

## **UNE EXPLORATION DE LA CIVILISATION MUSICALE PAN-CARAÏBES EN DIX QUESTIONS (avec des tentatives de réponse)**

Depuis des années, ma curiosité était attirée par l'air de famille unissant les musiques et danses populaires des différents pays de la région Caraïbe : Son Plena, Rumba, Merengue, Bachata et même Samba. En les écoutant, en les dansant, j'avais parfois l'impression de voir apparaître, derrière la diversité apparente des styles, une sorte de trame commune – mêmes bases rythmiques, mêmes manières de jouer, et pour les danseurs, de mouvoir leur corps - dont j'avais cependant du mal à exprimer précisément la nature et à cerner les limites.

Comment définir ce qui rapproche ces cultures populaires Caraïbes<sup>1</sup> ? Peut-on détailler leurs sources communes ? Par quels processus historiques se sont-elles formées ? Peut-on explorer de manière exhaustive leur diversité et en tenter un recensement ? Quelles sont leurs tendances d'évolutions actuelles ? Autant de questions que je me posais fréquemment, multipliant les lectures et les visionnages de documentaires sans pour autant parvenir à y apporter mes propres réponses.

Et, puis tout récemment, j'ai réalisé pour le site Fiestacubana.net un reportage sur le festival *Caribedanza d'Argenteuil*, qui justement s'est donné pour thème central l'exploration des différentes facettes de cette culture pan-Caraïbes. Les rencontres et les entretiens que j'ai menés à cette occasion avec plusieurs artistes originaires des différents pays des Caraïbes et installés en France ont alors joué un rôle catalyseur pour approfondir mes réflexions et leur donner une forme présentable. Rassemblant mes forces et m'appuyant sur toute la documentation que j'avais rassemblée depuis des années sur le sujet, j'ai donc commis un petit article, sous forme de dix questions-réponses essentielles sur le sujet.

### **COMMENT DEFINIR LA FAMILLE DES CULTURES MUSICALES CARAÏBES ?**

L'existence de traits communs entre les différents folklores de la région Caraïbes est un fait largement reconnu, par les artistes comme par les musicologues. Leonardo Acosta (*Otra visión de la música popular cubana*, 2004) va même jusqu'à évoquer l'existence de ce qu'il appelle une « civilisation musicale pan-caraïbes ». Il englobe dans ce concept l'ensemble des musiques populaires de la région issues - avec d'infinies variantes - d'un processus de croisement long et complexe entre deux sources essentielles, européenne et africaine, apportées respectivement par les colons Blancs et leurs esclaves Noirs. Un phénomène qu'il désigne, de manière particulièrement imagée, comme la « grande marmite polyrythmique des Caraïbes ».

---

<sup>1</sup> De manière délibérée, je ne définis pas d'emblée le terme « Caraïbes », dont le contenu (au sens culturel) se précisera, je l'espère, au fil de ces pages. Disons simplement que mes investigations se sont au départ focalisées sur l'ensemble des pays (insulaires et continentaux) bordant la mer du même nom.

Ce métissage peut notamment être observé dans quatre dimensions :

- Des compositions musicales associant d'une part des polyrythmies africaines et d'autre part des mélodies et structures harmoniques d'origine européenne.
- La cohabitation dans l'orchestre d'instruments de percussions d'origine africaine (tambours, bongo, marimbula, guïro<sup>2</sup>...) et d'autres venus d'Europe (guitare sous ses différentes formes parfois créolisées comme le tres, violon, flûte, cuivres, etc.).
- Une structure des œuvres combinant les deux influences. Une chanson de Son, par exemple, comporte deux parties principales : tout d'abord une mélodie de style européen, avec son alternance traditionnelle couplets-refrain ; ensuite, un dialogue chœur-soliste semi-improvisé, caractéristique de l'apport africain.

Enfin, des danses associant d'une part des dissociations corporelles et des ondulations rythmiques souvent fortement érotisées, propres à l'expression africaine, et d'autre part une posture du haut du corps (abrazo du couple comme dans le Son) plus caractéristique des danses européennes, avec leur recherche de l'élégance et de la distinction.

#### **CE MÉTISSAGE A-T-IL TOUCHE TOUTES LES FORMES DE CULTURE POPULAIRE DE LA REGION ?**

Ce processus a pris des formes et une ampleur différentes selon les dosages ethnico-culturels et les circonstances historiques. En particulier, l'existence d'isolats ethnico sociaux a pu protéger certaines formes d'expression d'un métissage très poussé (ex : musique classique d'inspiration européenne pratiquée par les classes aisées blanches ; cultes afro-cubains semi-clandestins des esclaves noirs des plantations).

Mais même dans ces cas situés en quelque sorte aux deux extrémités du spectre du métissage, des phénomènes limités d'influences croisés, nés de la cohabitation multiséculaire de populations d'origines diverses, ont pu se produire. Par exemple, Alejo Carpentier (*Histoire de la musique cubaine*, 1964) mentionne la présence, dans les orchestres de musique classique profane qui commencent à se former à la Havane au cours du XIX<sup>ème</sup> siècle, de musiciens noirs ou métis assez nombreux. Ceux-ci, bien que désireux - dans le contexte d'une société ouvertement raciste - de faire oublier leurs origines en ne pratiquant en public que de la musique classique européenne, lui ajoutaient de manière involontaire, explique Carpentier, un soupçon de syncope (de « swing », diraient les jazzmen) qui en altérait imperceptiblement la nature en la transformant en musique « créole » légèrement africanisée.

A l'inverse, le phénomène de syncrétisme religieux avec le catholicisme qui a affecté les religions afro-cubaines (Cultes Yoruba notamment) s'est traduit par la présence systématique, au début des cérémonies de la Santeria, d'un chant d'ouverture appartenant à la liturgie catholique européenne

---

<sup>2</sup> Un instrument qui selon certaines sources, serait plutôt d'origine amérindienne.

(par exemple l'Ave Maria), qui ajoute ainsi une touche « blanche » à un univers musical par ailleurs directement venu d'Afrique.

En d'autres termes, le mouvement de métissage qui a touché, à des degrés divers, toutes les formes d'expression musicale des Caraïbes ne s'est pas seulement traduit par l'apparition de formes *sui generis* combinant les apports européens et africains (ex : Son cubain, Plena portoricaine, Tumba francesa Afro-Haïtienne, Rumba cubaine). Il a aussi pris la forme d'une « créolisation », par l'incorporation d'emprunts limités à d'autres cultures, de styles restés proches de ceux pratiqués dans leur continent d'origine.

En particulier, Alejo Carpentier (op.cit.) nous montre que l'une des évolutions les plus fécondes de la musique savante cubaine, à partir de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, a consisté à se dégager de l'influence exclusive des formes européennes pour incorporer des sources d'inspiration tirées de son fonds proprement créole. Un mouvement qui s'est notamment traduit, dans la première moitié du XX<sup>ème</sup> siècle, par l'introduction de références explicites au patrimoine musical afro-cubain dans l'œuvre du grand compositeur Amadeo Roldán.

### **CE PHENOMENE DE METISSAGE EST-IL PROPRE AUX CARAÏBES OU A-T-IL TOUCHE D'AUTRES REGIONS DU MONDE ?**

Ce phénomène, tel qu'il été décrit plus haut, ne se limite pas à la seule région des Caraïbes. Dans tous les endroits du monde où ont coexisté des populations d'origine européennes et africaines, et notamment dans d'autres régions d'Amérique latine, se sont produits les mêmes mouvements de transculturation donnant naissance à des expressions folkloriques rappelant celle des îles Caraïbes.

C'est tout d'abord le cas, de manière bien naturelle, dans les zones côtières d'Amérique centrale et du Sud situées au bord de la mer des Caraïbes : musique Garifuna du Honduras et de Belize (voir le film documentaire de Patricia Ferreira, *L'aventure Garifuna*, 2011) ; Palo de Mayo sur la côte atlantique du Nicaragua ; Cumbia colombienne de la région de Carthagène (incorporant également des éléments amérindiens)...

C'est vrai également au Brésil, et tout particulièrement dans le Nord-est du pays, où la mixité raciale afro-européenne rappelle de très près celle des îles Caraïbes. L'histoire de l'apparition de la Samba, genre musical syncrétique inventé à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle dans les faubourgs pauvres de Rio par des populations noires souvent originaires de la région de Salvador de Bahia, est à cet égard étrangement proche, mutatis mutandis, de celle de la Rumba cubaine (voir Sylvie Clerfeuille, *Les racines africaines des musiques brésiliennes*, 2007). Et l'inter-communicabilité existant entre les musiques populaires brésiliennes et cubaines, fondée notamment sur la parenté des structures polyrythmique, est montrée de manière particulièrement claire par le très beau film de Fernando Trueba, *El Milagro de Candeal* (2004). Celui-ci met en scène la visite du musicien cubain Bebo Valdes à Salvador de Bahia, où il rencontre ses confrères brésiliens et joue naturellement avec eux, passant sans difficultés du Son à la Samba, à la Bossa Nova et au Hip-Hop.

Quant au Jazz, dont le berceau se situe d'ailleurs dans un port de la Mer des Caraïbes, La Nouvelle Orléans, c'est aussi une musique métissée, combinant l'apport des rythmes noirs et des mélodies et structures harmoniques européennes (voir le documentaire de Matthew Seig, *The story of Jazz*, 1991). Il peut de ce fait être considéré comme un frère de sang des musiques caraïbes avec lequel a d'ailleurs entretenu d'intenses relations d'influences croisées tout au long de son histoire (voir Acosta, op. cit., et infra).

Enfin, les mêmes phénomènes de métissage se sont produits dans des régions du monde très éloignées des Caraïbes, y donnant naissance à des sonorités musicales parentes. Je pense par exemple à la Morna du Cap-Vert, ou encore à la Segua et à la Mayola réunionnaises. Quant à la musique Afro-péruvienne de Lima et de la côte Pacifique, née à des milliers de kilomètres des Caraïbes, et qui a suivi pendant des siècles une évolution totalement autonome, elle associe cependant la tonicité polyrythmique cubaine et la douceur rêveuse de la Bossa Nova brésilienne (voir le documentaire de Patricia Ferreira, *Musica afroperuana : Tras la larga noche*, 2011).

### **PEUT-ON DETAILLER LES DIFFERENTES SOURCES MUSICALES DE LA CULTURE CARAÏBE ET NOTAMMENT CUBAINE ?**

La musique populaire traditionnelle cubaine est issue d'un métissage d'influences liées aux diverses origines du peuplement de l'île. L'ouvrage de Martha Esquenazi Pérez *Del Areito y otros sonos* (2001) détaille de manière systématique et approfondie l'ensemble de ces composantes, soigneusement classées selon leurs origine ethnique et-géographique, leur localisation dans l'île, leur date d'apparition, leur fonction sociale, la forme par laquelle elles se manifestent, leur degré de métissage ou de « transculturation ».

Le premier chapitre explore les traces fragiles et incertaines des traditions indiennes pré-colombiennes (peuples Siboney et surtout Taïnos, de civilisation beaucoup plus évoluée). Il présente, en quelques pages passionnantes, basées sur des témoignages d'époque, le peu de ce que nous pouvons savoir des pratiques musicales antérieures à la colonisation espagnole : instruments de musique (maracas, tambours, flûtes, cornes), chants et danses (Areitos) pratiqués à l'occasion des fêtes rituelles et profanes. L'auteur cherche également à mettre à jour les traces rémanentes de leur influence, en particulier dans l'Orient cubain où subsistent encore quelques groupes ethniques d'origine indienne (dans les régions de Guantanamo et Bayamo notamment). Certaines figures de danses paysannes ou « Zapateos », ainsi que les danses spiritistes dites du « Cordon de Orilé », pourraient en particulier intégrer- fortement métissées avec d'autres - quelques influences indiennes.

Ces vestiges, cependant, paraissent dans le cas cubain à la fois bien faibles et bien fragiles, voire tout simplement non démontrés. Il n'en n'est pas de même dans d'autres régions des Caraïbes, comme le montre le chapitre très complet consacré dans l'ouvrage de Helio Orivio, *Música por el Caribe* (2007) à la Cumbia colombienne, où l'influence amérindienne est très présente.

Le second chapitre du livre de Martha Esquenazi insiste sur la très grande diversité des influences dites « espagnoles », apportées par les différents courants migratoires en provenance de toutes les

régions de la Péninsule, depuis la Galice jusqu'à l'Andalousie. Ces traditions populaires sont soigneusement classées selon leur genre et leur fonction : musique pour enfants (berceuses, jeux, ritournelles,...) ; chants de travail (Tonadas campesinas, chants polyphoniques) ; chants religieux (fêtes dites « des autels de crucifix », inspirés des fêtes andalouses et anciennement célébrées au mois de Mai, musiques liées à la nativité..) ; groupes vocaux (notamment les « estudiantinas ») ; et bien sûr, romances paysannes, appelées « Punto guarijo » ou « Punto cubano ». Inspirées du « ay » espagnol traditionnel, celles-ci sont chantées en couplets de dix vers improvisés (dits « decimas) sur un style dit de « Tonada » utilisant un rythme ternaire en 3/4 ou 6/8. Autrefois accompagnées de danses de Zappateos, elles ont pris différentes formes à Cuba : Punto libre de la région occidentale laissant davantage de liberté rythmique au chanteur, Punto fijo de la région de Camaguey, Punto espirituano de la région de Sancto Espiritu, Seguedille, etc. Ces différentes formes d'expression ont subi des transformations progressives, entre autres à l'occasion d'échanges musicaux avec l'Europe (mouvements dits « d'aller et venue » ou « ir y vuelta »). Certaines d'entre elles restent aujourd'hui très vivantes, servant même de base à des styles musicaux de diffusion massive, tandis que d'autres (chant des « Altares de cruz » par exemple..), sont en voie de disparition.

Le troisième chapitre nous rappelle que l'influence africaine dans la musique cubaine, loin de constituer un bloc unique, se décompose en une grande diversité de croyances, de rites, de cultures, et bien sûr de formes musicales. Martha Esquenazi nous détaille chacune d'entre elles de manière extrêmement précise. Elle insiste notamment sur la diversité du peuplement africain de l'île (groupes Mandingue, Mina, Congo, Ganga, Carabali, Bantou, Lucumi...), -chaque ethnie amenant avec elle ses danses, ses instruments, ses rythmes spécifiques.

Ces coutumes se sont, bien sûr, métissées à l'occasion du processus de transculturation né de la coexistence d'ethnies différentes dans les plantations esclavagistes de l'époque coloniale. D'autres ont pratiquement disparu du fait d'un processus naturel d'acculturation, parfois accéléré par la répression dont elles firent l'objet à différentes époques de l'histoire de Cuba. Mais une partie d'entre elles ont également été relativement préservés, du fait notamment de l'existence des associations d'entraide et de loisirs, dites « Cabildos » rassemblant les descendants d'une ethnie particulière. Un des grands intérêts du livre tient justement dans la description précise des vestiges actuels, plus ou moins métissés et/ou dégradés, de ces cultures populaires originelles.

Le quatrième chapitre détaille quelques autres influences présentes dans la musique populaire cubaine, et en tout premier lieu celle de Haïti, bien connue déjà, mais qui fait ici l'objet de nouveaux approfondissements. L'auteur met tout d'abord en lumière le caractère continu de l'immigration haïtienne vers l'Orient cubain au cours des XIXème et XXème siècles, bien au-delà du fait fondateur constitué par l'arrivée à la fin du XVIIIème siècle des colons français et de leurs derniers esclaves noirs fidèles chassés par la révolution de Toussaint Louverture. Le livre décrit ensuite, l'une après l'autre, chacune des traditions portées par ces flux migratoires : Vaudou et autres musiques religieuses rituelles (Banda Rara...) ; Tumba française sous ses différentes formes (danse de Mason et Yesa) ; danses de Cocoyé, de Tajona, de Tejer la Cinta (les danseurs enroulent des fils de couleurs différentes en dansant en cercle autour d'un long bâton de bois dressé verticalement) ; Merengue haïtien, danses Congo, Rada, Petro, Gaga ; enfin, chants et contes récités à l'occasion des veillées funèbres. L'ouvrage décrit également le processus de disparition ou de transformation progressive

de certaines de ces traditions, comme les danses d'origine Congo, presque entièrement disparues ou absorbées par d'autres comme le Palo ou le Petro. Il montre aussi que beaucoup de ces pratiques sont aujourd'hui encore très vivantes dans l'est de Cuba, jouant notamment un rôle important dans les fêtes de Carnaval.

D'autres courants d'immigration ont laissé leur empreinte, plus ou moins marquée, dans la musique populaire cubaine : immigration asiatique (japonaise, indoue, mais surtout chinoise, la plus importante, qui a légué notamment les cornets chinois, instruments typiques des Congas de l'Orient cubain) ; populations d'origine orientale (Turcs, Juifs ladinos), immigration Jamaïcaine.... L'auteur mentionne également l'existence, au début du XXème siècle, d'un courant migratoire nord-américain de type néocolonial, qui s'est cependant rapidement dispersé et a laissé peu de traces dans la culture populaire rurale (à l'inverse de ce qui s'est produit dans les grandes villes comme la Havane où cette influence a été massive et durable).

### **QUELS SONT LES PROCESSUS PAR LESQUELS SE FORMENT CES MUSIQUES METISSEES ?**

A cœur du processus historique de formation de musiques caraïbes, on trouve quatre mécanismes majeurs :

Tout d'abord la « *créolisation* » ; processus par lequel une musique apportée d'un autre continent par les populations migrantes voit ses caractéristiques originelles se transformer pour acquérir des traits nouveaux, propres au pays d'accueil : c'est ce qui s'est produit par exemple à Cuba par la transformation de la Contredanse française en Danza Cubana puis en Danzon (voir Martha Esquenazi, op.cit.).

Ensuite le « *métissage* » entre cultures de diverses origines. Martha Esquenazi (op.cit.) analyse ainsi les mécanismes, bien antérieurs à la fin du XIXème, par lequel la juxtaposition d'influences africaines et européennes donna progressivement naissance, notamment dans l'Orient cubain, aux formes très diverses du Son. Les fêtes, urbaines ou rurales, et en particulier les Carnavals, jouèrent un rôle important dans ce phénomène de transculturation, en permettant la rencontre entre les différents styles de danse populaire. On y vit en effet s'y côtoyer toutes sortes de Cumparsas (groupes de danse populaire) : Cabildos Carabali ou Congo, Cumparsas espagnoles, haïtiennes ou chinoises, Congas, etc.

Troisième moteur : la *fertilisation croisée* entre styles musicaux nés dans les Caraïbes. Leonardo Acosta (Op.cit.) montre par exemple avec beaucoup de clarté l'existence d'interactions constantes entre ces genres, par exemple entre la Rumba et le Son, ou encore, plus récemment, entre celui-ci et le Danzon, aboutissant à la création du Cha Cha Cha.

Quatrième moteur : *l'inventivité artistique*, qui permet aux formes d'expression populaire d'évoluer en permanence, en se croisant entre elles et en intégrant des influences extérieures nouvelles, tout en conservant un air de famille musical et rythmique, pour répondre à la demande d'un public lui-même en constante évolution et friand de nouveautés. Il existe ainsi entre la Contredanse européenne, la Danza cubana, le Danzon, le Danzonnette, le Mambo, le Cha Cha Cha et la Salsa une relation de filiation directe rendue possible par la créativité des artistes de chaque époque. Mais

cette filiation, loin d'être exclusive, intègre nécessairement, comme dans les vraies familles, un croisement, à chaque génération, avec d'autres influences (c'est par exemple le thème du film documentaire de Arturo Sotto *Lo mismo se escribe Igual*, 2011).

## **QUELLES ONT ETE LES ETAPES HISTORIQUES DE CE PROCESSUS ?**

La lecture de l'ouvrage de Helio Orovio (op.cit.) permet de prendre conscience des fortes similitudes formelles rapprochant les genèses des différentes musiques populaires des Caraïbes, au point qu'on a parfois le sentiment de voir la même histoire se répéter, d'un pays à l'autre, sur une période s'étalant sur plusieurs siècles – le Son Cubain constituant à cet égard un cas d'école.

L'histoire commence par la lente gestation, souvent dans les milieux ruraux les plus pauvres, de formes musicales syncrétiques associant les polyrythmies africaines et les mélodies européennes, avec, parfois, présence de quelques influences indigènes. C'est l'étape multiséculaire du proto-Son de l'Orient cubain, auquel Alejo Carpentier (op.cit.) et Martha Esquenazi (op.cit., voir supra) consacrent tous deux quelques pages très éclairantes.

Elle se poursuit par l'apparition et la diffusion, à partir de la seconde moitié du XIXème siècle, souvent de façon concomitante avec un évènement historique majeur marquant l'entrée dans la modernité (indépendance du pays, abolition de l'esclavage, expansion urbaine), d'un style de musique populaire issu de cette gestation, souvent fondé sur un rythme binaire et presque toujours accompagné de danses (en général des danses collectives impliquant plusieurs couples). La littérature musicologique cubaine regorge à cet égard d'analyses sur l'apparition du Son rural dans les collines des alentours de Santiago de Cuba à la fin du XIXème siècle, suivi de sa première cristallisation au cours des années 1930 sous forme de Son urbain originel dans cette même ville puis à la Havane sous l'influence notamment du Trio Matamoros (voir par exemple le documentaire de Carlos Alberto Garcia Airado, *la Leyenda del Son*, 2005).

C'est ensuite, au cours de la première moitié du XXème siècle, la migration de ces styles vers les lieux de loisir des grandes villes et leur transformation au contact d'autres influences musicales (y compris par un changement de nom). Cette étape, dans le cas du Son, est marquée par l'incorporation d'influences Jazzy au contact des orchestres nord-américains de passage dans les cabarets de La Havane, avec notamment l'introduction de cuivres dans les Conjunto. Il devient alors ce que l'on a appelée le Son urbain ou Montuno (voir par exemple sur ce thème le documentaire de Marcia Olivares, *Un rayo de luz - Arsenio Rodriguez*, 2002).

Enfin, au cours de la seconde moitié du XXème siècle, ces styles et leurs descendants s'internationalisent, changeant même souvent de nom et d'apparence au fil des modes et des fusions et innovations stylistiques successives. Le Son Montuno, après avoir inspiré le Mambo ou la Boogaloo, joue ainsi un rôle majeur dans la genèse de la Salsa (voir à ce sujet les documentaires de Daniel Mc Cabe et Jeremy Marre, *Bridges et The Salsa Revolution*, 2009).

Le Son, la Samba, la Plena ou la Bomba, les différentes formes de Merengue, et même le Jazz, ont tous suivi les étapes de ce parcours, mais selon des rythmes et des aléas propres à chacun, en

fonction des circonstances historiques locales (cf. infra) : transformation dans les années 1920 à Cuba du Son en musique urbaine de cabaret alors qu'au Brésil la Samba se met à régner sur le Carnaval, rupture progressive de la musique Jazz avec la danse à partir des années 1950 alors que ce lien se maintient et même se renforce dans les autres musiques originaires des Caraïbes, etc.

### **CES CULTURES POPULAIRES SE SONT-ELLES INFLUENCEES MUTUELLEMENT ?**

Les différents styles musicaux des Caraïbes et plus généralement du Nouveau monde ne se sont pas développés isolément, mais au contraire dans un climat constant d'influences réciproques.

Tout d'abord, la construction de l'identité ethnique des Caraïbes ne s'est pas faite d'un seul coup, mais à travers un lent processus historique de migrations, y compris à l'intérieur de la région (voir à ce sujet les très intéressantes analyses de Leonardo Acosta (op. cit.) et de Fernando Ortiz (*Contrapunteo cubano del tabacco y el azúcar*, 1940)) : primo-colonisation espagnole au XVIème siècle, marginalisation ou disparition des populations amérindiennes, arrivée massive des esclaves noirs aux XVIIème et XVIIIème siècles, nouvelles vagues d'immigration européenne voire asiatique au XIXème siècle...

Simultanément, des échanges constants de populations se produisaient entre les différentes régions des Caraïbes : arrivée dans l'orient Cubain des colons blancs chassés par les révoltes noires de Haïti au début du XIXème siècle ; déportation par les anglais des populations noires Garifunas des îles des petites Antilles vers celle de Roatán, puis migration volontaire de celles-ci vers les côtes du Honduras, de Belize et du Guatemala (voir *L'aventure Garifuna*, op.cit., 2011) ; immigration venue de Jamaïque et de Haïti vers Cuba pendant tout le XIXème et le début du XXème siècle (Martha Esquenazi, op. cit.) ; colonisation nord-américaine à Cuba dans la première partie du XXème siècle ; immigration portoricaine et cubaine vers les Etats-Unis au cours du XXème siècle (cette dernière brutalement accélérée après la prise de pouvoir par Fidel Castro en 1959). Et j'en passe....

A ces échanges constants de populations, qui amenaient avec elles leurs danses et leurs traditions musicales, s'ajoutaient les effets d'un intense cabotage maritime entre les ports de la région, comme la Havane, San Juan, Kingston, Nouvelle Orléans, qui portaient d'un pays à l'autre rythmes, instruments et interprètes (voir Fabrice Hatem, *les six piliers de la musique cubaine, entretiens avec Yaima*, 2011). Avec leurs bars, les cabarets et leurs maisons closes, leurs marins ou leurs touristes en goguette, ces ports ont d'ailleurs souvent constitué les matrices de l'apparition de nouveaux styles musicaux majeurs eux-mêmes issus du métissage entre plusieurs styles antérieurs (voir Acosta, op. cit.) : rôle important des musiciens cubains émigrés dans la naissance du Jazz à la Nouvelle Orléans au début du XXème siècle ; Influence du Jazz nord-américain sur les orchestres cubains de Son traditionnel dans les cabarets de la Havane ; épopée du latin Jazz New-yorkais à partir des années 1940, conduisant à l'apparition régulière, tout au long de la seconde moitié du XXème siècle, de nouveaux styles de fusion issus de la rencontre des rythmes caraïbes avec la musique nord-américaine : Mambo, Cu-bop, Salsa (Voir également à ce sujet les deux films documentaires *Latin music USA, épisodes 1 et 2*, de Daniel Mc Cabe et Jeremy Marre, 2009.).

Les tournées internationales des grands artistes des Caraïbes ont pu également contribuer à modifier le paysage musical des pays d'accueil. Citons par exemple les tournées de Damian Perez Prado et Benny Moré au Mexique et aux Etats-Unis, où ils créent la mode du Mambo (voir Raúl Martínez Rodríguez, *Benny Moré*, 1994) ; ou encore le rôle joué par Oscar d'Leon en 1983 pour éveiller l'intérêt de la population cubaine à une musique alors mal connue d'elle bien que directement issue de son folklore, la Salsa... (voir Bárbara Balbuena, *El Casino y la Salsa en Cuba*, 2004)

L'air de famille existant entre toutes les musiques caraïbes ne provient donc pas seulement du parallélisme de leur évolutions historiques, mais du fait que celle-ci se sont constamment fertilisées mutuellement pour former de nouveaux styles métissés, ainsi unis par des liens de cousinage multiples.

### **COMMENT EXPLIQUER LA DIVERSITE DES STYLES ?**

De même qu'il est possible, comme les tests ADN permettent de retracer les filiations et cousinages, de définir un certain nombre de traits communs caractérisant l'appartenance d'un style musical ou dansé à la « famille » Caraïbes, il n'en reste pas moins que ces liens de parenté, exactement comme dans une famille, peuvent être plus ou moins étroits. Certains sont jumeaux, d'autres frères de sang, d'autres unis par des relations de parenté plus lointaines. Et comme dans tant de familles cubaines ou colombiennes, ils peuvent de ce fait présenter, à côté d'incontestables similitudes morphologiques (même nez, même couleur des yeux, même structure rythmique, mêmes instruments...), des différences radicales (par exemple en ce qui concerne la couleur de la peau, ou l'influence musicale respective de l'Europe et de l'Afrique, avec toutes les infinies nuances du métissage, dont on peut rappeler au passage qu'elles sont décrites à Cuba par un vocabulaire de plusieurs dizaines de mots).

Plusieurs éléments, qui d'ailleurs ramènent tous à des métaphores d'histoire familiale ou de patrimoine génétique, expliquent cette extraordinaire diversité :

- *La composition ethnique du pays* (voir également questions précédentes), qu'il s'agisse de la contribution globale des trois grandes origines de peuplement (Afrique Europe, populations Amérindiennes), ou des dosages internes au sein de chacun d'entre elles (ex : Yoruba et Bantou, Espagne et Italie, Quetchuas et Mayas, etc.). Par exemple, le Meringue de Haïti - île d'où furent chassés les colons blancs à la fin du XVIIIème siècle - est plus fortement marqué que d'autres par les influences africaines. A l'inverse, la Gaita zuliana, née dans une région où la présence africaine était relativement faible, est d'ascendance plus nettement espagnole. Enfin, une influence indienne assez forte peut être observée dans la Cumbia de Colombie, pays où existent d'importantes minorités d'origine amérindienne. D'autres exemples pourraient être cités, comme le mélange entre danses françaises et rythmes congos dans la Tumba francesa d'origine haïtienne ou les influences indoues dans le Calipso de Trinidad. La diversité des histoires coloniales se reflète également à travers les langues utilisées dans les chansons : anglais créolisé dans le reggae jamaïcain et à Trinidad, français créole à Haïti et dans la biguine antillaise, langues africaines dans les rites Afro-cubains, portugais dans la Samba, espagnol dans la majorité des autres cas.

- *Les particularités des évolutions historiques.* Citons par exemple l'intéressant phénomène de « blanchisation » qui a affecté l'Argentine à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle (voir sur ce thème Juan Carlos Caceres, *Aux sources du tango : les rythmes africains*, 2003). Au début de ce siècle, la composition ethnique de la population de Buenos Aires, incluant un très grand nombre de Noirs, était en fait très proche de celle de Cuba ou de Porto-Rico, avec pour conséquence directe une forte présence des rythmes d'origine africaine. En 1830, l'atmosphère et la topographie musicale de la capitale de l'Argentine ressemblaient sans doute de très près, si l'on en croit les rares témoignages disponibles, à celle de la Havane de la même époque. Puis le mouvement de « blanchisation » et de marginalisation quantitative des populations noires a eu pour conséquence directe une élimination progressive de l'influence africaine dans l'expression musicale populaire urbaine argentine. Celle-ci, après plusieurs générations d'interprètes issus de l'immigration européenne, ne subsiste plus qu'à l'état de traces infimes : nom « Tango » vraisemblablement d'origine congo, structure rythmique de la milonga, « revival » Candombé (à l'initiative de musiciens Blancs) à partir des années 1930, et aujourd'hui musique de fusion tango-caraïbes créée par des compositeurs comme Juan Carlos Caceres. Par contre la disparition quasi-totale de la polyrythmie percussive, ainsi que la celle des mouvements d'ondulation – tout particulièrement pelviens - dans la danse, ont fait que le Tango d'aujourd'hui n'est en général pas considéré comme une musique des Caraïbes, alors qu'il en est en fait un très lointain cousin au 5<sup>ème</sup> ou 6<sup>ème</sup> degré, séparé du tronc commun par des générations d'apports ethnico-musicaux européens.

- *Le hasard et l'inventivité humaine.* Comment expliquer l'absence dans la musique populaire cubaine de l'accordéon, alors que cet instrument est largement présent dans le reste de l'Amérique latine (Chamamé argentin, musique colombienne, voire Plena Portoricaine) ? Sans doute parce n'accostèrent pas, dans les ports cubains, assez de navires porteurs de ces instruments, ou que ne s'y installèrent pas, comme dans les autres pays, suffisamment d'accordéonistes doués susceptibles d'y faire école. Pourquoi la guitare espagnole se transforme-t-elle en tres à Cuba et en cuatro à Porto-Rico, sinon par l'initiative de deux artisans luthiers inventifs trouvant, à quelques milliers de kilomètres de distance, des solutions différentes à des problématiques similaires (inventer un instrument à cordes pincées jouant une fonction essentiellement mélodique) ?

- *La fonction sociale de ces musiques* est également variable selon les lieux et les époques. Certaines d'entre elles, appartenant essentiellement au domaine de la culture populaire, étaient surtout des musiques de rues, jouées à l'occasion de fêtes, et tout particulièrement des carnivals. D'autres, au contraire, étaient plutôt des musiques savantes, pratiquées dans les salons et les académies, comme par exemple les Contredanses et leur descendant le Danzon. Il est vrai que ces distinctions initiales ont souvent évolué, notamment par la diffusion d'un genre au delà de la classe sociale où il était né. Par exemple, le Son rural pratiqué dans les petits villages de l'Orient Cubain s'est transformé en Son urbain animant les nuits des cabarets souvent luxueux de la Havane. A l'inverse, le Danzon est rapidement sorti des salons bourgeois pour connaître à Cuba une popularité massive avant de décliner en tant que tel, tout en acquérant à travers son descendant le Cha Cha Cha une large diffusion dans les boites de nuits du monde entier.

Prenez tous ces facteurs, agitez les dans tous les sens pendant plus de deux siècles en laissant constamment à ébullition, ajoutez une bonne dose d'amours officielles ou clandestines, de fils

prodiges et de migrations forcés, de talents apparus par hasard sur une terre plutôt que sur une autre, de guerres et d'entrepreneurs de spectacles de génie, de bordels et de cabarets de luxe tenus par des mafias de toutes origines, de touristes de passage et de musicologues érudits, et vous obtenez la saga familiale de la musique des Caraïbes. Une famille qui rassemble des dizaines voire des centaines de membres, parfois entièrement reconnus (Son..), parfois oubliés de leurs origines (Tango blanchi) ou en rupture avec l'esprit de famille (Free Jazz non dansé), parfois nés à des milliers de kilomètres de celle-ci et présentant pourtant avec elle des ressemblances morphologiques indiscutables (musique afro-péruvienne), ou encore faisant un peu chambre à part dans la maison commune (Afro-cubain, Trova...). Une famille prolifique et constamment recomposée aussi, comme souvent celles des régions tropicales, donnant naissance chaque génération à des enfants aux noms toujours différents (Danzon, Cha cha cha, Casino, Mambo, Salsa...).

### **PEUT ON DONNER UNE VISION PLUS PRECISE DE LA DIVERSITE DES STYLES ?**

Musiques de carnaval ou de night-club, de création anciennes ou récentes, vestiges d'un folklore désuet ou jouissant d'un rayonnement mondial, présentant toutes les nuances possibles du métissage, les musiques des Caraïbes sont aujourd'hui caractérisées par une foisonnante diversité. Je vous en propose ici un petit lexique, forcément incomplet et superficiel (ce texte est largement inspiré, pour sa partie non cubaine, de l'ouvrage de Helio Orovio, *Musica Por el Caribe*, 2007)

**Afro-cubain.** Terme désignant les cultures populaires d'origine africaine présentes à Cuba, et n'ayant pratiquement pas fait l'objet de métissage avec les apports européens. Il s'agit souvent de pratiques à caractère religieux (chants et battements de tambours accompagnés de danses), mais aussi de danses de carnaval et de défilés (Congas). La plupart sont originaires d'Afrique de l'ouest (traditions Carabali, Ararà, et surtout Yoruba, à l'origine du culte des Orishas), mais une petite partie vient également d'Afrique centrale et australe. Pendant longtemps, leur traditions ont été préservés dans les sociétés d'entraide mutuelle appelées Cabildos.

**Bachata.** Musique à quatre temps originaire des régions rurales de Saint Domingue. Ses thèmes romantiques rappellent un peu ceux de la Guajira cubaine. Depuis quelques dizaines, sa forme modernisée connaît un grand succès international, sous la forme d'une danse de couple dont la structure rythmique n'est pas très éloignée de celle du Son cubain. Le pas de base y est caractérisé par un déplacement latéral sur trois temps suivi d'une saillie de la hanche sur le quatrième.

**Bomba.** Style de musique polyrythmique chantée portoricaine, de rythme binaire et interprétée en mode majeur, associant les influences africaine et espagnole. Malgré d'anciennes origines dans les pratiques musicales des esclaves noirs des plantations, il n'est apparu en tant que tel que vers les années 1870, sous des formes régionales d'abord très diverses, puis progressivement unifiées. L'instrumentation était initialement composée de trois tambours appelés bomba, ainsi par quelques autres instruments de percussion mineurs, auxquels se sont ensuite ajoutée la guitare, puis les instruments à vents, le piano et la contrebasse. Le chant est structuré autour d'un dialogue chœur-soliste. La danse, fondée sur un dialogue entre l'improvisation des danseurs (solo, en couple ou en groupe) et du tambour majeur, présente certaines similitudes avec la Rumba cubaine. Née dans les milieux ruraux les plus pauvres du pays, la Bomba migra progressivement vers la ville, où elle fut

adoptée par les classes plus aisées, moyennant un processus classique d'évolution stylistique (vêtements, positions de la danse, instruments, etc.). Les chansons, exprimées en espagnol, mélangées avec un vocabulaire dialectal, évoquent la vie quotidienne, l'amour, les faits d'actualité. La Bomba a été largement popularisée à l'extérieur du pays (Etats-Unis notamment) par les musiciens portoricains émigrés, et son influence stylistique peut se reconnaître aujourd'hui dans la Salsa. Elle peut également être considérée comme un antécédent de la Plena.

**Biguine antillaise.** Style de musique dansée directement inspirée, comme le Merengue Haïtien, de danses africaines comme la Chica et la Calenda, avec également présence d'influences françaises. Au départ jouée par des tambours, elle a ensuite intégré d'autres instruments comme l'accordéon. C'est une danse de couple très vive, à caractère érotique assez marqué, mais effectuée en groupe, qui présente des similitudes avec la Tumba francesa et le Merengue haïtien. Après quelques strophes interprétées par le soliste, le reste de la chanson est structurée autour d'un dialogue entre celui-ci et chœur. Autrefois fréquemment interprétée à l'occasion des fêtes de carnaval, elle s'est transformée au cours du XXème siècle en danse de loisirs pratiquée en couple (night-clubs et cabaret).

**Boolagoo.** Danse apparue à la fin des années 1950 en Amérique du Nord, proche de la Pachanga, du Mambo et du Cha-cha cha.

**Bolero.** Apparue à la fin du XIXème siècle dans l'est de Cuba, le Boléro Cubain peut être considéré comme une variante binaire et syncopée du Boléro espagnol.

**Calypso.** Style musical et dansé originaire de l'île de Trinidad, interprété sur un rythme binaire (2/4) associant influences africaines, européennes et indoues. Son atmosphère est joyeuse et pleine d'humour, avec des chansons exprimées en anglais, évoquant l'amour et les incidents de la vie quotidienne. Elle est très présente dans les fêtes de Carnaval. Proche de la Calenda antillaise, elle emprunte à la racine africaine la polyrythmie, ainsi que l'alternance chœur-soliste. Son instrumentation était originellement constituée d'un tambour et de bouteilles remplies d'eau, auxquels se sont par la suite rajoutés de nouvelles percussions, des instruments à vent puis des tambours métalliques (steel bands).

**Canción.** Musique chantée à une ou plusieurs voix, accompagné de une ou plusieurs guitares et, le plus souvent, d'instruments de percussion (bongo, clave). Apparue à la fin du XIXème siècle dans la partie orientale de Cuba. Voir Trova.

**Cha-cha-cha.** Genre musical partiellement dérivé du Danzon et inventé au début des années 1950 par différents musiciens d'origine cubaine, dont notamment Enrique Jorrin. Son rythme caractéristique est constitué par une mesure à quatre temps, avec deux noires, deux croches, une noire.

**Changüí.** Genre musical aux origines africaines, né vers 1860 dans la partie orientale de Cuba. Il peut être considéré comme une forme archaïque de Son.

**Cubaton.** Sous-catégorie récente de Reggaeton, inventée à Cuba, et caractérisée par une influence plus marquée des genres d'origine cubaine (Timba...).

**Cumbia colombienne.** Musique chantée et dansée originaire de la côte atlantique de la Colombie. Elle associe les rythmes africains, les danses d'inspiration indienne les mélodies espagnoles. Elle est fondée sur un rythme binaire, avec présence d'une alternance chœur-soliste dans la partie chantée. Les orchestres traditionnels intègrent des instruments d'origine indienne comme la cana de millo, ou la gaita - une sorte de flûte. Les chansons, interprétées en espagnol, évoquent l'amour et les événements de la vie quotidienne. La danse, effectuée par un ou plusieurs couples, exprime une relation de séduction sexuelle. Les couples se placent en file ou en ronde. L'homme danse autour de la femme qui l'excite par ses mouvements voluptueux mais le repousse lorsqu'il cherche à s'approcher de trop près d'elle. Les Cumbias étaient fréquemment interprétées à l'occasion des fêtes populaires. Ce style musical a beaucoup influencé la Salsa.

**Danzón.** Musique instrumentale lente, au rythme proche celui de la Habanera, apparue à Cuba la fin des années 1870, au départ dans les milieux plutôt aisés. Elle peut être parfois accompagnée d'un petit refrain (deux vers) comme dans *La Reina Isabel* ou *Bodas de oro*, mais en général pas d'une chanson complète. Elle s'accompagne d'une danse collective semi-chorégraphiée, interprétée par plusieurs couples, descendante de danses européennes comme la contredanse. Elle a été à l'origine notamment du Mambo et du Cha cha-cha.

**Gaia zuliana.** Style de musique chantée, de très forte influence espagnole, interprété sur un rythme ternaire (6/8), originaire de région de Zulia, sur la côte atlantique du Vénézuéla. Les paroles des chansons, constituées de vers octosyllabiques interprétés en espagnol par un soliste dialoguant avec un chœur, sont souvent une chronique de la vie quotidienne, avec une forte composante de satire sociale et politique. L'orchestre se compose d'un cuatro, d'un tambour, d'un guiro, accompagnés d'instruments de percussion mineurs comme les maracas ou la tambora. Née en milieu rural, la Gaia migra ensuite progressivement vers la ville. Elle a connu un certain déclin à partir de la seconde moitié du XXème siècle.

**Guaracha.** La Guaracha est une danse latino-américaine apparue au XVIIème siècle. A Cuba, elle désigne des chansons aux paroles satiriques, picaresques, au style allusif et à double sens, comprenant une alternance de strophes et d'un refrain. Elle s'interprète sur un rythme très rapide, sur une mesure à 2/4. Dans le théâtre-bouffe, on utilisait la Guaracha pour accompagner de petites saynètes.

**Guajira.** La Guajira (« paysanne ») est un genre musical originaire de la région orientale de Cuba. C'est une chanson traditionnellement accompagnée par une guitare ou un tres qui utilise un rythme lent (en 4/4) proche du Son Cubain. Parmi les titres les plus connus, on peut citer « *Chan Chan* », « *Guantanamera* », ou « *El Carretero* ».

**Jazz (pour mémoire).** Musique issue du croisement des rythmes africains de la musique européenne, né à La Nouvelle-Orléans, au début du XXe siècle, et qui a ensuite conquis l'Amérique du nord puis le monde entier tout en connaissant de nombreuses transformations stylistiques.

**Latin Jazz.** Musique née aux Etats-Unis (New-York essentiellement) à partir des années 1940, de la rencontre du Jazz et des rythmes caraïbes. A été à l'origine du Cu-bop et (partiellement) du Mambo dans les années 1950. Elle a constitué l'un des principaux creusets où s'est forgée la Salsa.

**Mambo.** Rythme de danse très populaire en Amérique du Nord au début des années 1950, en partie dérivé du Danzon, et inventé par des musiciens cubains souvent émigrés ou en longue tournée aux Etats-Unis et au Mexique, comme Antonio Arcaño y sus Maravillas, Israel "Cachao", Perez Prado, Benny Moré.

**Merengue (de night-club).** Musique en deux temps, originaire des caraïbes (Saint Domingue notamment), sur laquelle les danseurs effectuent, face-à-face, un balancement régulier des hanches tout en effectuant des pas (souvent de côté) sur le temps.

**Merengue Dominicain.** Musique dominicaine de rythme binaire, née au milieu du XIXème siècle, fusionnant les apports africains (polyrythmie) et espagnols (mélodies chantées). Elle présente des similitudes assez marquées avec le Son cubain. Son instrumentation intégrait initialement le tres, le güiro et la tambora, auxquels se rajoutèrent plus tard le saxophone, la basse et l'accordéon. Son rythme, vif, sert de base à une danse de couple très populaire dans l'île. Les chansons, interprétées en espagnol, comportaient à l'origine trois parties : introduction instrumentale, partie chanté et improvisations (Jalao). Dans les versions actuelles, les deux premières parties sont plus ou moins fusionnées. Interprétées par de très nombreux musiciens dominicains dans l'île et à l'étranger, le merengue reste aujourd'hui très populaire. Ses orchestres à l'instrumentation modernisée intègrent désormais les instruments à vent, la batterie, le piano et la basse électrique.

**Merengue de Haïti.** Musique de très forte influence africaine (Chica, Calenda Vaudou...), avec également quelques apports des danses européennes comme le menuet. Ses antécédents historiques sont assez anciens, mais elle n'est apparue en tant que telle qu'au milieu du XIXème siècle. De rythme binaire, elle fut à l'origine interprétée par des tambours, avec intégration progressive d'instruments à vent comme la clarinette, le saxophone et l'harmonica. Les paroles des chansons, exprimées en créole, évoquent des thèmes simples liés à la vie quotidienne et à l'amour. Il existe plusieurs styles différents de meringue haïtien : Congo (où les percussions jouent un rôle prépondérant), rural, de carnaval, de salon (au rythme plus lents), Carabiné (servant de base à une danse très vive et rapide). Cette musique présente des similitudes avec le Cocoye de l'orient cubain. Le *Compas direct* en constitue une variante contemporaine.

**Nueva trova.** Courant musical apparu à Cuba à la fin des années 1960. Influencé par le Protest song nord-américain et la Nueva Cancion Sud-américaine, il associe assez fréquemment des paroles politiquement engagées à des formes musicales issues de la tradition populaire cubaine. Mais il est également influencé par le Jazz, le Rock, la Pop Music, etc.

**Pachanga.** Genre musical, mélange de Merengue et de Conga, apparu au début des années 1960, qui a succédé à la mode du Cha-cha-cha, avant d'être remplacé lui-même par celle du Boogaloo.

**Palo.** Style de danse lié aux pratiques religieuses afro-cubaines.

**Palo de mayo.** Musique populaire née au début du XIX<sup>ème</sup> siècle, et dont l'épicentre se trouve dans le port de BlueFields, sur la côte Atlantique du Nicaragua. Elle présente des ressemblances avec le Reggae Jamaïcain et le Calipso de Trinidad. Il s'agissait au départ d'une imitation par les Noirs de fêtes populaires célébrées par les colons Blancs au mois de Mai. L'orchestre comporte une section percussive d'origine nettement africaine, avec une ligne mélodique tenue par l'accordéon, la guitare et des instruments à vent. La danse est une ronde rapide et joyeuse autour d'un arbre, sur lequel les danseurs enroulent des fils de couleur. Les chansons, chantées en anglais créolisé, reprennent la structure classique d'une première partie en solo, suivie d'une alternance chœur-soliste.

**Plena.** Style de musique chantée portoricaine, de rythme binaire, apparue au début du XX<sup>ème</sup> siècle. Associant les apports de la polyrythmie africaine et de la poly-instrumentalité européenne, elle peut être jouée en mode majeur ou mineur. Son instrumentation intégrait au départ la guitare (cuatro), le guiro, la pandereta (petit tambour) et l'harmonica, puis s'est enrichie d'autres sonorités, comme celle de l'accordéon, du piano, du saxophone, du trombone, de la clarinette, etc. Les chansons commencent par un ou deux strophes interprétées par le soliste, suivies d'un dialogue chœur-soliste. Leurs paroles, chantées en espagnol, constituent une chronique, souvent satirique et humoristique, de la vie sociale, accompagnée par une musique vivante, allègre, basée sur de petites phrases musicales aux mélodies assez syncopées. La danse de couple est faite de tours rapides et de pas improvisés. Cette musique a été largement popularisée dans le monde par les musiciens portoricains, parmi lesquels on peut citer Cesar Conception et Rafael Cortijo.

**Porro.** Musique pratiquée sur la côte atlantique de la Colombie, sur un rythme binaire. Elle est dérivée de la Cumbia, mais avec un tempo plus rapide. Originellement jouée par des tambours, elle a progressivement incorporé de nouveaux instruments et est aujourd'hui interprétée par des orchestres de type Jazz Band. Les chansons, structurées en couplets, évoquent les thèmes de l'actualité, la vie sociale, l'amour... La danse fut d'abord collective, avant de se transformer en danse de couple. Le style de musique, très populaire en Colombie, a également connu un succès croissant sur la scène internationale au cours de la seconde moitié du XX<sup>ème</sup> siècle.

**Punto cubano.** Musique chantée d'origine rurale, accompagnée par des instruments à cordes pincées, apparue au XVIII<sup>ème</sup> siècle dans les parties occidentales et centrales de Cuba. Issue de la tradition espagnole, mais développée ensuite comme une modalité expressive propre à Cuba. On distingue le Punto Fijo, le Punto libre, la Guaracha, la Guajira, la Tonada, la Controversia et la Seguidilla.

**Reggae.** Musique jamaïcaine relativement récente, de rythme binaire (4/4) née à Kingston dans les années 1970. Chantés en langue anglaise créolisée, ses textes souvent empreints de mysticisme sont largement inspirés par l'idéologie du mouvement Rasta prônant le retour des peuples afro-caraïbes vers leurs racines africaines, avec une forte dimension protestataire contre l'oppression née de la colonisation. Cette musique trouve ses racines dans le Mento, un style proche du Calypso de Trinidad, mélangé de musiques nord-américaines comme le Rythm and Blues, le Boogie Woogie, le Rock et le Soul. Jimmy Cliff et, bien sûr, Bob Marley, figurèrent parmi ses interprètes les plus fameux.

**Reggaeton.** Musique urbaine apparue à Porto Rico dans les années 1990, et devenue populaire dans le monde entier depuis le début du XXI<sup>ème</sup> siècle. Inspirée à la fois par le Reggae, le Hip-hop, le Rap et la musique cubaine, elle est caractérisée par un rythme très marqué, appelé Dembow, répété de manière constante, un peu obsessionnelle, tout au long du morceau. La danse de couple est très marquée en terre et peut également être très explicite sur le plan sexuel.

**Rocksteady.** Style musical Jamaïcain au tempo lent et tranquille, aux paroles souvent empreintes de ferveur morale voire religieuse, dont certaines sonorités rappellent le Rythm'd blues ou le Gospel. Apparue au début des années 1960, issue du Ska, il a constitué le terreau du fameux Reggae incarné par Bob Marley.

**Rumba cubaine.** Musique dansée, issue du croisement d'influences espagnoles et africaines, née à Cuba à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, dans les faubourgs pauvres peuplés de populations noires. Elle est composée de trois styles différents : la Columbia, danse d'homme seul, à connotation guerrière ; le Guaguanco, danse de séduction et de possession (vacuno) à connotation sexuelle très marquée ; et le Yambu, danse de couple un peu plus tranquille et lente. L'orchestre de Rumba, appelé « Son », est composé de trois chanteurs, avec des percussions, auxquelles s'ajouteront, plus tard, des cordes.

**Samba (pour mémoire).** Musique binaire à deux ou quatre temps née dans les faubourgs pauvres noirs des grandes villes du Brésil (Rio et Salvador de Bahia). Elle est basée sur une composition rythmique syncopée, issue d'un mélange entre les traditions des noirs africains amenés en esclavage dans les plantations, celles des indigènes et celles des colons européens.

**Salsa.** Musique inspirés de plusieurs rythmes cubains et portoricains (Son Urbain, Plena), modernisée notamment par le renforcement de section des cuivres et l'introduction de nouveaux instruments (basse), née à la fin des années 1960 de la rencontre à New-York de musiciens latinos de différentes origines. La structure du pas de base de la danse est directement dérivée de celle du Son Cubain, mais avec incorporation de figures rappelant parfois celles du Rock'n Roll.

**Santeria.** Pratique religieuse cubaine, inspirée de religions originaires d'Afrique de l'ouest (Orishas Yorubas) et imprégnée de syncrétisme catholique. Elle comporte un riche patrimoine musical et chorégraphique, du fait de l'importance de ces deux éléments dans les rites. Voir afro-cubain.

**Son.** Musique apparue à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle dans la partie orientale de Cuba. Mélange de romance espagnole et de rythmes africains, sur un rythme à quatre temps, elle est articulée autour d'un dialogue entre chanteur soliste et chœur. Elle était jouée à ses débuts par un trio de musiciens : un guitariste (tres) et deux percussionnistes (bongo, marimbula...). Lorsqu'elle arrive à la Havane au début du XX<sup>ème</sup> siècle, elle se transforme en musique de cabaret. Son rythme s'accélère alors, et le nombre de musiciens passe bientôt à six (sextetos) puis à sept (septetos avec introduction de la trompette). On parle alors de "Son urbain". On distingue différents styles de Son : Changüí (forme archaïque), Son Montuno ou rural (à noter que le terme « Son Montuno » peut aussi désigner une forme de Son urbain donnant une importance et une vigueur particulière à la dernière partie, semi improvisée, du morceau), Suku Suku (dans l'île des Pins), etc.

**Tango (pour mémoire).** Musique à quatre temps syncopés, né à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle dans les villes du rio de la Plata, et accompagnant une danse célèbre du même nom. Essentiellement interprétée au XX<sup>ème</sup> siècle par des musiciens d'ascendance européenne, dans des orchestres incorporant des instruments de même origine (bandonéon, violon), elle possède cependant de très lointaines origines métissées dont témoigne notamment son nom, d'origine africaine.

**Timba.** Ce terme générique désigne l'un des principaux développements de la musique populaire cubaine, à partir du début des années 1960. Tirant son inspiration des formes musicales traditionnelles (Son, Rumba, Changüí, afro-cubain, etc.), mais également influencée par le Jazz, le Rock ou le Hip-Hop, elle est associée au nom de groupes célèbres tels que les Van Van, NG La banda ou Irakere. Elle peut être considérée comme une sorte de demi-soeur de la Salsa, qui se développait simultanément sur le continent américain:

**Tumba francesa.** Danse collective associant les pas du Menuet et de la Contredanse française et les rythmes des tambours africains. Inventée par les esclaves Noirs des plantations de Haïti, elle est maintenant surtout pratiquée dans l'orient cubain où elle fut amenée par les esclaves fidèles aux colons blancs qui s'y réfugièrent après les révoltes de Toussaint Louverture.

**Trova.** Registre musical initialement interprété à partir du milieu du XIX<sup>ème</sup>, par les trovadores, auteurs-interprètes itinérants de l'est de Cuba, qui s'accompagnaient de leur guitare. Son répertoire est composé de Habaneras, Puntos, Guajiras, Guarachas et surtout Boléros, Sones et Boléros-Sones.

**Tamborito.** Musique panaméenne, de rythme binaire, dérivée de musiques de danse africaines (Bunte). Au départ constitué de trois tambours, l'orchestre intégra plus tard des instruments d'origine européenne comme la guitare, la flûte et le violon. La danse, collective, se fait sous forme d'une ronde au milieu de laquelle se succèdent les couples de danseurs solistes. Cette musique, composant important de la culture populaire panaméenne, comporte plusieurs variantes. Le Tamborito santeno est davantage marquée par ses origines espagnoles, tandis que le Tamborito chorrerano, plus africanisé, comporte une section de percussions plus importante. Les chansons, interprétées par une soliste et un chœur de chanteuses, évoquent l'amour, les événements de la vie quotidienne, avec une dimension importante de satire sociale. La musique accompagne une danse de couple assez érotique, souvent interprétée à l'occasion des fêtes de carnaval.

**Vallenato.** Musique populaire d'origine rurale, au rythme binaire, d'ascendance afro-espagnole, apparue à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle dans la région de Valledupar, sur la côte atlantique de la Colombie. Les instruments originels sont la guitare, l'accordéon, la guacharaca, et le-tambour, auxquels se sont plus tard ajoutés des instruments et la contrebasse. Les chansons sont structurés sous forme de decimas (groupes de 10 vers souvent improvisés). Cette musique comporte quatre variantes principales : le Son (assez lent, sans lien direct avec celui de Cuba), le Paseo (plus rapide et propice à la danse), le Merengue (sur des rythmes binaires ou ternaires, sans lien avec celui de Saint-Domingue) et la Puya (au tempo plus rapide que celui du Merengue).

**Zouk.** Genre musical destiné à la danse, originaire de Guadeloupe et de Martinique, et assez proche du Merengue.

## ASSISTE-ON AUJOURD'HUI A L'EMERGENCE D'UNE « META-CULTURE CARAÏBES » ?

Malgré l'existence d'influences croisées significatives entre les différents bassins musicaux des Caraïbes, ceux-ci s'étaient fondamentalement développés, jusque vers le milieu du XXème siècle, comme des foyers autonomes à l'identité bien caractérisée : Reggae de la Jamaïque, Son de l'Orient Cubain, Cumbia colombienne, etc. Cette situation a cependant fondamentalement changé au cours des 50 dernières années du fait de l'émergence de moyens de transport et de communication sans équivalents jusque-là dans l'histoire humaine. Cette révolution a pour conséquence que les différents foyers culturels ne peuvent plus fonctionner, comme par le passé, comme des isolats poursuivant leur dynamique propre, parfois enrichie marginalement par la greffe d'une influence extérieure. Désormais, avec des moyens de communication internationaux comme internet, avec le tourisme et les migrations de masse, ils sont soumis de manière permanente, immédiate et intensive à l'influence de cultures allogènes qui elles-mêmes perdent rapidement de leurs spécificités anciennes pour se fondre dans une « world culture » en gestation.

Cette évolution a plusieurs conséquences radicales – et souvent contradictoires entre elles – sur le mode de production et de reproduction des cultures populaires et notamment Caraïbes. Nous présenterons celles-ci par couples de tendances globalement opposées :

- La puissance des moyens de communication de masse peut à la fois accélérer le mouvement de disparition d'une culture locale et donner à d'autres formes d'expression des opportunités gigantesques de diffusion mondiale. Brutalement exposée la concurrence de la « World culture », notamment auprès des jeunes, un folklore local peut rapidement se « ringardiser » et se replier sur une clientèle récessive de personnes âgées. C'est par exemple ce qui se passe depuis quelques dizaines d'années avec la Gaita vénézuélienne (Voir Orovio, op.cit., 2007). Par contre, les mêmes médias de masse peuvent offrir des opportunités radicales de rebonds à des vieux musiciens marginalisés, pour peu qu'ils suscitent soudain un engouement mondial, comme ce fut le cas il y a quinze ans à Cuba avec l'aventure du *Buena Vista Social Club*, ou aujourd'hui, sur une moindre échelle, avec le succès de la musique Garifuna (Voir *L'aventure Garifuna*, op.cit, 2011)

- Le mouvement de globalisation culturelle se traduit par la rencontre de styles musicaux qui jusqu'ici n'avaient entretenu les uns avec les autres que des rapports très lâches, voire pas de rapports du tout. D'où un métissage et une recomposition permanentes qui ont de plus en plus tendance à transcender les frontières de styles, de rythmes, de pays ou d'époque. Ceci peut avoir à la fois pour conséquences de renforcer et de diluer les identités musicales régionales. Dans le même mouvement, se forme ainsi une méta-musique caraïbes intégrant les apports de différents pays (ex : Salsa, Reggeaton) et une World music mixant les traditions locales avec d'autres d'origine totalement différentes (voir par exemple, dans un autre registre, les fusions tango-jazz-musique folklorique latino et tango-musique tzigane opérés respectivement par Dino Saluzzi et Geraldo Jerez le Cam).

- La circulation planétaire des artistes et des styles musicaux modifie en profondeur les modèles de production de l'excellence et de l'innovation artistique. En utilisant les outils d'analyse des économistes (voir Fabrice Hatem, *le rôle des clusters dans les politiques d'attractivité*, 2007) on pourrait dire que le modèle traditionnel de la création musicale était celui de la « métropole

spécialisée » : la réunion dans une même ville ou région d'artistes pratiquant le même style musical, aboutissant à une forte identification du lieu en question avec celui-ci : Jazz de la Nouvelle Orléans, Tango de Buenos Aires, Son de Santiago de Cuba, Samba de Rio, etc.

Si ce modèle existe toujours, il est désormais concurrencé, du fait du mouvement de mondialisation, par une autre, celui de la « métropole polyvalente », capable d'attirer des musiciens venant de nombreux pays et porteurs de traditions très diverses, de leur fournir un vaste marché local, et d'appuyer leur travail créatif par une puissante industrie de production musicale. Alors que les « métropoles spécialisées » puisent largement leur force dans une symbiose avec les traditions locales et une capacité à reproduire des formes héritées de celle-ci, les métropoles « polyvalentes » fonctionnent davantage sur le mode de l'innovation et du métissage, liée à la rencontre de musiciens venus d'horizons différents. New York, Los Angeles, et peut être Paris, fournissent quelques exemples de ces villes où se forge largement la musique populaire d'aujourd'hui.

A cet égard, je pense que l'expérience New-yorkaise de la Salsa dans les années 1970 a été injustement dénigrée par des musiciens cubains trop pointilleux sur les notions d'authenticité musicale. Cette attitude témoigne à mon sens d'une incompréhension face au phénomène nouveau des « métropoles musicales polyvalentes » dont le New York latino des années 1950 constitue justement l'une des premières manifestations historiques.

Nul ne peut nier la filiation forte reliant la Salsa au Son urbain pratiqué à la Havane au cours des années 1950. Mais la Salsa est aussi bien autre chose qu'un Son Urbain un peu modernisé. Elle incorpore les influences musicales du Latin Jazz New Yorkais des années 1940 à 1960, de la Plena portoricaine, et sur le plan chorégraphique, du Mambo et du Rock'n roll. Elle est créée par un groupe de musiciens de toutes origines – cubains, mais aussi portoricains, panaméens, nord-américains de souche – qui cohabitent à l'époque à New-York. Elle s'adosse sur une industrie musicale entreprenante dont la Fania constitue le fleuron. En d'autres termes, si elle incorpore bien d'importantes influences cubaines dans sa matière première musicale, la Salsa est bien autre chose que le simple plagiat commercial auquel on l'a parfois réduite. C'est un genre musical *sui generis*, issu du métissage de plusieurs traditions musicales essentiellement – mais pas exclusivement – d'origine cubaine ou même caraïbe. Cette synthèse nouvelle n'aurait pu se produire ailleurs qu'à New York, prototype historique des « métropoles musicales polyvalentes » qui aujourd'hui dominent la production et l'innovation musicale du monde entier.

Je ne suis pas le seul à penser ainsi. Dans son ouvrage, *Otra vision de musica popular cubana* (Op. Cit.), Leonardo Acosta s'attaque également, de manière un peu provocatrice, à l'idée très répandue à Cuba selon laquelle la Salsa ne serait rien d'autre que le Son cubain, plagié et transformé en objet mercantile par l'industrie du disque nord-américaine. A cette vision un peu manichéenne et vindicative, il oppose une analyse très détaillée du processus de métissage par lequel la coexistence, depuis une époque d'ailleurs bien antérieure aux années 1960, de musiciens cubains et portoricains à New York a permis la gestation de nouvelles musiques de fusion, largement - mais pas seulement - inspirées de la culture cubaine.

Plus récemment, des phénomènes de syncrétisme culturels similaires ont conduit au développement aux Etats-Unis de nouveaux styles musicaux tirant leur racine dans l'ensemble des caraïbes : citons par exemple la Latin pop de Gloria Estefan et Ricky Martin ou surtout le Reggaeton, né à Panama et à Porto Rico, mais auquel les Etats-Unis, avec des musiciens comme Pittbull, ont donné une diffusion planétaire (voir à ce sujet le documentaire de Adriana Bosch, *Divas and superstars*, 2011).

Signalons également l'apparition récente d'une nouvelle forme de pratique musicale « en réseau », où les musiciens répètent à distance, parfois avec plusieurs orchestres en même temps, pour ne se rencontrer physiquement que pendant une durée très brève, à l'occasion d'une tournée ou d'un enregistrement. Par exemple, le musicien cubain Tirso Duarte a organisé dans le mode entier plusieurs orchestres qui répètent son répertoire pour l'accompagner lors de ses passages dans chaque continent (Voir Lionel Rogier, *La Mecanica loca : le big bang de leur CD Lucharé*, 2012). °

### **POURQUOI CETTE META CULTURE EMERGE-T-ELLE DANS LES PAYS DEVELOPPES AUTANT QUE DANS LES CARAÏBES EUX-MEMES ?**

On pourrait à priori s'attendre à ce que l'émergence de formes syncrétiques de musique caraïbes se fasse dans les pays caraïbes eux-mêmes, où sont encore concentrés la majorité des musiciens pratiquant ces styles musicaux. Et, de fait, la créativité musicale des îles elles-mêmes reste forte : vitalité de la Timba cubaine, rôle central de Porto-Rico dans la genèse du Reggaeton...

De plus, il existe dans certains pays des caraïbes, notamment à Cuba, des structures spécifiquement destinées à promouvoir la connaissance mutuelle des cultures populaires caraïbes et la conscience d'une identité partagée. Je pense, à la Havane, à la casa de las Américas (d'orientation plus littéraire et intellectuelle) et, à Santiago de Cuba, à la Casa de los Caribes, qui organise tous les ans le « festival des caraïbes », occasion de rencontre entre les représentants de toutes les cultures de la région. (voir Fabrice Hatem, *Un lieu trop méconnu des touristes : la Casa de las Americas de La Havane*, 2011, et *La fête du Feu : Répétition générale du Carnaval de Santiago ?*, 2011).

Il faut cependant reconnaître que pour différentes raisons – manque de moyens, gestion publique un peu lourde, absence de connexion avec les grands médias internationaux – les activités remarquables de ces institutions ne jouissent aujourd'hui que d'un rayonnement international très limité. En fait, c'est essentiellement dans les grandes capitales multiculturelles du nord – Etats-Unis, Europe de l'ouest -, que se jouent aujourd'hui les grands phénomènes de métissage interne aux musiques caraïbes et a fortiori intégrant des éléments allogènes à celles-ci.

La raison en est presque évidente : ce mouvement a nécessairement pour cadre ce que j'ai appelé plus haut des « métropoles musicales polyvalentes » : de grandes zones urbaines attractives pour l'immigration artistique, drainant des musiciens de talent venus de nombreux pays, leur offrant un marché local, un humus culturel très riche et varié, et des moyens de production et de diffusion importants. Ces métropoles, sont par la force des choses, réduits à une poignée de capitales culturelles du nord de la planète : essentiellement Miami et New York, villes auxquelles on peut sans doute rajouter quelques métropoles européennes comme Londres, Madrid et Paris et une ou deux villes d'Amérique latine très influencées par la culture Caraïbes comme Medellin ou Lima. C'est à mon avis là, autant qu'à la Havane ou à San Juan, que se forge aujourd'hui la culture caraïbe de

demain. Une culture qui, par la force des choses de son caractère « hors sol », évoluera progressivement vers des formes à leur tour nouvelles, altérées, métissées, à l'exemple de la Salsa du défunt groupe *Africando*, créée à Paris dans les années 2000 par un mélange de musiciens caraïbes et africains, et qui a eu une grosse influence sur le continent africain. Tandis qu'à Santiago de Cuba, « métropole spécialisée », continueront à apparaître de nouveaux musiciens de Son talentueux, désireux à leur tour d'immigrer pour tenter l'aventure de la grande capitale multiculturelle, où ils rencontreront des violonistes tziganes, des bandonéonistes de tango et des danseuses de Kabuki Japonais.

Fabrice Hatem

## REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES ET FILMOGRAPHIQUES

### Films

Bosch, Adriana : *Divas and superstars*, documentaire, Etats Unis, 2011, 54 minutes

Ferreira, Patricia : *Honduras y Belice : la aventura garifuna (l'aventure Garifuna)*, documentaire, Espagne, 2011, 55 minutes

Ferreira, Patricia : *Musica afroperuana : Tras la larga noche*, documentaire, Espagne, Pérou, 2011, 57 minutes

Garcia Airado, Carlos Alberto : *La leyenda del Son - Trío Matamoros*, documentaire, Cuba, 2005, 24 minutes (accompagné d'un CD de 22 titres)

Kaurismäki, Mika : *Moro no Brazil*, documentaire, Brésil-Allemagne-Finlande, 2002, 105 minutes

Mc Cabe, Daniel et Marre, Jeremy : *Latin Music USA - Episodes 1 (Bridges) et 2 (The Salsa Revolution)*, documentaires, Etats-Unis, 2009, 105 minutes au total

Sotto, Arturo : *Lo mismo se escribe igual*, documentaire, Cuba, Espagne, Cuba, 2009 (DVD en 2011), 42 minutes

Trueba, Fernando : *El milagro de Candeal (le miracle de Candéal)*, documentaire, Espagne, Brésil, 2004, 126 minutes

Seig, Mattew : *The story of Jazz (l'histoire du jazz)*, documentaire, Etats-Unis, 1991, 97 minutes

Olivares, Marcia : *Un rayo de luz - Arsenio Rodriguez*, documentaire, Cuba, 2002

### Articles et livres

Acosta, Leonardo : *Otra visión de la música popular cubana*, Ed. Letras Cubanas, 2004

Balbuena, Bárbara : *El Casino y la Salsa en Cuba*, 2004, Editorial Letras Cubanas, traduction anglaise *Casino and Salsa in Cuba*, 2007, Colección Cinquillo, Editorial José Martí, e-mail : editjosemarti@ceninia.inf.cu.

Carpentier, Alejo : *La música en Cuba*, 1946, réed. Editorial Letras Cubanas, La Havane, 1988

Caceres Juan Carlos : *Aux sources du tango : les rythmes africains*, textes recueillis et mis en forme par Fabrice Hatem, La Salida n°32, février 2003

Clerfeuille, Sylvie : *Les racines africaines des musiques brésiliennes, Héritage de la musique africaine dans les Amériques et les Caraïbes*, L'Harmattan, 2007

Esquenazi Pérez, Martha : *Del areito y otros sonos*, Editorial Letras Cubanas, Centro de investigación y desarrollo de la cultura cubana Juan Marinello, 2001

Hatem, Fabrice : *Les six piliers de la musique populaire cubaine* (Entretiens avec Yaima), 2010, [fabrice.hatem.free.fr](http://fabrice.hatem.free.fr)

Hatem Fabrice : *le rôle des clusters dans les politiques d'attractivité, actes des séminaires Puca, L'attractivité des territoires, regards croisés*, 2007

Hatem, Fabrice : *Un lieu trop méconnu des touristes : la Casa de las Americas de La Havane*, 2011, [Fabrice.hatem.free.fr](http://Fabrice.hatem.free.fr)

Hatem, Fabrice : *La fête du Feu : Répétition générale du Carnaval de Santiago ?*, 2011, [fabrice.hatem, free.fr](http://fabrice.hatem.free.fr)

Martínez Rodríguez, Raúl : *Benny Moré*, 1994, Editions Letras Cubanas

Orovio Helio : *Música por el Caribe*, 2007, Editorial Oriente, Santiago de Cuba

Ortiz, Fernando : *Contrapunteo cubano del tabacco y el azúcar*, 1991 (première édition : 1940), Coll. Pensamiento Cubano, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 484 pages

Rogier, Leonel : *Tirso Duarte y La mecanica loca, le big bang de leur CD lucharé*, 2012 [fiestacubana.net](http://fiestacubana.net)