisonnement de termes puisque la nomenclature est aussi variée que changeante. Le regroupement intentionnel de quelques-uns de ces genres dans la catégorie *música criolla* obéit davantage à des critères idéologiques, sur lesquels je reviendrai à la fin de ce texte.

Esthétiques musicales *criollas*

Retenons trois aspects que les musiques *criollas* partagent d'ailleurs avec d'autres sonorités. Tout d'abord, l'impact de la voix et de son timbre, trait qui revêt également une importance politique et religieuse dans les contextes américains. Pour exemple, le nom qui désignait la fonction d'empereur chez les Aztèques était celui de « l'homme qui parle bien » (*tlatoani*). Ou encore, dans les rites, les prières ou les simples narrations, les modulations vocales sont essentielles. Dans le même ordre d'idées, la parole chantée utilise toutes ses ressources et son intensité pour

7. L'apparition de femmes s'accompagnant de la guitare est moderne et exceptionnelle dans le monde latino-américain : Chabela Vargas et Violeta Parra constituent les exemples les plus connus et, dans ces deux cas, il s'agit de femmes libres et militantes. Les percussions sont toujours du domaine des hommes. Le chant a été investi par des femmes au XIX^e siècle, surtout dans le cadre des opérettes et des saynètes.

transmettre des émotions. En deuxième lieu, une relation étroite existe entre l'exécutant et son instrument de musique, qui n'est pas un simple objet mais un capteur de la voix de celui qui le joue. Dans la musique religieuse de Cuzco, les instrumentistes indiens accordent leurs violons à leur voix, donnant ainsi l'impression de « jouer faux » ; dans la musique populaire de l'Argentine, un chanteur de *zambas* dit fréquemment : « C'est ma guitare qui pleure », « c'est elle qui te chante ». Pour sa part, le musicien cuzquénien Enrique Pilco Paz (2010) raconte que c'est sa harpe qui sauva son grand-père, lorsqu'elle se dressa et fit obstacle au tombereau qui fonçait sur lui. Le tambour, la conga, la tambora sont tout autant étroitement liés à leur maître. Cette relation particulière a été bien étudiée en Afrique depuis les travaux d'Éric de Dampierre sur les harpes zandé (Congo) et beaucoup d'indices montrent qu'il en est de même en Amérique. Enfin, l'interprétation d'une chanson ou d'un air est un acte à la fois d'offrande (généralement à une personne du sexe opposé)⁸, d'affirmation de l'individualité (beaucoup de couplets commencent par décliner l'identité de l'exécutant) et de gageure, car l'exécution se déroule souvent dans un contexte de rivalité ludique, où les participants doivent, à tour de rôle, improviser des compositions selon certaines règles et répondre à celui qui a lancé le défi. Ces joutes verbales existent toujours à l'heure actuelle et exigent, de la part des interprètes, un sens de la réplique et la maîtrise d'un vocabulaire imagé.

Par ailleurs, le répertoire de la musique *criolla* est, nous l'avons vu, dominé par l'amour et le sexe. Mais l'amitié entre hommes y occupe également une place importante, écartelée entre la fidélité et la trahison. La satire politique et la dérision sont présentes surtout à partir du XIX^e siècle. À la fin de ce siècle, les musiques issues des mélanges rythmiques américains n'abandonneront pas pour autant le thème de l'amour, même si elles privilégient aussi la chronique urbaine (notamment la samba brésilienne et le tango). Mais, tenons-nous en ici à explorer les origines et les premiers courants de ces musiques, liés à des chansons et à des danses avant l'émergence des industries culturelles.

Les esthétiques musicales *criollas* s'infiltrèrent dans toutes les couches de la société : il existe des musiques cultivées comme les motets ou les hymnes, enseignés par les jésuites dans leurs Réductions, ainsi que par des musiciens indiens ou noirs⁹ ; il existe aussi des formes populaires

8. On ne peut pas négliger la composante homosexuelle, relativement explicite au XX^e siècle et présente au moins dans les premiers tangos dansés entre hommes.

9. La documentation jésuite regorge de références à la musique ; concernant l'écriture musicale et la lecture des partitions par les Noirs, on peut se reporter à l'édition de Juan Carlos Estenssoro Fuchs des notations musicales faites par José Onofrio Antonio de la Cadena y Herrera (2001).

jouées par des gens de basse origine sociale, toujours des Métis, des mulâtres ou des sang-mêlé de plusieurs souches. Les sons et les gestes du « vulgaire » franchissent les barrières de classe et se propagent jusque dans les salons des notables, qui leur donnent une touche plus convenable. Là encore, ce sont surtout des Noirs, esclaves ou libres, qui accompagnent les soirées de leurs maîtres en exerçant leurs talents reconnus de musiciens et de compositeurs. Ajoutons que les genres se transforment avec le temps : ce qui fut considéré au XVI^e siècle comme un art baroque peut devenir une expression populaire. Tel est le cas des *cantos a lo divino* (« chants consacrés au divin ») du Chili, toujours vivants dans les campagnes, ou des strophes de dix vers octosyllabiques (*décimas*), typiques du Siècle d'or espagnol, et qui eurent une énorme diffusion dans toute l'Amérique ibérique, soit sous une forme cultivée, soit sous une forme populaire (Cuba, Mexique, Venezuela, Argentine, Chili).

Enfin, aborder le populaire implique une définition du terme « peuple » à la fois inclusive et exclusive, selon les circonstances. En espagnol, *pueblo* désigne en même temps le village et sa population, la localité et le groupe humain qui y est enraciné, suivant une tradition politique et urbaine typique du monde hispanique. Ce mot possède donc une forte charge émotionnelle qui s'est maintenue jusqu'à aujourd'hui¹⁰. Au cours de l'histoire de l'Amérique latine, les critères d'appartenance à un peuple ou au peuple ont changé au gré des conflits politiques et sociaux. Ce double mouvement d'inclusion et d'exclusion influence aussi la musique, ou les musiques, considérée(s), à tort ou à raison, comme l'émanation du populaire.

L'Église et la musique métisse

Les Espagnols n'importent pas en Amérique uniquement leurs instruments (chalemie, basson, trompette, orgue, harpe, violon, vielle, guitare...), ils introduisent également une échelle musicale plus large que la pentatonique, typique des populations amérindiennes, ainsi qu'un répertoire mélodique et poétique transmis à la fois oralement et par l'écriture (des recueils, ou *cancioneros*, de partitions circulent dès le XVI^e siècle). La musique baroque péninsulaire impose dès lors ses mesures binaires et ternaires ($\frac{3}{4}$ et $\frac{6}{8}$), mais transforme le tempo en déplaçant les accents des temps forts et faibles au gré des interprètes et des styles. Ces structures

10. Comme l'atteste le succès des mouvements politiques dits « populistes », ou des slogans comme « El pueblo unido jamás será vencido » (« Le peuple uni ne sera jamais vaincu »), rendu célèbre au Chili en 1973. Le terme « peuple » est également porteur de significations émotionnelles fortes. Il n'a pas toutefois cette connotation supplémentaire de « racines ».

rythmiques américanisées se répandent dans tout le continent et intègrent, au prix de négociations rythmiques audacieuses, les mesures binaires d'origine africaine ($\frac{2}{4}$ et $\frac{4}{4}$) (Plisson 2000 : 23-54). Car, dans ce processus de création, les Noirs esclaves et libres jouèrent un rôle fondamental, donnant aux percussions une importance qu'elles n'avaient pas en Europe, et créant des cellules rythmiques nouvelles, définies par l'utilisation fréquente des syncopes, des contretemps et des suspensions. En somme, le trait caractéristique de cette musique *criolla* est la recherche, par le mélange de structures rythmiques et d'accents, d'une forme expressive singulière, fondée sur l'improvisation (instrumentale, corporelle et verbale), à partir d'un canon qui est davantage une émulation qu'une contrainte.

La musique profane, grâce à la guitare, connaît dès les premières années de l'époque coloniale, un énorme succès, comme en témoignent, notamment, testaments et autres actes notariés qui mentionnent cet instrument sur la liste des biens du testateur. Mais, parallèlement, c'est au sein de l'Église que les Indiens et les Noirs vont apprendre à jouer des instruments européens. Car, contrairement à une idée répandue, l'Église ne cherche pas à éradiquer les fêtes indigènes – elle sait très bien que les populations ont besoin d'exprimer leur joie et leur dévotion – ; en revanche, elle les sort de leur contexte. Le dominicain Diego Durán, né en Espagne vers 1537 mais élevé au Mexique, est explicite à cet égard : il faut maintenir les rassemblements festifs pour en faire des coutumes, afin que leurs origines païennes soient oubliées. Lui-même, dans les années 1560, n'hésite pas à se joindre à une foule d'Indiens, un bouquet de fleurs à la main, lors d'une grande cérémonie destinée au dieu aztèque Tezcatlipoca, dont la date coïncidait avec une fête chrétienne.

Ce sont surtout les jésuites qui développent, avec succès, une « pédagogie de la théâtralité », selon l'heureuse expression de Camilo Fernández Cortijo¹¹, utilisant les effets esthétiques et scéniques pour attirer indigènes, esclaves et mécréants. Dès la fin du XVI^e siècle, les enfants indiens du Mexique et du Pérou apprennent à jouer des instruments européens et à chanter aussi bien dans leur langue qu'en espagnol dans les offices religieux et dans les processions (Egaña 1958 : 631 ; Zubillaga 1981 : 587-588). Les documents sont nombreux à louer les dons musicaux des Indiens, qui savent tout autant exécuter les danses à l'ancienne que celles « dans le style espagnol ». En outre, alors que par le passé chaque groupe indigène exécutait ses propres danses et chants, désormais chacun se plaît à imiter les cadences et les sonorités des autres peuples, rompant

11. Cf. Camilo Fernández Cortijo, « Les missions populaires dans le royaume de Galice (1550-1700) », in Fabre & Vincent, eds (2007 : 315-340).

ainsi avec le cloisonnement ethnique. Imiter les danses des voisins, c'est encore les décontextualiser puisque, avant la conquête, chacune d'elles remplissait au sein du groupe une fonction rituelle précise, qui cède désormais le pas devant l'aspect ludique de l'exécution.

C'est surtout par l'intermédiaire des confréries religieuses que les musiques métisses se sont développées. D'origine médiévale, les premières confréries sont attestées très tôt, avant le milieu du XVI^e siècle, avant d'être imposées dans toute l'Amérique ibérique. Leur fonction était de procéder à l'encadrement moral des populations, indépendamment de leur « qualité » et de leur « condition » – les esclaves noirs n'en étaient pas exclus. Usant de différents moyens tels que les fonctions d'entraide ou l'obligation de participer aux fêtes religieuses, notamment celle de leur saint patron, leur objectif était la christianisation de ces populations. À Lima, la première confrérie est mentionnée en 1549. En 1563, le conseil municipal de la ville doit faire face aux multiples plaintes des habitants qui s'élèvent contre les « danses sauvages » des esclaves, qu'ils exécutent dans les rues les jours de fête et les dimanches, faisant retentir leurs tambours dans tout le voisinage, bloquant la circulation et dérangeant l'ordre public (Bowser 1974 : 232). C'est en vain que les autorités s'efforcent de circonscrire ces manifestations à la zone délimitée par la place centrale ; les Noirs préfèrent jouer dans la rue, où ils sont regardés par un public nombreux.

La Fête-Dieu, célébrée dans toutes les grandes villes du continent, était l'occasion pour l'Empire espagnol (et pour le Portugal) d'exhiber publiquement la diversité des nations indigènes et africaines qui le composaient. Les « nations » regroupaient des gens ayant une même origine ; elles défilaient dans le cadre de leur confrérie respective, en tête du cortège, suivies par les corporations, les notables et les ecclésiastiques. C'est ainsi que les élites aztèques ou incas ont longtemps continué à arborer leurs habits traditionnels et leurs emblèmes ; quant aux nations africaines, présidées par leur « roi », elles ouvraient la procession au rythme de leurs percussions. Or, le contrôle effectif des danses des Noirs, esclaves ou libres, a toujours été difficile, même pour les jésuites qui voyaient dans leurs « contorsions lubriques » les cadences sauvages de *zambbras* (Zubillaga 1981 : 587-588). Ce terme désignait, au XVI^e siècle, une danse morisque particulièrement sensuelle, accompagnée de castagnettes et de tambourins, qui animait tout autant les cortèges que les réunions familiales¹².

12. Dans une gravure allemande intitulée « danse morisque » et décrite par Rachel Arié (1987 : 321), un couple marque le rythme en faisant claquer les doigts de manière semblable à la jeune fille péruvienne de Guamán Poma.

Ce rapprochement est constant et, à la fin du XVIII^e siècle, nous le trouvons sous la plume de Moreau de Saint-Méry lorsqu'il décrit des danseurs noirs de Santo Domingo (la partie espagnole de l'île de Saint-Domingue) :

« Ils dansent mais à la morisque, au son d'une rauque guitare qui se plaint douloureusement de la maladresse des doigts qui la pincet ou simplement au son d'une calabasse qu'ils agitent » (1796 : I, 56).

On pourrait multiplier les citations exprimant la réprobation officielle, réitération qui montre à quel point la population semble attirée par les rythmes africains. Au cours des trois siècles de domination coloniale, la musique « nègre » est systématiquement qualifiée d'obscène. Cependant, les déhanchements, les trémoussements, les allusions sexuelles, la frénésie de ces danses semblent impossibles à réprimer ; même dans des contextes plus officiels, ils sont tout juste tempérés.

Les esclaves et les affranchis ont leurs propres festivités, notamment la Fête des Rois – l'iconographie coloniale accorde une place de choix à Balthazar, figure capitale dans l'évangélisation des esclaves noirs – ainsi que celle de saint Benoît, patron des Africains. Leur participation musicale et dansante est également requise et attendue lors de l'entrée d'un nouveau vice-roi que ce soit à Lima ou à Buenos Aires, à la fin du XVIII^e siècle. Dans ces spectacles publics, la confrérie de la « nation Conga », regroupant des Africains originaires du royaume du Congo, excelle par ses talents et est privilégiée : elle finira par jouer partout un rôle de premier plan, tant au Brésil que dans les Caraïbes, à Lima ou dans le Rio de la Plata – c'est souvent au sein de cette nation que le Roi et la Reine des Noirs sont élus –, et par imposer ses rythmes, ses danses, les *congadas* (terme qui, par extension, s'appliquera aux fêtes gaies et bruyantes)¹³ et leurs percussions, les *congas*.

Le fait est que les autorités tolèrent ces cérémonies publiques parce qu'elles les jugent préférables à la « barbarie » des cultes de possession des Noirs, les *batuques*, qui, eux, ont lieu dans des espaces privés. En effet, en même temps qu'ils se donnent en spectacle avec les *congadas*, les esclaves et les Noirs libres se livrent, dans l'intimité des demeures, à des cérémonies païennes, bricolées à partir de fragments ethniques africains et teintées superficiellement de catholicisme. Ces réunions, appelées *tamboras*, *candombes*, *tambos* ou *tangos* en raison de l'importance que l'on y accorde aux percussions, sont invariablement considérées

13. Sur les *congadas* et leur distribution, on peut se reporter à Marina de Mello e Souza (2000). Cette auteure signale que les danses des Congos existaient aussi en pays protestants, dans les États de New York, Maryland et Pennsylvanie, à la fin du XVIII^e siècle, et qu'elles faisaient partie des fêtes du Pinkster day (Pentecôte) (*Ibid.* : 173).

comme des manifestations immorales, voire obscènes. Pour autant, elles sont le berceau de la plupart des musiques populaires métisses du continent car, en Amérique hispanique, à la différence des États-Unis, l'Église favorise involontairement ce syncrétisme en n'interdisant pas aux esclaves l'utilisation de ces percussions. La *conga* (« tambour », *tambora* en Colombie), dont l'usage rituel, au départ, était de célébrer la fertilité, finira dès lors par s'ouvrir à d'autres milieux – lors des fêtes de Carnaval, notamment – et par devenir indispensable dans toutes les compositions influencées de près ou de loin par les descendants d'Africains.

Ajoutons, enfin, que les musiques des Noirs sont en constante évolution car, contrairement aux Indiens, peu nombreux démographiquement et christianisés de longue date, la population d'origine africaine se renouvelle sans cesse à la faveur de la traite. Les Noirs *criollos* ne sont plus africains mais, même s'ils revendiquent leur propre confrérie pour ne pas se mélanger aux nouveaux arrivés (Noirs *bossales*), ils se trouvent nécessairement en contact avec ces derniers. Cela permet donc une perpétuelle revitalisation des rythmes et explique leur influence capitale à long terme.

Trémoussements au Siècle des Lumières : fandangos et joutes verbales

Vers le milieu du XVIII^e siècle, les confréries ainsi que les fêtes religieuses sont en déclin, car la monarchie éclairée du roi d'Espagne Charles III s'efforce de restreindre l'autonomie de l'Église. Dès lors, d'autres espaces accueillent musiciens et danseurs : ce sont les cours – *corrales* – des quartiers plébéiens de Lima, ou bien les *tangos* ou tambours de Cuba et du Rio de la Plata, mais aussi les tavernes, les théâtres et les salons. Alors que le mélange des « races » est une réalité, surtout dans les basses classes, on trouve dans tous les quartiers de Lima des académies de danse, c'est-à-dire des salons où les gens se réunissent pour s'amuser et apprendre de nouveaux pas. Les Noirs et les mulâtres y sont nombreux. Moreau de Saint-Méry décrit les bals de minuit et les redoutes de Saint-Domingue, en 1785. Depuis leurs loges, écrit-il, les Noirs suivent avec plaisir les figures des danseurs, bien qu'ils préfèrent leurs propres danses, « communes à tous ceux qui sont nés dans la Colonie et qui la pratiquent presque en naissant » (1797 : I, 44). Il s'agit de la *calenda* (*kalinga*, *calunda*), appelée *congo* à Cayenne et *fandango* par les Espagnols :

« Le talent pour la danseuse est dans la perfection avec laquelle elle peut faire mouvoir ses hanches et la partie inférieure de ses reins en conservant tout le reste du corps dans une espèce d'immobilité qui ne lui fait même pas perdre les faibles agitations de ses bras qui balancent les deux extrémités d'un mouchoir ou de son jupon. Un danseur

s'approche d'elle [la touche presque], recule, s'élance encore et la provoque à la lutte la plus séduisante. La danse s'anime et bientôt elle offre un tableau dont tous les traits, d'abord voluptueux, deviennent ensuite lascifs » (*Ibid.* : I, 45).

Dans les lieux publics et populaires comme les tavernes, bistrots, troquets, épiceries ou bastringues, on joue de la guitare, on improvise des couplets et on danse dans une ambiance de fandango. Le terme désigne un genre musical (que l'on n'a pas identifié) et, par extension, les réunions où l'on joue et l'on danse, ainsi que le vacarme qui en résulte. En Andalousie, le fandango est dansé sur une mesure de trois temps. Il est associé à une ambiance joyeuse et, contrairement aux danses de salon, les fandangos sollicitent les hanches et s'accompagnent de *zapateados* ou claquements de talons¹⁴. Son nom vient-il, comme l'affirme le très sérieux *Diccionario de Autoridades*¹⁵, du mandingue *fanda* qui signifie « réunion » ? En Espagne, les fandangos sont, à l'origine, des danses très vives, au son des guitares, des violons et des castagnettes. On ne sait pas très bien à quel moment des fandangos plus graves, influencés par la musique hispano-arabe, se dissocièrent de cet ensemble et donnèrent ce qu'en musique flamenca on appelle *fandangos grandes*. Dans tout le continent ibéro-américain, le terme « fandango » désigne le premier genre créole à l'échelle continentale, qui se décline selon une variété de rythmes comme les *jarabes*, *chuchumbé*, *mariaacumbé* et autres variantes aux résonances africaines¹⁶. Le *chuchumbé*, originaire de Cuba, arrive à Veracruz dans le dernier tiers du XVIII^e siècle et, avec le *sacamandú*, devient une musique à la mode. À Jalapa, toujours au Mexique et en 1772, on entendit un *chuchumbé* endiablé dans une église, au moment de l'offertoire, lors de la célébration de Noël (Alberro 1992 : 95). Alejo Carpentier classe dans un même ensemble cette danse, qui serait l'ancêtre de la *guaracha* et de la rumba, avec la *calenda*, les *batuques*, les fandangos et les *candombes* (Carpentier 1979 : 57-65). Le fandango enflamme dans le même temps les réunions de la plèbe de couleur à Carthagène, en Colombie, assemblées qui s'achèvent dans le désordre, les souleries et autres scandales (Juan & de Ulloa 1978 [1748] : I, 54). On le mentionne aussi dans la ville de Mexico,

14. On ne peut que le rapprocher du *punto cubano*, qui se développe dans la seconde moitié du XIX^e siècle (rythme de 3/4) et qui est accompagné de *zapateado*. Le *punto* (comme probablement les fandangos, ainsi que le suggèrent les sources) implique également une joute musicale et verbale, la « controverse », où la virtuosité du récitant, qui doit improviser ses répliques en suivant un canon métrique précis, constitue le point culminant.

15. Ouvrage en six volumes produit par la Real Academia Española, et dont la parution s'est échelonnée entre 1726 et 1739.

16. Sa diffusion va au-delà de l'époque coloniale : en 1895, le dictionnaire de Félix Ramos y Duarte définit le *mariachi* mexicain comme « un fandango, baile de la gente del pueblo » (« un fandango, danse des gens du peuple »).

où le voyageur français Jean de Monséguir remarque, au début du XVIII^e siècle, le succès de ces réunions, qui sont l'occasion d'endosser les plus beaux habits :

« Il n'y a guère de jours de la semaine qu'il n'y ait plusieurs *fandangos* ou bals dans la ville de Mexico, tant chez le commun peuple que chez ceux qui sont au-dessus [...] ; les métisses, les indiennes, les mulâtresses et les négresses [...] il n'est que trop commun de les voir dans tous ces *fandangos* continuels, chargées de belles étoffes, de quelques pierres fines et de beaucoup de perles » (2002 : 77-78).

Bien plus tard, en janvier 1888 à Guadalajara, les jours de spectacle au théâtre Apolo, « un misérable et ridicule mariachi jouait dans la rue et on entendait la *tambora* dans tout le quartier » (Stanford 1972 : 79-86). La référence à cet instrument indique des influences noires dans ce qui deviendra la musique nationale du Mexique.

À la même époque, le chroniqueur Concolorcorvo, pseudonyme de Alonso Carrió de la Vandra (1715-1783), décrit longuement les danses des Noirs du Pérou (1962 : 226-236), qu'il appelle les danses « nègres » de Lima et qu'il considère comme des manifestations de sauvagerie grossière. « Leurs danses », précise-t-il, « se bornent à remuer le ventre et les hanches, de façon fort indécente, en s'accompagnant de grimaces ridicules et qui évoquent la fête que font les sorciers au diable dans leurs sabbats » (*Ibid.* : 227). Bien entendu, l'eau-de-vie coule à flots. Il mentionne l'utilisation pour les percussions d'une mâchoire d'âne, « qu'ils raclent avec un os de mouton ou quelque chose de dur » (*Ibid.* : 226-227). Ce type de percussions devient, dans le courant du XIX^e siècle, l'instrument caractéristique de la *zamacueca criolla*, puis de la *marinera* péruvienne. Dans la région marginale de Condesuyos, au Pérou, les *fandangos* animent la monotonie provinciale et s'accompagnent eux aussi de gestes blasphématoires destinés à faire rire¹⁷. Ailleurs, sur les deux rives du Rio de la Plata, et à la même époque, les *fandangos* sont associés aux veillées funèbres. Selon une coutume enracinée dans les classes populaires, les parents du défunt, enfermés dans une chambre, passaient la nuit à jouer aux dés et aux cartes, tandis que le mort se reposait à côté, dans la « chambre du fandango », où les mulâtres et « autres gens de la plèbe » jouaient de la guitare jusqu'à l'aube (Bernand 2001 : 85-86). Même au Brésil, on retrouve donc ce genre, lié aux classes populaires métissées¹⁸.

17. Selon un document de 1798, analysé par Frédéric Duchesne (2008 : 283-284).

18. L'exceptionnel chanteur Silvio Caldas, dans un enregistrement des années 1920, « Morena bouca de oro », s'adresse à la mulâtresse de « braise » d'un *terreiro* (lieu d'un culte de possession) et lui dit que son cœur « è um fandango » (cf. le CD « Samba : Batuque, Partido Alto, Samba-canção, 1917-1947 », Label Frémeau & Associés [FA159], 1998).

On chante aussi dans les fandangos, à la fois pour enflammer les partenaires féminines et pour vaincre ses rivaux au moyen de trouvailles verbales. Les jeux de mots, les métaphores, l'habileté avec laquelle on trouve une rime peu attendue procurent en effet au chanteur une réputation qui peut dépasser les limites du quartier. Le genre poétique le plus fréquent est la *décima*, c'est-à-dire une composition de strophes de dix vers octosyllabiques, propre à la littérature espagnole, ici sous une forme orale et improvisée. Lors d'une dispute musicale, on commence par réciter un quatrain dont chaque vers doit obligatoirement, et à tour de rôle, conclure chaque strophe de dix pieds. Cette contrainte donne l'occasion au participant de laisser voir son ingéniosité et la richesse de son vocabulaire. S'y soustraire est un signe de lâcheté – j'ai moi-même dû me plier à ces exigences, lors d'une enquête de terrain dans le nord de l'Argentine, en 1963. Bien qu'étant d'origine espagnole, les *décimas* s'infiltrèrent aussi dans les musiques afro-américaines, y compris la rumba, qui les a assimilées. Cela démontre à quel point les deux grands groupes, hispano-américain et afro-américain, ne sont pas repliés sur eux-mêmes ; la virtuosité rythmique des fandangos a sa contrepartie dans la floraison verbale des *décimas*. Notons encore que les paroles de ces poésies peuvent être subversives : en 1768, l'Inquisition arrête dans le Michoacán (Mexique) un certain Pablo Joseph Loza, accusé d'avoir chanté des couplets soutenant l'inanité de Dieu, au cours d'un fandango qui se déroulait dans une taverne (Ochoa Serrano 1992 : 32-33). Ces chansons « hérétiques » seraient en quelque sorte les ancêtres des chansons contestataires du ^{xx}e siècle. À Buenos Aires, le tango chanté du début du ^{xx}e siècle construit ses refrains de vers en octosyllabes, et certaines de ces compositions, comme la célèbre « Mi noche triste » de Pascual Contursi (1917)¹⁹, utilisent un argot des lupanars contraire aux conventions bourgeoises.

On pourrait multiplier les descriptions concernant les fandangos dans tout le continent américain. Partout, ces fêtes en musique sont dépeintes de la même façon. Nous savons que les danseurs se moquent des bonnes manières et laissent libre cours à leur sensualité, ou encore que la guitare et les percussions en étaient les instruments de prédilection. En revanche, on ne nous dit presque rien du rythme : les qualificatifs employés tels que vif, gai ou entraînant restent subjectifs et, finalement, les évocations plus précises manquent. Cependant, on peut avancer une hypothèse. Il est admis que, vers le milieu du ^{xix}e siècle, une danse cubaine, la habanera, a exercé une influence radicale sur les musiques populaires

19. Deux blocs de dix vers octosyllabiques (« percanta que me amuraste » et « de noche cuando me acuesto ») encadrent une strophe de sept vers (« cuando voy a mi cotorro »).

latino-américaines par la diffusion de sa formule rythmique de type croche pointée/double croche/croche/croche, que l'on retrouve un peu partout. Or, la rapidité avec laquelle ce rythme est adopté dans toute l'Amérique latine suggère que le public y était déjà préparé. Il est donc probable que cette structure rythmique proche de la habanera, mais antérieure, ait été celle du *tresillo* cubain : deux croches pointées/croche, que certains spécialistes considèrent comme l'ancêtre des structures universelles musicales en Amérique latine²⁰.

Alejo Carpentier (1979) a analysé de façon convaincante l'africanisation de la musique européenne comme la polka, la contre-danse (*country dance*) ou le menuet. Ces musiques étaient très à la mode à la fin du XVIII^e siècle. Elles étaient jouées par des musiciens d'origine africaine, qui les dépouillaient de leur solennité bourgeoise en introduisant des percussions et en utilisant largement la structure rythmique du *cinquillo*, consistant à superposer deux ensembles, l'un de cinq notes et l'autre de deux²¹. L'exemple le plus connu est celui des « nègres français », arrivés à Cuba avec leurs maîtres après avoir fui la grande insurrection de Saint-Domingue, et pratiquant une « contre-danse » africanisée, connue comme *tumba francesa*. De cette dernière naîtront le danzón et la habanera, qui auront une très large diffusion en Europe et dans les Amériques en raison de la centralité géographique de Cuba. On retrouve le rythme de la habanera, avec ou sans syncope, et africanisé par l'introduction d'une mesure binaire, dans la majorité des musiques métisses latino-américaines, comme la milonga et le tango – danses africaines à l'origine mais ouvertes à ces nouveaux rythmes²² –, le bolero cubain et mexicain, ou le choro de Rio de Janeiro. Vers la moitié du XIX^e siècle, la musique à danser imprimée diffuse dans tout le continent la « syncope caractéristique », typique de la musique brésilienne (double croche-croche/double-croche-croche/croche), dérivée, elle aussi, de l'ancien *tresillo* et de la formule canonique de la habanera.

À Cuba, deux grands ensembles se démarquent, celui de la rumba afro-cubaine et celui, d'origine européenne et propre aux régions rurales, constitué de *puntos*, une mélodie qui alterne les mesures $\frac{3}{4}$ et $\frac{6}{8}$, les *zapateados* et les *décimas*. Yvonne Daniel, à propos de la rumba cubaine, signale que celle-ci est une « mise en scène de la séduction, de la conquête sexuelle et de la rivalité virile » (citée in Dianteill 2002 : 186).

20. Carlos Sandroni (2000) voit dans le *tresillo*, le paradigme de ces formules.

21. Alejo Carpentier (1979) a insisté sur ces influences réciproques.

22. Et aux influences européennes puisque le bandonéon, introduit dans le Rio de la Plata à la fin du XIX^e siècle par des colons allemands du Paraguay, donnera au tango du XX^e siècle sa coloration propre, qui ne peut être confondue avec aucune autre.

Or, il semble que cette définition convienne à tous les genres inventés par les *criollos* : on retrouve, en effet, ce même schéma d'approches de séduction masculines et d'esquives féminines dans la cueca, la zamba, la marinera et dans toutes les danses dérivées du fandango comportant des jeux de mouchoirs et de jupes, ainsi que des trémoussements. La musique des *criollos*, avec ses variantes et ses genres, est d'abord rythme, gestes et pulsations, mais aussi discours sur l'amour, décliné sur divers modes : la passion amoureuse, la sexualité, l'abandon.

Musiques métisses, musiques *criollas* et identité nationale

Ces musiques hybrides dérivées de la habanera vont à leur tour se métisser, circuler sous une forme écrite et se produire dans des salons et des théâtres, touchant un public de plus en plus large. Vers le dernier tiers du XIX^e siècle, elles deviendront l'expression de l'identité nationale – rappelons que les républiques indépendantes de l'Amérique latine sont nées dans le courant de ce siècle et que la plupart n'ont joui de stabilité politique et institutionnelle qu'autour de 1850.

En 1880 et à Rio de Janeiro, le *maxixe*, mélange de tango argentin et de lundu noir, de habanera et de polka, devient la première musique dansée du Brésil. L'abolition de l'esclavage en 1888 est fêtée au son des premières sambas et, dans la première moitié du XX^e siècle, des intellectuels comme Buarque de Holanda ou Gilberto Freyre écriront des paroles pour ces airs populaires.

Au Mexique, le mariachi, issu des fandangos métis, est repris par les élites et on l'adapte même au piano. En 1895, l'administration de Porfirio Díaz organise la collecte de musique populaire dans tous les États de la nation. Après la Révolution de 1910, l'indigénisme mexicain refuse la musique *criolla*, qu'il juge inauthentique, et cherche à imposer celle des Indiens comme emblématique de la mexicanité. Ces efforts n'aboutiront pas et c'est le mariachi qui deviendra l'ambassadeur de l'identité nationale. À Cuba, la chanson *criolla* est désormais écrite par des compositeurs urbains qui évoquent des thèmes ruraux sur un tempo plus lent, en mesure de 6/8, comme la *canción guajira*²³. Ici, ce qui est considéré comme *criollo* est en fait propre aux paysans et marqué par l'influence espagnole, par opposition aux rythmes noirs de rumba.

En Amérique du Sud, la *música criolla* s'affirme donc par opposition à d'autres formes d'expression, indiennes ou étrangères. Le cas du Pérou est intéressant car le corpus que rassembla Baltazar Martínez Compañón,

23. Cf. Olavo Alén Rodríguez, « Cuba », in Dale Olsen & Daniel Sheehy (2000 : 116-133).

évêque de Trujillo, à la fin du XVIII^e siècle, montrait déjà une influence soutenue des Noirs dans les représentations musicales de la côte septentrionale, soit dans la façon de se mouvoir, soit dans les allusions aux femmes mulâtresses (*china*, *zamba*), soit encore dans les danses de « negritos » pratiquées par les Indiens déguisés en Noirs. Les vers en octosyllabes, dont nous avons signalé la diffusion continentale, sont bien là pour décliner des thèmes identificatoires suggérés par des paroles qui expriment l'ingratitude et la solitude, ou qui se lamentent du « cœur de pierre » de la femme aimée provoquant une « rivière de larmes ». Les allusions sexuelles à double sens ouvrent aux hommes et aux femmes un espace ludique qui contrebalance la violence quotidienne. Cette musique *criolla*, c'est-à-dire métissée d'indien, d'espagnol et d'africain, comprend la *zamacueca*, qui se diffuse également en Bolivie, au Chili, où elle devient d'ailleurs danse nationale, et en Argentine, où elle va donner naissance (entre autres genres) à la *zamba*, avec ses variantes régionales. Tous ces genres sont à nouveau des danses d'esquive avec jeu de mouchoirs, mais, cette fois, les paroles sont galantes ou patriotiques, selon les circonstances, ce qui révèle leur dimension identitaire nationale. En 1879, la *zamacueca*, appelée aussi *chilena*, prend au Pérou le nom de *marinera*, pour célébrer la victoire navale de ce pays sur le Chili voisin. Ces genres populaires sont en principe boudés par la « bonne société » car, comme dans les habaneras, le balancement des hanches est un geste trop sensuel (Vega 1952 : 418-419). Au Pérou, la musique dite *criolla* est emblématique d'une partie de la nation, celle de la capitale Lima et du littoral Pacifique (où les influences noires sont fortes), par opposition à la musique indienne des Cordillères. Le qualificatif *criollo* s'affirme comme l'équivalent de *costeño*, c'est-à-dire d'habitant de la frange côtière maritime, à la différence de l'Indien montagnard. La musique *criolla* est surtout urbaine et peut adopter dans ses orchestres des instruments indiens ; aujourd'hui, elle se définit comme une musique multiraciale, par opposition aux musiques dites « ethniques ».

En Argentine, contrairement au Pérou, la *música criolla* n'est pas celle qui est jouée dans la capitale. À la fin du XIX^e siècle, Buenos Aires est dominée par la milonga et le tango. Ce dernier devient, dès les années 1920, la musique par excellence du Rio de la Plata et, par extension, de l'Argentine. Or, dans les provinces du centre et du nord-ouest, ce n'est pas le tango que l'on considère comme le produit de l'immigration et de traditions africaines exprimant l'identité du terroir, mais les danses dites *criollas*, comme les *zambas*, *cuecas*, *vidalas*, *vidalitas*, *gatos*..., avec leurs jeux d'esquives enjolivées de strophes octosyllabiques. C'est ainsi que cette musique sera considérée par les courants nationalistes comme l'expression

authentique de la nation. L'intérêt pour ces airs est ravivé au début du ^{xx}^e siècle, probablement sous l'influence de l'indigénisme bolivien et péruvien, comme une réaction contre l'européisation de la capitale. Comme au Mexique, et comme l'avait déjà fait au ^{xviii}^e siècle au Pérou l'évêque Martínez Compañón, une collecte de pièces musicales vernaculaires est organisée dans les campagnes du nord-ouest de l'Argentine, menée par un inspecteur des écoles, Andrés Chazarreta (1876-1960), qui recueille près de quatre cents musiques folkloriques. Il les diffuse à son tour auprès d'un public plus large à partir de 1911. Puis, il fonde un ensemble d'Art natif et monte un spectacle qui se produit en 1921 à Buenos Aires, dans un prestigieux théâtre. Cet ensemble connaît un très grand succès, comme en témoignent ses tournées à Montevideo et dans les autres villes de province argentines.

La musique *criolla* argentine connut un grand engouement dans les années 1950-1960 et elle garde toujours une audience. Parmi les compositeurs les plus connus, citons : Atahualpa Yupanqui, de renommée internationale ; pour la province de Salta, probablement le foyer le plus important de ce genre, Juan Carlos Dávalos, poète indigéniste né en 1887, avec ses deux fils, Arturo et, surtout, Jaime, auteur des zambas les plus célèbres ; ainsi que Eduardo Falú, fils d'immigrants syriens et guitariste de renom. Tous ces auteurs triomphent à Buenos Aires et sont diffusés par la radio, notamment Radio El Mundo (depuis 1935). Cela n'exclut pas des passerelles avec le tango, puisque les rythmes *criollos* ont fait partie du répertoire du duo Gardel-Razzano au cours des années 1910.

Ces quelques exemples montrent bien que la musique *criolla* ne recouvre pas toujours toute la musique des *criollos*, que des partages subtils sont opérés en fonction de critères politiques et identitaires liés aux conceptions de la nation, qui sont loin d'être équivalentes dans tous les pays d'Amérique latine. Derrière ces choix transparait le critère subjectif de l'« authenticité », qui aujourd'hui a une si grande place dans la musique de masse. En fait, Guamán Poma de Ayala avait déjà énoncé un point de vue similaire au ^{xvi}^e siècle, pour stigmatiser la musique des Métis qu'il rendait responsable de la dilution de l'essence musicale indienne. Il n'avait pas tort de s'en méfier, car la musique des *criollos* était essentiellement ludique et brisait les contraintes rituelles, y compris dans le cadre des confréries. Elle n'émanait pas d'une tradition partagée par une collectivité, mais des sentiments d'un individu, écartelé entre plusieurs héritages culturels et, par la magie de la musique, capable de transformer ses

émotions et son expérience personnelle – l’amour, la jalousie, l’injustice, la fierté... –, en modèles universels d’identification affective. Cette musique des Métis était déjà d’une grande modernité à ses origines, étant donné la nouveauté des mélanges rythmiques qu’elle utilisait, ainsi que la diversité de son répertoire. L’influence africaine la libéra du carcan religieux et de la bienséance, et les classes populaires « de couleur », en raison même de leurs origines plébéiennes, purent se permettre des gestes et des excès interdits à la bonne société, et pourtant rêvés par les membres plus jeunes, comme le prouve la fréquentation assidue de ces fandangos et bastringues par les fils des notables coloniaux ou républicains. C’est donc à cette capacité de rassembler le plus grand nombre que la musique des *criollos* doit son extraordinaire vitalité. Sous la dénomination plus large de *música latina*²⁴, elle est devenue, avec le jazz, la première musique populaire du XX^e siècle, et même au-delà comme l’atteste le succès ininterrompu de son avatar le plus célèbre, la salsa des bas-quartiers de New York.

Université Paris Ouest-Nanterre-La Défense, Nanterre
Carmen.bernand@u-paris10.fr

MOTS CLÉS/KEYWORDS : musique latino-américaine/*latin american music* – musique métisse/*Métis music* – rythmes/*rhythms* – danse/*dance* – joutes poétiques/*musical contests* – identification nationale/*national identification* – musiques populaires/*popular music* – fandango – Amérique ibérique/*Latin America*.

24. L’expression *música latina* mériterait une analyse détaillée que nous ne pouvons pas entreprendre ici. Signalons simplement que ce label a été imposé au XX^e siècle par l’industrie du disque et par le cinéma, notamment aux États-Unis.

Alberro, Solange

1992 *Les Espagnols dans le Mexique colonial. Histoire d'une acculturation*. Paris, Armand Colin (« Cahiers des Annales » 43).

Arié, Rachel

1987 *España musulmana (siglos VIII-XV)*. Barcelona, Labor.

Bernand, Carmen

2000 « De l'ambiguïté : à propos des hybrides dans le Nouveau Monde », in Dominique Rousseau & Michel Morvan, eds, *La Dénomination*. Paris, Odile Jacob (« Le Temps des savoirs » 1) : 171-189.

2001 *Negros esclavos y libres en las ciudades hispano-americanas*. Madrid, Fundación histórica Tavera.

Bowser, Frederick P.

1974 *The African Slave in Colonial Peru, 1524-1650*. Stanford, Stanford University Press.

Cadena y Herrera, José Onofrio Antonio de la

2001 *Cartilla Música [1763] ; Diálogo Cathe-Músico [1772] ; Máquina de moler caña [1765]*. Éd. par Juan Carlos Estenssoro Fuchs. Lima, Museo de arte de Lima – IFEA (« Travaux de l'Institut français d'études andines ; Fuentes para la historia del arte peruano » 138).

Carpentier, Alejo

1979 *La Musique à Cuba*. Trad. de l'espagnol par René L.-F. Durand. Paris, Gallimard.

Concolorcorvo [pseud. de Alonso Carrió de la Vandra]

1962 *Itinéraire de Buenos Aires à Lima*. Trad. de l'espagnol par Yvette Billod. Introd. de Marcel Bataillon. Paris, Institut des hautes études de l'Amérique latine (« Travaux et mémoires de l'Institut des hautes études de l'Amérique latine » 8).

Dianteuill, Erwan

2002 « Les Amériques kongo : Brésil, Cuba, Haïti », in *Le Geste Kongo. Exposition, Paris, Musée Dapper, 18 septembre 2002-19 janvier 2003*. Paris, Musée Dapper : 185-193.

Duchesne, Frédéric

2008 *L'Ajustement indien. Les villages du Coropuna (Condesuyo d'Arequipa, Pérou) au XVIII^e siècle*. Paris, Institut des hautes études de l'Amérique latine – Université Paris 3, thèse de doctorat.

Egaña, Antonio de, ed.

1958 *Monumenta peruana, II [1576-1580]*. Romae, apud « Institutum historicum Societatis Iesu ».

Fabre, Pierre-Antoine & Bernard Vincent, eds

2007 *Missions religieuses modernes : « Notre lieu est le monde »*. Rome, École française de Rome (« Collection de l'École française de Rome » 376).

Gell, Alfred

1998 *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Oxford-New York, Clarendon Press.

Guamán Poma de Ayala, Felipe

1936 [v. 1615] *Nueva Corónica y buen gobierno : codex péruvien illustré*. Paris, Institut d'ethnologie (« Travaux et mémoires de l'Institut d'ethnologie » 23).

Juan, Jorge & Antonio de Ulloa

1978 [1748] *Relación histórica del viaje a la América meridional*. Madrid, Fundación universitaria española. 2 vol.

López de Velasco, Juan

1971 [v. 1574] *Geografía y descripción universal de las Indias*. Ed. de Don Marcos Jiménez de la Espada. Madrid, Ed. Atlas (« Biblioteca de autores españoles » 248).

Martínez Compañón

y Bujanda, Baltazar Jaime

[entre 1782 et 1785] *Trujillo del Perú en el siglo XVIII. Colección de Manuscritos sobre la América hispana*. Madrid, Biblioteca del Palacio real.

Mello e Souza, Marina de

2000 *Reis negros no Brasil escravista. História da festa de coroaçao de rei congo*. Belo Horizonte, Ed. Universidade federal de Minas Gerais.

Mendoza, Vicente T.

1979 *Glosas y décimas en Mexico*. México, Fondo de cultura económica.

Monségur, Jean de

2002 *Mémoires du Mexique. Le manuscrit de Jean de Monségur, 1707-1709*. Éd. par Jean-Paul Duviols. Paris, Chandeigne (« Magellane »).

Moreau de Saint-Méry, Médéric Louis-Élie

1796 *Description topographique et politique de la partie espagnole de l'isle Saint-Domingue...* Philadelphie, Moreau de Saint-Méry. 2 vol.

1797 *Description topographique, physique, civile, politique et historique de la partie française de l'isle Saint-Domingue...* Philadelphie, Moreau de Saint-Méry. 2 vol.

Ochoa Serrano, Alvaro

1992 *Mitote, fandango y mariacheros*. Zamora, Colegio de Michoacán, Centro de estudios de las tradiciones.

Olsen, Dale A. & Daniel E. Sheehy, eds

2000 *The Garland Handbook of Latin American Music*. New York, Garland Pub.

Pilco Paz, Enrique

2010 *Des voix dans la pénombre. Le catholicisme cuzquenien à travers les chants religieux en quechua : musique, religion et société dans les Andes du XX^e siècle*. Paris, École des hautes études en sciences sociales, thèse de doctorat.

Plisson, Michel

2000 « Systèmes rythmiques, métissages et enjeux symboliques des musiques d'Amérique latine », *Cahiers de musiques traditionnelles* 13 : Métissages : 23-54.

Prieto, Adolfo

2006 *El Discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires, Siglo XXI Ed.

Ramos y Duarte, Félix

1895 *Diccionario de mejicanismos...* México, Impr. de E. Dublan.

Sandroni, Carlos

2000 « Le *Tresillo* rythme et "métissage" dans la musique populaire latino-américaine imprimée au XIX^e siècle », *Cahiers de musiques traditionnelles* 13 : Métissages : 55-64.

Stanford, Thomas

1972 « The Mexican Son », *Yearbook of the International Folk Music Council* 4 : 66-86.

Vega, Carlos

1952 *Las Danzas populares argentinas*. Buenos Aires, Ministerio de Educación de la nación, Instituto de musicología.

Zubillaga, Félix, ed.

1981 *Monumenta mexicana VII [1599-1602]*. Romae, apud « Institutum historicum Societatis Iesu ».

Carmen Bernand, “Musiques métisse”, *musiques criollas: sons, gestes et paroles en Amérique hispanique*. — La musique métisse ou *criolla* apparaît dès le XVI^e siècle en Amérique ibérique sous les deux formes religieuse et profane. Instruments de musique, répertoire poétique, danses et structure rythmique, importées de la péninsule ibérique, subissent dans les Amériques des modifications importantes notamment sous l’influence des esclaves et Noirs libres. Parmi ces nouveaux genres hybrides, le fandango fait figure de modèle, même s’il est difficile de connaître ses spécificités. Liés probablement à la habanera du XIX^e siècle par des structures rythmiques comparables, les fandangos apparaissent comme les ancêtres des musiques populaires métisses latino-américaines. Ces musiques sont caractérisées, malgré leur variété, par des mouvements du corps qualifiés par les autorités d’obscènes, ainsi que par des paroles qui expriment des sentiments amoureux qui fournissent au public des modèles identificatoires. À la fin du XIX^e siècle, les musiques des *criollos* deviennent des emblèmes nationaux avant de se transformer au XX^e siècle en *latinas* sous l’influence des États-Unis et des industries culturelles. Enfin, une place à part revient aux musiques qui se définissent comme *criollas* (Mexique, Cuba, Pérou, Argentine) et qui, dans des contextes politiques différents, illustrent la place idéologique du métissage dans la nation.

Carmen Bernand, “Métis Music”, *Criolla Music: Sounds, Gestures and Words in Hispanic America*. — *Criolla* or métis music emerged in two forms, religious and secular, during the 16th century in Latin America. Musical instruments, the poetic repertoire, dances and the rhythmic structure imported from the Iberian peninsula underwent major changes in the New World, especially under the influence of slaves and black freedmen. Among the new hybrid genres, fandango served as a model, even though it is hard to know much about it. Probably related to the 19th century habanera given the similar rhythmic structures, fandango seems to be the ancestor of creole forms of popular music in Latin America. These forms, despite their variety, are characterized by body movements deemed obscene by public authorities and by words that voice feelings of love laden with models of identification. In the late 19th century, creole forms of music became national emblems before, in the 20th century, turning into *latinas* under the influence of the United States and the entertainment industry. A separate place is to be given to what is defined as *criolla* music in Mexico, Cuba, Peru and Argentina, where, this music evinces, in different political contexts, the ideological place assigned to the métis phenomenon in the nation.