

Salsa : ***du barrio new-yorkais aux festivals internationaux***

Introduction

Bien que née comme eux dans les barrios pauvres d'une grande ville du Nouveau monde, la Salsa présente par rapport au Tango et la Rumba une importante différence. En effet, ces deux derniers genres musicaux trouvèrent leur berceau dans des quartiers périphériques, habités par des populations marginales presque entièrement coupées de l'élite culturelle et sociale de leur ville, et pratiquant un art au départ instinctif. Le barrio de naissance de la Salsa, Spanish Harlem, est au contraire localisé en plein cœur de l'agglomération new-yorkaise. Il possède une tradition musicale relativement ancienne qui se manifeste par la présence de nombreux artistes de formation académique. Enfin, il est situé à proximité géographique immédiate de l'une des plus puissantes industries musicales de la planète, ainsi que d'une zone de loisirs nocturnes particulièrement active et solvable.

Ce fait a deux conséquences importantes. D'une part, le délai de gestation entre la formation de ce nouveau genre musical et son expansion hors de son berceau d'origine, qui dans le cas du Tango ou de la Rumba s'est étalé sur plusieurs dizaines d'années, s'est trouvé considérablement raccourci, ou plus exactement réduit à rien, dans le cas de la Salsa. Celle-ci a en effet été diffusée pratiquement « en temps réel », dès son apparition, aux quatre coins du continent américain et, bientôt, du Nouveau monde. D'autre part, en sortant de manière quasi-instantanée de sa marginalité originelle, la Salsa a été d'emblée prise en charge par une industrie des loisirs parfaitement légale (même si celle-ci s'est limitée au départ à des labels indépendants et des radios spécialisées). Et l'appui de réseaux parallèles ou mafieux ne lui a de ce fait pas été nécessaire pour s'imposer auprès du grand public, comme ce fut par exemple le cas pour le Jazz au cours des années 1920.

Comme d'autres genres musicaux, la Salsa a traversé à différents moments de son histoire des crises porteuses de mutations qui ont débouché sur sa diffusion internationale puis sur sa transformation en genre globalisé. La principale d'entre elles est intervenue au début des années 1980 aux Etats-Unis, lorsque l'échec de la « Salsa brava » des origines à se transformer en genre « mainstream » et la concurrence de nouvelles musiques comme la Bachata ont eu pour conséquence un recul provisoire de la Salsa. Celle-ci renaîtra cependant rapidement sous la forme nouvelle de la « Salsa romantica », plus proche de la balade de variétés et donc artistiquement moins ambitieuse et socialement moins rebelle que la Salsa brava des origines. Elle partira ensuite à l'assaut du monde, se transformant pour partie en un produit de loisirs globalisé sous l'influence de quelques entrepreneurs inventifs de l'industrie nord-américaine de l'entertainment.

Table des matières

Introduction.....	1
Salsa brava new-yorkaise : une fille du barrio pas si rebelle ?.....	3
Genèse ethno-musicale de la Salsa	3
La Salsa new-yorkaise comme phénomène musical.....	7
La Salsa new-yorkaise, expression d'une marginalité subie ou revendiquée ?	12
La Salsa, produit de l'industrie new-yorkaise des loisirs.....	16
Le rôle de la radio et des producteurs	16
La révolution <i>Fania</i>	18
La faible implication des réseaux criminels.....	22
La Salsa devient une world music aux publics diversifiés.....	24
De la Salsa Brava à La Salsa Romantica	24
Un produit de loisirs globalisé	26
Une diversité de formes expressives et de publics.....	30
Sources bibliographiques.....	31

Salsa brava new-yorkaise : une fille du barrio pas si rebelle ?



Héritière en ligne directe du Latin Jazz – elle-même musique d'essence populaire, mais déjà transformée depuis longtemps en produit de consommation de masse par l'industrie nord-américaine des loisirs – La Salsa Brava qui naît à New York au début des années 1970 présente des

caractéristiques hybrides entre celles d'une musique des marges et celle d'un produit de loisirs à diffusion large. D'une côté, elle naît effectivement dans le barrio latino pauvre, exprimant la vision du monde – frustrations et espoirs – de ses habitants (photo ci-contre : extrait du Film *Our Latin Thing*). De l'autre, est très rapidement mise en forme par une industrie des loisirs qui va la projeter en un temps très bref vers un public beaucoup plus large et moins marginal.

Genèse ethno-musicale de la Salsa

Une héritière en ligne directe du Latin Jazz new-yorkais

Deux événements vont au début du XXème siècle, modifier de manière radicale la composition ethnique de la ville de New York. Le premier, c'est la migration massive, à partir de 1890, des noirs du sud, fuyant la misère et la ségrégation raciale, pour les villes plus accueillantes du nord, où ils peuvent trouver à la fois un climat politique moins oppressant et des opportunités d'emploi plus nombreuses (photo ci-contre : une rue de Harlem en 1939). Le second, c'est l'intégration en 1917 de Porto Rico comme Etat associé aux Etats-Unis



d'Amérique, qui offre aux habitants de l'île la possibilité de circuler librement sur le continent. Une opportunité que beaucoup d'entre eux concrétisent en allant s'installer dans la région de New York.



Dans cette ville, des deux communautés vont se regrouper dans des quartiers populaires voisins les uns des autres : Harlem et Spanish Harlem, le Bronx, certains quartiers de Newark...Elles amènent avec elles leurs rythmes musicaux, afro-caribéens et afro-américains, qui vont assez rapidement commencer à entrer en symbiose pour former le Latin Jazz puis le Cu-Pop et le Boogaloo. Dans les années 1950, les danseurs venus des quartiers populaires latinos, mais aussi beaucoup de noirs, d'italiens et de juifs viennent danser au son du Mambo puis du Cha Cha Cha interprétés par les orchestres de Machito, Tito Puente ou Tito Rodriguez dans des lieux emblématiques comme *le Savoy Ballroom* (photo ci-dessus) et surtout *le Palladium Ballroom*.

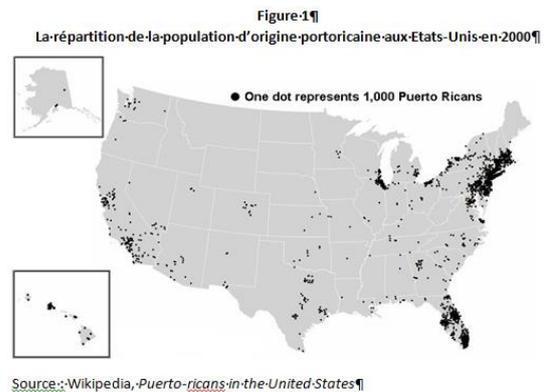


La Salsa brava new - yorkaise, qui naît à la fin des années 1960 dans les décombres du Mambo, revivifié pour l'occasion par une bonne dose de Pop et de Rock, apparaît donc en quelque sorte comme une nouvelle phase de floraison musicale dans la lignée du Latin Jazz. Mais pour expliquer son avènement, il faut revenir à certaines ruptures socio-culturelles profondes qui se produisent alors dans le New York latino des années 1960 (photo ci-dessus : Spanish Harlem vers 1970).

Les ruptures sociales et culturelles des années 1960

Au cours des années 1950 et 1960, se produisent une série de ruptures d'ordre à la fois social, artistique, politique et moral qui vont bousculer les codes de la musique latine new-yorkaise et ouvrir la voie à l'apparition de nouvelles formes de musiques urbaines adaptées à leur époque. Ce bouillonnement multiforme revêt trois dimensions principales d'ailleurs profondément imbriquées : la montée en puissance démographique du barrio latino new-yorkais, avec ses conditions de vie difficiles ; la vague de contestation politique et morale qui culmine à la fin des années 1960, exerçant une profonde influence sur la jeunesse latino ; et, sur le plan proprement musical, l'apparition de conditions propices à un renouvellement en profondeur du « Latin sound ».

L'émergence du barrio latino. On observe au milieu du XX^{ème} siècle un rapide accroissement de la population new-yorkaise d'origine latino, qui bondit entre 1940 et 1970 de 1,6 % à plus de 16 % des habitants de la ville. Un phénomène largement lié à une immigration d'origine portoricaine vers les Etats-Unis, dont la côte Est et tout particulièrement la région de New York constituent la principale destination (figure 1). Au début des années 1970, ce sont ainsi près d'un million de personnes d'origine portoricaine qui habitent dans la métropole new-yorkaise, concentrés en grande majorité dans les quartiers populaires.



De par leur simple masse, les habitants du barrio latino constituent désormais un important marché solvable, rendant économiquement possible l'émergence à grande échelle d'une offre musicale reflétant leur sensibilité. Or, leurs attentes sont profondément différentes de celle des précédents publics de masse de la musique latine, qu'il s'agisse des touristes américains en goguette dans les cabarets de La Havane ou des spectateurs blancs des films hollywoodiens de Desi Arnaz et de Xavier Cugat (photo ci-contre).



Ces immigrants portoricains de première et de seconde génération vivent en effet dans un monde urbain, chaotique, violent, étranger aux accents encore bucoliques encore des vieux Sonos et Boléros des années 1930. Relégués dans des ghettos, confrontés à la pauvreté et au racisme, taraudés par la nostalgie d'une île d'origine quelque peu idéalisée par la distance, ils éprouvent le besoin d'exprimer leur manière

d'être et leur vision du monde par un style musical qui leur soit propre. « *A l'intérieur de la société nord américaine, va surgir la nécessité pour le boricua d'exprimer son sentiment de malaise vis à vis de la discrimination, de l'exploitation, de la violence, de la misère, du crime et de la drogue. Il va donc chanter son île, ses femmes et sa nostalgie.* » [Garcia] (photo ci-contre : scène de rue à Spanish Harlem).

C'est la Salsa « cri d'affirmation des populations portoricaines marginales » [Rondon, 1979] qui exprimera cette identité blessée des habitants du barrio et tout particulièrement des jeunes latinos nés à New - York (les « nyoricains »). Dans un style nécessairement hybride et violent, à l'image de cette population tiraillée entre les cultures de ses pays d'origine et d'adoption, entre le Rock, la Plena et les tambours africains. « *La Salsa est une musique qui reproduit le bruit et le stress de la ville (...). C'est une forme ouverte capable de représenter la totalité des tendances qui se réunissent dans les circonstances du Caraïbe urbain d'aujourd'hui, dont le barrio constitue la seule marque définitive* » [Rondon, 1979] (Photo ci-dessous, image du film *Our Latin Thing*).

Par ses textes souvent teintés d'amertume et de désillusion, par sa voix traînante aux accents populaires, par sa vie marquée par tant de drames et de souffrance, Hector Lavoe incarne très profondément cette identité double des portoricains engagés dans un système d'émigration circulaire entre New York et leur île. D'où le véritable culte dont il sera l'objet au sein la population du barrio new-yorkais, et qui s'exprimera notamment par de spectaculaires manifestations de rues à l'occasion de ses funérailles en 1993 [Escobar, 2002].





De nouvelles revendications sociales et politiques.

Les années 1960 sont également marquées par l'émergence d'un mouvement revendicatif noir et latino, ainsi que par une affirmation des identités minoritaires. C'est l'époque des marches pour les droits civiques et contre le racisme, des Blacks Panthers et de leurs petits frères portoricains les Young Lords (photo ci-contre), de la boule afro et d'Angela Davis, des manifestations pacifistes contre la guerre du Vietnam...

Ce mouvement de contestation se reflète directement dans l'expression musicale de l'époque. Déhanchements suggestifs d'Elvis Presley, puis Protest songs de Bob Dylan et Joan Baez, musique psychédélique des Pink Floyds, solos hallucinés de Jimmy Hendrix à la guitare électrique, gigantesques festivals drainant des centaines de milliers de spectateurs : c'est tout une jeunesse qui manifeste alors, sous différentes formes, son rejet de la société dominante, de ses préjugés et de sa morale, à travers l'adhésion à ces musiques bousculant les conventions et exprimant l'aspiration à un monde plus libre, plus juste et plus pacifique.

La musique latine se transforme également sous l'influence de cette vague de contestation. Sur la côte ouest des Etats-Unis, la musique chicano se renouvelle par intégration des sonorités du Rythm'Blues. Bientôt les artistes d'origine mexicaine abandonnent leurs tuxedos ou leurs noms d'emprunt à consonance anglo-saxonne, jusqu'alors nécessaires pour être acceptés du public blanc majoritaire, pour retrouver leur identité latino et leur langue maternelle. Les Jaguars deviennent *Tierra*, *VIPs* prend le nom de *Los Chicanos* et l'orchestre de Little Joe s'appelle désormais *La Familia* (photo ci-contre). Ils se laissent pousser les cheveux, revêtent des chemises à fleurs, introduisent la batterie et la guitare électrique dans leurs formations et interprètent des textes militants contre la guerre du Vietnam et les injustices sociales sur des musiques associant folklore latino et Pop music.



Sur la côte Est, c'est la Salsa qui va permettre aux jeunes des barrios latinos pauvres de New York d'exprimer cette contestation de la société anglo-saxonne dominante, tout en leur offrant un espace d'enracinement dans l'ethnicité. Cette dernière posture se traduit par une volonté de revaloriser l'héritage afro-caribéen. Celui-ci, en effet, avait été occulté dans les formes de musique tropicale « exotisées » destinées au public blanc « mainstream » des années 1940, où les musiciens Noirs et leurs percussions étaient soigneusement « camouflés » au fond de l'orchestre. Au contraire, les congas et les bongos vont retrouver dès la fin des années 1960, une place de premier plan et une forte visibilité dans les orchestres de musique latine [Quintana Rivera, 1998].

La Salsa new-yorkaise comme phénomène musical

Un nouveau contexte artistique



A la fin des années 1950, le déferlement de la vague Rock aux Etats-Unis joue un rôle ambigu en marginalisant les vieux orchestres de musique latine, mais en insufflant aussi un esprit nouveau aux jeunes musiciens de cette mouvance.

Les fastueux big bands de Jazz tropical ne sont en effet plus adaptés aux attentes nouvelles des populations pauvres d'East Harlem. Leur swing paraît dépassé, tandis que la sonorité suave et un peu désuète des charangas ne reflète pas l'âpreté de la vie du barrio [Garcia]. La mode du Mambo touche à sa fin. Le Palladium ferme ses portes en 1966, et les grands orchestres disparaissent les uns après les autres, comme celui de Tito Rodriguez en 1963. Seul Tito Puente (photo ci-contre) parviendra à maintenir le sien en attendant des jours meilleurs. Bref, la

musique latine new yorkaise traverse au cours des années 1960 une période de crise, et la mode de la Pachanga, qui paraît un moment la revitaliser au début des années 1960, est éphémère.

Mais, sur les décombres des grands orchestres de Mambo, se réunissent les éléments d'une renaissance du « Latin Sound » new-yorkais, modernisé et adapté aux attentes d'un nouveau public.

Apparaît en effet à l'époque dans le barrio latino une nouvelle génération de musiciens s'inscrivant dans la continuité du Latin Jazz, mais renouvelant ses formes en intégrant l'apport des musiques afro américaines, du Rock et de la Pop.



Nés à New York ou récemment immigrés, nourris à la fois de swing jazzy et de rythmes caribéens, ils vont naturellement exprimer à travers leur musique la sensibilité des milieux dont ils sont issus, constituant le noyau créatif dont naîtra la Salsa. Citons, parmi les plus connus, Ricardo Ray, Bobby Cruz, Willie Colon, Hector Lavoe, Ismael Miranda, Ray Barreto (photo ci-dessus), ou encore les frères Palmeri. Sans oublier l'auteur le plus prolifique de chansons salseras, le portoricain Tite Curet Alonso, arrivé à New York en 1960.



D'autre part, la révolution castriste et le blocus de Cuba entraînent une marginalisation de ce pays comme lieu de création et de diffusion musicale. Les cabarets de la Havane sont fermés, le tourisme américain proscrit. Les artistes cubains fuient en masse vers les Etats-Unis, à l'exemple de Celia Cruz et des musiciens

de la *Sonora Matancera* (photo ci-contre), de José Fajardo, de Miguelito Vasquez, qui viennent rejoindre Arsenio Rodriguez arrivé dès le début des années 1950 (photo ci-dessous : l'orchestre d'Arsenio à Spanish Harlem en 1959). Beaucoup d'entre eux viennent s'installer à New York, contribuant puissamment à faire de cette ville en lieu et place de la Havane, le nouvel épicode de la création musicale caribéenne [Rondon, 1979].

New York possède en outre un certain nombre de caractéristiques qui contribuent à insuffler, plus que dans n'importe quelle ville des Caraïbes, dynamisme et modernité à la musique latino. Tout d'abord, la présence de populations d'origines très diverses (Portoricains, Noirs Américains, mais aussi Cubains, Dominicains...) en fait, comme on l'a vu, un lieu unique de métissage musical et d'invention de sonorités nouvelles. Ensuite, le fait que les habitants ne disposent pas, comme dans les Caraïbes, de grandes maisons pour organiser des fêtes privées vont les obliger à sortir pour aller danser, contribuant à l'apparition d'innombrables night-clubs qui offrent aux orchestres locaux de nombreux débouchés. Enfin, l'existence d'un marché du disque considérable ouvre aux musiciens de nouvelles opportunités économiques et artistiques, très supérieures à celle qui existaient dans les villes des Caraïbes, où les orchestres gagnaient surtout leur vie en jouant dans des cabarets ou à l'occasion de fêtes privées [Rondon, 1979].



C'est de cet humus musical et social que va naître la Salsa, qui moins qu'un genre musical est « *une forme ouverte accueillant les rythmes et musiques venus de toutes les Caraïbes (...) une manière de pratiquer la musique qui accueille tous les genres caribéens, de la Bomba à la Guaracha en passant bien sûr par le Son* » [Quintana Rivera, 1998]. Elle incarne en cela un mouvement de globalisation de la musique caribéenne lié à la rencontre de population émigrée de tous ces peuples dans la

capitale new-yorkaise, tout en intégrant les influences de la musique nord-américaine (photo ci-contre : extrait du film *Our Latin Thing* - voir également encadré 1).

Encadré 1

La Salsa comme expression d'une identité latine transculturelle : l'exemple de la chanson *Abran Paso*



La chanson [Abran paso](#) interprétée dans le film mythique *Our latin thing* (1971) par Ismael Miranda, accompagné par l'orchestre de Larry Harlow (photo ci-contre), donne lieu à une scène passionnante, illustrant le caractère et la fois « transculturel » et contestataire de la Salsa alors naissante à New York :

- Présentateur¹ hésitant au début de son intervention entre une langue anglaise parodiée et l'espagnol, pour finalement revenir à celui-ci, comme une affirmation identitaire des populations d'origine caribéennes

émigrées à New York.

- Paroles composées et chantées (en espagnol) par un portoricain installé à New York et faisant référence à la Santeria cubaine dont Ismael Miranda était adepte. A l'époque, la Santeria n'était pas à la mode comme aujourd'hui : le public « mainstream » l'ignorait ou la considérait comme un résidu de coutumes arriérées. Sa présence dans le film exprime donc, encore une fois, une revendication identitaire mâtinée d'une touche d'impertinence voire de provocation.

- Scènes de fête de rue dans le Lower East Side portoricain de New - York. On y voit des danseurs (d'ailleurs minoritaires dans le public) interpréter, sous des formes très libres, un mélange de Son, de Rock, de Mambo, et de quelques pas de Rumba ou Bomba. Un témoignage extrêmement précieux sur cette proto-Salsa dansée alors en gestation, nourrie d'emprunts à toutes sortes de styles de danse caribéens ou nord-américains (photo ci-dessous).

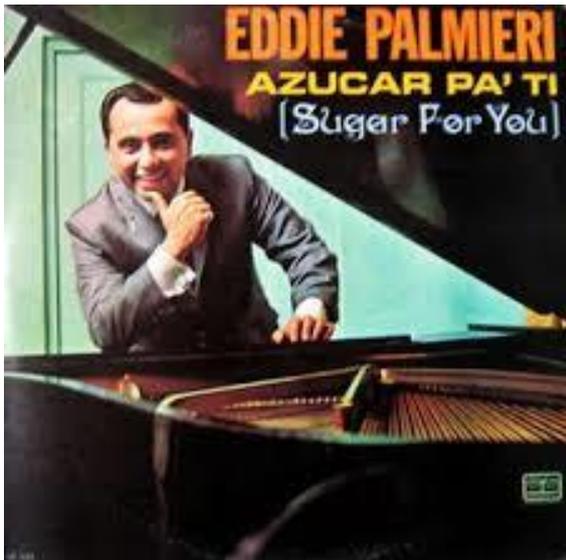
Une nouvelle musique urbaine en gestation

Mais, du déclin des grands orchestres de Mambo à l'apparition de la Salsa au tournant des années 1970, s'écoulent pour la musique latine dix années de crise, de confusion et de tâtonnement qui se traduisent par l'apparition à New York de différents genres et courants musicaux plus ou moins éphémères dans le contexte général d'une accélération du processus de transculturation.



Détaillons, avec Max Salazar, les étapes de ce processus de d'essais et d'erreur qui aboutira finalement à l'apparition cette nouvelle forme de musique latine, métissée et modernisée, qu'est la Salsa [Salazar, 1992] :

¹ Il s'agit d'Israel « Izzy » Sanabria.



- Utilisation de l'anglais dans les chansons de musique latine. Le chanteur Willie Torres est ainsi le premier à composer en 1952 un Mambo en anglais, *To be with you*. Une voie qui sera poursuivie au cours des années 1960 par de jeunes musiciens auteurs de balades latinos, comme Ray Barretto (*El Wattusi*) ou Eddie Palmieri (*Azucar*, photo ci-contre), pour atteindre son point culminant à l'occasion de la vague Boogaloo (cf. infra). Cette évolution, qui traduit un enracinement accru de la musique latine d'Amérique du nord dans sa terre d'accueil anglophone, sera cependant interrompue au tournant des années 1970, avec l'émergence d'une revendication identitaire qui se traduit par le

retour à l'utilisation quasi-exclusive de l'espagnol dans les chansons de Salsa.

- Intérêt de jeunes musiciens d'origines très diverses pour les rythmes caribéens, qui sortent ainsi progressivement de leur ghetto ethnique. Le vibraphoniste Cal Tjader, descendant d'immigrants suédois, intègre l'afro cubain dans son expression jazzy. Le chanteur de Boogaloo Joe Bataan, interprète du fameux *Gipsy Woman*, est d'origine afro-philippine. Le pianiste Larry Harlow « El judio Maraviloso », est né dans une famille juive new-yorkaise.

- Métissage accru entre la sonorité latino et d'autres formes d'expression musicale. Le percussionniste cubain Mongo Santamaria injecte une bonne dose de rythmes afro-cubains à ses interprétations de jazz ; le nyoricain Johnny Colon passe par le R&B avant de développer la sonorité Boogaloo ; le directeur d'orchestre Fernando « King Nando » Rivera crée une sonorité de Rock'n roll latinisé. On pourrait citer bien d'autres acteurs de ce syncrétisme musical, comme le pianiste William Correa, le chanteur Jaime Sabater...



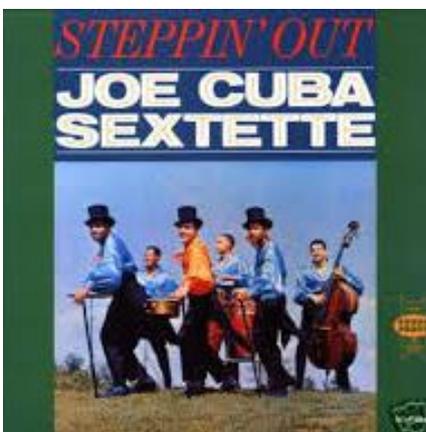
- Apparition, au début des années 1960, du Latin Soul Jazz incarnée par les frères Palmieri, Pete Rodriguez, Ray Barreto, ou encore Joe Pastrana (photo ci-contre) avec son hits *Rumors*. Il s'agit d'une musique fusionnant Latin, Mambo et Rythm'n Blues dont va bientôt naître le Boogaloo. Quant à l'orchestre *La Perfecta* d'Eddie Palmieri, il préfigure déjà la Salsa : base rythmique de Son, introduction des trombones, arrangements modernes, rythmes rapides, sonorités stridentes, textes faisant référence à la vie du barrio....



- Existence d'un mouvement de Latin jazz plus expérimental, auquel participent activement les frères Palmieri (photo ci-contre). De jeunes musiciens latinos et de Jazz se rencontrent dans les clubs de Greenwich Village pour y inventer de nouvelles sonorités dont l'influence se retrouvera dans la Salsa. Cependant cette musique, qui n'est pas destinée à être dansée, ne parviendra pas à conquérir le cœur du grand public. Les frères Andy et Jerry Gonzalez (respectivement bassiste et trompettistes),

figurent parmi les représentants les plus éminents de cette tendance. Ils lanceront quelques années plus tard *l'Orquesta Libre*, puis le *Fort Apache Band*.

- Au début des années 1960, mode éphémère de la Pachanga, où s'illustre notamment le grand chanteur de Mambo Tito Rodriguez. Ce mouvement s'accompagne d'un bref retour en vogue des formations orchestrales de type Charanga : *Charanga Dubonney* de Charlie Palmieri, *Charanga* de Johnny Pacheco, *Charanga Moderna* de Ray Barretto (photo ci-contre). Même si ces formations disparaissent au bout de quelques années, elles constituent un chaînon important dans le processus qui conduira, à travers un enrichissement instrumental des orchestres de Son traditionnels, à la maturation de la forme orchestrale propre à la Salsa.



- Enfin et surtout, mode du Boogaloo dans la seconde moitié des années 1960, qui préfigure immédiatement l'apparition de la Salsa, au point que les thèmes de Boogaloo font encore bonne figure aujourd'hui dans les soirées de danse salseras. Il s'agit d'un métissage de Rythm'd blues, de Woo-dop et de Mambo, avec des paroles le plus souvent en langue anglaise. Joe Cuba avec son fameux sextet (*Bang Bang, El Pito*), ainsi que Johnny Coón (*Boogaloo Blues*) peuvent être considérés comme les principaux créateurs d'un genre qui sera ensuite repris par de très nombreux orchestres, comme celui de Pete Rodriguez (*I like it like that, Michaela*), Joe Loco (l'ancien pianiste de

l'orchestre de Machito), Joe Bataan (*Gypsy Woman*), Eddie Palmieri ou encore *le Gran Combo de Porto Rico* [Flores, 2002]. Après trois années de « Craze », le Boogaloo disparaît cependant subitement en 1968, ne survivant dans les années 1970 que sous la forme d'un « Latin soul » semi confidentiel. La place est désormais libre pour la Salsa....

La Salsa new-yorkaise, expression d'une marginalité subie ou revendiquée ?



Comme le Tango, le Jazz ou la Rumba, la Salsa est donc née dans les quartiers pauvres d'une grande ville du Nouveau Monde. Comme eux, elle résulte d'un processus de syncrétisme entre les diverses traditions musicales qui s'y sont rencontrées. Cependant, la nature de cette « marginalité salsa » est très différente de celle d'autres musiques des Amériques urbaines, tant du fait de son contexte urbain que du vécu quotidien et de la vision du monde propres aux populations qui adhèrent à cette nouvelle forme d'expression musicale (photo ci-contre : vue de Harlem en 1968).

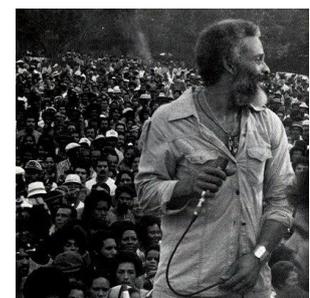
Salsa, Rumba, Tango et Jazz : les musiques des marges stigmatisées

Parmi les éléments de similitude entre la Salsa et d'autres musiques des marges comme la Rumba, on peut notamment mentionner les points suivants :

- D'une part, un antécédent direct de la Salsa se trouve dans la musique « Guarachera », née au cours des années 1950 dans les quartiers noirs pauvres de Porto-Rico, et illustrée par l'orchestre de Rafael Cortijo et la voix d'Ismael Rivera (encadré 2). On y retrouve les caractères de marginalité évoqués pour le Tango ou la Rumba : pauvreté, relégation géographique, violence et délinquance (voir par exemple la chanson *Calle Luna, Calle Sol*, qui sera interprétée quelques années plus tard par Rubén Blades, et faisant précisément référence à cette atmosphère).

- D'autre part, la Salsa Brava new-yorkaise elle-même, même si elle n'est pas directement liée à un milieu délinquant, prend fortement racine dans des quartiers populaires, comme Spanish Harlem, où les diverses formes de pathologie sociale sont présentes, depuis la petite délinquance de rue et les gangs de jeunes jusqu'aux réseaux criminels organisés. On ne peut à cet égard qu'observer la frappante gémellité entre la Salsa brava et le Hip hop, formes musicales nées, de manière quasi-simultanée, dans deux quartiers déshérités de New-York situés à quelques miles de distance l'un de l'autre, de la confluence d'influences caribéennes et afro-américaines : la première, davantage marquée par l'héritage caribéen, et centrée sur Spanish Harlem ; la seconde, plus rattachée à la lignée afro-américaine, avec pour berceau principal le quartier dévasté du Bronx [Chang, 2005].

- Enfin, le caractère un peu « underground » de la Salsa (et qu'elle partage malheureusement à l'époque avec d'autres formes de musique populaire comme la Pop) se manifestera également par le fait de beaucoup de ses musiciens seront victimes d'addictions fortes à la drogue. Ceci valut d'ailleurs à plusieurs d'entre eux, soit des incarcérations pour possession de stupéfiants, comme Ismael Rivera (photo ci-contre) entre 1962 et 1966, soit une fin prématurée de leur existence (décès d'Hector Lavoe en 1993), soit les deux à la fois (mort de Frankie Ruiz en 1989...)².



² Le répertoire salsero garde d'ailleurs des traces de ces démêlés judiciaires : chanson *Las Tumbas* écrit par Bobby Capó pour Ismael Rivera, chanson *Mi Libertad* de Frankie Ruiz...

Encadré 2

Les guaracheros portoricains des années 1950, précurseurs de la Salsa ?



Il existe de très nettes similitudes entre les évolutions des musiques populaires dansables de Cuba et de Porto-Rico au cours du XXème siècle.

Par exemple, alors que, dans les cabarets de luxe de la Havane, le Son traditionnel fut modernisé au cours des années 1940 et 1950 par apport d'instruments et de sonorités venus du Jazz nord-américain, un mouvement très similaire eut lieu simultanément -

quoiqu'à une moindre échelle -, dans les grands hôtels de San Juan. Cesar Concepcion, avec son Big Band *La Panamericana* (photo ci-contre), y créa en effet alors un style de Plena modernisée par adjonction de cuivres, piano et contrebasse.

Quelques années plus tard, au milieu de la décennie 1950, un événement peut-être encore plus important pour l'histoire de la Salsa se produisit, cette fois dans le quartier populaire, à dominante noire et mulâtre, de Santurce. De jeunes musiciens, dont les plus éminents furent Rafael Cortijo et son chanteur Ismael Rivera, inventèrent alors une sonorité, qui, tout en adoptant la même démarche syncrétique que Cesar Concepcion (modernisation des musiques portoricaines traditionnelles, comme la Plena, la Bomba et la Guaracha, par ajout d'arrangements et d'instrumentations jazzy), intègre une innovation de taille pour l'époque : la présence de sonorités typiquement afro-boricuennes, à travers l'introduction massive des percussions, et la présence du dialogue chanté, en partie improvisé, entre chœur et chanteur (s) soliste(s).

Suivant en cela la tradition de la Plena populaire, ces musiciens que l'on appelle alors « Guaracheros » interprètent des chansons en forme de chronique sociale, commentant les événements du quartier ou décrivant leurs habitants les plus typiques. Ils inventent donc une musique urbaine populaire très proche de ce qui deviendra 15 plus tard à New York la Salsa, mais en lui donnant une nuance beaucoup plus proche des rythmes caribéens traditionnels et incorporant moins l'influence de la musique-nord-américaine.

Comme le dit la chanteuse cubaine Celia Cruz, qui à vécu à la même époque dans son pays des évolutions comparables : « *Aujourd'hui, on appelle cette musique Salsa, mais moi je la connais comme Guaracha, et c'est avec elle que j'ai fait mes débuts dans le monde de la musique.* » (photo ci-contre : *Rafael Cortijo y su Combo*).

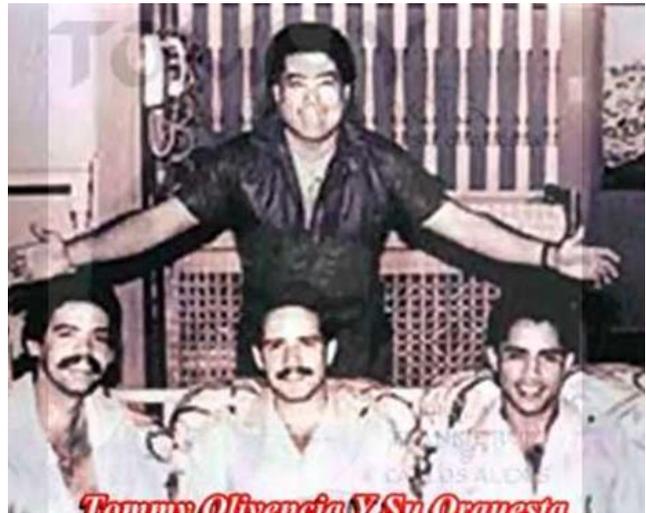




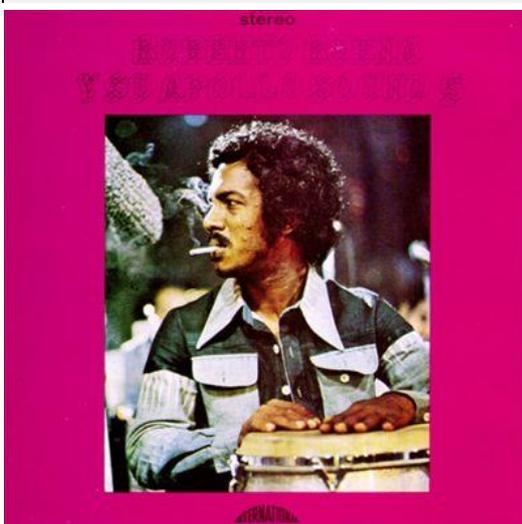
Ces « Guaracheros » ont alors pour principal public les populations pauvres, souvent noire et métis (les « cocolos ») des faubourgs de San Juan ou de Ponce, dont ils expriment par leur musique et leurs paroles ancrées dans la réalité quotidienne les frustrations et les rêves. Ils se font ainsi les interprètes et les catalyseurs d'une affirmation identitaire et revendicative, exactement comme cela sera le cas 15 plus tard avec la Salsa pour les portoricains pauvres du barrio latino de New York. Comme en témoigne Ismael Rivera [Garcia] : « *Je ne suis pas entré dans le monde*

de la Salsa, j'y suis né (...) je jouais en fin de semaine dans les années 1950 avec Rafael Cortijo dans les quartiers pauvres de Santurce. Cela plaisait aux gens, car on jouait de manière différente (...). Le groupe jouait avec une sorte de rage ou de force. C'était l'époque de la révolution des Noirs à Porto-Rico (...) les Noirs ont commencé à rentrer à l'université. Et paff... Voilà qu'apparaît Cortijo y su Combo qui accompagne cette faim, ce mouvement (...) et cela a été comme si on ouvrait une geôle (...) et nous, on était là aussi, jouant notre rôle avec notre musique. » (photo ci-dessus : Ismael Rivera).

Alors qu'à la même époque les enfants des classes moyennes et aisées blanches de Porto-Rico sont davantage intéressés par le Rock'n Roll (on les appelle d'ailleurs les « rockeros »), les jeunes « cocolos » de Santurce se pressent pour écouter le Combo de Rafael Cortijo et son chanteur Ismael Rivera. Un peu plus tard, apparaîtront l'orchestre de Tommy Olivencia (photo ci-contre) et le fameux *Gran Combo de Puerto Rico*, créé par Rafael Ithier en 1962 après la dissolution du Combo de Rafael Cortijo, et



qui devint rapidement une institution, avec sa drôlerie et sa saveur typiquement caribéennes, portées notamment par la voix d'Andy Montanez (écouter par exemple [Julia](#)).



Cette musique « guarachera » va directement influencer, 10 ou 15 ans plus tard, les fondateurs de la Salsa new-yorkaise, eux-mêmes d'origine ou d'ascendance majoritairement portoricaine, comme Richie Ray et Bobby Cruz, Willie Colón, Héctor Lavoe.... Et elle va également trouver au cours des années 1970 des héritiers dans l'île elle-même, avec des orchestres déjà plus influencés par le Jazz et - à travers un mouvement de *Ida y Vuelta* artistique - par la Salsa new-yorkaise, comme l'orchestre *The Apollo Sound* de Roberto Roena (photo ci-contre).

Source : [Garcia]

La Salsa naît au cœur d'une grande ville moderne



La Salsa brava new-yorkaise présente cependant, par rapport à d'autres musiques populaires plus anciennes, comme le Tango ou la Rumba, trois originalités importantes, qui sont pour l'essentiel liées au fait que le ghetto latino new-yorkais des années 1970 où elle apparaît, n'est pas, loin de là, aussi marginal et misérable que ne l'étaient pas exemple, les faubourgs excentrés de Buenos Aires dans les années 1890 :

- Tout d'abord, cette musique ne naît pas dans les marges périphériques, peuplées de populations récemment déracinées, de villes alors en expansion rapide, mais dans des quartiers situés en plein cœur de l'une des métropoles les plus actives et les plus riches de la planète.

- Elle n'est pas inventée et interprétée, comme le Jazz ou le Tango des origines, par des musiciens autodidactes jouant d'oreille, mais par des artistes ayant en général reçu un minimum de formation académique.

- Même si la « Salsa brava » des origines est une musique populaire, souvent interprétée lors de fêtes de rues ou de descargas improvisées dans des lieux underground, elle n'est pas aussi entachée que d'autres genres comme par l'image d'une forte proximité avec des milieux stigmatisés ou délinquants. Ici, pas de musiciens de maisons closes comme pour le Tango ou le Jazz, pas de solars sordides comme pour la Rumba, pas de bidonvilles récemment surgis de terre comme pour la Salsa colombienne, pas de chanteurs appelant ouvertement à la violence comme dans le Gangsta Rap. La Salsa, d'emblée, s'écoute et se danse dans des lieux honorables : night-clubs fréquentables de Spanish Harlem ou Greenwich Village, stades de sport, fêtes familiales de rue, etc. (photo ci-dessus : concert de la *Fania all stars* au Yankke Stadium).

- Cette musique et les paroles qui l'accompagnent témoignent d'une forme de prise de conscience politico-historique, par les populations du ghetto, de leur situation d'exclusion et des injustices supposées dont elles seraient victime. Une attitude qui contraste assez fortement avec l'individualisme jouisseur et apolitique qui caractérise par exemple les chansons de proto-Tango ou les Rumbas des années 1890. En ce sens, La Salsa Brava présente des similitudes de sensibilité assez fortes avec les autres formes de musiques contestataires qui apparaissent à peu près à la même époque dans les différentes parties du Nouveau monde : Rap, Protest Songs, Nueva Canción, Nueva Trova, Reggae, Dem Bow Reggaetón, etc.

- Enfin, cette musique fait d'emblée l'objet d'une mise en forme comme produit à vocation commerciale par des maisons de production comme la *Fania*, qui vont contribuer de manière décisive à son expansion éclair vers le public du monde entier à partir de son quartier d'origine. La Salsa, en ce sens n'est pas seulement la fille du barrio, mais aussi de l'industrie musicale new-yorkaise. Et de ce fait, elle n'a pas eu besoin, contrairement au Jazz, de bénéficier de l'appui de réseaux non conventionnels voire liés au crime organisé pour s'imposer.

La Salsa, produit de l'industrie new-yorkaise des loisirs



Née dans une ville dont la vie nocturne est l'une des plus intenses de la planète, à proximité immédiate d'une industrie de la production musicale et des loisirs parmi les plus influentes du monde, la Salsa a pu d'emblée bénéficier d'un réseau de promotion particulièrement dense et efficace : radios, Djs, night-clubs, majors de la distribution musicale, entrepreneurs de spectacles, labels spécialisés comme la *Fania*, qui va jouer un rôle majeur dans son éclosion... Toutes activités d'ailleurs parfaitement légales et ayant pignon sur rue. Ceci qui explique peut-être que, contrairement à d'autres genres musicaux comme le Jazz dans les années 1920 ou la Salsa colombienne

dans les années 1980, la Salsa new-yorkaise n'ait eu besoin du soutien de réseaux occultes ou mafieux pour assurer sa diffusion hors du barrio marginal de ses origines.

Le rôle de la radio et des producteurs

Les historiens de la Salsa soulignent, à juste titre, le rôle fondamental joué par le Label d'édition *Fania* dans l'apparition et le développement de ce mouvement musical. Cependant, l'existence même de la *Fania* n'est que l'une des manifestations de la présence à New York d'une industrie des loisirs et de la production musicale particulièrement active, entreprenante et structurée : maisons de disques, propriétaires de night-clubs, organisateurs de concerts, animateurs de radio, éditeurs de revues, écoles de danse... Au-delà du rôle éminent de la *Fania*, c'est toute cette industrie qui a collectivement contribué à faire de la Salsa ce qu'elle est devenue en donnant à la création artistique une forme accessible au public de masse et adaptée à ses attentes, qu'il s'agisse de la musique ou de la danse (photo ci dessus : l'orchestre « All stars » des labels » *Tico* et *Alegre* en 1974). Comme le disent Elizabeth et Christophe Appril : « *Ce sont les Etats Unis qui vont fédérer et relooker les différentes danses et musiques de l'Amérique latine pour une faire un produit adapté aux besoins et attentes de la consommation de loisirs urbaine de masse des pays du nord* ». [Dorier-Appril, 2001].

L'ouvrage de Vernon Boggs permet de d'explorer les différentes facettes de cette industrie des loisirs qui a rendu possible la mise en forme et la diffusion, sous le nom générique de Salsa, d'une offre musicale répondant aux attentes du grand public [Boggs, 1992] :

- **Maisons de disque** (*Tico, Alegre, Fania...*), qui sont au départ de tous petits labels marginaux, créés dans le barrio par des entrepreneurs indépendants, à une époque où la musique latine n'intéresse plus ou pas encore les grandes maisons de production. C'est par exemple le cas du *Sello Alegre*, créé avec des moyens dérisoires par Al Santiago (photo ci-contre), né dans une famille de musiciens du Bronx. Ce label va jouer un rôle important dans la promotion des jeunes talents latino, en enregistrant en 1960 Johnny Pacheco et sa *Charanga*, mais aussi Sabu, Kako, Willie Colon, Eddie Palmieri. Il fut ensuite marginalisé par la *Fania*, qu'il tenta dans un dernier effort de concurrencer en formant l'orchestre *Alegre All Stars* dans les années 1970, avant d'être absorbé par le label de Jerry Masucci en 1975.





- **Clubs musicaux.** Parmi les très nombreux clubs musicaux, situés aux alentours de la 52^{ème} rue, où les musiciens latinos rencontraient les jazzmen dans les années 1950 à 1970 pour expérimenter de nouvelles sonorités métissées, le *Village Gate*, dirigé par Art d'Lugoff, a sans doute été le plus important. Accueillant, de Cat Tjader à Mongo Santamaria, la fine fleur des musiciens de Latin Jazz de l'époque, il fut le cadre de nombreux enregistrements et descargas. Citons notamment, dans les années 1960, les soirées latines du lundi organisées par Symphony Sid, et dans les années 1970, les soirées « Salsa meets Jazz at the Village » organisées par Roger Dawson, associant un orchestre de Salsa et un soliste de Jazz.

- **Nights-clubs et lieux de danse.** Outre le légendaire *Palladium*, le Mambo se dansait également au cours des années 1960 dans de nombreux autres clubs, comme *Caravana*, *Triton*, *Hippocampo* ou *Hunt Points Palace* dans le Bronx, ou *Embassy* et *Caborrojeño* dans Upper Manhattan. Après la fermeture du *Palladium*, des clubs plus ou moins éphémères de danses apparurent, tels que *Basin Street*, *Hotel Diplomat*, *Ochenta*, *Cork and Bootle*, *Tropicana club*, *Manhattan centre*, *St George Hotel*, *Taft Hotel*. Deux d'entre eux joueront un rôle particulièrement important dans l'histoire de la Salsa : le club *Cheetah*, fondé en 1966 par Joe Cavalero dans un ancien hangar de la 52^{ème} rue, à deux pas des clubs de Jazz, et qui accueillit en 1971 le concert de la *Fania All Stars* donné à l'occasion du tournage du film *Our Latin Thing*, avant de fermer en 1975 ; et le club *Corso*, actif de 1966 à 1986 dans le Upper East Side, qui a joué un rôle très important dans la naissance du style de danse aujourd'hui appelé « Salsa » (cf. infra).

- **Animateurs de radio, télévision, organisateurs d'événements.** Maîtres des programmations sur les ondes et dans les salles de danse, ceux-ci ont joué un rôle fondamental dans la diffusion des nouveaux genres musicaux. Dick Ricardo Sugar fut par exemple un des premiers DJ anglais à programmer de la musique latine sur la radio WEVD dans les années 1950. Il quitta ensuite celle-ci pour WAAT, qui lui offrit des créneaux horaires plus intéressants et où il trouva définitivement son public. Avec un autre grand Dj de radio des années 1960, Symphony Sid (photo ci-contre), animateur d'émissions très suivies sur les radios WABC et WBMS, il contribua largement à la promotion du Boogaloo puis de la Salsa naissante jusqu'à sa retraite en 1975.





On doit également mentionner le nom d'Israel « Izzy » Sanabria, qui joua un grand rôle dans l'animation des nuits new-yorkaises des années 1960 et 1970, et que l'on voit officier comme présentateur du concert dans le film *Our latin thing* (photo ci-contre). Il anima des émissions de télévision et de radio consacrées à la musique latine (dont une émission télévisée appelée Salsa), créa le *Latin New York Magazine* et institua les *Latin New York music Awards*. Il a joué un rôle

déterminant dans la popularisation du terme « Salsa » pour désigner ce nouveau genre musical.

Parmi les autres animateurs importants, on peut citer les noms de Roger Dawson, J.O. Gaines, Felipe Luciano, Jack Hood...

La révolution *Fania*

Bref, la *Fania* n'est que l'expression la plus aboutie d'une mouvance entrepreneuriale beaucoup plus large, où les membres des communautés italienne et surtout juive et ont joué un rôle important. Le label se crée en 1964 sous la double direction de Jerry Masucci pour la partie commerciale et de Johnny Pacheco pour l'artistique. Les deux partenaires réunissent un groupe de musiciens de Jazz latino, jeunes ou confirmés, dont le noyau est constitué par Ray Barretto, Johnny Pacheco, Ricardo Ray, Larry Harlow, Willie Colon, Bobby Valentin et Roberto Roena, que rejoindront bientôt les chanteurs Ismael Miranda et Hector Lavoe. Ceux-ci affinent leur style, dans la seconde moitié des années 1960, avec pour idée directrice de créer une musique dansable et accessible au grand public, tout en préservant le climat de spontanéité de la descarga. Un cocktail réussi, qui va connaître à partir du début des années 1970 un succès foudroyant [Rondon, 1979].

Le style Salsa est né. Mais en fait, il ne s'agit pas, comme l'explique d'ailleurs très bien Johnny Pacheco [Marre, 2009], d'un genre bien défini mais plutôt d'un réceptacle accueillant divers genres musicaux caraïbes modernisés, regroupés sous le terme générique « Salsa » pour des raisons de lisibilité commerciale : Son urbain, Plena et Bomba portoricaines, Jazz latino (voir également encadré 2).

Une diversité que nous fait bien ressentir le film *Our Latin Thing*, réalisé par la *Fania* en 1971, à une époque où la Salsa vient à peine de sortir de sa phase de gestation.





Mais ce film marque aussi l'apparition d'une forme orchestrale propre à la Salsa. L'orchestre « *Fania All Stars* », réuni pour la première fois sous ce nom à l'occasion du concert du *Club Cheetah* (photo ci-contre), fait en effet la synthèse [Rondon, 1979] :

- De la tradition caribéenne : Son et Plena (incarnée par la présence de Yomo Torro au cuatro), Charanga (Johnny Pacheco à la flûte) et, bien sûr percussions (Ray Barretto aux congas, Roberto Roena au bongo)

- Du Jazz nord-Américain avec la présence des trompettes (où s'illustre notamment le jazzman Larry Spencer...)³ et du piano (Larry Harlow, avec Richie Ray en invité spécial). Par contre, le saxophone caractéristique du Jazz est absent. Il lui est préféré une ligne de trois trombones (où officie notamment Willie Colon), un instrument appelé à constituer désormais l'une des marques distinctives de la sonorité Salsa.

- Enfin, la nouvelle génération instrumentale associée au Rock et à la Pop est représentée par la basse de Bobby Valentín.

- Quant aux chanteurs, on trouve à côté de représentants de la tradition sonera (Cheo Feliciano...), et d'anciennes vedettes du Mambo et du Boogaloo (Pete Rodríguez, Aldalberto Santiago), des jeunes chanteurs d'origine portoricaine qui incarneront la vague salsera des années 1970 (Ismael Miranda, Hector Lavoe).

Ce film-culte permet de nous replonger dans l'atmosphère de cette Salsa populaire, qui fait déjà danser à l'époque les rues du Spanish Harlem sans avoir encore été galvaudée par les effets délétères du mass-marketing : public enflammé du *club Cheetah*, si proche des artistes qu'aucune barrière de protection ne les en sépare ; tranches de vies du barrio, avec ses combats de coqs, ses joueurs de dominos, ses petits commerces et ses brocantes, ses cérémonies de Santería, ses gamins exubérants jouant sur les trottoirs, ses ivrognes et ses voleurs, ses fêtes en plein air animées par l'orchestre de Larry Harlow. Ray Barreto prépare de l'ice-coca pour les passants, Ismael Miranda joue au marchand dans une petite boutique bourrée d'objets de Santería, Jerry Masucci roule à vélo sur les trottoirs... On sent, à voir ces images que la Salsa ne pouvait naître que là, comme une mauvaise herbe crevant l'asphalte de ce quartier déglingué.

Quant à l'influence du mouvement hippie et protestataire du début des années 1970, il se fait sentir aussi bien dans la tenue vestimentaire et les coiffures (la boule afro) que dans l'esthétique parfois un peu déjantée du film, avec son montage haché, le côté un peu trash de ses séquences de rue filmées caméra à l'épaule, ou encore le graphisme coloré et plein d'imprévu du générique d'entrée ou de l'affiche (photo ci-contre).



³ Déjà introduites, il est vrai, dans les orchestres de Son montuno de la Havane dès les années 1930, mais sous l'influence, justement, du jazz nord-Américain.

Encadré 2

La diversité des styles regroupés dans les années 1970 sous l'étiquette Salsa



Le terme « Salsa » n'est, au moins à ses débuts, qu'une étiquette commerciale, une astuce sémantique consistant à désigner par un mot unique une très grande diversité de musiques urbaines d'origine caribéenne, sur lesquelles se sont greffées, à des degrés et sous des formes diverses, des influences nord-américaines. Dans son ouvrage, *le Livre de la Salsa*, César Miguel Rondón nous aide à parcourir la diversité de ces styles au moment du surgissement initial de la Salsa, c'est-à-dire dans les années 1970 [Rondón, 1979] :

- **Héritage de la tradition caribéenne.** Celui-ci est notamment incarné par Cheo Feliciano, qui parvient à ressusciter le vieux sentiment romantique du Boléro, du Son et le picaresque de la Guaracha, ou encore par Pete Rodriguez, qui incarne un début de métissage avec la musique nord-américaine à travers le Mambo et du Boogaloo. Vers la fin de décennie 1970, Larry Harlow et surtout Johnny Pacheco (avec la voix de Celia Cruz) reviendront également vers le vieux répertoire cubain des années 1940 et 1950, dans une tendance « revival » souvent qualifié de « matancérisation de la Salsa », par ses détracteurs, qui lui reprochent un manque de créativité musicale.

- **Expérimentations jazzy sur une base de musique latine.** Ce courant est notamment incarné par Eddie Palmieri, qui restera toute sa vie un rebelle, un marginal à l'écart des grands circuits de la musique commerciale. Dans ses Long Play *Justicia*, *Superimposition* ou *Sing Sing*, il propose une musique exigeante et novatrice, mais destinée à être écouté plutôt que dansée. Ray Barretto greffe également des influences jazzy sur la tradition du Son montuno. Enfin, un peu plus tard dans la décennie, des groupes new yorkais gravitant autour des frères Andy et Jerry Gonzalez, comme le *Conjunto folklorico experimental*, *Orquesta libre* et *Fort Apache band* (photo ci-dessus), poursuivront dans cette veine d'une musique innovante et artistiquement exigeante.

- **Musique populaire urbaine, nerveuse et revendicative.** Willie Colon (photo ci-contre) crée dès la fin des années 1960 (album *El Malo*, 1968), la sonorité stridente et nerveuse de la nouvelle musique latino new yorkaise, que l'on qualifiera par la suite de « Salsa Brava » ou « Salsa dura » ; dans *Asalto Navideño* (1971), il la recombine avec des sonorités plus traditionnelles en intégrant le cuatro de Yomo Torro. Il retrouve ensuite la Salsa dura avec les albums *Lo Mato* (1973) et *El Juicio* (1972) où brillent les interprétations vocales d'Hector Lavoe. Enfin, à la fin des années 1970, il s'oriente avec Rubén Blades vers le registre de la Salsa consciente aux paroles engagées (Album *Siembra*, 1978).



- **Création d'une sonorité salsa sui generis et premières évolution vers la Salsa romantica.** Présent dans la Latin Music dès le début des années 1960, le grand arrangeur Louie Ramirez joue au cours des années 1970 un rôle majeur dans les choix artistiques de la Fania avant de quitter ce label au début des années 1980. Il jette alors les bases d'un nouveau style, la Salsa balada, qui évoluera ensuite vers la Salsa Romantica (cf. infra). Quant au Portoricain Luis Perico Ortiz, arrangeur et trompettiste, il influence profondément la sonorité salsa de la fin des années 1970, en réalisant une synthèse réussie entre une musique dansante et mélodique, accessible au grand public, et des arrangements plus ambitieux, intégrant de très belles improvisations à la sonorité jazzy.



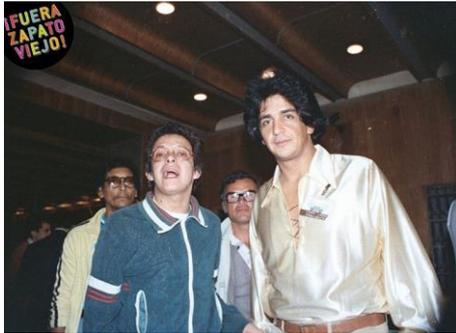
A partir du milieu des années 1970, la Salsa, qui n'était au départ qu'un phénomène marginal du barrio et n'intéressait pas les grands medias, va s'imposer comme un genre majeur de musique populaire. Les artistes de la *Fania* accèdent du même coup au rang de stars, d'abord aux Etats-Unis, puis dans le reste du monde. Concerts de légende, albums et films à succès : les noms de Pete Rodriguez, Willie Colón, Héctor Lavoe, Cheo Feliciano, Ismael Miranda, Larry Harlow, Celia Cruz, et bientôt Rubén Blades avec ses textes engagés, trônent désormais tout en haut des box offices de la musique

latino en Amérique du nord. Pendant ce temps, la *Fania* grossit, grossit, absorbe ses concurrents, comme *Tico* en 1974 et *Alegre* en 1975, jusqu'à exercer à la fin des années 1970 un quasi-monopole sur la production salsa new-yorkaise. Plus dure sera la chute....

Enfin, on peut observer que la Salsa inaugure la vague de ce que j'appellerai « les musiques populaires à diffusion accélérée ». Alors que dans des époques plus anciennes, un laps de temps relativement long (quoiqu'en accélération progressive au cours du XXème siècle) séparait l'étape de gestation de la musique dans les faubourgs reculés de celle de sa diffusion massive (cas du Tango, du Jazz, de la Rumba cubaine...) ici l'ensemble du processus est accéléré. Et c'est presque en temps réel que le public mondial est informé de l'apparition dans les barrios populaires de New York d'une nouvelle forme de musique latine et invité à s'y intéresser (photo ci-contre : concert de la Fania à Kinshasa en 1974). Une instantanéité que l'on pourra également observer, quelques années plus tard pour le Hip Hop et surtout pour le Reggeatón (musique moins transgressive et provocatrice que le Rap et donc plus aisément acceptable que celui-ci par le public mainstream).



La faible implication des réseaux criminels



Quelle a été l'implication des réseaux mafieux dans cette expansion de la Salsa ? La question n'est pas absurde, comme le montrent d'autres exemples de musiques du nouveau monde [Hatem, 2016a, 2016b, 2016c]. La mafia nord-nord-américaine a par exemple joué un rôle majeur aussi bien dans l'expansion du Jazz dans les années 1920 aux Etats-Unis que dans l'épanouissement de la musique cubaine dans la Havane de Batista. L'essor de la Salsa colombienne dans les années 1980 doit beaucoup à des narcotrafiquants

comme Larry Landa (Photo ci –contre : Landa en compagnie d'Hector Lavoe à Cali en 1983).

Il existe cependant très peu d'indices d'un rôle comparable des réseaux criminels dans le développement de la Salsa new-yorkaise. Joe Battaan (photo ci-contre), dans un [entretien](#) datant de 2015, mentionne par exemple l'existence d'une « mafia musicale » aux méthodes brutales, qui aurait joué un rôle dans l'étouffement du Boogaloo à la fin des années 1960. Mais, outre qu'il fournit peu de preuves à l'appui de ces accusations, celles-ci ne sont pas confirmées par la lecture d'autres sources fiables sur le même thème, comme par exemple le livre *Salsiology* de Vernon Boggs. On peut donc considérer qu'il s'agit plutôt là d'un excès de langage liée peut-être à une forme de rancœur que d'une piste de travail vraiment sérieuse.



D'autres sources mettent également en cause certains comportements de la *Fania*, comme par exemple la sous-rétribution de ses musiciens ou la volonté de « cadenasser » le marché naissant de la Salsa [Gerschenfeld]. Mais, dans une [interview](#) récente au Herald Tribune, l'un des principaux artistes concernés, Willie Colón, rend un hommage appuyé au rôle de Masucci et Pacheco dans le développement de la Salsa, tout en reconnaissant à demi-mots qu'il a sans doute été financièrement exploité, comme ses collègues, par la *Fania*. Quand à Rondon, l'un des plus grands spécialistes du genre,

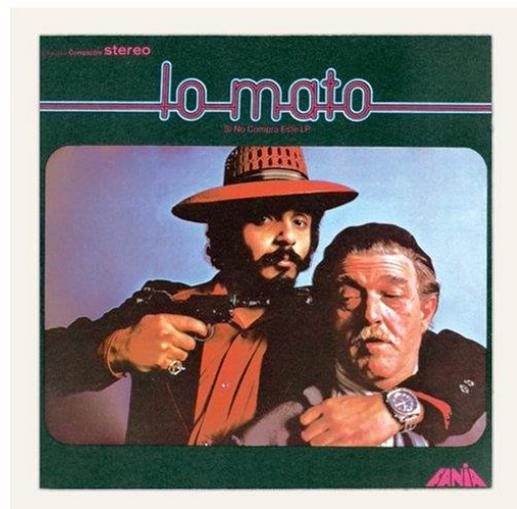
s'il critique durement les choix esthétiques de la *Fania* ainsi que sa tendance un peu trop systématique à ne pas respecter les droits d'auteurs (cubains notamment), il ne fait aucune mention de manière explicite de son appartenance à un quelconque réseau criminel [Rondon, 1979].



Bref, le milieu des producteurs musicaux et des entrepreneurs de spectacle qui gravitait autour de la Salsa new-yorkaise dans les années 1970 n'était sans doute pas exempt de tous reproches : indécatesse, voire malhonnêteté dans les relations avec les artistes, volonté de « contrôler » le marché par des moyens parfois contestables, absence de scrupules et peut-être manque de professionnalisme... Mais on ne peut pour autant utiliser, les

concernant, le terme de « Mafia » au sens de réseau criminel organisé, se livrant sur grand échelle à des activités illégales (photo : ci-contre, Jerry Masucci, fondateur de la Fania, à droite, en compagnie de Johnny Pacheco, au centre).

Dernier indice de cette absence de relation entre Salsa new-yorkaise et mafia criminelle : la quasi-absence de textes de chansons Salsera de l'époque en l'honneur des mobsters, contrairement par exemple au cas de la Salsa colombienne très liée aux narcotrafiquants dans les années 1980 (thème *Mi hijo y Yo*, composé par le directeur du *Grupo Niche*, Jairo Varela, en l'honneur du fils de l'un des chefs du cartel de Cali). Bien sûr, Hector Lavoe évoque en 1973 dans *Calle Luna, Calle Sol*, les mauvais quartiers de Santurce, mais cette chanson se rattache davantage au genre d'une mythologie nostalgique des mauvais garçons de barrio qu'à celui d'un panégyrique des mobsters.



Dans plusieurs Long Play des années 1970, comme *Asaldo Navideño* (1971), *Cosa nuestra* (1972), ou *Lo mato* (1973), Willie Colon évoqua également avec délectation, au grand scandale des milieux conservateurs, diverses formes d'activités criminelles. Mais, en comparaison par exemple aux terrifiantes outrances postérieures des narcocorridos mexicains ou du Gangsta rap, on peut considérer qu'il s'agit davantage là d'une forme de provocation juvénile sans grande conséquence (autre que musicale), que d'une véritable manifestation d'empathie pour les réseaux mafieux ou d'une incitation explicite à la violence.

La Salsa devient une world music aux publics diversifiés

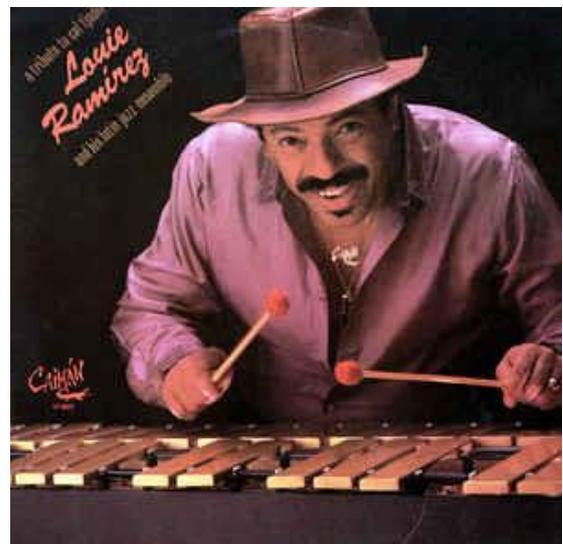


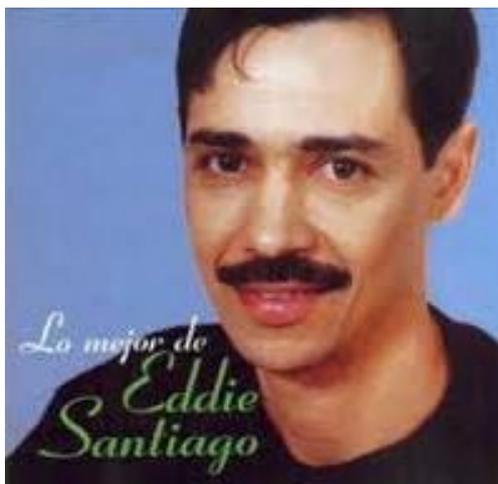
la Salsa Brava, si elle n'a jamais été véritablement une musique des marges comme le fut le tango à ses débuts, était initialement porteuse d'une forme de rage et d'une contestation spontanée de l'ordre établi qui la rendait peu apte à être adoptée telle quelle par le public mainstream américain – l'une de ses principales caractéristiques étant d'ailleurs, ce qui nous semble banal aujourd'hui mais n'avait rien d'évident pour une musique conçue et écoutée aux Etats-Unis, d'être écrite et chantée en

espagnol. Mais son évolution vers des problématiques moins engagées l'a progressivement dépouillée de son caractère provocateur pour la réduire à une forme particulière de musique de variétés, proposant des balades érotico-romantiques interprétées sur des rythmes afro-caribéens qui lui ont permis de conquérir au cours des années 1980 les faveurs d'un public beaucoup plus large que celui de son ghetto hispanique originel. La déferlante de la Salsa dansée a ensuite accompagné son expansion internationale, la Salsa se transformant alors en quelques années en musique de loisirs globalisée sous l'action de quelques entrepreneurs de spectacle particulièrement avisés. Malgré des crises passagères liées notamment à la concurrence d'autres genres musicaux, ce genre continue aujourd'hui à jouir d'un rayonnement multiforme, capable d'intéresser aussi bien les mélomanes avertis que des danseurs de loisirs de la classe moyenne, et sans avoir rompu tous les liens avec son public populaire traditionnel (photo ci-contre : soirée de Salsa au Balajo à Paris).

De la Salsa Brava à La Salsa Romantica

Pendant plusieurs années la Salsa brava resta cantonnée aux Etats-Unis à un public latino, et tous les efforts de la *Fania* pour élargir son audience par la création un peu artificielle de musiques dites « cross-over », n'aboutirent qu'à en dénaturer l'essence sans aboutir, bien au contraire, au succès commercial escompté. L'expansion tant attendue vers un public élargi ne viendra que quelques années plus tard, lorsque des compositeurs innovants comme Louie Ramirez, soutenus par des producteurs visionnaires au premier rang desquels on peut citer Ralph Mercado, lanceront les styles de la Salsa erotica puis de la Salsa romantica. Ceux-ci, aux paroles plus mièvres aux musiques moins ambitieuses que la Salsa Brava, vont rapidement conquérir dans les années 1980 et 1990, en Amérique latine puis en Europe, un public élargi de midinettes et de danseurs.

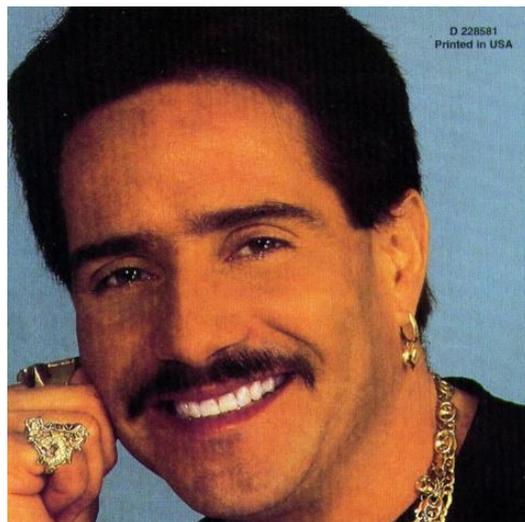




Le relatif essoufflement, à partir du début des années 1980, de la scène salsa new-yorkaise, incapable d'inventer un nouveau concept musical capable d'assurer commercialement la relève de la « Salsa dura » des années 1970, va en effet permettre l'île de Porto-Rico et sa capitale San Juan au premier plan. C'est en effet en grande partie à Borinquen que va naître et se développer un nouveau type de Salsa, dite « romantique » (Washbrune, 2002 ; Hatem, 2015b]. Au lieu d'une polyrythmie tonique et des cuivres stridents, un style musicalement plus doux, donnant la priorité à la ligne mélodique ; au lieu de textes empreints d'une tonalité

rebelle, des chansons d'amour avec parfois des allusions érotiques assez marquées⁴ ; à la place de spectaculaires descargas instrumentales, des arrangements moins ambitieux et moins variés, plaçant au premier plan la prestation du chanteur-vedette par rapport à celle des instrumentistes : voici les principaux ingrédients de cette nouvelle sonorité, à laquelle on a souvent reproché de ressembler davantage, avec ses balades sentimentales mises en rythme de Salsa, à une fade musique commerciale de variétés qu'à l'indomptable Salsa dura des origines. Inventée au début des années 1980 par l'arrangeur Louie Ramirez, elle a cependant triomphé au cours des deux décennies suivantes sous la houlette des producteurs Ralph Mercado (RMM Records) et Sergio Georges⁵.

Cette « Salsa Romantica » fut incarné par une nouvelle génération de chanteurs de charme, presque tous d'origine portoricaine, comme Eddie Santiago, Lalo Rodriguez, Frankie Ruiz (photo ci-contre), Paquito Guzmán et bien sur Gilberto Santa Rosa, et par des orchestres dont une grande partie était basée à Porto-Rico et plus particulièrement à San Juan, comme celui de Willie Rosario.



L'épicentre de la production salsa se déplaça alors vers Porto Rico au détriment de New York. Même les labels New-Yorkais comme la RMM délaissèrent alors quelque peu la Big Apple pour aller enregistrer à Porto-Rico, comme avait déjà commencé à le faire la *Fania* dès la fin des années 1970. Au milieu des années 1990, la scène salsa de San Juan est alors extrêmement active, avec ses rues dédiées à la

production musicale comme la Calle 15 de Santurce, ses labels influents comme *Bronco Records*, ses radios spécialisées comme la Z93 et bien sur ses nombreux night clubs où de produisent les orchestres de la ville. Une vitalité bien mise en valeur par le documentaire de Jean-Pierre Jessen, *Salsa - les enfants du Rock*, réalisé en 1986 pour France 2 [Hatem, 2015c].

⁴ Style dit « Salsa erotica » qui chronologiquement apparaît un peu avant la Salsa romantica.

⁵ Tous trois sont des nyoricains, c'est-à-dire des enfants nés à New York d'émigrés portoricains.

Un produit de loisirs globalisé



trois d'entre eux parmi les plus éminents.

Au cours des années 1980 et 1990, la Salsa connaît un mouvement d'internationalisation. Cette transformation en un genre musical globalisé doit beaucoup à l'action de quelques entrepreneurs avisés : producteurs musicaux, organisateurs d'évènements festifs, créateurs de nouveaux styles de danse. J'évoquerai ici

Ralph Mercado et l'internationalisation de la Salsa musicale

La diffusion mondiale de la Salsa musicale doit beaucoup à l'action d'une poignée de maisons de disques. Dans les années 1970, c'est bien sur le label *Fania* qui joue en la matière le rôle principal. Mais après sa déconfiture au début des années 1980, le relais va être repris par le label RMM fondé par Ralph Mercado (photo ci-dessus, à gauche, en compagnie de Willie Colon, Jerry Masucci et Hector Lavoe).

Né dans le quartier new-yorkais de Brooklyn dans une famille d'origine caribéenne, Ralph Mercado passe son enfance dans une atmosphère saturée de rythmes latinos. Il commence sa carrière en organisant des concerts de Latin Jazz dans des clubs de Manhattan comme le *Village Gate*, avant de fonder en 1972 l'agence artistique RMM en 1972. Il devient alors manager de nombreux artistes de musique latine. Parmi ses clients, rien moins que Celia Cruz et Tito Puente, suivis par la India et Mark Anthony, pour lesquels il organise des concerts dans les salles les plus prestigieuses du pays. Puis il fonde en 1987 la maison de production *RMM Records & Video* en 1987, rassemblant bientôt dans son catalogue plus de 130 artistes représentatifs de tous les genres de la musique latine. Il crée pour cela un réseau international avec des labels locaux. En Colombie, (il travaille au début des années 1980) avec le célèbre entrepreneur de spectacles Larry Landa pour organiser des tournées. En Europe, il s'allie avec *Bat discos*, dirigé par Oscar Gómez, pour exporter son répertoire vers le vieux continent.



Une initiative qui débouchera, entre autres, sur le succès foudroyant de Lalo Rodríguez en Espagne à la fin des années 1980 avec son tube *Devorame Otra Vez*. Après avoir vendu RMM à Universal Music en 2001, Ralph Mercado se consacre ensuite à l'organisation d'évènements "live" aux Etats-Unis. Mais son rôle fondamental dans la diffusion internationale de la Salsa est unanimement reconnu, au point que, dès 1991, la revue *Bilboard* l'avait désigné comme « *l'impresario qui a amené la Salsa de New York vers le monde* » (photo ci contre : en compagnie de Celia Cruz).

Eddie Torres et l'invention de la Salsa dansée



L'émergence d'un style de danse spécifique, associé à la musique de Salsa, n'avait au départ rien d'évident. Au cours des années 1970, il n'existait pas encore en 1971 un style de danse bien défini correspondant à ce que nous appelons aujourd'hui la Salsa « portoricaine » ou « New York Style », mais plutôt une « sauce » non codifiée, très hétérogène, une « proto-Salsa » où les formes de danse actuelles n'étaient encore qu'en

gestation. En fait, les années 1970 et le début des années 1980 sont plutôt marquées, alors même que triomphe la musique de Salsa, par une période de relatif déclin de la danse latine. Le Mambo, le Cha-cha-cha sont en effet considérées comme dépassées par la jeune génération qui, y compris dans les quartiers latinos, se met dans les années 1970 à danser le Hustle⁶. Au point que le producteur Ralph Mercado, dans les années 1980, fait danser des groupes de Hustle pour accompagner les orchestres de Salsa dont il organise les concerts, considérant ce que l'on appelle encore le Mambo comme complètement dépassé...

Et pourtant, un jeune danseur va parvenir relancer le goût du public pour la danse latine. Passionné dès son adolescence par le Mambo, Eddie Torres (photos ci-dessus et ci-contre, avec Tito Puente) codifie au cours des années 1980, avec l'aide de la chorégraphe June Laberta, un nouveau style de danse, à base de Mambo modernisé et enrichi par l'incorporation de toutes sortes d'influences, allant du Hustle au Ballroom dancing en passant par le Modern Jazz. Mais c'est seulement vers la fin des années 1980 après près de 15 années d'efforts, qu'il parvient enfin à diffuser son style⁷ auprès du grand public, malgré la concurrence montante de nouvelles danses : Bachata (issue du Merengue dominicain), Reggaetón (version latinisé du Rap)... Il bénéficie pour cela de l'appui décisif de Tito Puente, qui l'invite régulièrement à se produire lors de ses concerts. Après avoir fondé sa propre compagnie, il joue un rôle fondamental dans la création de la Mambo society. Celle-ci va rapidement devenir une pépinière de danseurs qui vont populariser le nouveau style : Angel & Addie Rodriguez, David Melendez, Jimmy Anton, Nydia Ocasio, etc. [Site Web Mambofello].



⁶ Inventé dans les milieux latino du South Bronx dans les années 1970, le Hustle, également appelé par la suite Spanish Hustle ou New York Hustle, peut se danser en ligne, en solo ou en couple. Sa mode est concomitante à celle de la musique Disco et on le voit notamment interprété par John Travolta dans le film *Saturday Night Fever* en 1977. Il perdure encore aujourd'hui sous la forme d'un Ballroom dancing codifié.

⁷ Mentionnons également l'existence d'un autre style New-yorkais dit « Palladium », dansé sur le contretemps, de création légèrement antérieure au style d'Eddie Torres, mais à l'influence aujourd'hui relativement restreinte.



Eddie Torres a également collaboré avec les plus grands musiciens de Salsa, tels que Tito Puente, Ruben Blades, *Orquesta de la Luz*, Tito Nieves, José Alberto El Canario ou David Byrne. Il a également fondé une compagnie de danse qui s'est produite dans les salles les plus prestigieuses : *Carnegie Hall*, *the Apollo Theater*, *Madison Square Garden*.... Il a enfin formé des milliers de danseurs dont

beaucoup sont devenus eux-mêmes des maîtres, et dominant aujourd'hui encore aujourd'hui la scène de danse new-yorkaise. Et l'adoption par de nombreuses écoles de danse du monde entier des méthodes d'enseignement développées par Eddie Torres ont alimenté une large diffusion internationale de son style, désormais désigné sous le nom de « Salsa portoricaine » (photo ci-contre : gala 2014 de l'école parisienne Salsabor).

Alberto Torres et le développement des « Congrès de Salsa »

Une autre contribution importante à la diffusion internationale de la Salsa comme activité de loisirs de masse est l'invention du concept de « Congrès international de Salsa ». Mais cette initiative va également conduire à galvauder quelque peu l'esprit de cette culture populaire par des manifestations à l'esprit très commercial, privilégiant en particulier les formes les plus spectaculaires de la danse au détriment du ressenti musical et de la connexion avec le partenaire.

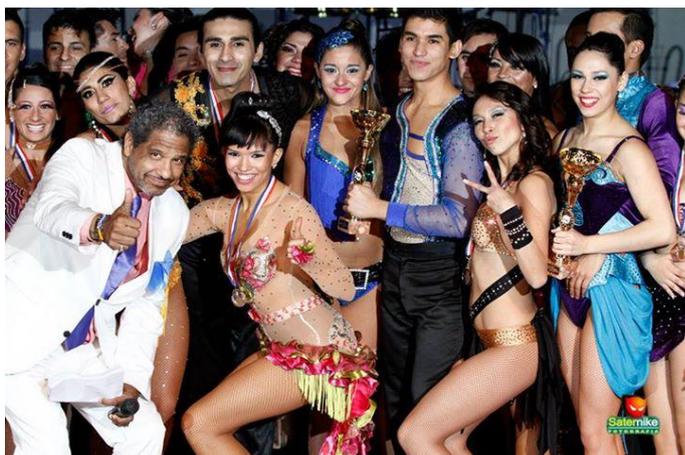


L'idée initiale de ces congrès géants est née vers 1997 à Porto-Rico (photo ci-dessus), avec l'organisation à San Juan du premier « Congrès mondial de la Salsa » par Eli Irizarri [Hattem, 2015b]. Mais c'est à Los Angeles que ce concept va être converti en produit de consommation de masse à la diffusion planétaire, par l'action d'Alberto Torres [Lleonart, 2006].



concernées à ce jour).

Né à Brooklyn de parents portoricains, Alberto Torres (photo ci-contre) s'initie à la Salsa à New York. Son enfance et son adolescence sont bercées par les rythmes de la *Fania* alors omniprésente. Il participe ensuite comme danseur à plusieurs spectacles et films de Salsa dans les années 1980, avant d'émigrer vers la côte Ouest où il ouvre à partir de 1991, d'abord sans grand succès, des clubs de Salsa. « *J'ai perdu beaucoup d'argent, se rappelle-t-il, car les gens n'étaient pas intéressés à cette époque* ». Il commence ensuite, à partir de la fin des années 1990, à organiser de grands congrès internationaux de Salsa, d'abord à Los Angeles, puis dans d'autres villes des Etats-Unis, enfin dans le monde entier (plusieurs dizaines de villes



Avec ces « Congrès », la Salsa entre de plain-pied dans l'univers de la consommation de loisirs. Les témoignages que j'ai pu recueillir sur ces manifestations (voir par exemple [Rodas, 2011], nous effet décrivent des événements de taille industrielle (plusieurs centaines voire plusieurs milliers de participants), organisés de manière très professionnelle, capables de mobiliser les artistes les plus en vue au plan international, et utilisant des

techniques marketing et logistiques proches de celle des tours-opérateurs, rappelant plus le tourisme de masse que le voyage de découverte (photo ci-dessus : congrès de Salsa au Chili). Au plan du contenu, ils proposent sur Salsa vue comme un objet de consommation de loisirs (carte tarifée des activités : cours, soirées, concerts, excursions...), avec une vision de la musique essentiellement considérée comme le support sonore de la danse (même si de nombreux concerts sont également programmés), ainsi qu'une profusion d'opportunités de loisirs annexes rappelant davantage l'atmosphère des villages de vacance (piscine, free buffet, chambres confortables, etc.) que l'authenticité d'une peña ou d'une fête populaire. Enfin, en matière esthétique, ils donnent de la danse de scène une image à la fois spectaculaire (portés, sauts,...) et stéréotypée, avec une esthétique proche de celle de la danse sportive (photo ci-contre : congrès mondial de Salsa au Pérou). Cet esprit transparaît bien dans le [clip](#) de présentation du *Los Angeles Salsa Congress* de 2014.



Et pourtant, en drainant de très nombreux participants avides de découvrir cette culture, ces manifestations ont également joué un rôle décisif dans la diffusion internationale de la Salsa. Elles ont également inspiré à travers le monde un très grand nombre d'autres organisateurs de festivals, qui ont fort heureusement fait preuve d'un plus grand esprit de

respect vis-à-vis de l'authenticité populaire. Et la succession de ces événements constitue aujourd'hui, en rythmant l'agenda des aficionados, un aspect essentiel de la sociabilité salsaera (photo ci-contre : festival *Cubayando* à Toulouse).

Une diversité de formes expressives et de publics



Née à New York au début des années 1970, la Salsa a d'abord gagné le reste des Etats-Unis et l'Amérique Latine, puis l'Europe au cours des années 1990, enfin l'Asie depuis le début du XXIème siècle. Elle s'est ainsi transformée, en dépit des crises récurrentes rencontrées au cours des cinquante années de son existence, en phénomène mondial (photo ci-contre : concert du *Grupo Niche* en Colombie).

Ce genre est également aujourd'hui capable d'intéresser un très large éventail de publics. On ne peut en effet qu'être frappé par la diversité des formes expressives et des voies de recherche explorées par les artistes qui se réclament de cette mouvance :

- Fidélité revendiquée à des formes d'expressions historiquement datées, du Son à la Salsa Brava en passant par le Boogaloo ;
- Vitalité toujours réelle de la Salsa de variétés – Romantica ou autre – à destination notamment du public hispanique ;
- Apport récent de la Timba cubaine, au style à la fois plus âpre et énergique, et plus explicitement inspiré du folklore caribéen (Afro-cubain, Rumba, Son, etc.)
- Confluence avec d'autres styles de musique populaire, comme par exemple le Cubaton, mélange de Salsa et de Reggaetón, actuellement en vogue à Cuba.
- Retour vers les recherches et les expérimentations du Latin Jazz.

Il n'est pas rare d'ailleurs, que certains orchestres, mettant en œuvre un opportunisme bien compris ou simplement désireux d'explorer plusieurs champs de recherche différents, développent simultanément plusieurs types de musique différentes, à l'exemple du groupe franco-cubain [Tentacion de Cuba](#) (photo ci-contre), capable de jouer aussi bien de la musique de danse qu'une Timba plus innovante et sophistiquée.



Cette plasticité et le large champ expressif couvert aujourd'hui par la Salsa lui permet d'intéresser un large éventail de public. Elle a pu en particulier –cas relativement rare dans le domaine des musiques populaires – séduire le public de classe moyenne des pays occidentaux –qu'il s'agisse de danseurs ou de mélomane - sans rompre avec les publics populaires d'Amérique latine. Certains orchestres cubains de Timba, par exemple, réussissent la performance de drainer à la fois un public cubain très populaire et un public d'aficionados étrangers appartenant aux classes moyennes des pays développés. Un œcuménisme qui distingue par exemple la Salsa du Tango, du Reggaetón ou du Jazz, genres focalisés sur des publics plus spécifiques.

Sources bibliographiques

Boggs Vernon W, 1992, *Salsiology*, [*Afro cuban music and the Evolution of Salsa in New York City*](#), [Excelsior Music Publishing Company](#), première édition, 386 pages

Chang Jeff, [*Cant' stop, won't stop*](#), Ed. Ebury Press, 2005, 546 pages

Dorier Apprill Elizabeth, & alli, 2001, Entre imaginaires et réalités, la géographie mouvante des danses « latines », in [*Danses latines, le désir des continents*](#), Mutations n°207, Editions Autrement, Paris

Escobar W.A.V, 2002 : El hombre que respira debajo del agua, in Waxer L. (éd.), [*Locating salsa : global markets and local meaning in latin popular music*](#), éditions Routledge

Flores, J., 1992 : Bumbum and the beginning of la plena, in [*Salsiology, Afro-Cuban music and the evolution of salsa in New-York city*](#)

Gast Léon (sous la direction de), 1972, [*Cosa nuestra*](#), Documentaire musical, Etats-Unis, (réédition 2011), 1h23

García H. A. : [*Salsa : la verdadera Historia*](#), [www.proyectosalohogar](http://www.proyectosalohogar.com).

Gerschenfeld Abel, [*Live At Cheetah, vol. 1-2*](#), critique d'album, site Les Inrocks.com

Hernandez, Al Carlos, 2014, [*The ultimate Willie Colón interview*](#), 14 février

Hatem Fabrice 2105a, [*New York : Creuset de musiques et de danses urbaines*](#)

Hatem Fabrice 2015b, [*San Juan \(Puerto Rico\) : Une sœur caribéenne de la Salsa New-Yorkaise*](#)

Hatem Fabrice, 2015c, [*Tango et Salsa : cousin blanc, cousine mulâtresse ?*](#)

Hatem Fabrice, 2015, [*Les villes américaines, creusets des cultures latinos globalisées*](#)

Hatem Fabrice, 2016a, [*Jazz : des maisons closes de Storyville aux clubs avant-gardistes du Quartier latin*](#)

Hatem Fabrice, 2016b, [*Salsa colombienne: des bordels de Buenaventura aux night-clubs branchés de Bogota*](#)

Hatem Fabrice, 2016c, [*Le mafieux, le dictateur et le Mambo*](#)

LLeonar Sergio, 2006 : [*Simply Albert Torres*](#), interview d'Albert Torres, Site Web Amricasalsa.com

Lipsky Jessica, 2015, [Boogaloo's not dead : la scène qui a fait battre le coeur de New York dans les années 60 est de retour](#), Sitenoisey.vice.com

Mc Cabe Daniel et Marre Jeremy, [Latin music USA](#), Documentaire, Etats-Unis, 2009, 105 minutes au total

Quintero Rivera A.G, 1998, [Salsa, Sabor y Control](#), Siglo Veintiuno Editores, 1998, 390 pages

Rodas Milton, 2011, [Experiencing the Los Angeles Salsa Congress](#), Site Web Salsahook.com

Rondon, Cesar Miguel 1979, [El libro de la Salsa, cronica de la musica del Caribe urbano](#), editorial Arte, Caracas, 343 pages

Salazar Max, 1992, [Afro-american latinized Rythms](#), in [Salsiology, Afro cuban music and the Evolution of Salsa in New York City](#), Excelsior Music Publishing Company, première edition, 386 pages

Washbrune C., 2002 : [Salsa Romantica](#), in Waxer L. (éd.) : [Locating salsa : global markets and local meaning in latin popular music](#), éditions Routledge, 2002.